UDK 808.1+881.09(05)
ISSN 0350–6894

# SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE
JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

SRL 1992 4

IZDAJA – ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

| SRL | LETNIK 40 | ŠT. 4 | STR. 321–498 | LJUBLJANA | OKT.–DEC. 1992 |
|---|---|---|---|---|---|

## VSEBINA

RAZPRAVE

MAJDA MERŠE, FRANC JAKOPIN, FRANCE NOVAK, Fonološki sistem knjižnega jezika slovenskih protestantov . . . . . 321
IGOR GRDINA, Avtobiografija pri Slovencih v drugi polovici 19. stoletja . . . . . 341
CHIKAKO SHIGEMORI BUČAR, Izražanje vzajemnega dejanja v slovenščini in japonščini . . 365
MARKO JUVAN, Z obrobja v središče (Pojmovanja parodije na Slovenskem) . . . . . 385
IRENA STRAMLJIČ-BREZNIK, Izglagolske izpeljanke s pomenom vršilca dejanja . . . . . 411
IGOR SAKSIDA, Tipologija slovenske mladinske poezije . . . . . 429
EMICA ANTONČIČ, Variante Bevkovih kmečkih povesti . . . . . 457
IRENA NOVAK-POPOV, Paradoksi v Kocbekovi poeziji . . . . . 473

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

MARC L. GREENBERG, Enciklopedijsko o slovenskem jeziku . . . . . 489
FRANC JAKOPIN, Korespondenca med Janom Baudouinom de Courtenayjem in Vatroslavom Oblakom . . . . . 492

## CONTENTS

STUDIES

MAJDA MERŠE, FRANC JAKOPIN, FRANCE NOVAK, The Phonological System of the Literary Language of the Slovene Protestants . . . . . 321
IGOR GRDINA, The Slovene Autobiography in the Second Half of the Nineteenth Century . 341
CHIKAKO SHIGEMORI BUČAR, The Expression of the Mutual Reflexive in Slovene and Japanese . . . . . 365
MARKO JUVAN, From Periphery to Center: The Concept of the Parody in Slovenia . . . . 385
IRENA STRAMLJIČ-BREZNIK, Deverbatives with the Meaning of Agent . . . . . 411
IGOR SAKSIDA, A Typology of Slovene Children's Poetry . . . . . 429
EMICA ANTONČIČ, Variants of Bevk's Rural Short Stories . . . . . 457
IRENA NOVAK-POPOV, The Paradox in Kocbek's Poetry . . . . . 473

REVIEWS — NOTES — REPORTS — MATERIALS

MARC L. GREENBERG, An Encyclopedic Treatment of Slovene . . . . . 489
FRANC JAKOPIN, The Correspondence between Jan Baudouin de Courtenay and Vatroslav Oblak . . . . . 492



**Naslov uredništva – Address:** Slavistična revija, Aškerčeva 2/II, 61000 Ljubljana, Slovenija.

Žiroračun pri Slavističnem društvu Slovenije: 50100-678-45265 (za SR). Naročnina velja do odpovedi. Odpovedi le ob koncu leta. Cena letnika za posameznike 1100 SIT, za študente 800 SIT, za inštitucije 1500 SIT, za knjigarne 1600 SIT (minus 25-odstotni rabat). – Price of yearly subscription for foreign countries 38 USA $.

**Postavil – Typeset by:** Makalu, Ljubljana. **Natisnil – Printed by:** Tiskarna Dan, Ljubljana.

**Naklada – Circulation:** 1200 izvodov – 1200 copies. ISSN 0350-6894

Po mnenju Ministrstva za znanost in tehnologijo (415–12/92, 24. 4. 1992) šteje Slavistična revija med proizvode, za katere se plačuje 5-odstotni davek od prometa.

UDK 808.63-4(091)
*Majda Merše, Franc Jakopin, France Novak*
ZRC SAZU, Ljubljana

# FONOLOŠKI SISTEM KNJIŽNEGA JEZIKA SLOVENSKIH PROTESTANTOV[1]

Najzanesljivejšo pot pri rekonstrukciji fonološkega sistema knjižnega jezika slovenskih protestantov 16. stoletja predstavljajo zapisi glasovja v protestantskih delih. Razmerje med realnim izgovorom in zapisom, ki posredno razkriva tudi trdnost pisne norme, je preverjeno ob pisnih uresničitvah zvenečnostno nasprotnih soglasniških parov *p-b, t-d, k-g, s-z* in *š-ž* v oblikoglasno zanimivih položajih.

The most reliable way to reconstruct the phonological system of the literary language of the 16th c. Slovene Protestants is to examine the writing system in Protestant works. The relationship between the actual pronunciation and the writing system, which in part also reveals the stability of the written norm, is verified by examining the written realizations of voice in obstruent pairs *p-b, t-d, k-g, s-z* and *š-ž* in morphophonemically interesting environments.

**1** Slovenski jezikoslovci od Kopitarja dalje so v delih, ki se neposredno ali posredno ukvarjajo z glasovjem in pisavo slovenskih protestantskih del druge polovice 16. stoletja, doslej nanizali številna spoznanja. Ugotovitve, ki so jih v preteklosti o glasovju tega časa in o njegovi pisni predstavitvi prispevali Kopitar, Oblak, Škrabec, Nahtigal in Ramovš,[2] v novejšem času[3] pa Rigler, Orožen, Pogorelec, Toporišič, Kolarič, Logar, Jakopin, Gjurin in še kdo, bi bilo mogoče s primerno kritičnostjo in potrebnimi dopolnitvami strniti v prikaz fonološkega sistema knjižnega jezika slovenskih protestantov.

**1.1** Z ozirom na metodološki pristop kot tudi glede na problemske poudarke in ugotovitve bi bilo tradicijo ukvarjanja s problematiko protestantskega glasovja in pisave mogoče deliti na starejše in novejše obdobje. Prvo obdobje, ki ga pričenja Kopitar, končuje pa Ramovš, je z dokaj širokim, razvojno osvetljenim opisom vokalizma in konzonantizma, kljub vrzelim in številnim odprtim vprašanjem, pripravilo trdno osnovo za nadaljnje sklepanje.

---

[1]Razprava je bila pripravljena za interdisciplinarni znanstveni simpozij *Reformacija na Slovenskem*, ki je potekal ob 400-letnici smrti Primoža Trubarja od 9. do 13. novembra 1987 v Ljubljani. V skrajšani obliki je bila na simpoziju predstavljena 10. novembra 1987.

[2]Pregled starejših obravnav glasovja in pisave slovenskih protestantskih del je podan v RIGLERJEVIH (1968c) *Začetkih slovenskega knjižnega jezika*, 253–256. Razširiti bi ga bilo mogoče predvsem z upoštevanjem še nekaterih ŠKRABČEVIH razprav, bodisi s platnic *Cvetja z vertov sv. Frančiška* ali ponatisov od drugod, ki so izšli v *Jezikoslovnih spisih*. Natančen pregled tematike Škrabčevih jezikoslovnih obravnav je naveden v TOPORIŠIČEVI (1970) razpravi Življenje in jezikoslovno delo o. Stanislava Škrabca. Prim. še J. TOPORIŠIČA Bohoričica 16. stoletja, Obdobja 6 (1986), 271–305.

[3]Prispevku je dodan seznam novejših obravnav glasovne in pisne problematike slovenskih protestantskih del 16. stoletja, ki so se razvrstile od izida *Drugega Trubarjevega zbornika* leta 1952 do konca leta 1987. Pregled vključuje tudi velik del literature, ki se z obravnavano problematiko obrobneje ukvarja ali se je le dotika.

**1.2** Protestantsko glasoslovno problematiko sta tako prvi[4] kot drugi Trubarjev zbornik skorajda molče prešla. Ramovšev članek (1952a), ki v drugem zborniku prinaša etimologiji besed *plumbart* in *avštrija*, se z omembo dveh že zdavnaj uresničenih substitucij nanjo komajda navezuje.

**2** Kvaliteten premik je bil dosežen v Riglerjevih delih[5] z metodološko uspešno kombinacijo bogatega dialektološkega znanja, trdne uzaveščenosti razvojnih potekov in s premišljenim zoženjem problematike na obravnavo dolgega vokalizma ob hkratnem upoštevanju skoraj celotnega protestantskega knjižnega opusa.

Riglerjevo načrtno raziskovanje *ě* in *ō*, to je samoglasnikov, ki sta s svojimi refleksi značilno obarvala in ločila slovenski jezikovni severozahod od jugovzhoda, ob tem še *u*-ja in izglasnega *o*-ja, kratkih in nenaglašenih samoglasnikov ter nekaterih soglasniških pojavov, je na osnovi zelo obsežnih izpisov iz večine protestantskih del pripeljalo do številnih novih spoznanj, ob katerih postaja nadnarečnost Trubarjevega modela knjižnega jezika jasno vidna.

Na osnovi ugotovljenih razvrstitvenih pravil glasovnih in pisnih dvojnic ter na osnovi ugotovitev o njihovih realnih medsebojnih količinskih razmerjih se je izoblikovalo pomembno spoznanje o presenetljivi sistemski trdnosti protestantskega knjižnega jezika kljub temu, da gre za čas normativnega oblikovanja.[6]

**2.1** Deloma drugačno kot Riglerjevo je Logarjevo mnenje o Trubarjevem odstopanju od govora na Raščici. Temelji predvsem na drugačni razlagi narečne pripadnosti *e*-ja in *u*-ja kot refleksov za *ě* in zgodaj podaljšani *o* (Logar 1976).[7]

**3** Slovensko jezikoslovje se kasneje tako obsežnih fonološko zasnovanih raziskav tega obdobja, kot so bili Riglerjevi *Začetki slovenskega knjižnega jezika*, ni več lotevalo. Glasovje slovenskih protestantov v nobenem od kasnejših del ni več edini, redko je osrednji, največkrat pa ob drugih problemskih jedrih le še obrobni predmet zanimanja. Bolj ali manj obsežni delni opisi glasovja večinoma dopolnjujejo sistemsko celovitejše, na več ravnin se raztezajoče predstavitve jezika ustvarjalno najpomembnejše protestantske četverice. Taka sta npr. Kolaričev in Toporišičev opis Bohoričevega jezika (Kolarič 1971; Toporišič 1984a, 1987b). Podobno vlogo ima glasovje tudi v razpravah M. Orožen, ki iz različnih gledišč osvetljujejo Trubarjev, Kreljev, Dalmatinov in Bohoričev jezik (Orožen 1970, 1975, 1977, 1986, 1986/87, 1987a, 1987b). Pri opisih razvoja slovenskega knjižnega jezika je protestantsko obdobje praviloma dopolnjeno z osnovnimi glasoslovnimi podatki (npr.

---

[4]Problematiko zapisovanja glasov posredno uzavešča le Janko LOKAR (1908) z navajanjem značilnih odlomkov iz predgovorov protestantskih del.

[5]Riglerjeva osrednja obravnava glasovja in morfonologije knjižnega jezika slovenskih protestantskih piscev so *Začetki slovenskega knjižnega jezika* iz leta 1968. V knjigi so povzete ugotovitve predhodnih razprav (RIGLER 1959/60, 1964, 1965, 1967a, 1967b, 1967c). Tako po materialni kot po teoretični plati predstavlja monografija izhodišče za problemske razširitve v kasnejših razpravah (RIGLER 1972, 1977).

[6]Na pomembnost spoznanj o jeziku slovenskih protestantov, ki jih prinašajo Riglerjeve glasoslovne raziskave, je v problemsko širši oceni novejših gledanj na knjižni jezik 16. stoletja opozorila B. POGORELEC (1984). Prim. še TOPORIŠIČ 1987a in JAKOPIN 1986a.

[7]Prim. tudi RIGLER (1977, 465–490).

Logar 1974; Orožen 1984; Pogorelec 1974; Tomšič 1956; Toporišič 1966, 1984c).[8] Tudi raziskovalna osredotočenost na pisno podobo je nujno pripeljala do glasovnega ozadja (npr. Toporišič 1983/84, 1986, Gjurin 1986, Neweklowsky 1984 itd.).[9] F. Jakopin pa je na osnovi različnih zapisov imen pri Trubarju in Krelju problematiko pisnega zrcaljenja glasov razširil še na zapleteno razmerje med tujim in domačim glasovnim sestavom (Jakopin 1986).

**3.1** Večini teh obravnav je bilo skupno ugotavljanje vloge ožjenarečnih refleksov v fonoloških sistemih posameznih protestantskih piscev. Ugotovitve v celoti potrjujejo tezo o nadnarečni zasnovanosti knjižnega jezika. S primerjanjem glasoslovnih opisov posameznih protestantskih piscev so bile odkrite tipične razločevalne poteze: Krelj se npr. od Trubarja loči predvsem po ojevskem refleksu za dolgi *o* in ponaglasni *o*, po *a*-jevski barvi nenaglašenega polglasnika in po povečanem odražanju mehkosti soglasnikov, saj pozna glasove *l'*, *n'* in *ć*. M. Orožen ugotavlja, da je Trubarjev knjižnojezikovni model glede glasovja bolj fonološki, Kreljev etimološki, zgodovinsko-razvojno pravilen, Dalmatinov pa kompromis med enim in drugim (Orožen 1986, 1987a). Med pomembnejše poudarke sodi tudi navezava Trubarjevega in Kreljevega sistema na dva različna tipa predknjižnega jezikovnega izročila.[10]

**3.2** V naštetih obravnavah je bilo največ pozornosti posvečene refleksom za naglašeni in nenaglašeni *ě*, dolgi etimološki *o*, nenaglašeni izglasni etimološki *o* in polglasnik. To so temeljni »preizkusni kamni«, ob katerih je iz refleksov oz. iz refleksnih razmerij mogoče razbrati, ali gre za narečni ali nadnarečni izbor. Pogosto so bili obravnavani tudi izgovorno nejasni glasovi, ki so povzročali največ pisnih zadreg: *l*, *l'*, *n'*, *v*. Na imenskem gradivu se je zaradi soočenja nemškega in slovenskega glasovnega sestava pokazala še pisna problematičnost *h*-ja (Jakopin 1986). Omenjane so bile položajsko opravičene fonemske spremembe, kot je npr. izguba ali pridobitev zvena v položaju pred zvenečnostno nasprotnim glasom ter najrazličnejše kombinatorično ali spontano nastale spremembe soglasnikov, v katerih se prav tako zrcali narečni razvoj (npr. *djati* — *gjati*, *tjakaj* — *kjakaj*, *pre-*

[8]Tudi literarnozgodovinski opisi dobe oz. posameznih piscev (Trubarja) so dopolnjeni z osnovnimi, najnujnejšimi podatki o pisavi in glasovju. Brez večje časovne zakasnitve upoštevajo korekcije mnenj, oprte na pomembnejše izsledke novih jezikoslovnih raziskav. Prim. GRAFENAUER 1973, POGAČNIK 1968, RAJHMAN 1982, RUPEL 1956 in 1962.

[9]Npr. TOPORIŠIČ 1983/84, 229: »Trubar je /.../ vlil bogato slovensko glasovje /v poenostavljeno nemško pisavo/. Pri tem je nujno prišlo do zamenjavanja fonoloških nasprotij po zvenečnosti pri sičnikih in šumevcih, do zamenjav zvenečnostnih parov v nevtralizacijskih položajih, do nevtralizacij nasprotja po mehkosti, po samoglasniškosti/nesamoglasniškosti (i/j, u/v), pri samoglasnikih tudi nasprotja po stopenjskosti (ozka — široka e in o) in še več drugega.«

[10]B. POGORELEC (1983/84, 214; 1984, 196–197; 1986, 475–476) pojasnjuje razmerje med *u*-jevskim in *o*-jevskim refleksom za dolgi *o* in za nenaglašeni izglasni *o* (prvi je trdna sestavina Trubarjevega glasovnega sistema, drugi pa Kreljevega) drugače kot Rigler. V različnem izboru vidi omahovanje med starejšim in novejšim vzorcem knjižnega jezika — torej navezavo na dve različni izročili predknjižne tradicije. RIGLER (1968c, 140–141) je nasprotje razlagal z regularnim, od akcentskega mesta odvisnim, narečno različnim razvojem. Prim. še OROŽEN 1987a, 22.

*ganeti* itd.). Obravnave teh glasov so, kolikor niso bile le naštevalnega značaja, razjasnjevale razmerje do knjižnojezikovne norme. Dopolnjevale in urejale so že znana razvrstitvena pravila, pri vzporednih pisnih dvojnicah pa iskale tudi novih.[11]

**4** Dosedanje obravnave individualnih glasovnih sistemov so pokazale, da je rekonstrukcija fonološkega sistema knjižnega jezika slovenskih protestantov dokaj zapletena naloga. Osnovna ovira, ki onemogoča zanesljiv in objektivno veljaven opis, je nemožnost sočasnega preverjanja izgovora. Tudi primerjanje z današnjim stanjem v narečjih je lahko dokazovalno le, če so upoštevani prav vsi razvojni premiki. Najzanesljivejša pot do opisa, ki bi se izgovoru in dejanskemu fonemskemu sestavu najbolj približal, so torej zapisi glasovja v protestantskih delih.

**4.1** Pisne dvojnice dokaj zanesljivo odkrivajo izgovorno nihanje, s tem pa tudi »šibke točke« glasovnega sistema (npr. zapisi *l'*, *n'* in polglasnika). Seveda pa jih je treba natančno ločevati od tistih, ki zrcalijo zgolj pisno neustaljenost (npr. zapis *š*-ja in *ž*-ja s *sh* in *ſh* ali *s*-ja s *s*, *ſ*, *ſs*, *ſſ*, *ß*). Ta je pričakovano največja pri Trubarju, ne pojenja pa vse do konca protestantskega obdobja. Nekoliko bolj umirjeno sliko kaže v Dalmatinovi *Bibliji*, verjetno tudi po zaslugi revizijske komisije. Pisne variante so sistemske in do neke mere tudi funkcionalne, kadar so njihova razvrstitvena pravila določljiva in kadar se položajsko izraziteje ne prekrivajo. Nekje na sredi med enimi in drugimi so tiste variante, ki imajo dvojno vzročnost: razložljive so tako z glasovno različnostjo kot tudi z nedokončno oblikovanostjo pisne norme (npr. raba črk *i* in *y* za naglašeni in nenaglašeni *i*).

**4.2** Možnost, da bi bila pisava slovenskih protestantov fonološka, to je, da bi bil vsak fonem pisno prezrcaljen s posebnim znakom ali znakovno kombinacijo, je izključena že zaradi uporabe tujega črkovnega vzorca (v prvih Trubarjevih delih, kot znano, gotice, od leta 1555 dalje pa latiniçe), ki je bil prirejen glasovnemu sestavu tujega jezika. Da je izbor tujega črkopisa pogosto impliciral tudi tuje glasovno ozadje in da je s tem oteževal prepoznavanje domačih glasov, se dokaj jasno kaže pri Trubarju.[12] Že Kreljeve smiselne spremembe Trubarjeve pisave (ločevanje *s*-ja in *z*-ja, *š*-ja in *ž*-ja ter *u*-ja in *v*-ja) kažejo, da je zavest o fonemskem sestavu slovenskega jezika naglo dozorevala. Krelju so se spoznanja o slovenskem glasovju in njegovi specifičnosti izoblikovala na osnovi kontrastov, ki so se pokazali z vzporejanjem latinskega črkopisa in s tem posredno tujega glasovnega ozadja ter slovanskega glasovnega sestava, ponazorjenega z imeni glagolskih oz. cirilskih črk.[13] Imena črk navaja pod naslovom *LITERARVM SLAVICARVM APPELLATIONES. Imena ſlovenſkih puhſtabov* (Post 1567, Ib).

---

[11] Nove ugotovitve o tendencah pri razvrščanju grafemov za naglašeni in nenaglašenih polglasnik v delih slovenskih protestantov je prispevala M. Orožen (1975, 232–233; 1977, 93–94; 1984, 159–160). Za Riglerjem (1968c; 1977) sta razvrstitvena pravila pisnih dvojnic izpopolnjevala predvsem še Toporišič (1983/84; 1986; 1987b) in Gjurin (1984, 1986). Prim. tudi Neweklowsky 1984.

[12] O tem na več mestih J. Toporišič (zlasti 1983/84).

[13] Prim. Toporišič (1986, 276–284); Orožen (1987a, 21–22; 1987b, 141–142); Rigler (1968c, 140–141, 219–222).

**4.2.1** V primerih, ko je bilo med domačim glasom in tistim, ki ga je gotični ali latinični znak predstavljal v tujem jeziku, le preveč razlike, se je Trubarju zdelo potrebno nanjo opozoriti. Že v nemško pisanem predgovoru h *Catechismusu* iz leta 1550 opozarja bralce na poseben izgovor *v*-ja, *h*-ja in *l*-ja. Da bi bil pri tem kar najbolj nazoren, si je pomagal z vzporednim navajanjem podobnosti v tujih jezikih ter v sorodnem bezjaškem govoru: *v* izgovorno pojasnjuje z grškim glasom, *h* z nemškim izgovorom, *l* pa z bezjaškim oz. ogrskim. Trubarjevi napotki glede izgovora naštetih glasov se pojavljajo tudi v abecednikih, ki so bili osnovni priročniki za učenje branja. Posamične označevalne primerjave s tujim glasovjem je moč zaslediti še v Bohoričevi slovnici. Čeprav bi bilo v tem postopku mogoče slutiti tudi maniro tedanjega časa,[14] je osnovni vzgib zanj le bila potreba po natančnejši izgovorni določenosti domačega glasu.

**4.2.2** Tovrstna opozorila so za rekonstrukcijo fonološkega sistema dragocena vsaj v primerih, ko so bila zapisana zaradi živo občutene potrebe po pravorečni urejenosti. Žal pa razveseljujoča izgovorna preciziranost problematičnih glasov nekoliko zbledi, če zapovrstno primerjamo vsa tovrstna navodila. Iz njih je razvidno, da tak izgovor ni bil splošen, pa tudi položajsko ne docela utrjen. Izgovor *v*-ja je pri Trubarju npr. določen takole:

1. K 1550: *IN diefer vnferer Windifchen fprach mueß du das V. gemeinklich fur ein lindes f. oder Griechifch Vitta . . . außzufprechen dich gewónen* (aII);
2. A 1550: *ta V. fkorai vfelei vfazhetki inu na konzu vfake befede fa an f. . . . fe nauadite ifrezhi* (A3a);
3. A 1555: *Vom ie potreba fe nauuzhiti inu nauaditi . . . ta V. fa pul F. zheftu . . . ifrezhi* (A1b);
4. AT 1566: *Pouei vfem Hlapzhizhem inu Deklizom. de fe vadio . . . ta v. kadar odfpreda ftoy. fa en mekak f . . . ifrezhi* (A1b).[15]

Tudi problematika izgovora velarnega *l*-ja ostaja ob sicer avtentičnih izgovornih napotkih nerazrešena. Navodilo, da ga je treba »*zhafi debelu po Befiashku ifrezhi*« (Trubar, A 1555, A1b), izgovora položajsko ne določa.

Dejstvo, da je Trubarju postopoma uspelo prepoznati več značilnih potez slovenskega glasovnega sestava, dokazuje npr. tudi izpust po nemščini posnetih dvoglasnikov iz *Abecedariuma oli tablice* leta 1566. Dvoglasniki so bili v prvih dveh Trubarjevih abecedarijih trdna sestavina pravega abecedniškega dela. Pod naslovom *Dua ftymouza vkupe* (Trubar, A 1550, A3b) so bili našteti naslednji dvoglasniki: *Au eu ou iu ui. Ae ai ei ie oe.*

**4.2.3** Ker se je pisna norma šele oblikovala, ker so zapisi praviloma etimološko korigirani in le redko fonetični in ker se je model knjižnega jezika še dograjeval, je

[14] Prim. RIGLER (1977, 467) in POGORELEC (1983/84, 215).

[15] Našteta opozorila bi lahko strnili v pravilo: črke *v* ne brati nemško kot glas *f*, na začetku in koncu besede pa je poseben izgovor.

bila pisava tudi v obratni smeri težko izgovorno predpisna. Na to kaže npr. Trubarjev napotek glede izgovora samoglasnikov: *Pouei vſem Hlapzhizhem inu Deklizom. de ſe vadio . . . te Stymouce. koker nash Ieſik pela. iſrezhi* (AT 1566, A1b).

**4.3** Osnovna vloga pisave je res zrcaljenje glasovja. To razmerje je pogosto prekrito z drugimi nalogami: s pomenskorazločevalno, stilno[16] itd. Pisne dvojnice, ki ločujejo homonime, so dokaz, da so tudi slovenski protestanti izrabljali pisavo v take namene.[17] Npr. Trubar, NTI 1557: *uola/vola* (im. ed. od *volja*) : *uolla* (rod. ed. od *vol*); *uoli/voli* (daj. ed. od *volja*) : *uolli* (im./tož. mn. od *vol*); *Vaas* (61) (tož. ed. od *vas*) : *uas/vas* (rod. od *vi*). Krelj: *Kappa* (Post 1567, LXVIIIb) (im. ed. od *kapa*) : *kapa* (3. ed. od *kapati*). Dalmatin: *bodde* (Bibl 1584, II, 164a) (3. ed. od *bosti*)[18] : *bode* (3. ed. od *biti*); *vei* (3. ed. od *vedeti*) : *ve/Ve, Vé* (medm. — morda tudi ločevanje glede na žensko obliko od *vi*). Učinkovitost postopka zlasti pri Trubarju zmanjšuje nedosledna izpeljava: npr. *uolli* (3x) / *uoli* (3x) za im./tož. mn. od *vol* : *Vaas* (1x) / *uaſs* (1x) za tož. ed. od *vas*.

Pri rabi dvojnega *e*-ja v Dalmatinovem stavku: Nih ko ty ishe vſelei ſe *selenee*, ker *leshee* (Sir 1575, 204)[19] je moč predvideti kar trojno vlogo: označevanje dolgega naglašenega ozkega *e*-ja, ločevanje homonimne glagolske oblike od možnega pridevnika ali deležnika ter stilno učinkovanje s pisno poenotenostjo. Prizadevanje za pisno razločenost je nedvomno povezano z aktualiziranostjo homonimnega razmerja v jezikovni zavesti 16. stoletja oz. posamičnega pisca. Zaznavno je tako pri najosnovnejših oblikovno-pisnih izenačitvah kot pri tistih, ki nastajajo s pregibanjem.

Pri nekaterih homonimih v posameznih protestantskih delih ni mogoče zaslediti izrazitejšega poskusa pisnega razlikovanja, kar pomeni, da pomensko razpóznavnost zagotavlja sobesedilo. Istočasno pa je izpeljano v nič manj povednih in glede pomenske razvidnosti docela nedvoumnih sobesedilnih okoljih. Npr.

Trubar: 1. Nega pridiga koker ogen *gori* (NTI 1557, 210);
2. Inu on gre *gori* na eno Goro (NTI 1557, 102);
3. Nashi ozhaki ſo na leti *gori* molili (NTI 1557, 265).

Dalmatin: 1. inu v'njegovih uſtah ogin *gory* (Bibl 1584, I,322b);
2. Gdu hozhe *gori* v'Nebu pojti (Bibl 1584, I, bIIIa);
3. Gdu bo oſtal na tvoji ſveti *Gorri*? (Bibl 1584, I, 282b).

---

[16] M. Orožen (1977, 94; 1986, 29–31) je v Trubarjevih, Kreljevih in Dalmatinovih delih odkrivala mesta, kjer je izbor različnih razvojnih vrednosti istega fonema nedvomno uravnavalo tudi hotenje po večji blagoglasnosti in s tem stilni učinkovitosti skladenjskega vzorca.

[17] Prim. Rigler (1968c, 65, 81; 1977, 481–482).

[18] Drugače R. Nahtigal (1952, 149), ki meni, da Dalmatinova pisava *bodde* (od *bosti*) in *gorra* kaže na širok izgovor samoglasnika v predzadnjem zlogu, s tem pa tudi na premik naglasa s kratkega samoglasnika na koncu besede na predhodni samoglasnik. Da bi taka razlaga rabe dvojnih soglasnikov bila verjetnejša, bi morala biti problemsko razjasnjena vsaj opozicija, ki jo predstavljajo pisno neoznačeni, naglasno sorodni primeri: npr. *roka*, če ne gre za ožino, *Shena*. Vendar ostaja tako to razmerje kot razmerje do (morebitnih) homonimov nedotaknjeno.

[19] V skladu z uvedbo naglasnih znamenj je navedeni primer v *Bibliji* pričakovano spremenjen: Nyh koſty ſhe vſelej ſe *selené*, ker *leshé* (II, 172a).

Ob takih in drugačnih primerih nastane vprašanje, kdaj je pisno ločevanje z ozirom na pomensko razvidnost besede iz sobesedila zares potrebno. Prav tako neraziskano je tudi vprašanje razmerja med pomenskorazločevalno vlogo fonemov in sobesedilno razvidnostjo pomena besed, v katerih fonemi nastopajo. Vprašanje postaja še posebej aktualno ob upoštevanju dejstva, da je s premikom od dobesednega k smiselnemu prevodu, ki je bil uresničen z Lutrovo *Biblijo*, določeval pa je tudi prevajalsko prakso slovenskih protestantov, dobila sporočilna zaokroženost skladenjskega vzorca velik pomen.[20]

**5** Zapisovanje glasov knjižnega jezika slovenskih protestantskih piscev ponazarja dodana preglednica.[21]

**5.1** Pri ugotavljanju spektra črkovnih znamenj za posamezne glasove ni bilo upoštevano imensko gradivo. Preglednica ni dokončna. Z redkejšimi ali osamelimi pojavitvami bi jo bilo mogoče še izpopolniti. Tudi razvidne in zelo verjetne tiskovne napake vanjo niso zajete.

**5.2** V preglednici manjkajo velike črke. Njihov sestav je enostavnejši kot pri malih črkah, pa tudi individualnih razhajanj glede rabe ni veliko. Glasovje slovenskih protestantskih piscev v posebnih položajih (na začetku povedi, na začetku besede, pri zapisih z velikimi črkami) zrcalijo naslednje velike črke: *A, B, C/Z* za [c], *ZH/Zh* za [č], *D, E, F/PH, Ph* za [f], *H, I* za [i] in [j], *K/C/CH, Ch* za [k], *L, M, N, O, P, R, S* za [s] in [z], *SH* za [š] in [ž], *T, V* za [u] in [v].

**5.3** V preglednico ni vključena znakovna predstavljenost glasovnih sklopov *šk*, *šp* in *št*. Prepletanje tujega in domačega pravopisnega pravila, ki ga zrcali izbor znakov, je zaznavno predvsem v prevzetih, analogično pa tudi v domačih besedah, tako v začetnem kot v nezačetnem položaju.[22] Npr. Trubar, NTI 1557: *Shcofi* (142) / Per ... *Scofih* (u4a), *sbuſtuom* (y4b); Krelj, Post 1567: *ſkoditi / ſhkoditi*, *ſpot / ſhpot*, *troſt / troſht*; Dalmatin, Bibl 1584: *Shtifte* (II, 23a) / teh *Stifft* (III, 136b), *Firſht / Firſt* itd.

**5.4** Pri razvrstitvi črk in črkij je bilo vsaj okvirno upoštevano načelo pogostnosti. Nakazano zaporedje pa absolutne veljave ne more imeti, ker je končno število pojavitev komajda mogoče določiti. Relativizirajo ga tudi same položajske razvrstitve, tu in tam pa še izrazita pojavnostna omejenost na manjše število besed.

---

[20]Prim. Heinrich BACH (1984), Stefan SONDEREGGER (1984), Walter BLANK (1984). Trubar (za njim tudi Krelj in Dalmatin) nadaljuje smer zvestega prevoda in tako po Luthrovem zgledu praktično presega na tujih tleh uveljavljeno prakso interlinearnih prevodov. O tem M. STANOVNIK (1986). Glede izražanja misli z zgradbo stavka, z novimi frazeologemi ipd. prim. še POGORELEC (1972) in RAJHMAN (1977).

[21]Za prikaz razmerja glasovje — pisava pri Trubarju sta bili namenoma izbrani dve redakciji novega testamenta, ker omogočata medsebojno primerjavo, istočasno pa sta časovno dovolj razmaknjeni, da lahko zrcalita stanje v zgodnejšem in poznejšem ustvarjalnem obdobju. Pri Krelju in Bohoriču je izbor določen s samim opusom oz. z njegovo ohranjenostjo. Pri Dalmatinu se tak izbor vsiljuje sam od sebe, saj je *Jezus Sirah* prvo Dalmatinovo delo, *Biblija* pa najbolj reprezentativno delo 16. stoletja.

[22]O tem RIGLER (1968c, 219); TOPORIŠIČ (1983/84, 231; 1986, na več mestih); GJURIN (1986, 451).

**5.5** Prikaz razmerja glasovje — pisava je problemsko odprt tudi glede izvornorazvojne opredeljenosti glasov, s tem pa tudi glede nadaljnje diferenciacije uporabljenih črkovnih znamenj. V znakovnem spektru za naglašeni ozki *e* je od Krelja dalje tudi *é*, ki lahko označuje etimološki *e* ali *ě*. Tako uvrščenost do neke mere opravičuje nepoznavanje njegove realne izgovorne vrednosti.[23] Tudi zapisovanje polglasnika znakovno ni izčrpano v rubrikah, ki sta namenjeni naglašenemu in nenaglašenemu polglasniku. Upoštevani so le najbolj tipični zapisi in položaji, kjer je bil polglasniški izgovor od Krelja dalje dosledneje označevan z naglasnim znakom. Netipični refleksi, ki dajejo slutiti drugačno izgovorno vrednost, so upoštevani drugje.[24]

**6** Predvsem na osnovi zapisovanja glasov je moč sklepati na naslednjo shemo glasovnega sistema knjižnega jezika slovenskih protestantov:

**6.1** Sistem dolgega vokalizma oblikujejo: *i*, *u*, dvoglasnik *ei*, ki je razvojna varianta jata, zanj pa se piše tudi *e*, ozki *e* in ozki *o*, široka *e* in *o* ter dolgi *a*. V Dalmatinovem besedišču je nekajkrat zaznaven dvoglasnik *ou* kot refleks za dolgi cirkumflektirani *o*, ki je tujek v sistemu in se zato vanj ne uvršča (npr. *Roup, Oprouda, Loupa*). Isto velja tudi za izjemno rabo dvoglasnika *ie* pri Bohoriču (*Svier*). Dalmatinovi *Bibliji* dodani Register vnaša z besedjem iz neosrednjih narečnih okolij tudi fonološke dialektizme, ki se ne ujemajo z glasovnim sistemom Trubarja, Krelja, Dalmatina in Bohoriča.[25] Razvojno pričakovan in izgovorno predvidljiv dolgi in kratki prednji *u*-jevski samoglasnik, ki ga posredno dokazuje preglas, pisno ni bil označevan (npr. Trubar, NTI 1557: *Seuupane* (dd 3b), *ſeuupati* (221) itd.).[26] Redko rabljeni znak *ü* v prevzetih besedah *Fürſt* (pàr *Fürſtih* (Krelj, Post 1567, CLIII)) in *Pürgermaſchter* (Bohorič, AH 1584, 52) je prej posledica hotenega vzdrževanja tuje pisne podobe kot pa zrcalna slika realnega izgovora.

**6.2** Sestav kratkega, naglašenega ali nenaglašenega vokalizma je bil naslednji: kratka *i* in *u*, kratka in široka *e* in *o*, polglasnik in kratki *a*.

**6.3** Zvočniški sestav predstavljajo: *m*, *n*, *n'*, *r*, trdi, srednji in mehki *l* (fonema sta le zadnja dva) ter *v* in *j*. Na položajsko pričakovane izgovorne variante *v*-ja pisava ne kaže, le na izgovor dvoglasniškega *u̯* je od Dalmatina dalje pokazano z doslednejšo razvrstitvijo črk *u* in *v*.

**6.4** Vsi protestantski pisci poznajo tudi znane pare zapornikov: *p* — *b*, *t* — *d*, *k* — *g*, pripornike *s* in *z* ter *š* in *ž*, *f*, *h* ter zlitnika *c* in *č*, le Kreljev glasovni sistem je bogatejši za mehki *ć*: uvaja ga iz lastnega govora z zavestjo, da imajo tak ali zelo podoben glas v svojem sestavu tudi nekateri drugi slovanski jeziki.[27]

---

[23] Prim. RIGLER (1968c, 191–192).

[24] Tudi uvrstitev BOHORIČEVIH zapisov dolgih (*á é í ó ú*) in kratkih (*à è ì ò ù*) samoglasnikov (AH 1584, 29) je problematična. Uravnana je po analogičnih primerih iz Bohoričeve prakse. Ostrivec označuje naglasno mesto in dolžino, glede kakovosti samoglasnika pa je neobvestilen. Pri samoglasnikih, ki so v teoretičnem delu slovnice opremljeni s krativci, je zanesljiva le kračina, naglašenost pa je — kot znano — vprašljiva.

[25] Prim. OROŽEN (1983/84, 200–201).

[26] Prim. RIGLER (1959/60, 238 in 1968c, 98–99).

[27] O tem RIGLER (1963, 142–146).

**6.4.1** Preverjanje zapisovanja zvenečnostno nasprotnih nezvočniških parov v oblikoglasno zanimivih položajih odkriva dokaj različno stopnjo ustaljenosti pisne norme.[28]

**6.4.1.1** Pisava ne zrcali izgovornega prilikovanja *p*-ja in *t*-ja zveneči glasovni okolici. Tudi nezveneči izgovor *b*-ja bodisi pred premorom oz. nezvenečim začetkom nove besede ali pred nezvenečim soglasnikom sredi besede pri nobenem od štirih najpomembnejših protestantskih piscev ni prodiral v pisavo. Npr. Trubar, NTI 1557: *ſdrobtinami* (222), pet *urabzhiceu* (206); Krelj, Post 1567: *drobtine* (CXXVIIb), *v'drub* poiti (XIX); Dalmatin, Bibl 1584: *Babſzhina, obtu, ſlab, Drob, v'grob* pokoppaj (II,168b); Bohorič, AH 1584: *Obtoraj* (165). Da gre za hoteno, zavestno vztrajanje pri etimološkem načelu in s tem za vzdrževanje enotne pisne norme, kaže doslednost, ki je pri Trubarju pripeljala celo do hiperkorektur (Trubar, NTI 1557: *hlapzhizh* (22x) — *Hlabzhizhe* (354) (1x); *poteptaio* (17) (1x), *poteptanu* (239) (1x) — *ſe potebta* (10) (1x)).

Nekaj omahovanja povzroča izgovor na prvi morfemski meji pri predponskih glagolih (Trubar, NTI 1557: *obperi* (1x) — *opprati* (1x), *oppran* (4x); Bohorič, AH 1584: *Oplazhem* — *obplakati, obplakal* (130); *Oppaſhem, oppaſati oppaſal* (130)). Zaporniški sklop so že v 16. stoletju začele izpodrivati poenostavitve, ki so bile glasovnega, pisnega ali besedotvornega značaja (npr. Trubar: *obperi* (NTI 1557, 408) → *operi* (CNT 1582, 581)). Uzaveščenost paradigem je preprečevala večji vpliv izgovora na zapis soglasniških sklopov, nastalih s pregibanjem (npr. Krelj, Post 1567: *ſhibak* — *ſhibka*).

**6.4.1.2** Tudi pri *d*-ju izguba zvena, ki jo povzroča sledeči nezveneči soglasnik ali konec besede, pisno redko proseva. Najmanj pisne trdnosti izpričujejo soglasniški sklopi, nastali pri pregibanju. Npr.: Trubar, NTI 1557: *britku, britkiga, britkuſt*; Krelj, Post 1567: *glatku, britku*; Dalmatin, Bibl 1584: *ſladzhiza* (3x) — *ſlatzhyza* (I,273a) (1x); *ſladak* (14x), *ſladkiga* (47x) — *ſlatkiga* (37x); Bohorič, AH 1584: *Sladák, dkiga* (53) — *ſlatkuſt* (59); *Retki* (S56). Izgovor je bil pisno sugestiven celo do take mere, da je pri Trubarju povzročil hiperkorekturo tipa *glatik pot* (NTI 1557, 166).

Izglasni *d* je bil pri pregibnih besedah vzdrževan s pomočjo paradigme: Trubar, NTI 1557: *beſſeda* — *beſſed, hud* — *hudiga, ſad perneſſe* (37); Krelj, Post 1567: *Rod* — *Roda/rodu*; Dalmatin, Bibl 1584: *Goſpud* — *Goſpuda, Grad ſhturmati* (II, 189b), *syd podréti* (I,179b); Bohorič, AH 1584: *Hud, Huda, Hudu* (42). Redki odstopi so ugotovljivi pri Trubarju, še redkejši pa pri Dalmatinu: Npr.: Trubar, NTI 1557: *Vinograd* (9x), *Vinograda* (14x) — *Vinograt* (234) (1x); *padez* (2x), *Padza* (3x) — *patca* (l4b) (1x); Dalmatin, Bibl 1584: *Ephod* (31x), *Ephoda* ipd. (24x) — *Ephot* (I,144a) (1x).

Pri nepregibnih besedah je izgovornega vplivanja več, vendar tovrstni primeri skupnega vtisa pisne trdnosti še ne ogrožajo. Trubar, NTI 1557: *pot to* oblaſtno roko (cc4b) — *pod to* prauizo (tb); *od ſot kiakai* (51) — *od ſod doli* (169); *Od kod tedai* (40) — *Od kot ti* mene ſnash? (258).

[28] Prim. RIGLER (1968c na več mestih; 1977, 469); OROŽEN (1977, 92); TOPORIŠIČ (1983/84, 231; 1986 na več mestih; 1987b, 294–297).

Tudi na prvi morfemski meji pri predponskih glagolih je zapis *d*-ja praviloma etimološki. Odstopi so redki: Npr. Trubar, NTI 1557: *otteti* (420) in *ottel* (412); Dalmatin, Bibl 1584: *odtéti, odtmi* ipd. (25x) — *otmi* (2x).

Na osnovi zapisovanja *t-d* je moč sklepati na dokaj jasno besedotvorno zavest slovenskih protestantskih piscev, saj so pri tvorjenkah besedotvorne sestavine pisno ločene kljub predvidljivim izgovornim stopitvam in prilagoditvam.[29] Npr.: Trubar, NTI 1557: *deuetdeſſet* (217); Krelj, Post 1567: *devetdeſſet, Goſpodſzhina*; Dalmatin, Bibl 1584: *podſtrizhi* (II,82a), *Podſtopiti* (III,DdIa); Bohorič, AH 1584: *petdeſet* (70), *Bogatſtvu* (S12).

**6.4.1.3** Pri zapisovanju glasov *k* in *g* je bilo dosežene manj normativne pisne trdnosti kot pri doslej omenjenih nezvočniških parih. Pisno omahovanje je posledica občasnega upoštevanja izgovora, povzroča pa ga tudi zelo široko segajoča analogija, ki je privedla do pisnega uveljavljanja *g*-ja v glasovno netipičnih okoljih in do hiperkorektur, ki kažejo, da je bila možnost glasovnega preverjanja v paradigmah občasno povsem prezrta. Npr. Trubar, NTI 1557: ta vrata ſo *oska* inu *oſeg* ie ta pot (17); *lozhitik* (hb) (1x), *lozhitka* (ta) (1x) — *Lozhitig* (yb) (1x); *Odpuſtig* / *odpuſtig* (15x) — *odpuſtik* (2x); skamelskami *dlakami* (95) — is kamelskih *dlag* (5); *ſe dotakne* ipd. (15x) — *ſe dotagnem* (5x). Pisava je v teh primerih pogosteje analogična kot izgovorno vplivana: *odpuſtig* Boshy (u2b), *Odpuſtig* tih Grehou (r4b) — *odpuſtik* tih Grehou (m4b). Osnovna »žarišča« analogije so primeri neposredne soseščine zvenečnostno nasprotnih glasov: npr. *uſagdani* (Trubar, NTI 1557).

Pri Krelju tovrstnega mešanja skorajda ni (izjema je npr. v Post 1567 *polak/polàk* : *polak* pota (CIIb), *polak* Diteta (XLIIb)). Npr.: en *drag troſht* (Krelj, Post 1567, LXXVIb). Pri Dalmatinu in Bohoriču je mešanja manj kot pri Trubarju. Pri Dalmatinu sta ugotovljivi dve fazi: v *Jezusu Sirahu* je pisne neustaljenosti več kot v normativno bolj ustaljeni *Bibliji* (npr. Sir 1575: *pak* (60x) — *pag* (1x), *vekſhe* (1x) — *vegshe* (4x); Bibl 1584: *vekſhi* (145x) — *vegſhi* (9x)). Bohorič, AH 1584: *polèk* (2x) — *polèg* (2x); *polèk* morja (161), *polèg* mene (161).

Pri *h*-ju izgovorno prilagajanje zveneči soglasniški soseščini pisno ni prezrcaljeno, pač pa je posledica izgovornega prilikovanja v določenih glasovnih okoljih kot tudi analogij občasna pisna nadomestitev predloga *k* s *h*-jem. Pri Trubarju je *k* dosledneje pisan pred samoglasniškim in zvočniškim začetkom sledeče besede, *h* pa dosledneje pred večino zapornih nezvočnikov. Trubar, NTI 1557: *kanimu, kletimu, knemu, kuom; Hbogu, hkaterimu, hposlushanu, htim; kſebi* (373), *kslushbi* (417), *gſebi* (53). — Pri Krelju je raba obeh možnosti strogo sistemska in manj izgovorno vplivana kot pri Trubarju. *K* stoji pred vsemi začetki, razen pred *k*. Krelj, Post 1567: *k'zhemu, k'drusimu, k'puflednijmu, k'tretimu; h'korenu, h'krishainu* itd. — V Dalmatinovem delu *Jezus Sirah* je *h* dosledno rabljen pred besedami, ki se začenjajo s *k*. Pred besedami, ki se začenjajo s *p* ali *b*, *t* ali *d*, *g* in *c*, pa raba ni ustaljena: *hkonzu, hkreigainu; htimu — ktimu, hpuflednimu — kpuflednimu, hdellu — k'dellu* itd. V *Bibliji* je pisna praksa enotnejša: *k* je uporabljan pred vsemi začetki, razen pred *p* in *b*, *t* in *d*, *k* in *g* ter *c* in *č*: *k'Abimelehu,*

[29] Prim. VIDOVIČ-MUHA 1986.

*k'eni, k'letimu, k'opravilu, k'ſhenkingi, k'sheni; h'Boju, h'delu, h'Grehu, h'Krajlu, h'Preroku, h'timu, h'zympranju* itd. — Bohorič v slovnici predpisuje rabo predloga *h* pred *c*, *g*, *k* in *q*, pred ostalimi začetki pa *k* (AH 1584, 151). Njegova praksa pa vendarle kaže na rahlo odstopanje od postavljenega pravila: *k'gledajnju grada* (S33), *h'bijejnju* (S36), *k'Bitju* (107).

**6.4.1.4** Zaradi znakovne neustaljenosti in pisne neindividualiziranosti glasov *s* in *z* ter *š* in *ž* pri Trubarju ni razpoznavna stopnja pisnega zrcaljenja zvenečnostnih prilagoditev. V položaju na koncu besede je fonetična nevtralizacija *s*-ja in *z*-ja iz zapisov ugotovljiva tudi pri drugih piscih in ne le pri Trubarju. Izglasni *s* in *z* sta pri Trubarju, Dalmatinu in Bohoriču zapisana večinoma s *s* (Trubar: *s, ſs*; v CNT 1582 tudi *ß*; Dalmatin: *s, ſ, ſs* in *ß*), le pri Krelju za *s* prevladuje *ſ*, medtem ko je *s* redkejši grafem. Npr. Trubar, NTI 1557: *is* Gnade, *is* kehe, *is* Meiſta, *is* piſma; Krelj, Post 1567: *zheſ* morie, *zhes* me, *is* saliga, *is* peſti; Dalmatin, Bibl 1584: *is* belih, *is* Karmeshina, *is* ſebe, *is* Slata itd.

Raba predloga *z* in njegove nezveneče položajne variante *s* se je pisno počasi ustaljevala.[30] Pri Trubarju jo zakriva grafemsko prekrivanje. Pisno se ni uravnavala niti po izgovoru niti po etimologiji, ampak je bila neredko odvisna od tiskarskih navad.[31] Npr. Trubar, NTI 1557: *ſano, ſdoſtimi / sdrugimi, ſtliſſom, skamenem, sleto, ſperglihami, ſteimi* itd. Pri Krelju je izrazito upoštevano izgovorno načelo: *s* stoji pred samoglasniki, zvenečimi nezvočniki in zvočniki, *ſ* pa pred nezvenečimi nezvočniki. V OB 1566 pravilo popušča pred *m*: *smezhom* (H4b), *ſmoijh* (D7b). Krelj, Post 1567: *sbeſedo, s' Duhom, senim, s'Goſpodom, smano, snami, srokami, s'Vero; ſ'zhloveſkim, ſ'Hudizhom, ſkaterim, ſpoſhtenim, ſtim* itd. V Dalmatinovem *Jezusu Sirahu* je še zaznavno pisno omahovanje pred besedami, ki se začenjajo z nezvenečimi nezvočniki: *speruiga — ſpiſmom, ſtuoijm — s'terdimi, ſceilim* itd. V *Bibliji* in pri Bohoriču *s* nastopa pred vsemi začetki. Dalmatin, Bibl 1584: *s'Bugom, s'katerimi, s'mano, s'Purgarji, s'ſvojemi* itd. Bohorič, AH 1584: *s'Bugom, s'Materjo, s'Ozhetom, s'ſilo, s'tábo* (izjema: *ſtábo* (157)).

Nekaj nihanja, ki v grafemsko bolj urejenih in izdelanih sistemih lahko zrcali preplet fonetičnega in etimološkega načina pisave, je zaznavnega na prvi morfemski meji pri predponskih glagolih. Npr. Krelj, Post 1567: *iskasati* (1x) — *iſkasati* ipd. (37x), *iſpuſtiti* ipd. (15x — dosledno); Dalmatin, Bibl 1584: *iskuſsiti* ipd. (8x) —

[30] V Trubarjevih, Kreljevih in Dalmatinovih delih sta ugotovljivi še dve položajski varianti predloga *z*. Prva je *ž*, ki je rezultat izgovornega prilikovanja pred mehkim *n'*. Pojavnostno je zelo strogo vezana na pogosto rabljene zveze predloga s sklonskimi oblikami zaimka *on* (npr. TRUBAR, NTI 1557: *shnega, shne, shnih, shnim*; KRELJ, Post 1567: *Shnijm, shnio, shnimi*; DALMATIN, Bibl 1584: *shnym, shnyh, shnjo*, izjemoma tudi *shnjegovo*). Druga je s samoglasnikom okrepljeni, zložni *zo/so*, ki se pojavlja v zelo številnih zvezah s sklonskimi oblikami zaimka *ves* (npr. DALMATIN, Bibl 1584: *sovſo, sovſee, souſem* itd., izjemoma *sovſako*). Pojavnostno širše je segel le v KRELJEVEM jeziku (Post 1567: *ſofvoimi priateli* (CXLIII), *ſoshitom* (LXXXIIII)), kjer je za razliko od Trubarja na osnovi pisne izčiščenosti *s*-ja in *z*-ja mogoče zanesljivo sklepati na nezveneči izgovor. Na izgovorno zlitost posredno kaže tudi strnjen zapis v Dalmatinovi *Bibliji*. Občasni popravki so umetni, analogično *vplivani*: npr. *s'ovſém*. O različnem izgovoru polglasnika pod vplivom glasovnega okolja prim. TOPORIŠIČ, Arcticae horulae, 1987, 296–297.

[31] O tem RIGLER (1968c, 217–218, 222–226).

*ifkufsiti* ipd. (13x), *ispuftiti* ipd. (19x) — *ifpuftiti* ipd. (7x); Bohorič, AH 1584: *iskashi* (S26) — neupelaj nas. *v'ifkufhno* (39).

Pri Krelju je že razvidna tudi pisna osamosvojenost zapisov glasov *š* in *ž*, čeprav je nekaj znakovnega prekrivanja še ostalo. Iz pogostnostne razvrstitve dvočrkij pa se vendarle da dokaj zanesljivo sklepati na stopnjo pisnega prilagajanja izgovoru in tako odkrivati »kritične« oblikoglasne položaje. Krelj, Post 1567: *teshak* (3x) — *tefhka, tefhkò* ipd. (dosledno s *fh*); *dafh* (2x) — *dash* (1x), *dashevi* (1x): ſneg, *dafh*, vetre (XCVIII) — *dash* v'uodo kapa (IIII). — Pri Dalmatinu je v začetni fazi ugotavljanje zvenečnostnega prilagajanja še težavno, saj se dvočrkje *sh* pogosteje rabi za označevanje glasu *š* kot *fh*. V *Bibliji* je znakovni izbor bolj ustaljen. Glasova *š* in *ž* sta pisno razpoznavna kljub občasnim nedoslednostim. Razporeditev dvočrkij kaže, da je izgovor redko prodiral v pisavo. Npr. Bibl 1584: *desh/Desh/dèsh/Désh* (57x), *deshja* ipd. (43x) — *defh* (5x): je *desh fhàl* (II,111b) — nej *defh fhal* (III,135a); *zhinsh* (12x), *zhinsha* (5x) — *zhinfh* (5x). Izgovoru podrejena je tudi pisna premena tipa *teshak* — *tefhka*.

**6.5** Predvidljive izgovorne variante drugih fonemov, prav tako vezane na posebno glasovno soseščino, pisno niso bile označevane. Npr. Trubar, NTI 1557: o*b* *V*elkinozhi (26l), na*dl*uga; Krelj, Post 1567: Ga*nk*, *tl*a, ma*nk*ati; Dalmatin, Bibl 1584: dan — *dn*e, na*dl*uga, ga*nk*; Bohorič, AH 1584: Ri*nk*a, Hi*mb*a itd.

**6.6** Pri štirih najpomembnejših protestantskih piscih 16. stoletja so bili pisno vzorno ločevani tudi enaki glasovi na meji dveh besed.[32] Npr. Trubar, NTI 1557: ie ta Gro*b* *b*liſi (323), ie Bu*g* *g*ouuril (44a), en gla*sh* *sh*albe (184); Krelj, Post 1567: o*d* *D*uha (CVb), en gla*f* *f*lishal (CVIIIIb); Dalmatin, Bibl 1584: n*a* *A*ltar (I,bVIb), ny*d* *d*èrshati (II,161a), dra*g* *g*vant (II,200a), *s'S*latom (I,60a); Bohorič, AH 1584: ve*zh* *zh*aſti (S34), o*d* *d*oma (S44), i*s* *s*lata (S7).

**7** Glasovni sistemi, ki so ugotovljivi pri posameznih protestantskih piscih, so v veliki meri enaki in se le malo razlikujejo, pa še to predvsem glede sistemsko manj pomembnih refleksov. Več razlik bi se pokazalo pri preverjanju kvantitativnega razmerja izvorno različnih glasov, ki so površinsko izenačeni in zato predstavljeni z isto fonološko enoto (npr. dolgi, ozki *e* kot refleks jąta in etimološkega ali nosnega *e*-ja). Pričakovana so tudi razhajanja v razvrstitvi. Ker so razmerja med refleksi, ki imajo isto glasovno izhodišče, odvisna od individualne zamisli knjižnojezikovnega modela in ker so večinoma rezultat načrtnega odbiranja (npr. razmerje med *ei* in *e*), je njihova različnost tudi predvidljiva. (Vendar izbira *ei* -*e* za jat pri Trubarju velja le za nekaj let.)

**8** Veliko možnosti ne le za preverjanje in dopolnjevanje dosedanjih spoznanj glede fonološke problematike, ampak tudi za nove ugotovitve dajejo popolni izpisi

[32]Nekaj odstopanja je le pri predložnih zvezah, kjer se pisno prekriva nezložni predlog in začetek naslednje besede. Možnost je bila že v 16. stoletju tudi teoretično predvidena (BOHORIČ, AH 1584, 32) in celo priporočena. Tovrstne primere je mogoče odkrivati pri vseh štirih piscih: TRUBAR, NTI 1557: bi moral tedaj *framotio* na tim ſadnim meiſtu ſideti (214); DALMATIN, Bibl. 1584: bote vy *fylo* prozh vjeti pelani (II, 70a); KRELJ, Post 1567: da ſe *fmèrtio* potèrdi (CXLIb); BOHORIČ, AH 1584, *v'ola* (32) itd.

protestantskih del.[33] Ob preko tri milijone listkov obsegajoči kartoteki bo potrebno skrbno načrtovati in izbirati problematiko, da bo gradivo mogoče v celoti izčrpati in kartoteko, ki na enak način omogoča tako pregled nad celotnim ustvarjalno zaključenim obdobjem, kot tudi primerjanje glasovnih sistemov posameznih piscev in ugotavljanje individualnih razvojnih sprememb, v polni meri izkoristiti. Na osnovi zbranega gradiva je mogoče dokaj zanesljivo ugotavljati odvisnost razvrstitve fonemov od oblikoglasnih vzorcev. Tudi s problemi prozodije, ki sodi v okvir fonologije, se bo ob taki materialni osnovi lažje soočiti. Sodbe o razvrstitvi posameznih fonemov bi bile npr. lahko bolj zanesljive, če bi bili poleg osnovnih naglasnih tipov, razberljivih iz teorije in prakse v Bohoričevih *Zimskih uricah*,[34] na voljo tudi že izdelani naglasni vzorci posameznih besed ter ob tem prepoznani vsi tipi naglasnih variant pri vseh štirih avtorjih. To bi omogočilo tudi široko in zanesljivo verifikacijo naglasnih tipov, normiranih z Bohoričevo slovnico. Posamezne naglasne tipe bi bilo treba še natančneje raziskati, jih razvojno osvetliti in razsežnostno določiti.[35]

Prepoznavanje naglasnih vzorcev je v besedilih neredko oteženo, saj označevanje naglasnega mesta z ostrivcem in krativcem tako pri Krelju in Dalmatinu kot pri Bohoriču ni bilo povsem dosledno.[36] Ob vsem tem pa velja, da je tudi na osnovi fonemske razvrstitve in na osnovi zapisov pogosto mogoče sklepati na mesto in naravo naglasa (npr. ob refleksih za naglašeni *ě* in *ô* ali ob dokaj ustaljenem zapisu naglašenega *i*-ja z *y*).

Do izpopolnjenih razvrstitvenih pravil, če ne celo do novih spoznanj o fonološkem sistemu, je nedvomno mogoče priti tudi z upoštevanjem novih dognanj, vse podrobnejših opisov in vzročnih osvetlitev vseh ravnin, ki dograjujejo opis protestantskega knjižnojezikovnega sistema.

---

[33]Gradivo je več kot desetletje zbirala in urejala Komisija za historične slovarje slovenskega jezika pri Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša (Znanstvenoraziskovalni center SAZU).

[34]O tem TOPORIŠIČ (1984a, 77–78; 1984b, 206–208; 1987b, 308). Prim. še KOLARIČ (1971, 38–40) in OROŽEN (1970, 82–83). O naglasnih tipih pri Trubarju tudi NEWEKLOWSKY (1986).

[35]Na soodvisnost slovenskih naglasnih in glasoslovnih zakonov je npr. pokazal Rigler pri obravnavi akcentskega tipa *modróst* — *modrûsti* (RIGLER 1967a in 1968c, 19–20; o tem pred njim tudi NAHTIGAL 1952, 149 in na več mestih RAMOVŠ, za njim pa OROŽEN 1975, 94).

[36]Osnovna naglasna znaka (´ in `) so uporabljali Krelj, Dalmatin in Bohorič, vsak po svoje funkcionalno in v drugačnih okvirih. Ostrivec in krativec sta bila praviloma uporabljana za označevanje naglasnega mesta in kvantitete (zares izjemoma tudi kvalitete). Neredko pa se zbuja dvom v informacijsko polnost, ki jo predstavlja hkratno označevanje akcentskega mesta in dolžine oz. kračine samoglasnika. Ker je onaglašanje pri omenjenih protestantskih piscih povrhu še nedosledno izpeljano, nastajajo pisne dvojnice, ki ustvarjajo dilemo tako glede pripadnosti besede naglasnemu tipu kot tudi glede glasovne vrednosti naglašenega oz. nenaglašenega samoglasnika. Npr. DALMATIN, Bibl 1584: Drob, *Droba* (5x) — *Drobá* (3x): Tolſtino okuli *Drobá* (I, 63b) — Tolſtino okuli *Droba* (I,66b); puſtim eniga oſtati, kir na Steno *zurà* (I,146a; prav: I,164a) — edèn, kir na ſteno *zurá* (I,146b; prav: I,164b); inu je *dàhnil* njemu v'njegou Nus ta shivi Duh (I,2a) — je v'nje *dahnil* (III,59b).

PREGLEDNICA ČRKOVNIH ZNAMENJ ZA GLASOVE KNJIŽNEGA JEZIKA SLOVENSKIH PROTESTANTOV

| Glasovi knjižnega jezika slovenskih protestantov | Trubar P. NTI 1557 | Trubar P. CNT 1582 | Krelj S. OB 1566 | Krelj S. Post 1567 | Dalmatin J. Sir 1575 | Dalmatin J. Bibl 1584 | Bohorič A. AH 1584 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| dolgi naglašeni a | a aa | a aa | a | a aa | a | a á à | a á |
| kratki naglašeni a | a | a | a | a | a | a | a |
| nenaglašeni a | a | a | a | a | a | a à | a à |
| b | b bb p | b p | b p | b p | b p | b bb p | b p |
| c | z c | z c | z c | z c | z c | z c | z c |
| č | zh | zh | zh | zh | zh | zh | zh |
| ć | | | ch | ch | | | |
| d | d dd t | d t | d t | d t | d dd dt t | d t | d t |
| dolgi naglašeni ozki e | e ee | e ee | e é | é e è ẽ | e ee | e é è | é e ê ee è |
| dolgi naglašeni široki e | e ee | e ee | e | e | e | e | e é è |
| kratki naglašeni široki e | e | e | e | e | e | e | è e |
| nenaglašeni e | e | e | è e oe | è e | e | e | e é è ae |
| naglašeni polglasnik | e a | e a | à a | à a | e i | è e é | e è é |
| nenaglašeni polglasnik | e a i | e a i | a e | a à e | e a è i | e è é i a à | è e à a i |
| dolgi naglašeni ei | ei | ei | ei | ei | ei | ej éj ei | ej ei |
| f | f ff ph v | f ff v | f | f ff ph v | f ff | f ff ph | f ph v |
| g | g gg k | g k | g k | g k | g k | g k | g k |
| h | h ch | h | h ch | h ch | h | h | h ch |
| dolgi naglašeni i | y i | y i | i y ij | y i ij | y i ij | i y | i y í |
| kratki naglašeni i | i | i | i | i | i | i | i ì |
| nenaglašeni i | i y | i y | i y | i y | i y | i y | i |
| ij | y i | y i | ij i | i ij | ij y i | ij | ij i |
| j | i y | i y | i y ij | i y ij ˆˆ ali ¨ na naslednjem V | i y j | j i | j i |
| ji | y i | y i ij | ij y | ij y i | iy y i ii | ji ij ii y jy i | ji i |
| k | k c ck g | k c g | k c g | k c ch g | k c g | k c g | k c g |
| ks | x ks | | x | x | x | x | x |
| kv | qu ku | qu ku | qv qu kv ku | qv qu kv | qu | qv | qu qv |

| Glasovi knjižnega jezika slovenskih protestantov | Trubar P. NTI 1557 | Trubar P. CNT 1582 | Krelj S. OB 1566 | Krelj S. Post 1567 | Dalmatin J. Sir 1575 | Dalmatin J. Bibl 1584 | Bohorič A. AH 1584 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| l | l ll | l ll | l | l ll | l ll | l ll | l ll |
| ł | l ll | l ll | l | l | l ll | l ll | l ll |
| l' | l li ll | l li ll | l ll li | l li ll il lli ˆ ali ¨ na naslednjem V | l il ll | jl l ll | jl lj l ll jlj |
| nenaglašeni ł | el ol al ul | el ol al ul | ol | ol | ol el al ul | ol el èl al | ol ul |
| m | m mm | m mm | m | m mm | m | m mm | m mm |
| n | n nn | n | n nn | n nn | n nn | n nv | n nn |
| n' | n in nn | n in | n ni | n ni ny in ñ ˆ ali ¨ na sosednjem V | n ni in | nj n jnj | jn nj n jnj |
| dolgi naglašeni ozki o | o oo | o oo | o | o | o | o ó | o ó |
| dolgi naglašeni široki o | o | o | o | o | o | o | o ò ô ó |
| kratki naglašeni široki o | o | o | o | o | o | o | o ò |
| nenaglašeni o | o | 0 | o | o ò | o | o | o |
| p | p pp b | p b | p b | p pp b | p pp b | p pp b | p pp b |
| r | r rr | r rr | r | r rr rrh | r rr | r rr | r |
| naglašeni ɾ | er ar | er ar | èr àr er | àr èr ar | ar er | èr er àr ar ér | èr er àr ér |
| nenaglašeni ɾ | er ar | er ar | er èr | èr er | er ar | er ar | èr ar |
| s | / s // /s | / s // ß /s | / // s | / // | / // /s s s/ | / // /s s ß | / // s ß /s |
| š | sh /h /sh //h | sh ßh /sh | /h sh | /h sh | sh /h | /h sh | /h sh /ch |
| šč | /zh szh shzh | /zh szh | /ch /zh | /ch | /zh szh /z | /zh szh | /zh /hzh |
| t | t tt d dt | t d | t th d | t tt th d | t tt d | t tt d | t tt d |
| dolgi naglašeni u | u v | u v | u v | u ú v u | u v | u ú v | u ú |
| kratki naglašeni u | u | u | u | u ù | u | u | u ù |
| nenaglašeni u | u v | u v | u | u | u | u v | u ú v |
| v | u v f | v u | v u | v u | u v | v u | v u ú |
| vu | uu | vu uu | | û | uu | vu vú | vu |
| z | / s // /s z | / s z | s / | s / | s / /s | s / /s | s / |
| ž | sh /h /sh /ch | sh ß h | sh /h | sh /h | sh | sh | sh |

## KRAJŠAVE

| | | |
|---|---|---|
| A | 1550 | *Abecedarium vnd der klein Catechifmus In der Windifchen Sprach*; P. Trubar |
| A | 1555 | *ABECEDARIVM*; P. Trubar |
| AH | 1584 | *Arcticae horulae fuccifivae*; A. Bohorič |
| AT | 1566 | *ABECEDARIVM, OLI TABLIZA*; P. Trubar |
| Bibl | 1584 | *BIBLIA, TV IE, VSE SVETV PISMV*; J. Dalmatin |
| CNT | 1582 | *TA CELI NOVI TESTAMENT*; P. Trubar |
| JiS | | *Jezik in slovstvo* |
| K | 1550 | *Catechifmus In der Windifchenn Sprach*; P. Trubar |
| K | 1557 | *CATECHISMVS*; P. Trubar |
| NTI | 1557 | *TA PERVI DEIL TIGA NOVIGA TESTAMENTA*; P.Trubar |
| OB | 1566 | *OTROZHIA BIBLIA*; S. Krelj |
| Post | 1567 | *POSTILLA SLOVENSKA*; S. Krelj |
| Sir | 1575 | *JESVS SIRAH*; J. Dalmatin |
| SR | | *Slavistična revija* |
| SSJLK | | *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* |
| V | | vokal |

## VIRI IN LITERATURA


Ivan ANDOLJŠEK 1978: *Naš začetni bralni pouk*. Maribor. 13–25.

Heinrich BACH 1984: Die Rolle Luthers für die deutsche Sprachgeschichte. *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 1440–1447.

Walter BLANK 1984: Deutsche Sprachgeschichte und Kirchen geschichte. *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 46–56.

Adam BOHORIČ 1584: *Arcticae horulae fuccifivae*, WITEBERGAE. Faksimile: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970. Faksimile in prevod: Maribor: Založba Obzorja, 1987.

Jurij DALMATIN 1575: *IESVS SIRAH*, VLVBLANI. Faksimile: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

— — 1584: *BIBLIA, TV IE, VSE SVETV PISMV, STARIGA inu Noviga Teftamenta*, Wittemberg. Faksimile: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

*Drugi Trubarjev zbornik* 1952: Ob štiristoletnici slovenske knjige. Uredil Mirko Rupel. Ljubljana.

Janez DULAR, Rafka KIRN, Marija KOLAR, Breda POGORELEC 1983: II. Knjižni jezik, 16. stoletje. *Slovenski jezik II*, Maribor: Založba Obzorja. 19–26.

Velemir GJURIN 1984: Register 1584 kot slovaropisni dosežek. *SR* XXXII/3, 183–208.

— — 1986: Pisna podoba besed v prvih dveh Trubarjevih knjigah, ki so danes žive le v nekonvencionalni slovenščini. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana (Obdobja 6). 447–472.

Ivan GRAFENAUER 1973: Doba slovenskega protestantizma. *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Celje: Mohorjeva družba. 91–129.

Sebastijan KRELJ 1566: *OTROZHIA BIBLIA*. Faksimile: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.

— — 1567: *POSTILLA SLOVENSKA( . . .) PERVI SIMSKI DEL( . . .)*

Franc JAKOPIN 1986a: Jakob Rigler. Spremna beseda k: *Jakob Rigler, Razprave o slovenskem jeziku*. Ljubljana: Slovenska matica. 5–8.

— — 1986b: Jezikovna in pisna adaptacija imen v besedilih 16. stoletja. *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*. Ljubljana: SAZU. 70–74.

Rudolf KOLARIČ 1971: Die Sprache in Adam Bohoričs Arcticae horulae. Adam Bohorič, *Arcticae horulae, Die erste Grammatik der slowenischen Sprache*. Wittenberg, 1584; II. Teil: *Untersuchungen*. München: Dr.dr. Rudolf Trofenik. 29–82.

Jernej KOPITAR 1808: *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark*. Laibach, bey Wilhelm Heinrich Korn.

Annelies LÄGREID 1967: *Hieronymus Megiser, Slowenisch — deutsch — lateinisches Wörterbuch, 1592*. Neugestaltung und Faksimile der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1592, bearbeitet von Annelies Lägreid. Wiesbaden.

Rado L. LENČEK 1982: *The Structure and History of the Slovene Language*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers.

Tine LOGAR 1974: Pregled zgodovine slovenskega jezika. *Slovenski jezik, literatura in kultura: Informativni zbornik*. Ljubljana. 103–113.

— — 1976: Glasoslovne in oblikoslovne variante v jeziku Trubarjeve Cerkovne ordninge. *XII. SSJLK*. Ljubljana. 17–25.

Janko LOKAR 1908: Iz predgovorov naših protestantskih pisateljev. *Trubarjev zbornik*. Ljubljana. 1–20.

Rajko NAHTIGAL 1952: *Slovanski jeziki*. Druga, popravljena in pomnožena izdaja. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.

Gerhard NEWELKOWSKY 1984: Trubars Katechismus von 1550 — Eine Konkordanz. *Protestantismus bei den Slowenen = Protestantizem pri Slovencih* (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 13). 133–149.

— — 1986: Zur Paradigmatik in Trubars Katechismus 1550. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana (Obdobja 6). 307–317.

Martina OROŽEN 1970: Razvoj slovenske jezikoslovne misli v normativnih jezikovnih opisih. *VI. SSJLK*. Ljubljana. 81–93. Delni ponatis: Začetki slovenske jezikoslovne misli. *JiS* XVI/7 (1970/71). 193–200.

— — 1975: Morfološka analogija v starejšem slovenskem pismenstvu. *Bereiche der Slavistik*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. 229–245.

— — 1977: Dialektizmi v jeziku Jurija Dalmatina. *Krško skozi čas: 1477–1977*. Krško. 87–98.

— — 1983/84: Dalmatinov Register — prvi sinonimični slovarček slovenskega knjižnega jezika. *JiS* XXIX/6. 196–201.

— — 1984: Gramatična in leksikalna preobrazba Dalmatinovega knjižnega jezika ob Japljevem prevodu Biblije (1584–1784–1802). *Protestantismus bei den Slowenen = Protestantizem pri Slovencih* (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 13). 153–181.

— — 1986: Stilni problemi Trubarjevega jezika. *XXII. SSJLK*. Ljubljana. 27–47.

— — 1986/87: Primož Trubar in razvoj slovenskega knjižnega besedišča v jeziku protestantskih piscev. *JiS* XXXII/2–3. 36–47.

— — 1987a: Kreljev jezikovni koncept. *XXIII. SSJLK*. Ljubljana. 19–40.

— — 1987b: Kreljeva »Otročja biblija«. Spremna beseda k: Sebastijan Krelj, *Otrozhia biblia 1566*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 139–157.

Jan PETR 1971: Jakub Rigler, Začetki slovenskega knjižnega jezika. The Origins of the Slovene Literary Languages. *Slavia* XL/2 (Praga). 267–271.

Jože POGAČNIK 1968: Slovstvo v dobi reformacije in protireformacije. *Zgodovina slovenskega slovstva I*. Maribor: Založba Obzorja. 95–168.

— — 1976: Bohoričevi nazori o jeziku in slogu. *Teze in sinteze*. Maribor: Založba Obzorja. 53–67.

— — 1983/84: Veliki kód slovenskega jezika in književnosti. *JiS* XXIX/6. 202–209.

Breda POGORELEC 1967: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. *Jezikovni pogovori II*. Ljubljana. 75–105.
— — 1972: Trubarjev stavek. *VIII. SSJLK*. Ljubljana. 305–321.
— — 1973/74: Pomen starogorskega spomenika za zgodovino slovenskega knjižnega jezika. *JiS* XIX/6–7. 198–204.
— — 1974: Razvoj slovenskega knjižnega jezika. Dodatek k: *Slovenski jezik, literatura in kultura: Informativni zbornik*. Ljubljana. 1–24.
— — 1983/84: Štiristo let Bohoričeve slovnice. *JiS* XXIX/6. 210–216.
— — 1984: Novi pogledi na slovenski knjižni jezik 16. stoletja. *Protestantismus bei den Slowenen = Protestantizem pri Slovencih* (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 13). 181–208.
— — 1986: Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana (Obdobja 6). 473–497.
Natalino RADOVICH 1964: I sistemi grafici sloveni del Cinquecento. *Anali, Sezione Slava VII*. Neapelj: Istituto Universitario Orientale. 137–185.
Jože RAJHMAN 1977: Trubarjev teološki slovar. *Prva slovenska knjiga v luči teoloških, literarnozgodovinskih, jezikovnih in zgodovinskih raziskav*. Ljubljana: Partizanska knjiga. 104–125.
— — 1982: Trubar (Truber) Primož. *Slovenski biografski leksikon*, 13. zvezek. 206–223.
Fran RAMOVŠ 1918: Delo revizije za Dalmatinovo biblijo. *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*. 113–147.
— — 1952a: Iz Trubarjevega leksikona. *Drugi Trubarjev zbornik*. Ob štiristoletnici slovenske knjige. Ljubljana. 117–118.
— — 1952b: *Morfologija slovenskega jezika*. Ljubljana.
Jakob RIGLER 1959/60: Glasoslovni razvoj predlogov in predpon *na, za, nad*. *SR* XII/1–4. 230–248.
— — 1961/62: Tendence pri razvoju *l*-a. *SR* XIII/1–4. 241–252.
— — 1963: *Južnonotranjski govori*. Ljubljana: SAZU.
— — 1964: Iz probleme akan'ja. *Voprosy jazykoznanija* V. 36–45.
— — 1965: Osnove Trubarjevega jezika. *JiS* X/6–7. 161–171.
— — 1967a: O akcentuaciji sufiksa *-ost*. *SR* XV/1–2. 218–229.
— — 1967b: Pripombe k Pregledu osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu, I. *SR* XV/1–2. 129–152.
— — 1967c: Register v Dalmatinovi Bibliji. *JiS* XII/4. 104–106.
— — 1968a: Dvojni refleksi kratkega ě v slovenščini. *Zbornik za filologiju i lingvistiku Matice srpske* XI. Novi Sad. 249–255.
— — 1968b: Über die Sprache der slowenischen protestantischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts. *Abhandlungen über die slowenische Reformation*. München: Dr.dr. Rudolf Trofenik.
— — 1968c: *Začetki slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: SAZU.
— — 1972: Zbrano delo I Frana Ramovša. *SR* XX/3, 4. 371–376; 439–456.
— — 1977: Problematika glasoslovnih in oblikoslovnih variant v Trubarjevi Cerkovni ordningi. *SR* XXV/4. 465–490.
Mirko RUPEL 1954: *Nove najdbe naših protestantik XVI. stoletja. Neue Funde unserer Protestantica des XVI. Jahrhunderts*. Ljubljana: SAZU.
— — 1956: Reformacija. *Zgodovina slovenskega slovstva I*. Ljubljana: Slovenska matica. 185–260.
— — 1961/62: Nova protestantska knjiga. *SR* XIII/1–4. 301–302.
— — 1962: *Primož Trubar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
— — 1965: *Primus Truber, Leben und Werk des slowenischen Reformators*. Deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Balduin Saria. München: Südosteuropa-Verlagsgesellschaft m.b.H.

— — 1966a: *Primus Truber*. München: Dr.dr. Rudolf Trofenik.
— — 1966b: *Slovenski protestantski pisci*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: DZS.
— — 1970: Prva slovenska knjiga. Spremna beseda k faksimilu: Primož Trubar, *Catechifmus In der Windifchenn Sprach, 1550*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
Stefan SONDEREGGER 1984: Geschichte deutschsprachiger Bibelübersetzungen in Grundzügen. *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 129–185.
Majda STANOVNIK 1986: Luthrovi in Trubarjevi pogledi na prevod. *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*. Ljubljana: SAZU. 118–128.
Hildegard STRIEDTER-TEMPS 1963: *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
France TOMŠIČ 1956: Razvoj slovenskega knjižnega jezika. *Zgodovina slovenskega slovstva I*. Ljubljana: Slovenska matica. 7–28.
Jože TOPORIŠIČ 1966: *Slovenski knjižni jezik 2*. Maribor: Založba Obzorja. 7–29.
— — 1967: Slovenski jezik, kakor so ga videli tisti, ki so o njem razmišljali. *Jezikovni pogovori II*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 9–74. Ponatis v: *Portreti razgledi presoje*. K zgodovini slovenskega jezikoslovja ob 400-letnici Trubarjeve smrti. Maribor: Založba Obzorja, 1987. 257–295.
— — 1970: Življenje in jezikoslovno delo o. Stanislava Škrabca. *SR* XVIII/3–4. 179–217. Ponatis: O. Stanislav Škrabec. *Portreti razgledi presoje*. K zgodovini slovenskega jezikoslovja ob 400-letnici Trubarjeve smrti. Maribor: Založba Obzorja, 1987. 69–96.
— — 1979: Družbena pogojenost norme in predpisa slovenskega knjižnega jezika. *XV. SSJLK*. Ljubljana. 31–44.
— — 1983/84: O Trubarjevi pisavi, pravorečju in pravopisu. *JiS* XXIX/6. 226–232.
— — 1984a: Bohoričeve Zimske urice. Ob 400-letnici slovenske slovnice. *Koledar Mohorjeve družbe*. 75–78. Ponatis: Adam Bohorič. Ob 400-letnici slovenske slovnice. *Portreti razgledi presoje*. K zgodovini slovenskega jezikoslovja ob 400-letnici Trubarjeve smrti. Maribor: Založba Obzorja, 1987. 11–15.
— — 1984b: Oblikoslovje v Bohoričevih Zimskih uricah. *XX. SSJLK*. Ljubljana. 189–222.
— — 1984c: *Slovenska slovnica*. Pregledana in razširjena izdaja. Maribor: Založba Obzorja. 687–689.
— — 1986: Bohoričica 16. stoletja. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana (Obdobja 6). 271–305.
— — 1987a: Jakob Rigler. Delo. *Portreti razgledi presoje*. K zgodovini slovenskega jezikoslovja ob 400-letnici Trubarjeve smrti. Maribor: Založba Obzorja, 192–214.
— — 1987b: Zimske urice, prva slovenska slovnica. Spremna študija k: Adam Bohorizh, *Arcticae horulae succisivae*. Maribor: Založba Obzorja. 281–328.
Primož TRUBAR 1550a: *Catechifmus In der Windifchen Sprach*. Faksimile: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
— — 1550b: *Abecedarium vnd der klein Catechifmus In der Windifchen Sprach*. Faksimile: Ljubljana: Cankarjeva založba, »Trubarjev antikvariat«, 1966.
— — 1555: *ABECEDARIVM*. Faksimile: Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
— — 1557: *TA PERVI DEIL TIGA NOVIGA TESTAMENTA*.
— — 1566: *ABECEDARIVM, OLI TABLIZA*. Faksimile: Ljubljana: Cankarjeva založba, »Trubarjev antikvariat«, 1965.
— — 1581–1582: *TA CELI NOVI TESTAMENT*.
*Trubarjev zbornik* 1908: Uredil dr. Fran Ilešič. Ljubljana.
Ada VIDOVIČ-MUHA 1986: Neglagolske tvorjenke v Trubarjevi Cerkovni ordningi. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in literaturi*. Ljubljana (Obdobja 6). 349–374.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die slowenischen Sprachwissenschaftler seit Kopitar brachten in ihren Werken, die sich direkt oder indirekt mit der Lautung und der Schreibweise der slowenischen protestantischen Werke in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befaßten, eine Anzahl von Erkenntnissen zur Sprache. Zur Wissenserweiterung auf diesem Gebiet trugen in der neueren Zeit neben Rigler auch noch Orožen, Pogorelec, Toporišič, Kolarič, Logar, Jakopin, Gjurin u.a. bei. Einen Qualitätssprung, der in mancherlei den Stand der Kenntnisse über das phonologische System der Schriftsprache der slowenischen Protestanten überschreitet, wie er an den Arbeiten Kopitars, Škrabecs, Oblaks, Nahtigals und Ramovšs abzulesen ist, stellen die Untersuchungen Riglers dar.

Die Beschreibung des phonologischen Systems, dessen sich die slowenischen protestantischen Autoren in ihrer Schriftsprache bedienten, ist eine komplizierte Aufgabe, die lediglich auf dem Wege einer Rekonstruktion auszuführen ist, da die zeitliche Entfernung von vierhundert Jahren eine gleichzeitige Überprüfung der Aussprache verhindert. Den verläßlichsten Weg stellen die Niederschriften der Lautung in den protestantischen Werken dar. Indes war die von den protestantischen Autoren eingesetzte Schreibweise keine phonologische. Das geborgte Buchstabenmuster verhinderte schon ganz zu Beginn eine ideale Übereinstimmung zwischen dem Laut und dem Zeichen. Die Schreibweise war schon im 16. Jahrhundert in ihrer Information mehrschichtig. Neben der Spiegelung der Laute erfüllte sie noch andere Aufgaben: bedeutungsdifferenzierende, stilistische und grammatikalische Funktionen, die mit abgeleiteten Rechtschreibregeln verwirklicht wurden. Der Lauthintergrund wurde auch von der Instabilität der Schreibweise und von unangemessenen Verschriftlichungstheorien verdeckt, die das Resultat des intensiv verlaufenden Prozesses der Ausgestaltung einer Schriftnorm war. Das bewußt gestaltete, supradialektale schriftsprachliche Modell führte gleichfalls weg von einer geraden, der Aussprachecrealität entsprechenden Beziehung von Laut und Verschriftlichung. Solche Tendenzen sind auch von den ethymologisch korrigierten Niederschriften der Lautung ablesbar. Das Verhältnis zwischen der wirklichen Aussprache und ihrer Notierung, die zugleich auch die Stabilität der Schriftnorm aufdeckt, wurde auf der Basis schriftlicher Realisierungen von in ihrer Stimmhaftigkeit konträren Sonantenpaaren (*p-b, t-d, k-g, s-z, š-ž*) in morphologisch interesanten Positionen überprüft. Die geringste Stabilität wurde in Konsonantenhäufungen festgestellt, die durch Beugung entstanden waren. Beträchtliche Auspracheanpassungen wurden am Wortende vor einer Pause oder vor einem in der Stimmhaftigkeit konträren Wortanfang konstatiert. Eine stabilere Schreibweise wurde in dieser Position bei deklinierbaren Wörtern beobachtet, weil die Paradigmen Stabilität gewährleisten. In den Werken Trubars ließen sich die häufigsten Konzessionen der Schrift an die Aussprache nachweisen, die wenigsten hingegen bei Krelj. Bei Trubar reichte auch die Analogie am weitesten. Indes sind die festgestellten Normabweichungen zahlenmäßig derart gering, daß die Erkenntnis von der Stabilität des Sprachsystems, das die slowenischen protestantischen Autoren des 16. Jahrhunderts verwendet haben, eine weitere Bestätigung fand.

Neue Möglichkeiten sowohl für die Kontrolle der bisherigen Feststellungen wie auch für eine Vertiefung der Kenntnisse bieten die vollständigen Wortindices der protestantischen Werke. Auf dieser Basis werden neue Forschungen in Angriff genommen werden können, die die Beschreibung des phonologischen Systems der Schriftsprache, wie sie an den Werken der slowenischen Protestanten abzulesen ist, ergänzen und vervollständigen werden.

UDK 886.3.09–312.6
*Igor Grdina*
Filozofska fakulteta v Ljubljani

# AVTOBIOGRAFIJA PRI SLOVENCIH V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

V 2. pol. 19. st. se v slovenskem slovstvu pojavijo prvi obsežnejši spisi, ki jih je mogoče uvrstiti v žanr avtobiografije, medtem ko so se poprej avtobiografske vsebine izražale v drugih slovstvenih vrstah (pisno, lirska izpoved itd.). Razvije se humorna (J. Alešovec), vzgojna (J. Trdina) in politično pragmatična (J. Vošnjak, F. Šuklje) avtobiografija, ki po Cankarjevem stilnem prevratu tudi v tovrstnem pisanju postane slovenska avtobiografska klasika. Medtem ko avtobiografije pisateljev pretežno premorejo strukturo prvoosebne romaneskne pripovedi, politiki avtobiografijo (usmerjenost na lastni življenjski razvoj) praviloma križajo s spominopisjem (»subjektivna zgodovina«), kar vodi v bolj mozaično zgradbo.

In the second half of the nineteenth century in Slovene literature the first extensive writings appear that can be considered as belonging to the genre of the autobiography. Before then, auto- biographical substance had been expressed in other literary genres (written, the lyric confession). The types that develop are the comic (J. Alešovec), the didactic (J. Trdina) and the political/pragmatic (J. Vošnjak, F. Šuklje) autobiography, which, after Cankar's revolution, becomes a Slovene autobiographical classic of this genre. While the autobiographies of writers generally overcome the first-person structure of the romanesque narrative, politicians' autobiographies (focused on personal lifetime development) are as a rule crossbred with the memoir (the "subjective history"), leading to a more mosaic-like construction.

Druga polovica 19. stoletja je za avtobiografsko slovstvo na Slovenskem nadvse pomemben čas. Poleg posameznih krajših zapisov v slovenščini ali nemščini, ki je zaradi zgodovinskih okoliščin vse dotlej bila pri naših ljudeh doživljana kot običajen kulturni idiom (njena uporaba še v Prešernovem času ne vzbuja asociacij o narodnem odpadništvu), začno izhajati prve obsežnejše avtobiografije. Medtem ko so poprej tovrstni spisi dolgo ostajali v rokopisu (Herbersteinovi spomini iz začetka druge polovice 16. stoletja so bili npr. natisnjeni šele 1855. leta v Karajanovi izdaji; Lambergov verzni življenjepis je objavil kakšno stoletje in četrt po nastanku J. V. Valvasor v deveti knjigi Slave vojvodine Kranjske), sedaj sprotno prihajajo na svetlo, med bralce, ki so jih namenjeni. Tako se tudi v naši nacionalni literaturi pojavi avtobiografija kot posebna pripovedna vrsta oz. žanr, kajti poprej se avtobiografske vsebine izražajo v najrazličnejših in najraznovrstnejših oblikah (pismo, osebnoizpovedna lirika, potopisi itd.). Ob avtobiografsko-spominskem spisu Luize Pesjakove Spomini na Prešerna in knjigi Vatroslava Holza Spomini na znamenite može slovenske (1892) gre za tisti čas navesti predvsem sledeče za naše razpravljanje zanimive avtorje in njih tekstne podvige: Janez Trdina, Spomini (nastali 1867–1868), Hrvaški spomini (objavljeni 1885–1887), Bachovi huzarji in Iliri (1903), Moje življenje (1905–1906); J. Godina Verdelski, Življenje (1879); Jakob Alešovec, Kako sem se jaz likal (1884); F. Ks. Kramer, Življenje in delovanje (1893); A. Marušič, Moja doba in podoba (1898); J. Debevec, Vzori in boji (izhajalo v Domu in svetu 1896–1897, tudi 1917), Do zmage (1901–1902). To dobo nekako organično in smiselno dokončuje in zaokrožuje dr. Josip Vošnjak s prvim in drugim zvezkom svojih Spominov (1905–1906). Iz posameznih člankov in

osamljenih knjig tako do konca stoletja polagoma zrase razvidna in razvejana avtobiografska književnost, ki je sicer močno povezana s spomini (spomini so nekakšna izrazito subjektivna in individualna zgodovina, medtem ko je avtobiografija tekst, ki se osredinja na avtorjevo življenjsko razvojno pot), toda kakovostnega skoka iz nastavkov v razvitost ni mogoče spregledati, zlasti ne v primerih Jakoba Alešovca, Janeza Trdine in Josipa Vošnjaka. Cankarjeva besedna umetnost je mogla tudi znotraj vrste oziroma žanra avtobiografije izvesti modernistični prelom, saj so pred njegovim nastopom obstajali v slovenskem kulturnem prostoru znani vzorci tovrstnega pisanja, ki so bili z avtobiografskimi spisi Ivana Cankarja potisnjeni v predmoderno fazo. Tako je zaživela naša avtobiografska klasika, toda vanjo se niso uvrstili zgolj teksti, ki so časovno nastali pred Cankarjevo avtobiografiko, temveč tudi mlajši, ki so sledili predcankarjanski avtobiografski paradigmi (npr. Franjo Šuklje, Ivan Hribar). Toda vsa ta besedila so mogla postati klasična tudi zavoljo svojih notranjih strukturnih lastnosti, ne le zaradi drugačnosti v sopostavitvi s Cankarjevimi avtobiografskimi teksti, glede na katere so bila mišljenjsko in slogovno predmoderna. Ne dosegajo sicer ravni velike in pomembne umetnosti, jih je pa recepcija potrdila z uspešnimi vnovičnimi izdajami po mnogo letih od prvotiskov (Trdina, Vošnjak, Alešovec, Šuklje, Hribar). Tako niso le literarnozgodovinska zanimivost, temveč tudi nadčasno aktualna vrednota in jih ni mogoče spregledati ali zanemariti.

Če iščemo zunanjih razlogov za vznik in razvoj slovenske avtobiografske književnosti, moramo najprej navesti uspešno izveden razvoj našega naroda iz etničnega oz. etnografskega dejstva v moderno kulturno-politično skupnost: z razcvetom novodobne nacionalne literature, v kateri avtobiografskega žanra ni mogoče pogrešati, se odpro vrata avtobiografiji v besednoumetnostnem oblikovanju; v okvirih nacionalne politike se pojavi prostor za tezno pragmatično avtobiografiko najvplivejših odsluženih voditeljev, ki se morajo bodisi opravičevati bodisi celo lagati okoli svoje vloge v zgodovinskem dogajanju; nadalje moderna nacionalna skupnost, ki deluje kot samosvoj sistem, naravnost terja zapis izkustva svojih najveljavnejših mož — skozi čas vse bolj tudi žena — vseh strok, ki so se vse bolj slovenizirale. Poleg splošnega avtobiografskega trga se začno počasi odpirati tudi posebni — in vse je potrebno zadovoljiti bodisi z izvirno bodisi prevodno knjigo. Širijo se prostori znanostne (najuspešneje z Milanom Vidmarjem sredi 20. stoletja), strokovnostne (najvidneje z dvema pevcema, tenoristom Antonom Dermoto in basistom Ladkom Koroščem v drugi polovici 20. stoletja), moralične in sploh vsakršne tezne in netezne pragmatične in nepragmatične avtobiografike. Slovenski narod je postal iz objekta zgodovine njen subjekt (poprej so bili subjekt le posamičniki iz njegovih vrst). Da se v kontekstu takšnih tektonskih sprememb posamezniki vse bolj trudijo z zapisovanjem svojega življenja, ni čudno: dokler je bil narod objekt, je bilo za to, da je njegov pripadnik bil subjekt, dovolj samo storiti (ali včasih tudi ne storiti) kaj spomina vrednega; če pa hoče človek še nadalje obstajati kot subjekt, se pravi biti subjekt znotraj narodnega subjekta, mora skozi medij jezika svojo subjektiviteto objektivizirati, kar pomeni, da se mora s tekstom narediti drugačnega od ostalih. Ker se ljudje večinoma ne zadovoljijo z omejenostjo svoje pomembnosti na čas lastnega življenja, tekste o sebi ne le pripovedujejo, temveč tudi zapisujejo.

Podrobneje si bomo ogledali tri besedila naše avtobiografske književnosti druge polovice 19. in začetka 20. stoletja, ki so si v slovenski zavesti priborila trajnejše mesto. Gre za Alešovčev tekst z naslovom Kako sem se jaz likal, Trdinovo Moje življenje in Vošnjakove Spomine. Vendar moramo kar takoj opozoriti, da je tudi to obdobje, čeprav nekakšna klasika, s stališča avtobiografskega pisanja pri nas spet, kakor prva polovica 19. stoletja, izrazito odprto v prihodnost, toda na drug način: če se v prvi polovici prejšnjega stoletja vsaj v nastavkih oblikujejo temeljni tipi naše avtobiografike (ljudski z verzifikacijami Jurija Vodovnika, artistični z Vodnikovim Mojim spomenikom, humorni vsaj deloma z Vodnikovima proznima življenjepisoma, pragmatični v smeri moralizma s Smolnikarjevimi spisi — kajpak še v nemščini — in v smeri političnosti ter ideološkosti s Füstrovimi — spet nemškimi — spomini na revolucijo 1848–1849), pri čemer pa gre za bolj ali manj osamljene poskuse, se v drugi polovici razvijejo do stopnje književnosti, a ne še vsi; šele v dvajsetem stoletju začno na Slovenskem nastajati knjige o lastnih življenjih vseh in vsakršnih ljudi, ki premorejo pravo odličnost ali nje videz (od vojakov — npr. Stane Semič Daki — preko vohunov — npr. Vladimir Vauhnik — do patologov — Janez Milčinski) in ne le tovrstni besedilni podvigi pisateljev, politikov ali učenjakov, (ki so tudi v svetovnem merilu najpogosteje avtorji avtobiografskih spisov), s čimer se naše slovstvo razširi s pričevanji o kar najrazličnejših oblikah in podobah človeškega bivanja. Morda je nekoliko presenetljivo, da je humorna avtobiografika v razvoju praktično najhitrejša (Verdelski je s svojih Življenjem precej pozabljen), vendar je to tudi razumljivo: humor pomeni distanco, avtobiografom ter avtobiografskim spisom pa se kot neodpustljiva slabost najpogosteje očita ravno pomanjkanje razdalje pripovedovalca do pripovedovanega. Humorna avtobiografija je v tem pogledu vsekakor bližja neavtobiografskim pripovednim žanrom kakor drugovrstna avtobiografika, zatorej prvi korak vanjo v slovstvu, ki nima dosti izkušenj z deli o lastnih življenjih avtorjev, s spisi tega tipa ni presenetljiv. Nadalje je humorna avtobiografika tudi najbližja v slovenskem slovstvu že poprej razvitim žanrom (pridižni zgled, svetniški življenjepis, povest): od dobrodušnega opazovanja in opisovanja življenj drugih, tako fikcionalnih kot izvenfikcionalnih oseb, do takšnega početja s seboj je majhna razdalja, ki je ni težko premagati, vsem klasičnim dvomom o tem, ali je primerno slaviti in sploh tekstno upodabljati samega sebe, navkljub. Alešečev humor tudi ni preveč satiričen: za kaj takega je tedaj slovenski književnosti in duhovnemu prostoru nasploh še manjkalo tradicije, zakaj satira se mora sklicevati na kar najširše znano, tudi besedilno znano stvarnost in vzpostavljati do nje posebna, nepričakovana razmerja optičnih in perspektivičnih prevar ter skoznje globlja videnja (predmet satire je pri nas tedaj praktično le nemškutar oz. nemčur — ta je bil ob oblikovanju slovenskega naroda v moderno nacionalno skupnost edini obče znani pojav, ki ga ni bilo preveč nevarno smešiti).

Pripovedovalec je v Alešovčevem likanju vsevedni avktorialni pripovedovalec, vendar je pripoved klasično avtobiografska, torej prvoosebna. Prvoosebnost in vsevednost pripovedovalca, ki praviloma ne v fikcijskem ne v izvenfikcijskem spisu ne gresta skupaj, sta lahko združena le skozi dejstvo, da prvoosebni pripovedovalec govori o svojem že povsem minulem, torej miselno docela obvladanem času. Takšna pripovedna drža terja, da se zastor zgodbe avtorjevega življenja spusti so-

razmerno zgodaj. O »politični dobi«, ki je trajala še za časa avtorskega dejanja, se pravi v dneh pisanja avtobiografije, bi Alešovec ne mogel spregovoriti na vsevednostni način. Ker pa bi to bil korenit besedilni zasuk, celo rez, je njegova pripoved končana tam, kjer se je prenehalo likanje, torej šolanje:[1] dlje v vsevednem pripovednem načinu ni bilo mogoče iti.

Zakaj je avtor tako močno vztrajal pri takšni pripovedni drži? Odgovor na to vprašanje ponujajo besede iz zadnjih vrstic teksta: »Do sem gre zgodovina (!) slovenskega trpina (!)« (str. 351), ki nakazujejo, da je skozi avtobiografijo Alešovec hotel podati ne le pogled na lastno življenjsko pot (da bo v tekstu to, sporoča naslov), temveč tudi zgodovino nekega sloja ljudi. Gre za slovenske trpine, kar je figurativna oznaka za naše narodno misleče izobražence iz začetka druge polovice 19. stoletja. Zgodovina in slovenski trpin sta v citiranem stavku pomenljivo povezana z rimo; to na poseben, le besedni umetnosti lasten način poudarja posebno težo označitve. Čeprav je zgodovina tu mišljena nekoliko metaforično, nam njen priklic v tekst pomaga razumeti avktorialno pripovedno držo avtobiografa, kajti pisanje zgodovine terja popolno obvladovanje snovi, to pa najbolje izraža vsevedni pripovedovalec.

Ker je zgodovina sloja ljudi v našem primeru gledana skozi usodo ene osebe, ki temu sloju pripada, prihaja do zanimivega razmerja med občostjo in posamičnostjo, oz. če govorimo na ravni žanrov, med generacijskim tekstom (ki bi ga z malo širine mogli uvrstiti v skupino generacijskih romanov) in avtobiografijo: Alešovec skozi avtobiografijo pravzaprav pripoveduje generacijski roman. Tudi zato nas njegova avktorialna propovedna drža ne preseneča. Brez nje je avtobiografski tekst nemogoče cepiti na stebliko generacijskega besedila in brez nje posamičnikova usoda težko dobiva obči pomen, še posebej kadar je pripovedovana prvoosebno, torej ali dejansko ali fingirano izpovedno. Avtor kot kreator teksta mora junaka pripovedi obvladati tako, da ta izraža tudi nadosebno usodo, če naj nastane generacijski tekst: v primeru avtobiografskega junaka mora toraj obvladati sebe. Avktorialni pripovedni način je za to še posebej pripraven. Na drugačen način je napetost med generacijskim in avtobiografskim spisom obvladal Miran Jarc: avtobiografskega junaka je razstrelil na več besedilnih oseb in iz več besedilnih usod stkal generacijski tekst. Toda takšna rešitev iz romana Novo mesto za Alešovca, živečega v predmodernem času, ni mogla priti v poštev. Vsekakor pa Alešovec ni pisal samo avtobiografije oziroma: ni pisal avtobiografije zaradi avtobiografije.

Kako avtor kot ustvarjalec teksta obvladuje vso pripovedno sceno in kako je pravzaprav njen edini suveren, naj pokaže sledeči primer: »Ta Martin je bil strah otrok in psov vse fare. Zato naj dobi tu par vrstic. Misli si, dragi bralec, osebo srednje velikosti, kolikor mogoče tenko in suho /. . ./, in če temu pridaš še precej veliko torbo, po suknji opasano, imaš pred sabo Štrefeljnovega Martina, kakor je bil« (str. 25, 26). Avtor v svojo avtorsko sodobnost in hkrati v bralčevo sodobnost prikliče osebo iz pripovedi in njeno figuro postavi kar izven teksta (»imaš pred sabo«). Seveda je to le pripovedni trik, ki pa zelo jasno govori o odločilnosti avtorja kot pisca teksta, ki si jo moramo predstavljati tudi nasproti avtorju kot

[1] J. ALEŠOVEC, Kako sem se jaz likal (Ljubljana, 1973), 351.

junaku teksta. Tudi poigravanje s časi pričuje o avtorjevi popolni suverenosti nad tekstom (sedaj ga dobiš, kakršen je bil tedaj, ko je bil avtor toliko in toliko let star otrok). Moremo reči, da pripovedovalec ne pozna nikakršnega razvoja, ga pa opazuje, in sicer svoj razvoj kot razvoj junaka besedila. To počne iz točke zrelosti, iz vsestransko obvladovane točke, ki jo izraža vsevednost pripovedovalca in ustvarjalca teksta.

Povedano dokazuje tudi tale odlomek: »Da bi mogel popisati, kako je v meni vrelo, cvrčalo, vzdigalo se, žgalo, trlo, sploh vse, kar se more misliti najbridkejšega, najhujšega« (str. 40). Na prvi pogled citat govori o nemoči avtorja besedila nasproti občutjem junaka teksta in potemtakem sporoča, kako je avtobiografski ubesedovalec odvisen od sebe kot junaka. Toda to drži le do tam, kjer stoji zapisano: »kar se more misliti najbridkejšega, najhujšega«. Kajti na tem mestu so v doživljanje teksta priklicani bralčevi občutki, še več: celo v tekst sam so poklicani kot zagotovo učinkovitejši, plastičnejši in močnejši od še tako dobro popisanih občutij besedilnega junaka. Alešovec torej suvereno razpolaga celo z bralcem in njegovimi predstavami, z njegovimi eidetičnimi doživetji: na določenih mestih je pripoved po eksplicitno izraženi volji propovedovalca odprta v bralca in računa z njegovim sodelovanjem, točneje: z njegovim aktivnim vključevanjem v tekst. Vendar so takšni predeli besedila skrbno izbrani in tudi v tekstu eksplicitno določeni: gre za posebej izpostavljene bivanjske položaje, ki jih avktorialni pripovedovalec težko opiše za vse ravni bralcev zadovoljivo. Bralec naj torej avtorju le pomaga in si tekst preustvari glede na svoj nivo doživljanja sveta, toda nikakor ne sme tega početi vsepovsod, temveč le tam, kjer mu to dopusti oz. ga k temu pozove veliki arhitekt pripovedi, se pravi avtor, ki je navzoč kot pripovedovalec. Bralec je tako strateško silno zvito pritegnjen k sodelovanju pri avtorstvu besedila, seveda pa samo pri avtorstvu besedila zanj, ne besedila po sebi. Toda poudarimo še enkrat, da je takšno sodelovanje bralca pri avtorstvu omejeno le na posamezne prizore, ki učinkujejo predvsem s svojo prvinskostjo ali scenarično razsežnostjo: Alešovec se očitno zaveda svoje nemoči v ustvaritvi polnega eidetičnega doživetja samo s tekstom, zato pokliče na pomoč zakladnico bralčevih vsakdanjostnih izkušenj.

Podobno je na začetku poglavja Razne zmešnjave: »'Kaj pa s šolo?' — bo gotovo kdo vprašal« (str. 245), ali v poglavju Nova doba: »Prišel sem v šesto šolo. Šesta šola! Ne bojte se, da bi obširno popisoval to leto« (str. 297), le da se tu avtor postavlja v vlogo zaščitnika in pokroviteljskega somišljenika bralčevih občutkov, ki bi jih kot kreator teksta suvereno smel prezreti. Tudi tu vidimo, kako Alešovec vsekakor računa na aktivno bralčevo sodelovanje. Kot avtor in kot pripovedovalec pa mu sporoča, kako vedno vsaj misli nanj — celo najprej nanj in šele nato nase kot na junaka zgodbe —, tudi kadar ga izrecno ne prikliče v avtorstvo teksta. Avtor kot junak besedila potemtakem ni podrejen samo avtorju kot ustvarjalcu teksta, temveč tudi bralcu, na katerega se ustvarjalec kar naprej ozira in mu dopoveduje, kako je na njegovi strani. To je hierarhija, ki jo razbiramo iz Alešovčevega likanja. Ker avtor ne piše zgolj avtobiografije, temveč tudi »zgodovino« in hkrati generacijski tekst nadosebne veljave ter pričevanjskosti, nas takšno stanje ne preseneča. V bistvu gre za generacijski tekst, stisnjen v avtobiografsko formo. Sloj ljudi (slovenska inteligenca), ki je generacijsko opredeljen (leta šolanja v času

neoabsolutizma Alexandra Bacha in njegovih parlamentarističnih nemškoliberalnih naslednikov), je zgoščen pretežno v avtobiografov lik, le nekoliko tudi v bolj ali manj scenarično podobo njegove okolice.

Verjetno ni potrebno posebej opozarjati na prav šolsko zgledno uporabo križanja spominske in podoživljajske perspektive (npr.: »Tečem nazaj v gostilno ter poprosim, da se mi odpre soba, kjer sem takrat spal. Bila je še nepospravljena« (str. 325 — brez védenja o križanju perspektiv bi bila ta dva stavka lep primer nesmiselnega besedila!). Da so dialogi svobodne rekonstrukcije ali celo povsem mimetični, je jasno že iz prej opisovanega razmerja med avtorjem junakom teksta in avtorjem kreatorjem besedila. Razvidno pa je to tudi iz dejstva, da prizori s premim govorom upoštvajo zgolj besedilni, torej pripovedni kontekst in so koherentni glede nanj, ne pa glede na predbesedilno resničnost, ki bi morala biti drugače zelo natančno opisana, je pa velikokrat le nakazana. Pomenljivo je neki predel besedila imenovan »prizor« (str. 246), kar je označevanje opisane realnosti v slovarju gledališča, torej uprizoritvene umetnosti. Tako je poudarjena temeljnost umetnostnega oblikovanja, ne pa temeljnost predbesedilne resničnosti, s katero je tekstna resničnost v referencialnem razmerju. Zlasti glede na najvsakdanjejše dogajanje je tekst neustrezno koherenten, saj izpušča popis vsakomur znanih ritualov (to pri premem govoru lahko vidimo zlasti pri pozdravljanju, ki v tekstu ni izvedeno na tako obširen način, kakor je bilo v predbesedilni resničnosti zagotovo, saj si časa Alešovčevega likanja ni mogoče predstavljati brez ustrezne etikete). Alešovec vsekakor zgodovino piše skozi pripoved, ne pripovedi skozi zgodovino.

Na prvi pogled je paradoksalno, da piše Alešovec svojo »zgodovino« s humorno noto, saj so teksti zgodovine ponavadi hudo resnobna stvar. Toda le skozi perspektivo dobrodušnega smehljaja, ki vse razume in zato tudi vse odpusti, je mogel v besedilo spraviti dogodivščine, ki običajni in historično izpričani morali niso mogla biti po godu (gostilne, gledališče in druge postojanke peklenske pošasti v Ljubljani). Navsezadnje je samo skozi humor mogel v zgodovino vplesti svojo osebo. Humor potemtakem širi avtobiografov pripovedni prostor. Toda širi ga tudi zgodovina, ki mora govoriti tudi o tistem, kar se po pravilih dobrega okusa in konvencij nekega časa zamolči . . .[2] Toda »zgodovinskost« in humornost Alešovčevčevega teksta nista samo v službi širjenja pripovednega prostora in pripovedne perspektive: v okviru avtobiografskega teksta tudi ustvarjata pripovedno distanco. Naš avtor se je torej kar dvakratno distanciral od svojega precej nedolžnega in v bistvu moralno docela neproblematičnega spisa o lastnem življenju. To govori o silno veliki zaprtosti in zavrtosti slovenskega bralstva v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je Alešovčevo likanje prvič zagledalo luč sveta in surovost književnega trga. Tudi hvaljenje očeta, ki avtorja v otroških letih nečloveško pretepa, do neba vpijoče pričuje o tedanji slovenski »javni morali«, ki je terjala popolno obvladovanje v smislu razglašenih konvencionalnih vrednot vsaj skozi izjave (ki so večkrat v kričečem neskladju z besedilnimi situacijami). Tako Alešovčev tekst premore dinamično nasprotje med »subjektivnostjo« humorja in »objektivnostjo« zgodovine,

[2]Seveda je zgodovina tako resnicoljubna le, kadar je mišljena literarno (prim. Aškerčev List iz kronike Zajčke: »Kajti res je res! Resnico samo /vselej piši vestni zgodovinar!/ Ne na levo gledaj, ne na desno,/ kaj vrstniki poreko, ne baraj!/ Kaj potomci poreko, ne maraj!«).

ki se mu pridružuje tudi literarnožanrsko napetostno razmerje med podnaslovno oznako »povest« in zaključno »zgodovina«. Verjetno je ravno v tem iskati razloge njegove nadčasne svežine.

Od Ivana Cankarja naprej je Janez Trdina s svojim Mojim življenjem klasik slovenske ne le avtobiografske pripovedi. Cankarjev istonaslovni tekst se naravnost sklicuje nanj in na njegove vrline, ki jih razglaša do daljnih dalj, vendar jih vsaj skozi modernistični prevrat stilno, torej implicitno zanikuje. Seveda Cankar mimogrede tudi naravnost pokritizira Trdino, češ da je preveč pedagog tam, kjer bi položaj terjal umetnika in samo umetnika. Tako noben bralec Cankarjevega Mojega življenja ne more imeti iluzije o tem, da bi Trdinovo enako naslovljeno delo bilo brez napak.[3] Misel na pedagoško sporočilo teksta sicer ponekod škoduje že Alešovčevi pripovedni umetnosti (tam, kjer si ne drzne preseči moralke svojega časa, čeprav to besedilna situacija naravnost zahteva), a njegova humorna perspektiva ublažuje takšne zdrse, medtem ko za Trdinove padce v šolmaštrštvo ni tekstne kompenzacije. Edina olajševalna okoliščina zanj je, da je po poklicu pač pedagog in da ne more iz svoje kože: Trdinovo poučevanje je torej vzeti kot znamenje pristnosti pričevanja. Treba pa se je vsekakor zavedati, da je Cankarjeva eksplicitna hvala avtobiografa Trdine v službi povzdiga lastnega teksta, kajti stilno zanikovati malovreden spis nima nobenega pomena. Ob tem je visoko Cankarjevo mnenje o Trdini kajpak tudi svojevrstno draženje Tavčarja in drugih tedanjih etabliranih literarnih veličin oz. »živih klasikov«.

V oči pade dejstvo, da se Trdina v svojem življenjepisu sorazmerno malo ustavlja ob tistem, zaradi česar je najpomembnejši, ob svojem pisateljstvu, čeprav na koncu Mojega življenja pravi: »In tako sem zdaj končal svojo biografijo. Od konca nisem mislil, da bo tako dolga, ali tvarine se je nabralo toliko, da nisem mogel biti bolj kratek. Hotel sem Vam dati pravo sliko svojega življenja, ne pa le kako megleno, momentno podobo (to je prava bojna napoved simbolistični avtobiografični paradigmi, ki jo je Cankar značilno, vsekakor hote spregledal v zbirki »momentnih« podob Moje življenje, kjer hvali Trdino).«[4] V »pravo sliko« in slikanje lastnega življenja po njegovem mnenju tekstni podvigi (npr. njih interpretacije ipd.) torej kaj malo sodijo. Iz tega so izvzete le okoliščine njihovih nastankov in še bolj sodbe o njih, kajpak zapisane iz časovne razdalje in čvrsto stoječe na temelju časa nastanka avtobiografskega besedila, ne časov nastanka prizadetih tekstov samih (čeprav je takšno bio-bibliografsko pisanje o sebi navadno v svetovnem slovstvu vsaj od Bede Veličastnega, v slovenskem pa od Trubarja). Vse drugo je očitno pomanjskanje dobrega okusa. Distanca časa je vidna zlasti skozi ironijo, ki omogoča kritično vrednotenje avtorjevih besedil iz preteklosti, vendar tako, da so docela zavožene stvaritve sorazmerno milo obsojene (očitno je zanje in za njihove visoke

[3]Ivan CANKAR, Moje življenje, v: Ivan Cankar, *Izbrano delo* VII (Ljubljana, 1970), 118. Tam vzpostavlja Cankar zanimiva interpersonalna razmerja z junaki svojih del (glede na spis Moje življenje pa so razmerja tudi intertekstualna: a avtobiografskem spisu si je nasploh težko predstavljati intertekstualnost brez interpersonalnosti), ki imajo s stališča avtobiografike načelno veljavo, saj pravi: »Če je /novelist/ kaj prida, je vsaka novela kos njega samega, kaplja njegove krvi, poteza na njegovi podobi.«

[4]J. TRDINA, Moje življenje, *Izbrano delo* I (Ljubljana, 1971), 364.

nemene dovolj bridka usoda že to, da se obravnavajo z nasmehom in dobrodušnim posmehom). Za primer navedimo sledeči odlomek iz Trdinovega Mojega življenja:

Butnila mi je v glavo smešna misel, da se spravim na Pegaza. Ker mi priroda ni dala nobene žilice za pesnikovanje, sem ga jahal jako nespretno. Zverižil sem Oblego Metuluma, prevod prvega speva Iliade in še nekatere druge malenkosti, eno vem, da v slavo svoji Radoslavi. Homerja sem prelagal tako svobodno, da sem često zanemarjal nalašč cezure, dasi sem dobro vedel, kje jim je biti. Dejal sem si: Kaj bi se človek vezal pedantno na pravila tujih diktatorjev. Slovenščina zdeluje lahko i brez cezure. Moj prevod je bil torej nekoliko verzificirana slaba proza. Sploh se mora imenovati vse, kar koli sem pisal v verzih »literarischer Schund«, ali po domače smeti in pleve. Nekoliko boljši so bili prozaični spisi (str. 306).

Trdina opazno več prostora namenja svojim ponesrečenim delom kot onim, s katerimi se je zapisal v slovensko literarno zgodovino. Slednja očitno ne potrebujejo nobenega pojasnila in ne sodijo več v avtorjev življenjepis, ker žive samostojno življenje. Toda poudariti je, da avtor, ki si sicer daje duška ob presojanju svojih zgodnejših umotvorov, prav nič dobrodušno ne gleda na kritične opazke drugih ljudi o svojih spisih. Interpersonalnost med njim kot ustvarjalcem Mojega življenja in njim kot nekdanjim ustvarjalcem Oblege Metuluma ali Zgodovine slovenskega naroda je kvalitativno drugačna od interpersonalnosti, ki jo ustvarja s presojevalci svojih del, zapisujočim enako kritične besede o zgodnjih podvigih njegovega peresa. Omenjene kritične besede so včasih res enake, medtem ko njihov namen ni: kritične pripombe drugih ljudi so kritika, avtorjeve vrednostne sodbe o zgodnejših spisih pa so pravzaprav v službi ustvarjanja njegovega opusa. Posrečeni spisi se uvrščajo vanj sami po sebi in brez diskusije, ponesrečeni pa skozi avtobiografijo, ki pregleduje avtorjevo prehojeno pot in se ustavlja ob posameznih dogajanjih oz. dogodkih na nji ter do njih zavzema vrednotenjsko stališče; tako tudi lahko poveže v opus kakovostno zelo neizenačene spise. Interpersonalno razmerje med Trdino kot avtorjem avtobiografičnega sumarnega teksta in njim v preteklosti, se pravi njim kot avtorjem posameznih v avtobiografiji omenjenih spisov, služi le ustvarjanju pisateljskega opusa in je samo na površini kritika. Pri tem pa se interpersonalnost ustvarja skozi intertekstualnost v približno enaki meri kot intertekstualnost skozi interpersonalnost: Trdinovo Moje življenje ni tekst tekstov Janeza Trdine, saj avtor povezuje lastne spise v opus preko opisa svoje življenjske poti, torej preko razmerja do sebe v nekdanjosti, hkrati pa je sklicevanje avtobiografije na vsaj ponesrečene avtorjeve tekste ponekod takšne vrste, da je mogoče govoriti tudi o neposredni intertekstualnosti.

Nenehno vrednostno označevanje (dihotomija zgledno-nezgledno, moralno dobro-slabo), ki je temeljna poteza pedagogije v Trdinovi avtobiografiji in zadeva tako intertekstualna kot interpersonalna razmerja, na svoj način zagotavlja trdno koherenco teksta: daje mu v vseh epizodah in v vseh situacijah prisotno isto vrednotenjsko izhodišče, točko ozemljitve razmerja do sveta. Naravnost poučevalen Trdina pravzaprav ni pogosto, še največkrat skozi zapis te ali one situacije (npr. nesrečni prvi zakon), ob kateri si ne more kaj, da ne bi dvignil od Cankarja tako zelo očitanega šolmaštrskega prsta. Sorazmerno redko poučuje skozi navajanje svojih nakdanjih sodb, v čemer se temeljito ločujo od mnogih političnih avtobiografov, ki za vsako ceno poskušajo dokazati, kako so njihova nekdanja stališča

bila pravilna, razumljivo pa v takšnih primerih pri svojem mnenju čvrsto vztraja (to srečujemo npr. v znamenitem in v slovenski literarni vedi že močno prediskutiranem pasusu o pozitivnosti Jovana Vesela Koseskega). Trdinovo vrednostno označevanje ima torej temelj v času nastanka avtobiografije, zato je skozi cel tekst ne le koherentno, temveč tudi enovito.

Pedagogija pa Trdino zapelje tudi v prav komične izjave, kakršna je tale: »Angleško slovstvo mi je dalo nekoliko prav tečne duševne hrane. V prvi vrsti stoji seveda Shakespeare. Štiri njegove drame so me tako ganile in pretresle, da sem jih bral še večkrat, ko sem že bil profesor (!): Kralj Lear, Macbeth, Othelo in Romeo s svojo Julijo« (str. 281). Vrednost berila skuša naš avtobiograf povzdigniti s tem, da razpotegne svoje občudovanje čez svoje šolsko branje, se pravi razglasi ga za svojo diahrono, ne le sinhrono vrednoto (in ga tako implicitno priporoči v branje tudi bralcu Mojega življenja), to pa stori zelo nesimpatično, saj sporoča, da mu je celo v času profesorstva Shakespeare bil po srcu, kakor da gre za kakšnega šolskega pisca in ne za »največjo avtoriteto človeškega srca« (tako je Shakespeareja označil G. Verdi). Na tem mestu se je usoda v podobi teksta sama poigrala s Trdinovim šolmaštrštvom, ki ga je nato vzel na piko Ivan Cankar.

Vsekakor pa daje Trdinova avtobiografija jasno vedeti, da je bil njen avtor nekaj posebnega; najposebnejše pri njem so tiste ne preveč pogosto navajane sodbe iz preteklosti, za katerimi stoji še v času pisanja Mojega življenja, ne življenjska pot sama. To sporoča tudi povzdigovanje dokaj minornega Bulwerja nasproti Scottu (str. 282), še bolj pa pasus o Tisoč in eni noči:

Tisoč in ena noč se je mnogo čitala in se čita še danes in se bo čitala še čez sto in dve sto let. Za moje mladosti jo je moral čitati vsak, kdor se je prišteval med višjo inteligencijo. V naše narodne bajke in pripovedke sem bil jaz še od nekdaj ves zaljubljen, zato je res kaj čudno, da me Tisoč in ena noč ni mogla nič posebno ugreti in zamikati. Na čitanje sem se moral skoraj siliti. Orientalska fantazija ima nekaj v sebi, kar se studi mojemu duhu in srcu. Zdi se mi preveč osladna in omledna, preveč pohotna in poltena. Prave idealne in preproste nedolžnosti v njenih plodih ne išči. (str. 283)

Tu se vzgojitelj Trdina naravnost obrne na bralca in ga potisne v formalni položaj učenca; hkrati pa daje vedeti, kam se sam prišteva (med »višjo inteligencijo«; pripadnost tako imenitni oz. elitni skupini ljudi naj ga tudi legitimira kot zaupanja vrednega duhovnega vodnika). V intertekstualno razmerje med Mojim življenjem in Tisoč in eno nočjo je torej vpleten avtor, ki pri bralcu agitira za svoje stališče. Toda pove tudi, kako je njegova sodba v nasprotju tako z občo sodbo sodobnosti kakor s sodbo preteklosti in prihodnosti. Postavlja se v romantični položaj enega proti vsem. Celo v vzgojiteljstvu, ne le v umetništvu, kjer je taka osamljenost nekaj po sebi umevnega pri vsakem kolikor toliko resničnem in zaresnem ustvarjalcu. Trdini je mogoče očitati pedagoškost, ni pa mu mogoče očitati pomanjkanja izrednosti, neponovljivosti, izvenserijskosti, skratka individualnosti v vsakem, še tako vsakdanjem položaju. Ni mu torej mogoče očitati pomanjkanja osebnosti, ki je za nastanek lastnega življenjepisa neogibno potrebna, še posebej ob izražanju nekonvencionalnih stališč, ki so v avtobiografskih spisih pogosto tudi samo izpraznjena drža. Najverjetneje je Ivan Cankar mislil ravno na to, ko je hvalil Trdinovo od-

kritosrčnost: odkritosrčnost je pač moč videti na delu šele tam, kjer se posamičnik razlikuje od mase in kjer je v nasprotju z njo, pa to ni hkrati zgolj besedilna drža, ki bi bila razkrinkana že skozi neskladje med pripovedovalčevo besedo in pripovedno situacijo.

Trdinove težave s službo na Hrvaškem morda najplastičneje izražajo njegovo izvenserijskost, ki tako ni zgolj v besedilu ustvarjena predstava, kakor npr. pri Füstru (ta se kar naprej hvali s svojo revolucionarnostjo, vendar ga zakrknjeni reakcionarji, ki postrelijo kup radikalnih Füstrovih somišljenikov, izpuste iz ječe: opisana situacija se torej naravnost upre avtobiografovim izjavam), temveč tudi predbesedilna resničnost. Takole zastavi besedo o svojih sporih in spopadih na Reki: »Mažuranič /gimnazijski ravnatelj Tone, brat »bana pučanina« Ivana Mažuranića/ je dobro vedel, kako svobodno (!) razlagam politično zgodovino vseh narodov« (str. 340), nakar sledi pripoved o spletkah omenjenega predstojnika. Seveda ni po naključju nekaj odstavkov prej popisana — kar le mogoče obširno in nadrobno — Mažuraničeva blamaža pred Franom Račkim, vsesplošno znano in priznano znanstveno in človeško avtoriteto. Tako je še pred vstopom v direktno interpersonalno razmerje z avtorjem v bralcu ustvarjena in utemeljena Trdinova negativna sodba o Tonetu Mažuraniču. Preko interpersonalnih relacij besedilnih oseb do avtoritet, ki niso zgolj besedilne, avtor spleta čvrsto in miselno konsistentno mrežo interpersonalnosti. Ker sporoča, kako je sam na strani avtoritet, medtem ko so njegovi sovražniki zoper nje, je jasno, da so omenjena interpersonalne relacije globoko vrednostne. Seveda pa Trdina avtoritete včasih nekonvencionalno izbira (toda takšno izbiro veličin ponavadi tudi racionalno utemelji, največkrat kajpak z mislijo na pedagoški učinek). Kako so sovražniki njegovih mojstrov oz. graditeljev njegovega sveta tudi njegovi osebni sovražniki, naj pokaže naslednji zelo sarkastično pisani predel Mojega življenja, ki govori o Tonetu Mažuraniču: »Za Toneta Mažuraniča je Dobrovský zaman razdelil glagole na šest razredov. On jih ni priznal in morda niti poznal ni. V tej knjigi /= v slovnici imenovanega Trdinovega zoprnika/ je bilo dovolj še drugih zmot in napak« (str. 335). Sovražnik se torej najverjetneje celo moti ne, marveč je neuk, kar je stopnjevanje njegove negativitete. Ker je Mažuranič za Trdinovo sodbo o svoji slovničarski modrosti izvedel — in to na škandalozen način (str. 335) —, ga avtor že z zapisom situacije (Mažuranič se polasti Trdinovih na mizi pozabljenih zapiskov in jih nikoli ne vrne) učinkovito obsodi: interpersonalno razmerje tako pred bralčevimi očmi zrase iz v tekstu popisanega dogajanja in avtobiograf ga eksplicitno ne komentira ali vrednostno označuje. Toda s tem, da je omenjena dogodivščina opisana v knjigi lastne življenjske poti, avtor do snovi nikakor nima nezainteresiranega odnosa, kakršnega videz hoče ustvariti. Vsekakor Trdina poleg eksplicitnih šolmaštrskih sodb pozna tudi subtilnejše prijeme v izražanju stališč; praviloma jih uporablja v najbolj zaostrenih interpersonalnih relacijah. Verjetno se zaveda, da bi neposredno izpovedane sodbe v takšnih primerih prekoračile mero dobrega (vzgojiteljskega) okusa.

Tako smo videli, da premore Trdinovo Moje življenje dve vrsti interpersonalnosti: ena je v službi ustvarjanja opusa lastnih del (poteka med pripovedovalcem kot avtorjem Mojega življenja in pripovedovalcem kot avtorjem drugih spisov),

druga pa je uporabljena za obračun z nasprotniki.[5] Slednja je praviloma prosta šolmaštrstva in polna čisto človeških, včasih celo nekontroliranih strasti, o čemer npr. govori tudi predel besedila o Toneta Mažunariča radikalnem liberalizmu (str. 330, 331), proti kateremu je bil celo Trdina reakcionar (čeprav zase, kakor smo videli, pravi, da je zelo svobodno razlagal zgodovino), še zlasti če ga sopostavimo s trditvijo o Tonetovi »prirodi«, ki da je premogla »vsa svojstva za policijskega uradnika« (str. 335). Prav klasično pa se Trdina loti zmagoslavja svojih nasprotnikov v predbesedilni resničnosti: v besedilu ga razvrednoti in osmeši. Zmaga Toneta Mažunariča proti avtorju ni nikaka zmaga, ker se je Trdina iz boja dostojanstveno umaknil, za kar je dobil s humorno resnobo popisano in natančno izračunano orjaško pokojnino v višini 72.315 goldinarjev letno, čeprav je v denarju le-ta znašala borih 315 goldinarjev (str. 350).

Trdina uporablja humor kot le enega svojih avtobiografskih registrov, ki zazveni le v določenih predelih teksta, in sicer tistih najbolj polemičnih. V izračunu pokojnine se je na ta način lotil birokracije, v opisovanju učinka Veselovih pesniških umotvorov pa svojih nelegitimnih duhovnih dedičev mladoslovencev (Levstik et consortes). S humorjem torej nastopi proti kolektivni nespameti, proti osebni pa le tedaj, kadar je brezupna in nepopravljiva, kakor v primeru Toneta Mažuraniča, ki je pravzaprav tip, torej nekaj občega, zgledni reprezentant sv. Birokracija, kakor bi zapisal Ivan Hribar. Tako bi mogli reči, da je Trdinov humor satiričnega navdiha in porekla. Od tod ni več daleč do svojevrstne poučnosti . . . Moč je postaviti sledečo trditev: pri Trdini je humor izven vzgojiteljstva prav toliko redek kakor vzgojiteljstvo brez humorja pri Alešovcu. Je pa tudi v primeru Trdinovega Mojega življenja humor med najbolj osebnimi elementi teksta: nakazuje spopad osebnosti z družbenimi prilikami in neprilikami ter avtorju pomaga, da pride do tistega, čemur se reče modus vivendi z družbo — besedilno zmagoslavje ostane avtorju, izvenbesedilno pa drugim. Tako sta Trdina in družba poravnana in rešena kihotskega paradoksa.

Kar zadeva miselno in idejno plat Trdinove avtobiografije, ni mogoče prezreti pripovedovalčevega nacionalizma, ki je poleg vzgojiteljstva drugi nespregledljivi vir duhovne koherence podobe avtorja, kakršna nam je dosegljiva skozi tekst Mojega življenja. Odrešuje celo njegovo osmošolsko Zgodovino slovenskega naroda:

Meni se bogme ni treba sramovati te »Zgodovine slovenskega naroda«. Lahko bi se z njo celo ponašal in bahal, ako ne bi bilo vsako bahanje smešno in neumno. Jezik je v njej dosti živahen in precej pravilen, samo glagol se često ne nahaja na pravem mestu. Knjiga je spisana v pravem narodnem duhu. Ona izpričuje, kako vneto je bilo že takrat moje srce za domovino in slovenstvo. Baš radi tega je tudi dosti koristila, kajti je budila v mladih bralcih rodoljubje. Nekateri so mi sami priznali, da jim je dala šele moja knjiga pravo narodno zavest in vročo ljubezen do slovenske domovine (str. 301).

[5]Obe sta eksplicitni in implicitni v izražanju vrednostnih sodb, saj Trdina z neopisovanjem svojih posrečenih in opisovanjem ponesrečenih spisov pravzaprav vrednoti (o dobrem pač nima česa povedati, kar je običajno v jugovzhodnoevropski mentaliteti, medtem ko je v zahodnoevropski ravno narobe in ni ničesar povedati le o slabem), kakšno pa je eksplicitno in implicitno obračunavanje z nasprotniki, pa smo si pravkar ogledali.

Trdina najprej očita svojim kritikom, zlasti Francu Kosu, da ne poznajo in ne vzamejo v obzir zgodovine te Zgodovine (str. 300), kar naj bi morali, če jo hočejo presojati, kot ji gre. Za vrednotenje svojega spisa skratka terja uporabo zgodovinarskih meril (oz. kriterijev, kakor da bi šlo za zgodovinski vir, ne pa za zgodovinopisje). Vendar ga to nič ne ovira, da ne bi potem sam pri ocenjevanju te knjige uporabljal drugačnih, rodoljubnih meril: kar torej volom ni dovoljeno, Jupitru je. Hkrati pa se pokritizira tam, kjer njegovim kritikom kritika niti na misel ne pride, pri stavi glagolov, se pravi pri gramatični (oz. če smo širši: pripovedni) strani svojega zgodovinopisja. S tem nakazuje različnost svojega in Kosovega nivoja, vendar na drugem področju (zgodovinopisje kot pripoved nasproti zgodovinopisju kot objavi rezultatov zgodovinske znanosti), ne na tistem, na katerem je takšno različnost ugotavljal Kos (neznanstveni Trdina nasproti znanstvenemu Kosu). Tako Trdina udari po svojem nasprotniku z enako mero kot on po njem, le na drugem področju, in sicer tam, kjer lahko zmaga: v tekstu svoje avtobiografije je vsakomur, ki se mu stavi po robu, vsaj enakovreden. Seveda ne tudi v preverljivi izvenbesedilni resničnosti: Franc Kos je s svojo zmago v polemiki s Trdino praktično za celo stoletje zacementiral slovensko zgodovinopisje v protinarativno usmeritev, ki se v našem času vse bolj kaže kot nezadostna vsaj v tolikšni meri kakor Kosu Trdinova neznanstvena zgodovinarska metodologija.

Interpersonalna razmerja, ki so zaznavna iz Mojega življenja, dokazujejo, da Trdina ne uporablja vselej čistega polemičnega orožja, temveč marsikdaj tudi zastrupljeno: pri profesorju Bradaški in njegovih popravljanjih avtorjeve sporne Zgodovine je najprej pomembno, da je prijatelj Etbina Henrika Coste (str. 299), ki je že prej popisan kot nesimpatična osebnost. Da prijatelj nesimpatičnega človeka dela nesimpatične stvari, je po dovolj prozornem logičnem sklepanju več kot jasno . . . Avtorju neljubi duhovniki, »farji«, so kar vsi dáni v prekletstvo in pripisane so jim, spet kar vsem, brezbožne in hinavske težnje, kajpada brez podrobnejšega utemeljevanja takšne sodbe (str. 309). Za vsem takšnim vrednotenjem stoji Trdinova narodna misel in njegova predstava o koristih Slovencev, za katerih glasnika se šteje in razglaša. To vidimo v odstavkih o Francu Miklošiču, ki ga naš avtobiograf obtoži in obsodi tako v svojem imenu kot v imenu ljudi, h katerim se prišteva (se pravi v imenu narodnjaških domoljubov oz. v slovarju 19. stoletja domorodcev): ker omenjeni velikan znanosti ni bil ravno manifestativno-transparentni Slovenec, temveč samo navaden Slovenec, se ga ročno prišteje med izgubljene sinove »matere Slavije« (str. 304, 305). Na takšnih mestih postane očitno, da je vsaka avtobiografija pravzaprav hkrati tudi nekak generacijski tekst: avtor je vsaj do neke mere le simbolna ali celo alegorična sublimacija cele generacije — kar pogosto srečujemo tudi v generacijskih romanih, ki so kajpak lahko grajeni tudi drugače, na več osrednjih osebah (seveda zanje tudi ni nujno, da temelje na avtobiografski izkušnji).

Kako je Trdina strasten nacionalist, dokazuje njegova trditev, da nemška filozofija ni do tedaj odkrila še nobene velike resnice, kar jo temeljito razlikuje od grške (str. 305). Nadalje tudi literatura Antona Aleksandra Auersperga ne more biti vredna počenega groša, vendar ne zavoljo svoje poetične kakovosti oziroma nekakovosti, temveč zato, ker je njen ustvarjalec zatiralec slovenskih kmetov . . . Iz tega razloga ga noben rodoljub ne more čislati in se ga »ne more spominjati

drugače kakor z gnusom in prezirom« (str. 308). Trdina za Auersperga, ki je čutil čudno melanholijo ob dejstvu, da ni mogel biti tudi Slovenec — to so mu preprečevali najvnetejši narodnjaki (ker ni mogel biti samo Slovenec) —, ne najde nobene »olajševalne okoliščine«: nič ne pomenita ne njegovo prevajanje slovenskih ljudskih pesmi ne elegija na Prešerna, ki je sicer vrhunski literarni izbranec našega avtobiografa. Auerspergova dela preprosto niso mogla priti od srca in iti spet k srcu, ker so miselno temeljila na spisih nemških svobodnjakov, ki so bili znani kot največji sovražniki Slovencev in nasploh Slovanov. Za vsak slučaj pa Trdina še zamolči tiste Auerspergove podvige, ki bi kalili harmonijo njegovega negativnega označevanja tega znamenitega moža: Trdinov avtobiografski tribunal je neizprosen in ničesar ne prepušča naključju. Nemci skoraj ne zaslužijo dobre besede — z izjemo nekaterih profesorjev (Grauert, Jaeger — str. 304): zares je vzgojiteljstvo Trdinova slabost, saj za hip premaga celo njegovo brezprizivno nacionalistično vrednotenjsko merilo, ki je sposobno dati v nič tudi rojaka in svetovno znanstveno avtoriteto Franca Miklošiča! In to ne le zase, temveč kar za vse rodoljube.

Avtorjev nacionalizem, ki je poleg pedagoške poučnosti (njegova pot je pravzaprav »ekzempel« življenja odličnega rodoljuba) osrednji zagotavljalec koherentnosti teksta — a v vse pore besedila, kakor smo pravkar videli, nima pristopa: kadar je v koliziji s pedagoškim principom, potegne krajšo —, si išče kar najtrdnejših utemeljitev. Kot dediču racionalizma Trdini ni dovolj samo dejstvo krvi in zemlje. Tako pravi, kako čisla, časti, ljubi in obožuje v literaturi pred vsemi drugimi Prešerna in Leva Tolstoja (str. 283) — povedno pa govori o interpersonalni relaciji, ne o intertekstualni (torej ne o določenih Prešernovih in Tolstojevih besedilih), kakor bi bilo naravneje in edino mogoče, če bi literaturo vrednotil z merili literarnega sveta —, saj da sta oba velika literarna ustvarjalca poroka velike, svetle in slavne prihodnosti Trdini tako dragega slovanstva. To je značilno priklicano v pripomoč močem slovenstva, kadar se le-to meri z nemštvom in sploh zahodnjaštvom Schillerja, Goetheja, Cervantesa, Danteja, Rousseauja, Shakespeareja . . . Samo slovenstvo bi bilo za takšne primerjeve prešibko, kar v 19 stoletju ni veljalo le za literaturo, temveč tudi za politiko (zato se pri nas razširijo panslavistične, avstroslavistične in neoslavistične politične ideje). Utemeljitev s slovanstvom razširjenega Trdinovega slovenskega nacionalizma je torej prihodnost. Kot mnogi drugi narodnjaki je tudi on razloge za svoje delo, mišljenje in delovanje najdeval v prihodnosti.

Zanimivo je tudi v razsojanju o stvareh tujih slovstev pri Trdini odločilen nacionalni moment: Goethe našemu avtobiografu ne ogreje srca, ker ni premogel nacionalističnih mer in uteži pri presoji Napoleona, trinoga Nemcev. Spet je odločilno, tudi za literaturo, interpersonalno razmerje. Moč je celo trditi, da so vse v Mojem življenju opazneje izrežene intertekstualne relacije izpeljane iz interpersonalnih. Vse pa so tudi vrednotenjsko obarvane, kajpak s pedagogično tendenco. Tako nas ne more presenetiti sodba, da je Goethejeva upesnitev motiva nezakonske matere stokrat slabša od Prešernove (str. 276, 277). Razmerje teksta Trdinove avtobiografije do drugega teksta je torej povsem podrjeno razmerju avtorja Trdine do avtorja zadevnega drugega besedila. Ta formula je vsaj na prvi pogled preobrnjena pri Herderju (le pri njem!), ki si pridobi milost v očeh našega avtobiografa s svojimi pomen Slovanov poudarjajočimi spisi. A vsaj v ozadju je spet interpersonalno

razmerje, namreč Herderja do Slovanov (str. 278). Kako so za Trdinovo interpersonalnost odločilna nacionalistična merila, dokazuje tudi ocenjevanje Lessinga; čeprav mu ni po volji njegov vrhunski tekstni podvig Modri Natan, je ta nemški graditelj sveta pozitiven, in to samo zato, ker je živel v Lužicah med »Sorbi« in ker je njegov priimek izveden iz slovanskega. Naš avtor ga čuti »skoro kot rojaka« (str. 278), torej naveže z njim najpristnejši interpersonalni odnos. Dejansko ga posvoji oz. si ga prilasti. Značilno ne zaradi umetnin . . .

V kompoziciji Trdinove avtobiografije je zaslediti obrise rubričnega lastnega življenjepisa (ki je zelo star avtobiografski model, znan vsaj od Res gestai divii Augusti oz. Ankiranskega spomenika, v biografiki pa iz Svetonijeve »revije« dvanajstih rimskih cesarjev): družinske stvari, notice o natisnjenih delih, odstavki o boleznih ipd. pridejo na vrsto šele ob koncu teksta, čeprav je s tem porušena kronološka zgradba pripovedi. Najprej je obširno in nadrobno predstavljen avtorjev osebni razvoj, hkrati z njim pa tudi razmere, v kakršnih se je odvijal: v tem prvem in najobsežnejšem delu Trdinovega Mojega življenja je kronologija precej dosledno upoštevana, seveda pa je obvladana od sodb in stališč, ki jih avtor zastopa v času pisanja avtobiografije (avtorjev razvoj je razdeljen na versko, svobodomiselno, nacionalnopolitično itd. fazo; to naj bi bila pot napredovanja, vsaj s stališča avtorja v času pisanja Mojega življenja). Tako gre tu tudi za nekakšen komentar k lastni življenjski poti, ne le za njeno rekonstrukcijo. Rubričnost pride bolj do izraza ob koncu teksta, deluje pa kot dodatna osvetlitev osrednjega toka življenjske poti iz posebnih zornih kotov (družinsko življenje, bolezni itd.). Tudi znotraj rubrik je ohranjena kronologija (izrazito v odstavkih o boleznih). Tako je v tekstu najprej prehojena življenjska pot v osrednji smeri (ki jo predstavlja podoba avtorjeve duhovne rasti), nato pa je na kratko še pregledan »razvoj« glede na posamezne vidike, ki na spremembe avtobiografovega bistva očitno niso odločilno vplivali, a so ga dovolj pomembno zaznamovali, da jih ni bilo mogoče izpustiti iz pripovedi o lastnem življenju. Rubrike na koncu so v bistvu nekak dodatek k enciklopedični osvetlitvi osrednjega toka Trdinovega življenja. Oddeljeno opisovanje posamičnih vsebinskih krogov je, kakor smo že omenili, v avtobiografiki že zelo star narativni postopek — in Trdina ga je moral poznati vsaj iz svojega zgodovinarskega študija. Toda naš avtor ni dedič avtobiografske klasike samo v tem, temveč tudi v ustvarjanju opusa vseh svojih del skozi tekst o lastnem življenju, čeprav to, kakor smo si že ogledali, stori na poseben način, brez obširnejših refleksij o svojih temeljnih in najbolj priznanih spisih (ki očitno govore sami zase) ter s pisanjem o ponesrečenih podvigih njegove muze. Pri tem ima glavno besedo ironična distanca, ki Trdini pomaga pretihotpiti v opus celo docela završeni pesniški del lastne ustvarjalnosti. Srečujemo pa tudi odpravo napak v natisih (Bachovi huzarji): to je najneposrednejša intertekstualnost, pravcato nadaljevanje prateksta (str. 364).

V Spominih dr. Josipa Vošnjaka je osrednji miselni kohezivni element teksta rodoljubje; je nekje tam, kjer je pri Trdini vzgojiteljstvo. Vošnjak v delu svojih spominov vzpostavlja zanimivo intertekstualno razmerje z besedno umetnostjo Janka Kersnika, in sicer z njegovim zrelim romanopisjem: sprevrže namreč Kersnikov precej ironični naslov Agitator v popolno resnost ter zaresnost (II. del Spominov). Kersnikovega Agitatorja je tako seveda mogoče brati tudi kot parodni tekst na

Vošnjakove Spomine, toda nenavadno je to, da je nastal pred njimi. To na svojevrsten, docela literaren način dokazuje zanesljivost Vošnjakovega pričevanja, kajti Kersnikova referenčna baza ni bil Vošnjakov tekst, ki je bil spisan za njegovim, temveč njegova predbesedilna resničnost (glede nanjo je Kersnik do neke mere satiričen, kajpak v svojem značilnem doborodušnem tonu). Tako Kersnikov Agitator paradoksalno potrjuje pričevanjsko vrednost Vošnjakovega skozi svojo literarnost, Vošnjakov Agitator pa poudarja literarne razsežnosti Kersnikovega s svojo pričevanjskostjo. Med obema pa vlada izrazito in dinamično korespondiranje (v okvirih različnih žanrov).

Vošnjak govori v svojih Spominih predvsem o tistem, po čemer je najbolj znan in v čemer je najzasluženjši. Ne rešuje v besedilno pomembnost tudi svojih obrobnih dejavnosti (kakor Trdina profesorsko službo) in manj opazne spise. Tako prav malo izvemo celo o njegovem poklicu, zdravništvu. Seveda pa se ne odreče ustvarjanju opusa svojih besedilnih in drugovrstnih podvigov skozi avtobiografski tekst (komentarji o okoliščinah nastanka posameznih njegovih literarnih del), toda to je opazno v ozadju. Vošnjak ne skuša z obširnim opisovanjem v pričevanjskem tekstu kompenzirati dejanskostnega neuspeha in nepomembnosti nekaterih svojih del; ustavlja se le ob lastnih podvigih, ki so bili v slovenskem življenju znani in jih komentira. Tako tudi ne opozarja na svoja ponesrečena literarna dela, temveč samo na uspešnice. Tovrstne razlike med Vošnjakovim in Trdinovim pristopom k opisovanju lastnega življenja morda lahko pojasni dejstvo, da Vošnjak piše spomine, medtem ko Trdina avtobiografijo: Vošnjak ima suvereno pravico (ki mu jo daje spominski žanr) izbirati iz zakladnice svojih doživetij in ustvarjati osebno zgodovino, medtem ko mora Trdina zasledovati svojo celovitost in se marsikateri življenjski neprijetnosti tudi pri najboljši volji ne more izogniti, ker je pač usodnega pomena za njegov razvoj. Za spomine je edina zahteva opazovanje dogajanj z osebnega stališča (in skozi to se ustvarja podoba o sebi), medtem ko ima avtobiografija avtorja nujno za svoj osrednji tekstni lik (zato se spomini lahko pišejo tudi predvsem kot pričevanje o drugih ljudeh, največkrat znamenitejših od spominopisca — npr. Omahnovi ali Suhadolčevi spomini na Plečnika, Majcnovi na Koroška).

Vošnjaka je mogoče opazovati tudi v kontekstu slovenskih politikov, ki so zapustili pričevanja o svojem življenju. Že prva, staroslovenska generacija naših narodnih voditeljev je čutila potrebo po tovrstni dejavnosti; tako je Etbin Henrik Costa pisal dnevnik, ki pa je danes žal izgubljen. Značilno si je Costa izbral zelo osebno obliko pričevanja o sebi. Poleg tega je bil njegov dnevnik pisan v nemščini, se pravi v drugem jeziku glede na jezik njegove politične pripadnosti in dejavnosti. Costovo pisanje o sebi ni po formi nič drugačno kakor pričevanje pripadnika katerega koli drugega poklica o lastnih podvigih. Zdi se nekoliko zasebniško. Šele mladoslovenska generacija je ugotovila, da sama kultura modernega življenja znotraj okvirov civilizacije Zahoda že vse od renesanse od veljavnih mož naravnost terja oblikovanje in izdajo knjige svojih izkušenj, ki nato koristi njihovi skupnosti, bodisi narodni bodisi poklicni. Zatorej je na neki način raven evropskosti slovenskih strok oziroma dejavnosti v posameznih zgodovinskih obdobjih mogoče meriti tudi po tem, ali so njihovi akterji zapustili pričevanja o svojih izkušnjah (in če jih je, kakšna so . . .). To velja tudi — celo predvsem — za politiko. Moramo reči,

da je za čas Avstrije pri Slovencih ohranjeno sicer neobsežno, toda sorazmerno kakovostno spominsko in avtobiografsko slovstvo (dr. Josip Vošnjak, dr. Josip Sernec, Franjo Šuklje, Ivan Hribar, Andrej Gabršček, Henrik Tuma; značilno so v rokopisu ostali spominski zapiski Jožefa barona Schwegla, ki je bil po Karlu Deschmannu vodja ustavoverne, torej nemškoliberalne stranke na Kranjskem, čeprav je bil — kakor njegov predhodnik — Slovenec in se je celo prišteval k slovenski materinščini), za pozneje pa ne več, k čemur so najbrže pripomogli viharni časi II. svetovne vojne in komunistične revolucije, ki je povsem preobrnila razmere in razmerja na slovenski politični sceni. Spominska in avtobiografska dela so bila v veliki meri nadomeščena z apriorističnimi apologetskimi ali negatorskimi psevdopričevanji, v katerih se je na debelo falsificirala zgodovina (Miha Marinko tako, denimo, v svojih spominih zatrjuje, da so slovenski komunisti kritično obravnavali pakt Hitler-Stalin v pozni pomladi 1939, čeprav je bil podpisan šele konec avgusta tega leta!).[6] V takšnih primerih je lahko razumeti rusko ljudsko reklo: Laže kakor očividec!

Vošnjak pa je zanimiv še zavoljo nečesa: prvi na Slovenskem je ustvaril in objavil pravi književni spominsko-avtobiografski opus (drugi so napisali bodisi posamezno knjigo o lastnem življenju bodisi v periodiki objavili različna svoja pričevanja), sestoječ iz najrazličnejših spisov, ki gredo od polfikcijske pripovedi do spominov. Nekaj podobnega je poskušal že Trdina, toda del njegove avtobiografike je zagledal luč sveta šele dolgo let po tem, ko je nastal: Spomini, ki so bili napisani 1867–1868, so bili prvič natisnjeni šele v Zbranih delih po drugi svetovni vojni), medtem ko je večina njegovih tovrstnih spisov bila sodobnikom dosegljiva le skozi revialno objavo.

Kompozicijo Vošnjakovih Spominov bi mogli imenovati mozaično. Posamezna poglavja so posvečena osebam, krajem, dogodkom, s katerimi je bila bolj ali manj usodno povezana avtorjeva življenjska pot. Toda: avtobiografija Vošnjakovi spomini niso samo posredno (ko bralec iz posameznih mozaičnih delcev sestavi podobo celote avtorjeve dejavnosti in skoznjo tudi podobo avtorja samega ter njegovega razvoja), temveč tudi neposredneje, saj so posamezna poglavja pisana iz izrazito avtobiografskega zornega kota, torej z mislijo po zaobsegi celovitosti lastnega življenja v določenem časovnem razdobju (o zgodnjih letih v Šoštanju, študijska leta). Značilno pa se takšni predeli besedila nanašajo na čas, ko avtor še ni imel opravka z javnim narodnostnim delom, ki ga je zaposlilo z zelo mnogo dejavnostmi (politika, pisateljstvo, poklic itd.) in mu zamegljevalo pogled na celoto. Spomini dr. Josipa Vošnjaka pa presegajo spominopisni žanr tudi v drugih smereh, ne le v smislu avtobiografije. Poglavja o posameznih dogodkih ter še bolj o posameznih osebah so npr. blizu enciklopedičnim geslom in so praviloma le ob koncu »začinjena« z osebnim avtorjevim doživljanjem tega ali onega dogajanja oziroma človeka. Vošnjakov spominopisni tekst je potemtakem zelo heterogen, treba pa je poudariti, da je paradigmatski predhodnik prenekateremu poznejšemu pisanju na Slovenskem (zelo podobno so grajeni Hribarjevi spomini; Gabrščkovi Goriški Slovenci so razvili predvsem narodnostno enciklopediko Vošnjakovih Spo-

[6] M. MARINKO, *Moji spomini* (Ljubljana, 1971), 204. Tako se je tudi v avtobiografski književnosti potrdil znameniti Marinkov stavek o tem, kako »izgradnja socializma niso mačje solze«.

minov), pri čemer ne gre imeti v zavesti le spisov o lastnem življenju, temveč tudi postmodernistični enciklopedični roman (s prepletom fikcije in nefikcije; tudi Vošnjak to naravnost zgledno počne v delu svojega spominsko-avtobiografskega opusa). Vošnjak premore tudi znatno pripovedno veščino; za primer je moč navesti izredno intenzivno mešanje spominske in podoživljajske perspektive znotraj enega samega stavka (»Zdaj (!) sem bil (!) prost.«).[7]

Svoja spominjanja dr. Josip Vošnjak sklepa takole:

Pri Rimljanih se je smel vsak državljan, ki je prestopil 60. leto svoje starosti, odtegniti javnemu delu. In to je bil jako pameten običaj, katerega bi se naj držal vsak politik, ako noče, da ga mlajša generacija siloma ne pahne v pokoj. Tako sva ravnala jaz in brat Mihael, ki sva prestopivša 60. leto politično delovanje prepustila mlajšim močem (str. 503).

Pisanja spominov oziroma avtobiografije naš avtor očino ni štel za neposredno javno delo; doživljal ga je kot intimni obračun s seboj, kot obračun o lastnem hišev anju, če uporabimo svetopisemsko metaforo. Opravila za obči, se pravi narodov blagor po šestdesetem letu Vošnjak zavestno zamenjuje z osebno refleksijo o njih. Pomenljivo ne le na enem mestu v svojih spominskih zapiskih navaja monumentalne besede dr. Štefana Kočevarja, prvega voditelja celjskih Slovencev, ki izražajo modrost upokojenega narodnjaka oziroma, če uporabimo besede Ivana Prijatelja, »rodoljuba z dežele iz onih naših patrijarhalnih časov, ko je imel ta naziv še polnozvočen glas«: »Po svojih močeh nisem mogel mnogo storiti, a zagotavljam vam, posebno vam mlajšim, da to, kar sem storil v svojem življenji za narod, to mi je največja tolažba v starosti. Verjemite mi, da se človeku na starost zdi, da vse drugo je malo ali nič; le to, kar je storil človek za narod in občni blagor, to ostane in ima svojo vrednost.« Te misli so vodile tudi samega dr. Vošnjaka pri pisanju spominov, saj v njih najdemo predvsem popis boja za narodov blagor v dneh, ko ta sintagma še ni bila izpraznjena floskula. Njegove modrosti prostovoljnega odhoda iz javnega življenja v trenutku, ko je človekov starostni duhovni upad šele na začetku, slovenski politiki niso kdove koliko prakticirali (morda tudi zato pogosto niso ustvarili svojih spominov, ali pa so jih — večjidel polemično — spisali prezgodaj, saj Benvenuto Cellini pravi, da bi se nihče ne smel lotiti hvalevrednega opravila opisovanja dogodivščin lastnega življenja pred svojim štiridesetim letom, pač zato, ker je dotlej še preveč vpet v dogajanja, o katerih je vredno pričevati). Toda čeprav je Vošnjakov odnos do spominov docela zasebniški, na neki ravni torej tudi neobvezen —niso javno delo, saj jih je sam spisal potem, ko je postal »depontanatus«[8] —, je vendarle poskrbel za to, da so bili natisnjeni in so tako še za njegovega življenja dosegli slovensko javnost, torej svoje naravne naslovnike, katerim so bili posvečeni tudi ostali avtorjevi besedilni in nebesedilni podvigi. Že naslednja generacija naših politikov pa je spominopisje štela med neogibna javna opravila tudi naravnost, ne šele posredno, skozi akt objave; tako Franjo Šuklje v predgovoru k prvi knjigi Iz mojih spominov trdi, da se je sicer dolgo branil napisati lastne spomine, ker

[7] J. VOŠNJAK, *Spomini* (Ljubljana, 1982[2]), 155.

[8] V. MELIK pojasnjuje ta izraz takole: »Po starem, najbrž zmotnem mnenju, šestdesetletniki /v antičnem Rimu/ niso smeli več glasovati, če pa so silili na volišče, so jih vrgli z mosta pred voliščem;« tako so bili »raz-mosteni«.

Slovenci tovrstnega slovstva še skoraj ne premoremo in se bo avtorju očitalo preveliko potenciranje lastne vloge ter subjektivnost v opisovanju minulosti, vendar se je končno le vdal prigovarjanju naj se loti memoarov, kajti »grešil bi proti narodni dolžnosti«, če bi spominov ne spisal, saj »kdor hoče razumeti sedanjost ter količkaj pravilno računati z bodočnostjo, mora znati, kako so nastale današnje razmere. Pomnožiti to prepotrebno znanje, namen je /njegovih/ 'Spominov'«.[9] Vošnjak vsaj za javnost še ni bil obremenjen s takšnimi mislimi; njegovi spomini so osebni pregled lastne življenjske poti — in kolikor so to, so avtobiografski tekst — ter širših okoliščin, v katerih se je dogajal njegov razvoj. Pri tem mislimo zlasti na revijo zanimivih ali vplivnih ljudi, ki jih je naš pričevalec srečeval, vendar pa ta, sicer tipično spominopisna materija tvori s stališča avtobiografije le scenarično ozadje, zakaj redkokdaj so druge osebe antagonistični protiigralci junaku teksta. Pri Šukljetu je drugače: protijunaki besedila so jasno razvidni (npr. Ivan Hribar, Ivan Šušteršič), naslikani so z živimi barvami in s strastnim zavračanjem. Ker se avtor sklicuje na nadosebni pomen in namen svojega teksta, je očitno, da hoče svoje zoprnike prikazati kot zoprnike svojega naroda, kateremu namenja svoje poročilo o »prepotrebnem znanju« o preteklosti. Vošnjak svojih spominov ne uporablja za takšne obračune, ki so v bistvu nadaljevanje politike s posebnimi sredstvi. Vendar pa Šuklje še vedno govori o tem, kako so memoari subjektivno uzrta zgodovina. Spominopisci prihodnosti bodo hoteli dati svojim subjektivnim videnjem tudi objektivni značaj. Začetke takšnega razumevanja spominopisja srečujemo že pri Ivanu Hribarju, ki se je v svojih spominih spustil v polemiko z zgodovinarjem Franom Erjavcem, s Šukljetom pa sta se pravdala celo pred sodiščem.[10]

Že citirani odlomek iz Šukljetovega predgovora k spominom nam odkriva veliko recepcijsko težavo spominskega in avtobiografskega pisanja: občinstvo, ki tovrstnega slovstva ni vajeno, avtorja takoj obsodi, češ da poveličuje svojo majhnost in da je neobjektiven. Toda iz teh potencialnih očitkov naredi Šuklje vrlino (»In vendar zahteva naglašanje lastne osebnosti naravnost značaj te literarne vrste /= memoari/, ki hoče gledati zgodovinski razvoj skozi medij posameznega udeleženca.« — str. 7) in s tem dokaže, kako se povsem zaveda dometov avtobiografskega pisanja. Ve, da nobeno izvenfikcijsko pisanje ne more uteči avtorjevemu »jazu«, še posebej ne, kadar se besedilo nanaša na njega samega. Tako ali tako noben tekst ne more skriti posebne avtorske pisave svojega ustvarjalca, o čemer govori že klasična Buffonova misel: Stil — to je človek. In vsaj Lojze Kovačič nas opozarja, da se avtorji pojavljajo tudi v svojih fikcijskih likih, saj da se vanje le preoblačijo.[11] Ampak ljudje tako pogosto vidijo le eksplicitnosti, medtem ko implicitnih nujnosti, do katerih privede le skrbna analiza, ne ravno mnogokdaj . . .

[9] F. ŠUKLJE, *Iz mojih spominov* (Ljubljana, 1988[2]), 7.

[10] V veliko Hribarjevo jezo je Šuklje po treh zvezkih spominov 1933. leta vrgel na trg še svojevrstne, spet izrazito subjektivne komentarje k njim ter jih naslovil Sodobniki, veliki in mali. Da je Hribarja, ki se je na vso moč trudil — tudi s svojimi pričevanji — kar najobjektivneje zriniti na olimp narodovih zaslužnih mož, uvrstil med male, je odveč razlagati. Je pa že Šuklje na nekaterih mestih svojih memoarov polemiziral z zgodovinarskim tekstom (s Prijateljevim Kersnikom), vendar mnogo manj vehementno kot njegov »intimni neprijatelj« Ivan Hribar.

[11] Glej F. PIBERNIK, *Čas romana* (Ljubljana, 1983), 114, 115.

Stopnjo avtobiografičnosti v spominih moremo najlažje opazovati pri avtorjevem obvladovanju ali neobvladovanju preteklosti v trenutku ustvaritve pričevanjskega teksta. Pri Vošnjaku je vse zelo preprosto: njemu gospodari usoda, ne on nji, in o tem govore tudi njegovi spomini. Kakor je bilo njegovo življenje neutrudno v drobnih, a prepotrebnih narodnih opravilih, tako je tudi tekst o njem takšen: edino arhitektonsko organiziranost Vošnjakovih Spominov je videti v kronološkem nizanju dogodkov, ljudi, doživetij. Ne srečujemo kakšne posebne pripovedne kompozicije, ki bi celoto obvladovala kot veliki načrt ter izražala veliki smisel avtorjeve življenjske poti. Vošnjak ima samo generalno smer, ki jo je videti v neomajni predanosti slovenskemu narodu. Kompozicijo torej tvori zaporedje redoljubno opravljenih in nato v tekstu tudi natančno popisanih rodoljubnih drobnjarij, ki se v pomembnost in celovitost dvignejo kot praktično povsem mehanični seštevek. Nekaj podobnega srečujemo tudi v prvi knjigi spominov Ivana Hribarja. Vošnjak in Hribar skratka pišeta tekst o svojem življenju. Tempo pripovedi diktira predbesedilna resničnost, ki se je avtorja spominjata ali jo podoživljata.

Za razliko od njiju piše Franjo Šuklje tekst svojega življenja: kljub minucioznemu opisovanju podrobnosti, zlasti iz dunajskega parlamentarnega dogajanja, je kompozicija njegovega življenja izvedena v velikem loku stalnega duševnega napredovanja. Pričevalec ne živi samo od kronikalno-analitičnega nizanja podob, vtisov, anekdot; tudi navajanje dokumentov izpoveduje globljo misel, misel o povsem obvladani življenjski poti, na kateri je bil avtor svoj gospod (kajti v dodatkih k posameznim poglavjem objavljeni dokumenti imajo namen dokazovati, kako prav je imel avtor, ne pa kakšna je objektivno bila nekdanja situacija; predstavljajo torej referenčni prostor Šukljetove življenjske poti, uzrte v trenutku pisanja avtobiografije, ne pa predbesedilne resničnosti kot take). Tako ni čudno, da je Šuklje v svojih spominih vedno osrednji akter dogajanja: to ne prihaja iz prirejanja zgodovine, temveč iz njegove mnogo bolj avtobiografske tehnike pisanja spominov, kakor jo srečujemo npr. pri Vošnjaku in Hribarju. Snov Šuklje vedno obvladuje s svojim duhom in s svojim pripovedovanjem (tako prihaja do nastanka velike zgodbe njegovega življenja), medtem ko Vošnjaka in Hribarja predbesedilna stvarnost mnogokdaj bolj obvladuje kot onadva njo (zato smo pri njiju soočeni s kupom zgodbic, v katerih sta bila udeležena; je pa treba reči, da vsaj pripovedovanje Vošnjak dobro obvlada). Šuklje prikazuje svoje neprestano napredovanje od dijaka, preko študenta, profesorja, deželnega in državnega poslanca ter deželnega glavarja do modrega starca, pravega miselnega očeta Krekove zmagovite smeri v strankarskem (nasproti dr. Ivanu Šušteršiču) in narodnem (nasproti Ivanu Hribarju) življenju. Svoj statusni padec tekstno docela obvlada: Šušteršič ga je sicer res vrgel oziroma prisilil odstopiti z mesta »dežele Kranjske sivega poglavarja«, toda avtor je v vsem dogajanju ohranil čast, miselno pa je svojega zoprnika docela premagal tedaj, ko je njegova misel s Krekovo pomočjo prodrla med »prosti narod«. Takšno razlaganje dejstev lahko označimo za tendenčno, toda to ni edina možnost, zakaj izhajati more tudi iz povsem avtobiografskega pogleda nase in avtobiografskega doživljanja sebe v tekstu spominov (kajti Šuklje se vendarle ne ustavlja samo na postajah svoje življenjske poti, temveč se razgleduje tudi širše, spominsko). Vošnjak in Hribar ne zmoreta prikazati ne svojega življenja ne svojega dela in delovanja kot nepretrganega loka v

osebnostnem razvoju, pri čemer še posebej Hribar v drugi knjigi svojih spominov ni bil sposoben prikriti zagrenjenosti ob »zvanični nehvaležnosti«, ki ga je doletela v času pisanja tega dela. Torej najmanj obvladuje ravno čas avtorskega dejanja, se pravi trenutek nastanka teksta, ki je ključnega pomena za koherentnost pričevanjskega (in tudi drugovrstnega) spisa. Zato je druga knjiga njegovih spominov splet epizod (ki naj pričujejo o avtorjevih z ničemer nikoli poplačanih zaslugah), katerih opis je prežet z razočaranjem. To je popolnoma drug ton od tistega v stalen razvoj prikazujoči prvi knjigi, kjer avtor miselno premaga svoje nasprotnike, ki so ga odstavili od ljubljanskega županstva (rešuje se v neoslavizem). Tretja knjiga je nato že optimističnejša, kajti Hribar je v času od nastanka drugega dela svojih pričevanj postal član Vrhovnega zakonodajnega sveta in nato tudi senata Kraljevine Jugoslavije, kamor ga je imenoval kralj Aleksander. Tako ni miselne in duhovne koherence celote. Tudi pripovedni načini so različni: prva knjiga je kronikalna, druga in tretja pa bolj povzemajoči, sumarični. Josip Vošnjak je nekje med Hribarjem in Šukljetom: njegovo avtorsko stališče ne obvladuje celotnega dogajanja v preteklosti, toda nekaka tiha modrost odhoda iz javnega življenja ob pravem času, zavest, da je vse že minilo, ter pripadnost rodoljubni ideji predstavljajo dovolj koherentno sporočilo teksta, ko se spusti zastor njegovih spominov. Tam popisani svareči primer žalostne usode staročeškega prvaka Riegerja, za katerim so njegovi rojaki metali kamne, ko jim je prenehal biti potreben, pa je nekakšna protiutež Vošnjakovemu zgledu preudarne treznosti v dovolj zgodaj zaključenem trudu za narodov blagor in opozorilo vsakomur (tudi tistemu, ki ni prebral Füstrovih spominov, v katerih stoji zapisano, da je glavna napaka vsakega Čeha največja brezsrčnosti in najbolj črna nehvaležnost): ob sklepu se tako Vošnjak povzdigne v veliko avtobiografsko sporočilo, ki ga Hribar ne zmore, čeprav se v tretjem zvezku svojih spominov zelo trudi zanj (zapis o lastnem svetovnem nazoru).

Z Vošnjakovimi Spomini dobi slovensko slovstvo soliden primer teksta v klasični paradigmi evropskega pragmatičnega spominopisja (po klasičnem primeru humorne avtobiografike pri Alešovcu in vzgojne pri Trdini): gre za pričevanje javnega delavca iz prve garniture narodovih veljavnih mož, ki ne glede na vse osebne namene in pomene pisanja predstavlja zapis narodove izkušnje. Teža tovrstnega dela je najprej na označenem, oziroma če govorimo predstrukturalističnem slovarju, na vsebini — tej tudi velja največja pozornost bralstva, ki ga predstavlja celotno narodno občestvo, ne le kak ožji elitni kulturni, poklicni ali izobraženski krog. Tudi v ustvaritvi tovrstnega slovstva je videti znak skokovitega razvoja slovenske kulture v smislu evropskosti ob koncu prejšnjega in v začetku tega stoletja. Moderna v območju avtobiografske literature tako pri nas naleti na že obstoječo klasiko žanra, ki je s stališča njenih idealov sicer nezadovoljujoča, a predstavlja mero vrednosti oz. kvalitativno raven, ki jo je traba preseči. Izredno pomembno je, da omenjena mera vrednosti ni le abstraktna predstava o predmoderni obliki, temveč že udejanjena tekstna paradigma, saj naši modernistični avtobiografiki zato ni treba izgubljati moči z ustanavljanjem žanra in ustvarjanjem zavesti o njegovem pomenu v slovenskem duhovnem prostoru ter se lahko artistično povsem neobremenjeno posveti svojim slogovnim težnjam. To lepo dokazuje Ivan Cankar s svojo opozicijskostjo Trdinovemu avtobiografskemu pisanju, ki ga navidezno močno hvali, toda

v resnici predvsem zanikuje: hvali ga zato, da njegova stilna negacija Trdinovega oblikovalnega postopka pride bolj do izraza, kajti palčkom nasprotovati nima pravega pomena. Ni pa moč spregledati, da imata tako Trdinov klasični kot Cankarjev modernistični avtobiografski spis naslov Moje življenje (in da oba tako naslovljena teksta predstavljata najvišjo točko v avtobiografskih opusih svojih ustvarjalcev).

Modernistične spremembe v pragmatični avtobiografiki politikov so kajpak predvsem idejne narave. Miselno klasiko našega tovrstnega pisanja predstavlja slovenska narodna ideja ter boj zanjo. Zdi pa se, da je idejni preobrat mnogo težje izvesti kakor stilnega in da predvsem terja več časa, zakaj šele dr. Bogumil Vošnjak (Josipov nečak; U borbi za ujedinjenu narodnu državu, 1928, kjer je izpostavljena ideja jugoslovanske države; v takšnem kontekstu tudi uporaba t. i. srbohrvaškega jezika ne pomeni narodnega odpadništva, temveč le izraža vero v projekt ustvaritve enotnega jugoslovanskega naroda, kar pa se je izkazalo za neproduktivno utopijo) in Henrik Tuma (Iz mojega življenja, 1937; miselno ponekod precej konfuzne in neverodostojne refleksije odsluženega politika, ki je bil liberalec in nato socialdemokrat, zavil pa je tudi proti komunizmu) prineseta v to sfero slovenske književnosti nekaj novega. Vsekakor pa je treba poudariti, da je ne glede na vse igre menjav različnih časov in mod Franjo Šuklje najtipičnejši avtobiograf in hkrati spominopisec v politično pragmatičnem segmentu slovenskega pričevanjskega slovstva. Je tudi najbolj primerljiv z ustvarjalci tovrstnega pisanja drugod po svetu: Vošnjak je izvedel le prvi vidnejši spominopisni poskus, medtem ko je Šuklje vpeljal povsem evropsko gledanje na pričevanjsko literaturo (značilno pa se je v predgovoru k svojim spominom zagovarjal pred očitki, ki jih bo deležen zato, ker naše občinstvo memoarsko-avtobiografskih del ni vajeno: Šuklje sam je očitno dobro poznal neslovenske zglede takšnih spisov — a tudi slovenske, kjer pa mimo Vošnjaka še ni bilo praktično nikogar).

V slovensko klasiko pragmatičnega spominopisja in avtobiografike je tako mogoče šteti predvsem tekste dr. Josipa Vošnjaka, dr. Josipa Serneca (Spomini, 1927), Franja Šukljeta, Ivana Hrabarja in delno tudi Andreja Gabrščka, ki pa je tovrstno pisanje močno križal s klasičnim zgodovinopisjem in modernim statistično usmerjenim domoznanstvom: v svojih Goriških Slovencih (I — 1932, II — 1934) je zgodovinopisno obdelal dogajanje, ki mu je bil sam ne samo priča, temveč v mnogočem tudi akter, statistično pa škodo, ki so jo primorskim Slovencem po prvi svetovni vojni naredili Italijani. Avtobiografiji so najbližji Sernečevi in Šukljetovi spomini, medtem ko se vsi drugi v veliki meri oddaljujejo od osredinjenosti na lastno življenjsko pot. To dokazujejo tudi lomi v kronologiji: ko Vošnjak ali Hribar prideta do kakšnega pomembnega moža, prekineta kronologijo svojega razvoja in se kratko posvetita posebni kronologiji svojega poznavanja življenja prizadete osebe in stikov z njo (npr. dr. Štefan Kočevar, Mihael Herman, dr. Radoslav Razlag, dr. Ferdinand Dominkuš, dr. Pavel Turner pri Vošnjaku, Anton Aškerc, Simon Gregorčič, Nikola P. Pašić — »Baja« ali prezident Masaryk pri Hribarju). Takšen lom časa, prehod iz enega besedilnega kronološkega sistema v drugega, naravnost onemogoča propovedno osredinjenost na lastno življenjsko pot. Že Šuklje ravna precej drugače: podatke o drugih, čeprav obsežno posega v opis njihovih življenj, ponavadi razvrsti na več mest; tako, denimo, »njegovo gorjansko eksce-

lenco« Jožefa barona Schwegla osvetljuje v več pasusih, pač glede na situacijo, do katere je v popisu lastnega razvoja prišel in se je v nji srečal s to ali ono stranjo Schweglove osebnosti (na enem mestu je popisana njegova diplomatska kariera, na drugem njegovo slovensko pesnjenje, na tretjem vodenje kranjske ustavoverne oz. nemškoliberalne stranke, na četrtem zasluge za gospodarski razvoj rodne dežele ipd.). Enako ravna tudi v zapisih o Janku Kersniku, dr. Karlu Slancu, Maxu Vladimirju Becku, dr. Ivanu Šušteršiču in tudi pri »svojem intimnem neprijatelju« Ivanu Hribarju. K avtobiografskosti spominskega spisa pa vsekakor odločilno prispeva enotno avtorsko občutje, ki smo ga pogrešali zlasti pri Hribarju (osebno razočaranje ob »zvanični nehvaležnosti« je vendar premalo za kaj takega, še zlasti če zaznamuje le en zvezek pričevanj o lastnem življenju), se je pa do njega v sklepu svojih spominov dr. Josip Vošnjak le povzdignil. Za konec moremo reči, da ne gre biti dogmatičen v opredeljevanju, kaj je in kaj ni avtobiografija. Posebej pri artistično (kompozicija!) manj ambicioznih avtorjih (ki se zadovoljujejo s kronološko naštevalno mozaično kompozicijo) je ločevanje med spominopisjem in avtobiografiko velik problem, vendar smo nakazali nekatere parametre, po katerih bi morda bilo presojati avtobiografskost oziroma neavtobiografskost spisov, ki so pretežno naslovljeni kot spomini, a čisto spominopisje običajno presegajo.

## ZUSAMMENFASSUNG

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die autobiographische Darstellungsweise der Slowenen bis zu einem Grad, daß man vom Beginn einer spezifischen autobiographischen Gattung oder eines solchen Genres sprechen kann. Während davor autobiographische Inhalte im slowenischen Schrifttum im Rahmen verschiedenster Gattungen und Genres in Erscheinung treten (Briefe, Bekenntnislyrik, kürzere in Versen oder in Prosa abgefaßte Lebensläufe, umfassendere zur Gänze autobiographische Aufsätze werden in der Regel in deutscher Sprache verfaßt), entstehen dann die ersten autobiographischen Texte, die nicht mehr anderen Genres zugeordnet werden können, sie sind jedoch im Rahmen der Nationalliteratur so bedeutend, daß sie nicht mehr übersehen werden können. Zunächst handelt es sich um Aufsätze mit ausgesprochen pragmatischer Zielsetzung (nationale oder moralistische Didaktik mit Vorbildfunktion oder über distanzierenden Humor). Geschaffen werden die ersten autobiographischen Opusse: J. Trdina, *Spomini* (geschrieben 1867/68), *Hrvaški spomini* (veröffentlicht 1885–1887), *Bachovi huzarji in Iliri* (publiziert 1903), *Moje življenje* (veröffentlicht 1905/06); J. Godina Verdelski, *Življenje* (1879); J. Alešovec, *Kako sem se jaz likal* (1884); F. Ks. Kramer, *Življenje in delovanje* (1893); A. Marušič, *Moja doba in podoba* (1898); J. Debevec, *Vzori in boji* (1896–97, 1917); Dr. J. Vošnjak, *Spomini* I und II (1905–1906).

Als evidenteste Errungenschaften auf dem Gebiet des autobiographischen Schrifftums der Slowenen jener Zeit muß Trdinas *Moje življenje* betrachtet werden, in Richtung auf eine moralische und erzieherische Autobiographie mit Vorbildchrakter, stellenweise auch mit kritischer Distanz, weiter Alešovecs humorvolle Selbstbiographie *Kako sem se jaz likal* (signifikanterweise ist die Rede lediglich von den Jugendjahren des Autors, denn es ist am leichtesten zu diesen Lebensjahren Distanz über die Perspektive gutmütigen Humors einzunehmen) und Vošnjaks *Spomini* — in Richtung auf ein politisch pragmatisches autobiographisches Schreiben. Autobiographisches Erzählen des Erzählens wegen entwickelt sich erst an der Bruchstelle zu Beginn der Moderne; dieser Bruch wird auch auf dem Segment autobiographischen Schreibens von Ivan Cankar bewerkstelligt. Zu jenem Zeitpunkt beginnt sich die slowenische autobiographische Prosa vom bis dahin unerläßlichen didaktischen Pragmatismus zu befreien. — Dessenungeachtet treten bereits

vor Cankar ausgesprochen artistische Textgestaltungsverfahren in slowenischen autobiographischen Schriften auf (mit der Kreuzung der Erinnerungsund Erlebnisperspektive). Cankars Bildung eines neuen autobiographischen Paradigmas schiebt dergestalte Aufsätze der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Position der slowenischen autobiographischen Klassik, wobei das ältere pragmatische Paradigma noch nicht verschwindet; besonders in den autobiographischen Texten von Politikern hält es sich noch länger und erreicht seinen Höhepunkt in den zwanziger und dreißiger Jahren (Dr. J. Sernec, *Spomini*, 1927; F. Šuklje, *Iz mojih spominov* I–III, 1926–29; I. Hribar, *Moji spomini*, I–III, 1928–33; A. Gabrščeк, *Goriški Slovenci* I, II, 1932–34). Die autobiographischen Schriften der slowenischen Politiker wandten sich erst allmählich von der erinnernden, memoirenhaften Perspektive zur autobiographischen, da die Politiker beim Schreiben häufig ihre Mißerfolge in der Tatsachenwelt mit sprachlichen Siegeszügen zu kompensieren trachten. Die Orientierung auf den eigenen Lebensweg und die Entwicklung der Persönlichkeit, wie sie von der Autobiographie gefordert wird, stellt die Politiker allem Anschein nach nicht zufrieden, da sie lieber eine subjektiv betrachtete Zeitgeschichte und ihre eigene Rolle darin vermitteln wollen, was charakteristisch für das Memoirengenre ist. Manchmal wachsen sich derartige Texte zu wahrer Historiographie aus, in unserem Raum stellen Gaberščeks *Goriški Slovenci* ein prägnantes Beispiel dafür dar. Diese ruhen nicht mehr lediglich auf Erinnerungen und dem Nacherleben von Erfahrungen, sondern nehmen auch historische Zeitungs- und Archivquellen auf.

Während Dichter und Schriftsteller in ihren autobiographischen Schriften in der Regel zur Strukturierung über eine romanhafte Narrationsweise in der ersten Person fähig sind, etwa Trdina und Alešovec, ist eine derartige Struktur in den Werken der Politiker selten anzutreffen, am meisten nähert sich ihr F. Šuklje in seiner Autobiographie *Iz mojih spominov* an. In dieser Sphäre dominiert die Mosaikstruktur bzw. die Reihung einzelner Bilder erinnerungswürdiger Ereignisse und Menschen, etwa bei Dr. J. Vošnjak und I. Hribar.

UDK 808.63–5: 809.56–5
*Chikako Shigemori Bučar*
Frankfurt

# IZRAŽANJE VZAJEMNEGA DEJANJA V SLOVENŠČINI IN JAPONŠČINI

Pričujoča razprava izhaja (podobno, kot je bilo v mojem zadnjem prispevku v SR 1992/2 Izražanje povratnega dejanja v japonščini in slovenščini) iz ugotovitve, da za tipično prehodno dejanje obstajata vsaj dva udeleženca, vršilec in prizadeti. Vzajemno dejanje je nadalje označeno s tem, da sta oba udeleženca vršilca in istočasno tudi prezadeta pri dejanju. Pri protistavljanju izrazov v slovenščini in japonščini je posebno zanimivo, da v obeh jezikih stoji pojem 'skupnost'/'solidarnost' zelo blizu vzajemnosti. Podobnost najdemo tudi med slovenskim predlogom *z/s* in japonskim členkom *to*, kadar izražata sovršilca dejanja.

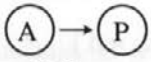
The typical transitive action involves at least two participants, the agent and the patient. The reciprocal action is further characterized by the fact that the two participants are simultaneously both agents and patients. In contrasting Japanese and Slovene expressions concerning reciprocal actions, it is interesting to observe that in both languages the concept "collectivity/solidarity" stands very close to "reciprocality". A similarity can also be seen between the Slovene preposition *z/s* and the Japanese article *to*, indicating the coagent of the action.

Razprava je poskus protistavne (kontrastivne) analize glagolov in njihovih stavčnih zgradb za izražanje vzajemnega dejanja v slovenskem in japonskem jeziku.

Najprej naj na kratko predstavim, kaj naj razumemo pod pojmom 'vzajemno dejanje', to pa na osnovi razumevanja prehodnosti oz. prehodnega dejanja iz obstoječih virov. Nato si v obeh jezikih oglejmo, kateri so tisti glagoli, ki se uporabljajo pri izražanju vzajemnega dejanja, in v katerih skladenjskih vzorcih se pojavljajo. V slovenščini je tu predvsem pomemben morfem *se*. V japonščini je izhodišče za mojo razpravo študija slovničarja Nitta (1974), ki je uvedel razporeditev glagolov okrog pojma »simetričnost«. Na koncu skušam primerjati slovenske in japonske glagole in stavčne zgradbe za izraz vzajemnega dejanja, zlasti z vidika učenja japonskega jezika za slovensko govoreče učence.

## 1 Prototip prehodnega dejanja in vzajemno dejanje

Prototip prehodnega dejanja:

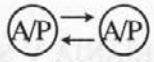



[+volja][+sprememba]

Pri prehodnem dejanju obstajata vsaj dva udeleženca: delujoča sila oz. vršilec (agens [A]) in predmet, na katerega je dejanje usmerjeno (prizadeti oz. paciens [P]). Dejanje se vrši v smeri A do P. Ko A deluje na P v neki obliki, obstaja volja vršilca (označeno [+volja]), in pri tem pride do neke spremembe pri prizadetemu (označeno [+sprememba]).[1] Primer: *Janez tepe Tomaža.*

[1] Za definicijo prehodnosti: HOPPER & THOMPSON (1980), DIK (1978) in MASUOKA (1987).

Vzajemno dejanje je ena od posebnih oblik zgoraj opisanega vzajemnega dejanja; ponazarjamo ga tako:




[+volja][+volja]

Pri vzajemnem dejanju sta oba udeleženca dejanja eden drugemu vršilec in istočasno prizadeti. Dejanje je v bistvu prehodno (zahteva predmet), tako prvi kot drugi udeleženec vrši dejanje s svojo voljo in istočasno igra tudi vlogo drugega udeleženca (to se pravi, vršilec vlogo prizadetega, prizadeti pa vlogo vršilca, torej A/P).[2] Primer: *Janez in Tomaž se tepeta.*

## 2 Izražanje vzajemnosti v japonščini

**2.1** Sklonska členka *ni* in *to*. Različni členki ('zyosi') igrajo v japonščini pomembno funkcijsko vlogo. Tukaj nas zanimajo povsem sklonski členki ('kaku zyosi'). Sklonski členki nakazujejo skladenjska razmerja med dopolnilom in povedkom. V našem primeru gre za odnose med udeleženci dejanja, ki jih tipično izražamo s kombinacijo samostalniška fraza + sklonski členek, in vsebino dejanja, ki jo po navadi izražam z glagolom, ki obvezno stoji na koncu stavka. Sklonski členek *ga* nakazuje osebek (približno enak slovenskemu imenovalniku, označujem ga z [im.]), členek *wo* premi predmet dejanja (približno enak slovenskemu tožilniku, označujem ga s [tož.]), členek *ni* pa drugi predmet (slovenski dajalnik, označujem ga z [daj.]).[3]

[1] *Taroo ga Hana ni hon wo yaru.*
[lastno ime] [im.] [lastno ime] [daj.] [*knjiga*] [tož.] [*dati*,sed.]
'Taroo da Hani knjigo.'

V tvornem prehodnem stavku [1] je prejemnik dejanja izražan s samostalniško zvezo (frazo) s členkom ni.[4]

Pri nekaterih glagolih, ki se pojavljajo v skladnji »A *ga* B *ni* + glagol«, obstaja možnost, da členek *ni* (ki nakazuje prjemnik dejanja) nadomestimo s členkom *to*:

[2] *Taroo ga Hana ni au.*
[im.] [daj.] [*srečati*, sed.]
'Taroo sreča Hano.'

[3] *Taroo ga Hana to au.*
[im.] [z/s] [*srečati*, sed.]
'Taroo se sreča s Hano.'

Členka *ni* v stavku [1] pa ne moremo nadomestiti s členkom *to*. Torej, naslednji stavek ni sprejemljiv:

[2]Definicija vzajemnega dejanja po TAKAHASIJU (1985). V *Slovenski slovnici* J. TOPORIŠIČA (1976, 1984, 1991) na str. 295: »t. i. recipročni glagoli: *srečati se* 'srečati eden drugega'«.

[3]Členek *ni* ima še druge vloge, vendar jih v tem članku ne obravnavam.

[4]Prejemnik dejanja se izraža tudi z drugimi sklonskimi členki, vendar nas tu v zvezi z obravnavano problematiko nas zanima samo uporaba členkov *ni* in *to*.

[4] *Taroo ga Hana to hon wo yaru.*
[im.] [z/s] [*knjiga*] [tož.] [*dati*, sed.]

Obstajajo tudi glagoli, pri katerih se prejemnik dejanja (oz. prizadeti) izraža z zvezo s členkom *to*, vendar nikoli s členkom *ni:*

[5] *Taroo ga Hana to kenka suru.*
[im.] [z/s] [*tepsti se*, sed.]
'Taroo se tepe s Hano.'

[6] **Taroo ga Hana ni kenka suru.*
[im.] [daj.] [*tepsti se*, sed.]
*'Taroo se tepe Hani.'

Glagola *au* in *kenka suru*, ki se pojavljata v zgoraj navedenih stavkih [2], [3], [5] in [6], izražata t. i. vzajemno dejanje.

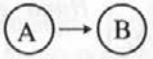
**2.2** Simetrični in mezosimetrični glagoli. Po Nitti (1974, 1980) obstajata posebni skupini glagolov, namreč »simetrični« (»Symmetrical verbs«) in »mezosimetrični glagoli« (»Meso-symmetrical verbs«). Glagoli teh dveh skupin so, pri razporeditvi glagolov glede na pomensko lastnost »simetričnost«, v nasprotju z »nesimetričnimi glagoli«(»Anti-symmetrical verbs«), ki ravno tako kot glagoli v prvih dveh skupinah zahtevajo dajalniški sklon ni. »Simetričnost« pojasnuje Nitta kot sledi.

Glagol v stavku zahteva najmanj dva »sklona« kot svoja stavčna člena, in ko samostalniški zvezi v omenjenih sklonih zamenjamo, ne pride do spremembe logičnosti med stavkoma pred izmenjavo in po izmenjavi. V takem primeru pravimo, da je glagol simetričen v odnosu do ustreznih dveh sklonov (Nitta 1974).

Med omenjenimi simetričnimi in mezosimetričnimi glagoli, ki imajo kot svojo lastnost simetričnost, so tisti glagoli, za katere v tem prispevku pravim, da so glagoli, ki izražajo vzajemno dejanje. To so tisti, ki izražajo dejanja, katerih povzročitelj človek ali bitje s svojo voljo.[5] V nadaljevanju si oglejmo glagole, ki izražajo vzajemno dejanje in spadajo v eno ali drugo obeh zgoraj omenjenih skupin. Pogledali bomo tudi, kakšne so njihove skupne skladenjske in pomenske značilnosti.

**2.2.1** »Mezosimetrični glagoli«. Nitta (1980) opozarja, da glagol *au* ('srečati') prvotno ne vsebuje v sebi lastnosti »simetričnost«. Kadar gre za dejanje, ki ne označuje simetričnosti, ga uporabljamo v skladenjskem vzorcu »A *ga* B *ni* . . .«.

[2] *Taroo ga Hana ni au.*
[im.] [daj.] [*srečati*, sed.]
'Taroo sreča Hano.'



Taroo Hana

Stavek [2] izraža enosmerno dejanje, ki je usmerjeno od vršilca (Tarooja) do prizadetega (Hane). Če sklonski členek *ni*, ki spremlja predmet stavka, zamenjamo s *to*, isti glagol, ki je prvotno izražal enosmerno prehodno dejanje, sedaj izraža vzajemno dejanje, tj. da obstajata dva udeleženca dejanja, ki sta eden drugemu povzročitelj in hkrati prejemnik dejanja.

[5]Glagoli, ki se uvrščajo v eno od omenjenih dveh skupin brez lastnosti [+volja], izražajo nedinamične pojave, torej, tu ne gre za t. i. vzajemno dejanje. To so npr. *tonariau* 'biti sosedni', *sessuru* 'stikati se': Npr. *Kyooto-hu wa naraken to sessite iru.* 'Okraj Kioto se stika s provinco Nara.' (MURAKI 1989)

[3] *Taroo ga Hana to au.* (A) ⇄ (B)
[im.] [z/s] [*srečati*, sed.]
'Taroo se sreča s Hano.' Taroo Hana

Pri izrazitvi stavka [2] Hana morda ni imela namena, da bi srečala Tarooja, in je zato lahko mirovala, a je vseeno prišlo do srečanja zaradi tega, ker je Taroo prišel k njej. Pri stavku [3] se čuti neka razlika, in sicer tako, da sta oba Taroo in Hana imela voljo, da bi se srečala, (npr. vnaprej sta se dogovorila, da bi se dobila).

Za izraz vzajemnega dejanja je možna poleg skladnje »A *ga* B *to*« (A je z B-jem) še skladnja »A *to* B *ga*« (A in B sta). Torej se samostalniški zvezi A in B lahko izmenjujeta.

[7] *Taroo to Hana ga au.*
[vez.] [im.]
'Taroo in Hana se srečata.'

Pri stavku [7] se še bolj izravna razmerje moči z obeh smeri. Predstavljamo si, da sta se Taroo in Hana dobila z enako količino volje za srečanje.

Členek *to* je, čeparav je oblikovno enak, enkrat sklonski členek, ki označuje prejemnika dejanja (in istočasno sovršileca vzajemnega dejanja, glej stavek [3]), drugič je to vezniški členek, ki povezuje samostalniške zveze. (V stavku [7] sta oba, Taroo in Hana, v imenovalniškem sklonu.)

Kot vidimo zgoraj (primerjaj stavke [2], [3] in [7]), je tisti stavčni člen, ki nosi pomen vzajemnega dejanja, samostalniška fraza s členkom *to*, ne pa glagol sam. To velja za vse mezosimetrične glagole, ki jih tu navajam: *au* 'srečati', *butukaru* 'trčiti se', *dakyoo suru* 'ubrati srednjo pot', *deau* 'srečati', *dekuwasu* 'naleteti', *hanasu* 'govoriti', *koosyoo suru* 'pogajati se', *kuttuku* 'lepiti se', *kyooryoku suru* 'sodelovati', *maziwaru* 'družiti se', *ribetu suru* 'ločiti se', *seppun suru* 'poljubiti', *sessuru* 'dotikati se', *sessyoku suru* 'priti v stik', *soodan suru* 'posvetovati se', *syoototu suru* 'trčiti se', *taiza suru* 'sedeti nasproti', *tikau* 'priseči', *tikazuku* 'približati se', *tured atu* 'iti skupaj/zraven', *wakareru* 'raziti se', *yakusoku suru* 'obljubiti'.

Ko gledamo na pomensko stran teh glagolov, vidimo, da so v zvezi s stiki predmetov ali ljudi (*au* 'srečati', *butukaru* 'trčiti se'), govorne aktivnosti (*koosyoo suru* 'pogajati se', *soodan suru* 'posvetovati se'). Med glagoli, ki izražajo stike, so tisti, ki dovolijo samostalniške zveze neživih in živih udeležencev dejanja.

[8] *Taroo to Hana ga butukaru.* [+živo]
[vez.] [im.] [*zaleteti se*, sed.]
'Taroo in Hana se zaletita.'

[9] *Booru ga moo hitotu no booru ni butukaru.* [-živo]
[*žoga*] [im.] [*še*] [*eden*] [rod.] [*žoga*] [daj.] [*zaleteti se*, sed.]
'Žoga trči v drugo žogo.'

[10] *Paatii de ooku-no hito to maziwaru.* [+živo]
[*zabava*] [mest.] [*mnogi*] [*ljudje*] [*z/s*] [*družiti se*, sed.]
'Na zabavi se družimo z mnogimi ljudmi.'

[11] *Kono miti wa oodoori to maziwaru.* [-živo]
[kaz.zaimek] [*pot*] [tema] [*glavna cesta*] [*z/s*] [*družiti se*, sed.]
'Ta pot se križa z glavno cesto.'

Kadar sta udeleženca dejanja živa (stavek [8]), glagol *butukaru* ne izraža vedno dejanja z voljo. Lahko da sta se Taroo in Hana premikala vsak s svojo voljo, toda trčenje dveh oseb je lahko bilo (v večini primerov je) brez volje. Enako velja za *dekuwasu* 'naleteti' in *deau* 'srečati'. Po drugi strani, ko sta udeleženca dejanja neživa (stavek [9]), seveda ni volje, vendar bi si bilo naravno predstavljati, da sta bila oba predmeta v gibanju pred trčenjem. (Če se je gibal samo eden od predmetov, raje uporabimo skladnjo »A *ga* B *ni*«.) V primeru glagola *maziwaru*, če sta udeleženca dejanja živa (stavek [10]), gre za dejanje z voljo. V primeru, da sta neživa (stavek [11]), pa stavek izraža nedinamičen pojav. Tu gre samo za položajni odnos med dvema predmetoma.

**2.2.2** »Simetrični glagoli« (čisti vzajemni glagoli). V stavku, v katerem je glagol *kenka suru* 'tepsti se, prepirati se', je kombinacija sklonskih členkov omejena samo na »A *ga* B *to*« ali »A *to* B *ga*«. (Tudi v tem primeru ne pride do pomenske razlike, ko se dve samostalniški zvezi izmenjujeta svoji mesti med seboj.)

[5] *Taroo ga Hana to kenka suru.*
[im.] [z/s] [*prepirati se*, sed.]
'Taroo se prepira s Hano.'

[12] *Taroo to Hana ga kenka suru.*
[vez.] [im.]
'Taroo in Hana se prepirata.'

[13] *Hana ga Taroo to kenka suru.*
[im.] [z/s]
'Hana se prepira s Taroojem.'

[14] *Hana to Taroo ga kenka suru.*
[vez.] [im.]
'Hana in Taroo se prepirata.'

Glagol *kenka suru* se ne more pojaviti v stavku s kombinacijo »A *ga* B *ni*«, tj. kombinacija, ki je bila možna z mezosimetričnimi glagoli, kadar izražajo enosmerno dejanje.

[6] **Taroo ga Hana ni kenka suru.*
[im.] [daj.]
*'Taroo prepira Hani.'

Stavki [5], [12], [13] in [14] izražajo eno in isto dejanje. Dejstvo, da stavek [6] ni slovničen, kaže, da »ima glagol sam v sebi kot svojo pomensko značilnost, 'simetričnost med povzročiteljem in prejemnikom dejanja'« (Nitta 1980). To se pravi, da preden začnemo gledati na odnos med glagolom in drugimi stavčnimi členi, že glagol sam nosi v sebi pomensko značilnost vzajemnega dejanja. Sklonski členek *ni*, ki izraža prejemnika enosmernega dejanja, se ne more poj aviti v stavku s takim glagolom. V primeru mezosimetričnih glagolov je bilo drugače: vzajemno dejanje se izraža tako, da se glagol, ki prvotno izraža enostransko dejanje, poveže z določenim sklonskim členkom (*to*): šele sedaj ta stavek izraža vzajemno dejanje.

Zaradi te bistvene razlike lahko imenujemo t. i. simetrične glagole »čiste vzajemne glagole«. Taki glagoli so: *akusyu suru* 'rokovati se', *arasou* 'boriti se'/'prepirati se', *buntuu suru* 'dopisovati si', *hanasiau* 'pogovarjati se', *kaidan suru* 'sestati

se', *kantuu suru* 'nečistovati', *kekkon suru* 'poročiti se', *kettoo suru* 'dvobojevati se', *kenka suru* 'tepsti se', *kookan suru* 'izmenjati si', *koosai suru* 'družiti se', *kon'yaku suru* 'zaročiti se', *kisou* 'tekmovati', *kyooboo suru* 'spletkariti', *kyooen suru* 'sodelovati na odru', *kyoosoo suru* 'tekmovati', *kyootei suru* 'dogovoriti se', *rikon suru* 'razvezati se', *sensoo suru* 'vojskovati se', *taidan suru* 'pogovarjati se', *taiwa suru* 'pogovarjati se', *tatakau* 'boriti se', *tukiau* 'družiti se'.

Pomenska področja zgoraj navedenih glagolov so: dejanja, v katerih imata eden drugega imata za sovražnika, npr. *arasou* 'boriti se', *kenka suru* 'prepirati se'; družbena dejanja, ki zahtevajo partnerja, npr. *kekkon suru* 'poročiti se', *tukiau* 'družiti se'; govorna dejanja npr. *kaidan suru* 'sestati se', *hanasiau* 'pogovarjati se'; in izmenjave predmetov, npr. *kookan suru* 'izmenjati si', *buntuu suru* 'dopisovati si'.

**2.2.3** O sklonskem členku *to*. Videli smo, da se v obeh primerih, tj. z mezosimetričnimi in simetričnimi glagoli, pojavljajo v stavkih dve kombinaciji sklonskih členkov »A *ga* B *to*« in »A *to* B *ga*«. Obe kombinaciji se pojavljata tudi pri glagolih, ki ne izražajo vzajemnega dejanja. Naslednja stavka [5] in [12] izražata vzajemno dejanje, stavka [15] in [16] pa nevzajemno dejanje.

[5] *Taroo ga Hana to kenka suru.*
[im.] [z/s] [*tepsti se*, sed.]
'Taroo se tepe s Hano.' (vzajemno dejanje)

[12] *Taroo to Hana ga kenka suru.*
[vez.] [im.] [*tepsti se*, sed.]
'Taroo in Hana se tepeta.' (vzajemno dejanje)

[15] *Taroo ga Hana to syokuzi suru.*
[im.] [z/s] [*obedovati*, sed.]
'Taroo obeduje s Hano.' (skupno dejanje)

[16] *Taroo to Hana ga syokuzi suru.*
[vez.] [im.] [*obedovati*, sed.]
'Taroo in Hana obedujeta.' (skupno dejanje)

Čeprav sta stavčni strukturi popolnoma enaki (ali samostalniška zveza s členkom *ga* + samostalniška fraza s členkom *to* + glagol; ali samostalniška fraza s členkom *to* + samostalniška fraza s členkom *ga* + glagol), obstaja velika pomenska razlika med členkom *to*, ki se pojavi v stavku z vzajemnim glagolom, in s tistim, ki se pojavi z nevzajemnim glagolom *to*. V stavkih [15] in [16] drži dejstvo, da sta Taroo in Hana delala enako, vendar nobeden od njiju ni bil prizadet od dejanja drugega. (Nitta 1974, 1980 in Moriyama 1988) Medtem ko je prvi *to* (pri vzajemnem dejanju) »potreben dejavnik za uresničitev dejanja, ki ga izraža glagolska zveza« (Moriyama 1988), je drugi *to* tisti členek, ki nakazuje skupnega povzročitelja dejanja. Stavku s slednjim členkom *to* lahko dodamo prislov kot npr. *issyo ni* 'skupaj', ne da bi spremenili njegovega pomena. Nitta (1974) imenuje ta členek *to* »kyookaku« (po slovensko bi bil »skupnik«?) in trdi, da ga ni treba obravnavati kot 'sklon' na enaki ravni kot sklonski členek *ni*, ki izraža prejemnika dejanja. Samostalniška zveza s členkom *to* v pomenu skupnega/dodatnega vršilca dejanja lahko stoji v stavku s skoraj vsemi mogočnimi glagoli.

Moriyama (1988) dalje opozarja, da sta ne samo kombinaciji členkov »A *ga* B *to*« in »A *to* B *ga*«, temveč tudi prislov *tagai ni* 'med seboj, drug drugega', ki se pojavlja pri izražanju vzajemnega dejanja, kot tudi pripona *-au* (o kateri bom govorila v naslednjem poglavju) dvoumni glede na vzajemnost in skupnost.

Če vsa zgoraj navedena sredstva (stavčni člen s členkom *to*, prislov *tagai ni*, glagolska zveza, ki se tvori s pripono *-au*) izražajo tako vzajemnost kot tudi skupnost dejanja, potrebujemo druga sredstva, npr. zveze *otagai wo aite ni* 'vsak z drugim kot partnerjem', *ippou ga mou ippou wo* 'eden drugega', *ryoosya no aida de* 'med njima dvema', *Taroo ga* Hana *ni*, Hana *wa Taroo ni* 'Taroo Hani, Hana pa Tarooju', da bi preverili, če posamezni izraz pomeni vzajemno dejanje. Najbolj zanesljiv način preverjenja je ta, da dodamo prislov *issyo ni* 'skupaj' in pogledamo, ali se pomen stavka spremeni. Torej je stavek [7] je dvoumen in ga lahko razumemo tudi kot skrajšano enačico stavka [18], pri katerem se vidi, da obstaja še tretji udeleženec dejanja.

[7] *Taroo to Hana ga au.*
[z/s] [im.] [*srečati*, sed.]
'Taroo se sreča s Hano.'

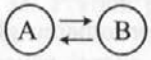
[18] *Taroo to Hana ga sensei to au.*
[vez.] [im.] [*učitelj*] [z/s] [*srečati*, sed.]
'Taroo in Hana se srečata z učiteljem.'

Podobna dvoumnost obstaja tudi v slovenščini, z uporabo veznika *in* ter samostalnika v orodniku s predlogolm *z/s*. (Glej poglavje 3.2.2.)

**2.2.4** O priponi *-au*. Že prej sem omenila glagol *hanasiau* kot primer simetričnih glagolov. Ta glagol je pravzaprav sestavljen iz dveh delov, *hanasu* 'govoriti' in *-au*; *-au* je precej produktivna glagolska pripona: najdemo jo pri različnih glagolih, npr. *miau* 'gledati se', *nomiau* 'skupaj piti', *yomiau* 'brati drug drugemu'. Pomen pripone *-au* ni samo 'vzajemnost'. Himeno (1982) je podrobno proučila glagole s pripono *-au* in jih razdelila v tri skupine: 1. eni nakazujejo vzajemna dejanja (dejanja, kjer so povzročitelji dejanja tudi prejemniki dejanja); 2. drugi nakazujejo skupna dejanja (kjer imata dva vršilca dejanja isti objekt, *-au* izraža solidarnost med vršilcema); 3. tretji nakazujejo vzporedno dejanje (dva vršilca dejanja imata vsak svoj cilj oz. objekt, *-au* izraža enakost dejanja dveh vršilcev). Primeri posameznih glagolov so naslednji (Himeno 1982):

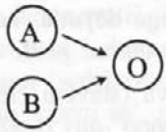
[19] *Ani ga otooto to keriau.*
[*starejši brat*] [im.] [*mlajši brat*] [z/s] [*brcniti*, *-au*, sed.]
'Starejši brat se brca z mlajšim bratom.'

Vzajemno dejanje:




[20] *Ani ga otooto to (tomo ni) imooto wo keriau.*
[im.] [z/s] [*skupaj*] [*mlajša sestra*] [tož.] [*brcniti*, *-au*, sed.]
'Starejši brat z mlajšim (skupaj) brcata sestro.'

Skupinsko dejanje:




[21] *Deguti wo tyuusin ni, saki wo arasou*
[*izhod*] [tož.] [*sredina*] [lok.] [*prednost*] [tož.] [*boriti se,*]
*nezumi ga mogakiatta.*
[*miš*] [im.] [*prebijati se, -au,* pret.]
'Proti izhodu v sredini so se miši borile in prebijale.'

Vzporedno dejanje z neprehodnim glagolom:


Enako kot pri členku *to* lahko preverimo pri priponi *-au,* ali gre za vzajemno dejanje ali ne. To naredimo s tem, da stavku dodamo besede npr. *issyo ni* 'skupaj', *tomo ni* 'skupaj' ipd. Če se pomen stavka zaradi dodatka spremeni, prvotni stavek izraža vzajemno dejanje. Kadar v stavku nastopa nov stavčni člen, ki nakazuje na objekt (*imooto wo* 'sestro' v stavku [20]), samostalnik s členkom *to* postane sodelavec dejanja, ki ga izvršuje samostalnik s členkom *ga.* Pripona *-au* pri tem pomeni solidarnost med povzročitelji dejanja.

O vlogi pripone *-au* v zvezi z izražanjem vzajemnega dejanja obstaja zanimiva razprava od Moriyame (1988, 135 str.).

Povzetek bi bil videti takole: Odnosi med pripono *-au* in različnimi glagoli so troji: a) Glagoli, ki izražajo vzajemno dejanje, in ne dovoljuje dodatka pripone *-au*: *kekkon suru* 'poročiti se', *tatakau* 'boriti se' (simetrični glagoli, v stavku se pojavi s členkom *to*) *wakareru* 'raziti', *au* 'srečati' (mezosimetrični glagoli, v stavku se pojavi s členkom *to* ali *ni*). b) Glagoli, ki sami izražajo vzajemno dejanje, pa vseeno dovoljuje dodatek pripone *-au*: *kisou* 'tekmovati' (simetrični glagol) *hanasu* 'govoriti', *butukaru* 'treščiti se' (mezosimetrični glagoli). c) Glagoli, ki izražajo enostransko dejanje. Kadar je pripona *-au* dodana, izražajo vzajemno dejanje: *hanasu* 'govoriti' (mezosimetrični gl.) →*hanasiau* 'pogovarjati se' (simetrični gl.); *naguru* 'tepsti' (prehodni gl. z objektom s členkom *wo*) →*naguriau* 'tepsti se' (simetrični gl.). Pogoj za primer c) je ta, da je prejemnik dejanja pri prvotnem prehodnemu glagolu človek oz. živo bitje s svojo voljo, ki lahko postane vršilec. Vsi glagoli so po pretvorbi simetrični.

Primer, v katerem pripona *-au* prvotnemu glagolu dodaja 'vzajemnost' in tako igra vlogo morfema, je zadnji od zgoraj navedenih treh variant (točka c)). Pri primeru b) je stopnja funkcije pripone *-au* odvisna od tega, ali je prvotni glagol simetrični ali mezosimetrični. Simetrični glagol (tukaj je naveden glagol *kisou*) sam izraža vzajemno dejanje in zato v stavku zahteva členek *to.* Pripona *-au* tukaj

samo poudarja oz. krepi 'vzajemnost', ki jo sicer že izražata druga stavčna člena (prvotni glagol in členek). Stavek brez dodatka pripone je še vedno slovničen in tudi njegov pomen se ne razlikuje od stavka s sestavljenim glagolom. Na primer:

[22] *Taroo ga Ziroo to yuuretu wo kisou.*
[im.] [z/s] [*premoč*] [tož.] [*tekmovati*, sed.]
'Taroo tekmuje z Ziroojem, kateri je boljši.'

[23] *Taroo ga Ziroo to yuuretu wo kisoiau.*
[*tekmovati*, vzajemnost, sed.]
'Taroo tekmuje z Ziroojem, kateri je boljši.'

Glagoli, iz katerih je možna izpeljava vzajemnih glagolov z dodatkom *-au*, niso samo prehodni glagoli, ki zahtevajo členek *wo*. Kot opozarja Moriyama (1988), tako iz glagolov s členkom *ni* (ki nakazuje prejemnika dejanja), npr. mezosimetrič nih glagolov, kot tudi glagolov, ki zahtevajo členek *kara* 'od', lahko izpeljemo glagole vzajemnega dejanja z dodatkom pripone *-au*. Primer:

[24] *Karera wa otagai-ni aidea wo nusumiatta.* (Moriyama)
[*oni*] [tema] [*med seboj*] [*ideja*] [tož.] [*krasti*, vzajemnost, pret.]
'Oni so drug drugemu kradli ideje.'

## 3 Izražanje vzajemnega dejanja v slovenščini

**3.1** Glagoli z morfemom *se*. Morfem *se* v slovenščini (prvotno ena oblika povratnoosebnih zaimkov) ima številne funkcije. Spodaj navajam moj poskus uvrstitve vseh različnih glagolov z morfemom se glede na njihove skladenjske značilnosti (glej tabelo na naslednji strani).

Glagole, ki izražajo vzajemno dejanje, najdemo v dveh ločenih skupinah, 4a in 4b. Za glagole v obeh skupinah je značilno, da kadar je v edninski obliki, potrebuje prislovno določilo o sovršilcu dejanja.

**3.2** Glagoli, ki izražajo vzajemno dejanje. Najprej si oglejmo nekaj skladenjskih značilnosti, ki so skupne za glagole v obeh skupinah, 4a in 4b.

[25] *Janez in Ana sta se tepla.*

V stavku [25] sta Janez in Ana oba v imenovalniku in sta vršilca in istočasno prizadeta v dejanju, ki ga izraža glagol *tepsti se*. Povratnoosebni zaimek *se* se uporablja v enaki obliki za vsa števila in vse spole. V tem stavku *se* nadomešča oba vršilca v imenovalniku, tj. Janeza in Ano, ter v tožilniškem položaju nakaže, da sta oba vršilca pravzaprav tudi prizadeta v dejanju.

Za vse glagole v skupini 4a velja to, da prvotno obstaja dejanje, ki ga namenja vršilec enosmerno proti prizadetemu (prehodno dejanje, ki ga izraža prehodni glagol). Kadar je takšno prehodno dejanje storjen od vsakega od dveh (ali dveh skupin) vršilcev na drugega, govorimo o vzajemnem dejanju, ki ga izraža vzajemni glagol z dodatnim morfemom *se*. Prvotni prehodni glagol *tepsti* na primer se nahaja v stavku takole:

[26] *Janez je tepel Ano.*

Eden udeležencev dejanja povzroča dejanje (v tem primeru Janez, ki je izražan v imenovalniku), in drugi udeleženec kot prizadeti samo prejema njegovo delovanje

Glagoli z morfemom *se*:[6]

- Glagoli brez prehodnega parnega glagola, *se* ni nadomestljiv s *sebe*
  - Tudi brez *se* za isti pomen — 1a *jokati se*
  - *se* je obvezen
    - Brez predmeta
      - 1b *smejati se*
      - 5 *mračiti se*
      - samo 3. os. ed. s. spola
      - 4a *pogovarjati se*
      - v ed. zahteva prislovno določilo za sodelavca dejanja
    - Zahteva predmet — 2a *bati se*
- Glagoli z ustreznim prehodnim parnim glagolom (brez *se*) v paru
  - zahteva predmet, *se* ni nadomestljiv s *sebe* — 2b *veseliti se*
  - brez predmeta
    - *se* ni nadomestljiv s *sebe* — 3a *odpreti se*
    - *se* lahko nadomesti *sebe* — 3b *obleči se*
    - *se* ni nadomestljiv s *sebe* — 4b *srečati se*
    - v ed. zahteva prislovno določilo sodelavca

1 neprehodno dejanje [+ volja]
2 prehodni glagoli, ki izražajo odnose ali lastnosti [-sprememba]
3a samodejni pojav [-volja, + sprememba]
3b povratno dejanje [+ volja, + sprememba]
4 vzajemno dejanje [+ volja]
5 naravni pojav [-volja, + sprememba]

ter ne dela nič drugega (v primeru stavka [26] je Ana samo tepena in ne tepe Janeza nazaj). Kadar je iz takega prehodnega glagola z dodatkom morfema *se* izpeljan vzajemni glagol, je poleg stavčne strukture stavka [25] (kjer sta oba udeleženca dejanja v imenovalniku) možna tudi naslednja stavčna struktura.

[27] *Janez se je tepel z Ano.*

V tem stavku je Janez ta edini, ki stoji v imenovalniku, ampak dejanje povzročata oba Janez in Ana, kot je bilo izražano v stavku [25]. Drugi povzročitelj dejanja, Ana, pa nastopa v stavku na položaju predmeta, v orodniku s predlogom *z/s*. Čeprav oba stavka izražata v bistvu enako vzajemno dejanje, lahko rečemo, da Ana v stavku [27], ki je izražana v orodniku, igra bolj obrobno vlogo, kot pa Ana v stavku [25] v imenovalniku.

[6] Prim. J. Toporišič, Glagoli in oblike s *se*, *SS* 1976 (1984, 1991), 294–295.

Pri vzajemnem dejanju sta po navadi dva vršilca. Tu obstajata dve skladenjske možnosti: Oba vršilca izražamo v imenovalniku (kot v stavku [25]); ali kadar samostalniška fraza izraža samo enega vršilca, drugega po navadi izražamo s samostalniško frazo v orodniku s predlogom *z/s*, »s kom« (stavek [27]). Seveda je v primeru določenega sobesedila možen tudi stavek brez samostalniške fraze v orodniku, čeprav je glagol vzajemen in v imenovalniškem sklonu stoji beseda, ki izraža enega vršilca.

[28] *Kaj dela Janez? — Spet se tepe.*

V takem primeru ponavadi pričakujemo predmet stavka (samostalniško zvezo v orodniku), čeprav to ni vedno izraženo v stavku, npr. »s sošolci« (ker smo Janeza že večkrat videli v pretepu z njimi).

**3.3** Vzajemni glagoli, za katere obstajajo ustrezni prehodni glagoli (skupina 4a). K tej skupini spadajo naslednji glagoli navajam jih v paru z ustreznim prehodnim glagolom): *dobiti se/dobiti, gledati se/gledati, obiskovati se/obiskovati, objemati se/objemati, poročiti se/poročiti, pozdraviti se/pozdraviti, srečati se/srečati, tepsti se/tepsti, videti se/videti, imeti se rad/imeti rad.*

Ko si podrobno ogledamo vsebine dejanj, ki jih nakazujejo posamezni glagoli te skupine, ugotovimo naslednje: Pri več glagolih vidimo, da ko je prvotnemu prehodnemu glagolu dodan morfem se, dodatek v pomenu ni samo 'vzajemnost', ampak je še nekaj več. Vzemimo npr. *dobiti se.* Najosnovnejši pomen prvotnega prehodnega glagola je 'prejeti kaj nase', v določenem sobesedilu pa pomeni 'uloviti koga (da bi dosegel nek namen, cilj)'.

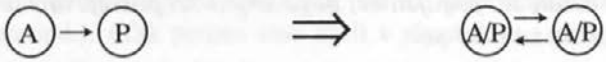
[29] *Gospodarja nismo dobili doma.*

(Ga nismo mogli srečati. Ko smo ga šli iskat, ga ni bilo doma.)

Vzajemni glagol *dobiti se* je izpeljan iz prehodnega glagola *dobiti,* vendar ne z osnovnim pomenom 'priti v tak položaj, da nekaj imaš', ampak s pomenom 'uloviti koga, k sreči imeti priliko, da ga srečamo'. Izpeljani vzajemni glagol ima pomen, ki je povezan s stranskim pomenom prvotnega prehodnega glagola. Glagol se najpogosteje uporablja takole:

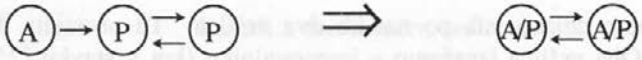
[30] *Kdaj se lahko dobimo?* (zmenek za srečanje)

Sedaj pa o glagolu *poročiti se.* Prvotno prehodni glagol *poročiti* je podoben recimo angleškem glagolu *to marry.* Le-ta pomeni, da župnik, uradnik ipd. dovoli oz. povzroča, da se moški in ženska vzameta za moža in ženo. Pri vzajemnem glagolu, ki je izpeljan z dodatkom morfema *se,* se pomen spremeni tako, da tista dva, katerima je bilo dovoljeno, da se poročita, prideta v imenovalniški sklon (prej pri prehodnem glagolu sta bila v tožilniku) in drug drugega vzameta kot partnerja. Po grafih spodaj vidimo zgoraj omenjeno razliko še bolj jasno: Najprej pa izpeljava navadnih vzajemnih glagolov:




(Janez tepe Ano.) (Janez in Ana se tepeta.)
(Janez se tepe z Ano.)

V primerjavi z zgornjim grafom je izpeljava *poročiti →poročiti se* dekavzativen.




(Župnik je poročil Janeza in Ano.) (Janez in Ana sta se poročila.)
(Janez se je poročil z Ano.)

V smislu, da ima morfem *se* dekavzativno vlogo, je to enako izpeljavi glagolov skupine 3a (neprehodnih glagolov, ki izražajo samodejne pojave) iz prehodnih glagolov (npr. *odpreti* →*odpreti se*).

Glagol *videti se* je dvoumen v tem, da izraža povratnost in vzajemnost.[7] Kot vzajemni glagol se pomen tega glagola zoži, kot smo to videli tudi v primeru glagola *dobiti se*. Pomen prvotnega prehodnega glagola 'z vidnim čutom zajeti vse, kar je na dosegljivem vidnem polju', prehaja v pomen, ki je omejen samo na žive objekte (ljudi ali živali), *srečati* ali angleški *to see*. Uporabljamo ga kot naslednje:

[31] *Janez in Ana se vidita vsak dan v šoli.*

Razen glagolov, ki sem jih zgoraj naštela, da bi opozorili na njihove nenavadne značilnosti (to so: *dobiti se, poročiti se, videti se*), so vsi ostali glagli v skupini 4a čisti izpeljani vzajemni glagoli. To se pravi, da je prvotnemu prehodnemu glagolu dodana samo 'vzajemnost' (vsebina dejanja, ki ga je povzročil prvi udeleženec in namenil drugemu, ni spremenjena, samo da se enako dejanje vrši istočasno tudi v smeri od drugega na prvega udeleženca). *Imeti se rad* na koncu seznama je zveza, ki vsebuje v sebi povedkovnik *rad*, in se v tem oblikovno razlikuje od drugih glagolov na seznamu. Vendar je ta zveza tako, kot drugi glagoli, izpeljana iz *imeti rad*, ki zahteva predmet v tožilniku. Z dodatkom morfema *se* izraža vzajemno dejanje. (Čeprav se seveda ne vidi vpliv dejanja na predmetu, ampak glagol izraža odnos med dvema udeležencama. Da pa se sprememba ne vidi neposredno na predmetu, je enako tudi za mnoge druge izraze vzajemnih dejanj.)

Če si ogledamo glagole v skupini 4a s pomenskega gledišča, jih večina izraža družbeno dejanje med ljudmi (delno med živalmi). *Tepsti se* na primer prinaša kot rezultat dejanja dejansko spremembo pri soudeležencu (vidi se bula ali modrica na telesnem delu, kjer je bil tepen ipd.), a večina glagolov izraža dejanja v zvezi s čuti (ker z vidom zaznavamo drugega, *se vidimo*; *objemamo se* s tem, da čutimo drug drugega ob sebi; izrekamo besede in jih slišimo, da vemo za obstoj drugih, tj. *pozdraviti se* itd.) in ne vidimo neposredne spremembe na objektu. Tudi *poročiti se* in *imeti se rad* izražata razmerje oz. odnose med ljudmi v družbi.

**3.4** Vzajemni glagoli, za katere ne obstajajo ustrezni prehodni glagoli (skupina 4b). Za skupino 4b veljajo naslednje značilnosti: ne obstajajo ustrezni prehodni glagoli, tj. glagolske oblike brez morfema *se*; glagol ne zahteva predmeta razen soudeleženca dejanja v primeru, ko je glagol v edninski obliki; *se* ni nadomestljiv s *sebe*; dejanje je pomensko nemogoče za samo enega vršilca. To so glagoli kot *boriti se, dogovoriti se, kosati se, pogajati se, pogovarjati se, posvetovati se, prepirati se, sestati se, spopasti se, zaročiti se*.

Tudi za te glagole sta možni obe stavčni strukturi, ki smo jih videli pri glagolu *tepsti se* (stavka [25] in [27]). Torej, da bi povedali enako dejstvo z uporabo glagola

[7] Več o tem v mojem prispevku v *SR* 1992, 2.

*pogovarjati se,* obstajata naslednje dve možnosti:

[32] *Janez in Ana sta se pogovarjala.*

[33] *Janez se je pogovarjal z Ano.*

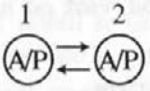
Glagoli v skupini 4b se razlikujejo od glagolov v skupini 4a v tem, da nimajo ustreznih prehodnih glagolov v paru. Zato naslednji stavek [34], ki je po obliki enak stavku [26] *Janez je tepel Ano.* (ki pa je bil slovničen za glagol v skupini 4a), ni slovničen.

[34] **Janez je pogovarjal Ano.*

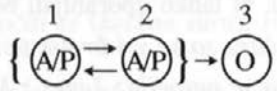
Ko si bliže ogledamo dejanja, ki jih izražajo glagoli v skupini 4b, ugotovimo, da se njihove oblikoslovne značilnosti ujemajo z njihovimi pomenskimi značilnostmi. Namreč, ne najdemo ustreznega prehodnega glagola. Stavek brez morfema *se* (npr. stavek [34]) bi bil nepravilen. Dejanja, ki jih izražajo ti glagoli, niso mogoča, če nista več kot dva (dve skupini) udeleženca dejanja. Na primer dejanje *pogovarjati se* vedno zahteva sogovorca in za dejanje s sa mim udeležencem obstaja v slovenščini drug glagol *govoriti* npr. 'govoriti pred publiko'. Tudi druga dejanja, npr. *boriti se, pogajati se* itd. ne morejo obstajati, če bi bil samo en vršilec dejanja.

Med glagoli v skupini 4b je veliko takih, ki izražajo govorno dejanje med ljudmi z namenom sklepanja ali odločanja. Takšno dejanje vedno zahteva sogovorca oz. sovršilca; zato pa je vzajemno dejanje. V mnogih sobesedilih pa stavek s takim glagolom spremlja še drug predmet poleg vršilca, tj. vsebina ali cilj govornega dejanja; npr. pogajati se *za ceno,* pogovarjati se *o dopustu.*

Ko vsebina ali cilj (podčrtano zgoraj) govornega dejanja postane del stavka (kot predmet), bi lahko te glagole uvrstili ne v skupino 4b ampak v 2a (skupina glagolv tipa *boriti se*) Vendar še vedno ni razlike v tem, da se dejanja udeležijo ljudje v množini (ali v dvojini). Torej je govorno dejanje (da drug drugemu nekaj rečejo in drug drugega poslušajo) vzajemno (drug drugega rabijo kot objekt), zunaj tega dejanja pa hkrati z ahteva objekt in tako vse skupaj pomeni »skupno dejanje« (delati nekaj, da bi skupaj dosegli nek cilj). Taki glagoli imajo v sebi dve pomenske značilnosti, »vzajemnost« in »skupnost«. V primerjavi z njimi pa glagoli v skupini 4a, čeprav so to vzajemni glagoli, nimajo lastnosti »skupnost«.




tepsti se




pogajati se za ceno

Naj opozorim še na skupino glagolov, ki so si pomensko med seboj podobni. To so glagoli tipa *boriti se.* (Drugi glagoli tega tipa so npr. *kosati se, prepirati se, spopasti se.*) Glagol sam vsebuje pomen, da sta dva (oz. dve skupini), ki se udeležita dejanja, drug drugemu sovražnik (sta na nasprotujočih si stališčih, imata različna mnenja ipd.). (Tak pomen smo našli v skupini 4a samo pri glagolu *tepsti se.*)

Glagol *zaročiti se,* podobno kot glagol *poročiti se* v skupini 4a, izraža družbene odnose med ljudmi. Kljub temu pri *zaročiti se* ne vidimo dekavzativnega procesa, kot pri *poročiti se.*

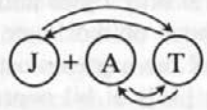
Na začetku tega poglavja smo videli ob primerih z glagolom *tepsti se*, v katerih sklonih lahko stojita dva vršilca dejanja v različnih skladnjah.

[25] *Janez in Ana sta se tepla.*

[27] *Janez se je tepel z Ano.*

Kadar samostalniška zveza v imenovalniku izraža dvoje ali več ljudi (npr. stavek [25]) in če to pomeni eno skupino ljudi na enakem stališču, je ta stavek pravzaprav skrajšana enačica tretje stavčne zgradbe, pri sklonu skupaj ali vsak od njih dela nekaj s tretjim udeležencem (tretjo skupino) kot partnerjem.

[36] *Janez in Ana sta se tepla s Tomažem.*




Da bi preverili, da stavek [25] ni skrajšana oblika stavka [35], ampak izraža vzajemno dejanje med samima udeležencama, ki sta izražena s samstalniškima zvezama, lahko uporabimo besede kot npr. *med seboj, eden drugega.*«

[36] *Janez in Ana sta se tepla. — S kom pa?*

[37] *Tepla sta se* ***med seboj.***

[38] *Tepla sta* ***eden drugega.***

*Eden drugega* lahko spremlja prehodni glagol in pri tem ima vlogo, da stavku doda pomen vzajemnosti, ki ga drugače označuje morfem *se*. Zato to zvezo lahko uporabljamo v stavku z glagolom iz skupine 4a, ki ima ustrezni prehodni glagol v paru, ne pa z glagolom iz skupine 4b:

[39] *Pogovarjala sta se* ***med seboj.***

[40] **Pogovarjala sta se* ***eden drugega.***

Pri glagolih *poročiti se* in *zaročiti se*, je dejanje že od začetka namenjeno za dva udeleženca in ne bi prišlo do dvoumnosti. Tako bi bilo smešno uporabljati eno in drugo od omenjenih fraz, 'eden drugega' ali 'med seboj'. Nasprotno, da bi jasneje povedali, da obstaja soudeleženec vzajemnega dejanja zunaj samostalniške zveze v imenovalniku, bi lahko uporabljali besede kot npr. *vsi, oba, vsak od njih* ipd.:

[41] *V tem času so se vsi bratje poročili.*

[42] *Oba sta se poročila: Janez z Micko, Ana pa s Tomažem.*

Na koncu poglavja si oglejmo vrsto stavkov, v katerih se pojavlja vzajemni glagol *boriti se*. Te stavke je zanimivo primerjati zaradi (1) formiranja novega pomena, (2) dvoumnosti predloga *z/s* in možnosti parafraze ter (3) različnih vrst predmetov:

[43] *Janez in Ana se borita.*

[44] *Onadva se borita s Tomažem.*

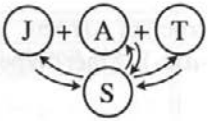
[45] *Onadva se borita s težavami.*

[46] *Onadva se borita proti raku.*

[47] *Onadva se borita za mir.*

[48] *Onadva se borita s Tomažem za mir.*

[49] *Onadva se borita s Tomažem proti sovražnikom.*




Soudeleženec vzajemnega dejanja, ki ga izraža *z/s* + orodnik, je možno nadomestiti s frazo *proti* + dajalnik, kadar gre za dejanje, pri katerem je soudeleženec dejanja sovražnik, čigar stališče je nasprotno od prvega udeleženca (gl. stavek [46]) Ko pa je predmet vzajemnega dejanja, ki ga izraža samostalniška zveza v neimenovalniškem sklonu, neživ, vidimo oblikovanje nove besede (oz. novega pomena neke besede) podobno kot pri vrsti glagolov v skupini 4b za govorno dejanje, in sicer tako, da se prvotni pomen za *boriti se* spremeni v pomen skupnega dejanja z novim objektom, tj. 'delati za skupen cilj'.

## 4 Primerjava izrazov za vzajemno dejanje med japonščino in slovenščino

Če pogledamo na skupino glagolov, ki smo v tej nalogi uvrstili v »vzajemne glagole, ki imajo ustrezne prehodne glagole v paru« (skupino 4a), ugotovimo naslednje: Razen nekaj izjem so vsi japonski prevodi za te glagole sestavljeni iz prehodnega glagola in pripone *-au*. Na primer, glagol *gledati* oz. *gledati se* se v stavku uporablja takole:

[50] *Janez gleda Ano.*

[51] *Janez in Ana se gledata.*

[50'] *Taroo ga Hana wo miru.*

[51'] *Taroo to Hana ga miau.*

Smer izpeljave vzajemnega glagola v slovenskem in japonskem jeziku je videti kot naslednje:

| | Izraz prehodnega dejanja | | Izraz vzajemnega dejanja |
|---|---|---|---|
| Slovenščina | gledati | → | gledati se |
| Japonščina | miru | ← | miau |

Preostali redki glagoli v tej skupini, ki v japonskem prevodu ne vsebujejo pripone *-au*, so: *dobiti se* (*au, matiawaseru*), *poročiti se* (*kekkon suru*), *srečati se* (*au*) in *videti se* (*au, kao wo awaseru*).

V prejšnjem poglavju smo videli posebnost glagolskega para *poročiti/poročiti se*.

[52] *Župnik je poročil Janez in Ano.*

[53] *Janez in Ana sta se poročila.*

Japonska prevoda zgoraj nevedenih stavkov sta:

[52'] *Sikyoo ga Taroo to Hana wo kekkon saseta.*

[53'] *Taroo to Hana ga kekkon sita.*

V slovenskem primeru je vzajemni glagol, ki izraža vzajemno dejanje, izpeljan iz prehodnega glagola, ki izraža vzročno vzajemno dejanje. V japonščini pa je tako, da najprej obstaja glagol *kekkon suru*, ki izraža vzajemno dejanje, in iz njega je

izpeljan vzročni glagol za izraz vzročno vzajemnega dejanja (z dodatkom vpone *-ase-*). Smeri izpeljave sta obratni.

| | Izraz prehodnega dejanja | | Izraz vzajemnega dejanja |
|---|---|---|---|
| Slovenščina | poročiti | → | poročiti se |
| Japonščina | kekkon saseru | ← | kekkon suru |

Pripona *-au* v japonščini lahko spremlja veliko prehodnih glagolov in tako nastanejo glagoli za izražanje vzajemnega dejanja. Vloga pripone *-au* je precej podobna vlogi slovenskega morfema *se*, ki tvori vzajemne glagole iz prehodnih. Istočasno je tudi veliko odstopanj med njunima funkcijskima območjima. Pri učenju japonskega jezika je zaželena sistematična razlaga o tem, kakšne različne pomene ima pripona *-au*, in v kombinaciji s katerimi glagoli srečujemo posamezne pomene v kakšni skladnji. Za ta namen bi bila študija od Himene (1982) zelo koristna.

Dvoumnost med vzajemnostjo in skupnostjo smo videli v japonskem stavku s kombinacijo členkov »A *to* B *ga*« in vzajemnega glagola, v slovenščini pa pri uporabi veznika *in* z vzajemnim glagolom.

[54] *Janez se bori z Ano.*
(dvoumnost med vzajemnim in skupnim dejanjem)

[55] *Janez* ***in*** *Ana se borita (med seboj). (vzajemno dejanje)*

[56] *Janez* ***in*** *Ana se borita s Tomažem. (skupno dejanje)*

[54'] *Taroo ga Hana* ***to*** *tatakau.*

[55'] *Taroo* ***to*** *Hana ga (otagai wo aite ni) tatakau.*

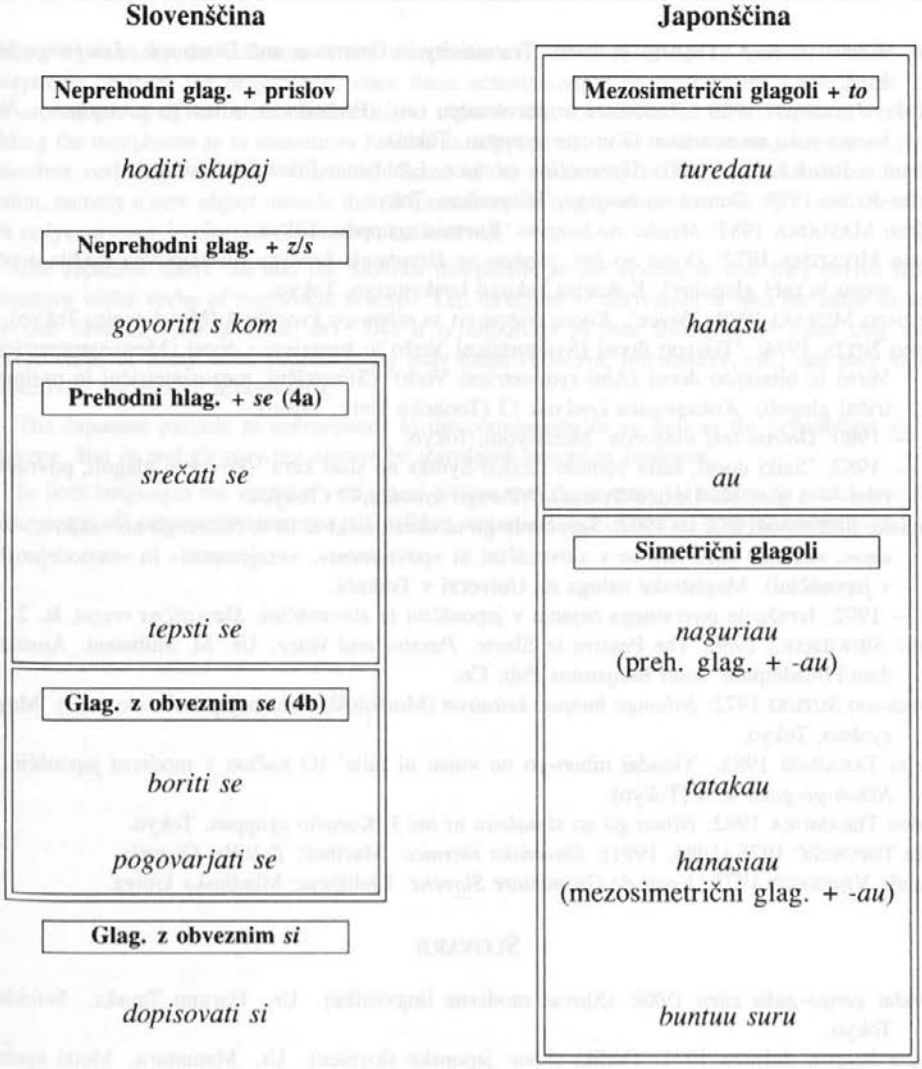
[56'] *Taroo* ***to*** *Hana ga Ziroo* ***to*** *tatakau.*

Iz zgoraj navedenih treh slovenskih stavkov in njihovih japonskih prevodov se vidi, da se tako veznik *in* kot tudi predlog *s/z* prevaja v japonski *to*.

Japonski členek *to* ima še veliko drugih vlog, ki jih nisem obravnavala tukaj. Tudi slovenskih *in* ter *z/s* ne smemo vedno prevesti v japonski členek *to*. (Veznik *in* veže ne samo samostalnike, temveč tudi prislove, stavke idr. S predlogom *z/s* označujemo ne samo sovršilca dejanja, temveč tudi orodje itd.)

Pri učenju jezika je vedno dobro, da izkoristimo vzporednost uporabe posameznih besed v izhodiščnem in ciljnem jeziku, hkrati je treba paziti na razlike med pomenskimi polji, ki jih pokrivajo posamezne besede v različnih jezikih. Te razlike se pokažejo šele po natančnejšem opazovanju posameznih izrazov. Na naslednji strani navajam preglednico za primerjavo izrazov za vzajemno dejanje v obeh jezikih, ki sem jih obravnavala v tem prispevku.

Najbolj tipična vzajemna dejanja, ki so skupna obema jezikoma, so dejanja med sovražnikoma in družbena dejanja (vključno govorno dejanje).




## LITERATURA


Raiko AOKI 1977: 'Sieki – zidoosi, tadoosi tono kakawari ni oite' (Vzročnost v zvezi s prehodnimi in neprehodnimi glagoli), *Seikei Kokubun* 10.

France BEZLAJ 1948: »Doneski k priznavanju glagolskega aspekta«. *Slavistična revija*.

František DANEŠ 1968: Some Thoughts on the Semantic Structure of the Sentence. *Lingua* 21 (Amsterdam).

Simon C. DIK 1978: *Functional Grammar*. Amsterdam: North–Holland: North-Holland Linguistic Series 37).

Janez DULAR 1982: *Priglagolska vezava v slovenskem knjižnem jeziku*. Doktorska disertacija na Filozofski fakulteti. Univerza v Ljubljani.

Masako HIMENO 1982: 'Taisyoo kankei wo arawasu hukugoo doosi »-au« to »-awaseru« wo megutte' (O sestavljenih glagolih -au in -awaseru, ki izražajo simetričnost). *Nihon-go gakkou ronsyuu* 9. Tokyo University of Foreign Studies.

P. J. HOPPER & S. A. THOMPSON 1980: Transitivity in Grammar and Discourse. *Language* 56, št. 2.

Wesley JACOBSEN 1989: 'Tadoo-sei to purototaipu ron' (Prehodnost in teorija prototipov). *Nihongo-gaku no sintenkai* (Kurosio syuppan, Tokio).

Hermina JUG-KRANJEC 1987: *Slovenščina za tujce*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Akira KUNO 1978: *Danwa no bunpoo*. Taisyuukan, Tokyo.

Takasi MASUOKA 1987: *Meidai no bunpoo*. Kurosio syuppon, Tokyo.

Tatuo MIYAZIMA 1972: *Doosi no imi, yoohoo no kizyututeki kenkyuu* (diskriptivna študija o pomenu in rabi glagolov). Kokuritu kokugo kenkyuuzyo, Tokyo.

Sinziroo MURAKI 1989: 'Voice'. *Kooza Nihon-go to nihon-go kyooiku* 4 (Meizi syoin, Tokyo).

Yosio NITTA 1974: 'Taisyoo doosi (Symmetrical Verb) to hantaisyoo doosi (Meso-symmetrical Verb) to hitaisyoo doosi (Anti-symmetrical Verb)' (Simetrični, mezosimetrični in nesimetrični glagoli). *Kokugogaku kenkyuu* 13 (Toohoku Univ., Japan).

— — 1980: *Goiron-teki toogoron*. Meizisyoin, Tokyo.

— — 1982: 'Saiki doosi, saiki yoohoo Lexico-Syntax no sisei kara' (Povratni glagoli, povratne rabe — z gledišča Lexico-Syntax). *Nihongo kyooiku* 47 (Tokyo).

Chikako SHIGEMORI BUČAR 1991: Surobenia-go ni okeru saiki-zi se to Nihon-go no »saiki«, »sougo«, »zihatu« (Morfem se v slovenščini in »povratnost«, »vzajemnost« in »samodejnost« v japonščini). Magistrska naloga na Univerzi v Tsukubi.

— — 1992: Izražanje povratnega dejanja v japonščini in slovenščini. *Slavistična revija*, št. 2.

Anna SIEWIERSKA 1988: The Passive in Slavic. *Passive and Voice*. Ur. M. Shibatani. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.

Zyuukooo SUZUKI 1972: *Nihongo bunpoo keitairon* (Morfološka teorija japonske slovnice). Mugi syoboo, Tokyo.

Taroo TAKAHASI 1985: 'Gendai nihon-go no voisu ni tuite' (O načinu v moderni japonščini). *Nihon-go-gaku* 4: 4 (Tokyo).

Hideo TERAMURA 1982: *Nihon-go no sintakusu to imi* I. Kurosio syuppan, Tokyo.

Jože TOPORIŠIČ 1976 (1984, 1991): *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

Claude VINCENOT 1975: *Essai de Grammaire Slovene*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

## SLOVARJI

*Gendai gengo-gaku ziten* 1988: (Slovar moderne lingvistike). Ur. Harumi Tanaka. Seibido, Tokyo.

*Nihon bunpou daiziten* 1971: (Veliki slovar japonske slovnice). Ur. Matumura. Meizi syoin, Tokyo.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika* I (1970), II (1975), III (1979), IV (1985). Ljubljana: Slovenska Akademija znanosti in umetnosti in Državna založba Slovenije.

## SUMMARY

In Japanese, reciprocal actions are expressed either by a 'meso-symmetrical' or a 'symmetrical' verb (terminology by Nitta 1974) in combination with the particle *to*. There is also the suffix *-au* which derives symmetrical verbs from transitive as well as mesosymmetrical verbs. It must be noted that the particle *to* does not always indicate reciprocality. It also indicates collectivity of more than two agents of the action when used in combination with non-reciprocal verbs. Also, the suffix *-au* indicates not only reciprocity but also collectivity as well as successive actions by different individuals.

In Slovene, verbs that indicate reciprocal actions are divided into two groups according to their morphological and syntactic characteristics. One is a group of verbs that is derived from

transitive verbs by the addition of the morpheme *se*. Another group of verbs possesses the morpheme *se* from the beginnning, since these actions cannot be realized by a sole agent. In the second group of verbs it is interesting to observe that the derivation of a reciprocal verb by adding the morpheme *se* is sometimes limited to only one out of several meanings of the original transitive verb (e.g. *videti* ⟶ *videti se*). Some of the verbs may include a third member in the action, namely a new object outside the reciprocal action (e.g. *pogajati se*). In this case, the verb not onlyexpresses 'reciprocity' but also 'collectivity.'

The Japanese suffix *-au* and the Slovene morpheme *se* are similar in that they derive from transitive verbs verbs of reciprocal actions. The direction of derivation is also the same except for one Slovene verb (*poročiti se*). But it is important to note that both of these may also derive verbs of many other meanings (*se* may mean reflexive, intransitive, etc.; *-au* may mean collectivity, successive actions etc).

The Japanese particle *to* corresponds to the conjunction *in* as well as the preposition *z/s* in Slovene. But *in* and *z/s* may not always be translated into *to* in Japanese.

In both languages the verbs of reciprocal actions mainly express (1) actions in which two (or two groups of) persons are enemies, (2) talking activities, and (3) social activities among people.

UDK 886.3.09–7
*Marko Juvan*
Filozofska fakulteta v Ljubljani

# Z OBROBJA V SREDIŠČE (POJMOVANJA PARODIJE NA SLOVENSKEM)

Znotraj klasične retorično-poetiške literarnovedne paradigme je bila parodija kot žanr potisnjena na obrobje zunajčasovnih klasifikacijskih sistemov, podrejena satiri oziroma izključena iz območja estetskega. Novejši pogledi nanjo so se formirali šele po historizaciji in temporalizaciji pogledov na svet ter književnost: za opis parodije postane bistvena njena funkcija. Parodija je stopila v središče literarnega sistema, postala model za razlago literarnorazvojnih premikov in skupaj s travestijo ena bistvenih določnic modernističnih in postmodernističnih literarnih smeri.

Within the classical rhetorical-poetic paradigm the parody as a genre has been shunted to the periphery of atemporal classificatory systems, subordinated to the satire, or excluded entirely from the aesthetic realm of beauty. More recent views on parody have been formed only after the historicization and temporalization of views on the world and literature; what is essential about the description of the parody is its function. Parody has moved to the center of the literary system and has become a model for the interpretation of literary developments and shifts. Together with the travesty it is one of the essential features of modernist and postmodernist literary trends.

## 1 Nejasna razmerja: obseg pojma parodija

Kdor se sreča z neznano besedo ali pa mu znana beseda ni ravno jasna, seže najprej po slovarju ali leksikonu; prvi opredeli leksem v sistemu nacionalnega jezika, drugi pa reč ali pojem v sistemu kulture. Oba veljata za dokument in normo najsplošnejšega konsenza, ki ga je dobilo in ki naj ga ima posamezno geslo v besedovalnem obtoku. Pri literarnoteoretičnih izrazih, zlasti pri tistih, ki služijo za žanrske oziroma vrstne oznake besedil, se — tako kot pri vseh drugih geslih — izkaže, da slovar in leksikon ne moreta prekriti obsega, ki so jih na eni strani dobili npr. v splošnosporazumevalni, publicistični rabi, v strokovnih besedilih (kjer so nastopali večinoma v logiški vlogi *use*, tj. kot sredstvo označevanja, prediciranja) in, na drugi, v izrecnih teoretskih opisih oziroma definicijah, kjer so bili sami predmet označevanja in klasificiranja (vloga *mentinon/refer to*). Splošnosporazumevalna, publicistična in strokovna, literarnozgodovinska **raba** pojma/besede parodija je nekakšno ozadje, ki v marsičem vpliva na teoretske formulacije, saj z njo identificiramo predmete razpravljanja in dvogovorov, vrstno označujemo besedila oziroma druge označevalne dejavnosti, ki imajo svojske značilnosti. Teoretske opredelitve upoštevajo tako pridobljene prototipe vsaj na ravni presupozicij. Ti so izrecna ali prikrita opora definiranju, ki se v laicizirani obliki spet izteka v splošno ozadje, kolikor je teoretik pač bil dovolj odmeven. Obseg pojma parodija bom zato skušal zarisati na vseh teh ravneh: slovarski in leksikonski, literarnopublicistični in strokovni ter na nivoju literarnoteoretičnih opisov.

**1.1** *Slovar slovenskega knjižnega jezika,* ki naj bi bil po konvencijah in pričakovanjih dokument oziroma norma najsplošnejše rabe besed, definira parodijo kot v prvi vrsti literarni termin za »delo, ki na posmehljiv, porogljiv način posnema zlasti vsebino drugega, resnega dela« (primer: Robova parodija Jurčičevega *Desetega brata;* parodija na Prešernove verze), v drugi vrsti pa kot knjižno besedo,

ki označuje »posmehljivo, porogljivo posnemanje, oponašanje« (primer: tak stil je postal parodija samega sebe; humor brez parodije). Slovar iz te besedne družine navaja še glagol »parodirati«, samostalnik »parodist« in pridevnik »parodističen«, izpušča pa besede, kot so parodičen, parodijski, parodičnost, parodijskost.[1]

V slovarski definiciji parodijo določajo kot vrsto besedil sledeče značilnosti: medbesedilni postopek (posnemanje), etološka vrsta njene predloge (resnost), pragmatski etos[2] razmerja do njene medbesedilne reprezentacije (posmeh, porog), besedilna oblika in literarnost (parodija je delo). Besedilna in literarna je tudi oblika predloge (delo), čeprav v drugem pomenu iz navedenega zgleda lahko sklepamo, da je osnova za oponašanje tudi slog. Že v normativnosti slovarskega članka je na delu protislovnost in nejasnost, saj kot zgled parodije navaja Robovega *Desetega brata,* ki ga je avtor sam imenoval travestija, tako pa so ga opisovali njegovi kritiki in razlagalci,[3] torej tvorci ozadja prototipov za definicijske posplošitve.

Kaj torej pravi *Slovar* o travestiji? Tudi travestija mu je v prvi vrsti literarni termin za »šaljivo ali posmehljivo delo, nastalo iz vsebinskih sestavin drugega dela«. Razlika s parodijo je v pragmatskem etosu: medtem ko je parodija le posmehljiva ali porogljiva (do predloge ironična, odklonilna), je travestija lahko tudi šaljiva (humorna).[4] Razlika med parodijo in travestijo je po slovarju tudi v tem, da parodija ne nastaja le s posnemanjem vsebine resnega dela, travestija pa se po slovarski definiciji nujno navezuje na vsebinske sestavine predloge. Meja med parodijo in travestijo pa ostaja slovarju kljub temu nejasna, saj je kot zgled travestije ponovno naveden Robov *Deseti brat* (ker slovaropisci niso imeli v evidenci nobenega primera parodije?).

Medtem ko slovar s ponazoritvami meša parodijo in travestijo, pa leksikonu *Literatura* dela težave njeno in njuno razmerje s satiro; po definiciji, ki je pač leksikonsko izčrpnejša (pojasnjuje tudi izvor pojma, natančneje opredeli predmete parodiranja, nakaže zgodovinsko os obstoja parodije), a se v temeljnih potezah sklada s slovarsko,[5] navaja geslo slovenske zglede, ki v dotedanji teoretični in splošni rabi pojma niso bili deležni oznake parodija (Prešernova *Nova pisarija* in *Zabavljivi*

[1] *Slovar slovenskega knjižnega jezika, tretja knjiga* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1979), 533.

[2] Izraz pomeni prevladujoč čustveno-vrednostni sprejemalčev odziv na tisto, kar besedilo predstavlja, pogojujejo in krmilijo pa ga predvsem postopki v samem besedilu, tj. njegov način predstavljanja oziroma perspektiva — gl. Linda HUTCHEON, Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie, *Poétique* XII (1981), 46, 145.

[3] Prim. Ivan ROB, *Deseti brat: roman v verzih in še druge travestije* (Ljubljana: samozaložba, 1938); v travestiji sami (3, XXXI) pravi stric Dolef, da nespoštljivi mladi rod »Jurčiča že — travestira«. Božidar BORKO, *Jutro* XIX (1938), 191 (19. 8.), 7; Lino LEGIŠA, *Dejanje* II (1939), 2, 94–96.

[4] *Slovar slovenskega knjižnega jezika, peta knjiga* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1991), 147.

[5] Parodija — gr. »protispev«, posmehujoče posnemanje nekega resnobnega ali resno mišljenega lit. dela, njegove teme, ideje ali nazorov; po starejši poetiki različna od → travestije; že v antiki, nato v srednjem veku, renesansi in baroku, zlasti v razsvetljenstvu in romantiki. — Travestija — (iz it. *travestire* »preobleči«), različica satire, sorodna → parodiji: v nasprotju s to ohrani vsebino parodiranega dela in ji dá neprimerno obliko; priljubljena konec 18. st. (Blumauerjeva t. Vergilove *Eneide*), nato zlasti v 19. st. — *Literatura*, ur. J. KOS in K. DOLINAR (Ljubljana: CZ, 1977, Leksikoni Cankarjeve založbe), 172, 246.

*sonetje*), ampak so funkcionirali pretežno kot primeri literarne satire.

**1.2** Slovar in leksikon opisno-normativno zajemata le nekaj pomenov besede oz. značilnosti pojma, medtem ko ostale, izpričane v kontekstih njihove zgodovinske rabe, izključujeta, izpuščata. V publicistiki, ki spremlja literarno in gledališko umetnost (oglasi, recenzije, kritike, dramaturški eseji, feljtoni), in v literarnozgodovinskih besedilih se je izraz Parodie na Slovenskem udomačil že l. 1799 (*Degotardische Laibacher Zeitung*), v slovenski obliki (parodija) pa l. 1869 v *Slovenskem narodu,* vendar pa se raba začenja gostiti šele proti koncu stoletja.[6] Razvoj pojmovanj parodije se da osvetliti edino s pomočjo izrecnih teoretičnih izjav, opisov, definicij, ki se sicer tudi vključujejo v nekatera publicistična besedila; ta pa — tako kot literarnozodovinski teksti — sama na sebi lahko služijo zgolj evidenci nad obsegom pojma, dokumentiranju tega, kaj so z izrazom (literarnovrstno) označevali. Razvojno linijo lahko interpretiramo šele v širših sklopih metabesedil z domačo in tujejezično literarno proizvodnjo ter njenim sprejemanjem, kar pa na tem mestu ni izvedljivo. Kakšen je torej obseg pojma, kot ga dokumentira neteoretična publicistična in literarnozgodovinska raba na Slovenskem? Koliko se sklada s slovarjem in leksikonom? Je parodija zgolj literarno delo? Ali spada pod satiro ali vedro komiko? So njene predloge le znana in resna literarna dela ter slogi? Se jim pa-

[6]Rabo izraza parodija v serijskih publikacijah dokumentira listkovni katalog Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, na katerega se v prikazu opiram. Upošteval sem še rabe v novejši literarni publicistiki (od 1970 do 1991), literarnozgodovinska besedila, ki se parodiji ne posvečajo teoretsko in ki so bila objavljena kot spremni aparat zbranih del oz. spisov ali kot literarnozgodovinske sinteze. Korpus obsega 82 besedil, zato ga ne bom bibliografsko navajal; naštel bom le avtorje in letnice tistih spisov, ki so bili po mojem mnenju za oblikovanje pojma parodija pomembni, kljub temu, da se mu niso posebej posvečali: E. KRISTAN 1899, 1911 (motivacija parodije: kritiški odnos do naivnosti, anahronizmov in deplasiranosti izvirnika; zgradba: zoperstavljanje tragičnega in smešnega), I. PREGELJ 1921 (parodija kot vrsta feljtonističnega slovstva), J. TOMINŠEK 1922 (medbesedilni postopki: dobesedni in pretirani posnetki, sprememba karakterizacije ob ohranjeni podobnosti fabul), B. RUDOLF 1940 (motivacija: manirizem in obsedenost s sonetistično obliko; postopki: pretiravanje v podobnostih; zgradba: mešanje trivialnega in poetičnega; etos: ironija), V. KRALJ 1953 (parodija kot vrsta dramaturškega prirejanja; postopek: fantazijsko pretiravanje in deformacija osnove), A. SLODNJAK 1959–63 (izjemno obsežna evidenca parodičnih besedil in njihovih raznolikih predlog; omenjanje parodije ob raznih medbesedilnih in satiričnih žanrih — persiflaža, travestija, pastiš), J. LOGAR 1962 (funkcija: obračunavanje z nasprotnikom z njegovim lastnim orožjem), V. SMOLEJ 1965 (evidenca nad parodijami I. Roba in njihov komentar), J. GREGORIČ 1965 (satirična fukcija parodije), A. ZORN 1967 (motivacija: naivnost, nereflektiranost in šabloniziranost predloge), T. KERMAUNER 1968, 1975, 1978 (postopki: deformacija in ohranjanje forme ob izpraznjevanju pomena; etos: ironija; predloge: tudi tradicionalna slovenska megastruktura, nacionalni 'miti'; parodija kot bistvena lastnost literarne smeri), P. SIMONITI 1976 (profanizacija sakralnih besedil v srednjeveškem slovstvu), J. KOS 1979 (parodiranje tradicije v ludizmu, evidenca parodij in parodičnih besedil v sodobni literaturi), J. KORUZA 1982 (parodija v okviru karnevalizacije, profanizacija sakralnih predlog v baročni pridigi), M. JUVAN 1984 (klasifikacija predlog ludistične 'nove proze', med katerimi je tudi literarnost kot status teksta), D. BAJT 1988, M. BOGATAJ 1988–89, T. ŠTOKA 1988, T. TOPORIŠIČ 1990 in M. KOS 1990 (parodija kot bistvena lastnost postmodernizma; funkcija: razgaljanje in preigravanje zlasti žanrskih klišejev, obrazcev, njihova renovacija). — Spisi, ki so parodijo tematizirali, bodo obravnavani posebej.

rodija le posmehuje? Kaj skuša parodist doseči, kaj ga spodbuja k pisanju? Ali ima parodija samo literarnosatirično vlogo ali pa se njen interes usmerja še kam drugam? Ali je edini medbesedilni postopek posnemanje?

Razumevanje parodije je v veliki večini literarno in besedilno. Izpričana je sicer tudi raba, ki parodije in travestije ne pojmuje kot zaključeno besedilo oziroma žanr, ampak kot mestovno odnosnico večje enote (parodija Hamletovega monologa, travestirana krilatica). Parodije merijo na literarna dela, sloge, žanre, izjemoma tudi na šablone ali sam status literarnosti; kot predloge (imenovane pri nas še original, izvirnik, osnova) omenjajo nekateri tudi neliterarna besedila (biblijsko–pridigarski hvalilni obrazec, hagiografski slog, različne jezikovne zvrsti, novičarska kritika, Mahničeva polemična logika, časopisne zvrsti), gledališko–dramske vrste (*Parodie aller Rettungsstücke und Tableaux*), filmske žanre (vestern) ali celo nejezikovne reči (parodija trojanske vojske, parodija na sedanje razmere, parodija življenja, parodija politike).

Sama parodija spada po večinskem prepričanju sicer med literarne žanre (zlasti satirične oz. komične), čeprav na njihov rob, kjer se mešajo bodisi z lahkotno, varietejsko oz. kabarejsko zabavno teatraliko, humorjem oz. vici (tudi v okviru ustnega slovstva), bodisi s publicistiko (polemiko, feljtonom, kritiko). Kljub temu je negativna vrednostna konotacija, kakršno se pripenja npr. trivialni literaturi, v omembah parodije zelo redka (npr. tendenciozna ali nehotena parodija). Izjemni sta dve rabi: ena z izrazom parodija opisuje vrsto dramaturškega prirejanja dramske 'klasike', druga pa metaforizira nespretno prevajanje.

Kaj počne parodija s predlogo, kakšni so postopki medbesedilne transformacije? Če bi leksikograf ali slovarnik upošteval besedilno in časovno razpršena, marsikdaj tudi nasprotujoča si opažanja, ki zadevajo različne tipe parodije, bi jih lahko strnil in parafraziral v sledečo skico za korekcijo obstoječih gesel. Parodija se oddaljuje od realnih tal, v njej je nekaj fantazijskega, zanjo je značilna tendencioznost, zaradi katere pretirava, karikira predlogo (s posnemanjem in dobesednimi navedki) oz. gradi na komičnem neujemanju tragičnega in smešnega ali trivialnega, ohranja oblike ob nesmiselni vsebini, deformira in razsmišlja izvirnik. Tarča parodije so sicer tudi posamična besedila, vendar je — drugače kot bi lahko sklepali iz slovarja — pogosteje izpričana raba, ki pojem povezuje z avtorji ('klasiki' in sodobniki) oz. avtorski stili (»kodrovščina«, »koseščina«), s časovnimi stili ali pesniškimi šolami (romantična šola, »noviški« pesniki, solznodolska poezija, dekadenca, modernistična poetika). Parodije se navezujejo tudi na literarne, polliterarne in neliterarne vrste, žanre (potopis, elegija, tragedija, pastirsko pesništvo, hagiografija, viteški romani, vestrni), besedilne prvine (junaki, monologi, razne šablone) ali konvencije (vsevedni pripovedovalec), pa tudi na makrostrukture (tradicionalna literatura, pesniška tradicija, slovenske ideologije ali ideološke tipološke konstante). Parodijo motivira, spodbuja poseben kritičen odnos do predloge, ki je po mnenju parodista ali nereflektirana, naivna, nežna, ali vsebuje anahronizme in deplasiranosti ali pa je glede na estetske maksime parodista zabloda, manira; parodija je tudi iskanje možnosti za pisanje v času, ko se zdi literatura izčrpana (postmodernistična nemožnost inovacije). Funkcija parodije je v razvedrilni zabavnosti, neškodljivi profanizaciji, a tudi v osebnem obračunavanju z nasprotniki, napadanju z njihovim

lastnim orožjem (tudi s ciljem korekcije, ne le izrinjanja), v razgaljanju šablon in njihovem smešenju, v metafikcijski igri s stili in žanri ter literarni samorefleksiji, v satiri na družbene in moralne napake.

Kljub temu, da teoretične izjave (definicije) travestijo opredeljujejo kot simetrični žanrski protipar parodije, ki da ohranja vsebino znane (resne) predloge, komično pa spreminja njeno obliko, pa že *Slovar slovenskega knjižnega jezika* izdaja zadrego, ki jo lahko dokumentira tudi pregled zgodovine rabe tega pojma na Slovenskem. Poimenovanji parodija in travestija sta se namreč večkrat prekrivali, se domala sinonimno nanašali na iste reči. Tako je F. Levec v pismu J. Kersniku 23. 5. 1883 navdušeno označil Mencingerjevo »kanibalsko povest« o Cmokavzarju in Ušperni tako, da jo je v eni sapi krstil za parodijo, travestijo in satiro: »Mislil sem, da bom počil, ko sem čital ta roman. To je satira, parodija in travestija na Kodra. Neusmiljeno ga je zmahal.«[7]

Rob sam je *Desetega brata* in kontrafakture, zbrane v istonaslovni knjigi (1938), imenoval travestije, za njim tudi B. Borko in L. Legiša v svojih navdušenih kritikah; S. Rupel pa v jubilejnem zapisu o Robu l. 1953. ta besedila poimenuje parodije, za njim dosledno tudi V. Smolej v opombah k Robovemu *Izbranemu delu*.[8] Izjava B. Borka v kritiki Robove pesnitve, da ta predstavlja »tudi z oblikovne strani nov pojav v naši literaturi, kjer so travestije in parodije tako redke kakor humoristične pesmi sploh«, opozarja, da travestija skupaj s parodijo ni bila močneje prisotna v slovenski književnosti ter v zavesti o njej, saj bi sicer Rob ne deloval tako izjemno in novo.

**1.3** Raba izraza parodija je torej (1) potrdila nejasno razmerje s travestijo iz slovarja in leksikona. S poimenovanji parodija, travestija (in satira) se označuje ista besedila: to nominalistično dejstvo je potrebno v teoriji parodije kot medbesedilnega žanra nedvomno upoštevati.[9] Metabesedilne žanrske oznake ali besedilnovrstna poimenovanja — bodisi eksogena (v spremljajoči in naknadni kritiki, esejistiki, literarni vedi) bodisi indigena (v samih literarnih besedilih ali na njihovem obrobju)[10] — so namreč simptom žanrske zavesti, tega, kakšno tematiko, pomene, vrednosti, jezikovnostilno podobo in zgradbo pripisujejo pisci, bralci in kritiki v

[7]Cit. po: J. MENCINGER, *Zbrano delo* 2, ur. J. LOGAR (Ljubljana: DZS, 1962), 419.

[8]B. BORKO, *Jutro* XIX (1938), 191 (19. 8.); L. LEGIŠA, *Dejanje* II (1939), 2; SMOLEJ, Opombe, I. Rob, *Izbrano delo* (Maribor: ZO, 1965), 361 in sl.

[9]Klaus HEMPFER (*Gattungstheorie: Information und Synthese*, München: Fink, 1973) se zavzema za konstruktivistično sintezo nominalističnih (indukcijskih) generičnih pojmovanj (načelo: žanr je zbirka besedil, ki so jih vrstno označevali z enakimi imeni) z realističnimi (načelo: žanr je antropološka, kulturološka, jezikovna in zgradbena invarianta, ki obstaja kot norma, konvencija, institucija, regulativni sistem ali inherentni genotekst v določenem tipu oz. razredu besedil). V takšni sintezi so poimenovanja pomembna, ker posredujejo med obema sferama: prvo, ki spada na raven opisa literarnih 'predmetov', in drugo, ki je metaraven teoretskega konstruiranja pojmov.

[10]Jean-Marie SCHAEFFER, Literary genres and textual genericity, *The Future of literary theory*, ur. R. Cohen (New York in London: Routledge, 1989), 167–187, tu: 179–180.

dani kulturi določenim vrstam besedil,[11] kako se prek tega institucionaliziranega komunikacijskega sporazuma členi univerzum diskurza. Vrstna imena, ki so jih uporabljali za opise, označevanje, razvrščanje in umeščanje tekstov, formirajo zgodovinski korpus za teoretične posplošitve in klasifikacije. Omenjeni simptom torej kaže, da v slovenski žanrski zavesti med parodijo, travestijo in satiro ni bistvenih razlik, s katerimi pa se srečujemo v nekaterih teoretičnih opisih vse do najnovejšega časa, ko je tudi na Slovensko prodrlo teoretsko spoznanje, da je travestija le vrsta parodije, ne pa njen antitetični dvojček.[12]

Raba izraza parodija je tudi pokazala, (2) da je normativni slovarski oz. leksikonski opis za dejansko izpričani obseg pojma preozek in nezadosten.

## 2 Parodija, zgodba o uspehu (evolucijske stopnje pojmovanja parodije na Slovenskem)

**2.1** Zgodba in 'dejansko stanje'. Sodobna ukvarjanja s parodijo so preferenca tistih, ki čislajo samopremislek. Verjetno sem med njimi tudi sam, zato opozarjam, da se zavedam, da je — podobno kot politični diskurz in vsakršno zgodovinopisje — tudi pisanje o evoluiranju teoretskih pojmovanj parodije zavezano imperativom zgodbotvorja: gradivo izbrati, predstaviti in interpretirati tako, da bo dobilo v pripovedi nek smisel, zaokroženost, da bo zgodba prepričljiva in verjetna. Ob gradivu slovenske parodiologije je mogoče povedati zgodbo o uspehu ali rehabilitaciji parodije: iz obrobja klasifikacijskih sistemov, kjer je bila deloma izključena iz območja estetskega (starejše teoretiziranje), je parodija z novejšim in sodobnim teoretiziranjem stopila v središče. Postala je ključ za razlago literarnorazvojnih premikov, in bila skupaj s travestijo izbrana celo za eno bistvenih določnic modernističnih in postmodernističnih literarnih smeri ter žanrov oziroma tipov pisanja (metafikcija).[13] Medtem ko je bila parodija za Slovence in njihove maloštevilne literarne teoretike očitno tako obrobna tema, da o njej niso pisali teoretičnih monografskih spisov — kakršne so posvečali nekaterim drugim žanrom in zvrstem (romanu, povesti, elegiji, tragediji, liriki), pa prav v najnovejšem času postaja samostojen predmet teoretične pozornosti.

Toda pisanje o parodiji tej zgodbi ne sme povsem podleči, saj je v nji kar preveč

[11] Michał GŁOWIŃSKI, Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, *Genologia polska*, ur. E. Miodońska-Brookes idr. (Varšava: PWN, 1983), 78–106, tu: 84–91.

[12] Miran HLADNIK, Komunikacijski nesporazum, *Slava* III (1988/89), 1, 36.

[13] Rehabilitacijska zgodba o po krivici marginalizirani in zapostavljeni parodiji je vpisana v eksordialno topiko večih novejših teoretskih spisov: Erwin ROTERMUND argumentira svoje nasprotovanje »estetskemu predsodku« o 'nizkotnosti', 'trivialnosti' parodije s tem, da opozori na mnogostranost parodičnih oblik v delih modernih pesnikov, med katerimi so tudi zveneča imena (*Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München: Fink, 1963); monografija Linde HUTCHEON *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (New York in London: Methuen, 1985) zahteva ponoven premislek starega pojava prav s stališča moderne umetnosti — parodije so ustvarjali številni 'zvezdniki' literature, slikarstva, arhitekture, glasbe, filma, kar seveda marginalnemu žanru krepko dvigne vrednost na teoretskem tržišču; tudi Boris PATERNU v uvodu predavanja formulira prvine rehabilitacijske zgodbe, kakršno sem nakazal v tč. 2.1 — Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, *18. SSJLK: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 25–31. O tem spisu več kasneje.

proleps, elips in aposiopez, tako da s svojim bleskom prikriva 'dejansko stanje', ki se s svojo kontingenčnostjo, koprezentnostjo različnih smislov in mentalnih časov, ne da pametno uzgodbiti: še dandanes se npr. pišejo parodije, ki po svojem kontrafakturnem in satiričnem tlorisu niso prav nič drugačne od Kurnikovih, še danes je v njih na delu ironija, ki je prav tako samoumevno prepričana v svoj prav, kot je bil svoj čas Levstik, še danes smo vsak dan preplavljani s parodijami, ki bi jih lahko Grilanc povsem upravičeno ponovno izločil iz estetskega . . .

**2.2** Klasifikacija — diskriminacija (starejši pogledi na parodijo). V novejših teoretskih izjavah o parodiji se sili v ospredje vprašanje njene literarnoevolucijske vloge; v starejšem teoretiziranju, ki je pretežno kompilatorske narave in ki ga sredi 19. st. predstavlja poetološko sistematiziranje Ivana Macuna, na njegovem koncu pa estetiško razpravljanje Josipa Grilanca, je bila pod lupo ona sama, tj. njena historična geneza, medbesedilna zgradba in razmerje s predlogo ter njeno mesto med tipi komike. Ta časovna sprememba težišča v pristopu k parodiji se ujema s Stackelbergovim opažanjem premikov v opisovanju 'bistva' parodije pri Francozih, Nemcih, Italijanih in Angležih: moderni parodisti in njihovi komentatorji so jo skušali definirati bolj z njeno funkcijo kot s formo, in sicer zato, ker je postala problematična retorična osnova (hierarhija stilov in zvrsti), na kateri sta se formi parodije in travestije vedno znova kazali kot simetrično nasprotni kršitvi zakonitosti ujemanja med vsebino in obliko, predmetom in načinom predstavljanja.[14] Starejše opisovanje zgradbe parodije in njenega preoblikovanja predloge temelji na pojmu neskladja, ki se izraža bodisi v aristotelskem, retorično–poetološkem modelu besedila (Macun) ali v novoveškem modelu teksta, ki namesto antičnega in klasicističnega razlikovanja med rečmi in besedami oz. predmetom in načinom predstavljanja vpeljuje par vsebina — oblika (Grilanc). Macun in Grilanc parodijo umestita tudi v klasifikacijo in hierarhijo žanrov oziroma etoloških vrst, v katerih dobi parodija konotacije satiričnosti ali nizke zabavnosti, komike in grdote.

Parodija se je Ivanu Macunu vendarle zdela dovolj pomembna, da jo je razmeroma pozorno vključil v svoje *Kratko krasoslovje o pěsničtvu sa dodanim pregledom najglasovitiih pěsnikah gèrčkih, rimskih, romanskih, englezkih, němačkih i slavenskih* (Zagreb, 1852), ki je prva knjižno objavljena samostojna poetika oziroma literarna estetika slovenskega avtorja.

Macunova estetika po ugotovitvah literarne zgodovine svojo klasifikacijsko sistematiko sicer še opira na izročilo šolske poetike in jo — kot slovenska izjema — neposredno navezuje na Aristotelovo *Poetiko,* a se z načelnimi mislimi o bistvu literature, njenih vrednotah in vlogah odpira tudi nemški predromantični in romantični estetiki — Lessingu, Schillerju in Heglu.[15] Macunova razprava dokumentira, da kljub razmeroma natančnim predstavam o teoretskem pojmu parodija (in tra-

[14] Jürgen v. STACKELBERG, *Literarische Rezeptionsformen: Übersetzung, Supplement, Parodie* (Frankfurt/M.: Athenaion, 1972), 160–161.

[15] Boris PATERNU, *Estetske osnove Levstikove literarne kritike* (Ljubljana: SM, 1962), 47–49; Kajetan GANTAR, Uvod, Aristoteles, *Poetika* (Ljubljana: CZ, 1982[2]), 49–50. Macunova hrestomatija *Cvetje slovenskega pesničtva* je po svoji zgradbi in zasnovi (estetski, literarnoteoretični uvod s poetološko klasifikacijo zvrsti in antologija primerov zanje iz nacionalne književnosti) ter narodnoprerodni motiviranosti (skrb za gimnazijski pouk nacionalne književnosti) zgoščena

vestija) poetolog kot opisovalec in 'zakonodajalec' literarne proizvodnje ni imel v evidenci nobene slovenske parodije (pripominja le, da v 'jugoslovanski' literaturi ni dosti parodij). Ni zmogel spojiti teoretičnega opisa žanra s kakršnim koli slovenskim tekstom oziroma generične oznake vključiti v razlagalne predikacije o obstoječi tekstualni praksi, dasiravno je poskrbel za slovenske primere ostalih pesniških vrst in zvrsti v svoji antologiji *Cvetje slovenskega pesničtva* (Trst, 1850).

Pojem parodija umesti Macun najprej v kontekst razpravljanja o zgodovinski genezi tragedije, komedije in satire, o izstopanju teh vrst iz ritualov Dionizovega (Bakhovega) kulta (str. 20–26). Komedija mu je parodija tragedije: njuna »izvanjska forma« je skupna, le da je javno življenje, ki je predmet tragedijskega predstavljanja, v komediji degradirano (»trulost i ništetnost sadašnjosti dotične prama prošastju«, 20). Macunova misel položi parodijo implicitno v historični niz izstopanja iz svetosti in mitske totalitete, saj postavlja razmerje preteklost – sedanjost v homologijo s parom tragedija — komedija.

*Kratko krasoslovje* se ne ukvarja le z genezo parodije in travestije, z njuno vpletenostjo v sestopanje iz mitskega sveta, ampak se še bolj temeljito posveča njuni uvrstitvi v žanrski sistem, definiranju njune zgradbe in načina preoblikovanja predloge, tipologiji estetskih osnov motivacije za parodiranje in nameram teh dveh medbesedilnih vrst. Naslednji poetologov korak v »razvrščevalnem besnilu«, značilnem za retorično oziroma klasično literaturološko paradigmo,[16] je usmerjen v podrobnejše razločevanje satire od obeh medbesedilnih žanrov. Satira v širšem smislu mu je krovni pojem za satiro v ožjem smislu, parodijo in travestijo. Kriterij razlike med sorednimi žanri je tu predmet predstavljanja: parodija in travestija merita strogo na pesništvo (njun predmet so torej že obstoječa *verba*), satira pa se ukvarja s poučnimi ali vzgojnimi predmeti (*res*), torej je ne zanima literatura in njeni načini predstavljanja. Skupna je vsem trem tipom satire po Macunu njihova estetska motiviranost. Satira, parodija in travestija nastajajo iz dveh inherentnih psiholoških nagibov, povezanih tudi z različnimi karakterološkimi tipi. Prva možnost za satiro in parodijo je po Macunu človekova »vesèla ćud«, ki tudi v najresnejših rečeh najde kaj smešnega. Drugi estetsko–psihološki tip motivacije za satirične, parodične in travestijske tekste pa je človekovo odzivanje na konflikt med stvarnim (zunanjim) svetom in subjektivnim (notranjim), prirojenim idealom. Medtem ko se satirik spoprijema z napakami sveta glede na ideale resničnega in moralnega, pa parodist — kot sledi iz Macunovih zastavkov — reagira na podoben konflikt njegovih notranjih estetskih idealov z napakami in pomanjkljivostmi obstoječih besedil, torej na estetskem področju.

Gimnazijski profesor je s to sistematizacijo vpet v razsvetljenski in že tudi romantični miselni horizont. Njegova razlaga dveh vrst nagibov za parodiranje (vesela ćud, ki v vsem vidi smešno; šibanje napak, ki ne ustrezajo subjektivnim idealom lepega, dobrega in resničnega) se ujema s predpostavkami, na podlagi katerih je, po Goethejevi odmevni ataki na prostaštvo parodije, prišlo do delitve parodij

vzporednica poetike Josefa JUNGMANNA (*Slovesnost aneb Sbírka příkladů s krátkým pojednanim slohu*, 1820).

[16]Roland BARTHES, *Retorika Starih: Elementi semiologije* (Ljubljana: ŠKUC in FF, 1990), 93–99.

na zabavne (čisto komične, trivialne) in kritične oziroma satirične, katerih literarna vrednost naj bi bila višja.[17] Pojmovanje parodije kot posebne vrste satire, torej kot tudi didaktičnega žanra, ki služi kritiški korekciji (slovstvenih) zablod, posmehljivemu javnemu izpostavljanju slogovnih odstopanj od občih konvencij naravnosti, dobrega okusa, primernosti in skladnosti, se uveljavi v razsvetljenstvu (npr. pri Fuzelieru l. 1731, Floeglu 1788 in Eschenburgu 1783); kot orožje, ki nastopa v imenu njegove racionalne ideje univerzalnega reda, je parodija tudi estetsko legitimna (po Horacovem satiričnem načelu *Ridentem dicere verum quid vetat?*), če pa služi zgolj zabavi in sprevračanju v smešno, dobi pečat manjvrednega žanra, ki ne sodi drugam kot v trivialno literaturo.[18] Macunova misel se sicer giblje že v romantičnem okviru, ki idealitete, v imenu katere satira šiba stvarne pomanjkljivosti, ne postavlja več transcendentno (kot je bilo v navadi vse do konca 18. st.), ampak v subjektiviteto romantičnega individua — tako kot Friedrich Schlegel;[19] kljub temu pa bi Alan Wilde macunovsko pojmovanje satiričnega parodičnega posmeha verjetno krstil za »mediativno ironijo« — tj. tisto vrsto ironije, ki verjame v to, da poseduje metafizično vrednostno osnovo za kritiziranje tuje besede in da obstaja diskurz, ki lahko reprezentira resnico, lepoto in dobroto.[20]

Macun je prispeval prvo slovensko definicijo parodije in travestije; ta temelji na elementih, ki jih je izoblikovala poetiško–retorična tradicija Aristotela, Horaca, Kvintilijana, Scaligerja, Boileauja idr. Novejši besedilni model (oblika — vsebina) je pri Macunu še močno zaznamovan z aristotelskim pojmovanjem (iz *Poetike* in *Retorike*) komično učinkujoče neskladnosti med (malenkostnim) predmetom in (prenapihnjenim) načinom predstavljanja oziroma med značaji, dejanji in dikcijo. *Kratko krasoslovje* ohranja tudi prvino inverzije resne predloge v smešno, ki jo je tradiciji opredelitev parodije prispeval l. 1561 v *Poetices libri septem* Julius Scaliger (parodija je pesem, ki resno besedilo sprevrača v smešno). V slovenski prostor je Macun lansiral poleg tega še notorično simetrično protistavo parodije in travestije, ki jo je v praksi in programsko nakazal že baročni klasicist Nicolas Boileau z »novo burlesko« (*Le lutrin*, 1674), uperjeno proti Scarronovi travestiji, uveljavil pa razsvetljenski enciklopedizem. Podlaga te simetrije je preprost model medbesedilnega preoblikovanja predloge (ki ni nujno le resno posamično delo, ampak tudi kakšna resna literarna vrsta!) — prenos oziroma substitucija (ohranjanje enega dela predloge ob zamenjavi drugega z novim, ki z ostankom ni skladen).[21] Macunovi definiciji sta torej takšni:

**Travestija** (trans-vestir) je pesmotvor, u kojem se od gdekojeg ozbiljna pesmotvora imajućeg možda nadutih svojih stranah predmet smešnim ili šaljivim načinom predstavlja; tako je **Blu-**

[17] Winfried FREUND, *Die literarische Parodie* (Stuttgart: Metzler, 1981), 3–5.

[18] J. v. STACKELBERG, n. d., 204–208; W. FREUND, n. d., 3–5; E. ROTERMUND, n. d., 19–20.

[19] W. FREUND, n. d., 19.

[20] Alan WILDE, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination* (Baltimore in London: Johns Hopkins UP, 1981).

[21] ARISTOTELES, *Poetika* (Ljubljana: CZ, 1982), 61–64, 98–99; isti, *Retorika* (Zagreb: Naprijed, 1989), 180. O Scaligerju, Boileauju in enciklopedijskih definicijah gl. n. d. STACKELBERGA, ROTERMUNDA in FREUNDA ter Gérarda GENETTA, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Pariz: Seuil, 1982), 17–19, 26, 151–161.

**mauer** Eneidu travestirao; čin dakle ostane isti, al se pradstavlja /sic!/ samo šaljivo.

**Parodija** pako (para — polag, ode — pesma), jest onaj pesmotvor, koji se derži forme ozbiljnog kojega pesmotvora, dočim mu se podloži čin smešan; i u tom smislu biahu, kao što bi gore u par. 14 br. II rečeno, starije gerčke komedije parodije od tragedijah, osobito je pako Aristofanes Euripida poradi toga, što se je puku u dramatičnih delih laskao i prilizivao, šaljivim načinom šibao i parodirao.

Netreba pako, da se pojedino i opredeljeno koje delo tako predstavlja; nego pesnik može misliti si formu najshodniju od gdekoje versti pesničtva, n. p. od žalostinke, od dram. ili pripovedajućeg dela, i ovu onda šaljivim načinom izvesti; takvoga je izvora 'Derviš' od Gučetića, ili kao što mnogi — i čini se da većim pravom — kažu, od Step. Gjorgjića (okolo g. 1630), takvoga 'Suze Marunkove' od Ig. Gjorgjića. (26)

Josip Grilanc je l. 1893 v razpravi *Kaj je smešno*[22] poglobil estetsko-filozofske osnove za klasifikacijsko umestitev parodije in travestije med vrste komičnega. Njegov spis sicer ni izviren; avtor priznava, da se opira na poetiko češkega preroditelja, jezikoslovca in literarnega zgodovinarja Josefa Jungmanna (*Slovesnost,* 1820) in na herbartovsko formalno estetiko praškega profesorja filozofije Josefa Durdíka (1837-1902), ter iz njiju ponekod razvidno citira; toda bistveni segmenti njegove razprave so plagiatska kompilacija formulacij (o smešnem, razmerju med subjektom in komičnim objektom, vrstah komike, parodiji in travestiji) iz Durdíkove *Splošne estetike.*[23] Toda kljub neizvirnosti in kompilatorski naravi spisa gre vendarle za pojmovanja, ki so bila namenjena slovenskemu občinstvu (tj. razmeroma ozkemu krogu bralcev Mahničevega časopisa) in so se tudi predstavljala kot samostojno slovensko razmišljanje. Vsekakor pa so simptomatična za starejše razumevanje parodije; ne nazadnje tudi zato, ker so poetologi, zlasti šolski, ki so načelo imitacije (vzorovanja) častili v pesništvu, tudi svoja razpredanja klasifikacijskih sistemov v marsičem gradili na posnemanju tradicionalnih miselnih vzorcev in njihovem variiranju.

Medtem ko je Macun svojo rezerviranost do poetičnosti parodije in travestije izražal posredno, z njuno uvrstitvijo v satirično, didaktično, nečisto in prozaizirano zvrstno zmes, ju Grilanc s svojim razvrščanjem precej bolj eksplicitno izloči iz območja estetskega. Ker sta parodija in travestija komični, nista in ne moreta biti lepi; komično zanj namreč sploh ne more biti estetsko, saj je »del grdobe — **toraj ni lepo**« (str. 433, podč. J. G.). Grilanc sprejema negativen, diskriminacijski estetsko–etični in socialni odnos nosilcev višje kulture do komičnega (ki da je grdo, socialno in etično nizkotno) in mu daje v *Rimskem katoliku* še represivno moralistično, šolsko konotacijo prepovedanosti, tabuiziranosti (»Že šolski otroci sklonijo glavo na klop, ako jim uhaja smeh«, 433). V duhu Herbartove in Zimmermanove formalne estetike, ki estetskosti ni pripisovala niti samemu umetnostnemu objektu niti sprejemalni psihologiji empiričnega subjekta, ampak jo je iskala v njunem odnosu, je njegovo ločevanje komičnega od smešnega: smešno je šele tisto, kar komično, ki je le izrazna potenca objekta, udejanja (izzove smeh sprejemajočega subjekta).

[22]Josip GRILANC, Kaj je smešno (razprava), *Rimski katolik* V (1893), 421–436.

[23]Josef DURDÍK, *Všeobecná aesthetika* (Praga, 1875), § 70, 359–371.

Komiko opredeljuje Grilanc (s plagiiranjem Durdíka) tako kot večina filozofov, ki so se po Aristotelu ukvarjali s to problematiko. Ključen je pojem nasprotja, ki v retorično–poetiški tradiciji določa tudi bistvo parodije in travestije, kot smo lahko videli v Macunovih definicijah. Komično so definirali filozofi na podlagi nasprotja (1) med pričakovanim in dejanskim (npr. I. Kant, Jean Paul Richter, J. Volkelt) ter (2) med višjo opazovalčevo in nižjo opazovančevo v(r)ednostjo (večvednostna in večvrednostna distanca do komičnega objekta pri Aristotelu in Hobbesu), pa tudi s (3) kategorijo nenevarne, neekscesne grdote oz. hibe, ki vzbuja poseben čustveni odnos (Aristotel). Navedek iz Durdíkove estetike, ki je Grilancu izhodišče, definira komično kot »pogrešek zoper zakone našega razuma«; nasprotje, ki je tradicionalni vzvod komičnega, ima pri tem češkem estetu izrazite kognitivne, racionalistične razsežnosti — smešno je tisto, kar se ne sklada s kognicijskimi kodi oziroma konvencijami. Njegova definicija ima v delu, ki govori o odnosu opazovalca do pojava (načelo distance, čustvene neprizadetosti, nevmešanosti in razločenosti, večje vrednosti), znatne sledi znamenitega Aristotelovega pojmovanja smešnosti kot »poseb/nega/ odtenka grdega«, kot »vrst/e/ popačenosti ali grdobije, ki ne povzroča bolečin ali škode«.[24]

Durdíkova definicija vzpostavlja Grilančevemu kompilatorskemu pisanju okvir, ki ima izrazito pragmatske implikacije, izpeljane iz Aristotelove *Poetike*: komično opredeljuje posebna vrsta oziroma tip učinkovanja na naslovnika, njegovo posebno razmerje do objekta. »Pogrešek« namreč »ne vzbuja ni bolesti, ni straha, ni studa«; razmerje sprejemalca je varna distanca. Grilanc jo v nadaljnem izvajanju, v katerem citiranje utajuje in ga prepleta z lastnimi formulacijami, podrobneje razčlenjuje: pritrjuje konsenzu, da je »bistvo komičnega /. . ./ **nasprotje**« (422) in da »moramo **bolje vedeti** (vse podč. J. G.)«, za kaj gre, kot objekt našega posmeha (423, 424). Njegova definicija smešnega spominja na interakcijske teorije metafore (spajanje pojmov »dveh oddaljenih nasprotij /. . ./ v soglasje« prek poljubnega »znaka« oziroma atributa); smešno se od metafore razlikuje po naslovnikovem spoznavno–čustvenem stališču oz. odzivu — gre ravno za neprizadeto distanco in višjo vednost opazovalca od smešnega predmeta, za to, »da nasprotje bolje razumemo nego nositelj smešnega (ali komični objekt)« (424).

Ker parodijo in travestijo uvrsti Grilanc po Durdíku med glavne vrste »nežno« ali »surovo« komičnega (dovtip, karikatura, parodija, travestija, satira, ironija, humor), tudi zanju veljajo temeljne določnice smešnega: sta »del grdobe«, v njiju se spajajo nasprotja, učinkujeta pa tako, da naslovniku omogočita neprizadeto distanco, varen občutek višje vednosti od predstavljenega smešnega objekta in s tem kognitivno primerjanje nasprotujočih si pojmov ali atributov.

Tako kot razsvetljenci, Schiller in Macun, tudi Grilanc (oz. Durdík) vidi specifiko satire v njeni tendenčnosti, v njenem hotenju, da bi s sredstvi komike[25] izboljšala neustrezno stvarnost, družbene in moralne zlorabe in razvade: satira pretirava, da bi postale te napake bolj razvidne. Parodijo in travestijo avtor skupaj s karikaturo implicitno uvršča tudi med sredstva satire, nima pa ju — tako kot

[24] *Poetika*, 68 (5. pogl.).

[25] Tu se avtor zaplete v napako krožnega definiranja: satiro, ki mu je vrsta komike, opredeljuje s pomočjo komike.

Macun — za njeni podvrsti (»Satira karikuje, paroduje in travestuje«, 428); to je pomemben namig v smer pojmovanja, ki ločuje družbeno– in stilnosatirično funkcijo parodije.

Grilančeva izposojena razmišljanja o parodiji se razlikujejo od Macunovih tudi (1) po drugačnem modelu besedila, v katerem pa prav tako formulira že kar aksiomatsko komično nasprotje, (2–3) po tem, da mu medbesedilno navezovanje implicira tudi selektiven odnos do besedilnih predlog (Grilanc za razliko od Macuna ne omenja stilnih ali generičnih vzorcev za parodiranje); v duhu Herbartove in Zimmermannove estetike je tudi Grilančev — sicer rudimentaren, poenostavljen — (4) opis subjektovega sprejemalnega odzivanja na parodijo, psihologije bralčevega medbesedilnega primerjanja:

Parodija vzame iz slavnega in znamenitega umetniškega dela le njegove zunajne, postranske znake in jim pripoji nekaj malenkostnega ali recimo **vzeme njegovo zunajno obliko in jo napolni s tujo vsebino** /. . ./ Podlaga in včinek parodije sloni največ na **nesoglasji** med **obliko** in **obsegom** (podč. J. G.). A zahteva se še nekaj: moramo zopet nekaj vedeti, nekaj razumeti. Ta oblika je prej krila boljo vsebino, sedaj obe vsebini — prejšnjo in sedanjo v svojih mislih primerjamo. Oblika je občna, ki veže prvo in drugo vsebino, toda nasprotji obojih se odbijati. (427–28)

Za zglede tega, kako se parodija polašča »znakov česa velikega in jih nadeva malemu«, navaja za Durdíkom *Batrihomiomahijo* (parodijo *Iliade*), Jana z Hvězdy »pesem o škornju« (parodijo Schillerjeve Pesmi o zvonu) in parodijo »k pesmi« Jamica tiha: oblika v njej ostane, vanjo pa »se povije tuja vsebina: oslova smrt./. . ./ Le pet besedij je spremenjenih — in vsebina je druga.« (428)[26]

Avtor podčrtava najmanj izvirne misli o parodiji, tj. topični poetiški koncept kontrasta oz. neujemanja med ohranjeno obliko predloge in njej tujo vsebinsko napolnitvijo, ki s svojim sproščanjem smeha uvršča parodijo med komične vrste. Izvor besedilnega modela, ki je bil podlaga Macunovim poetiškim tezam o parodiji/travestiji, je bil starejši kot viri esteta s konca stoletja — aristotelski in retorični (razlikovanje dejanja, značajev, dikcije, misli; opozicija reči in besed o njih). Od začetka 18. st. dalje so skušali poetologi ubesediti razglasja parodijskih in travestijskih besedil tudi z drugimi pojmovnimi dvojicami, npr. stil – predmet, forma — vsebina, stil — ideja, jezik — stvari, dikcija — snov, izrazi (*terms*) — predmet, stil — snov. Grilanc pa jih je na Slovenskem formuliral prvi (čeprav s tihotapstvom tujih idej!) ravno z novejšim parom »oblika — obseg/vsebina«, ki je pri Nemcih nadomestila starejše dvojice (npr. Floeglov *Schreibart — Sache*) že z A. W. Schleglom in Goethejem l. 1836.[27] Predpostavke za ta par je vzpostavila postdescartovska filozofska tradicija s svojim dualizmom; prvotno so obliko in vsebino pojmovali izrazito sovisno, korelativno.[28] Šele v literarnoteoretičnih priročnikih, ki so izhajali iz popreproščene duhovnozgodovinske ali pozitivistične metodologije, je

[26]Z zadnjim zgledom pravzaprav opiše Grilanc postopek osnovne vrste prenosno-zamenjevalne parodije — kontrafakture.

[27]Wolfgang KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche* (München: Fink, 1977), 52–54.

[28]Janko KOS, *Morfologija literarnega dela* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1981), 50–57.

prišlo do dualistične dogme, ki je vsebino (motivi, teme, ideje, fabula, snov) in obliko (zgradba, stil, figure, metrika) obravnavala ločeno in neodvisno od teksta.

Vendar pa Grilanc medbesedilne zgradbe in preoblikovanj pri parodiji in travestiji ne opisuje le s to ohlapno, neprecizno dvojico, ampak seže tudi po natančnejših instrumentih (prvine vsebine in njihovi atributi, motivacije ali »nagibi« oseb za dejanja). Njegove definicije, ki so skoraj dobesedno prepisane iz Durdíkove estetike, implicirajo selektivnost parodičnega predstavljanja predloge: značilnosti, po Grilančevo »znaki«, ki jih parodist jemlje iz predloge, so le postranske in zunanje; ne gre torej za povzemanje celotne forme, načina predstavljanja, kot beremo še pri Macunu. Grilanc je v zelo elementarni obliki orisal tudi psihomehanizem medbesedilne recepcije: na podlagi oblike, ki je predlogi in parodiji skupna, primerja bralec v mislih njuni različni vsebini.

Znak starejšega teoretiziranja je pri Grilancu tudi to, da po Durdíku opisuje travestijo v simetrični opoziciji s parodijo: obe sprevračata, profanizirata etični in estetski vrednostni sistem predloge (»sveto sprevrne v opolzlo, vzvišeno v nizko«); medtem ko parodija jemlje »zunajno obliko«, se travestija zanjo »ne meni«; parodija izbira le »postranske znake« iz »slavnega in znamenitega umetniškega dela« in »jim pripoji nekaj malenkostnega«, travestija pa si »odbere njegovo vsebino, pusti jej znane in glavne črte, osebe, dogodke, imena — toda preobrne je v komične« (428). Travestija po Grilancu vzvišeno vsebino (izraz meri v tem sobesedilu očitno na prvine zgodbe: osebe, imena, dogodke) »pokrije z malimi znaki«, z malenkostnimi atributi, ki so ji neustrezni. Ta opis je kljub shematičnosti še danes razmeroma prikladen, če pomislimo na Robovo travestijo Deseti brat, ki iz slavne in znamenite (kanonizirane) Jurčičeve predloge prenaša zgodbo, njene prvine (literarne like, dogodke) in njihova imena, a jim namesto atributov izjemnosti, vzornosti, vzvišenosti daje komično znižane (povsakdanjene) in bagatelne lastnosti — npr. v opisih, karakterizaciji, familiarizirani časovnoprostorski posodobitvi, motivacijskih sistemih. Prav na etično znižanje motivacije opozarja tudi Grilanc: travestija »na mesto velikih in dostojnih nagibov postavlja navadne, malenkostne« (428). V ozadju te opazke je še aristotelska shema različnih etičnih in socialnih ravnin značajev in njihovih dejanj, ki jo njegov necitirani vir podrobneje predstavlja.[29]

Za našo današnjo izkušnjo, prevladujoče mnenje o humornosti in zabavnosti travestije in o parodiji kot subverzivnem ali vsaj satiričnem žanru je videti dokaj izjemna Grilančeva (=Durdíkova) trditev, da »travestija več škodi izvirniku nego parodija«, ker da »parodija širi slavo originalne **oblike,** travestija pa sega z opolzlo roko tudi po vsebini« (420). Toda Grilanc se v tem stališču ujema s klasicistično poetiko, ki je od Nicolasa Boileauja naprej ravno tako višje cenila parodijo, ker da je ohranjala visoki stil in imela urejeno in zaokroženo zgradbo; zavračala pa je travestijo (vzorec zanjo je bil Scarronov *Virgile travesti,* 1648–59), ki je bila kot žanr manj disciplinirana, prozaična, napisana v burleskni mešanici stilov, s težnjo

[29] V *Poetiki* (2. pogl., str. 63) namreč loči ARISTOTEL dvoje možnih predmetov posnemanja, ki so v dramatiki »ljudje v njihovih dejanjih« — ljudje so »ali plemeniti ali nizkotni«; do dramsko že predstavljenih značajev imamo tri različne odnose: občudujemo boljše od nas, zaničujemo slabše in sočustvujemo z enakimi.

k nizkemu, vulgarnemu in trivialnemu.[30]

**2.3** Parodija v literarni dinamiki (novejša pojmovanja). Literarna veda, ki si v odnosu do svojega predmeta (literature) lasti metaraven, je sama še kako vpletena v literarne procese. To je razvidno v stilni obarvanosti literarnovednih spisov, ki jih stimulirajo sočasni literarni in esejistični jeziki, v kompoziciji njihovih zgodb, ki niso gluhe za njim sodobne književne žanre, v samih predstavah o bistvu literature in vrednotenju njenih besedil, ki jih navdihuje tudi konjunkturna književniška 'metafizika'. Tako kot so npr. za spise Ivana Prijatelja odločilni stil in vrednostni sestavi moderne, za Avgusta Žigona pa beseda in duh simbolizma ter ekspresionizma, je verjetno literarnovednemu uspehu oz. rehabilitaciji parodije od konca šestdesetih let dalje botrovala literarna atmosfera modernizma, neoavantgard in postmodernizma, ki je v besedovalni obtok afirmativno in apologetsko lansirala koncepte, kot so 'prelom s tradicijo', 'demitizacija', 'destrukcija okostenelih form', 'dinamizem', 'montaža', 'konstrukcija novega iz starega gradiva', 'literarna in družbena revolucija', 'negativna estetika', 'negacija', 'ironija' oziroma 'metafikcija', 'avtorefleksija', 'igra', 'intertekstualnost', 'citatnost' ipd.

V 20. st. je parodija dvakrat stopila v središče zanimanja literarnih znanstvenikov — v času ruskega formalizma in Bahtinove »metalingvistike« (teorije dialogizma) ter v obdobju neoavantgard, modernizma in postmodernizma. Parodija ni bila deležna afirmativne pozornosti le kot sam po sebi zanimiv predmet preučevanja, temveč celo kot (implicitni) razlagalni model. Ruski formalisti so z njim sprva interpretirali sámo estetskost, 'bistvo' literarnosti, recepcijo besedil in estetski doživljaj (potujitev, razgaljanje postopka), nato pa razvojne procese v romanu in literaturi nasploh (avtomatizacija — deavtomatizacija, kanonizacija – dekanonizacija) in vplive; parodija jim je postala »konstrukcijsko načelo literarne zgodovine« (L. Hutcheon).[31] Mihailu Bahtinu in Vološinovu, predhodnikih poststrukturalistične semiotike in teorije medbesedilnosti, je bila parodija poleg stilizacije najvidnejša manifestacija »dvoglasne besede«: ob njej se je dalo pokazati, kako se komunikacijsko dejanje v sporočanjski verigi aktivno odziva na obstoječi verbalni kontekst, ga integrira kot spodnjo plast svoje izjave in jo palimpsestno opremi z vrednostnimi konotacijami.[32] Sodobni teoretiki so parodijo vključevali v svoje definicije novih literarnih smeri, žanrov in tehnik, zlasti postmodernizma, intertekstualnosti in metafikcije.[33]

Tudi na Slovenskem lahko odkrivamo simptomatiko teh procesov: rehabilitacije parodije kot žanra, njene uporabe za razlago evolucijskih procesov (B. Paternu) in

[30]Karel KREJČÍ, *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praga: Nakladatelství ČAV, 1964), 21–26.

[31]O razlagalni vlogi parodije pri formalistih gl.: Jurij STRIEDTER, Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, *Texte der russischen Formalisten, I*, ur. J. Striedter (München: Fink, 1969), 39–43; Aage A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Dunaj: Verlag der ÖAW, 1978), 199; Linda HUTCHEON, *A theory of parody*, 36.

[32]Gary Saul MORSON, Parody, history, and metaparody, *Rethinking Bakhtin*, ur. G. S. Morson in C. Emerson (Evanston: Northwestern UP, 1989), 64–67.

[33]Prim. Linda HUTCHEON, *A theory of parody*; Margaret A. ROSE, *Parody/meta-fiction* (London: Croom Helm, 1979); ista, Parody/post-modernism, *Poetics* XVII (1988), 49–56.

za opis ter inavguracijo nove literarne smeri, ludizma (T. Kermauner). Za novejše teoretiziranje je poleg tega v primerjavi s starejšim značilno še, da razširi njen pomen, da opis medbesedilnih preoblikovanj predloge sloni na bolj razčlenjenem, nedualističnem modelu besedila, da so v ospredju zanimanja njene literarne (evolucijske, refleksivne) in družbene funkcije, predvsem pa dejstvo, da iz marginalnega mesta v atemporalnih poetoloških razvrstitvah opravi zmagoviti pohod v temporalizirano razumevanje literature in v središče njenih razvojnih procesov ter smeri.

**2.3.1** Preden se lotim komentiranja Paternujevih in Kermaunerjevih spisov, ki zaznamujejo zaključek 'zgodbe o uspehu' parodije, moram vsaj poročati o obdobju, ki je vmes, med starejšim pojmovanjem Grilanca in novejšimi pristopi Paternuja, Kermaunerja in drugih. V njem ni najti kakšnih bistveno novih teoretičnih prvin, zato pa je prispevalo h kritiški in literarnozgodovinski evidenci nad nekaterimi slovenskimi parodisti (Levstik, Mencinger, Rob, Feigel, Kurnik) ter odprlo vrata v nove kontekste za razumevanje parodije. Jakob Kelemina je parodijo in travestijo tako postavil v okvir razpravljanja o tem, kako lahko ista snov učinkuje različno, če je deležna »posebnega stilističnega podčrtavanja«: z »izkrivljenjem bistvenih potez v prvotni podlagi« lahko doseže avtor komične ali satirične učinke.[34] Opozoril je torej na stilistično deformacijo, ki je pomemben element v sodobnih definicijah parodije. Božidar Borko in Lino Legiša sta v Robovi knjigi parodij in travestij v l. 1938 in 1939 prepoznavala takšen novum v slovenski književnosti, da sta začutila potrebo, da v svojih kritikah bralcem postrežeta s posplošitvami oziroma s širšimi okviri za umestitev Robovih besedil.[35] Borko je priskrbel dokaj natančen opis Robovih postopkov travestiranja, ki se kljub zgoščeni obliki ne zadovolji s preprosto in staro formulo travestiranja ('ohranitev vsebine v komični preobleki'). Tudi v nekaterih vidnejših novejših delih lahko, podobno kot v Borkovi kritiki, beremo, da je tendenca travestije večinoma neškodljiva, zgolj razvedrilna, manj satirična in kritična od parodije, da je travestija »šaljiva« prilagoditev (antične, znane in stare) »fabule« novim življenjskim razmeram (učinek familiarizacije: travestist Rob je »v splošnem dogajanje in osebe moderniziral«), da se igra s fabulo, vanjo vnaša anahronistične realije in besedovanja, ohranjenim osebam pa znižuje in posodablja lastnosti, karakterizacijo, motivacijske sisteme (Rob je »dal zapletljajem sodobne vzroke, položil v govore svojih junakov aktualne izjave, namigavanja in dovtipe«).[36] Borko je v tej zvezi tipologiziral dve vrsti komike — eno, ki je vesela in vedra (vanjo spada Rob), in drugo, v kateri je komika le sredstvo moralnega patosa (satira, ironija, sarkazem). S tem je opozoril na raznolikost pragmatskih etosov, ki so na delu v burlesknih in satiričnih parodijah. Legiša je v svoji kritiki prvi na Slovenskem parodijo/travestijo izvil iz primeža apriorne vrednostne degradacije znotraj poetiških klasifikacij (parodija kot nizek, komičen žanr) in — sicer dokaj impresionistično — formuliral nastavek za njeno imanentno aksiologijo (travestija mora biti izvirniku enakovredna, kar lahko odtehta s svojo duhovitostjo).

---

[34] Jakob KELEMINA, *Literarna veda: pregled njenih ciljev in metod* (Ljubljana: Nova založba, 1927), 42–43.

[35] V op. 3 n. d.

[36] Prim. E. ROTERMUND, n. d., 23; W. KARRER, n. d., 73, 114, 181–189; G. GENETTE, n. d., 68–69, 157–161.

Sodobnejša pojmovanja komičnega in s tem tudi parodije in travestije so prišla na Slovensko že spod kritiškega peresa Josipa Šilca v oceni Feiglove knjige humoresk *Na skrivnostnih tleh,* čeprav so pomešana še s stereotipno simetrijo parodije in travestije ter s tradicionalnim dualizmom vsebine in oblike.[37] Njegove formulacije so zelo blizu nekaterim osnovnim tezam Tinjanova in drugih ruskih formalistov ter za njimi tudi časovno ne zaostajajo dosti. Razlog za to je v njihovem skupnem filozofskem viru, v Bergsonovem eseju o komičnem (*Le rire,* 1900). Za Tinjanova je »bistvo parodije v mehanizaciji določenega postopka«, v tem, da ga prikaže kot okorel, postvarel, neživ mehanizem.[38] Pojem mehanizacija, ki ga navaja tudi Šilc, je vpeljal ravno Henri Bergson, katerega misel o tem, da smeh vzbuja tisto, kar v nasprotju s stalno in notranjo, imanentno spremenljivostjo vsega bivajočega in pojmov zaostaja (in je nekaj okorelega, neživljenjskega in izpraznjenega), je Tinjanov poznal.[39]

Šilc bistvo komičnega opredeli torej s pojmi iz Bergsonovega *Eseja o smehu*: mehanizem, ponavljanje, avtomatizem. Primer za elementarno obliko komičnega je po Šilčevih uvodnih razlagah v mehanični skanziji, recitatorskem poudarjanju metrične shematiziranosti besedil. Takole pa povzema Bergsonovo teorijo komičnega in z občega takoj preide na posebno obliko komičnega, na parodijo:

Bistvo komičnega je po Bergsonu mehanizem življenja v kontrastu z gibljivostjo, ki jo pričakujemo od njega, zato obrača humorist našo pozornost na okorelost materije, ko gre za duševni pomen, bodisi da podčrtava avtomatizem telesa in značaja ali mehanizem v dejanjih in jeziku. /. . ./ Ko so bili Grki siti svečane Iliade, je nastala Batrahomiomahija, ki opeva boje miši z žabami v stilu vzvišenega epa. Don Quixote je avtomatična marioneta po vzoru viteških romanov. Istotako je nastala parodija pravljic iz 1001 noči v 18. stol., da je naivne pravljice, ki se obračajo na domišljijo, mehanično prestavila v luč vsakdanjega razuma, v trivialnost.

V tem odlomku je parodija mehanična reprodukcija oz. prestavitev predloge, ki — tako kot vsa komika — obrača naslovnikovo pozornost na okorelost materije: podčrtava, poudarja mehanizem v dejanjih in jeziku. Sintagma 'obračanje naše pozornosti na' je blizu formalističnemu teoremu potujitve, ki prav tako usmerja bralčevo pozornost na obliko oziroma način izražanja. Implicitno je pri Bergsonu in Šilcu, pa tudi pri Tinjanovu navzoča heglovska duhovnozgodovinska perspektiva: parodija in travestija sta izraz »potrebe, obrniti se **proti** doslej veljavni formi« (Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik,* 1835–38), nastajata v prelomnih obdobjih, ko se nekdanje umetnostne vsebine in oblike izčrpajo in duhu ne nudijo nič več zanimivega in skrivnostnega, za novo zgodovinsko obzorje zavezujočega.[40] Parodija se odziva na dela, ki s svojim materialnim izrazom niso več ustrezna zgodovinski gibljivosti duha, spremenljivosti življenja, in so zato postala preživela, avtomatizirana, glede na vsakdanjost naivna in se jih je občinstvo naveličalo. Obe izrecni definiciji sicer ohranjata dualistične simetrije (parodija — travestija, stil/ton — do-

[37] Josip ŠILC, *Dom in svet* XLII (1929), 5, 153.

[38] Jurij TINJANOV, Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii (1921), *Texte der russischen Formalisten, I,* ur. J. Striedter (München: Fink, 1969), 330.

[39] A. HANSEN-LÖVE, n. d., 201–205.

[40] W. KARRER, n. d., 103–104.

godek/dejanje), vendar pa vsebujeta poleg teorema o avtomatizmu še dve novosti: parodija po Šilcu nastane s »principom mehaničnega ponavljanja« (in ne posnemanja, prenašanja, izbiranja ali ohranjanja) in se skupaj s travestijo uvršča med komične tipe zavoljo preobleke in maske, zaradi njune sorodnosti karnevalskemu kodu v človeškem obnašanju.

**2.3.2** Prav Šilčeve kritiške marginalije predstavljajo vezni člen med starejšim in novejšim pojmovanjem parodije. V Šilčevi kritiki namreč poleg historističnih implikacij odkrivamo rudimentarne analogije teoriji ruskih formalistov. Njim v marsičem sledi tudi v teh zadevah bolj elaborirana Paternujeva misel, a se navezuje še na dognanja češkega primerjalnega literarnega zgodovinarja Karla Krejčíja, kasneje pa na Lotmanovo semiotiko. Boris Paternu se je parodiji posvetil dvakrat: prvič l. 1968 v obsežnem referatu za mednarodni slavistični kongres v Pragi (*Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*), drugič pa v predavanju *Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti* l. 1982.[41] Že naslova obeh razprav, ki se v celoti posvečata literarnozgodovinski analizi parodijskih besedil (pred Paternujem se jim je le še J. Gregorič v predstavitvi Kurnikovih parodij),[42] opozarjata na to, da je v ospredju avtorjevega zanimanja zlasti funkcija parodije v literarnorazvojnih procesih: prva študija se, podprta s spoznanji K. Krejčíja,[43] osredotoča na vlogo tega žanra pri razkrajanju romantične epike in prehajanju te vrste v nov slogovni sestav, v realistično pripovedno prozo, druga pa njeno funkcijo posploši na tipologizirani opis evolucijskih »prelomov« v slovenski književnosti od srede 19. st. do modernizma 60. let 20. st.

Naslov prve razprave izdaja tudi bistveno drugačen model besedila, s katerim opisuje Paternu tako zgradbo parodije kot njene transformacije predloge ter medbesedilna razmerja do njene upodobitve. Namesto dualističnega besedilnega vzorca starejšega teoretiziranja (aristotelskega, retoričnega ali duhovnozgodovinskega) sega Paternu po novejšem, monističnem pojmovanju besedila kot strukture, zgrajene iz več ravnin, ki jih določa enotno konstrukcijsko načelo oziroma »strukturalni zakon«. Prav zato iz njegovih opisov parodije skoraj v celoti izpade tradicionalni dualizem: (1) koncept nasprotja med vsebino in obliko oziroma med predmetom in načinom predstavljanja zamenja v definiranju parodije enoten »poglavitni strukturalni zakon«, ki se realizira v zgodbi, osebah, jezikovnem stilu in zgradbi pripovedi — to je »parodistična inverzija, opravljena z zornega kota vsakdanje življenjske resničnosti«;[44] (2) namesto simetrične opozicije med parodijo in trave-

[41] Boris PATERNU, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike, *Pogledi na slovensko književnost, 1. knj.* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974), 367–453; isti, Funkcija parodije v oju slovenske književnosti, *18. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 25–31.

[42] Jože GREGORIČ, Kurnikova parodija k pesmi Koseskega "Kdo je mar?", *Razprave SAZU, razred za filološke in literarne vede, 6* (Ljublj ana, 1965), 36–68.

[43] 'Velika zgodba' KREJČÍJEVE monografije o heroikomiki je ravno sestopanje iz visokega epskega sveta v prozaizirani verizem vsakdanjega življenja. Na bolj specifični literarnozgodovinski ravni je Krejčíju komična pesnitev vmesni člen med romantiko in kritičnim realizmom (n. d., 30–31).

[44] B. PATERNU, Struktura in funkcija, 394.

stijo, ki je v starejšem teoretiziranju temeljila na nasprotujočih si etično–estetskih in družbenih konotacijah vsebine in oblike ter na enostavnem medbesedilnem razmerju (prenos, ohranjanje, zamenjava), vpelje Paternu razlikovanje na ravni stopnje odvisnosti od predloge — parodija je glede tega svobodnejša, travestija pa je bolj vezana na določeno znano besedilo vsaj s svojo fabulo. [45]

Bistvo parodije mu je torej — tako kot npr. tudi Krejčíju — inverzija, pojem, ki se sicer večkrat pojavlja tudi v starejši parodiologiji vsaj od Juliusa Scaligerja naprej; vendar pa je tu razumljen v smislu formalističnega »konstrukcijskega načela«, ki obvladuje besedno gradivo v celoti. Gre za obrat predhodnega jezikovnega sloga (besedišča, tropov, figur), tematike, motivike in zgradbe v njihovo nasprotje, kar se v Jenkovem Ognjeplamtiču na celi vrsti primerov vidi kot zasuk iz vzvišenega v pritlehno, prozaično, banalno, telesno, kot izpraznitev višje duhovne vsebine, razvrednotenje oseb in dogodkov. Paternu bolj sklenjeno in izrecno od parodije definira travestijo:

/Travestija/ tradicionalno literarno strukturo izprazni in formalizira do skrajnosti, z docela nasprotno življenjsko vsebino pa jo napravi za nesmiselno in smešno. Ta postopek zajema vse plasti dela sploh, od oseb, okolja in dogodkov pa do jezika. (400)

Opredelitev travestije se skoraj popolnoma ujema z njegovimi opažanji o parodiji: obe s pretiravanjem (hiperbolizacijo) formalizirata in praznita tradicionalno literarno strukturo, jo uporabljata za nasprotno življenjsko vsebino, kar povzroči izgubo njenega smisla, relevantnosti, destrukcijo vrednostno-ideoloških implikacij.

Že v tej definiciji, kakor tudi v celotni razpravi, določa avtor parodijo z njeno funkcijo v literarnem razvoju in njegovi dinamiki, ne pa s poskusi statičnega klasificiranja v vrste komičnega ali satiričnega in z aksiomi o njeni zgradbi. Paternu že v prvi razpravi, še bolj pa v drugi, afirmativno piše o literarnorazvojni vlogi parodije, ki mu je izrazito progresivna: služi namreč književnemu novatorstvu in emancipiranju pesniškega ter občanskega subjekta. Kaj takega starejše razmišljanje o parodiji, ki še ni naredilo kopernikanskega obrata v historično in temporalizirano izkušnjo sveta, parodiji ni niti približno pripisovalo. V razpravi o Ognjeplamtiču je Paternu l. 1968 dokazoval, kako Jenko z inverzijami toposov visoke romantične epike destruira njeno formo, prazni njeno vsebino, ruši zadaj stoječe norme in idealitete — z namenom, da bi si z osvoboditvijo od Prešernovega vpliva ter od bremen tradicije in kanoniziranih norm, s katerimi so literaturo presojali njegovi sodobniki, ustvaril pogoje za inavguracijo novega literarnorazvojnega modela (časovno– in žanrskostilnega, torej idejnotematskega in formalnega), ki gre onkraj romantike proti realizmu.

Komična pesnitev Ognjeplamtič, ki v času nastanka razen v rokopisnih *Vajah* ni bila niti objavljena in je zato ostala ravno v fazi »dialektične menjave šol« (Tinjanov) brez odmeva, je z literarnoevolucijske optike Paternuju lahko postala kar eno prelomnih mest, ki zavzema »mejno praznino med razkrojem romantičnega epa in začetkom realistične proze« (367) in predstavlja »hoteno opozicijo zoper predhodno pripovedno pesništvo« (368), tako da ga lahko razložimo šele »ob ozadju /. . ./

[45] N. d., 405–406. Takšno razlikovanje ima tudi K. Krejčí, *Heroikomika*, 52.

treh vodilnih epskih struktur« med 1836 in 1855 (374).

Če štirinajst let je Paternu ta svoja opažanja in poglede na evolucijsko vlogo parodije posplošil — na kar opozarja že naslov predavanja *Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti* — in ilustriral še z nekaterimi Jenkovimi in Šalamunovimi teksti. Izhaja iz nestrinjanja s stanjem, ki je zateklo parodijo po zaslugi Goetheja, Vischerja in dedičev idealističnega, elitniškega in romantično–klasicističnega pojmovanja: v hierarhiji literarnih žanrov je parodija nizko, ima »mesto nesamostojnega, odvisnega in pomožnega žanra« (25). Paternu se izrecno opira le na enega teoretika parodije, na Jurija M. Lotmana, ki v svojem značilnem 'tehnokratskem' semiotičnem besednjaku pojmuje parodijo izrazito formalistično, kot razdiranje strukturnih klišejev, kot »laboratorijski žanr«, ki še ne postavlja nasproti struktur novega tipa, čeprav razodeva takšno intenco. Paternu se — tudi kot literarni zgodovinar, ki je šel skozi šolanje v pozitivističnem historizmu — ne more sprijazniti s takšnimi aseptičnimi, od družbe, literarnega življenja, zgodovinskih procesov abstrahiranimi pogledi, kakor tudi ne s »konservativnim« mnenjem, da je parodija le »neke vrste zajedalec samostojnih, polnovrednih umetniških žanrov« (25), mnenjem, ki ga je imel očitno že F. T. Vischer, ko jo je izgnal med oblike »izpeljane poezije«.[46]

Za razliko od Lotmanovega semiotičnega besednjaka je Paternujevo literarnozgodovinsko-tipološko pisanje o parodiji nadahnjeno in navdahnjeno ne le s cankarjevskim pojmovanjem literata »v areni življenja«, ampak tudi z metaforiko literarnega in političnega avantgardizma, ki so ju bili družili že ruski formalisti (literarna revolucija, boj, destrukcija). Parodija mu je literarnorazvojno in tudi družbeno očitno napreden pojav,[47] ki nikakor ne stoji v formalističnem laboratoriju, avtoreferencialnem eksperimentoriju literarnega sistema — nasprotno, na noge je pomagala številnim »literarnim revolucijam«.

Žanr parodije postavi Paternu iz nekdanje estetske margine v samo središče literarnorazvojnih procesov: imenuje jo »centralni evolucijski žanr« (25), v katerem so razvidni historični prepleti med razvojno starim in novim. Parodija prevzame svojo pomembno evolucijsko funkcijo, ko

> razločno zaznamuje prelom v razvojni črti književnosti in v tem prelomu sama zaigra pomembno vlogo, tako da v menjavah tematike in jezika postane znak evolucijskega kontrapunkta. (26)

To se je Paternujevi tipološki optiki izraziteje pokazalo dvakrat: na meji romantike in realizma v 50. letih 19. st. (S. Jenko) in na meji med osrednjo pesniško tradicijo in novo avantgardo (T. Šalamun, 60. leta 20. st.). Motivacijo za Jenkove parodije vidi Paternu — osupljivo analogno H. Bloomovi teoriji o strahu pred vplivom ter o obrambnih mehanizmih za zmanjšanje moči prehodnika — tudi v tem, da se je mladi in ambiciozni pesnik z njimi hotel otresti vpliva »mogočn/e/ poezije Franceta Prešerna«, saj bi po evolucijski smeri, ki jo je bil začrtal in dovršil on,

[46] W. Freund, n. d., 4–5.

[47] To dejansko drži le deloma, vsaj v slovenski književnosti: od Levstika, prek Murnika, Tavčarja, do Menarta in Fritza so nastajale izrazito konservativne parodije, ki so branile literarni *status quo* pred novotami in novatorji.

bilo možno le epigonstvo. Jenkove parodije Prešerna niso samo iskanje drugačne in nove poti, ampak tudi zavestno zapiranje stare: gre za »destrukcijsk/e/ kretnje zoper predhodno poezijo«, ki se dogajajo znotraj njenega lastnega ustroja s sredstvi parodistične inverzije vseh glavnih tematskih področij Prešernove romantike, zlasti ljubezenske (27).

Že prva Paternujeva razprava kaže tudi v svojem pojmovniku sledi evolucijskih teoremov ruskih formalistov in njihovega razumevanja parodije — prim. izraze literarna evolucija, postopek, ozadje, prelom, prelomno mesto, hotena opozicija zoper predhodno epsko pesništvo, parodistični obrat, razdiranje celotne strukture. V pričujočem članku pa so stičišča še bolj razvidna in dodelana. Tako se Paternu v tem, da v razvojni črti vidi prelome namesto kontiunitete, da v parodiji vidi bojevit in celo revolucionaren žanr, ki destruira pretekle strukture, na ozadju katerih je sploh šele prepoznavna in smiselna, v marsičem dotika praformulacij Jurija Tinjanova iz razprave *Dostoevskij i Gogol'*: *K teorii parodii*: tudi po njegovem literarna evolucija ne poteka kot »nadaljevanje ravne črte«, saj gre za »prelome, odboje od določene točke, torej za boj /. . ./, uničevanje stare celote in novo grajenje iz starih elementov«, v katerem sta stilizacija in parodija poglavitni sredstvi.[48] Parodija je bila ruskim formalistom sprva model literarne evolucije: »diskontinuiteta evolucije /je bila/ videti kot kontinuiteta revolucij, kot razvoj 'po načelu kontrasta, parodiranja, mešanja in spodrivanja' (Ejhenbaum, Literatura)«.[49]

Formalistično je tudi poreklo Paternujevega pojmovanja, da je parodija kontrapunkt starih in novih struktur, simptom v menjavah tematike in stilov (Tinjanov piše o razmerju med starim in novim materialom ter konstrukcijskim postopkom, sinfunkcijo in avtofunkcijo). Paternujevo 'bloomovsko' razmišljanje o parodiji kot sredstvu (Jenkovega) upiranja vplivu velikega predhodnika (Prešerna) in iskanja lastne literarne identitete je v duhu podrobnih literarnozogodovinskih dokazovanj Tinjanova, kako se je Dostojevski distanciral od Gogoljevega vpliva z »dvoravninsko« rabo njegovih postopkov kot nekakšne »maske« za uvajanje lastnih in drugačnih prijemov, tj. s stilizacijo, ki je s stopnjevanjem in poudarjanjem »komične motivacije« prehajala v parodijo.

To, v imenu česar novinec utemeljuje svoje parodične inverzije, pri Paternuju niti malo ne spominja več na ostaline razsvetljenskih absolutnih vrednot (naravnost, okus, uglajeni slog); gre za željo po subjektovi avtentični in svobodni, neovirani izpovedi, po njenem izrazu v ustrezni, prikladni novi formi, ki ne more pristati na epigonstvo do kanoniziranih norm in konvencij. Gre skratka za smešenje veljavnih norm v imenu nečesa, kar se s tem smešenjem in za njim šele vzpostavlja (ne pa da bi le-to že obstajalo kot veljavna norma, standard) — čisti simptom evolucijskega preloma, kjer nova struktura še manjka, stara pa je demontirana z močjo ironije, posmeha. Ta oslabi njeno avtoriteto, detronizira njeno vplivajočo, nadaljno produkcijo in recepcijo določujočo vlogo. V tej dualni relaciji, kjer se dogaja le dekanonizacija neposredno predhodniških tekstov, konvencij in avtorjev, je širša problematika kanona kot strukture 'dolgega trajanja' komajda načeta.

[48] J. TINJANOV, n. d., 300–301.

[49] A. HANSEN-LÖVE, n. d., 384.

Bolj se ji približa Paternu na tistem mestu razprave o evolucijski vlogi parodije v slovenski književnosti, kjer piše o meji med osrednjo pesniško tradicijo in novo avantgardo ter skuša definirati parodijo kot medbesedilno figuro, ki z ironijo omogoči distanciranje od trajne strukture — nacionalne pesniške tradicije. Nastop T. Šalamuna v 60. letih pomeni Paternuju prelomno stanje med osrednjo pesniško tradicijo in ludistično novo avantgardo. Tu se ne sooča več sinhroni agonistični par pesnika novinca in njemu sodobnega, uveljavljenega, a ne več produktivnega repertoarja postopkov, žanrov, stilov, tematik, idej in piscev. Parodist se distancira od bolj dolgotrajne, utrjene, na zgodovinske spremembe odpornejše strukture, v katero niso zajeti le neposredni predhodniki in njihova aktualna tradicija, ampak avtorji, dela in literarne norme, ki so reprezentacija trajnejših družbenih in nacionalnih ideologij, vrednostnih sistemov oz. vodil.

Paternu ugotovi, da je zbrika *Poker* (1966) »zelo radikalen korak iz domače pesniške tradicije«, ki je razdrl vse njene esence ter idealitete (religiozne, družbene, subjektivistične, lepoestetske), da je šlo za generalno izpraznitev slovenskega pesniškega prostora vseh globokih, napetih in težkih vsebin. Te je Šalamun odvrgel zaradi popolne svobode igre in osebne moči. V razlagah primerov se izkaže, da Paternu ves čas ob znotrajliterarnih opozarja tudi na družbene vidike parodije — na njeno vlogo pri osvobajanju od predsodkov, stereotipov, monističnih in dogmatskih ideologij. V obeh razsežnostih, literarnosistemski (razvoj) in družbeni, pripisuje Paternu parodiji napredno funkcijo — saj po njegovem razdira staro, neproduktivno literaturo in družbeno naziranje ter pripravlja novo, bolj sproščeno, osebno in zgodovinsko pristno ter svobodno.

V obravnavi avantgardistične parodije se dotika Paternu problematike slovenskega književnega kanona in vloge parodije v njem podobno kot T. Kermauner v svojih spisih o ludističnem sprevračanju tradicionalne slovenske megastrukture, o igri z vodilnimi stalnimi slovenskimi ideologijami in parodistični demitizaciji nacionalnih mitov ipd.

Eseji, s katerimi je T. Kermauner od konca šestdesetih let dalje spremljal avantgardistično literarno življenje in posegal vanj, so bistveno moderirali in preoblikovali tudi predstave o teoretski umeščenosti ter literarnih in socioloških funkcijah parodije.[50] Kermauner je namreč kot esejist in interpret z literarnosmernim konceptom ludizma slovensko sodobno avantgardistično literaturo spremljal in komentiral, pa tudi soustvarjal. Ena temeljnih značilnosti te predvsem literarnoideološko pojmovane smeri je Kermaunerju ravno parodija:

Esteticizem ludizma je parodija na svet in nase (samokritika se je spremenila v samoparodijo, samorefleksija v samoodsevanje). Brez parodistične distance ni ludizma.[51]

Ta stavek je zelo pomemben, saj Kermauner razglaša parodistično distanco za

[50]Zbrani in deloma predelani so v knjigah: *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji* (Maribor: Obzorja, 1968), *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki* (Ljubljana: MK, 1975), *Zgodba o živi zdajšnjosti: eseji o povojni slovenski prozi* (Maribor: ZO, 1975), *Besede in dogodek: študije o slovenski tragediji in groteski* (Ljubljana: SM, 1978).

[51]Taras KERMAUNER, *Zgodba o živi zdajšnjosti*, 205.

bistveno lastnost ludizma — narcističnega igračkanja z vsem, popartizma, profanizacije svetega, pozabavljanja resnega, spreminjanja »Večnega v prehodno, Krvavega v papirnato« (n. m.). Parodija je tako prvič dejansko postala prestižna estetska kategorija. Stopila je iz trivialnih komičnih zakotij in/ali periferije tendencioznega satiričnega, publicističnega aktualizma v središče nove in propulzivno uveljavljajoče se smeri elitniške literature.

Sama je kot medbesedilni žanr doživela tisto, kar je pomagala v evoluciji početi z drugimi vrstami: jih iz literarne in zunajliterarne periferije kanonizirati v vodilne in centralne umetniške žanre ter jih po tem, ko so se tam avtomatizirali, spet potiskati med uporabnostna, algebraizirana, neestetska besedila.[52] Parodija se je tudi *de facto* kanonizirala v »konstrukcijsko načelo« ludizma, centralne (glede na kriterij inovativnosti) literarne smeri z začetka sedemdestih let. S tem je dobila bistveno drugačno umestitev, kar je spremenilo tudi njeno teoretično identiteto.

Kermauner naslanja svoje označitve ludizma že okoli l. 1970 na spise, ki so postali na Slovenskem najbolj odmevni šele v osemdesetih letih pri afirmiranju postmodernizma. Črpa iz poststrukturalizma, iz Derridaja in pripadnikov 'avantgardističnega' kroga teoretikov in literatov pariškega *Tel quela*. Prevzema temeljne motive poststrukturalistične semiologije (obče teorije označevalnih procesov) in jih na slikovit način vgrajuje v svojo specifično konstrukcijo ludizma — literarne smeri, ki jo določa ideologija igre.

Pod vtisom Derridaja piše Kermauner o ludistični igri označevalcev, ki poteka po neskončni verigi metonimij in zgolj formalnih razlik (medtem ko je bila za prejšnje literarne metafizike značilna figura metafora).[53] Takšno drsenje označevalcev v ludističnem besedilu nasprotuje načelu identitete, ki je po Derridaju podlaga evropske metafizike logocentrizma, in ga nadomešča z razliko oz. razloko (derridajevsko *différance*) in s pisavo (*écriture*), ki svoj predmet, smisel in resnico proizvaja sama. Kermaunerju se — z nereflektiranega eksistencialističnega vidika — zdi, da se s tem vsiljuje popolna negotovost, razbijanje sleherne trdnosti in stalnosti, da besedila izgubljajo trdno sporočilo in koherentnost,[54] da so tovrstna literarna dela samozadostna, kvazinarcistična, zgolj znotrajtekstualna.[55] Kermauner večkrat slikovito interpretira, kako se ludistična prozna besedila nanašajo nase, se reflektirajo (avtoreferencialnost in avtorefleksivnost), mešajo heterogene popularne žanre in stile, pripovedne perspektive, kako se dramska groteska poigrava s tradicijo in fikcijo, kako v poeziji ironija sakralne vrednote profanizira, izravnava, banalizira, ruši njihovo hierarhijo.[56]

Ludizem je Kermaunerju torej »literarna ideologija« dekonstrukcije metafizike in vseh utrjenih sistemov smisla (zlasti t. i. nacionalnih mitov), igra označevalcev, razlik, lastnost odprtih, nekoherentnih, žanrsko sinkretičnih, samonanašajočih se in samopremišljujočih besedil. Takšna podlaga moderira tudi njegove predstave

[52] Prim. Jurij TINJANOV, Literarno dejstvo (1929) in O literarni evoluciji (1929), *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, ur. A. Skaza (Ljubljana: MK, 1984), 91–108; 118–130.

[53] *Pomenske spremembe*, 246–247.

[54] *Zgodba*, 190–194.

[55] N. d., 200.

[56] *Zgodba*, 189–206, 215, 223–326; *Besede in dogodek*, 179–196; *Na poti*, 62–72.

o parodiji in širi njen pomen. Parodije in parodičnosti ne razume le kot ironično igro s posamičnim resnim in znanim literarnim delom (npr. z romanco Pegam in Lambergar) ali kot njegovo satirično kritiko oz. kritiko njegove recepcije in vloge v sistemu nacionalne književnosti (Cankarjeva Skodelica kave). Parodija mu je — v širšem smislu — tudi dekonstrukcija semiotičnih sistemov, kodov, ideologij, 'velikih zgodb', razdiranje globalnih logocentrističnih ideoloških konvencij (nacionalnih mitov, konvencij partijske politike), sredstvo za ironično distanciranje, 'osvobajanje' od njih v smer esteticizma.[57]

Kermauner je v tem kontekstu prispeval — zlasti v eseju *Parodična identiteta*, ki ga je 1976. posvetil Rudolfovi groteski Pegam in Lambergar – pomembne prvine za vpogled v vlogo parodije znotraj nacionalnega literarnega kanona oziroma, v kermaunerjevski terminologiji, tradicionalne slovenske megastrukture, slovenskih nacionalnih mitov, »Nacionalnega logosa«, »Smisla, Vrednot« nasploh. Avantgardistični ludizem se po Kermaunerjevih interpretacijah sooča z globalnim podtekstom t. i. tradicije — dominantnih del, avtorjev in vrednot, ki so oblikovali in zamejevali povprečno slovensko kulturno, nacionalno, zgodovinsko, politično, družbeno in etično zavest še v času nastopanja avantgarde. Ludistična parodičnost torej ne obračunava le z deli sodobnikov ali neposrednih predhodnikov, ampak se poigrava z izbranimi deli iz slovenskega literarnega kanona; tako se spoprijema še z njihovim recepcijskim zaledjem, represivno delujočim semiotičnim kontekstom kulture, ki jo prav ta dela zgoščeno zastopajo. Parodija po Kermaunerju nastopa s ciljem odprave Logosa, Smisla, vsakršnih idealov, Vrednot, torej tudi (nacionalne) tradicije.

Ludistični tip ironije se po Kermaunerju bistveno razlikuje od tradicionalne »mediativne ironije« (v njej je veljalo načelo: parodist se lahko posmehuje, ker ve, kaj je res, dobro in lepo); v ludizmu — ki je pač izpeljanka poststrukturalistične diseminacije — so se po Kermaunerju izgubile transcendentne opore za kritiko označevalnih procesov, na katerih se je v preteklosti utemeljevala satira (in satirična parodija).[58] Ni nekega središčnega diskurza, ki bi bil edino zveličaven kriterij za presojo drugih; diskurzi so soredni, parataktični — parodija kaže ravno na njihovo diskurzivno naravo, na njihovo zamejenost, ne da bi pri tem nastopala v imenu kakšnega novega ali pravega stališča. Ta razvojni tip posmeha ustreza izrazu »disjunktivna ironija«, ki jo A. Wilde pripisuje modernizmu.[59]

Najplodovitejši slovenski literarnozgodovinski esejist pa se v predstavah o literarnorazvojnih vlogah parodije ujema tudi z literarnozgodovinarskima sodobnikoma, Paternujem in Martinovićem:[60] Tudi po njegovem parodija z inverzijo in ironično destrukcijo predhodnih, navadno bolj 'idealističnih' in 'patetičnih', vzvišenih modelov, vodi v smer deziluzije, sprijaznjenja z 'resničnostjo', s svetom, ki je s stališča parodista videti bolj 'empiričen', 'realističen' od tistega, ki ga modelirajo predhodniki. Medtem ko Paternu in Martinović opisujeta profanizacije romantične

[57]Takšen širok koncept parodije ilustrira npr. izjava o Ruplovem romanu: »Avtor parodira tradicionalni eshatologizem krščanskega in tradicionalno, mesijansko komunističnega tipa«. (*Zgodba*, 198)

[58]*Zgodba*, 206.

[59]Alan WILDE, *Horizons of assent*, 10.

[60]Juraj MARTINOVIĆ, Martin Krpan kao parodija, *SR* XVIII/3–4 (1970), 219–240.

epike v (postromantičnih, realističnih) herojskokomičnih delih Jenka in Levstika, pa Kermauner skoraj sočasno (1968) v tem duhu razlaga Šalamunove ironične in cinične banalizacije Zajčevega patetičnega avtodestruktivističnega nihilizma na podoben način: kot utiranje poti za novo literarno smer, reizem, ki — podobno kot Jenko in Levstik — izhaja iz ideologije o resničnosti, kakršna naj bi dejansko bila.

## 3 Epilog

Seveda se po tem zaključku 'zgodbe o uspehu' parodija iz literarnega razpravljanja na Slovenskem ne umakne. Matjaž Kmecl jo uvrsti med temeljne pojme, ki jih mora iz literarne teorije poznati vsak slavist in dijak: obravanava jo v okviru etoloških književnih vrst (tj. ponovljivih etičnih, vrednostnih perspektiv), v soseščini s satiro in kritiko. Njegovi priročniški definiciji parodije in travestije sta zgoščeni rekapitulaciji starejšega in novejšega razpravljanja o tej tematiki.[61] Miran Hladnik kot raziskovalec in apologet trivialne književnosti na Slovenskem prvi tematizira razliko med dvema, naslovniško, namensko in vrednostno profiliranima tipoma komike: prvi je bolj elitniški, saj je v njem komično le »poseben način izražanja resnice in resnega spoznavanja«, drugi pa je čista »trivialna komika«, namenjena sproščenemu smehu in goli zabavi. V skladu s prevladujočim, vendar pa ne tudi upravičenim prepričanjem, uvrsti Hladnik parodijo — skupaj s satiro in grotesko — v bolj elitniški tip komike.[62] V istem zborniku, v katerem so se slavisti prvič koncentrirano posvetili humorju, obravnava V. Gjurin z aparatom sodobne jezikovne stilistike prvič pri nas tudi neliterarno parodijo, ki humoristično stilizira časopisne besedilne oblike, tj. utrjene in predvidljive, formulaične besedilne obrazce, ter vanje vnaša inkompatibilne predmetnopomenske ali stilne prvine. Poleg teh svežih pogledov opozori Gjurin še na pomensko funkcijo predloge, ki je v medbesedilnem razmerju do parodije/stilizacije sorodna vlogi metaforičnega izraza (v interakciji z 'dobesedno' parafrazo, pričakovanim premim pomenom sporočila).[63] Komunikacijskim nesporazumom, ki so se godili zavoljo ne dovolj očitne parodičnosti nekega publicističnega besedila, so se — ne brez parodičnosti — posvetili člani slavističnega debatnega krožka v tematskem bloku svojega »organa« *Slava*.[64] Z njimi pa se — kdo ve? — začenja verjetno kakšna druga zgodba (o parodiji), če sploh kakšna.

---

[61] Matjaž KMECL, *Mala literarna teorija* (Ljubljana: Borec, 1976), 178–181.

[62] Miran HLADNIK, Dolga humoristična proza za »čas kratenje Slovencom«, *18. SSJLK: zbornik predavanj*, ur. M. Orožen idr. (Ljubljana: FF, 1982), 63–81.

[63] Velemir GJURIN, Časopisnost Pavlihe (časopisne besedilne oblike kot humoristično stilizacijsko sredstvo), *18. SSJLK: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 153–173.

[64] Parodija, ie, parody, parodija: zbornik prispevkov slavjanov za X. vseslavistični kongres, *Slava 3* (1988/89), 1, 3–47. Vsebuje prispevke Marka JUVANA, Bože KRAKAR-VOGEL, Erike KRŽIŠNIK-KOLŠEK, Albince LIPOVEC, Toneta PRETNARJA, Rajka KOROŠCA, Mirana HLADNIKA in Silvije BOROVNIK.

## SUMMARY

In the Slovene genre consciousness that can be discerned from the namings of texts with genre terms, there seems to be no essential differences among the parody, the travesty and the satire. Yet these differences are normatively established in certain theoretical descriptions up to the present, at which time the theoretical idea found its way to Slovenia that the travesty is merely a type of parody, not its antithetical partner.

In older theories, which were formed primarily within the classical rhetorical-poetic paradigm, the parody as a genre was shunted to the periphery of atemporal classificatory systems and subordinated to the satire, or else it was excluded from the aesthetic realm of beauty altogether. More recent views on the parody have been formed only after the historicization and temporalization of views on the world and literature: what has become essential for the description of the parody is its function and not just its value as a slot in the hierarchy of genres. The parody has moved to the center of the literary system and has become a model for the interpretation of literary developments and, together with the travesty, is one of the essential features of modernist and postmodernist literary trends.

Older descriptions of the construction of the parody and its transformation of the original text are based on the concept of disharmony, which is expressed either in the Aristotelian rhetorical-poetic model of the text (Ivan Macun, *Kratko krasoslovje o pesničtvu,* 1852) or the model of the present millenium, which instead of ancient and classic distinctions between things and words, e.g., the object and the means of expression, introduces the opposition of content and form (Josip Grilanc, *Kaj je smešno,* 1893). Macun and Grilanc (who relies closely on the aesthetics of the Prague Prof. J. Durdíek) place the parody into a classification and hierarchy of genres or ethological types, in which the parody receives the connotation of satiricalness or low entertainment, comedy and vulgarity. Both regard the travesty as the symmetrical opposite of the parody. This opposition is founded on a dualistic model of the text and a simple substitutional/transpositional model of intertextual transformation.

The connecting link between the older and newer approaches are the descriptions of the critic Josip Šilc (Dom in svet, 1929), which are, with the concept of mechanization, very close to the theorems of the Russian Formalists. Their common source is Bergson's essay *Le rire.* In the 20th century the parody has twice come to the center of attention of literary scholars: at the time of Russian Formalism and Bakhtin's "metalinguistics" (the theory of dialogism) and the time of the neo avant-gardes, modernism and postmodernism. The parody did not become an object of study of interest merely in its own right, but rather (implicitly) an explanatory model for aesthetics, the dialogics of the sign and utterance, for the processes of literary evolution, autoreflection and metafiction. Also in Slovenia the symptomatics of these processes are revealed: (1) the description of intertextual tranformations of the original text rely on a more analytical, non-dualistic model of the text, with which the symmetrical opposition of the parody and travesty is invalidated; (2) in the forefront of interest are the literary (evolutionary, reflexive) and social functions, which also expand the meanings of the term; (3) from a marginal place in atemporal poetological classifications it triumphantly enters a temporalized conceptualization of literature and the center of its developmental processes and trends.

Boris Paternu (1968 and 1982) rehabilitated the genre of the parody, ascribing to it a literary evolutional and socially progressive function and using it for the explanation of evolutionary shifts. Taras Kermauner (after 1968) described, with its help, the essential characteristics of the neo avant-garde literary trend (i.e., Luddism, which Kermauner derived from Derrida's terms) and together with it inaugurated and affirmed the trend. The parody, which as a genre was involved with the processes of canonization and decanonization, canonized itself as a concept that has a relatively prestigious meaning in 20th century artistic culture.

UDK 808.62–5
*Irena Stramljič-Breznik*
Pedagoška fakulteta v Mariboru

# IZGLAGOLSKE IZPELJANKE S POMENOM VRŠILCA DEJANJA*

Tvorjenke s pomenom vršilca dejanja se v slovenskem jeziku izpeljujejo z dokaj številnimi domačimi in prevzetimi priponskimi obrazili, izmed teh so najrodnejša: *-ač, -lec, -(a)tor, -ar, -er, -(a)nt, -ec* in *-telj*. Ista glagolska podstava je lahko družljiva z različnimi besedotvornimi morfemi, tipičnimi za to pomensko skupino, vendar take izpeljanke niso (ali pa le zelo redko) stilno enakovredne. Tvorjenke so eno- ali dvonaglasne, kar je hkrati z mestom naglasa predvidljivo na podlagi naglasnih lastnosti podstave in obrazila.

Derivatives with the meaning of the agent of an action are formed with a number of native and borrowed suffixes; among the most productive are *-ač, -lec, -(a)tor, -ar, -er, -(a)nt, -ec* and *-telj*. The same verbal base can be combined with various derivational morphemes typical for the group, however, these derivatives are not (or are very rarely) stylistically equivalent. Derivatives may carry one or two stresses, which are predictable on the basis of the prosodic characteristics of the bases and the formants.

Besedotvorno vrsto, pri kateri novo besedo tvorimo s priponskim obrazilom iz proste, predložne, zložene, sestavljene, sklopne ali mešane podstave, imenujemo izpeljavo, nastalo tvorjenko pa izpeljanko, npr. *zid-ár, brezdóm-ec, črnolás-ec, pòdpredséd-nica, primejdúš-ar, efén-ka.* V tvorbeni postopek izpeljave se vključujejo poleg domačih tudi prevzete (neavtohtone) izpeljanke. Da se prav na podlagi prevzetih tvorjenih besed lahko zelo namnoži besedotvorni inventar prevzemajočega jezika, v našem primeru slovenščine (Toporišič 1979, 270), in da jih je potrebno pritegniti v obravnavo tako zaradi živih besedotvornih procesov kot tudi zaradi njihovega pravilnega razumevanja, kar je vsakdanja potreba (J. Toporišič 1975, 242), je prvič opozorjeno že v delu SKJ 4 (122–141), in sicer v poglavju Tuje v slovenskem knjižnem jeziku. Izraz prevzeto se nanaša na vse, kar je v slovenski knjižni jezik prišlo od drugod — iz drugih jezikov, npr. germanskih, romanskih, slovanskih, posebej iz grščine, latinščine ipd., pa celo iz slovenskih narečij, ki niso podlaga slovenskemu knjižnemu jeziku (Toporišič 1972, 286).

Bistveno vprašanje v besedotvorju je seveda družljivost domačega in prevzetega. Načeloma velja, da prevzeta beseda dobiva prevzeto besedotvorno obrazilo, neprevzeta pa neprevzeto. Kot kaže, je družljivost obojega močno zmanjšana pri izpeljankah (Toporišič 1979, 270). Kadar pa se vendarle taki sestavini v tvorjenki pojavljata druga ob drugi, govorimo o t. i. mešani izpeljanki oziroma mešanki[1] ali hibridu (Babić 1986, 44). Glede na možne kombinacije prevzete in domače sestavine v podstavi tvorjenke in obrazilu ločimo štiri tipe izpeljank: 1. domača podstava + domače obrazilo (DP–DO): *gód-ec, braní-lec, brus-áč*; 2. prevzeta podstava + prevzeto obrazilo (PP–PO): *ag-ênt, dešifr-ánt, dres-êr*; 3. prevzeta podstava

---

* Iz poglavja magistrske naloge *Prva in druga pomenska skupina samostalniških izpeljank in zloženk iz glagolske, pridevniške in samostalniške podstave* (Ljubljana, 1992), mentor Jože Toporišič.

[1] Izraz J. Toporišiča.

+ domače obrazilo (PP–DO): *emajlír-ec, dríbl-ar, betón-ar*; 4. domača podstava + prevzeto obrazilo (DP–PO): *gnjav-átor, zabuš-ànt*.[2] Mešanke točke 4 so maloštevilne, največ je izpeljank pod 1 in 2. V celoti prevzete tvorjene besede zapolnjujejo zlasti tista področja jezika, kjer se tuja tehnična, tehnološka in znanstvena odkritja prenašajo skupaj z izrazi na naša tla, ker domača stroka še ni razvila ustreznih izrazov. Tako se za področje tehnike prevzema angleško in francosko besedje, za duhovne, družbene in naravoslovne znanosti pa izrazje grškega in latinskega jezika (Toporišič 1984, 104). Vendar bi danes že lahko trdili, da veliko število terminoloških slovarjev kaže na posebno skrb za razvoj slovenskega izrazja.

**4** Izglagolske tvorjenke za prvo pomensko skupino je mogoče definirati na podlagi dveh kategorij podspola (Toporišič 1981): + živo, +/- človeško, torej je vršilec dejanja človek ali žival moškega, ženskega, redko srednjega spola v stilno nezaznamovanem pomenu. Izpeljanke imajo govorno podstavo, ki je zmeraj besednozvezna enota, ne stavčnopovedna, tj. struktura Zaim (ozir.) + Glag, npr. *kdor bere* < *človek, ki bere* oz. $kar_{+živ}$ *poje* < *žival, ki poje* (Toporišič 1982, 336–337). Enakovredna je pretvorba oziralnega zaimka *kdor* v posamostaljeni zaimek z možnostjo izražanja spola *tisti, tista, tisto* in oziralno zaimensko vezniško besedo *ki: tisti, ki bere* — $tisto_{+živ}$, *kar poje*.[3]

Druga njihova značilnost je, da z ozirom na izpisano gradivo prevladujejo izpeljanke iz proste in predponske (izpredložne) glagolske podstave. Oba tipa lahko najustrezneje prikažemo s šestimi koraki besedotvornega algoritma:

| | | | |
|---|---|---|---|
| I. | tísti, ki čúva | I. | tísti, ki emigríra |
| II. | $-áj_2$[4] | II. | $-ánt_2$ |
| III. | čúva | III. | emigríra |
| IV. | $čuv-_1$ | IV. | $emigr_0-$ |
| V. | $čuv-_1$ + $-áj_2$ | V. | $emigr_0-$ + $-ánt_2$ |
| VI. | čuváj | VI. | emigránt |

Popolnejši pregled vseh izpeljavnih obrazil je bilo mogoče sestaviti tako, da je bilo upoštevano besedno gradivo, presegajoče obseg SSKJ I. Na podlagi obsežnejšega izpisa je bilo izločenih 42 obrazil moškega, 15 ženskega in 2 srednjega spola. Zanimiva je številska primerjava z ustreznimi obrazili pri Bajcu (1950 I, 126–128) in Toporišiču (1984, 124–125).

**4.1** Bajec za vršilca dejanja (nomina agentis) navaja 11 obrazil moškega spola (*-aj, -ar, -telj, -jak, -ak, -ec, -lec, -vec, -ež, -ič, -ač*), 2 ženskega (*-lka, -ica*) in 1 srednjega spola (*-lo*). Število obrazil je z ozirom na naš pregled manjše, ker

[2] *SP* 62, 966: *zabušànt*; *SS* 1984, 125: *zabušànt/zabušánt*. Prim. J. TOPORIŠIČ, Predvidljivost slovenske knjižne samoglasniške kolikosti in kakovosti, *JiS* XII (1967), 229–236, oz. istega Ankete za določitev naglasnega mesta ter kakovosti in kolikosti naglašenega samoglasnika, *JiS* XIV (1969), 249–260 (nadnaslov: Akademijin slovar); delni ponatis v knjigi 1979, 243–253.

[3] Ta podstavna možnost je implicitno izražena že v citiranem delu J. TOPORIŠIČA s primerom: *človek, ki bere*. A. VIDOVIČ-MUHA (1988) izraža besedotvorno podstavo *tisti/-a/-o, ki* . . .

[4] Podpisne številke *1, 2, 0* zaznamujejo t. i. naglasno jakost (Toporišič v ustreznih delih).

a) obrazila, ki se dodajajo glagolski osnovi, kot npr. *-lec, -vec* idr., vključujejo tako tvorjenke tipa *igrálec* in *morílec*, torej *-(i)lec, -(a)lec*, ki sta kakor pri vseh drugih podobnih obrazilih šteti kot 2 enoti; enotno merilo poveča število Bajčevih obrazil na 15;
b) Bajec v obravnavo ne vključuje prevzetih tvorjenk.

**4.2** V SS je 35 obrazil moškega, 16 ženskega in 2 srednjega spola. Številski razkorak z našimi obrazili je manjši, ker SS vključuje tudi prevzete besedotvorne morfeme. Za posamezni spol je stanje sledeče.

**4.2.1** Pri moškem spolu je pri nas zabeleženih 8 obrazil več. Nova (glede na SS) so obrazila: *-inec* (*mrgolínec*), *-lin* (*gizdalín*) *-ater* (*dekoratêr, destilatêr, . . .*), *-ir* (*kurbír*), *-tir* (*pastír*; prim. tudi Metelko 1825, 49), *-it* (*favorít erudít*),[5] *-iv* (*detektív*). Tudi za obrazilo *-(a)vec* v SS ni posebej navedenih primerov, npr. *kegljávec, nastavljávec*, torej tip, kjer pride do zamenjave *-(V)lec* z *-(V)vec* zaradi zloga *-l-* ali *-lj-* pred obrazilom *-lec*, vendar za *-(i)vec* so: *volívec, kalívec, molívec*;[6]

**4.2.2** Za izpeljanke ženskega spola so ločena obrazila za izpeljanke ž. sp. s samostojnim pomenom in za feminative. Obe kategoriji se pojavljata tudi v SS 1976, in sicer tako, da so izpeljanke ž. sp. navedene za posamezne pomenske skupine, npr. za vršilko dejanja, nosilko stanja, opravkarico, tiste, ki imajo samostojen pomen, feminativne tvorjenke (torej take, ki so le spolski par izpeljankam moškega spola), pa najdemo v okviru modifikacijske (inačenjske) tvorbe v (SS, 141–142), kjer so zastopana (v primerjavi upoštevana) obrazila: *-ica, -inja, -ka, -ična*. Torej je za vršilko dejanja (Ž) 13, za feminative (F(Žv)) 7 obrazil, skupno torej 20, toda različnih v obeh skupinah je le 15, torej ena manj kot v SS. To je obrazilo *-da*: *cmérda*, ki izhaja iz variantne podstave glagola *cméríti* — *cmérditi* in je v nalogi obravnavano v skupini tvorjenk z obrazilom *-a*.[7]

**4.2.3** Pri srednjem spolu glede števila obrazil ni razlik.

**5** Zaradi prostorske omejenosti bodo v nadaljevanju predstavljena le najrodnejša obrazila vseh treh spolov in tista, katerih razvrstitev konkretnih tvorjenk je mogoča le z jasno opredelitvijo: besedotvorja kot jezikoslovne vede, ki nujno izhaja iz istočasijskega (sinhronega) razmerja med podstavo in nastalo tvorjenko; iz razmerja med besedotvorjem in etimologijo pri raziskovanju tvorbe besed in iz položaja in vpliva prevzetih tvorjenk na slovenski besedotvorni sistem.

**5.1** Priponska obrazila moškega spola.

**5.1.1** Priponsko obrazilo *-ec* in njegove variante. Izpeljanke z obrazilom, katerega samoglasniški del tvori neobstojni polglasnik, nastajajo iz nedovršnih glagolov tako, da priponsko obrazilo krni glagolsko pripono in se sklaplja s soglasniškim

[5]Po Toporišiču sta to nosilca lastnosti (prim. lat. *favor, eruditus*).

[6]Tudi take primere TOPORIŠIČ navaja že v *SKJ 2*, 1966, 96: *domišljavec*.

[7]Po Toporišiču je morda *cmerditi* po *cmerda*. BEZLAJ, *ESSJ I*: »*cmeriti se, cmerdati se, cmerditi se, cmendrati se, cmeliti, cmerati . . . cmera, cmerda, cmendra, cmender, cmerkelj, cmera, cmerek, cmela* itd.« Za *cmerd-a* prim. *vərda* < *vərdeti* 'potepati se' (Mostec).

izglasjem podstave, tj. korenom (Toporišič 1984, 126). Podstave zbranim tvorjenkam so glagoli na: 1. -C-**ti**/-em: *dólbec, gnêtec, gódec*; 2. -**ati**/-am: *bêbec, bútec, gúmpec, hájlovec*; 3. -**eti** -im: *vídec*; 4. -**ati**/-im: *béžec* 'begunec'; 5. -**iti**/-im: *bórec, glúmec, govórec, hôdec, hválec*.

S pogostnostno oznako redko sta v SSKJ označena *béžec in gnêtec*, saj sta pogostejši sopomenki *begúnec* in *gnetílec*. *Glúmec* je zastarel, kajti glagol *glúmiti* občutimo kot srbohrvatizem, in ga je današnja jezikovna raba popolnoma izpodrinila s slovenskim ustreznikom *igráti* in izpeljanko *igrálec*. Posebno pozornost zasluži *hájlovec*, saj bi z ozirom na podstavo *tisti, ki hajla* pričakovali *hájlavec*, kar bi izpeljanko uvrščalo k tistim s priponskim obrazilom *-(V)vec*. V prvem primeru pa imamo opraviti s t. i. spono *-ov-* kot morfemom za ohranjanje večje morfemske razvidnosti (Toporišič 1988, 138), sicer bi nastala izpeljanka **hajlec*. *Hválec* je nastal iz glagolske podstave, katere izglasna sestavina je *-l-*, na katero se pridruži priponsko obrazilo *-ec*. Torej moramo ločiti *hvál-ec* od izpeljank *hval-ívec*, tudi *hval-ílec*. Hkrati z različnima izpeljavnima obraziloma se pojavlja tudi pomenska razlika, in sicer pri *hválcu* v smeri zaznamovanosti s slabšalnim prizvokom 'kdor se (rad) hvali' in *hvalívcem* kot stilno nezaznamovanim 'kdor hvali'.

Zaznamovane so tudi tvorjenke *bêbec, bútec, gúmpec*. Bezlaj namreč navaja glagole *bebáti* 'govoriti neumno', *bútati* 'tolči, biti' in *gúmpati* 'udarjati s pestjo' (1976 I, 14, 55, 186). Prav ob teh primerih se nam ponuja možnost za opredelitev razmerja med besedotvorjem in etimologijo. Da bi pravilno ovrednotili njun medsebojni odnos, je potrebno izhajati iz spoznanja, da besedotvorje zmeraj raziskuje sinhrono stanje jezika, saj lahko o tvorbi besed govorimo le tedaj, če obstajata izrazni in pomenski odnos med besedotvorno podstavo in iz nje nastalo tvorjenko istodobno.[8] Nasprotno pa je postopek odkrivanja etimologije posamezne besede izrazito raznočasijski. Kakor sta torej s tega vidika obe jezikoslovni veji tako različni, pa ne pomeni, da se v popolnosti izključujeta. Na to, da etimologija lahko prispeva pomembne podatke za tvorbo besed, kažejo prav omenjene tvorjenke, saj bi jih ne mogli uvrstiti k izglagolskim izpeljankam, če ne bi v etimološkem slovarju odkrili v sodobnem jeziku več neobstoječih glagolov *bebáti, bútati, gúmpati* in njihovega pomena. Dejansko je namreč pri vseh treh izpeljankah že prišlo do pomenskega prenosa s prvotnega vršilca dejanja na pomen nosilca lastnosti 'neumen človek'. In tukaj se najjasneje izrazi že izpostavljena različnost besedotvorja in etimologije, in sicer tako, da so z vidika besedotvornega proučevanja sodobnega jezika vse tri besede dejansko netvorjenke,[9] ker jezik več ne prinaša ustreznih razmerij med omenjenimi glagoli in nastalimi izpeljankami, toda etimologija nam lahko daje obvestila o tistem stadiju jezikovnega razvoja, ko je to tvorbeno razmerje še zelo jasno obstajalo in s tem prispeva k raznočasijski osvetlitvi tega tvorbenega odnosa. Priponsko obrazilo *-ec* ima še dve izrazni obliki, pogojeni s fonetičnimi značilnostmi podstave, s katero se druži. Gre za t. i. kombinatorni varianti istega obrazila,[10] namreč *-c* in *-əc*.

[8] S. Babić, Sinhronija i diakronija u tvorbi riječi, *Jezik* XXXVII (1989).

[9] J. Toporišič opozarja, da so vsi ti trije glagoli v Pleteršniku, zakaj niso prišli v *SSKJ*, je posebno vprašanje. Toporišič pa besedotvorje razume tudi kot vedo, ki nam daje tvorjenke razumeti.

[10] J. Toporišič, predavanja v študijskem letu 1984/85.

**5.1.2** Priponsko obrazilo *-c* potrjuje izpeljanka *ígrc*. Te izpeljanke so zelo redke, za njihovo tvorbo velja: če je pred priponskim obrazilom zveza polglasnika + zvočnika, se doda samo soglasniška sestavina obrazila *-ec* (isto pravilo tudi za izpeljanke iz neglagolskih podstav, npr. *vétrc, bístrc* (Toporišič 1986a, 213)).

**5.1.3** Priponsko obrazilo *-ec-* se od prejšne skupine tvorjenk razlikuje po tem, da se ta polglasnik ohranja v vseh sklonih izpeljanke, pogoj za njegov izgovor sta vsaj dva soglasnika pred njim. Polglasnik pred *-c* vzdržuje težnja jezika, da tisti del besede, ki ima predmetni pomen, ohrani kolikor mogoče nespremenjen v vsej besedni družini (Toporišič 1978, 70, 72). Izpeljanke so: *bízgec* 'nekoliko omejen človek', *jézdec, míslec*. Za prvo izpeljanko izhajamo iz glagola *bizgati* (Besedišče slovenskega jezika I 1987, 62; v nadaljevanju BSJ I ali II). Vprašanje o obstojnosti polglasnika v obrazilu *-ec-* je natančneje obdelal Gjurin (7D, 1988).[11]

**5.1.4** Priponsko obrazilo *-(V)lec*. Podstava tvorjenk so nedovršni glagoli. Toporišič (1975, 243–244) meni, da se priponsko obrazilo *-lec* na videz prideva glagolski nedoločniški osnovi (*malikova-ti* + *-lec* > *malikova-lec*), vendar se mu zdi bolje delati z obrazilom *-(V)lec*, pri čemer je *V* sestavina priponskega obrazila, ki je lahko izrazno enak glagolski priponi ali pa tudi ne (prim. *plet-* + *-ilec* > *pletilec*). Zanimivo je tudi vprašanje, od kod *-l-* v priponskem obrazilu. Že Bajec (1950 I, 111) domneva, da je *-l-* kot sestavina obrazila prišel iz tvorjenk srednjega spola na *-(a)lo* in *-(i)lo*, npr. *zijálo, motovílo* > *zijálec, motovílec*. Številni primeri izpeljank samo potrjujejo rodnost tega obrazila, zlasti za pomen vršilca kake dejavnosti ali poklica. Najbolje jih je predstaviti glede na sedanjiški in nedoločniški vzorec podstavnega glagola.

**2.1.4.1** Izpeljanke *-(V)lec* (*V* se realizira kot *a*). V podstavi so glagoli: 1. **-ati** -am: *bajálec, barantálec, čakálec, čitálec* 'bralec', *čarálec, črpálec,*[12] *dajálec,*

[11] Izhajal je že iz po TOPORIŠIČU podanega pravila v *SP* 90 (86), da morata biti pred *-ec* vsaj dva soglasnika, in sicer: 1) nezvočnik + nezvočnik (*jezdec*) oz. 2) nezvočnik + zvočnik (*mrtvec, kislec, mislec, prišlec, modrec*). V prvi skupini isti avtor na podlagi slovarskega gradiva iz Pleteršnika, *SSKJ, SP* 62 s primeri ponazarja vse možne sklope in obnašanje polglasnika v sledečem obrazilu takih izpeljank. Tako izpostavlja naslednje sklope z netrajnikom + netrajnikom, kjer se polglasnik ohranja: *pč* (*kupčec, slepčec, škrapčec*), *bč* (*drobčec, robčec, zobčec, žrebčec*), *tč* (*falatčec*), *dč* (*bodčec, ogradčec, sladčec*); pripornik + netrajnik: *zb* (*jazbec, kozbec, vizbec*), *st* (*mostec, prstec*), *zd* (*jezdec*), *ht* (*nohtec*) — to je podskupina za zobnik (*t/d*), *zg* (*bizgec, mezgec*), *žg* (obstojni polglasnik: *užgec, žvižgec*) — to je podskupina za mehkonebni (*k/g*), *fč* (*škafčec*), *sč* (*veščec*), *žč* (*ježčec, križčec, krožčec*), *ždž* (*meždžec*) — to je podskupina za zlitnik. (Toporišič si tako razlaga z morfemskimi razlogi sestavin tvorjenk, npr. [jesca] za **jezdca*). Sklopi, kjer prihaja do omahovanja, so iz te skupine naslednji: *st* (*mostca, hrustca*: *mosteca, hrusteca*), *sk* (*truskeca, drskeca* : *vreskca, piskca*), *žg* (*užgeca, žvižgeca* : *vužgca*). Sklop *pt* ohranja polglasnik bolj izjemoma (*cepteca* : *hrbtca*). Izjemoma se *-ec* ohranja še za sklopi zvočnik + nezvočnik v priimkih (*Tkalčeca, Jurgeca*), zvočnik + zvočnik (*škrleca*), ob *dž* (*ridžeca*) in *dz* (**ejdzeca*). Za sklopa *bt* in *kt* pa se načeloma pojavlja neobstojni polglasnik oziroma avtor predlaga variantno rešitev, kjer bi ob teh sklopih polglasnik bil načeloma ohranjen in bi torej primeri kot *hrbtce, *Egiptce, *Koptce* veljali kot izjeme.

[12] *SSKJ* I, 317: *črpálec* 'kdor dela s črpalnimi napravami', vendar je ustreznejša besedotvorna razlaga *tisti, ki črpa*, da razlikujemo od *črpálkar* 'kdor dela na črpalki'.

*dirjálec, drsálec, dvigálec, gledálec, gugálec*; 2. **-ati**/-ljem/-am: *gibálec, brálec*; 3. **-(o/e)vati**/-ujem: *besedoválec, daroválec, deloválec, glasoválec, gospodoválec*; *prekupčeválec, poveličeválec*.[13] Izpeljanke potrjujejo že omenjeno značilnost, da je samoglasniška sestavina obrazila *-(V)lec* lahko glasovno enaka glagolski priponi.

Poglejmo še izglagolske izpeljanke pod točko 3. Zanimivi sta zlasti *darováleс* in *glasováleс*, katerih podstavna glagola sta po vidu dovršna ali nedovršna. Tukaj gre zares za izjemni izpeljanki, ki lahko pomensko zaznamujeta ne samo vršilca ponavljajočega se trajnega dejanja ampak tudi enkratnega. Med naštetimi tvorjenkami so kar štiri take, ki pripadajo le knjižni rabi, njihova zaznamovanost izhaja iz podstav: *bájati, besedováti*,[14] pogostejši sta glagolski sopomenki *pripovedováti, govoríti*; slednjič zaznamovanost izhaja iz metaforičnega pomenskega prenosa: *gíbati — gibálo — gibálec* 'kdor povzroča, pospešuje kako dogajanje'.[15] Drugi dve izpeljanki kažeta na manjšo pogostnost v rabi: *gugálec, barantálec*; izpeljanka *čitálec* je zastarela.

**2.1.4.2** Izpeljanke *-(V)lec* (*V* se uresničuje kot *i*). V podstavi so glagoli na: 1. **-iti**/-im: *borílec, branílec, budílec, brusílec, cenílec, cepílec, častílec, čistílec* 'delavec, ki čisti', *črnílec, črtílec, davílec, dramílec, dražílec, drobílec* 'delavec, ki drobi', *dvomílec, dvorílec, glasílec, gasílec, gnezdílec* 'ptica, ki gnezdi', *gojílec, gonílec, gladílec* 'delavec, ki gladi površino', *gostílec, grdílec, hranílec*[1] 'kdor kaj hrani', *hranílec*[2] 'kdor koga hrani'; 2. -C-**ti**/-em: *gnetílec*; tako še: *pletílec, dolbílec* (BSJ I 139), *bodílka* (BSJ I, 66), *jedílec* (BSJ I, 278) in *molzílja* (BSJ I, 432). Čeprav smo našli le pet izpeljank, katerih glagolski koren se končuje na soglasnik, le-te dovolj nazorno kažejo, da imajo tvorjenke iz brezpriponskih glagolov dejansko posplošeno obrazilo *-ílec* (prim. SKJ 2 1966, 100).[16] Iz tega po Toporišiču lahko sklepamo, da je *-ílec* pogostejše obrazilo, ki je nezaznamovano nasproti obrazilu *-álec*. To ugotovitev potrjuje končni procentualni prikaz, kjer je tvorjenk moškega spola z *-álec* 5,78%, medtem ko jih je z *-ílec* 8,81%. Poglejmo še stilno zaznamovanost tvorjenk na *-ílec*. Zaznamovanih je enajst izpeljank, razvrstimo pa jih lahko v naslednje skupine:

Oznako knjižno nosijo: — zaradi metaforičnega pomenskega prenosa: *gonílec* 'kdor povzroča, pospešuje kako dogajanje ali delovanje'; — zaradi izbire glagolske nasproti pridevniški podstavi, kar sproži razmerje med vršilcem dejanja in nosilcem lastnosti: *dvomílec — dvomljívec*; Oznako redko nosijo: — zaradi pogostejše sopomenke z drugim priponskim obrazilom, včasih pogojenim z izbiro druge podstave: *glasílec — glásnik* (nezazn.), *budílec — budítelj* (nezazn.), *dvorílec —*

[13] Izpeljanki *prekupčeválec* in *poveličeválec* nista zajeti v gradivu *SSKJ* I, nanju me je opozoril J. Toporišič.

[14] Ta tvorjenka ima tudi oznako knjiž.

[15] A. VIDOVIČ-MUHA (1972) obravnava inherentno in adherentno knjižnost. Adherentna knjižnost nastaja kot rezultat pomenskega premika in osamosvojitve pomena, npr. *bájati* (mitolog.) 'prerokovati, čarati' proti (eksp.) *bajati o bogastvu, bajni časi*; inherentna knjižnost nastaja zaradi besedotvorne, oblikoslovne, naglasne ali glasovne prvine v besedi, torej zaradi oblike slovarske enote, npr. bel*ína* (knjiž.) bel*ôta*. Pri *gibálcu* govorimo lahko o adherentni knjižnosti.

[16] »Namesto izpeljank tipa *grdec* se uporabljajo tudi na *-ílec*, tj. namesto *pletec* in *pletka*: *pletilec, pletilka*.«

*dvorljívec*. Oznako starinsko ali zastarelo imajo najprej zaradi obrazila, ki daje tak prizvok: *borílec* — *bórec*. Izpeljanka z *-ílec* je starinska oz. sodi v športno izrazje 'tekmovalec v boksu, rokoborbi', tako je starinski še *gostílec* — *gostítelj*. Iz prvega para je razvidna težnja jezika po racionalizaciji svojih izraznih sredstev, kar se kaže v izločanju zaznamovane oblike oz. njeni specializaciji; drugi razlog je ubesedena predmetnost, ki ni več aktualna: *črnílec* 'obrtnik, ki črni, barva usnje', danes ustrezno *bárvar*; tretji zaradi podstavnega glagola, ki ima pogostejše sopomenke drugega tipa, npr. *črtíti* 'sovražiti', *grdíti* 'opravljati', zato sta pogostejši izpridevniški izpeljanki *sovrážnik* in *opravljívec* kot pa *črtílec* in *grdílec*.

Izpeljankam na *-lec* je bila namenjena tudi posebna pozornost s stališča izgovora tudi v SP 90 (79) in pri Toporišiču (1971, 224). Avtor predlaga za vršilca dejanja izgovor (*-u̯c-*), z izjemo tudi (*-lc-*) (prim. *gasilec*), saj »ima izrazit prizvok knjižnojezikovne nesodobnosti ali celo popolne nekultiviranosti izgovor *-lc-* (npr. /bralca/)«, medtem ko je [lc] za pomen orodja (prim. *glušilec*). Enako za tvorjenke ženskega spola *-u̯ka/-lka* : *-lka*. S tem bi prišlo do poenotenja kar petih kategorij zapisovanja izgovora črke <*l*> v SSKJ (tako Pirnat 1979, 221–226). Avtorica na podlagi izpisanega gradiva ugotavlja, da je prav ob izpeljankah na *-lec* in *-lka* vidna vsa slabost tako podrobnega ločevanja izgovora in se zato pridružuje stališčem J. Toporišiča.

**5.1.5** Priponsko obrazilo *-áč*. Število izpeljank (49) kaže na rodnost tega obrazila. Razvilo naj bi se iz primerov, kjer je pripona *-č* pristopila na *a*-jevsko osnovo, npr. *kovač, orač*. Od tod se je abstrahirala kot *-ač* (Bajec 1950 I, 122). Pripono *-áč* potrjujejo tudi izpeljanke, katerih podstavni glagoli nimajo *a*-jevske osnove, npr. glagoli na *-iti/-im*: *brusáč, nosáč*. V podstavah izpisanih tvorjenk je več tipov glagolov: *-ati/-am* (40), *-ati/-em* (3), *-iti/-im* (7), *-ati/-im* (1).[17]

Stilno nezaznamovane so izpeljanke: *basáč, beráč*[1], *boksáč, brenkáč, brusáč, capljáč* 'kdor koga ali kaj posnema', *dirkáč, dvigáč, držáč, grabljáč*. Kot redke so označene: *branáč, drsáč, dobavljáč*; *glumáč* in *gostáč* sta časovno zaznamovana. V drugi skupini so izpeljanke s stilno zaznamovano podstavo v smeri slabšalnosti: *baháč, barantáč, bevskáč, blebetáč, brbljáč, brskáč, cmokáč, čebljáč, čečkáč, čeljustáč, čenčáč, česnáč, čivkáč, čvekáč, devetkáč, drekáč, dirjáč, fračkáč, garáč, godrnjáč, gobezdáč, goflјáč, goltáč, gondráč, govoráč, hajkáč, hujskáč* in *hvastáč*.[18] Za ponazoritev poglejmo nekaj njihovih podstavnih glagolov *baháč* < *tisti, ki se (rad) baha*; *frečkáti* 'zapravljati, razmetavati denar'; *česnáti* 'vsebinsko prazno, nespametno govoriti'; *devetkáti* 'veliko govoriti o nepomembnih stvareh'. Priponsko obrazilo *-ač* torej ni apriorni nosilec slabšalnosti, zaznamovanost oz. nezaznamovanost tvorjenke je odvisna od podstave. Na to opozarja Toporišič (1973a, 241): »Stilno vrednost, npr. afektivno ipd., ima namreč včasih že podstava, medtem ko je priponsko obrazilo lahko stilno nevtralno (prim.) z ene strani: *čenč-áč, bah-áč, nerg-áč, krič-áč* in z druge *nos-áč, dobavlj-áč, ber-áč*«. Obrazilo je razširjeno tudi pri narečnih besedah: *beláč* 'kdor beli, lička koruzo'; *beráč*[2] 'obiralec grozdja; trgač'; *bukáč* 'nočna močvirska ptica'; *hupkáč* 'smrdokavra, vodeb'(*hupkati* 'poskakovati').

[17] TOPORIŠIČ v *SS* 1976 med ne na *-ati* navaja *kurjač, nosač*.

[18] Taka primera pri Toporišiču sta *čenčač, bdhač*.

**5.1.6** Priponsko obrazilo *-(V)telj* omenja že Janežič (1906, 127), pa Breznik (1934, 164), prav tako Bajec (1950 I, 37) kot zelo rodno priponsko obrazilo, podobno je obravnavano tudi v srbohrvaškem besedotvorju (Babić 1986, 275, 283). Izpeljanke z njim se tvorijo iz sedanjika dovršnih (npr. *dobáviti* > *dobavítelj*) in nedovršnih (npr. *braníti* > *branítelj*) glagolov. Tudi pri tem izpeljavnem obrazilu je *V* izrazno lahko enak priponi glagola, ki je v podstavi bodoče tvorjenke. Glede na izrazno podobo *V* se dajo izpeljanke razvrstiti v dve skupini:[19]

**2.1.6.1** V se realizira kot *-i-* pri izpeljankah iz glagolov na *-iti/-im*: *branítelj, budítelj, častítelj, darítelj, dobavítelj, davítelj, dražítelj, delítelj* 'delivec', *gojítelj, gostítelj, gradítelj, hranítelj*[1], *hranítelj*[2], *hvalítelj*; *nabavítelj* (SS, 125).[20]

**2.1.6.2** V se realizira kot *-a-* v podstavi glagole na *-ati/-am*: *čitátelj, dvigátelj*; *ravnátelj*, pa na *-ovati/-ujem*: *darovátelj* (SS, 125).

*Dobavítelj* je označen kot redka vzporedna tvorjenka k izpeljanki s priponskim obrazilom *-ač dobavljáč*; prva tvorjenka je iz dovršnega glagola *dobáviti*, druga iz nedovršnega *dobávljati*. Pozornost zaslužita tudi *darítelj* — *darovátelj*; njuna različnost izhaja iz besedotvorne podstave, ki je enkrat iz dov./nedov. glagola (*daríti*) drugič iz nedovršnega glagola (*darováti*). Vse omenjene izpeljanke pa stilno niso enakovredne, tako sta *častítelj* in *darítelj* zastareli in imata pogostejšo vzporednico v izpeljankah na *-(V)lec*. Tudi *čitátelj* je jezikovni arhaizem, izvorno iz ruščine (kakor pač že glagol čitati).

**5.1.7** Priponsko obrazilo *-ar* naj bi bilo po izvoru tuje (Bajec 1950 I, 25), toda zelo rodno ob domačih podstavah, tako da ga danes razumemo že kot domače besedotvorno obrazilo. Izpeljanke lahko nastajajo iz glagolske podstave na *-ati/-am, -irati/-iram*: *balínar, bóksar, bárvar, betónar* 'delavec, ki betonira', *bóbnar, cíncar, číkar, dúdlar, élkar, frézar, gradášar, grebénar*.[21] Stilno zaznamovane so izpeljanke, ki imajo tako podstavo: *cíncati, dúdlati* 'učiti se mehanično brez razumevanja', *élkati*. Obrazilo je lahko tudi naglašeno, kot kažejo: *cementár* 'delavec, ki cementira', *destinatár* 'prejemnik', *emisár* 'odposlanec'; primeri z naglašenim *-ar* iz SS, 125: *klepár, klicár, sanjár, tesár, zidár*, kjer se v podstavi pojavljajo poleg glagolov na *-ati/-am* še *-ati/-em*. O tem, kdaj je obrazilo *-ar* naglašeno oz. nenaglašeno (pri tvorjenkah iz različnih podstav), je pisal že Šolar (1951, 144–145), in ugotavlja naslednje: Da imajo *-ár* predvsem izglagolski vršilci dejanja: *klicár* < *kdor kliče, čuvár, klepár, tesár, vladár, krmár, oratár, pisár, rezár, vozár, slepár, zídár*. Z naglašenim obrazilom so tudi tvorjenke iz samostalniške podstave z mešanim naglasnim tipom: *mesó* — *mesár, koló* — *kolár, drvà* — *drvár*. — Nasproti tem da stoje nemške nenaglašene izposojenke: *kúhar, žnídar, šúštar, tíšlar, zótlar, bógnar, hólcar, háfnar, pádar, górtnar, rópar, bránjar, póštar, žágar, želar* itd. Šolar je mnenja, da je tako razmerje najbrž ustvarilo občutek, da je domače besede na *-ar* treba naglaševati na priponi. Posledica tega je celo, da so se v novejšem času začeli ustvarjati novi glagoli na *-ariti*: *tišláriti, bognáriti*, pa tudi iz domačih

[19] Pri TOPORIŠIČU (*SS*, 125): *-(a/i)telj*.

[20] Tam navedeni le *buditelj, gostitelj, nabavitelj*.

[21] Toporišič meni, da je *betónar* 'kdor ima opraviti z betonom'.

samostalnikov *koláriti, mesáriti, drváriti, gospodáriti, čebeláriti*. . . Razvile so se celo dvojnice k že obstoječim glagolom: *brodíti — brodáriti, krmíti — krmáriti* (danes imata prva glagola v obeh parih že drugačen pomen: *broditi po vodi*; *krmiti živino*), *vozíti — vozáriti*, ali celo glagol brez ustreznega samostalnika *lenáriti*. — Med domačimi tvorjenkami z nenaglašenim obrazilom *-ar* po Šolarju prevladujejo tiste, ki označujejo prebivalce: *bŕdar, bájtar, brégar, búčar, dólar, dolínar* itd. So pa še dvojnice tipa *klobásar — klobasár*, ki so posledica podstavne različnosti *kdór jé/déla/kupčúje s klobásami* : *kdór klobasá*. Tako navaja še primere *bródar — brodár, čebélar — čebelár, čévljar/-ica — čevljár* itd.[22]

**5.1.8** Priponsko obrazilo *-êr*, vseh je v našem gradivu 19, kar kaže na pogostnost izpeljevanja s tem priponskim obrazilom: *adaptêr, apretêr* 'kdor opravlja dokončno delo na materialu za lepši videz', *aranžêr, asfaltêr, bankrotêr, balansêr, betonêr* 'delavec, ki betonira', *blefêr, dezertêr, dresêr, gravêr, hipnotizêr, fasadêr, dublêr, financêr, frizêr, frazêr, galvanizêr*. — Že Toporišič navaja same primere iz glagolov na *-irati*.

**5.1.9** Priponsko obrazilo *-átor* je zelo rodno (20 izpeljank). V podstavi so glagoli na *-are* (npr. *fundare, declamare, degustare*), ki ustrezajo slovenskim glagolom na *-irati*: *animátor*, (SS, 125), *analizátor* 1. 'analitik', *administrátor, agitátor, civilizátor, donátor, degustátor, deklamátor, demonstrátor, diktátor, dramatizátor, destilátor* 2. 'destilater', *eksaminátor, eksperimentátor, eksploatátor, falzifikátor* (SS, 125), *fundátor, germanizátor* (SS, 125), *glosátor* (SS, 125), *harmonizátor* ter *moralizátor* (SS, 125). Posebnost je stilno zaznamovana mešana tvorjenka iz glagola *-C-ti -em*: *greb-átor*. (Že doslej v evidenci.)

**5.1.10** Priponsko obrazilo *-ant*. Velika večina izpeljank izhaja iz latinskih glagolov na *-are*, npr. *adjutánt* < *adiutare* 'pomagati', vendar tudi iz *-ere*, npr. *akceptánt* < *accipere* 'sprejeti, v slovenščini pa so vsi glagoli na *-irati*: *akceptírati, adresírati* ipd. Zbrane izpeljanke so naslednje *adjutánt, adoptánt* 'kdor koga posvoji', *adresánt* 'odpošiljalec', *akceptánt, aspiránt* 'kdor si prizadeva za kaj, kandidat, pripravnik', *debutánt/debitánt, defravdánt* 'kdor kaj poneveri', *denunciánt, diplománt, diskutánt, emigránt, gratulánt, halucinánt, hospitánt*. — Tvorjenke so stilno zaznamovane, kot je že omenjeno, če se to priponsko obrazilo druži z domačo podstavo: *prevarànt, zabušànt*, kar se izraža tudi v kvantiteti obrazila.[23]

**5.1.11** Priponsko obrazilo *-er* je prevzeto, enako *-ít*; odstotek tvorjenk je izredno majhen. Za obe priponski obrazili je značilno, da se družita zmeraj le s prevzeto podstavo in ne tvorita t. i. mešank.[24] Izpeljanka *dispéčer* je iz angleščine (*to dis-*

[22] J. TOPORIŠIČ ugotavlja, da Šolarjeva pravila o naglasnosti ne veljajo, saj je naglasno mesto odvisno tudi od naglasnih lastnosti podstave. Tako v 1. in 2. točki združuje primere, kjer je podstava nenaglašena in se naglas ohrani na enoti večje naglasne jakosti, torej na $-ar_1$. V primerih, ko je *-ar* nenaglašen, pa je podstava pred njim naglašena (navadno akutirana), zato se po pravilu o enaki naglasni jakosti obeh sestavin tvorjenke brišejo vsi naglasi razen prvega. (prim. Tvorbeni model slovenskega knjižnega naglasa, *SR* 1988, 136–137). Seveda so tudi analogije.

[23] Prim. opombo 2.

[24] TOPORIŠIČ (*SS*, 125) navaja le primera *dispéčer* in *líder*, več pa za *-êr*.

*patch* 'poslati, hitro opraviti') podobno tudi *dríbler*. Za podkrepitev dejstvu, da so take izpeljanke prevzete (večinoma iz angleščine), še nekaj primerov, ki presegajo besedno gradivo SSKJ I: *líder*, (SS, 125), *repôrter*, *sprínter* (Babić, 1986, 314). Zanimivo je, da za vse izpeljanke v slovenščini ni zmeraj tudi ustreznega glagola. Imajo ga *dríbler* (*dríblati*), *sprínter* (*spríntati*), *repôrter* (*reportírati* BSJ II, 313), toda *dispéčer* in *líder* ostajata brez tovrstne podstave.

**5.1.12** Priponsko obrazilo *-ít* (*favorít*) prihaja v slovenščino iz italijanščine; v podstavi je lat. glagol *favere* 'biti naklonjen'. Izpeljanka se je uveljavila kot športni izraz. V BSJ I, 179 najdemo glagol *favorizovati*. Ustrezni tvorbeni vzorec za slovenščino: *tisti, ki je favoriziran* daje tvorjenko *favorizíranec*, kar pomensko ni več vršilec dejanja, marveč nosilec stanja. Za *erudíta* velja, da izhaja iz lat. glagola *erudire*, v slovenščini je ustreznik *erudírati* (BSJ I, 173) in brez težav izhajamo iz podstave *tisti, ki erudira*.[25]

Omenjeni posebni tipi izpeljank opozarjajo na dejstvo, da se določene prevzete tvorjenke sicer vgnezdijo v besedišče, vendar ostajajo zunaj slovenskega besedotvornega sistema in kot dejanske tvorjenke ostajajo le po merilih jezika, od koder prihajajo. Zdi se, da so to prav »modne besede«, ki so v slovenščino na hitro vpeljane ter navadno ne oblikujejo svoje besedne družine iz dveh razlogov: ne morejo si je ustvariti zaradi hitrega zatona med uporabniki ali jih izpodrinejo ustreznejši domači izrazi. Vsekakor tovrstne tvorjenke v jeziku niso dobrodošle, saj ga ne bogatijo, marveč prej vnašajo sistemsko zmedo; to ne velja za vse tiste, ki se normalno vključijo v besedotvorni ustroj slovenščine.

**5.2** Priponska obrazila za izpeljanke ženskega spola s samostojnim pomenom.[26] Izpeljank pri vršilki dejanja je glede na njihovo številnost in različnost obrazil relativno malo, saj prevladujejo feminativne tvorjenke (tj. moškemu spolu le vzporedne ženskospolske ustreznice), medtem ko je pri vršilniku dejanja ženskega spola razmerje obratno. Taka razvrstitev izhaja iz spoznanja, da imajo predmeti kot del nežive narave t. i. umetni, slovnični spol in v tem se bistveno ločujejo od živih bitij z inherentnim naravnim spolom in od njihovega povsem biološko uzakonjenega obstajanja v parni dvospolnosti. — Med zanimivejšimi sta vsaj dve obrazili, prvo zaradi zaznamovanosti z njim tvorjenih izpeljank, drugo zaradi svoje sestavljenosti.

**5.2.1** Priponsko obrazilo *-a* nastopa v vlogi sklanjatvenega obrazila samostalniške prve ženske sklanjatve. Vse izpeljanke so stilno zaznamovane zaradi glagolskih podstav: *cmérgati se* nar., slabš. 'jokati se', *čvekáti* slabš. 'prazno, nespametno govoriti' ipd.[27] Poimenovanje se nanaša tako na žensko kot moškega, tako da imamo opravka s t. i. okrepljeno slabšalnostjo, ki v prvi vrsti izhaja iz zaznamovane podstave in hkrati iz zaznamovanosti spola, izvirajoče iz rabe ženskega spola za poimenovanje oseb moškega spola, čeprav obstajajo ustrezna izpeljavna obrazila za samo moški spol, npr. *čvéka* (za moški in ženski spol) : *čvekáč* (le

[25]Toporišič tega obrazila nima, in dvomi, da je taka izpeljava korektna: prim. *SSKJ* za *favorit*: ki ima prednost (naše krajšanje).

[26]TOPORIŠIČ v *SS* 1967 (str. 125) 15 takih obrazil.

[27]TOPORIŠIČ, n. m., ima od nezaznamovanega vendar navedeno besedo *priča*.

moški spol) (Toporišič 1981, 91). Še drugi primeri: *bŕbra* 'kdor govori mnogo in nepomembne stvari', *cméra, cméndra, cmérga, cmérda, dŕdra* 'kdor hitro in mnogo govori'. — Izpeljanke *cmérda, cmérga, cméndra* so neknjižne in izhajajo iz variant glagola *cmériti*: *cmérditi* (BSJ I, 99), *cmérgati* (SSKJ I, 261) in *cméndrati* (BSJ I, 99).

**5.2.2** Priponsko obrazilo *-enica* je že izpostavljeno v SS 1976 (125) z izpeljanko *rešeníca* < *tista, ki reši*. Z vidika racionalnosti besedotvornega postopka, ki zahteva izhajanje iz pomensko in izrazno najbližje podstave in s tem izbiro čim manj morfemsko sestavljenega obrazila, bi bilo morda na prvi pogled primerneje izhajati iz podstave *tista, ki je rešena* > *rešen-íca*. Toda pomensko podstava ne ustreza. *Rešeníca* je namreč starinska sopomenka za *rešíteljico*, torej vršilko dejanja. Nosilka stanja *rẽšen-ka* je v sodobnem jeziku obrazilno in naglasno drugačna.

**5.3** Priponskih obrazil za izpeljanske srednjega spola,[28] ki ne bi bila zaznamovana, je izredno malo; to izhaja iz spoznanja, da je srednji spol le slovnična kategorija in kot taka omejena na majhno število poimenovanj za živalske mladiče.

**5.3.1** Priponsko obrazilo *-tje* tvori edino nezaznamovano tvorjenko *bítje* < *tisto, ki biva* in je nadpomenka za vse, kar ima lastnost živega.

**5.3.2** Priponsko obrazilo *-álo*. Zabeleženih je kar precej izpeljank: *budálo*,[29] *cepetálo* 'kdor cepeta', *čvekálo, gobezdálo, godrnjálo, hacálo* 'kdor okorno, težko hodi'; iz SS še (125): *dremálo, jezikálo, iskálo* — slednja je v prenesenem pomenu, sicer ima tudi pomen za vršilnik 'priprava za iskanje, ugotavljanje česa'. Njihova skupna značilnost so podstavni glagoli na *ati -am*. Bajec (1950 I, 27) meni, da gre za tvorbo iz deležnikov. Izpeljanke imajo izrazit slabšalni prizvok, saj so poimenovanja za vršilce zaznamovanega dejanja, ki so ženskega ali moškega spola. Torej je v teh primerih izrabljen kot stilno učinkujoče sredstvo tudi srednji spol.[30] Tovrstna tvorba je izredno živa.

**5.4** Priponska obrazila za izpeljanke ženskega spola (feminative), ki so le spolske ustreznice izpeljankam moškega spola. Kot je znano (Toporišič 1966, 98) se ženski par moškemu tvori na dva načina: z zamenjavo priponskega obrazila ali pa z dodajanjem še enega: *bélec — bélka*; *čuváj — čuvájka*.

**5.4.1** Feminativna obrazila,[31] ki se dodajajo, lahko razvrstimo glede na to, s katerimi tipičnimi soglasniškimi izglasji moškospolskih obrazil se družijo. Tako

[28] TOPORIŠIČ v *SS* navaja le priponski obrazili *-alo* in *-tje*.

[29] METELKO (1825, 48) ima poleg *budala* 'der Tolpel' < *budati*; (BEZLAJ (*ESSJ* I, 52) navaja pomen 'šušmariti'; *SSKJ* I (121), 'buljiti') še *zijalo* 'der Gaffer' in *motovilo* 'die Haspel'. Pri slednji tvorjenki je podstava iz glagola *motati*, *-ov-* je spona. (Toporišič: *motoviliti*; BEZLAJ, *ESSJ* 2: »*Motoviliti* je compositum iz osnov *motati* in *riti*.«)

[30] Da je kot stilno učinkujoče sredstvo lahko izrabljen tudi ženski spol, je opozorjeno že v točki 2.2.1.

[31] Pri TOPORIŠIČU v *SS* 1976, 141–142 se v tej vlogi navajajo priponska obrazila *-ica, -inja, -ka* in *-ična*. Tam navedeni primeri pa so dejansko na *-na* (podstava pa na . . . *ič*). Naknadno potrjuje Toporišič *-ična* s *spletična*.

se *-a* in *-na* dodajata obrazilom, katerih v izglasju je *-č*: *gostáča, dedíčna*; *-ica* vsem tistim s *-č, -lj* in *-r*: *beračíca, branítelica, ravnáteljica, bóbnarica, pastiríca, diréktorica, diktátorica*; *-inja* se druži s podstavami ali obrazili moškospolskih tvorjenk s *k, g, h* v izglasju *prerókinja, varúhinja* (za *-g* nimam primera za vršilko, toda prim. *drózginja, bogínja*); *-ka* se dodaja obrazilnim izglasjem na *-č, -d, -j, -r, -t, -v*: *brusáčka, doktorándka, čuvájka, balínarka, repôrterka, dreserka, kurbírka, demonstrátorka, aspiránka, absolventka, detektívka.*

5.4.2 Feminativna obrazila, ki zamenjujejo obrazila moškega spola. Obrazilo *-ica*, zamenjuje *-ik*: *básnica* 'basnopiska'(prim. za vršilnik dejanja: *greník* — *greníca, glušník* — *glušníca*) ter *-ka* moškospolsko obrazilo *-ec* (*bórka*). Do zamenjave dela obrazila moškega spola s *-ka* in *-ica* pa prihaja pri tvorbi feminativov tistih izpeljank, katerih končni del večzložnega obrazila je *-ec* ter pri *-nik*. Tako obrazilo *-ka* zamenjuje *-ec*: *-(V)lec* (*dajálka, gojílka*), *-(V)vec* (*kegljávka, hvalívka, pévka*). Najpogostejša je tvorba feminativov z dodajanjem ženskospolskih obrazil, pri čemer prevladujejo tvorjenke s *-ka*, ki predstavljajo dobro četrtino vseh ženskih ustreznic k moškemu spolu.

Zelo redko nastopajo feminativi k zaznamovanim izpeljankam moškega spola, npr. *-avt/-lja*: *jezikávtlja*. SSKJ jih sploh ne navaja. Tudi ne najdemo ustreznic k *-ež*. To razlagamo z dejstvom, da tovrstne izpeljanke niso vezane le na osebe moškega spola, saj lahko rečemo *Alenka je gulež*. — *Tone je gulež*. Ni pa običajna **guležka*.

5.5 Izpeljanke z vzporednimi obrazili. Pri izpisovanju besednega gradiva se je nabralo veliko število tvorjenk, kjer sta se ob isti podstavi pojavili dve ali več vzporednih priponskih obrazil. Njihova medsebojna primerjava je z ozirom na oznake SSKJ pokazala njihovo stilno vrednost, pogostnost in možnost zamenljivosti. V razpravi Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih, (pravo)pisnih, morfemskih in naglasnih variant slovenskega knjižnega jezika (SR 1973) J. Toporišič med drugim predstavi tudi Varinate besedotvornih obrazil (241–249). Posebej so za nas zanimiva tiste za vršilca dejanja. Ob njih avtor ugotavlja, da je največ stilno zaznamovanih obrazil moškega spola (npr. *smrd-úh, drem-ávh, govor-ún, godrnj-ávs, jezik-ávt, gúl-ež, uč-eník*, vsi razen zadnjega, ki ima prizvok pridvignjenosti (svetopisemskosti) oz. starinskosti, imajo slabšalno vrednost), ženskega manj, pri srednjem spolu je eno samo (*godrnj-álo*).[32]

Ker so tro- ali večobrazilne istopodstavne izpeljanke pri vseh spolih redkejše oz. je taka vzporednost obrazil zastopana z največ eno podstavo, si bomo zato podrobneje ogledali le obrazila za podstave z dvema vzporednima besedotvornima morfemoma, pri čemer se pojavlja troje možnih kombinacij. a) vzporedna domača priponska obrazila: 1. *-ítelj/-ílec* (8),[33] 2. *-ítelj/-ník* (1), 3. *-ítelj/-áč* (1), 4. *-álec/-áč* (2), 5. *-áj/-ár* (1), 6. *-ník/-ílec* (1), 7. *-áč/-ež* (1), 8. *-iján/-nik* (1), 9. *-ún/-únec* (1),

[32]Prim. v *SS* 1976, 126, obravnavo priponskih obrazil za vršilca dejanja ipd. Prim. tudi *SKJ* 2, 1966, 99 (»Različni« pomeni istih pripon), 100 (Različne oblike istega obrazila).

[33]V oklepaju je zabeleženo število parnih tvorjenk z navedenima obraziloma, npr. *-ítelj/-ílec* (8), kar pomeni, da se obe kot vzporedni obrazili pojavljata ob osmih različnih glagolskih podstavah.

10. *áč/-álo* (1). b) Vzporedna prevzeta in domača priponska obrazila: 11. *-êr/-ec* (1), 12. *-er/-ar* (1). c) Vzporedna prevzeta obrazila: 13. *-êr/-ánt* (1).

Med domačimi obrazili se pojavlja *-ítelj* kot vzporedni besedotvorni morfem k *-ilec* pri osmih različnih podstavah. Iz oznak SSKJ razberemo, da je pogosteje rabljena izpeljanka na *-ílec* v naslednjih primerih: *branilec, dražilec*; z *-ítelj*: *gostítelj* (vzporednica z *-ílec* je zastarela), *gojítelj*, medtem ko je raba enakovredna pri *hranítelj*[1], *hranítelj*[2] in *hranílec*[1], *hranílec*[2].

Iz primerov izpeljank lahko ugotovimo, da ni mogoče posplošiti pravila, kdaj se rabi prvo in kdaj drugo priponsko obrazilo. Podobno ugotavlja tudi Babić (1986, 280), ki na mnogo številnejšem gradivu spoznava izjemno enakovredno razporeditev obeh obrazil. Vendar na podlagi vrst in vida podstavnih glagolov prihaja do zaključkov, da se izpeljanke na *-telj* v enaki meri izpeljujejo iz nedovršnih kot dovršnih glagolov, priponsko obrazilo *-lac* (ustreza slovenskemu *-lec*) pa v večjem številu iz nedovršnih.[34]

Ob eni sami podstavi je *-ítelj* vzporeden še z *-nik* in *-áč*. Slednji par sestavljata nevtralna izpeljanka *dobavítelj* in *dobavljáč*, ki je rabljen redko. Kaže torej, da je tudi vid glagolske podstave pomembna kategorija pri nastajanju novih tvorjenk, s čimer je povezana tudi različna obrazilna razvrstitev. To potrjujejo še drugi pari, npr.: *daríti* (dov./nedov.) — *darítelj* : *darováti* (dov./nedov.) — *darovátelj*; *bégati* (nedov. pon.) — *begún* : *bežáti* (nedov. tr.) — *béžec*.

Zanimivejši so variantni pari tvorjenk z domačimi in prevzetimi oblikami. Enakovredna raba obeh izpeljank pri *emajlêr* = *emajlírec*, *dríbler* = *dríblar* ter nevtralna tvorjenka *betonêr* nasproti mešanki z domačim obrazilom *betónar* (redko), kažejo da se prevzete besede sicer prilagajajo slovenščini z domačimi obrazili, toda večinoma imajo prednost podstavno in obrazilno prevzete tvorjenke pred t. i. mešanci oz. gre za stadij dvovladnja, ko jezikovna raba še ni izločila prednostne oblike ali izvedla kake druge diferenciacije (npr. funkcijskozvrstne).[35]

Iz našega pregleda (vzporednih obrazil ob istih podstavah) smemo sklepati, da so le redke tvorjenke pomensko in stilno enakovredne, kar kaže jezik kot racionalen in gospodaren zbir jezikovnih enot, ki izloča nepotrebne sinonime v obrobje aktivnega besedišča ali pa jim dodeljuje nove pomenske vloge.

**5.6** Naglas izpeljank s pomenom vršilca dejanja. Tvorbeni model slovenskega knjižnega naglasa je predstavil Toporišič (1988, 133–179): »Tvorbenost naglasa pojmujem tako, da na podlagi globinskih (podstavnih) prozodičnih lastnosti vsakega posameznega morfema vzpostavimo prozodijsko podstavo tvorjenke /. . ./, s pretvorbami pa nato dospemo do površinske oblike naglasa oz. prozodije sploh« (str. 133). Izmed sedmih prozodičnih parametrov iz navedene razprave, tj. (1) kolikost zlogovnika, (2) njegova naglašenost, (3) mesto pozodema, (4) tonemskost, (5) naglasna jakost, (6) večnaglasnost, (7) krepkost, bomo upoštevali le: (5) naglasno jakost izpeljavnih obrazil in s tem (3) mesto naglasa ter (6) eno- ali večnaglasnost izpeljank.

[34]Toporišič meni, da je *-itelj* za imenitnejše stvari kot *-lec*.

[35]Tipičen Toporišičev primer za obravnavano vprašanje je *nosač* — *nosilec* — *nositelj* — *nosec* : *nosač prtljage* — *nosilec štafetne palice* — *nositelj srednjeveške kulture* — *nosec* star.

Preglednica izpeljavnih obrazil za vršilca dejanja glede na naglasno jakost.[36]

| Spol | Naglasna jakost | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | 2 | | 1 | | 0 | |
| | D | P | D | P | D | P |
| M | -álec | -ánd | -avec(12,0) | -itor(4,1) | -ø | -er |
| | -ílec | -êr | -ivec(3,0) | | -ja | -tor |
| | -ínec | -atêr | -ič(6,1) | | -c | |
| | -únec | -átor | -ik(0,2) | | -ec | |
| | -áč | -ít | -nik(3, 6) | | -ec- | |
| | -úh | -ánt | -ar(8,12) | | -vec | |
| | -ávh | -ènd | -or(1,5) | | -ček | |
| | -áj | -íst | | | -ež | |
| | -átelj | -ív | | | | |
| | -ítelj | | | | | |
| | -eník | | | | | |
| | -ín, | | | | | |
| | -lín | | | | | |
| | -ón | | | | | |
| | -ún | | | | | |
| | -ír, | | | | | |
| | -tír | | | | | |
| | -ávs | | | | | |
| | -ávt | | | | | |
| Ž | áča | | -ica(6,13) | | -a | |
| | -ílja | | -nica(5,0) | | -na | |
| | -úlja | | -enica(1,0) | | -ka | |
| | -éla | | -inja(1,3) | | | |
| | -úša | | -ika(1,0) | | -lja | |
| | -ánta | | | | | |
| S | -álo | | | | -tje | |

Legenda:
D — domača prip. obrazila 2, 1, 0 — naglasna jakost
P — prevzeta prip. obrazila M, Ž, S — spol
(1,2) prvo število izraža število naglašenih izpeljank, drugo število nenaglašenih izpeljank

**5.6.1** Naglasna jakost in mesto naglasa. Razvrstitev besedotvornih obrazil po naglasni jakosti (prvič predstavljeno že v SKJ 2 (1966, 111) omogoča predvidljivost izpeljankinega naglasa, in sicer tako, da po pravilih o razmerju med naglasnimi

[36] Pregled stalno naglašenih besedotvornih enot pri glagolu, pridevniku in samostalniških izpeljankah iz različnih podstav za vse tri spole prvič prinaša razprava J. TOPORIŠIČA: Besedotvorna teorija (1976, 169–171). V tem prikazu ni zajet tip naglasna jakost $_{2p}$ ($p$ = ponaglašen), s katero Toporišič razlaga primere kot *kováč-*$_{2p}$ + *-íca*$_1$ > *kovačíca*, prav tako ne tip 2 + 2, kjer obvelja druga dvojka: *dekán-*$_2$ + *-át*$_2$ > *dekanát*.

jakostmi obeh sestavin tvorjenke (podstave in obrazila) naglas ostane na sestavini z višjo jakostjo oz. na prvi sestavini, če sta obe enake jakosti, medtem ko so obrazila z jakostjo *0* zmeraj nenaglašena: *mrgol-*$_0$ + *-ínec*$_2$ > *mrgolínec, kuh-*$_1$ + *-ar*$_1$ > *kúhar, bòr-*$_0$ + *-ec*$_0$ > *bórec, stol-*$_0$ + *ȁc*$_1$ > *stôlec.*

**5.6.2** Eno- in večnaglasnost izpeljank. Izpeljanka ima toliko naglasov, kolikor jih ima njena podstava. Tako velja, da so tvorjenke s pomenom vršilca dejanja enonaglasne, če so izpeljane iz enodelne (proste) glag. podstave: *kdór igrá* > *igrálec*; *kdór góde* > *gódec*. Večnaglasne pa so tiste, katerih podstava ima več naglasov; v našem primeru so to izpeljanke iz dvonaglasnih glagolskih sestavljenk: *kdór sòustvárja* > *sòustvarjálec, kdór se prèdnaročí* > *prèdnaročílec.*[37]

**5.7** Zaključek. V obravnavo je zajetih skupno 507 navadnih izpeljank, in sicer 365 moškega, 39 ženskega, 12 srednjega spola, ter 92 feminativov. Z ozirom na številski obseg tvorbenih obrazil se pokaže naslednje razmerje *M* > *Ž* > *F* > *S* oz. *M* > *Ž* > *S*. V luči statistike je zanimiv odstotni prikaz prevladujočih priponskih obrazil. Tak izračun je sicer relativen, predvsem zaradi dejstva, da je za posamezne manj pogoste tvorjenke zajeto še dodatno gradivo iz Pohlina (1783), Metelka (1825) in Pleteršnika (1894–95), kljub temu pa daje dovolj nazoren pogled na večjo oziroma manjšo rodnost obrazil.

Pri moškem spolu prevladujejo tvorjenke z *-áč* (12,60%), *-ílec* (8,76%), *-álec* (5,75%), *-átor* (6,02%), *-ar* (5,47 %), *-êr* (4,93%), *-ánt* (4,38%), *-ítelj* (4,10%), *-ec* (3,83%). Tvorjenke ženskega spola niso številsko izstopajoče, med najbolj rodnimi obrazili so: *-a* (18,42%), *-éla* (15,78%), *-nica* (13,15%), *-úlja* (13,15%), *-áča* (10,52%). Pri feminativih sta taki obrazili *-ka* (70,65%) in *-ica* (20,65%). Kot že omenjeno, je izpeljank srednjega spola izredno malo, najpogosteje so tvorjene z *-álo* (91,66%). Tako je razvidno, da so pri moškem spolu za vršilca dejanja najmanj rodni besedotvorni morfemi. *-c, -ínec, -ávh, -lín, -tír, -ív* (0,27%) in *-ik* (0,54%).

## Viri

*Slovar slovenskega knjižnega jezika. Prva knjiga A–H.* Ljubljana, 1970.
*Odzadnji slovar po alfabetariju za 1. knjigo slovarja slovenskega knjižnega jezika od I do J, za 2. kjigo od K do N in dodatnih gesel iz 1. knjige.* Ljubljana, 1970.
*Besedišče slovenskega jezika. Prva knjiga A–N. Druga knjiga O–Ž.* Ljubljana, 1987.
J. Toporišič: *Slovenska slovnica.* Maribor, 1984.
M. Pleteršnik: *Slovensko-nemški slovar I, II.* Ljubljana, 1894–95.
*Načrt pravil za novi slovenski pravopis.* Ljubljana, 1981.
*Slovenski pravopis, I. Pravila.* Ljubljana, 1990.
M. Cigale: *Deutsch-slovenisch Wörterbuch.* Ljubljana, 1860.
F. Verbinc: *Slovar tujk.* Ljubljana, 1979.
*The Oxford English Dictionary.* Volume III, V. Oxford.

[37] Po Toporišiču.

## NAVEDENKE

S. BABIĆ, 1986: Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Zagreb.
A. BAJEC, 1950: *Izpeljava slovenskih samostalnikov. Besedotvorje slovenskega jezika I.* Ljubljana.
F. BEZLAJ, 1976: *Etimološki slovar slovenskega jezika. Prva knjiga A–J.* Ljubljana.
A. BREZNIK, 1934: *Slovenska slovnica za srednje šole. Četrta izdaja.* Celje.
V. GJURIN, 1988: Jezikovni kotiček 30–33. *7D*, leto XVIII, št. 5–8.
JANEŽIČ-SKET, 1906: *Slovenska slovnica. Deveta, predelana izdaja.* Celovec.
F. METELKO, 1825: *Lehrgebäude der slowenischen Sprache im Königssreiche Illyrien und in den benachtbarten Provinzen.* Ljubljana.
M. PIRNAT, 1979: Izgovor črke *l* (*u, w* ali *v*) kot *ṷ*, SR XXVII. 215–229.
M. POHLIN, 1783: *Kraynska grammatika.* Ljubljana.
J. ŠOLAR, 1951: A. Bajec, Besedotvorje I. *SR* IV. 142–147.
J. TOPORIŠIČ, 1966: *Slovenski knjižni jezik 2.* Maribor.
— — 1970: *Slovenski knjižni jezik 4.* Maribor.
— — 1971: Pravopis, pravorečje in oblikoslovje v SSKJ. *SR* XIX. 75–75, 222–229.
— — 1972: Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika. *SR* XX. 285–318.
— — 1973: Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih, (pravo)pisnih, morfemskih in naglasnih variant slovenskega knjižnega jezika, *SR* XXI. 217–263.
— — 1975: Izpeljava slovenskih samostalnikov. *Linguistica.* 241–256.
— — 1976: Besedotvorna teorija, *SR* XXIV. 163–177.
— — 1979: Družljivost domačega in prevzetega v besedotvorju. *Naši razgledi* 11. 5. 1979.
— — 1980: Teorija besedotvornega algoritma, *SR* XXVIII. 141–151.
— — 1981: K teoriji spola v slovenskem (knjižnem) jeziku, *SR* XXIX. 79–94.
— — 1984: *Slovenska slovnica.* Maribor.
— — 1986: Morfo(no)loška opremenitev šumevcev in zlitnika *c*, *SR* XXXIV. 209–214.
— — 1988: Tvorbeni model slovenskega knjižnega naglasa, *SR* XXXVI. 132–180.
A. VIDOVIČ-MUHA, 1972: Kategorizacija in stilna opredelitev ozkoknjižne leksike. *VIII. SSJLK.* Ljubljana. 35–53.
— — 1988: *Slovensko skladenjsko besedotvorje ob primerih zloženk.* Ljubljana.

## SUMMARY

A survey of the abundant lexical material for the semantic field of the agent of an action attests to all the derivational suffixes cited in SS 1984: 124 (with the exception of the suffix *-evnik*, which is more appropriate to derive from the adjectival base, e.g., *bojevni človek* > *bojévnik*). At the same time, the survey presents eight more new masculine suffixes: *-(a)vec, -ínec, -lín, -atêr, -ír, -tír, -ít* in *-ív*.

The most productive masculine suffixes are *-áč, -ílec, -álec, -átor, -ar, -êr, -ánt, -ec, -ítelj*, which make up 55.89% of all masculine derivatives. The corresponding feminine suffixes are *-a, -éla, -nica, -úlja*. The predominant feminine derivation is made with the so-called additive suffix *-ka*. Neuter agentives are not numerous: in fact, only two suffixes are found: *-tje* and *-álo*, where the latter has a pejorative connotation.

Among all three genders there are thirty–three bases in which two or more parallel suffixes appear. These are a result of: (1) the existence of competing borrowed (*-ánt*: *-êr*) or native suffixes (*-ítelj*: *-ílec, -áč, -nik*); (2) dual government in derivatives where all or part of the word is borrowed: *dríbl-er* (borrowed base + borrowed suffix): *dríbl-ar* (borrowed base + native suffix); (3) the existence of heterogeneous formants of different genders for the same base (*čvek-áč, čvék-a, čvek-álo*). As the notations in SSKJ attest, these types of derivatives are rarely stylistically

and semantically equal. This shows language to be a rational and economical collection of word units that shunts unnecessary synonyms to the periphery of the active vocabulary or ascribes to them new semantic and functional roles.

The prosodic shape of derivatives depends on the prosodic features of their elements: the place of stress is predictable on the basis of the prosodic strength of the root and suffixes. Generally, the rule is that the place of stress is preserved on the element with the highest prosodic strength; otherwise, it appears on the first if the morphemes carry the same strength factor or on the second if the factor is 2 + 2. Also, the number of stresses in derived words is conditioned by the base: agentives all have one stress if they are derived from a simple verbal base, but have more than one stress if they are derived from verbal bases with two stresses.

UDK 886.3(045.053.2).09–1
*Igor Saksida*
Filozofska fakulteta v Ljubljani

# TIPOLOGIJA SLOVENSKE MLADINSKE POEZIJE

Članek sistematizira mladinske pesmi različnih avtorjev in obdobij v tri temeljne tipe, opredeljene na podlagi razločevalnih lastnosti, ki izhajajo iz razmerja med tvorcem, besedilom in naslovnikom. Tipologija zato ni prikaz vplivov, ampak povezuje starejša in sodobna besedila na podlagi tipične oblikovanosti izraza, motivov in tem, s tem pa vzpostavlja na zgodovinski razvoj nevezano sistematizacijo mladinske pesmi.

The article systematizes poems of various authors and periods into three basic types defined by their distinctive features, which proceed from the relationship among the author, the text and the addressee. Thus the typology is not a model of influences, but a scheme that connects older and modern texts on the basis of their form of expression, motifs and themes. In this way the typology projects onto the historical development an unbound systematization of children's poetry.

1 Literarna veda je mladinsko poezijo obravnavala predvsem z uporabo zgodovinske metode, se ukvarjala z razvojem, vplivi in deloma z razmerjem med literaturo in njeno pogojenostjo »s socialnimi in kulturnimi razmerami naroda« (Jamar-Legat 1976: 84). V reviji Otrok in knjiga so v tem okviru pomembne razprave A. Glazer, v katerih se odraža avtoričino zavzemanje tako za raziskovanje vzporednic med mladinsko in nemladinsko književnostjo kot za nemladinski enakovredno obravnavo mladinske književnosti. Na tej osnovi je avtorica očrtala zgodovinski razvoj otroške poezije (Slovenska otroška pesem v 19. stoletju, *Otrok in knjiga*, št. 31) in periodizirala slovensko mladinsko književnost (Vprašanje periodizacije slovenske mladinske književnosti, *Otrok in knjiga*, št. 8). Literarnozgodovinske so tudi razprave M. Šircelj (Kratek opis razvoja slovenskega mladinskega slovstva, *Otrok in knjiga*, št. 7), L. Jamar-Legat (Začetki slovenske književnosti za mladino, *Otrok in knjiga*, št. 4) in B. Preglja (Slovenska književnost za otroke, *Otrok in knjiga*, št. 10). V raznih pregledih mladinske književnosti se odraža vsem sorodna metodologija — Z. Pirnat-Cognard je slovensko mladinsko poezijo obravnavala v posebnem poglavju *Pregleda mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov* (1980), s tem da je podatke o nastanku in izidih dopolnila z interpretacijami posameznih pesniških zbirk, prikazom premikov v motiviki in tematiki; v knjigi *Otroška in mladinska književnost v Jugoslaviji* (1984) je M. Idrizović mladinsko pesništvo obravnaval v povezavi z avtorjem, slogom in literarno tradicijo. Hkrati z literarnozgodovinskimi pregledi je bilo v slovenski publicistiki razmeroma dobro razvito kritiško vrednotenje, in sicer kot presojanje izvirnosti mladinske pesmi in njenih izraznih posebnosti glede na tradicijo in nepesniški jezik oz. ubesedovanje. Med tovrstnimi kritikami zavzemajo vidno mesto prispevki D. Poniža (vrednotenje Novakovega, Deklevovega in Zajčevega pesništva), posebej zanimive pa so interpretacije T. Kermaunerja, iz katerih je razvidno, da mu mladinska poezija ne pomeni vsebinsko vnaprej omejene literarne vrste, ampak jo vrednoti iz izhodišč, na podlagi katerih je mogoče interpretirati tudi nemladinska besedila. Kermaunerjeve

interpretacije temeljijo na formalni analizi, dopolnjeni z umeščanjem slogovnih posebnosti v idejno-vrednostni sistem. Tak tip literarne kritike mladinske poezije je razvijal tudi N. Grafenauer; tako njegov kot Kermaunerjev model branja sta posebej zanimiva zato, ker se ob odstiranju izrazne in pomenske strukture besedilo umesti v ta ali oni tip mladinske poezije. Kermaunerjeva tipologija (1977: 23) je zaznavna v razmejevanju poezije, ki idealizira naravo, in druge, ki je sicer še na ravni poskusov, bo pa »vrnitev mitskosti«. Zametki tipologije mladinske poezije so vidni tudi v literarnozgodovinskih prispevkih; Z. Pirnat-Cognard (1980: 73) deli mladinsko poezijo na tradicionalno in moderno, tradicionalna pa se naprej deli na dve skupini — prva »se zasidra v poeziji za majhnega otroka, v nekakšni vrsti poetične slikanice«, druga prevzema »prvine, ki so lastne poeziji za odrasle, ter jih prikraja za otroško rabo«. M. Šircelj (1978: 10) ob prikazu razvoja slovenskega mladinskega slovstva zapiše, da sta na začetku dvajsetega stoletja opazni dve smeri; prava je podrejena »vzgojnim, zlasti narodnovzgojnim smotrom«, druga »izraža predvsem estetske in estetsko vzgojne vrednote«. Temu soroden je tipološki poskus B. Preglja (1980: 29) — ta velja le za mladinsko poezijo — izražen v zapisu, da ima slovenska pesem za otroke »dve korenini: vzgojno-tendenciozno, stanovsko z ene strani in z druge estetsko umetniško«. Tipološki je tudi prikaz tematike slovenske mladinske poezije, ki ga je oblikovala B. Hanuš; tematika je razdeljena na posamezne skupine, v katere se uvrščajo zbirke raznih sodobnih pesnikov — v uvodu je sodobno poezijo povezala z literarnim izročilom, kar tipološkost prispevka še dodatno podkrepi. Prikazani poskusi tipologije slovenskega mladinskega pesništva ali slovstva kažejo, da so avtorji posameznih tipoloških zametkov opazili v razvoju mladinske književnosti nekatere stalnice, ki so v njem obstajale ob drugih, deloma celo nasprotnih strukturah. Iz zapisov je torej videti, da »literature ni mogoče zvesti zgolj na čisto diahronijo, neprestano spreminjanje in razvoj, tj. zgolj na sintagmatično os« (Kos 1990: 14).

**1.1.1** Mladinsko pesništvo je mogoče opazovati tako z zornega kota njegovega zgodovinskega razvoja kot s tipološkega vidika; iz tega razmerja izhaja, da so tipologije pomembne zato, ker se »naše zanimanje obrne h konstantam neke književnosti« (Paternu 1989: 226). »Gre torej za zakon konstantnosti, ki je strukturalni zakon in deluje na diahroni in sinhroni ravnini literarnega dogajanja« (isto: 228). Misel se navezuje na medsebojno povezanost in pogojenost stalnih in spremenljivih sestavin literature, na katere se navezujeta zgodovinski razvoj in njegov prikaz. Tipologija mladinske književnosti oz. poezije kot model pojasnjevanja posebnosti te literarne vrste potemtakem izhaja iz predpostavke, da prinašajo sinhronost »v literarnozgodovinsko raziskovanje tipološki pojmi, ki so usmerjeni k strukturnim stalnicam in vzporednicam« (Kos 1990: 14). Izraz tip je v tem smislu povezan z izrazi struktura, ustroj ali celo model, in sicer zato, ker ni utemeljen v številu, ampak v zgradbenem povezovanju svojih sestavin (stalnic in spremenljivk). Kot tak je tip kakovostna oznaka, in se nanaša na medsebojna razmerja posameznih sestavnikov ter njihovo opaznost v strukturi kot modelu, oblikovanem »po določenih operacijah, ki poenostavijo stvarnost in ki nam omogočajo, da z določenega stališča izenačimo različne fenomene« (Eco 1973: 54).

**1.1.2** Pričujoča tipologija slovenske mladinske poezije izhaja iz sporočanja, ki tvorjenje in razumevanje sporočil povezuje s tvorčevo in naslovnikovo zavestjo: »Oba sta nosilca zavesti o stvarnosti (s), jeziku (j), prenosniku (p), besedilu (b), naslovniku (n) in tvorcu (t), ta njuna (različna) zavest pa je v določenem razmerju s tem, kar so stvarnost (S), jezik (J), govorni ali (za)pisni prenosnik (P), besedila (B), tvorec (T) in naslovnik (N) sami na sebi.« (Toporišič 1984: 595) Za analizo mladinske poezije je zlasti bistvena predpostavka o tvorčevi zavesti o samem sebi, besedilu in naslovniku, saj iz nje izhaja vrsta vprašanj. Kako vidi pesnik sebe (tj. tvorca) kot del sporočevalne verige? Se ta zavest v zgodovini spreminja in ali jo je mogoče povezati s posameznimi tipi mladinske poezije? Povezanost tvorčeve zavesti o tvorcu z besedilom vnaša v razvoj mladinske poezije stalnico, brž ko se ugotovi, da v zgodovinskem razvoju mladinske književnosti obstajajo sorodna pojmovanja tvorčeve funkcije; njegovo zavest je mogoče razbrati deloma iz obliterarnih zapisov pesnikov, zlasti pa iz samih pesmi (tj. njihove oblikovanosti, jezikovne in predstavne). S tvorčevo zavestjo o tvorcu je povezana njegova zavest o besedilu, ki se v zvezi z mladinsko poezijo kaže predvsem kot zavest o funkciji besedila. Vprašanja, povezana s tvorčevo zavestjo o besedilu, se poleg funkcije pesmi dotikajo tudi zavesti o jeziku in naslovniku. Kako tvorec pojmuje besedilo glede na njegovo vplivanjsko, izrazno in poetično funkcijo? Katera funkcija se zdi tvorcu v okviru določenega tipa mladinske poezije bistvena? Kako tvorec na podlagi prevlade določene funkcije oblikuje besedilo? Vprašanja se navezujejo tudi na tvorčeva pojmovanja, nanašajoča se na (pesemsko) ubesedovanje, kakor je razvidno iz Toporišičeve misli (1984: 601): »Pesmi, zgodbe in igre za otroke se gotovo pišejo v jeziku, kakor ga avtor nekako posname po otroški govorici, ki ji je jezik — kakor vse drugo — dostikrat le igra (to pa lahko pojmujemo kot delo).« Tako je za oblikovanje pesmi bistveno, kakšen je naslovnik v tvorčevi zavesti, tj. katere njegove lastnosti prepozna kot otroške, kako ta predstava vpliva na njegovo samorazumevanje in razvrščanje funkcij besedila po pomenu. V zvezi s tvorčevo zavestjo o naslovniku je za tipologijo važno dejstvo, da posamezni pesniki iz različnih obdobij podobno pojmujejo otroka in otroškost, s to stalnico pa so povezani zlasti obliterarni zapisi pesnikov. Ob tem se zastavlja vprašanje, kako iz razvoja mladinske poezije razbrati tvorčeve predstave — zdi se, da poleg obliterarnih zapisov ne gre prezreti dejstva, da je mogoče z analizo formalne in pomenske zgradbe besedila odstreti tvorčevo zavest, ki je pogojevala nastanek tako oblikovanih besedil. V tem smislu je prozo razlagal J. Rotar (1978: 17), s tem ko je pragmatično funkcijo kot neposredno ali posredno vplivanje na naslovnika povezoval »s čustvenimi in mišljenjskimi pobudami oblikovalca in s poantnim poudarjanjem« in dodal: »Le-to učinkuje na bralca oziroma poslušalca, s čimer se že potrjuje njegov soodnos z ustvarjalcem.« Utemeljenost povezave med besedilom in tvorčevo zavestjo pa se potrjuje tudi v teoriji U. Eca (1973: 107), če se tvorčeva zavest poveže z Ecovim pojmovanjem ideologije, besedilo pa s sistemom znakov: »Ideologija je finalna konotacija vseh konotacij znakov in konteksta znakov.« Tipologija mladinske poezije potemtakem izhaja iz razmerja med avtorjem, besedilom in naslovnikom, ki omogoča, da se iz razvoja slovenske mladinske poezije izlušči tri temeljne tipe; ti se pojavljajo v različnih obdobjih in slogih slovenske mladinske poezije in so kot formalizacija sočasni (stalni, transhistorični).

**1.2 Trije tipi slovenske mladinske poezije.** Slovensko mladinsko poezijo je na podlagi tvorčeve zavesti o samem sebi, besedilu in naslovniku, oblikovanosti besedila in obliterarnih zapisov ter kritik in ugotovitev literarne vede mogoče razdeliti na tri tipe; to so:

- vzgojno-poučni tip,
- idealizacijski tip,
- zbliževalni ali dvogovorni tip.

Posamezni tipi so mestoma sočasni, zaslediti jih je v različnih obdobjih, niso vezani na poetiko zgolj enega avtorja ipd., kar pomeni, da njihove razločevalne lastnosti v zgodovini literature obstajajo kot stalnice. Treh tipov mladinske poezije tudi ni mogoče povezati s pesniškim opusom posameznega avtorja, saj je za nekatere pesnike značilno, da njihovo delo tvorijo celo vsi trije tipi. Znotraj posameznega tipa se nekateri njegovi členi (sestavniki) v razvoju lahko spreminjajo, s tem da ostajajo njegove bistvene določilnice nespremenjene.

**1.2.1 Vzgojno-poučni tip** je v mladinski poeziji razpoznaven po avtorjevem namenu, da bi s poezijo vzgojil oz. izobrazil naslovnika. V avtorjevem pojmovanju poezije je torej poudarjena vplivanjska funkcija, kar se vidi iz obliterarnih zapisov, ki spremljajo starejšo poezijo prvega tipa. Tako U. Jarnik (*Zber lepih ukov za slovensko mladino,* 1814) v predgovoru z naslovom Na bravca napove, da bo naslovnik v njej našel »novih ino na žejo (s)voje duše veliko dobriga perdobivnih naukov« (str. III). Poezije, ki jo Jarnikova knjiga zajema, motivno in tematsko še ni mogoče v celoti uvrstiti v mladinsko poezijo; v okviru tipologije mladinskega pesništva pa je pomembna, ker kaže zanimivo značilnost starejše poezije tega tipa: njeno namenjenost mlademu in odraslemu naslovniku. To pesništvo je namenjeno vzgoji in izobrazbi mladine (tudi otrok) in odraslih, kar se odraža tudi v Primičevi zbirki besedil različnih avtorjev (*Nemško-slovenske branja,* 1813) in Slomškovem zborniku *Drobtinice,* v katerem »je bila poudarjena njegova težnja, pridobiti za branje čim več ljudi, odraslih in otrok, v šoli in doma« (Glazer 1991: 44). Posebej je vzgojnost poezije izpostavljena v Predgovoru Ahaclove zbirke *Koroške ino štajerske pesme* (1838), ki vsebuje pesmi, »katere so polne lepih naukov, ino zalih, nedolžnih rožic pevske umnosti« (str. 3); v predgovoru M. Ahacel tudi poziva naslovnika, naj opusti vsa pohujšljiva besedila, kar ni brez zveze z njegovo skrbjo za čim večji vzgojni učinek zbirke. A. Brezovnik je v predgovoru *Zvončekov, Zbirke pesnij za slovensko mladino* (1887) izpostavil svoje uredniško načelo oz. merilo (povezano s poudarjanjem vplivanjske funkcije) z zapisom, da je pri nabiranju gledal le na to, ali »ima kaj odgojujočega, srce blažečega v sebi ali ne« (str. 3), da bo mladina lahko »stala nepremakljivo za svoje blage uzore ter se ne bo udala, 'v kateri koli ji podobi pride skušnjava zapeljiva'« (str. 4). Na podlagi takega pojmovanja osrednje funkcije besedil je mogoče sklepati, da tvorčeva samopodoba temelji na njegovi zavesti o njemu neenakovrednem, nekako nepopolnem naslovniku, ki ga je treba vzgojiti in poučiti, da se bo v življenju obvaroval nevarnosti ali opustil razvade, ki se zdijo tvorcu v nasprotju s temeljnimi vrednostnimi merili. Tvorec in naslovnik v tvorčevi zavesti potemtakem nista izenačena kot sogovornika, ampak je tvorec kot vzgojitelj in učitelj nad naslovnikom, saj ga — sklicujoč

se na določen sistem vrednot — poskuša s pesniškimi besedili oblikovati, kar je temeljna značilnost vzgojnega tipa. Vrednostni sistem, razviden v starejših besedilih tega tipa, je utemeljen na bogaboječnosti, upoštevanju božjih zakonov, na delavnosti, nesebičnosti, življenju brez razvad (slaba družba, igre, pijančevanje) ipd. — ta vrednostna lestvica se v besedilu lahko odraža na različne načine, kar je znotraj nespremenljivih (razločevalnih) lastnosti prvega tipa spremenljivka. Prva možnost je neposredni nagovor bralcu, torej neposredni nauk — tako npr. pri Jarniku:

Ne bodi lenobi prijatel, moj brat!
Al nočeš si srečo človéštva zaspat',
Bučelca te vabi, de délaš prav rad,
Skóz délo le vžival boš svojih dél sad!
(Zber lepih ukov za slovensko mladino, 2)

Takó oblikovane so tudi nekatere Slomškove mladinske pesmi, npr. Boštjan goljfan, ko v uvodu neposredno nagovarja naslovnika in opozarja na paraboličnost pripovedne pesmi:

Poslušajte, mladenči vi,
Kako se takimu godi,
Kir šolo zaničuje:
Kako v' mladosti prevzetnják
Na stare leta cel sromák
Zamudo obžaljuje
Po sreči pa zdihuje.
(Koroške ino štajerske pesme, 138–139)

V Ahaclovi zbirki je še nekaj pesmi, v katerih je naslovnik neposredno ogovorjen: omeniti velja pesem Mladenčam (»Zognite grešne družbe se, katera vabi«, »Boga se bati, je začetik vse modrosti« (str. 102)), Mladim deklicam ter razdelek Resnice v pravlicah. Izraz pravljica je v Ahaclovi zbirki izenačen z oznako basen (v opombi 1 k pesmi Star konj L. Volkmerja) — gre torej za pesemsko ponazoritev kakega nauka; v analizi Volkmerjevih basni je M. Potrata (1991: 49) zapisala, da »(i)manentna pragmatičnost basenske zgodbe omogoča enostavno in hitro izluščenje nauka, naravnanega v svarilo pred prevzetnostjo, skopostjo, lahkomiselnostjo, hinavščino, nehvaležnostjo, maščevalnostjo, vzkipljivostjo in drugimi negativnimi lastnostmi, navedenimi že v naslovu«. Druga možnost neposredne izrazitve etičnih vrednot je prav tako povezana z naukom kot sestavino pesemskega besedila, le da naslovnik ni neposredno ogovorjen. Primeri za tako ubeseditev nauka so nekatere Slomškove pesmi v Brezovnikovi zbirki *Zvončeki*, 1887 (Lenoba, Dva potepena šolarja), pa tudi posamezne Levstikove pesmi (Siničja tožba, Mačka, miš in miška). Vplivanjskost še vedno prevladuje, le tako očitna ni več. Tretja možnost razvidnost vplivanjske funkcije še bolj okrni — v to podskupino namreč sodijo besedila, v katerih nauk ni neposredno izražen. Paraboličnost pesemske pripovedi je »motivna konkretizacija« (Rotar 1978: 27) nauka ali ideje, kar pa v besedilu ni neposredno izrečeno, ampak posredno izraženo v dogodku (situaciji) kot jedru pesmi. V tej obliki se nauk odraža kot poanta oz. temeljna misel; šele v tako oblikovani pesmi

je mogoče opredeljevati motivno in tematsko ravnino, prvo kot eidetskopredstavno besedilno stvarnost, drugo kot njeno idejno oz. miselno nadgraditev. Tema (poanta) je v besedilih prvega tipa razvidna in jo bralec lahko razbere, kajti motivna ravnina je zgolj njena ponazoritev; to oblikovno izhodišče se odraža tudi v značilnostih same motivike: osebe, njihova dejanja in situacije, v katere jih postavlja tvorec, so prispodoba nauka (teme) besedila, zato je dogodek ali situacija v pravem pomenu besede zgled oz. ponazoritev neke življenjske resnice, modrosti ali pravila. To pa pomeni, da so osebe zaradi svoje alegoričnosti hkrati tudi modeli obnašanja, ki jih oblikuje tvorec na podlagi svojega vrednostnega sistema. Često prerasejo celo v identifikacijske modele, tj. so ponujene naslovniku kot shema obnašanja v skladu z naukom (idejo, vrednotami). V starejši slovenski mladinski poeziji se ta podvrsta vzgojno-poučnega pesništva pojavi že v Staničevi zbirki *Pesme za kmete ino mlade ljudi* (1822); pesmi Veselu vučenci, Pesem deklice, katera je v šolo hodila, Tičje gnezdo se navezujejo na nauk, so njegova dogodkovna upodobitev, četudi nauk ni neposredno izražen. Prvi dve pesmi osvetljujeta potrebnost šolanja in koristi, ki jih ima šolani človek od izobrazbe, Tičje gnezdo pa se nanaša na človekovo usmiljenje oziroma dobrosrčnost. Vplivanjska funkcija je razvidna iz ustroja besedila — njegov namen je prepričati naslovnika, da je nauk obče veljaven in s tem za bralca obvezujoč. Tvorčeva predstava o naslovniku izhaja iz predpostavke, da bo bralec sprejel besedilo na podlagi posplošitve: kakor X (tj. oseba iz besedila, npr. deklica, ki je hodila v šolo) tako jaz zaradi Y (nauk/»resnica«: učeni človek ima veliko prednosti pred neukim — kar se Janezek nauči, to Janezek zna). Poleg vzgojne funkcije je v prvem tipu slovenske mladinske poezije zaznavna še poučna funkcija; obe povezuje enako pojmovanje naslovnika (tj. njegova neenakovrednost tvorcu) in tvorca (vzgojitelj/učitelj kot naslovniku nadrejeni glede na vpliv), nekoliko pa se razlikuje le pojmovanje funkcije besedila — vplivanjska funkcija namreč ob poučnih besedilih ni razvidna kot težnja po vzgoji, ampak kot poudarjanje informativnosti, tj. pretirano izpostavljanje spoznavne plasti književnosti. Tako že P. Dajnko v svojo slovnico *Lehrbuch der Windischen Sprache* (1824) vključi verzificirane uganke kot način bralčevega seznanjanja s stvarnostjo. Podobno velja tudi za Vodnikove pesmi (uganke), ki jih je M. Šircelj (1978: 10) povezovala »s Pohlinovimi utilitarističnimi težnjami«. Vendar pa didaktizem in utilitarizem mladinske poezije (tj. njena vzgojnost in poučnost) z razmahom umetniškega mladinskega slovstva sredi 19. stoletja (Levstikove Otročje igre v pesencah) ni zamrl: v okviru tega tipa je namreč v kasnejši mladinski poeziji zaslediti besedila ali celó zbirke, primerljive s starejšimi Staničevimi verzifikacijami. Zlasti se vzgojno-poučne težnje odražajo v pesmih E. Gangla, npr. v njegovih *Zbranih spisih za mladino* 10 z naslovom *Moja pot* (1934); knjiga je dopolnitev njegovih *Zbranih spisov za mladino* iz l. 1912. Poleg posrednega nauka, ponazorjenega z motiviko, vsebuje zbirka iz l. 1934 v razdelku Drobtine šestdeset enoklitičnih pesemskih besedil (dvo- in štirivrstičnic), ki tudi z neposrednim nagovorom bralcu izražajo kak nauk, kot v primerih:

Kar je res — govóri,
kar je dobro — stóri! (str. 145)

Razdelek nedvoumno izpostavlja težnjo po vzgoji naslovnika, kar zaznamuje tudi ostala Ganglova besedila iz zbirke *Moja pot* — na podlagi *Drobtin* je namreč razložljiv ustroj in funkcija pesmi, katerih vplivanjska funkcija je sicer zastrta, toda s stališča delovanja na naslovnika bistvena. Vrednostni sistem, v katerem se utemeljuje Ganglovo pesništvo, temelji na nasprotjih lenoba : delavnost, krutost : dobrosrčnost, navezanost na dom : zgubljenost v svetu, dobrota : zlo ipd. — osnovna vrednota je tudi pri Ganglu vera v božjo previdnost:

tajna roka tu je vmes,
to je čudo božje res! (str. 114)

V tem vrednostnem sistemu je zaznavna (v dogodkovni ponazoritvi) otrokova ustrežljivost, šibkost in navezanost na mater:

Kam bi zabredla šibka nožica,
če je ne vodi matere roka? (str. 35)

Domoljubnost, ki jo pesmi mestoma zgolj nakazujejo, je lahko izražena v neposrednem nagovoru naslovniku:

Ljubi svoji očetnjavi
daj, kar zmoreš, kar imaš! (str. 83)

Ganglovo pesništvo se seveda ne izogne vzgojnosti, nanašajoči se na šolo, dobroto do živali in otrokovo bogaboječnost, le da gre v teh primerih večinoma za oblikovanje ideala predvsem kot identifikacijskega modela, bolj kot za neposredno izražanje nauka. Podoba otroka, razvidna iz Ganglovih besedil, je mestoma izrazito idilična, tako da tovrstna besedila sodijo v drugi tip mladinske poezije. Idealiziranost (idila) otroštva je ubesedena kot čas čednosti, poveznaosti z domom, mamo in igro — táko podobo pa zaznamuje Ganglova razvidna vzgojna tendenca, ki jo je izrazil tudi v izpovedni pesmi Poletno jutro. Mladost je sicer povezana s podobo zorečega zelenja in cvetja, toda lirski subjekt ne ostaja le pri idealizaciji otroštva in svojem vživljanju v to podobo — »med deco zopet sem otrok« (str. 107) — ampak se vidi kot branitelja, rad bi bil na straži,

in ako zlo hlineč se bilža,
od mladih src bi ga pregnal. (str. 108)

Ganglovo mladinsko pesništvo se utemeljuje na razkoraku med idealnim/identifikacijskim modelom, ki ga je treba obvarovati pred zlom, prihajajočim od zunaj, in naslovnikom, ki naj se z branjem tovrstnih besedil, in s tem sprejemanjem njihovega vrednostnega sistema, temu idealu čimbolj približa. Taka podoba otroštva je izhodišče pesnikovih izpovedi o lastnem otroštvu (Kruh, Materina žepna ruta, Hrepenenje), ki se kaže v podobah domače hišice, lahkokrilih metuljčkov, jagod na sončnem vrtu, bele cerkvice ipd. — tovrstne pesmi so idealizacijske in v celotnem Ganglovem opusu manj pomembne, kajti večina njegovih besedil izhaja iz skrbi za dom in narod, kot se je pesnik izrazil v Oporoki:

Srce za rod in dom plamteče,
po sreči bratov hrepeneče! — (str. 144)

Vplivanjska funkcija je torej tudi v pesništvu po Levstiku, Župančiču in Kosovelu še prisotna; podrejena ji je estetska plast pesmi — v Ganglovih besedilih npr. istobesedne ponovitve zamenjujejo rime (*žalovali smo/izkopali smo*; *zazeleneli so/zadehteli so* ipd.), kitice so večinoma štirivrstične, z rimo a b a b ali a b b a, prevladujejo kratki verzi, metaforika je zaradi ustaljenosti predstav manj učinkovita (*oblaki — bele, srebrne ladjice, slavček — kralj v pevskem rodu, sonce — zlata kočija* ipd.). Ganglove bi bilo mogoče primerjati z nekaterimi Levstikovimi vzgojnimi verzifikacijami, medtem ko nonsensa in fantastike ni zaslediti. Konec dvajsetih let je izšla še ena, v okviru tega tipa posebna pesniška zbirka za mladino: *Mladi rod za god* Marije Grošelj (1928). Knjižica vsebuje voščila staršem, pa tudi učitelju in katehetu ob prazniku (godu), ki jih izrekajo otroci. Identifikacijski model obnašanja, ki jasno kaže na vrednostno shemo (ljubezen do Boga in staršev kot najvišja vrednota), je merilo naslovnikove vzgojenosti, približati pa se je takemu modelu mogoče tudi preko poezije, tj. z branjem (sprejemanjem) pesemskih napotkov za razveseljevanje staršev in učiteljev. Izrazita vplivanjska funkcija se odraža v oblikovanju vzorca ali obrazca, po katerem naj se naslovnik ravna v določeni situaciji, tj. ob sorodnikovem (učiteljevem) prazniku; pravo ravnanje je voščilo, v katerega je vključena vera, zahvala in dobre želje, naslovniku pa je prepuščeno le čimbolj dobesedno posnemanje takega zgleda. Primer je voščilo Mamici:

Cvetja nasula je jasna pomlad,
ptičke prepevajo sredi livad,
zlato leskeče nebesni se svod,
majčica naša (očak naš dobri) praznuje svoj god.

Srce razvnema otroška ljubav,
tiha molitev kipi do višav:
»Bog ti daj srečo, odvrni bridkost,
pa bo žarela vsa naša mladost.« (str. 29)

Pesmi ostajajo znotraj v starejših besedilih ustaljenega vrednostnega sistema (bogaboječnost, domoljubnost, ljubezen do staršev, delavnost) — ta se nekoliko okrnjen pojavi tudi v *Voščilih* (1962) A. Škerl. Kljub dejstvu, da je v tem času že uveljavljen tudi zbliževalni tip mladinske poezije, katerega temeljna določilnica je umetniškost besedil, je vzgojno-poučni tip še prisoten in se v okviru razločevalnih lastnosti razvija naprej. Med pesniki, ki so v tem tipu opazni, npr. A. Širok s *Pionirsko slikanico* (1946), velja posebej izpostaviti V. Albreht. Njena zbirka *Mi gradimo* (1950) je odslikava vrednostnega sistema, katerega središče je povezanost delavskega razreda v delu, graditev novega sveta in zato smiselnost človekove žrtve, bratstvo med narodi, obramba domovine. Motivika, tako otroci kot živali in predmetnost, je v besedilni stvarnosti ponazoritev tega vrednostnega sistema; otroci so pionirji in cicibani, ki živijo v obljubljeni deželi (Nekoč in danes):

Našli smo deželo pravo
pod maršalovo zastavo: (str. 23)

Pesmi se nanašajo na posamezne zgodovinske dogodke (Ob priključitvi Primorske, Pogovor z vetrom, Istri), ki so oblikovani kot zgledi z razvidno vzgojno tendenco:

Roke bomo si podali
v bratsko skupnost se združili,
kar fašisti so požgali,
bomo z vami obnovili. (str. 27)

Vzgojnost se kaže v oblikovanosti oseb: nasprotniki izrazito negativnih oseb, bodisi narodnih (fašist, Švab) bodisi razrednih sovražnikov (grajski gospod), so med seboj povezani pionirji, delavci in kmetje ter maršalova vojska. Otrok ima jasne naloge in se jih zaveda; prevladujejo opisi dela, graditve, učenja:

Pionirka Metka
ve, kaj je petletka.
Z mamo gre veselo
na prostovoljno delo. (str. 10)

Pesmi naslovniku ponujajo vzornika — to je otrok nove dobe, pionir, ki mu je glavni cilj služiti domovini. Ideologizacija mladinske poezije, ki zaznamuje prvo zbirko, je deloma ublažena v zbirki *Pustov god* (1965), vendar je vzgojnost kljub razvidnemu vnosu nesmisla in fantastike še opazna (protivzor Jurček v pesmi Stričev Jurček in Polonca v pesmi Tista trmasta Polonca); zbirka *Pustov god* v celoti ne sodi v vzgojno-poučni tip, ampak je v njej opazno tvorčevo približevanje otroškemu dojemanju stvarnosti, kar se odraža tudi v pesničnih neposrednih nagovorih naslovniku, brez vzgojnih tendenc. Opazen je Gradnikov in Župančičev vpliv (Narobe svet, Vabilo), deloma se kažejo vzporednice s Klopčičevo poezijo (Dvogovor). V. Albreht pa se z zbirko *Orehi* (1950) navezuje tudi na starejšo poučno verzifikacijo — zbirka vsebuje uganke, vezane na sestavine realnosti (knjiga, polž, stroj, koruza, ura), tudi ideološko zaznamovane (mravlja udarnica, partizan — »slavil ga bo še pozni čas« (str. 25), zvezda »je simbol svobode prave« (str. 35), zastava — »nam najljubša«). Pojmovanje poučnosti kot temeljne funkcije vezane besede je razvidno tudi iz njene *Vesele abecede* (1955) — poleg opismenjevanja naj bi dvostišja bralca tudi vzgajala:

Čepico bo snel v pozdrav
ta, ki ve, kako je prav.

*Mihčeve pesmi* (1951) V. Brest so po vključevanju otroka v delavski razred podobne zbirki *Mi gradimo*; otroci potujejo po domovini, pozdravljajo delavce (Vlak), se odpovejo igri, ker je treba v šolo (Prvikrat v šolo), izpolnijo plan (Črni rudarji so pismi pisali). Tudi v Mihčevih pesmih so otroci v obljubljeni deželi (Dedkova pravljica), živalska motivika je izrazito zgledna, povezana celó z neposrednim naukom

(Ptičji sestanek); tudi oblikovno je poezija V. Brest podobna besedilom V. Albreht; očitna vzporednica je pesemski dvogovor med mamo in sinkom (Vprašanja), otrokom in živaljo (Mihec in kos), od zbirke *Mi gradimo* pa se loči po večji vključenosti nesmiselne predstavnosti, ki pa je vedno povezana s tezo oz. z naukom, tako da tovrstne pesmi ne izstopajo iz vzgojno-poučnega tipa. V. Brest ta tip preseže šele s pesemsko pripovedjo *Pravljica o mali Marjetici, zajčku, medvedu in zlati pomladi* (1958), v kateri dogodkovna in predstavnostna plast motivike nista več utemeljeni v nauku, ampak tvorita fantastično (pravljično) besedilno stvarnost, katere tematska nadgradnja ni več izrazljiva kot teza ali navodilo za obnašanje. S tem ko vzgojna funkcija poezije ni več nadrejena ostalim, se pripovedna pesem razmeroma zgodaj oddalji od vzgojno-poučnega tipa, ki je po l. 1945 utemeljen v ideologiji nove, socialistične družbe, katere vrednote, sprejemljive in obvezujoče za otroka, so: delavnost (šola), spoštovanje žrtev, povezanost z delavstvom, bratstvo in enotnost. V literarni zgodovini je tovrstna poezija označena kot aktivistična, njena osnovna značilnost pa je po mnenju Z. Pirnat-Cognard (1980: 69) vezanost na narodnoosvobodilni boj: »Za «aktivistično» poezijo v prave pomenu besede lahko rečemo, da je skromna in se omejuje na objave v mladinski periodiki.« K temu velja pripomniti, da se aktivizem bolj kot v snovi kaže v nadrejenem vrednostnem sistemu, iz katerega izhaja vplivanjska funkcija. *Zelen grobek* (1960) C. Vipotnika v tem smislu ne more biti uvrščen v prvi tip, prav tako ne Šinkovčeva zbirka *Pomlad ob Soči* (1965); tudi Šinkovčeve uganke tu le izjemoma razodevajo vzgojno tendenco (*Beli mlinarji,/ zdravi dninarji;/ piškavi — pomni —/ grdi so in bolni,* str. 54), omejena pa je tudi njihova na zunajliterarno stvarnost vezana informativnost, saj uganke večinoma temeljijo na nenavadni predstavi, primerjavi med rešitvijo in njeno ponazoritvijo. Tudi pri ugankah je torej opaziti prehajanje od zgolj poučne funkcije v osamosvajanje in posebno oblikovanost njihove eidetske predstavnosti in izraznosti: uganke, ki nenavadno in estetsko učinkovito opisujejo kak predmet (njihovo rešitev), so bližje zbliževalnemu kot vzgojno-poučnemu tipu pesništva. Vzgojne so nekatere Gorišnikove pesmi (Materi, Dobro jutro, Lenuharska), vendar večina njegovih pesmi sodi v idealizacijski tip. Gorinškovi sorodna je Golarjeva mladinska poezija — vzgojnost je v njej povezana z delom kot temeljno vrednoto (Zgodaj zjutraj, Prvi maj, Srp zveni in kladivo poje). Gorinškova zbirka *Veseli raj* (1956) in izbor *Vrtiljak* (1972) ter pesniški zbirki *Srp in klas* (1950) in *Čez loke in potoke* (1956) C. Golarja torej zajemajo besedila, ki jih je le izjemoma mogoče označiti kot vzgojna. To pomeni, da se je mladinska poezija razmeroma kmalu začela odmikati od aktivizma in vzgojnosti in poskušala oblikovati drugačno podobo otroka — tako, ki je ni mogoče vezati na razvidno ideološko vrednostno shemo. Z odklonom od povojnega aktivističnega mladinskega pesništva pa vzgojno-poučni tip ni zamrl — v sodobni mladinski poeziji je še vedno zaznaven, zlasti v pesništvu M. Batič. Njeni zbirki *Pionirji nastopajo* (1978) in *Cicibani nastopajo* (1980) nadaljujeta model, ki ga je v slovenski mladinski poeziji oblikovala M. Grošljeva: pesmi M. Batič so »recitacije za šolske prireditve« (podnaslov zbirke *Pionirji nastopajo*), namenjene izražanju otrokove pripadnosti domovini, šoli, spominu padlih; tako ni nenavadno, da se otrok pojavlja v besedilih kot pionir, ciciban, ki je navezan na mamo, domovino in njeno zgodovino:

Ker sem pionir,
vem že marsikaj,
kaj je domovina,
kaj je prvi maj. (str. 9)

Pionir se identificira s partizani, v njem je partizanska kri (Protest), z NOB so povezana celo drevesa (jelka »kurirki odprla/ zelena je vrata«, str. 23); celotna zbirka je sestavljena iz razdelkov, ki se nanašajo na posamezne praznike (NOB in domovina, Novoletna jelka, Pomladni prazniki, Majske pesmi), ali pa se navezujejo na šolo in učenje (Začetek šolskega leta, Naj se meseci zvrstijo, V šoli smo se naučili, Gremo na počitnice). Vrednostni sistem, iz katerega izhaja tvorčeva predstava o delovanju besedila, zajema navezanost na domovino, njeno preteklost in sedanjost ter naslovnikovo vlogo v obrambi in graditvi domovine; podoba otroka je tako v pesmih oblikovana kot identifikacijski model — s tem je povezanost s starejšimi vzgojnimi besedili posebej izpostavljena — ta model (vzor) pa izraža pripadnost domovini (Jugoslavija), navezanost na mater (Cekin) in delovne ljudi (Prvi maj). Podobno je oblikovana tudi zbirka *Cicibani nastopajo*: ciciban mami natrga rož (Za mamico), Marjetka poje pesem »vsem tistim,/ ki se jim v rudnik,/ tovarno mudi« (str. 58), ciciban pošlje republiki za rojstni dan »vroče/ poljubčke tri« (str. 90), fantek bi rad postal vojak (Postal bom vojak). Kazalček, glavni lik v tretjem razdelku zbirke, je radovednež, ki se razžalosti, če je mamica jezna, nosek ga opozarja, naj ga umije ipd. — kljub temu, da v zbirki zavzemajo opazno mesto besedila idealizacijskega tipa, so nekateri razdelki povsem vzgojni (Za 8. marec zvonček bel, Praznik naš, naš 1. maj, Republiki za rojstni dan, Dan JLA je praznik naš). Zbirki sta torej povsem v skladu s temeljnimi značilnostmi vzgojno-poučnega tipa: v njih je otrok na podlagi razvidne ideološkosti oblikovan kot identifikacijski model (tudi protimodel: Pepe Poležuh), ki se mu naslovnik z branjem ali recitiranjem približuje. Tvorec pojmuje sebe kot oblikovalca modelov, ki naj kot zgledi učinkujejo na naslovnika — M. Batič je v predgovoru k zbirki *Pionirski koledar* (1985) to naravnanost izpostavila v zapisu, da naj »velike dogodke iz naše preteklosti povezujemo tudi z vsakdanjim življenjem pionirjev, njihovim delom in njihovimi igrami«, kar »bo otroku približalo zastavljene smotre« (str. 3). Zbirki *Pionirski koledar* in *Mlada beseda* (1987) ostajata znotraj temeljne vrednostne sheme domovina — dom — šola, s posebej poudarjeno vrednostjo knjige in branja (Spremlja nas misel bogata), ob že v prejšnjih zbirkah prisotnih sestavinah (identifikacija s kurirjem, vojakova ljubezen do domovine, mamici ali babici za osmi marec). Poučnost kot druga plast pesništva M. Batič je razvidna v ciklu V šoli smo se naučili (zbirka *Pionirji nastopajo*); črke abecede se povezujejo z ustaljeno predstavnostjo (»H je hiša/ z rdečo streho, h je hleb, lepo dišeč« (str. 89), zato je mogoče sklepati, da tovrstna besedila služijo predvsem opismenjevanju. Pesništvo M. Batič potemtakem v glavnem sodi v prvi tip in se povezuje s Staničevimi, Ganglovimi in pesmimi M. Grošljeve, s tem ko so besedilom tega tipa skupne razločevalne lastnosti, npr. razvidna distanca med tvorcem in naslovnikom ter naslovnikom in identifikacijskim modelom. Predstavnost, vezana na stvarnost (tudi v njeni zgodovinskosti), pa pogojuje poučnost tovrstnih besedil, tudi sodobnih, npr. *Uganke* (1980) H. Bizjak.

**1.2.2 Idealizacijski tip** mladinske poezije temelji na drugačni zavesti o naslovniku, tj. ni več utemeljen na vzpostavljanju identifikacijskega modela — vzora; to pomeni, da tvorec tudi ne pojmuje vplivanjske funkcije kot najpomembnejše, poezija ni zasnovana na razcepu med v njej vzpostavljenim vzorom in naslovnikom, ki naj bi se po vzorniku zgledoval. Idealizirana je podoba naslovnika samega; pesem izraža tvorčevo predstavo o naslovniku (otroku) in otroštvu ter otroškem videnju sveta. To predstavo zaznamuje nekaj razločevalnih lastnosti, po katerih je idealizacijski tip prepoznaven: nekonfliktnost otroštva, otrokova ljubkost in prisrčnost, igrivost, hkrati s tem pa otroštvo kot čas brezskrbnosti, pomladnega veselja ter posebne miline predmetnosti, ki otroka obdaja. Tovrstno tvorčevo videnje otroštva je neredko povezano z evazoričnimi težnjami; slovenska literarna veda in kritika je večkrat opozorila na idealizacijski tip in njegove značilnosti. J. Brinarju se je že l. 1912 zazdelo neokusno »neprestano 'govorčkanje' s pomanjševalnicami« (str. 34) — zapis je sicer vezan na mladinsko prozo, vendar je podobno stališče izrazil tudi ob presojanju Lovšinovega pesništva: »Kakor o drugih sličnih pesmih za otroke velja tudi za pričujočo zbirko: vse preveč otročji, da bi bilo za otroke« (Brinar 1929: 239). Stilna sredstva, s katerimi se doseže táko pootročenje književnosti, je Brinar posebej navedel: pomanjševalnice, melodično zvonkljanje verzov, »rime, naslonjene na medmete, kakor : fideldi — kdo smo mi; pika, pok — hvaljen Bog; ku, ku — brž domu; hav, hav — to ni prav« (prav tam) — Podobno je Brinar ocenil tudi Gorinškovo zbirko Maj (1927): »Igračkanje z besedami, otročje lepetanje mu je priskutno; saj bi otrok že sam rad bil — velik« (str. 240). Presenetljiva sodobnost Brinarjevih kritiških zapisov pride do izraza, brž ko se jih primerja z mlajšimi kritikami: podobno kot J. Brinar o idealiziranju sodi B. Stražar (1972: 69), ko v zvezi z morebitnim pretiranim poudarjanjem igre zapiše, da bi iz takega izhodišča nastala le »verzifikacija, ki ne bi bila nič drugega kot jalovo igračkanje oziroma spakovanje«. Pojmovanje otroka kot nedolžnega, le s pozitivnim obdarjenega bitja je idealizacija njegove podobe, ki se v pesmi lahko odrazi tudi kot »sentimentalno cvetličenje, poudarjena avtorjeva nostalgija — to in še marsikaj ni nič drugega kot pesniški kič« (prav tam) — B. Stražar ob tem opozori na nekatera Ganglova idealizacijska besedila iz l. 1896. Brinarjevi podobna je tudi Stražarjeva presoja izraznosti idealizacijskega tipa poezije: »Pesniki v pesmih za otroke uporabljajo pomanjševalnice, da bi s tem prikazali nežnost in majhnost, vendar pa pri tem — tudi v novejšem času — že kar pretiravajo, tako da postanejo pogostne, velikokrat neupravičene pomanjševalnice vzrok osladnosti ter pričajo o pokroviteljskem odnosu do otrok pa tudi o pomanjkanju resnične inspiracije. Otrokom ni treba «kruhka, rosice, sončka, čeveljčkov» in podobnega spakovanja.« (str. 76–77) O posebnem oblikovanju besedilne stvarnosti, tj. zlasti prepoudarjanju njenih čustvenih plasti, je v razmišljanju o mladinski književnosti G. Šilih (1983: 25) izpostavil spise »z nepristno otroškostjo, ki meni, da je z obilno rabo deminutivov ali s sladkanjem obstoječe stvarnosti zadoščeno potrebam mlajših bralcev«. Šilihova oznaka velja tudi za mladinsko poezijo drugega tipa, povezuje pa se s starejšimi Brinarjevimi in sodobnimi Stražarjevimi zapisi. B. Stražar (1976: 127) je v oceni antologijske pesniške zbirke *Sončnica na rami* (1975) presodil, da nekatere pesmi »ne bogate

otrokovega predstavnega sveta in njegove v poetično igro ujete domišljije, temveč otrokovo domišljijsko aktivnost samo skromno reproducirajo, nemalokrat na način, kakor si to aktivnost zamišljajo odrasli. O podobi otroka, kot ga v idealizacijski optiki vidi odrasli tvorec, je v okviru kritiškega vrednotenja iste antologije pisal tudi T. Kermauner (1977: 15), in sicer kot o liku, ki ustreza predstavi odraslih, zato ga pesniki postavljajo v položaje, v katerih »se obnaša otroško, če ne celo otročje«. Vsi prispevki, od Brinarjevih in Šilihovih do Stražarjevih in Kermaunerjevih, izhajajo iz predpostavke, da idealizacijski tip mladinske poezije odraža razkorak med odraslim in podobo otroka (naslovnika), ki v besedilni stvarnosti obstaja kot igrivo-sladkobna in — kot je zapisal J. Brinar (1912: 32) — govori »često samo še jezik 'plidkanih samoslajcnikov'«. Taka podoba je pogosto utemeljena v tvorčevem sentimentalnem spominu na lastno otroštvo, izhaja torej iz njegove nostalgije; to pomeni, da je temeljna določilnica idealizacijskega tipa distanca med tvorcem in idealiziranim naslovnikom. Ta razcep tvorcu omogoča poudarjanje čustvenih sestavin besedila in s tem oblikovanje idilične podobe besedilne stvarnosti, kar je mogoče povezati z evazoričnimi obeležji tovrstne poezije, če se evazoričnost opredeli kot »umikanje, bežanje pred nečim« (Kordigel 1991: 36). Ni naključje, da je bila tovrstna mladinska poezija primerjana s trivialno literaturo oz. kičem (B. Stražar), ki prav tako izhaja iz prepoudarjanja čustvenih plasti besedila, pretvorbe stvarnosti v idealizirani, nekonfliktni eksotični svet, v katerem se nasprotja razrešujejo preprosto. Tovrstna besedilna stvarnost, v katero so postavljeni veseli in razposajeni otroci, je oblikovana iz podob, kot so s soncem obsijan travnik, cvetoče drevje, razigrane živali ipd. Pomlad je v tej predstavnosti »meščanska kategorija idilizma«, kajti človek »mora bežati v želje, v sanje, v izmišljije, da bi sploh lahko preživel« (Kermauner 1977: 21). Vendar pa idealizacijska poezija ni vezana zgolj na sodobnega odtujenega človeka, ki v idealizirani otroškosti išče zatočišče — v tem smislu je tovrstno literaturo namreč vrednotil T. Kermauner — ampak je podoba veselega, razposajenega in razigranega otroka med vijolicami prisotna že v starejši slovenski mladinski poeziji. Primičeva *Nemško-slovenske branja* (1813) vsebujejo tri pesmi, ki jih je mogoče uvrstiti v idealizacijski tip: Hrepenênje Otrok po Pomladi, Otróčja Igra, Pésem veséliga Fantíča. V teh besedilih otrok posluša ptice (slavčka), je nedolžen in ga imajo vsi radi, se s sovrstniki lovi in skriva, sanka:

Ju! Vsak dan se veselím,
Sem per dobri vóli,
Glejte, kak vesél živím,
Kak skaklám okoli.

Mene še nedólžnost zdej
Po viólicah vódi:
Blagor tému, kir vselej
Tak po rožcah hódi. (str. 60)

Kljub nekaterim sledovom vzgojnih teženj (otrok bo kot odrasli znal »v brumnosti živeti«, zaveda se svojih dolžnosti — »Vse dolžnósti, które jmám,/ Čem z'

veséljam spolnit« (prav tam)) tovrstnih besedil ni mogoče uvrstiti v vzgojno-poučni tip, ker otrok (lirski subjekt) ni oblikovan kot identifikacijski model — otroka kot lika ne zaznamujejo izrazito vzgojno naravnane lastnosti (delavnost, domoljubnost), ampak drugačne: veselje do življenja, igrivost, nežnost. V kasnejšem razvoju poezije se te določilnice ohranjajo kot nadzgodovinske tipološke lastnosti, tako npr. mestoma tudi v Slomškovi poeziji, ki niha med vzgojno-poučnim in idealizacijskim tipom, kar je razvidno tudi iz ugotovitev literarne vede: »Moralistični utilitarizem razsvetljenstva v prejšnjem stoletju je dopolnilo še sentimentalno neizvirno čustvovanje zapoznelega romantizma, zgledujočega se po delih bavarskega kanonika Chr. von Schmida.« (Šircelj 1978: 10) Primer idealizacije otroštva je v Slomškovi poeziji kitica:

Oh blažena leta nedolžnih otrók,
Vi 'mate veselje brez tažkih nadlóg;
Oh káko vas srčno nazaj poželim!
Al' vi ste minula, zastonj se solzim. (*Zvončeki*, 178)

S tem v zvezi je zanimivo pojmovanje funkcije poezije: poleg tvorčevega izražanja predstave o naslovniku kot idealiziranem otroku je poezija opredeljena kot sredstvo za ohranjanje te podobe, tj. za brezskrbno igranje. To se zlasti odraža v zbirki A. Funtka *Zabavišče slovenskim otrokom* (1887); v Predgovoru podpisani Odbor »Národne Šole« izroča zbirko otroškim vrtom in učencem ljudskih šol, besedila (tj. navodila), ki pesmi spremljajo, pa namenja učiteljem, ki naj otroka pri igrah vodijo. Pesmi so v skrajni stopnji idealizacijskega tipa sredstvo za otrokovo igro, toda ne kot iskanje novih pomenskih in predstavnih možnosti (tako v dvogovornem/zbliževalnem tipu), ampak kot ritmizirani govor, ki igro spremlja. Ni naključje, da je A. Funtek svojo zbirko razdelil na podpoglavja, katerih naslovi tovrstno funkcionalnost jasno kažejo (Jutranje in uvodne pesmi, Koračne pesmi, Igre s hojo, Igre v krogu, Igre z žogo, Igre s krogljo ipd.). Otrok je v zbirki prikazan povsem v skladu s temeljno tvorčevo predstavo o naslovniku, nanašajočo se na idealizacijski tip:

Veselo naša vrsta
Iz kraja hôdi v kraj,
In zraven pesem čvrsta
Na poti nas spremljàj.
Oj pesem iz srcá,
Kako je lepa tá! (*Zabavišče s slovenskim otrokom*, 3)

Tudi stvarnost je otroku igrača, kar se povezuje z uporabo značilnih pomanjševalnic in prilastkov (brezskrben, vesel, radoživ ipd.):

Oj, máčica, oj, máčica,
Neskrbna ti igráčica. (str. 51)

V idealizacijski tip spada tudi zbirka L. Pesjakove *Vijolice* (1889); v njej se — podobno kot pri Funtku, le da v jasnejši obliki — kaže temeljna naravnanost do otroštva, kar je razvidno iz pesmi Predslovje, v katerem tvorec izrecno označi svoje videnje otroštva (naslovnika):

Da trud moj o vàs mi je vedno legák,
Da čut uživála sem rajsko-sladák,
Ko svétil se vam je obrazek vesél,
Ko novo cvetljico je gledati jél. (str. 4)

Pesnica namenja svoje pesmi-vijolice otrokom, nastale pa so iz njenega dojemanja otroka predvsem v povezanosti z družino, obdajajočo ljubeznijo staršev, ki blagohotno sprejmejo tudi kak spodrsljaj (Dolga pripovedka v kratkih verzih). Pesnica se naukom izogiba — neljub dogodek (otrok se napije, v vzgojno-poučnem tipu ponazoritev nauka) v idealizacijskem tipu ni povezan s svarilom (naukom), ampak se s tem, da starši tak dogodek dobrohotno sprejmejo, potrjuje njihova naklonjenost ljubkemu, veselemu in sladkosrednemu otroku kot središču idilične družinske slike. Le izjemoma je v zbirki zaslediti vzgojnost, ki pa se skladno z vlogo nanaša na vzpostavljanje družinske sreče:

Mater drago tudi vi ljubíte
In hvaleč do smrti ji služíte! (str. 93)

Motivika družine zavzema v *Vijolicah* osrednje mesto, vanjo se vključujejo tudi živali, s tem da je idealizirana podoba otroka izhodišče vsebinsko raznorodnim pesmim, od prikazov otrokove vedrine (podrazdelek Telovadske pesmi) do upesnjevanja njegove razneženosti (žalosti), kakor je razvidno iz primerov:

Jaz telovadec sem čvrst in vesel
Maju smijoč se do vrha popél! (str. 107)

Ljubček, prisrčni sladak! kanarček najlepši, jedinec,
Kteremu bilo zvesto vdano je moje srce! (str. 101)

Iz sentimentalne naravnanosti do otroštva izhajajo nemladinske izpovedne pesmi L. Pesjakove, ki vsebujejo tudi slavospeve materinščini in izrekanje ljubezni do domovine, ob prošnjah Bogu za mirno življenje in pesniški navdih (Srčni glasovi). Na tovrstna besedila se navezuje tudi razdelek Obrazi iz prirode — povezan je s predstavnostjo narave, njenega prebujanja, cvetja, ki je kot motivna podlaga izpovedi idealizirana, s tem pa vzporedna najobsežnejšemu razdelku Iz otročjega življenja. Motivika srečnega otroštva, razigranih živalic in nežnega cvetja v svoji tipološki pogojenosti ustreza značilnemu pesničinemu stilu, ki ga zaznamuje velika gostota pomanjševalnic (*jelenček, živalca, gredica, sobica, kožušček*) in značilnih prilastkov (*sladak, preljubi, drobni, cvetán*). Vijolice se tako povezujejo s starejšimi in kasnejšimi besedili; med zadnjimi velja uvodoma opozoriti na nekatere idealizacijske Župančičeve pesmi, kar je opazila tudi literarna kritika: »Župančičev otrok Ciciban je za današnji občutek kar nekako preveč priden, preveč miren, preveč vzoren, a vendar je še vedno podoba realnega otroka, tudi otroka današnjega dne« (Stražar 1972: 71). M. Rožanc je Cicibana ostreje presojal in ga povezoval celo z vzgojnimi besedili, v oznakah kot »samovzgojna zavest, (. . .) pedagoški vzklik, (. . .) vzgojn(a) tortur(a)« (Glušič 1983: 15). To pomeni, da se raznotipskost pojavlja

tudi v besedilih, ki v slovenski mladinski poeziji veljajo za klasična — idealizacija otroštva je zaznavna zlasti v tistih Župančičevih pesmih, katerih vsebinsko jedro je otrokova navezanost na družino in njegova pridnost in snažnost (Ciciban in čebela, Ciciban — cicifuj) ter pomladna razigranost (Pomladna ladja). Tako oblikovana besedila v Župančičevem pesništvu ne prevladujejo, kajti njegova poetika odraža drugačno pojmovanje otroške poezije, njene oblike in funkcije, kar se vidi v Župančičevi oceni Pravljic (1911), ki sta jih napisali L. Prunk Utva in M. Šega; v njej zavrne idealizacijsko sladkanje in s tem povezan slog. Izrazito idealizacijske pa so zbirke Župančičevih posnemovalcev, npr. F. Žgurja *Pomladanški* (1923); sledovi Župančičeve poezije so vidni tako v motiviki (čebela, zvonovi, Kralj Matjaž, Rimska cesta, koledniki) kot v izrazu (medmeti: cicifuj, zvonenje). Žgurjeva poezija je podobna *Vijolicam* L. Pesjakove, in sicer tako v prikazovanju idealiziranega otroštva (igrivost, pomladne sličice) kot v izpovedih lirskega subjekta, ki se nanašajo na takó oblikovano podobo otroka. Vzporednice se kažejo tudi v domovinski tematiki, ki mestoma preraste v izjavljanje pripadnosti:

Kaj je srcu najsladkejše?
Domovina. (str. 84)

Žgurjeva idealizacijska poezija motivno izhaja iz idilične podobe sveta, ki ga skladno z drugim tipom označuje pretirana raba pomanjševalnic. Zbirka ni po naključju posvečena »slavnemu junaku Cicibanu« (str. 3) — otrok je v *Pomladančkih* postavljen v okolje, ki mu je v vsem naklonjeno, obdajajo ga nežne podobe živalic, zvezdic in angeljcev — celo smrt v idealizirani stvarnosti »detece poljubi na lička« (str. 42) — mrtev otrok

z angeljci nato igra se,
z njimi šali in smehlja se . . .

Celotna predstavnost *Pomladančkov* je razpeta med nežnimi prizori iz narave in nebesi (krilatci in svetniki) — sentimentalizacija besedilne stvarnosti se odraža tudi v otrokovih sanjah:

Zlatkane zvezde
lahnih nožic
so mu prinesle
v zibko pravljic . . . (str. 48)

Razkorak med tvorcem in idealiziranim otrokom je — tako kot v pesništvu L. Pesjakove — očiten tudi v *Pomladančkih;* pesnikovo vživljanje v idiliko otroštva je izvor pesnjenja:

Z roso se umijem,
cvetje v kito zvijem —
a z višave pesem
deci naši nesem . . . (str. 16)

Če pesništvo F. Žgurja izhaja iz idilične, čustveno preobložene podobe otroštva, pa L. Prunk Utva v zbirki *Kraguljčki* (1924) upesnjuje predvsem idealizirano naravo, zlasti kot pomladno prebujanje, s tem da so živali in rastline tako kot otroci nežne in igrive. Kraguljčki in kasnejša zbirka *Otroške pesmi* (1951) temeljita na dvojni naravnanosti do otroštva — po eni strani izražajo besedila nežnost (ljubkost) narave, po drugi strani njeno igrivost, ki lahko preraste v nesmisel ali fantastiko (Kaj je videl Mižek figa); oboje je povezano z idealiziranjem otroštva, ki se mu predstavno prilagaja narava, s tem ko je pesnica antropomorfizira. Nesmiselni, fantastični in pravljični element v idealizacijskem tipu poezije torej niso v nasprotju s predstavami, vezanimi na stvarnost kot idilo, ampak so le poseben sloj motivov, ki omogočajo razmah čustvenih plasti besedila. Tovrstne so večinoma tudi Gorinškove in Šinkovčeve mladinske pesmi, zlasti pa omenjene tri Golarjeve zbirke; prizori iz narave se v njih povezujejo s tipičnimi oznakami, ki jih besedilni stvarnosti pripisuje idealizacijska poezija. V sodobni slovenski poeziji je ta tip poezije razmeroma pomemben — zbirka *Kam pa teče voda* (1972) N. Maurer temelji na vzporejanju otroka in narave (sladkosnednost — Prva čebela), otrokovi navezanosti na mamo (Divjemu zajčku, Utrinek) in na nekaterih ustaljenih idealizacijskih oznakah otroštva: (Velik, sončen dan), snažnost (Moja ribica) ipd. Iz te predstavne tipike izstopa pesničina zbirka *Kadar Vanči riše* (1985), vendar se v njej še kažejo sledovi idealizacije, na kar je opozoril D. Poniž (1986: 173): »(N)i njihova idiličnost z metuljčki, rdečimi češnjami, zajčki in korenčki, jesenskim listjem in luno vsaj malce ponarejena?« Nekatere pesmi iz omenjene zbirke opazno odstopajo od idealizacije, tj. postavljanja otroka v »hoteno naivne« situacije. Gre za besedila, katerih tematika nikakor ne more biti povezana z idiliko nekonfliktnega otroškega sveta: upesnjevanje samote (Rišem samoto) ali inovativen prikaz otroške ustvarjalnosti (Rišem veter, Rišem vodo). Kljub temu je zbirka v veliki meri sestavljena iz besedil drugega tipa. Zbirka *Čas uhaja, čas hiti* (1989) Maruške Sedlak Bric, v kateri so ponatisnjena tudi nekatera starejša besedila, se prav tako uvršča v idealizacijski tip. Pomladna narava, povezanost otroka in živali, šola kot drugi dom, starševska skrbnost in otrokova hvaležnost — vse to na vsebinski ravni določa besedila M. Sedlak Bric, ob značilnih prilastkih in pomanjševalnicah:

> Kaj je, ptiček mali?
> Kaj mi milo ščebetaš,
> ko na okenski polici
> sem in tja skakljaš? (str. 82)

Poezija idealizacijskega tipa, kakor je razvidno iz primerov, ne presega ustaljene predstavnosti, vezane na stvarnost, ampak nekatere njene sestavine ob prenosu v besedilno stvarnost idealizira, tako da prepoudari tvorčevo čustveno naklonjenost takim podobam. Lirski subjekt tovrstne poezije je lahko odrasli ali otrok, v obeh primerih pa se identificira z besedilno idiliko — spremenljiva sestavina idealizacijskega tipa je opaznost tvorčeve identifikacije, ki se v starejših besedilih odraža v subjektovem izrecnem označevanju otroštva kot izgubljenega, in prav zato idealiziranega. V kasnejšem razvoju je tvorčeva naravnanost do otroštva manj razvidna, razkriva pa se v motiviki in jezikovni oblikovanosti, zlasti pretirani rabi

pomanjševalnic, ki še dodatno okrepijo čustvene plasti besedila. V subjektovem izražanju razpoloženj, povezanih z idiliko otroštva in narave (pomlad, zima), ni zaslediti konfliktnih situacij, ki bi zmotile harmoničnost razmerja med otrokom in okolico. Pravljični elementi (tudi nesmisel in fantastika) so podrejeni tipičnim obeležjem otroštva, in zato v besedilo ne vnašajo nenavadne predstavnosti; jezikovna in predstavna inovativnost ter povednost je v okviru tega tipa omenjena na podlagi tvorčeve zavesti o naslovniku in njenega izražanja kot pomembne funkcije besedila.

**1.2.3 Zbliževalni ali dvogovorni tip** mladinske poezije izhaja iz preseganja razkoraka med tvorcem in naslovnikom, kar ga kot bistvena lastnost loči tako od prvega kot od drugega tipa, ki temeljita na razmejitvi odraslega in otroka. Dvogovornost je v tretjem tipu opazna kot iskanje stičnih točk med dojemanjem besedilne in zunajliterarne stvarnosti, značilnim za otroka in odraslega. V tem smislu je o mladinski književnosti pisal že J. Stritar, ko je zavrnil zgolj vzgojne tendence v mladinski literaturi, njeno ponazarjalnost, ki izhaja iz razvidne glavne misli ali nauka, in ob tem dodal: »Sploh, kdor hoče biti dober učitelj, treba mu je, da se zna zamisliti nazaj v svoja mlada leta, kako je bilo, ko je on sedel v šolski klopi, kaj mu je bilo najteže razumeti, kaj mu je prizadelo največ preglavice, kaj ga je veselilo in kaj mu je bilo neprijetno, dolgočasno.« (*ZD* 6, 287–288) Stritarjeva misel se sicer nanaša na merila, ki literaturo ločujejo od moralističnih spisov; zdi pa se, da je njegovo poudarjanje otrokovega dojemanja kot merila za pisanje mladinske literature zametek mnogo kasnejših opredelitev nujnosti vživljanja v otroka, npr. v razmišljanju G. Šiliha (1983: 25): »Tu ne gre za nekako poniževanje k otroku, marveč za sposobnost, da je ponovno otrok, da se čuti kot otrok in da doživlja kot otrok.« S. Vegri (1989: 175) je vživljanje v otroka izrazila nekoliko drugače: »Otrok mi s svojo neverjetno diskretno odprtostjo do sveta, ki ga prvič doživlja, vedno vzbuja radovednost in neko tiho komunikacijo z njim doživljam kot prijeten sporazum z nekaterimi svojimi lastnimi opažanji sveta.« Misel, ki poleg vživljanja poudarja dvogovor med odraslim in otrokom, je sorodna Grafenauerjevim opredelitvam inovativne poetike, ki izhaja iz infantilizma v odraslem, in deloma s Forstneričevo (1991: 79) oznako lastnega dela: »Otrok nisem podcenjeval kot literarno manj zahtevnih bralcev, zato nisem pisal »otročje«, ampak sem *otroškost* skušal doseči z vživljanje (empatijo) v otroka, se pravi vase, ko sem bil otrok«. T. Kermauner (1977: 17) zbliževanje med odraslim in otrokom v pesništvu povezuje s senzibilnostjo za otrokove »groze, njihove sanje, njihove bolečine, ki so naše skupne bolečine«. Poezija, ki jo tvorec oblikuje na podlagi tovrstnih opredelitev, ne opisuje več otroškosti kot od odraslega oddaljene idile, ampak je otroškost in njeno posebno dojemanje sestavni del pesnikove odraslosti. Tako se mladinska in nemladinska poezija glede na način, kako se v besedilu odraža pesnikovo videnje stvarnosti (tj. oblikovanje besedilne eidetske predstavnosti), zbližujeta — ni nenavadno, da je med mladinsko poezijo dvogovornega tipa in nemladinskim pesništvom kakega avtorja mogoče opaziti vrsto motivnih in tudi tematskih vzporednic (npr. v delu S. Kosovela, L. Novy in N. Grafenauerja). Na povezanost mladinske in nemladinske poezije je v razmišljanju o lastnem delu opozoril tudi K. Kovič (1977: 24): »Pisati poezijo ali literaturo za otroke ni nič drugega kot pisati poezijo ali literaturo nasploh.« Osrednje vprašanje je, kaj pesniki pojmujejo kot otroški način videnja

oz. doživljanja stvarnosti, ki je odraslemu ustvarjalcu blizu — odgovor je najti v sodobni slovenski poeziji v Novakovih *Oblikah sveta*, ob opredelitvi izštevanke: »Tako izštevanke dokazujejo, da obstaja prvinska, odraslim očem prikrita, skrivnostna vez med otroškim načinom doživljanja sveta in pradavno mitološko zavestjo, za katero je značilna vera v organsko povezanost vsega z vsem ter v duhove, ki živijo v naravi ter oživljajo vse stvari, ki se dandanašnjim odraslim zdijo mrtve.« (str. 50) Zapis je mogoče povezati s Kermaunerjevim (1977: 17) pojmovanjem zbliževanja z otroškostjo, pri katerem je potrebno »iti, ko pravim temu z metaforo, v paleolitik«, pa tudi z Grafenauerjevimi (1991: 68) opredelitvami infaltilizma v odraslem, ki ga pesnik izpostavlja tudi v najnovejših razmišljanjih o slovenski mladinski poeziji: »Gre torej v prvi vrsti za takšen način doživljanja, v katerem se godijo čudeži, ali še bolje povedano: za tisto posebno naravnanost, ki jih še dopušča.« V tem smislu pojmuje pisanje mladinske literature tudi D. Zajc (1981: 17): »Pisanje pesmi za otroke je potovanje v svet nemogočega, je ustvarjanje utopičnega in je tako tisto, kar imenujemo avantura.« Ustvarjanje posebne besedilne predstavnosti je v zbliževalno-dvogovornem tipu zasnovano na nesmiselnih jezikovnih in predstavotvornih postopkih; z njihovo uporabo je namreč vzpostavljeno posebno preoblikovanje z zunajliterarno stvarnostjo povezanih ustaljenih predstav in jezikovnega sistema, kar vzpostavlja besedilno stvarnost in njeno spoznavno, etično in estetsko plast. V mladinski poeziji tretjega tipa posebno mesto zavzemajo besedila, ki ne temeljijo na nesmiselnih ali fantastičnih predstavah, ampak se snovno in vsebinsko povezujejo z zunajliterarno stvarnostjo v večji meri: gre za pesmi, katerih tematika je povezana z otrokovo osamljenostjo, strahom ali žalostjo. Tovrstna tematika ne temelji na nesmislu, ampak na pesnikovem vživljanju v otrokovo doživljenje sveta, toda ne kot nenavadnega, pravljičnega, ampak kot ogrožujočega, krivičnega ipd. Táko vživljanje je lahko povezano z avtorjevim resentimentom, mestoma pa tovrstna poezija kaže tudi na uporabo žanrskega prenosa. Zbliževalni ali dvogovorni tip torej ni zasnovan le na otroškem nesmiselnem dojemanju obdajajočega, ampak zajema tudi izpovedno liriko, kar pomeni, da je njegova bistvena lastnost tematska raznovrstnost in širina. V tem se najbolj razlikuje od vplivanjsko pogojenega vzgojno-poučnega ali od predstavno in tematsko omejenega idealizacijskega tipa.

V dvogovorni ali zbliževalni tip se uvrščajo ljudske otroške pesmi, katerih temeljna oblikovna lastnost je nesmiselnost predstav in jezikovne plasti, in to kot preobražanje ustaljene predstavnosti in vrednostne lestvice. Na to je opozoril urednik *Slovenskih narodnih pesmi* K. Štrekelj (1909: 308): »Marsikaj je v njih, česar bi od mladega človeka ne pričakovali in kar je zoprno moderni laži-omiki in pruderiji, ki so ji naturalia nekaj nezaslišanega.« Urednik je označil tudi tvorca v zbirko zajetih besedil — to so otroci, pastirji in tudi odrasli. Otroško narodno pesništvo je obravnavala Z. Kumer (1986: 7–8) in ga razdelila na dve skupini: 1. nerazumljiva besedila (*ekate, pekate, cukate me* — iz latinščine: *Angite, pangite, cingite me*), 2. razumljiva besedila (oponašanje živali, zmerljivke, uspavanke ipd.). Vsa besedila se nanašajo na tvorčevo bodisi besedilno bodisi stvarno izkušnjo — v zvezi s prvo je zanimiva pripomba, da se nekaterim izštevalnicam pozna zveza z besedili, s katerimi se je tvorec srečal v šoli: »Izdaja jo puhlo besedilo, ki zaudarja po tabli

in črnilu.« (str. 9) Za nastajanje nesmiselnega besedila je potemtakem odločilna tvorčeva težnja po preseganju in preobražanju ustaljenega, in to bodisi na ravni izrazne ravnine jezika bodisi zveze med predmetom in lastnostjo. Na táko besedilotvorno izhodišče se seveda ne more vezati zgolj vzgojnost — otroške narodne pesmi so zato večinoma šaljive ali posmehljive, humor pa lahko preraste celo v robatost (posmehljivke starim babam ipd.). Predstavni nesmisel se odraža v motiviki narobe sveta:

Slepi je zajca videl,
Hromi ga je vjel,
Nagi ga pod srajco del. (*Slovenske narodne pesmi*, 4, 396)

Besedila so tudi oblikovno tipična: ob pogostih onomatopoijah in ponavljanjih besed je izrazita še raba paralelizmov (kot zapovrstna stava vprašanj in odgovorov ipd.); s tem narodna pesem izraža tvorčevo pozornost do besedilne izraznosti, ki mestoma preraste v razviden obrazec. Tako je razumljivo, da se zbliževalni ali dvogovorni tip v umetni mladinski poeziji razmahne s sprejetjem izrazne in predstavne tipike, značilne za ljudsko pesem — to je razvidno iz Levstikovih *Otročjih iger v pesencah* (1880), ob katerih je bilo večkrat opozorjeno na zveze z narodnim pesništvom. Levstikove pesmi (tako kot narodne) vsebujejo veliko onomatopoij (oponašanje živali), paralelizmov (Malo takih mož, Kadar otrok lovi luno in zvezde), hkrati pa ljudsko izraznost dopoljnjuje z besedotvorno inovativnostjo (*pedenj-človek, laket-brada, cvilimož*) kot izraznim ustreznikom nesmiselne predstavnosti. Besedila tretjega tipa v Levstikovem pesništvu prevladujejo nad vzgojnopoučnimi; ob prvinah iz ljudskega slovstva je v'njih opazna tematska nadgraditev nesmisla, in sicer v tematizaciji otrokove igre, tudi kot domišljijskega potovanja sanj (Dete jezdi na kolenu, Rimska cesta). Ljudska izrazno-zgradbena besedilotvornost se odraža tudi v delu O. Župančiča; nekatere njegove pesmi je mogoče uvrstiti v idealizacijski tip, ob njih pa so pomembnejša tista besedila, ki odražajo povednostno funkcionalen vnos sestavin ljudskega slovstva: »Tako ostajajo pesniško izrazno in zgodbeno sporočilno najbolj zveste ljudskemu izročilu prav tiste otroške pesmi, ki so povezane z obrednimi izročilnimi prvinami, npr. *Na Jurjevo* (Belokranjski običaj), ali pa tiste, ki so pesnikova parafraza občih pripovednih motivov (Sneguljčica, Zlata ptička, Kanglica).« (Rotar 1979: 283) Idealizacija otroštva je opazna v zbirki *Pisanice* (1900) in v posameznih besedilih iz zbirke *Ciciban in še kaj* (1915) — v prvi tako v značilnih pomanjševalnicah (sončece, Milenica, rožice) kot v prikazovanju otroške razigranosti in pomladnega prebujanja ter sveta, ki s svojo igrivostjo in milino obdaja lirskega subjekta. Podobno videnje otroštva določa še nekaj pesmi (Gini, Žarki, Milenica), kar je mogoče povezati z ostalim pesnikovim delom: »Drugim kritikom tako *Pisanic* kot kasnejših otroških zbirk so svetle in vitalistične poante in vesela narava Župančičevih otroških pesmi bile potrdilno nasprotje njegovi razboleli siceršnji liriki.« (Rotar 1979: 288) Drugače pa motiviko tovrstne Župančičeve poezije pojasnjuje A. Glazer (1983: 327): »S svojim slikovitim prepletanjem pa ti zarisi delujejo tudi vizualno, dekorativno ornamentalno, kakor je to značilno za secesijsko slikarstvo.« Vendar pa Pisanice vsebujejo tudi besedila, ki jih nikakor ni mogoče povezati z idilično ornamentalnostjo otroškega sveta; tematika teh besedil se nanaša na človekovo osamljenost

(Vzdih, Barčica), smrt (Bora, Belokranjska balada, O Indiji Koromandiji) ali narod (Mornar, Topol ob Savi) — v tem sklopu posebej izstopa pesem Vran, oblikovana kot nagovor vrana ranjencu, ki vsebuje celo groteskne elemente (vran kot črn menih, ki se gosti z živim mesom). Župančičeva poezija torej opazno presega motivno-tematsko zamejenost idealizacijskega tipa s svojo tudi na ljudsko izročilo vezano »univerzaln(o) povednost(jo)« (Rotar 1979: 290); mestoma celo preseže tematski in predstavni okvir mladinske književnosti: »Kljub temu ni Ciciban zanimiv samo za otroke. Marsikatera pesem deluje tudi na odraslega bralca, te ali one pa ne more docela razumeti niti najbolj duševno razvit mladič« (Slodnjak 1968: 342). Zbirko *Ciciban in še kaj* z ljudskim izročilom povezuje melodioznost verza, bogato glasovno slikanje, paralelizmi in nesmiselna predstavnost (Lenka, Zlato v Blatni vasi), kar se nadgrajuje z bogato metaforiko in simboliko (Turek, Breza in hrast, Zeleni Jurij) in kompleksno sporočilnostjo oz. povednostjo nekaterih besedil. V tem smislu se Župančičeva poezija oddaljuje od idealizacije otroštva in igrivosti, ki naj ji pesem služi, četudi je mestoma zaslediti tudi to pojmovanje: »Pesmi D e d e k S a m o n ò g (str. 8) in P o s t o v k a sta mišljeni kot gibalni igri.« (*Ciciban in še kaj*, 52). Z uvrstitvijo pesmi iz *Čaše opojnosti* v *Pisanice* je pesnik pokazal svoje »vrednotenje poezije kot celote, po katerem so tudi »mladinske« (ali »otroške«) pesmi integralni sestavni del poezije sploh« (Glazer 1976: 114); to pojmovanje je razvidno tudi iz njegovih misli o mladinski književnosti in njeni kvaliteti, ki se z uporabo izročilnih izraznih in motivnih sestavin in njihovo tematsko nadgraditvijo (tako kot pri Levstiku) potrjujejo v njegovi pesniški praksi: »Resničen je tisti mnogo ponavljani izrek, da je iz slovstva za deco najboljše komaj dovolj dobro.« (Župančič 1911: 6). Podoben odklon od idealizacije otroštva odraža tudi pesništvo A. Černejeve, le da ni tako izrazit kot Župančičev; njena zbirka *Metuljčki* (1930) pretežno še vzpostavlja idilično predstavnost (cvetka, zlati dan, račke in goske, mamica), vendar pa vsebuje tudi besedila, ki se vsebinsko ne navezujejo na nekonfliktnost in brezskrbnost otroštva, ampak je njihova tema smrt človeka in narave (Saši dedek je umrl, Na grobu, V poletju, V jeseni). Odklon od ustaljene predstavnosti (tudi kot idilike) in izraznosti je izrazitejši v zbirki *Za vesele in žalostne čase* (1933) — nenavadna metaforika (mušnice — gozdne plemkinje) se povezuje s fantastično motiviko (zelenec). Knjiga *Dedek Miha* (1939) zbliževanje med otrokom in odraslim doseže s pesemsko pripovedjo (dedek izdeluje igrače in se z otrokoma igra), pripovedne pa so tudi pesmi v zbirki *Sredi domovine* (1953). V dvogovorni ali zbliževalni tip mladinske poezije se uvršča Kosovelova in mladinska poezija L. Novy, zanimiva tudi s stališča povezanosti z nemladinsko poezijo in simbolističnimi poetiškimi načeli; nesmisel in fantastika ter zbliževanje med otrokom in odraslim so značilnosti Reharjeve *Koromandije* (1927), nekaterih Grudnovih besedil (Miška osedlana (1922), Na Krasu (1949)) in zbirke *Matjažek* (1943) M. Kunčiča, v kateri poleg tematike smrti izstopa zlasti družinska tematika, in sicer kot zbliževanje med starši in otrokom v (domišljijski) igri, kar je ena osrednjih sporočilnih razsežnosti kasnejše Snojeve mladinske poezije. Ljudsko izročilo je bistveno zaznamovalo Bevkovo zbirko *Pastirci pri kresu in plesu* (1959), na kar je v spremnem besedilu opozoril pesnik sam. Zbirko sestavljajo raznovrstne pesmi — izštevanke (Igra v vrsti), zafrkljivke (Otroku, ki se cmeri) in nesmiselnice (Gice lonce, Teleban se uči abecedo) — nekatera besedila se neposredno navezujejo na ljudsko slovstvo:

Pleši, pleši, črni kos,
kaj boš pravil, da si bos!
Sova ti na dudo piska,
žaba na svoj meh pritiska.

F. Bevk je svojo zbirko objavil po nastopu prvega povojnega vala v nemladinski poeziji — skupine štirih pesnikov, ki se odvrne od »politično aktualističnega izpovedovanja znotraj meja bolj ali manj realistične poetike« (Paternu 1967: 136); tako postane »romantična razdvojenost med lepimi sanjami in nelepo resničnostjo njen osrednji lirski motiv, domotožno zatekanje v »otroški« spomin pa najčešča pot njenega notranjega izhoda« (prav tam, 137). Obujanje intimizma in romantizma v nemladinski poeziji se odraža tudi v mladinskih pesmih K. Koviča in T. Pavčka — v nasprotju z ideološkimi, vzgojno-poučnimi izvori aktivistične mladinske poezije oblikujeta pesnika besedilno stvarnost, ki se odmika od ustaljenih predstav. V tem se Kovičeva in Pavčkova mladinska poezija navezuje na Bevkovo, le da je pri slednjem jezikovna in predstavna inovativnost še zamejena, vezana predvsem na ljudsko besedilotvornost. Pavčkova zbirka *Maček na dopustu* (1957) in Kovičeva *Franca izpod klanca* (1963) dosegata odmik od ustaljenega predvsem z nesmiselnimi povezavami med sestavinami zunajliterarne stvarnosti, medtem ko je izrazitih fantastičnih elementov manj; kot motivi v obeh zbirkah izstopajo tudi humorno obarvani dogodki, povezani z otrokovo lastnostjo oz. navado, ob redkih pravljičnih motivih (kralj Matjaž, zlato jabolko). Vse to kaže na dejstvo, da je eidetskopredstavna in izrazna inovativnost, značilna za kasnejše zbirke obeh avtorjev, v njunih prvih zbirkah še omejena in povezana zlasti z antropomorfizacijo živali, razmeroma ustaljeno v starejšem pesništvu. Kasnejše Pavčkove zbirke (*Velesenzacija* (1961), *Čenčarija* (1975), *Prave (in neprave) pęsmi* (1986)) fantastiko razvijejo in se povežejo s tematiko sobivanja otrok in odraslih. Pavčkovo pesništvo je tematsko raznovrstno, kar se na izrazni ravnini dopolnjuje z izrazito melodičnostjo pesniškega jezika, ob opazni nesmiselni predstavnosti. Zbliževanje med tvorcem in naslovnikom je ob Pavčkovih besedilih poudarila B. Hanuš (1985: 6): »Do otroka se vede kot enak z enakim in se zato odreka prepovedim in zapovedim odraslih.« Otrok, v katerega se Pavček vživlja, je zlasti v kasnejših zbirkah mestni otrok; S. Jug (1980: 96) je ob izboru *Slon v žepu* (1979) opredelil tri osnovne značilnosti Pavčkove mladinske poezije: »Naravnanost v tematiko iz sodobnega življenja otrok v mestnem okolju, sproščen razmah domišljije in zvrhana mera zafrkljive šegavosti v izrazu.« Značilnosti dovogovornega ali zbliževalnega tipa se odražajo tudi v besedilih drugih pesnikov; Kovičeva *Zlata ladja* (1969) zajema poleg besedil iz prejšnje zbirke tudi izrazite nesmiselnice (Žoga, Leteča mačka, Banane) in fantastiko (Zlata ladja), zgolj zaznavno že v zbirki *Franca izpod klanca*, kjer je še »neambiciozna, lahko razrešljiva in prijazno poučna« (Filipič 1970: 413). Oblikovanje nesmiselno-fantastične besedilne stvarnosti na motivni ravni določa tudi Zajčevo *Abecedarijo* (1975) in zbirko *Ta roža je zate* (1981), Grafenauerjevo zbirko *Nebotičniki*, sedite (1980), Deklevove *Pesmi za lačne sanjavce* (1981), Snojeve *Pesmi za punčke in pobe* (1984), deloma Lainščkovo *Cicibanijo* (1987), zlasti pa *Čaroznanke* (1990)

Bine Štampe-Žmavc ter pesništvo M. Košute (*Abecerime* (1979), *Ptička smejalka* (1984), *Zidamo dan* (1987)). Že *Abecerime* z zbliževanjem pomensko oddaljenih besed na izrazni ravnini (aliteracije) presegajo tradicionalno poučno funkcionalnost tovrstnih besedil — odstop od jezikovnega in predstavnega klišeja je njihova bistvena lastnost, kar postane razvidno, če se jih primerja npr. z Veselo abecedo V. Albreht:

M l e k o kravica nam dá,
vsak zato jo rad ima.
M r a v l j a suhe igle išče,
z njimi si gradi mravljišče.
M u h o bom napodil stran,
da od nje ne bom bolan. (Vesela abeceda)

M je poln vseh marčnih muh:
je trden most, slok minaret,
od mila čist, z marelo suh
in z mavrico v nebo pripet.
(Abecerime)

Rušenje ustaljenega in oblikovanje nenavadnega v sodobni slovenski mladinski poeziji je kritika označevala kot »ustvarjanje iz besed-zvokov; ritmično oblikovanje realitete« (Kermauner 1979: 83), kar je v zvezi z »avtotematizacij(o) pesnjenja« (str. 80), besede so »osvobojene svoje slovarske konvencije« (Poniž 1981b: 67), besedila pa »besedna odslikava, pretanjena arabeska o vsem, kar lahko postane predmet pesnikovega zanimanja« (prav tam). Pesništvo M. Košute je zanimivo tudi zato, ker jezikovni nesmisel kot predstavotvorno sredstvo zadeva stalne besedne zveze (Iz muhe slon, Laž ima kratke noge, Španska vas ipd.); po pomenu jezikovne inovacije se Košutove pesmi lahko primerjajo z Novakovo zbirko *Prebesedimo besede* (1981), ki tematizira jezikovno igro — kasnejše Novakovo pesništvo se tematsko razmahne, od povezanosti stvari in otroka ter otroške vseprežemajoče domišljije (Najljubše igrače, zbirka *Domišljija je povsod doma* (1984) do posebne občutljivosti za življenje stvari (Življenje stvari, zbirka *Periskop* (1989)). Tako Košuta kot Novak izpostavljata pomen otroškosti za pesnika, prvi v posvetilu »Alešu,/ da bo še kdaj otrok« (Zidamo dan, 10), drugi v nagovoru »učitelj(em) otrok(om)« (*Prebesedimo besede*) in v poudarjanju otroškega posluha za besede, ob izrecni identifikaciji z otrokom: »Vsak pesnik je velik otrok. In vsak otrok je mali pesnik.« (*Domišljija je povsod doma*). Zbliževanje ali vživljanje v otroka se torej v sodobni slovenski mladinski poeziji kaže kot pozitivno vrednotenje otroškega videnja ali doživljanja stvarnosti in njenega preoblikovanja v domišljiji, npr. najsodobnejših besedilih: vsakdan — pisan pajčolan »se igra in ustvarja svoj svet« (Čaroznanke, 37). To preoblikovanje je v besedilni stvarnosti zaznavno kot uporaba nesmiselnih povezav (stvar — lastnost ipd.), jezikovna inovacija, fantastika — tako se sodobna poezija povezuje s starejšimi besedili tega tipa, npr. Levstikovimi in Župančičevimi ter ljudskim izročilom. V zadnjem se omenjene lastnosti kažejo zlasti na snovni ravni, medtem ko sodobna poezija nesmiselno motiviko tematsko nadgradi (občutljivost za stvari, otroška igra, skrivnostnost sveta onkraj ustaljenega, poetološka in družinska tematika). Posamezne vsebinske plasti je mogoče povezovati tudi s sodobno nemladninsko literaturo — tako se npr. občutljivost za življenje stvari pojavlja kot tema Pogačnikovega stripa Svetloba teme (*Katalog, Problemi*, 1968); to pa pomeni, da je razmah nonsensa in fantastike povezan tudi s celovito poetiko določenega avtorja, ki zaznamuje tako mladinsko kot nemladnisko poezijo in v kateri je utemeljeno pesnikovo vživljanje v otroškost — na to je v zvezi z Deklevovo mladinsko poezijo

opozoril D. Poniž (1981a: 68): »Pesmi za lačne sanjavce skušajo sintetizirati in v sporočilu, namenjenem otrokom, še enkrat preveriti nekatera pesniška spoznanja in elemente poetike Milana Dekleve«. S tovrstno prepletenostjo obeh vrst pesništva se vzpostavljajo vzporednice s tistimi starejšimi pesniki, ki so bodisi v načelnih izjavah o pesnjenju bodisi v pesniški praksi mladinsko in nemladinsko poezijo pojmovali v njuni medsebojni povezanosti in enakovrednosti.

Poleg jezikovne in predstavne inovativnosti pa v tretjem tipu mladinske poezije obstaja še ena skupina besedil, ki se motivno veže na otrokovo doživljanje zunajliterarne stvarnosti, ne da bi jo v besedilih jezikovno-predstavno izraziteje preoblikovala. Resničnostna motivika tovrstne poezije je lahko pogojena s pesnikovim spominjanjem na lastno otroštvo, kar se v starejši slovenski mladinski poeziji odraža že v Stritarjevih besedilih, kljub temu da njegovo delo ostaja povečini znotraj vzgojno-poučnega tipa: »V Lešnikih se sedemdestletni pisatelj vrača v svojo mladost; tisti Stritar, ki ni rad govoril o sebi in je za svoja doživetja vedno uporabljal tuje osebe, stoji tu kot pripovedovalec svojega življenja, predvsem kot obnavljalec svoje mladosti.« (Koblar 1957b: 339) Z obnavljanjem otroške občutljivosti za podobe iz narave (v spominih in resentimentu) je mogoče vrednotiti tudi besedila iz prejšnjih zbirk: »V nečem je ostal še vedno nedosegljiv in svež. Njegovo tesno sožitje z naravo, ki ga je ohranil do starih let, mu je neprenehoma odpiralo pogled v živalsko življenje, in prav v pesmicah o živalih in živalskih pogovorih je do konca ohranil svoj poseben, sodobnikom skoraj nedosegljiv svet.« (Koblar 1957b: 462) Poleg Stritarja se je v otroštvo vračal tudi A. Gradnik; njegova zbirka *Narobe svet in druge pesmi za mladino* (1953) poleg pripovednih pesmi in nesmiselnic (nanje se navezuje že naslov zbirke) vsebuje tudi izrazito izpovedne pesmi, povezane s spominom na mater in rojstno hišo (Cunjar, Rodna hiša); vživljanje v otroške spomine je izhodišče tudi nekaterih drugih pesmi, zlasti cikla Letni venec. Ker se poezija, zasnovana na tovrstni resničnostni motiviki ne veže le na igro ali otroško ustvarjalnost, ampak tematizira tudi smrt in narod, je v njej mestoma zaslediti žanrski prenos — sporočilno zahtevnejša je namenjena razvitejšemu bralcu. To velja tudi za Krakarjevo zbirko *Sonce v knjigi* (1962), ki odraža težnjo »po klenem in funkcionalnem izpovedovanju resničnosti, projicirani v otrokovo čustveno in miselno okolje« (Grafenauer 1963: 367) in Forstneričevo *Belo murvo* (1976), v kateri je ob spominih na otroštvo (Veliki in mali voz, Pogača) izrazita tematika smrti (Oblekli so te v črn gvant, Kruh in kri, Bronasti vojak). To plast Forstneričevega pesništva je mogoče povezati z »domnevo, da otroci sprejmejo tudi »resno« ali «žalostno» pesem, ne samo — kot se v praksi pesnikov na splošno misli — le norčavo magično igro jezika« (Forstnerič 1991: 82). Iz vživljanja v otroštvo izhajajo torej tudi pesmi, ki jih ni mogoče označevati kot jezikovno-predstavni odklon od ustaljenega, ampak se poskušajo približati otrokovemu doživljanju stvarnosti v njeni trpkosti in disonantnosti. S temi tematskimi razsežnostmi se sodobna slovenska poezija navezuje na Župančičeve ali Kosovelove mladinske pesmi, katerih vsebinski razpon prav tako seže od tematizacije otrokovega videnja sveta kot skrivnosti do smrti, osamljenosti in nasilja kot njegove druge podobe. Posebej v tej skupini izstopajo Grafenauerjeve *Skrivnosti* (1983), ki že nekoliko razvitejšemu mlademu bralcu približujejo pojme kot smrt, skrivnost, strah, nič ipd., in sicer v njihovi pe-

semski tematizaciji. Povezovanje odraslega z otroškostjo ne le preko nesmiselnic ali fantastike je temeljno obeležje poezije S. Vegri, zlasti razvidno v zbirki *To pa niso pesmi za otroke* ali *Kako se dela otroke* (1983); od pesmi v zbirki *Mama pravi, da v očkovi glavi* (1978), »ki otrokom širijo opazovalno in doživljajsko optiko v smeri nenavadnih zornih kotov« (Vegri 1989: 175) se sporočilnost druge zbirke razlikuje po tem, da so ob igrivosti in »tabu« temah v njej opazni »razni mali protesti« (str. 176) kot izrecna sled pesničinega vživljanja tudi v temne strani otroštva. »V pesmih se dobesedno zrcalita dva svetova: otroški in pesničin, ki je ves stkan iz razpoloženj, pa tudi iz trdih in grenkih resnic našega časa.« (Poniž 1984b: 59)

**1.2.4** Zbliževalni ali dvogovorni tip slovenske mladinske poezije zaznamuje tematska raznovrstnost, ki je posledica tvorčevega vživljanja v otroka; ta tip ne izhaja iz vnaprejšnjega omejevanja funkcije ali izraznosti (predstavnosti) mladinske književnosti, kot je to značilno za prvi ali drugi tip — sodobna mladinska poezija je kot »govoric(a), kakršno poznajo samo 'veliki otroci', kadar govorijo 'malim otrokom' (Poniž 1982: 58) v svoji izraznosti primerljiva z ljudsko otroško pesmijo, pa tudi s slovensko mladinsko klasiko (Levstik, Župančič). S tem ko besedila v sebi uravnotežajo spoznavno, etično in estetsko plast, je njihovo bistvo umetniškost, kar jih (poleg utemeljenosti v avtorjevi poetiki) dodatno zbližuje z nemladinsko poezijo. Iz omenjenih vzporednic pa izhajajo nova vprašanja, ki jih literarni vedi zastavlja mladinska poezija in njena tipologija — povezana so zlasti z naslovnikovo sprejemljivostjo za ta ali oni tip, zgodovinsko in družbeno pogojenostjo te ali one značilnosti posameznega tipa, pa tudi z odzivi kritike na preoblikovanje spremenljivk, ki jih kak tip zajema. Iz očrtane še neobravnavane (ali le delno obravnavane) problematike izhajajo tudi možnosti za dopolnitev oz. natančnejšo raziskavo ustroja posameznega tipa — pa tudi za oblikovanje kake druge tipologije, ki bi izhajala iz snovnih, tematskih ali recepcijskih stalnic v razvoju slovenske mladinske poezije.

## VIRI IN NAVEDENKE

B. A. NOVAK: *Oblike sveta*. Ljubljana: Mladika, 1991 (Trepetlika).

J. STRITAR: *Zbrano delo* 6. Ljubljana: DZS, 1955 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

J. BRINAR, 1912: Spisi za mladino. *Pedagoški Letopis*. Ponatis *Otrok in knjiga* 21, 1985.

— — 1929: Slovensko mladinsko slovstvo zadnjih let. *Pedagoški zbornik Slovenske šolske matice*.

F. FILIPIČ, 1970: Srečanje s fantastiko v poeziji za otroke. *Dialogi* 6, 6.

F. FORSTNERIČ, 1991: Prvo otroško pesem mi je naročila Marija. *Otrok in knjiga* 32.

A. GLAZER, 1983: Simbolistične sestavine v Župančičevi zgodnji liriki. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana (Obdobja 4, 1).

— — 1967: Župančičeva Kanglica. *Otrok in knjiga* 4.

— — 1991: Slovenska otroška pesem v 19. stoletju. *Otrok in knjiga* 31.

H. GLUŠIČ, 1983: Slovenska mladinska književnost med poučnostjo in igro. *Otrok in knjiga* 18.

N. GRAFENAUER, 1963: L. Krakar: Sonce v knjigi. *Sodobnost* 4.

— — 1991: Sodobna slovenska poezija za otroke. *Otrok in knjiga* 31.

B. HANUŠ, 1985: Igra v sodobni poeziji za otroke. *Otrok in knjiga* 21.

T. HRIBAR, 1983: Sodobna slovenska poezija IV. *Nova revija* 19/20.

L. JAMAR-LEGAT, 1976: Začetki slovenske književnosti za mladino. *Otrok in knjiga* 4.

S. JUG, 1980: T. Pavček: Slon v žepu. *Otrok in knjiga* 10.
T. KERMAUNER, 1977: Polžek orje. *Otrok in knjiga* 6.
— — 1979: Formalna plat Snojeve poezije za otroke. *Otrok in knjiga* 9.
F. KOBLAR, 1957a: Nastanek spisov za mladino. J. Stritar: *ZD* 8. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
— — 1957b: Obseg in značaj knjige. J. Stritar: *ZD* 9, Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
M. KORDIGEL, 1991: Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. *Otrok in knjiga* 31.
J. KOS, 1990: *Literarne tipologije*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon).
K. KOVIČ, 1977: Moj pogled na književnost za otroke. *Otrok in knjiga* 6.
Z. KUMER, 1986: Izročilo ljudske otroške pesmi na Slovenskem. *Otrok in knjiga* 23/24.
B. PATERNU, 1967: *Slovenska književnost 1945–65* (1. knjiga). Ljubljana: Slovenska matica.
— — 1989: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kultura).
Z. PIRNAT-COGNARD, 1980: *Pregled mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
D. PONIŽ, 1981a: Pesemsko »kosilo«. *Otrok in knjiga* 13/14.
— — 1981b: Prebesedene besede. *Otrok in knjiga* 13/14.
— — 1982: D. Zajc. Ta roža je zate. *Otrok in knjiga* 15.
— — 1984a: Most med otroki in odraslimi. *Otrok in knjiga* 20.
— — 1984b: Radostno prepletene domislice. *Otrok in knjiga* 20.
— — 1986: Zbirka Liščki. *Otrok in knjiga* 23/24.
M. POTRATA, 1991: Basni Leopolda Volkmerja. *Otrok in knjiga* 32.
B. PREGELJ, 1980: Slovenska književnost za otroke. *Otrok in knjiga* 10.
J. ROTAR, 1978: *K umevanju pripovedništva*. Ljubljana: Mladinska knjiga (*Otrok in knjiga*).
— — 1979: Župančičeva otroška pesem in ljudsko izročilo. *Oton Župančič, simpozij*. Ljubljana: Slovenska matica.
A. SLODNJAK, 1968: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
B. STRAŽAR, 1976: Sončnica na rami. *Otrok in knjiga* 4.
— — 1972: Sodobnost slovenske lirike za otroke. *Otrok in knjiga* 18.
M. ŠIRCELJ, 1978: Kratek oris razvoja slovenskega mladinskega slovstva. *Otrok in knjiga* 7.
K. ŠTREKELJ, 1909: Pripomnja. *Slovenske narodne pesmi* 4. Ljubljana: Slovenska matica.
J. TOPORIŠIČ, 1984: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
S. VEGRI, 1989: Refleksije ob pisanju. *Otrok in knjiga* 27/28.
D. ZAJC, 1981: Svetloba otroštva. *Otrok in knjiga* 12.
O. ŽUPANČIČ, 1911: Oton Župančič o otroku in otroški književnosti. *LZ*. Ponatis v *Otrok in knjiga* 7, 1978.

## SUMMARY

In Slovene children's poetry one can observe three mutually exclusive types which differ primarily in the creative conceptualization of their form and function, the way in which the text is understands itself and how it views childhood (the addressee). The didactic type overemphasizes the hortative functions of the text so that the poem as a mutual interrelationship of three layers (perceptual, ethic and aesthetic) are focused on upbringing/instruction. This type of children's poetry is known as early as the first decades of the nineteenth century after which it is seen again continuously at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. It develops most intensively with Slovene activist poetry (in connection with a new value system) and is found also in modern children's poetry. The child in it is an identificational model to whom the addressee can feel close. The idealistic type of children's poetry is based on the conceptualization of childhood as an idyll, marked by the lack of tribulations in the child's situation in reality. In terms of the

substance of the text, the idealistic type is comparable to trivial literature (kitsch). Idealistic poetry on the expression plane is recognizable by its diminutives and attributives, which go hand in hand with the overemphasis of the emotive elements of the text (sentimentalization of the text). The idealistic type also appears quite early (the beginning of the nineteenth century) and is found until the modern period in children's poetry. The dialogic/approximating type attempts to overcome the distance between the author and the addressee by awakening in him the sense of childhood or the joy of the child. The basic determinant of the type is the sensitivity to unusual combinations of words, the transformation of standard phrases into picturesque textual reality (connected with eidetic vision), and the poeticization of more traumatic childhood experiences, e.g., in the thematics of death, violence and nothingness. One can draw a number of parallels between this type and non-children's poetry on the basis both of the writings of poets as well as the equality of value of writing for children and adults from the point of view of comparative textual form. A typology of Slovene children's poetry is thus also an indicator of the fact that the dialogic/approximating type of children's poetry is not separate from other poetry. Instead, it is a specially formed and, with respect to poetics and non-children's poetry, a logical part of the poet's opus. This fact has already been pointed out in Slovene literary criticism in the definitions of the distinctive features of the individual types. The dialogic/approximating type becomes popular in Slovene poetry with the incorporation of expressions and motifs of folk poetry. It is marked by variety of motifs and themes; this is what differentiates it from both the first and second types, which are based on constraints on either function or viewpoint and thematics of the text.

UDK 886.3.09–32:929 Bevk F.
*Emica Antončič*
Maribor

# VARIANTE BEVKOVIH KMEČKIH POVESTI

France Bevk (1890–1970), eden najplodovitejših in najpopularnejših slovenskih pisateljev že v obdobju med obema vojnama, je v 20. letih napisal večje število kmečkih povesti, ki so poleg zgodovinskih povesti in romanov postale osrednji žanr njegovega pripovednega opusa. V 30. letih je Bevk večino teh povesti ponovno izdal v bolj ali manj spremenjenih variantah. Pričujočo razpravo zanimajo razlike med variantami teh povesti ter strukturna umeščenost Bevkove kmečke povesti v tradicijo tega žanra pri Slovencih.

In the 1920's France Bevk (1890–1970), one of the most prolific and popular Slovene writers in the interwar period, wrote a number of rural short stories, which, along with his historical stories and novels became the central genre of his narrative opus. In the 1930's Bevk republished the majority of these stories in somewhat altered variants. The present study is concerned with the differences between these variants and the structural placement of Bevk's rural short stories in the tradition of this genre among the Slovenes.

Svojo prvo kmečko povest je Bevk izdal leta 1925 v Gorici pri Književni zadrugi Goriška matica. To je bila Smrt pred hišo, ki jo je v podnaslovu označil kot roman. Krajevna zaprtost dogajanja (življenje ljudi v zaselku štirih hiš) z redkimi vdori zunanjega sveta, predvsem pa tipična motivika in tematika kažejo na žanr tradicionalne kmečke povesti.

Teorijo kmečke povesti kot žanra in variacijo kot njen osrednji estetski princip je pri Slovencih utrdil Miran Hladnik.[1] Pri tem je v okviru analize tematike kmečke povesti zarisal tudi razliko med kmečko povestjo in romanom:

Najvažnejša je kategorija doma. V primerjavi s klasičnim evropskim romanom, kjer je osnovna kategorija junak, je to najočitnejša posebnost kmečke povesti. Če je v evropskem romanu šlo za spopad junaka s svetom z namenom, da se svet spremeni, gre v kmečki povesti večinoma za prizadevanje junaka, da

a) ohrani dom (pred grožnjo od zunaj),

b) se na novo udomi (poroči) ali

c) spremeni zasedbo doma (npr. zamenja mater z nevesto, pri čemer ne gre za spremembo, ki bi bila povezana z enkratno junakovo vizijo novega sveta, ampak za regularno spremembo, ki nahaja svoje opravičilo v tradiciji, gre za diktat doma in njegovih zakonitosti. (*Kmečka povest*, str. 118)

Eno svojih kasnejših kmečkih povesti podobnega obsega in časovnega razpona — Skrinjo s srebrniki — je Bevk dosledno označeval kot povest, tako tudi številne druge, nekatere krajše pa je podnaslavljal kot novele. Labilnost teh avtorskih (ali uredniških?) oznak kaže na določeno nihanje forme in obsega, značilno za tradicijo t. i. vaške zgodbe (Dorfgeschichte). Zavest o slednji je z upoštevanjem izsledkov

[1]Zlasti v delu *Kmečka povest*, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, 1987.

nemške teorije (Altvater, Hein, Baur) v slovensko literarno vedo vnesel Janko Kos[2] in jo utemeljil kot posebno, historično obliko

iz srede 19. stoletja, ki se spreminja in doživlja spremembe vse do leta 1900, nato pa se umakne novim oblikam kmečke epike, tj. kmečki noveli, povesti in romanu. Posebnost vaške zgodbe je ta, da zvrstno-formalno ni omejena, saj se lahko pojavlja kot kratka zgodba, povest ali novela, pa tudi kot »slika«, »obraz« ali »značajevka«, včasih celo kot črtica, nikoli pa praviloma ne prerase v roman. (*Primerjalna zgodovina slovenske literature*, str. 104)

Tako definiran termin vaške zgodbe, uporabljen kot ožji historični pojem znotraj širše vrstne oznake kmečka povest, nam bo s svojo tipično motiviko in položajem junaka v nadaljevanju razprave omogočil natančneje opredeliti značilnosti Bevkovih kmečkih povesti in njihov odnos do slovenske tradicije v tem žanru.

V Smrti pred hišo je Bevk že uporabil za praktično vse svoje kmečke povesti tipičen začetni opis, ki se prične s široko pripovedno perspektivo in panoramo pokrajine, nato pa perspektivo zoži na zaselek ali eno samo hišo, ki je prebivališče glavnih junakov povesti. Pred tem je Bevk v svoji zgodnji prozi pogosto uporabljal drugačen začetni obrazec v slogu časnikarskega prologa, v katerem se pripovedovalec sreča s posledicami nekega dogodka, ponavadi nesreče, in nato retrospektivno razvije zgodbo, ki je pripeljala do tega dogodka. Temu je sledil na koncu običajno še epilog s pripovedovalčevim moralno oz. idejno obarvanim komentarjem. Tak obrazec, značilen za vrsto njegovih zgodnjih tekstov, obarvanih z novoromantično dekadenčnostjo in psihološkim moralizmom (npr. Muka gospe Vere, 1925), je Bevk prenesel samo v eno svojo kmečko povest — Hišo v strugi (1927), kasneje pa ga je popolnoma umaknil vsevednemu in neeksplicirnemu pripovedovalcu, ki pričenja pripoved zmeraj s pokrajinsko panoramo.

Glavni junak Smrti pred hišo je otrok, ki po očetovi smrti ostane sam na očetovi kmetiji. Ko napol odrase, prežene grabežljive sorodnike in prične z močno voljo garati, da bi spet pridobil dele posestva, ki jih je oče izgubil: »Skozi okno je gledal za njima Ivanc. Nič več se ni zganilo v njem. Bil je človek, ki so mu zrastla pleča in taka vera v lastno moč, da bi premaknil Osojnik.« Ko mu to uspe, hoče še svojim štirim sinovom pridobiti premoženje (»Vsakemu svoje posestvo — vsakemu svojo hišo.«). Pri tem ne izbira sredstev. Toda načrti se mu prično sproti podirati: en sin konča zaradi uboja v zaporu, drugi se mu upre, odide delat v rudnik in tam umre v nesreči. Najstarejši ima otroka z deklo, ki pa jo oče prežene, ker hoče zanj premožno nevesto. Ko fant umre zaradi pljučnice, doživi oče čustveni pretres in moralno preobrazbo. Z zadnjim sinom se ponovno loti dela in se odloči, da mu bo dovolil, da si sam izbere nevesto.

Glavna nasprotja in ogrodni dogodki, ki ženejo dogajanje naprej, so torej konflikti za lastnino, konflikti med starši in otroki, smrti, poroke in rojstva — vse v okviru tipično kmečke tematike boja za preživetje in za zemljo, lakomnosti, ljubezni in sovraštva. Znotraj tega funkcionira kot glavni junak močni, otrdeli posameznik, ki s svojo izredno voljo po uresničitvi ciljev povzroča zlo ljudem okoli sebe, ki pa

[2]K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi, Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, 104–112.

je po notranjem zlomu sposoben to zlo v sebi premagati. To, kar tega posameznika omejuje, niso neke realne socialne ali zgodovinske okoliščine v smislu realizma, ampak, kot pravi France Koblar v opombah k IV. knjigi Bevkovih Izbranih spisov (Ljubljana, 1955): »nevsiljiva nravstvena misel, občutek neke nevidne zakonitosti, ki bi jo najlaže imenovali naravno pravičnost po znanem izreku, da se vsaka krivica maščuje na tem svetu«. Srečata se torej močni posameznik z voljo do moči na eni strani in pa realnost življenja, ki ima v sebi to staro globoko pravičnost. Šele ko jo posameznik prizna in svoje delovanje uskladi z njo, dobi njegova volja nov polet. Takšno priznanje torej implicira moralno preobrazbo posameznika po starem krščanskem obrazcu: greh, kesanje-pokora, odveza-očiščenje, hkrati pa misel, da je vsak človek v svojem jedru dober, torej sposoben očiščenja. Praktična posledica junakove preobrazbe je sklep, da bo poslednjemu sinu omogočil, da si najde ženo po svoji želji. To pa je liberalno-demokratična ideja, ki jo poznamo že iz prvega vrha slovenske vaške zgodbe — Jurčičevega Sosedovega sina (1868).

Poseben problem Smrti pred hišo je njena zgradba. Povest je sestavljena iz 128 kratkih poglavij po principu utrinkov, med katerimi so dogajalni ali časovni premolki. Med seboj jih povezuje motiv napovedovalke usode — oblikovan s simbolom hruške drobnice, ki stoji sredi zaselka in se pred vsakim tragičnim dogodkom (smrtjo) pokaže kateri od oseb v obliki prikazni smrti. Prav v zgradbi povesti in funkciji osrednjega simbola pa se od Smrti pred hišo bistveno razlikuje njena druga varianta — Ljudje pod Osojnikom, ki jo je Bevk izdal leta 1934.[3]

Medtem ko prvi opis hruške v Smrti pred hišo že takoj na začetku tematizira strah: (»Strela je udarila vanjo in preklala vrh. Veje so se sušile. Kdo bi jo bil požagal, ko se je pa ni upal nihče dotakniti.«), pa v Ljudeh pod Osojnikom pripovedovalec z njeno pomočjo konkretizira izgubo zemlje (tj. pravdanje za hruško) in motiv za njeno ponovno pridobitev: »Ljudje so se komaj še spominjali, da je bil zaradi nje kos Krivčeve zemlje prešel v tujo posest.« V drugi varianti te povesti hruška izgubi svojo funkcijo prikazni, strahu, ki napoveduje usodo. Ko v prvi varianti glavni junak kot deček tik pred očetovo smrtjo zagleda namesto hruške prikazen smrti, se odzove: »Oče, zunaj je strah!« V drugi varianti od tega ostane samo: »Oče, strah me je!«

Medtem ko v prvi varianti pripovedovalcu hruška služi za prikazovanje podzavesti junakov in je tako lahko slutnja smrti oz. usode, strah ali oglašanje slabe vesti, pa se v drugi varianti vse dogaja na ravni zavesti, ki je le nekoliko neuravnotežena. Strah in slaba vest sta objektivizirana, podoba smrti kot napovedovalke usode izgine. Hkrati je v pripovedi ukinjena tudi romantična vloga narave, ki odslikava emocionalna stanja ljudi.

Z izločitvijo motiva napovedi usode kot veznega tkiva med dogodki pa se spremeni tudi zgradba povesti. V Smrti pred hišo je skoraj vsak dogodek ali motiv kratko poglavje zase, sklopi takšnih poglavij pa imajo naslove. Ti naslovi z očitno povezovalno funkcijo v Ljudeh pod Osojnikom izginejo, ker niso več potrebni, saj Bevk dogajanje razširi, prepleta motive, se vrača nazaj, da bi spomnil na dogodek ali misel iz preteklosti, ki postane povod za neko novo dejanje, za oblikovanje zna-

[3] *Izbrani spisi* I (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna; Zbirka domačih pisateljev).

čaja; širše in bolje karakterizira osebe, uvede nekaj stranskih, da postane dogajanje verjetnejše ipd. Mnoga naključja se umaknejo verjetnejšim, z dogodki v preteklosti ali z značaji oseb utemeljenim in vzročno-posledično povezanim dogodkom. Bevk tke epsko širino. Prej prazne prehode med poglavji zdaj poveže — ponavadi s časovnimi oznakami — in združuje po več prej kratkih poglavij v po eno daljše. Iz 128 poglavij prve variante nastane zdaj 60 poglavij. Napovedovalko usode kot vezno tkivo zamenja tek časa. Logična posledica tega je tudi premik v naslovu: s prikazni smrti se pozornost prenese na ljudi. Kljub tem spremembam pa ostaja zgodba nespremenjena z vso svojo tematiko in idejo, konec spravljiv in odprt v prihodnost, čas in kraj dogajanja pa zgodovinsko in geografsko nedoločena.

Naslednja Bevkova kmečka povest Hiša v strugi (1927)[4] od modela, kakor ga je že nakazala analiza Smrti pred hišo, odstopa z že omenjenim prologom in v njem ekspliciranim pripovedovalcem ter prvič konkretiziranim časom dogajanja (leta po prvi svetovni vojni) in krajem (zaselek na Tolminskem). V Hiši v strugi najdemo polno za vaško zgodbo tipičnih motivov ali motivnih drobcev: nezakonski otrok, zapeljivec iz sveta, sosedska in generacijska nasprotja, ženska spletka, pohlep, naravna nesreča; osrednja tema pa je življenjska povezanost kmečkega človeka in narave. Narava, ki je romantično divja in lepa in se v njej kažejo slutnje, napovedi usode, se maščuje nad človekom, če ta zaradi pohlepa poruši svoje ravnovesje z njo. V povesti gre za prekomerno sekanje lesa, kar ima ob deževju za posledico poplave in plazove. Glavni junak, mlad kmečki fant, šibek in neodločen značaj, žrtev ženskih spletk in pohlepa, v povodnji utone — ostali močnejši liki (oče, žena) pa doživijo eksistenčni strah in čustveni pretres ter preživijo. Konec je tako spet spravljiv in odprt v prihodnost.

Jakec in njegova ljubezen, strukturno najčistejša Bevkova kmečka povest, je izhajala leta 1927 najprej v podlistku Edinosti, nato pa je pri istem tržaškem založniku izšla še v knjigi. Njen glavni junak je Jakec, bajtarski sin in vaški posebnež, ki ga imajo vaščani za tepca in ga očitno podcenjujejo. Jakec je predvsem naiven in neveden, a ima »lepo dušo«. Takšen junak spada v tradicijo slovenske vaške zgodbe, kakršna se je pod vplivom Auerbachovih Schwarzwälder Dorfgeschichten pričela že z Jenkovima Tilko in Jeprškim učiteljem ter dosegla vrh s Tavčarjevimi »slikami iz loškega pogorja« Med gorami (1876–1888) ter ciklom V Zali (1894).[5]

Kljub naivnosti in izkušenjski omejenosti pa ima Bevkov Jakec močno voljo in je sposoben načrtnega delovanja. S tem in s svojo dobrosrčnostjo si pridobi najlepše dekle na vasi, kmečko deklo Micko. Micka je daljnja, vaško naivna sorodnica romantičnih likov usodnih žensk, ki s svojo lepoto prinašajo nesrečo sebi in drugim. Tej nesreči se Micka kljub bistrosti in nravni poštenosti ne more izogniti, saj ji je nekako imanentna in se ves čas napoveduje v obliki slutenj: »Ne vem, kako da me voda tako vleče nase . . .«; »Ivanček je videl tiho žalost v njenih očeh kot pri

[4]Hiša v strugi je bila predelana sicer šele leta 1951, ko jo je Bevk popravil za objavo v Izbranih spisih — tako da ne spada neposredno v okvir te razprave — vendar je potrebno omeniti vsaj nekaj značilnosti prve verzije.

[5]O Auerbachovem vzorcu vaške zgodbe, njegovem vplivu na slovensko vaško zgodbo in njenem postromantičnem izvoru piše Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, 1987, 104–112.

človeku, ki sluti neznano zlo in ne ve, od kod bo prišlo. Zasmilila se mu je.«

Usoda tudi v tej Bevkovi povesti igra pomembno vlogo. Prav tako pomembno funkcijo v zapletu in razpletu zgodbe ima naključje; npr. Mickina naključna šala o tem, da se bo poročila z Jakcem, če bo sezidal hišo, kar Jakec razume kot resno obljubo. Pomembno je naključje, ki prinese premožno teto, ki Jakcu pomaga opremiti gospodinjstvo in tako dokončno omogoči poroko, pa naključje z materinim nenadnim sezonskim delom, zaradi katerega se Micka sreča z zapeljivim mestnim pekom. V razpletu zgodbe je odločilno tisto naključje, ko Jakec sreča vaško babico, ki mu razloži, da drugi Mickin otrok ne more biti njegov. Manj je takšnih ogrodnih dogodkov, ki so posledica delovanja oseb ali realnih okoliščin; npr. eksistenčna stiska, ki Jakca prisili, da odide na sezonsko delo v romunske gozdove. Znotraj teh omejitev z usodo in nakjučji pa so Bevkove osebe razmišljajoče delujoče in sposobne močnih strasti (ljubezen, ljubosumje in fantovsko rivalstvo, kesanje, popolna čustvena odvisnost od partnerja).

Ob obeh osrednjih junakih se pojavlja celoten spekter vaških prebivalcev — od močnih kmetov in gostilničarjev do bajtarjev in posebnežev, od vaških fantov in deklet do za vaško zgodbo tipičnega lika zapeljivca iz »mesta« oz. »sveta«. Pripovedovalčev odnos do te množice je dvojen. Na eni strani so idilični opisi fantovske in dekliške »folklore«, vasovanja in druženja v krčmi — kamor se pripovedovalec spusti takoj po začetnem panoramskem opisu pokrajine —, ki se stapljajo z idiličnimi opisi narave in kmečkih opravil. Na drugi strani je povprečnost vaške srenje in njena nenaklonjenost vsemu, kar iz nje tako ali drugače izstopa. Iz nje izvira osrednji antagonizem zgodbe med srečnim, harmoničnim mladim parom z lepo »dušo« in zavistno, obrekljivo vaško srenjo. Tragičen razplet zgodbe z Mickinim čustvenim zlomom in utopitvijo je tako na ravni fabule posledica usodnosti, naključij ter neizživetega hrepenenja v liku kot tudi še posebej s pripovedovalčevim komentarjem izpostavljene sovražnosti okolja in v končni posledici vodi v obsodbo tradicionalne netolerantnosti vaškega miljeja:

Ljudje, ljudje, vedno ljudje! Kakor da so oni za to na svetu, da s svojim zasmehom ustvarjajo ali razdirajo srečo drugih.

Ljudje so mu zamerili in so se smejali, da ne pije v krčmi. Smejali so se, da ob nedeljah nista šla k maši vsak posebej, on z možmi in ona z ženami, ampak skupaj, in so vlekli na uho, kaj govorita.

Da se nista brigala za navadne ljudi, ju je odtujevalo in poveličevalo v očeh drugih. Prezir in mržnjo sta občutila do njih.

Govorice ljudi, ki so bile nekoliko utihnile le na dan poroke, so se zopet oglasile. Vas je z nezaupanjem gledala na njun zakon. Ali so mar ustvarjeni vsi pogoji za njuno srečo? Po mnenju ljudi niso bili. Prežali so na njune besede, gledali so jima v skledo. Čakali so, kdaj bo Micka imela objokane oči. Njihova pričakovanja se niso izpolnila.

Tega nista opazila. In če bi bila tudi opazila, bi ju ne bilo bolelo, zakaj bila sta svet zase in sta drug iz drugega črpala vso srečo in bogastvo.

Znotraj ljubezenske tematike, ki izrazito poveličuje moč ljubezenskega čustva, se prvič izrecno pojavi tudi ideal preprostega človeka: »Katera roka je zmožna, da bi narisala, kar srce hoče, in posebej, kar preprosto srce hoče. Preprosto srce ustvarja

večje čudeže kot katerokoli drugo.« Idejno podstat Jakca in njegove ljubezni bi torej spet lahko imenovali liberalno-demokratično, pri čemer je negativna vloga vaške srenje (»ljudje«) posebnost v Bevkovem vaškozgodbarskem opusu; v vseh drugih vaških povestih je namreč vaško okolje če že ne naklonjeno oz. samo po sebi pozitivno pa vsaj nevtralno razpoloženo do svojih posebnežev.

Zgradba povesti je dvodelna: iz izhodiščne situacije med fanti in dekleti v vaški krčmi se prek vseh ljubezenskih zapletljajev dvigne do srečne razrešitve s poroko in ljubezensko harmonijo, nato pa prične z zapleti padati do Mickinega zloma in smrti. Čas in kraj dogajanja nista konkretizirana, konec je tragičen, brez pogleda v prihodnost.

Druga varianta povesti je z naslovom Bridka ljubezen izšla leta 1935.[6] Zgodba ni v ničemer bistveno spremenjena, izvrženi so samo Mickini občutki neznanega oz. slutnje in idilični opisi narave. Izboljšan je tudi slog — predvsem emocionalni opisi se konkretizirajo.

Skrinja s srebrniki je v svoji prvi varianti izhajala v nadaljevanjih v tržaškem družinskem listu Naš glas leta 1928. Njen začetek je po že znanem obrazcu Bevkovih povesti: najprej opis gore Plešec in pokrajine pod njo, nato pa vsevedni, neeksplicirani pripovedovalec zoži perspektivo na samotno Jeramovo hišo, kjer živijo rodovi preprostih ljudi zunaj vaške srenje, njenih dogodkov in novic. Drugo poglavje se prične z rojstvom Toneta Jerama (zgodovinski čas ni določen) in njegovim svobodnim in samotarskim odraščanjem. Že kot otroka ga oče seznani z družinsko skrivnostjo — skrinjo s srebrniki, ki jih oče varčuje (»'To bo vse tvoje,' mu je dejal oče.«). Ko mu starša umreta, ostane Tone pred praktičnim problemom — star je čez štirideset let in sam na kmetiji. Po naključju sreča mlado žensko, jo vzame za deklo, ko se »pregreši« z njo, pa še za ženo. Njuno življenje je preprosto: »Beseda med njima je bila redka, zdela sta se kot v en jarem vprežena živina, samec in samica, ki orjeta, da bosta mogla posejati, ki žanjeta, da bosta jedla.« Narava v lepoti svojih letnih sprememb gre mimo; človek dela in je utrujen in te lepote sploh ne opazi. Romantična povezanost narave in človekovega razpoloženja je v tej povesti ukinjena že v prvi varianti.

Žena rodi dvojčici, med katerima se že zelo zgodaj pokažejo razlike v značaju. Ko ženo piči modras in umre, ostane Tone sam z deklicama. Takrat se jim prvič skuša vriniti bajtarka Mreta, ki jo očitno zanima skrinja s srebrniki. Dekleti odrasteta, začno se snubitve. Preračunljiva Anka hoče zaradi srebrnikov na vsak način ostati pri hiši, zato zavrača snubce; blaga Micka popusti in se ona poroči od hiše — seveda srečno in bogato. Anki pa zmanjka snubcev, dokler Mreta ne pripelje svojega malovrednega, bahatega in potepuškega sina Johana, ki za poroko zapravi precej Tonetovega premoženja, ga kmalu zatem povsem okrade in pobegne. Tone od razočaranja ostari, umre — Anka rodi sina, o možu sliši spet šele, ko ji sporočijo, da je mrtev.

Glavni junak Tone ustreza tipu posebneža iz postromantične vaške zgodbe. Posebnost je tokrat samotarstvo, izključenost iz družbe po lastni volji. Tone je nosilec pozitivne, a šibke subjektivitete; vir njegove šibkosti pa je prav v samotarstvu, v

[6] V Gorici, pod psevdonimom N. G.

nepoznavanju zunanjega sveta. Zato tudi postane žrtev človeka, ki je »okužen« s pohlepom urbanega sveta.

Zdaj pa je prišel človek, ki nosi žametast telovnik, kadi viržinke, zmeša hčeri glavo in postavi vse narobe. Ne dela, izbira jed, grozi, da pojde v svet, meče denar skozi okno, iz oči pa mu gleda . . .

Nato so pokopali zadnjega samotarja izpod Plešca, ki se je od rojstva do smrti tesno držal domače hiše, se oklepal starih navad, počasi delal in počasneje govoril in se ni vznemiril do tedaj, da je pogledal v njegovo hišo odsvit sveta, ki je udaril obenj kot voda ob ogenj in ga pogubil.

Poleg glavnega junaka najdemo v Skrinji s srebrniki še za vaško zgodbo tipično paleto vaških prebivalcev in motiv usodnega ženina iz mesta, ki prinese nesrečo, pa tragičen konec, z Anko in njenim otrokom delno pozitivno odprt v prihodnost.

Med ostalimi variantami te povesti[7] je za pričujočo razpravo upoštevanja vredna tista z naslovom Srebrniki, ki je izšla leta 1937 z oznako »povest« v Gorici. Ta varianta ima močno spremenjen in razširjen razplet zgodbe. Tone je v svojem boju z zetom odločnejši, pojavijo se novi stranski motivi in dogodki, ki bolje osvetljujejo Mretin in Johanov načrt. Tone in Anka sta psihično natančneje izrisana. Toneta se ob napetostih in nemiru v družini pričenja lotevati psihična obnemoglost in bolečina, dokler ne omaga in umre. Tako je zdaj tista, ki jo Johan na koncu okrade, Anka. Nova varianta povesti ima tako dva glavna junaka: v prvem delu, ki ustreza prvotni varianti, je to Tone, že v spremenjenem razpletu prvega dela pa se težišče zmeraj bolj prenaša na Anko, ki je potem glavna oseba vsega novega, dodanega teksta od Tonetove smrti naprej. Njen zapleteni, nepredvidljivi značaj in novi zapleti ter dogodki kažejo, kako se Bevkove osebe pričnejo razvijati, kako dogodki vplivajo na njihova dejanja in značaje ter obratno. Anka dolgo niha med svojim pohlepom po denarju, erotično navezanostjo na moža ter spoznanjem o njegovem značaju in resničnem cilju, nato se njen odnos spremeni v sovraštvo, na koncu v neprizadetost in olajšanje, ko ji sporočijo o njegovi smrti. V drugi varianti povesti Anka z Johanom nima otrok. Konec tu ni odprt v neznano prihodnost kot v prvi varianti, ampak so odnosi med ljudmi skozi serijo dogodkov razčiščeni, dana je možnost za novo, zdravo življenje, čeprav Ankin občutek krivde do očeta ni nikoli povsem pokopan. Ta občutek krivde se je rodil, ko je Anka v strašnem pohlepu očetu — čuvarju skrinje s srebrniki — zaželela smrti oz. Johana celo poskušala za hip nagovoriti k umoru. Ta dogodek je vrh drugega dela povesti, ki povzroči v Ankini psihi strašen pretres in spoznanje:

Bila je njena groza; njene oči tisto jutro niso mogle videti drugega nego grozo. Toda ta groza je bila drugačna od one prejšnjega večera in pretekle noči. Bila je ko povodenj naraščajoča, s

[7] O vseh variantah te povesti in okoliščinah njihovih objav natančno poroča France KOBLAR v svojih opombah k IV. knjigi Bevkovih *Izbranih spisov* (1955). Prvotna Skrinja s srebrniki je doživela tri predelave. Po nastanku (1935) je prva ta, ki jo upošteva ta razprava in ki je zaradi zadrževanja pri italijanski cenzuri izšla pri Goriški Matici šele leta 1937. Medtem je ista varianta, a skrajšana zaradi tehničnih razlogov (predpisan obseg) izšla z letnico 1936 pri Vodnikovi družbi v Ljubljani. Tretja je redakcija za *Izbrane spise* 1955, ki »se opira na goriško izdajo, vendar je v začetku in na koncu močno spremenjena«.

strahom pomešana groza človeka, ki se mu je nenadoma razmaknila tema v duši, da streznjen jasno zre na svoje dejanje in na njegove posledice.

Prelom v junakinji je močno emocionalno napet, Anka prehodi dolgo pot kesanja za svoj greh, pojavi se še motiv nočnih strahov, ki pa so v kasnejšem pogovoru s sestro racionalizirani kot posledica psihične prenapetosti.[8] V Srebrnikih tako najdemo oba glavna tipa junakov Bevkovih kmečkih povesti: tip pozitivnega posebneža, ki postane žrtev okolja (Tone) in tip bojevnika, katerega odlika sta trdoživost in vztrajnost in ki sicer ni brez krivde in slabih lastnosti, a se iz svojih napak uči, se spreminja in bori naprej (Anka): »Po svojem stvarjenju je bila kot plevel, ki stokrat izruvan vedno znova poskuša pognati korenine. Nikoli se ni za dolgo vdajala potrtosti in obupu. Treba je živeti.« Anka je tako kot Brdar (Krivec) iz Smrti pred hišo (Ljudi pod Osojnikom) nosilka primarnega vitalizma, ki jemlje življenje kot táko kot glavno vrednoto.

V prvi varianti ni nikjer povedano, zakaj pravzaprav Jeramovi rodovi varčujejo srebrnike. Šele v drugi varianti avtor natančno pokaže, da je skrinja s srebrniki, predmet družinskega ponosa, zagotovilo za slabe čase in sredstvo za boljše življenje mladih rodov. Jerami niso skopuhi, toda denar, ki ga rodovi skrbno zbirajo, v določenem rodu in pri določenem družinskem članu (Anka) vzbudi pohlep. Pohlep pa je negativno nagnjenje, ki prinese nesrečo in izgubo denarja in šele človekovo spoznanje in kesanje prinese spet mir, da lahko novi in boljši ljudje (Ankin drugi mož Luka) prično novo varčevanje za uresničitev starih družinskih ciljev.

Srebrniki imajo torej podoben zgodbeni lok in razvoj glavnega junaka kot Ljudje pod Osojnikom, ki prinese spoznanje v obliki liberalno-demokratične ideje. Ta ideja je v Ljudeh pod Osojnikom obsodba nedemokratičnega patriarhalnega odnosa staršev do otrok in pohlepa po zemlji, v Bridki ljubezni obsodba netolerantnosti vaške srenje, v Srebrnikih pa kritika pohlepa po denarju.

Naslednja Bevkova kmečka povest Sestra je z oznako »novela« izšla leta 1929 v Biblioteki za pouk in zabavo v založbi tržaške tiskarne Edinost. V razvojnem loku tega žanra pri Bevku je posebnost — predstavlja namreč nekakšno impresionistično fazo. Pri tem se impresionizem ne pojavlja samo v zunanjem — jezikovnem — slogu, ampak s pripovedovalčevo usmerjenostjo k predvsem čutno izkušenjskim pojavom, ki niso reflektirani, opredeljuje tudi glavne osebe in dogajanje. Značaji nimajo širših razsežnosti, določata jih dve strasti: erotična in tihotapska. Zgodba poteka v samotnih krajih ob meji, kjer se v svojem večnem begu pred orožniki potikajo tujci — tihotapci. To napeto tihotapsko vzdušje je podlaga glavni zgodbi o nenavadno senzibilni navezanosti med bratom in sestro. Brat Jernejc, ki že od otroštva naprej predstavlja zaščitnika mlajši, lepi sestri Zalki, strastno preganja sosedovega Matevža, prepričan, da dvori njegovi sestri, in ne opazi, kar je že opazil Matevž: da mu sestro onečašča tihotapski tovariš Damjan. V končnem obračunu Jernejc Damjana ubije in zbeži čez mejo, potem ko mu je Matevž obljubil, da bo pazil na Zalko.

[8] To emocionalno napetost je Bevk odstranil v zadnji varianti Srebrnikov (1955) in v njej pustil svojo junakinjo, da v globokem nočnem premisleku povsem racionalno očisti svojo vest.

Svet te zgodbe je izrazito dvopolen: lepo, dobro — grdo, zlo. Junaki (Jernejc, Matevž) branijo lepoto, čast, nedolžnost. Sestra je pasivna žrtev. Redukcija junakov na strasti, dvopolnost sveta ter hitro dogajanje povzročijo obliko kratke povesti oz. približevanje noveli. V osnovi zapleta pa vendarle najdemo spet tipičen motiv vaške zgodbe: zapeljivec iz doline onečasti dekle iz samotne hribovske hiše. Poleg vaške zgodbe so v Sestri prisotni še elementi pustolovske (tihotapske) zgodbe.

O impresionistični fazi je mogoče govoriti tudi zato, ker Sestra ni edini tovrstni primer med Bevkovimi kmečkimi povestmi. Takšna je tudi povest Krivda, izdana istega leta (Književna družina Luč v Trstu), ki je pravzaprav v prozo predelana Bevkova drama v štirih dejanjih Materin greh (1926). Opisi množičnih prizorov (svatba, gostilna, kmečka dela) in narave so v njej tipično impresionistični: dogajanje teče hitro, v utrinkih, od ene hipne in delne podobe do druge, narava je polna barv, zvokov in vonjev, zunanjost in razpoloženje ljudi so določeni s telesnostjo, opojem. Junake spet določajo strasti. Prva je erotična strast — njena nosilka je mati. Materino življenje vodi neka ne povsem jasna telesnost, ki jo najprej naveže na telesno močnega moža, po njegovi nesreči in invalidnosti jo odvrne od njega in poveže s prav tako telesno močnim hlapcem v skupno krivdo do moža — prešuštvo in nedokazan uboj. Ker je ta telesnost močnejša od materinske ljubezni, vodi v katastrofo. Strasten je boj sina Jožeta za premoženje in pravico do nasledstva na kmetiji. Jože ima lep in dober, a šibak značaj. Po eni strani ga spravlja v obup situacija doma: hlapčevo ukazovanje, materina vedno večja ravnodušnost in sum o očetovem umoru, po drugi strani ga okolje vzpodbuja k dejanju. V pijanosti, jezi in žalosti umori hlapca. V Krivdi Bevk oblikuje hamletovski motiv na slovenski vaški način. Njegovo ukvarjanje z zločinom in kaznijo vodi v odprt konec, ki ustreza neki višji etični pravičnosti in je nad pravnim redom: mati je na sodišču sicer oproščena, a nosi moralno krivdo, ki jo plača s samoto. Jože je kriv umora, zato je kaznovan, toda po prestani kazni bo očitno prišel do svoje pravice — mesta gospodarja na domači kmetiji.

Druga varianta Sestre je bila objavljena leta 1935 pod naslovom Zapeljivec v knjigi treh povesti Samote (Ljubljana, Izdanje Kmetijske matice). Strasti, ki gibljejo posamezne junake, v tej varianti niso več posledica nekega splošnega vzdušja, ki preveva naravo in ljudi, ampak so stvar posameznih značajev. Pripovedovalec jih razširi in opiše. Tako Zalka ni več pasivna žrtev in nosilka neke splošne lepote, ampak je erotično razmerje, v katero vstopi, posledica njene osamljenosti, hrepenenja ter vihravega, nepredvidljivega značaja. Jernejc pazi na sestro iz povsem stvarnih razlogov; skrbi ga, ali bo dobila primernega moža: poštenega, z domom in premoženjem. Ker je s tem razmerje med bratom in sestro odrešeno lepe, idealne čustvene povezave, Jernejc tudi nima motiva za umor. Morilec je zdaj Matevž — iz ljubezenskega razočaranja, zavrnitve. To pa je tudi edina sprememba v zgodbi v primerjavi s prvotno varianto. Zgodba namreč ostaja kratka, dogajanje teče hitro in po enakem zaporedju dogodkov. Le tako kot so se prvotni shematični, le s strastmi določeni liki približali realističnim značajem, se je tudi na parcialne poglede razbita in s skrivnostnim vzdušjem prežeta narava razvezala v celovito, široko podobo pokrajine, v kateri se lahko potem tradicionalni pripovedovalec osredotoči na izbrano točko. Za primer naj bosta začetka obeh variant:

I.

Na meji. Med bregovi in grapami, ki jih sonce še nikoli ni obsijalo do dna. Viseče njive z bornimi pridelki, otožne senožeti z živimi sencami in globokimi vzdihi. Po pobočjih, po gričih raztresene hiše, hlevi, kozolci. Osamljeni ko sirote, bedni ko berači. Kamor seže pogled: z gozdovi porastli grebeni gora. In vse noči pasje lajanje od vseh samotnih hiš, vse noči nemirno spanje. /. . ./ Klic čuka in sove, laež lisice: dogovorjena znamenja tihotapcev. Skozi drage, ob klancih, po gozdovih, ob plotovih so se plazile skrivnostne sence. Stražniki? Oko prodira skozi temo, roka grabi za puško. Noga je lažja ko peresce, suhljad poka pod nogami, srce vzdrhteva.

II.

Bila je oblačna, temna, brezzvezdnata noč. Z gozdovi porasli grebeni hribov so se le za spoznanje odražali od neba. Strmi bregovi, borne, viseče njivice, otožne senožeti z gabri in mecesni — vse je bilo, kakor da se je pogreznilo v črno brezno. V hišah, ki so stale raztresene po pobočjih, so se svetila okna. Bilo je že pozno, luči so ugašale druga za drugo. Tu pa tam se je razlegnilo besno lajanje psa. Zopet je bilo vse tiho. Kdaj pa kdaj je zapihal veter in zašumel v listju. Le studenci, ki so izvirali iz vseh bregov in brez prestanka žuboreli, niso utihnili vso noč do jutra.

Iz ozke soteske, ki je ležala tesno stisnjena med dvema bregovoma, sta sopihala dva tihotapca, ki sta nosila težko naložene nahrbtnike. Nista iskala poti, spela sta se naravnost po pobočju, kjer je bilo najbolj strmo. Z desnico sta se opirala na palice, z levico sta grabila za nizko travo in za grmičje.

Kljub temu da zgodba v Zapeljivcu ostaja enako kratka in osredotočena na isti sklop dogodkov, pa je avtor ni več označil za novelo kot v Sestri, ampak za povest — to je očitno povzročil premik k tradicionalnemu načinu pisanja.

Zadnja Bevkova kmečka povest, ki je kasneje doživela opaznejšo predelavo, je Utopljenec, ki je v dveh nadaljevanjih leta 1929 izhajal v Mladiki, družinskem listu Mohorjeve družbe v Celju, pod uredništvom F. S. Finžgarja. Gre za kratko povest z linearno stopnjevano zgodbo, s hitrim in dramatičnim tokom dogodkov. Pripovedovalec je kot ponavadi vseveden in neekspliciran, čas in kraj dogajanja pa nekonkretizirana. Tipičen začetek s panoramo vasi in nato s pogledom na domačijo je tokrat podrejen opisu velikega deževja in katastrofične, strah vzbujajoče narave, ki se ujema z razpoloženjem ljudi. Iz človeških slutenj se spet rojevajo strahovi.

Glavnina dogajanja je osredotočena na družinski okvir, vaško okolje s tipičnimi predstavniki (omizje v krčmi, sosedje, župnik, beračica) nastopa le sporadično, predvsem kot izvir javnega mnenja. Utopljenec je zgodba ostarelega očeta, ki ima grobega in pijanega sina. Sin, ki je slab gospodar, hoče v pohlepu od očeta izsiliti denar. Ko mu odtegnejo žlico, pobere oče — ki sicer ni brez vzgojiteljske krivde za sinov značaj — svoje stvari in se odpravi k dobrosrčnejši hčerki. Na poti v hudem dežju omaga in utone. Sina prične skrbeti, oglasi se mu slaba vest in ko najdejo očetovo truplo, doživi čustveni in moralni pretres.

Tudi Utopljenec torej prinaša staro idejo o tem, da so ljudje v bistvu dobri, le da v življenju zatavajo in šele ko se po grehu pokesajo, lahko doživijo spreobrnjenje in prično novo, boljše življenje. Grd odnos otrok do staršev je že stara tema slovenske kmečke povesti. Bevk za razliko od Kersnikovih Mačkovih očetov dogajanje razplete z moralno spreobrnitvijo sina in s pozitivno etično perspektivno pri vnukih. Idejno sporočilo razpleta Bevkove povesti se giblje med jurčičevsko liberalno-demokratično poučno vzgojnostjo in katoliško moralko. Pri slednji je

treba še omeniti, da je Utopljenec edina Bevkova kmečka povest, ki je popolnoma brez ljubezenske tematike.

Druga varianta z naslovom Preužitkar je izšla leta 1935 v knjigi z naslovom Samote. Popravki so že znotraj znanega okvirja: odstranjeni so strahovi kot nosilci slutnje usode, opis očetove smrti je bolj realističen, sinov značajski problem je ekspliciran in razumsko razložen, konec je skromnejši, očiščen ekspresivnega opisa notranje bolečine in kesanja.

Iz analize šestih Bevkovih kmečkih povesti in njihovih variant, nastalih v desetletju med 1925 in 1935, je razvidno, kako je avtor postopoma gradil in nato obnavljal svoj model kmečke povesti. Vse zgodbe se dogajajo v čistem kmečkem oz. vaškem okolju in se posvečajo človeškim odnosom znotraj ene družine (doma) ali med nekaj sosedskimi družinami. Ta svet je vase zaprt, skozi čas utrjen v zmeraj enakem, varnem zaporedju življenjskih prelomnic od rojstev preko porok do smrti in povečini sam sebi zadosten. Redki odhodi posameznikov v širši svet ne prinašajo sreče, predvsem pa so usodni vdori tujcev iz urbanega sveta (mesta, doline) v vaški svet. Takšno okolje že samo po sebi implicira šibke, preproste, zunaj ustaljenega reda in navad izgubljene junake. To pa je eden tipičnih elementov tradicionalne vaške zgodbe iz srede 19. stoletja ali kot piše Janko Kos:

Nič manj številni raziskovalci namreč poudarjajo zunajzgodovinsko postavljenost sveta, ki ga opisujejo vaške zgodbe, zlasti pa nedeterminiranost njihovih junakov. S tega stališča se pokaže, da subjektiviteta, kot jo predstavlja človek vaške zgodbe, še ni reducirana in zvedena na biološke, psihološke, socialne ali družbenozgodovinske procese, mehanizme in položaje, kot terja zreli realizem v literaturi 19. stoletja, za njim pa še dosledneje naturalizem proti koncu stoletja. Junaki vaške zgodbe so po svoji subjektiviteti večidel šibki, ogroženi in zlahka podvrženi zunanjim sunkom, vendar vidijo v svoji subjektivnosti še zmeraj edino substancialno resničnost, ki jim lahko kaj pomeni.[9]

Iz analize se izluščijo trije tipi glavnih junakov:

1. tip posebneža z etično pozitivnim, a šibkim značajem,
2. tip bojevnika, ki po grehu, zlu, ki ga povzroči, doživi moralno spreobrnjenje,
3. tip junaka, ki ga določajo izjemna senzibilnost in strasti.

Tudi stranske osebe so treh vrst oz. izvorov:

1. družinski člani (žene oz. možje, otroci, starši),
2. vaščani,
3. tujci (po pravilu zapeljivci ali goljufi iz mesta/doline).

Nasprotja med temi osebami so generacijska (starši:otroci) ali pa gre za nasprotja med ljubezenskimi tekmeci in tekmeci za premoženje. Poleg teh najdemo še nasprotje med posameznikom in okoljem ter abstraktno nasprotje med dobrim in lepim ter grdim in zlim.

Omenjena nasprotja pripeljejo do osrednjih tem:

[9] *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, str. 110.

- pohlep po zemlji in denarju
- ljubezen
- greh, kazen in spreobrnitev (kot podtema kriminal)
- odvisnost od narave.

Med ogrodnimi dogodki, ki poganjajo zgodbe, je treba najprej omeniti tiste, ki so posledica sprememb, ki jih prinaša naravni tok življenja z rojstvi, boleznimi in smrtmi in so za svet kmečke povesti pomembni, ker odpirajo predvsem vprašanja nasledstva in premoženja. Zelo močna skupina ogrodnih dogodkov so pri Bevku naključja, ki so posledica delovanja usode. To pa pomeni, da Bevkova kmečka povest še zmeraj ohranja za slovensko kmečko povest 19. stoletja značilen fatalizem, povezan z idejo o etičnem zadoščenju. V razpletu vseh Bevkovih povesti so zla dejanja nujno kaznovana. Tretja skupina ogrodnih dogodkov so takšni dogodki, ki so posledica delovanja ljudi oz. značajev. Ti dogodki vsebujejo idejo o tem, da so ljudje v osnovi dobri. Ljudje, na katere se ta ideja nanaša, so zmeraj preprosti vaški ljudje, medtem ko so tujci — »dolinarji, meščani« — zmeraj nosilci negativnega in preprostim ljudem (predvsem tipu posebneža) prinašajo nesrečo, hkrati pa niso zmožni etične preobrazbe, kakršno doživljajo tipi bojevnika. Tip bojevnika je tisti, ki zakrivi napako, z njo ogrozi dom in njegovo tradicionalno življenje, s svojim očiščenjem pa dom spet vzpostavi in ga obogati za novo, demokratično spoznanje.

Število dogodkov, povezanih z delovanjem značajev, se poveča v kasnejših variantah povesti, saj so prav značaji tisti, ki jim zdaj Bevk dá večje razsežnosti. Vendar pa je treba poudariti, da ti značaji nikjer ne vstopijo v polje realizma in odvisnosti od biološke ali zgodovinske stvarnosti, ampak ostajajo še zmeraj zasidrani v svoji lastni oslabljeni subjektiviteti.

Hkrati Bevk v kasnejših variantah zbriše vse tiste dogodke, ki napovedujejo usodo, predvsem vse strahove in slutnje, ki jih zdaj — kadar se še pojavijo — junaki občutijo kot praznoverje; nekaj torej, kar je z novim časom zastarelo in ni več verjetno. Ker pa praktično v ničemer ne spreminja poteka sižeja, ostajata usoda in etično zadoščenje še zmeraj osnovni sestavini zgodb. To pa pomeni, da tudi nove variante ne spreminjajo duhovnozgodovinske umeščenosti Bevkovih kmečkih povesti. — V novih variantah je povečini spremenjena tudi funkcija narave: Bevk izvrže romantične opise narave kot nosilke čustev in razpoloženj in jo postavi samo zase. S tem je samo odstranil najočitneje zastarele elemente svojih kmečkih povesti, ni pa jih še dvignil na nivo moderne, tj. realistične kmečke proze.

Ob tem se zdi, da prav tipična motivika in tematika vaške zgodbe 19. stoletja povzročata, da Bevkova kmečka proza ostaja dosledno v okvirih povesti in kljub poskusom strukturno ne prerase v roman. Še posebej je to očitno ob podatku, da je druga Bevkova najpomembnejša tematika — zgodovinska — dala v tem času že obsežno romaneskno trilogijo Znamenja na nebu (1927–1929).

Ena izmed stranskih posledic postromantičnega izvora Bevkovih kmečkih povesti je nedoločenost oz. imaginarnost časa in kraja dogajanja, saj zgodovinska oz. geografska razsežnost za razvoj junaka nista pomembni. Vzrok za sorazmerno močno zasidranost v postromantiki je mogoče iskati v dejstvu, da Bevk za svoje izhodišče v tradiciji slovenske kmečke povesti ni izbral linije Kersnikovih realističnih

zasnov (Mačkova očeta, Kmetska smrt), ampak drugo Kersnikovo in Tavčarjevo linijo zgodb izjemnih posameznikov, podvrženih usodnim naključjem in strastem. Te zgodbe je cepil na že iz Jurčiča izhajajočo liberalno-demokratično vzgojnost. Do spoznanj o potrebni večji strpnosti v ljubezenskih in medgeneracijskih odnosih pa Bevkovi junaki po pravilu prihajajo preko krščanskega kesanja, kar kaže na navezanost na starejšo katoliško tradicijo oz. na v temeljih prisotno metafizično motivacijo dogajanja. Ta omejitev velja tudi za Bevkovo glavno žanrsko inovacijo: junaka bojevnika oz. »ljubezen do izjemnih oseb, polnih energije« (Hladnik, Kmečka povest, 227), ki je morda res daljnji odmev ničejanske podstati ekspresionizma, vendar v končni fazi potopljen v red kmečkega kolektivizma. Zdi se, da so Bevkovi bojevniki predvsem gonilna sila napetih zgodb, ekspresivnih opisov njihovih čustvenih zlomov in moralnih preobrazb pa ni mogoče povezovati z ekspresionizmom kot literarnim gibanjem, ampak z določenimi lastnostmi trivialne literature: težnjo po napetem dogajanju in težnjo po močnem vplivu na bralca, ki služi prikriti vzgojnosti povesti.

Vprašanje trivialnosti v zvezi s kmečko oz. vaško povestjo je za slovensko literarno zgodovino kočljivo področje. Slovenska teorija trivialne literature[10] uvršča t. i. domačijsko ali vaško povest na svoje področje:

V splošnem je ta literatura konservativna. Je proti družbenoekonomskim spremembam. Zlo postavlja na stran mesta (tam so kriminal, seksualna razpuščenost, brezverstvo, liberalizem, pokvarjenost), dobri so domačini, ki živijo po zakonih narave in se upirajo vsemu tujemu in novemu. Na zunaj je dogajanje sicer čisto apolitično, socialne vzpone in padce ne utemeljuje z ekonomskimi in zgodovinskimi razlogi, ampak jih razlaga kot posledico individualnih moralnih lastnosti. (str. 43)

Če bi slovenska literarnozgodovinska praksa sledila tej definiciji, bi morala v trivialno literaturo uvrstiti praktično vso starejšo produkcijo te zvrsti, s tem pa bi ogrozila vrednostni nivo začetkov slovenske pripovedne proze ali kot piše Hladnik:

Dejstvo je, da je bila vaška povest za kritiko skoraj nedotakljivo področje iz več razlogov. Prvič je težko razvrednotiti tako veliko količino naslovov, ki so povečini še izvirni, drugič to preprečujejo romantične simpatije do »nepokvarjenega kmeta«, tretjič je za to kriv pozitivni vrednostni ozir do realizma, ki se je začel pojavljati prav v tem kratkem žanru. (86–87)

Pač pa velja za zanesljivo trivialno t. i. mohorjanka ali trivialna večerniška vaška povest s temi značilnostmi: »deficit ljubezni, poudarjena idejno-moralna plat, politična in gospodarska propagandnost, realizmu nasprotna težnja v pomirljiv konec in tu in tam povečan delež fabulativnosti, ki se kaže v simbiozi z drugimi žanri, s kriminalno, vojaško, grozljivo povestjo« (87–88). Opusa Franceta Bevka seveda ni mogoče uvrščati med mohorjanke, čeprav se jim z Utopljencem približa. Veliko primernejši se zdi termin »popularna kmečka povest«, ki je nastal med praktično analizo pestrega spektra tega žanra pri Slovencih in ga je uvedel Miran Hladnik v svoji monografiji Kmečka povest (223) ter vanj uvrstil tudi Bevkovega Vedomca. Kot tipične lastnosti popularne kmečke povesti je Hladnik naštel: večji obseg, večji

[10]Miran HLADNIK, *Trivialna literatura*, Ljubljana, 1983 (Literarni leksikon, 21. zvezek).

odstotek ambicioznih podnaslovov roman ali novela, senzacionalnost v atmosferi, v središču zla oseba in «preganjana nedolžnost», kriminalni motivi, verizem v prikazovanju krutosti in na koncu kaznovano zlo. (223) Motiv umora ali poskusa umora je prisoten v skoraj vseh v tej razpravi analiziranih povestih in se po pomembnosti še stopnjuje v povesti Preden so petelini v tretje zapeli (DiS 1931, ponatis Obračun, 1946), delež okrutnosti in groze pa se drastično poveča v naslednjih dveh povestih: Pastirčku Matevžku oz. Jagodi (1930) in Vedomcu (1931).

Glede na to, da France Bevk v obdobju ekspresionizma in obdobju socialnega realizma piše kmečke povesti, ki po svojem strukturnem bistvu pripadajo postromantični tradiciji vaške zgodbe 19. stoletja, se vprašanje trivialnosti pri njem pojavlja kar dvakratno. Tudi če odstranimo prvi nivo in začetkov slovenske kmečke povesti v nobenem primeru ne obravnavamo znotraj problematike trivialne literature, pa se pri razmerju Bevkovih povesti do te tradicije vprašanju trivialnosti nikakor ne moremo izogniti. Slovenska literarna zgodovina[11] očita Bevku prevlado fabulativnosti in eklekticizem.

Slednji se kaže kot obrtno preizkušanje žanra in publike. Naš avtor je namreč izrazit primer ustvarjalca, ki preizkuša različne že znane sloge in žanre ter jih namenja tudi različnemu bralcu ali pa vsaj različnim potrebam določenega bralca. V tem kontekstu si je mogoče razlagati tudi njegov poizkus z impresionizmom v kmečki povesti (Krivda, Sestra). Medtem ko je drugo vrsto svoje zgodnje proze — črtice in novele pod vplivom slovenske moderne — že vse od leta 1914 pa do začetka 30. let dosledno objavljal v obeh osrednjih literarnih revijah Domu in svetu ter Ljubljanskem zvonu, pa je Bevk svoje kmečke povesti objavljal bodisi v nadaljevanjih v poljudnih in družinskih revijah bodisi v popularnih knjižnih izdajah.[12] Mnogim izmed njih je bil v času objave ali pred njo tudi sam urednik (Goriška Matica, tržaška Edinost, Luč in Naš glas, Mohorjeva Mladika) in jih je pisal tudi zato, da je zapolnil založniške programe. Med leti 1927 in 1939 je bil Bevk povrhu še poklicni pisatelj. V obeh dejstvih je mogoče iskati vzrok nastanka drugih variant povesti: bila je poklicna in obrtna nuja ali kot zgovorno pričajo odlomki iz nepodpisane spremne besede k Samotam (1935):

Ker mu je pisateljevanje sedaj poklic in edini zaslužek, mora delati Bevk skoro brez oddiha, dan za dnem, leto za letom.

S svojimi rokopisi zalaga skoro vse naše založbe in knjižne družine.

Komaj nekaj nad 40 let ima in že je izdal nad 40 knjig.

To so knjige za naše ljudstvo! V Julijski Krajini je Bevk že velik ljubljenec preprostega človeka in kmečkega prebivalstva.

Če prevladovanja fabulativnosti in težnje k napetemu branju še ne moremo imeti za zveličaven znak trivialnosti, pa eklektičnost, obnavljanje motivov tradicionalne

[11] Franc ZADRAVEC, *Ekspresionizem in socialni realizem*, I. del, *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, Založba Obzorja Maribor, 1972, str. 245 in VII, str. 83.

[12] Prvo kmečko povest v Domu in svetu objavi Bevk šele leta 1931 (Preden so petelini v tretje zapeli). Ko v 30. letih postane kmečka povest ena osrednjih literarnih vrst v tej reviji, pa je Bevk njen najpogostejši avtor. Dejstvo si je mogoče razlagati s spremembami uredniške zasedbe in politike v *Domu in svetu*.

vaške zgodbe in ustvarjanje žanrskih obrazcev od tipičnega začetka pripovedi do ponavljajočih se tipov junakov pričajo o težnji k shematičnosti. Ta pa vodi v redundanco, ki je po informacijski teoriji temeljno določilo trivialnosti.

Tako lahko sklenemo s tezo, da je France Bevk s svojimi kmečkimi povestmi iz 20. in 30. let našega stoletja, nastalimi na osnovi slovenske postromantične tradicije vaške zgodbe 19. stoletja, ustvaril tip popularne kmečke povesti, ki je alternativa mohorjanki.

## LITERATURA

*Bevkova knjiga*. Ljubljana, 1972[2].

Janez DOLENC in France KOBLAR: *France Bevk: Ob stoletnici rojstva*. Ljubljana, 1990.

Miran HLADNIK: Mohorjanska pripovedna proza. *SR* XXX/4 (1982), str. 389–414.

— — *Trivialna literatura*. Ljubljana, 1983 (Literarni leksikon, 21. zvezek).

— — *Kmečka povest*. Ljubljana, 1987.

— — Prežihov Boj na požiralniku in metodološka vprašanja analize pripovedne proze. *SR* XXXVI/4 (1988), str. 339–348.

— — *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana, 1990.

— — *Povest*. Ljubljana, 1991 (Literarni leksikon, 36. zvezek).

Matjaž KMECL: *Mala literarna teorija*. Ljubljana, 1976.

France KOBLAR: Spremne besede in opombe k Izbranim spisom Franceta Bevka I–XII. Ljubljana, 1951–65.

Janko KOS: K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi. *Primerjalna književnost* VI/1 (1983), str. 1–16.

— — Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe. *JiS* XXXI/1 (1985/86), str. 2–10.

— — *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, 1987.

Lado KRALJ: *Ekspresionizem*. Ljubljana, 1986 (Literarni leksikon, 30. zvezek).

Lino LEGIŠA: V ekspresionizem in novi realizem. *Zgodovina slovenskega slovstva* VI. Ljubljana, 1969.

*Leksikon Literatura*. Ljubljana, 1977.

*Leksikon Slovenska književnost*. Ljubljana, 1982.

Boris PATERNU: Kersnikove Kmetske slike. *Pogledi na slovensko književnost* II. Ljubljana, 1974.

*Rječnik književnih termina*. Beograd, 1985.

Franc ZADRAVEC: Ekspresionizem in socialni realizem. *Zgodovina slovenskega slovstva VI, VII*. Maribor, 1972.

## ZUSAMMENFASSUNG

In der Abhandlung werden sechs Bauernerzählungen von France Bevk und ihre Varianten analysiert, die im Jahrzehnt von 1925 bis 1935 entstanden sind. Alle Geschichten ereignen sich im in sich geschlossenen Raum einer oder mehrerer benachbarter Bauernfamilien. Diese Welt ist außergeschichtlich, ihre Helden sind nicht im Sinne des Realismus determiniert, sondern ihrer Subjektivität nach schwach, außerhalb des bäuerlichen Umfelds und seiner eingebürgerten Ordnung sind sie verloren. Dies stellt eines der grundlegenden Elemente der traditionellen Dorfgeschichte dar, wie sie sich nach 1840 vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt und vor allem über die Werke Berthold Auerbachs auch auf die slowenische Bauernerzählung des 19. Jahrhunderts eingewirkt hat.

Aus dieser Tradition geht Bevks Hauptheld hervor, ein Sonderling mit einem ethisch positiven, jedoch schwachen Charakter. Der zweite bemerkenswerte Typus des Haupthelden in

Bevks Bauernerzählungen ist bestimmt durch ausnehmende Sensibilität und Leidenschaftlichkeit, der dritte hingegen — eine Genreinnovation des Autors — ist ein Kämpfertypus, der nach der Sünde, nach dem Bösen, das er verursacht, eine moralische Läuterung erfährt.

Gleichfalls dreigestaltig ist das Handlungsgerüst, das die Geschichte vorwärtstreibt. Da ist zunächst jener erste naturgegebene Lebenskreislauf, der von Geburten, Krankheiten und Todesfällen bestimmt wird und der in den Bauernerzählung eine große Rolle spielt, da er die Frage nach der Erbfolge und dem Besitz stellt. Eine sehr starke Gruppe von Ereignissen im Handlungsgerüst stellen in Bevks Werken Zufälle dar, die aus der Einwirkung des Schicksals folgen. Das bedeutet hinwiederum, daß Bevk den für die slowenische Bauernerzählung des 19. Jahrhunderts typischen Fatalismus in seinen Erzählungen beibehält, wobei er ihn mit der Idee des ethischen Gleichgewichts verbindet. Zur dritten Gruppe gehören diejenigen Ereignisse, die aus dem Handeln der Figuren bzw. Charaktere hervorgehen und die Idee enthalten, daß der Mensch grundlegend gut sei. Das trifft immer für die einfachen Dorfbewohner zu, während die Fremden, die Bürger, immer Träger des Negativen sind und den einfachen Menschen, vor allem dem Sonderlingstyp, Unglück bringen, zugleich sind sie einer ethischen Wandlung nicht fähig, wie sie vom Kämpfertypus durchgemacht wird.

Die liberaldemokratische Erziehungsfunktion der Erzählungen Bevks eifert dem Vorbild des ersten Höhepunkts der slowenischen Dorfgeschichte nach, Jurčičs *Nachbarsohn* (Sosedov sin, 1868). Da jedoch die Helden Bevks in der Regel zur Erkenntnis der Notwendigkeit einer größeren Toleranz in Liebesbeziehungen und im zwischenmenschlichen Kontakt über die christliche Reue gelangen, geht daraus die Gebundenheit an die ältere katholische Tradition bzw. eine in den Grundlagen präsente metaphysische Motivation des Geschehens hervor.

Der Grund für die verhältnismäßig starke Verankerung der Bauernerzählungen Bevks in der Postromantik ist in der Tatsache zu finden, daß sich der Autor nicht die Linie der realistischen Entwürfe Kersniks (Mačkova očeta, 1886, Kmetska smrt, 1890) zu seinem Ausgangspunkt in der Tradition der slowenischen Bauernerzählung erkoren hat, sondern die zweite Linie der Geschichten Kersniks und Tavčars bevorzugt, die von außerordentlichen Individuen handeln, Individuen, die schicksalhaften Zufällen und Leidenschaften unterworfen sind.

Bevk schrieb seine Erzählungen für deren zweite oder dritte Auflage ziemlich um. Das tat er, um das Genre auszuprobieren und aus vollkommen praktischen Gründen in einer Zeit, als die Schriftstellerei seinen einzigen Beruf darstellte und er selbst als Redakteur einer größeren Anzahl populärer Buchausgaben und Familienblätter tätig war. In diesen Varianten schloß er die besonders veralteten Elemente aus (Symbole und Ereignisse, die das Schicksal vorhersagen, sowie die romantische Rolle der Natur) und stattete die Charaktere der Helden mit einer breiteren Dimension aus. Da er indes das Sujet in keiner Weise veränderte, blieben auch die neuen Varianten im Rahmen derselben geistesgeschichtlichen Typik.

Bevks Bauernerzählungen mit ihrer fabulativen Handlungsorientierung, mit der Tendenz zu spannendem Lesen, zu Eklektizismus, zum Wiederaufnehmen von Motiven traditoneller Dorfgeschichten und mit ihrer Schaffung von Gernremustern innerhalb der Erzählung gehören in den Rahmen der sogenannten populären Bauernerzählung. Mit ihren Genreinnovationen stellen sie eine Alternative zur in der slowenischen Trivialliteratur vorherrschenden sogenannten »večernica« bzw. »mohorjanka« dar, jener populären und belehrenden Geschichten, die im Hermagoras-Verlag erschienen und zum Vorlesen am Abend im dörflichen und bäuerlichen Milieu bestimmt waren.

UDK 886.3.09–1:929 Kocbek E.
*Irena Novak-Popov*
Filozofska fakulteta v Ljubljani

# PARADOKSI V KOCBEKOVI POEZIJI

Stalnica pesniških zbirk Edvarda Kocbeka so različne oblike paradoksa, s katerimi pesnik razklepa enoumne formulacije in z odpiranjem pomenskih prepadov sproža iskanje celovitejšega smisla onkraj jezikovnih norm in ideoloških prisil. Paradoks je najočitnejše znamenje pesniške govorice, ki ji ne vlada načelo neprotislovnosti ali binarna logika izključevanja nasprotij, temveč svobodna domišljija, sveže prevratniško delujoča v vseh pomembnih vsebinah.

A constant in the poetry collections of Edvard Kocbek is the variety of forms of the paradox, with which the poet dislocates unambiguous formulations and, by creating semantic chasms, provokes a search for holistic meaning beyond linguistic norms and ideological constraints. The paradox is the most apparent mark of the poet's idiom, which is formed not by the principle of non-contradiction or binary logic of exclusive opposition, but by free imagination that freshly transforms all of the important contents.

> Vselej, kadar sem moral spoznati bistvo minljivosti, grešnosti, negotovosti, nejasnosti in ogroženosti življenja, sem moral zapustiti kategorije uma in zavesti ter se vreči v nekak metodični vakuum, da bi se rešil. (Edvard Kocbek, Kdo sem?)

Pozorno branje šestih pesniških zbirk Edvarda Kocbeka raziskovalca vodi k ugotovitvi, da se v njegovih besedilih povračajo pojavi s podobnimi, če ne celo identičnimi značilnostmi. Določeni miselni postopki in njihove jezikovne uresničitve, ki jih je tradicionalna retorika imenovala tropi in figure, presegajo motivno-tematsko raznovrstnost in pomenijo kontinuiteto v avtorjevi poetiki. V pričujočem pregledu bomo s skupno nadredno oznako paradoks imenovali logično, gramatično in besedno raznovrstne jezikovne strategije, ki imajo v izhodišču izpostavitev nekega nasprotja, v poanti, sklepu ali smislu pa bodisi ohranjanje ali preseganje nasprotja.

V okviru paradoksa bomo raziskovali pojave, ki sodijo v različne ravnine (od besede do izjave in besedila), a jim je skupno notranje protislovje in pomenska napetost, ki hkrati deluje kot signal, da se mora bralec zateči k specifičnim razumevalnim strategijam, če naj bo pesnikovo sporočilo zanj smiselno. Torej bomo v izbranih pesmih iz šestih Kocbekovih zbirk opazovali gramatično in leksično zanikanje, antitetzo, neodgovorljiva vprašanja, igro s kategorijami prostora in obstoja ter oksimoron kot tip metafore z maksimalnim razponom med dvema ubesedenima »subjektoma«.[1]

Zanimalo nas bo, katere ideje oziroma pojmi vstopajo v paradoksalna razmerja v posameznih zbirkah, in v zvezi s tem vprašanja njihove relevantnosti za celotno zbirko in povezanosti z njeno tematiko. Ukvarjali se bomo z vprašanji distribucije (položajem v kompozicijski strukturi) paradoksa znotraj pesmi, z njegovo funkcijo

[1]Tu uporabljam terminologijo iz interakcijske teorije metafore Maxa BLACKA, iz razprav Metaphor in More about Metaphor, srb. prev. *Metafora, figure i značenje* (Beograd: Prosveta, 1986), 55–77; 145–175.

v refleksivnem, izpovednem, kritičnem in igrivem besedilu ter s čustveno tonalnostjo, ki jo paradoks sproži ali je njegova spremljava.

## Nekaj uvodnih teoretskih napotil

Iskanje primerne teoretske osnove je mogoče začeti pri slovarskih definicijah paradoksa. Široko, vendar natančno ponuja poljski Słownik terminów literackih:[2] paradoks je učinkovita, vsebinsko presentljiva formulacija, ki vsebuje s splošno sprejetimi prepričanji sprto misel; ta je sicer notranje protislovna, vendar prinaša nepričakovano filozofsko, moralno, psihološko, pesniško itd. resnico. Njegovo delovanje temelji na dveh operacijah: na povezovanju maksimalno kontrastnih pomenskih celot in na vzpostavljanju razmerja njihove vzajemne odvisnosti (inkluzije). Najpreprostejša oblika paradoksa je oksimoron.

Rečnik književnih termina[3] pa antični retorični pojem paradoksa opredeljuje kot »povezovanje v smiselni stavek takih pojmov, ki so si med seboj v bistvu protislovni; od oksimorona in ironije ga razlikuje po tem, da v paradoksu prisotni pojmi niso popolna nasprotja.

Oksimoron postane pomemben argument za predikativno razumevanje bistva pomenskega dogajanja v metafori v polemiki iz šestdesetih let. V njej se je diskurzivno naravnana anglosaksonska teorija tropov spopadala s starejšim retoričnim pojmovanjem, po katerem gre pri tropih za motivirano zamenjavo oz. sposojo besed. Tako je M. C. Beardsley svojo »teorijo verbalne opozicije« razvil na podlagi pomenskega zasuka ali premika, ki ga izsili »inherentna napetost oz. opozicija znotraj same metafore«.[4] Napetost, ki jo bralec zaznava kot šok, je posledica logične nedružljivosti (inkompatibilnosti) med defincijskimi pomenskimi sestavinami povezanih izrazov, tj. med njihovimi centralnimi pomeni, ali pa je rezultat posrednega neskladja med predpostavkami (implikacijami) danih besed. Razrešitev napetosti je preskok iz protislovja na ravni centralnega pomena v novi smisel na ravni marginalnega, ali drugače, iz denotacije v konotacijo.[5] Beardsleyjeva metafora torej ni prvenstveno semiotični pojav, ampak dogajanje v izjavi s prisojevalno propozicijsko strukturo, oksimoron pa »najočitnejša in najkrepkejša oblika besedne opozicije«.[6] Odprto ostaja vprašanje, ali tudi oksimoron sodi v razred izvirnih oz. zapletenih metafor, ki neki predmet opisujejo v več odtenkih hkrati in pri tem izkoriščajo manj značilne, v ozadju čakajoče in na videz slučajne konotacije.

Na to vprašanje posredno odgovarja z estetskim razmislekom podprta razprava H. Weinricha Semantika drzne metafore.[7] Glavna teza v njej je, da samo napetost

[2]Michał GŁÓWIŃSKI idr., *Słownik terminów literackih* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum, 1988).

[3]Zdenko ŠKREB idr., *Rečnik književnih termina* (Beograd: Nolit 1985).

[4]Monroe C. BEARDSLEY, The Metaphorical Twist *Philosophy and Phenomenological Research* XXII/3 (1962), 294.

[5]Prav tam, 300.

[6]Prav tam, 298.

[7]Harald WEINRICH, Semantik der kühnen Metapher *Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geschichte*, 1963/3 (polj. prev. *Pamiętnik literacki* 1971/4, 243–264).

oz. razpon med »prispodabaljočim elementom« in »elementom, ki doživi prispodabljanje«, ne more biti odločujoči kriterij za oceno estetske moči celotne zveze, četudi je nadrealizem ta energetski model povzdignil v estetski program, njegove argumente pa je kasneje prevzelo tudi jezikoslovje. Razpon ali »kot« metafore je namreč zunaj ontološke klasifikacije bitij nedoločljiv pojem, hkrati pa celo najobičajnejši prenosi temeljijo na veliki razdalji oz. nepodobnosti med sestavinami.

Drzna metafora torej ni niti tista, ki se ujema z našim običajnim pojmovanjem in upovedovanjem resničnosti, niti tista, ki se od njiju močno oddaljuje, tako kakor večina vsakdanjih ali konvencionalnih, marveč tista, ki le neznatno odstopa od privajenega, zato pa razgiblje domišljijo in problematizira našo gotovost v jezikovnem zajemanju resničnosti. Weinrich trdi, da ob maksimalnem razponu, kakršnega vsebujeta v oksimoron povezani besedi, protislovja ne zaznamo več, protislovje pa je ključna lastnost predikativno pojmovane metafore. Če je potemtakem metafora protislovno prisojanje oz. namerna kategorialna napaka, je drzna tista, »katere protislovja ni mogoče spregledati«.[8] Čeprav se zdi, da je tudi protislovje v oksimoronu, vsaj v tipu contradictio in adiecto nespregledljivo, Weinrichu to še ni zadosten pogoj drznosti oz. moči. Zato mu poleg kriterija konvencionalnosti dodaja kriterij hitrosti in lahkosti, s katero najdemo obema skupen nadredni pojem. Tako bi avtor v verzu »srečna krivda, plemenita zmota« iz Zmagoslavja: Pentagram in v naslovu Vesela žalost prepoznal skupno, čeprav kontrastno »stanje duha«, kar se mu v Rimbaudovih »škrlatnih vonjih« in Célinovem »črnem mleku zore« kljub sklicevanju na retorično izročilo o sinesteziji in svetopisemskem »mleku molitve« ne posreči tako zlahka. Na koncu mero drznosti vendarle poveže s sobesedilnimi dejavniki (s t. i. »slikovnim poljem«), književnimi žanri in estetsko normo dobe, ki delajo posamezne trope lažje ali težje razumljive in sprejemljive.

Weinrich se kljub zahtevi po vključevanju logike v semantično in literarnoteoretsko obravnavo metafore sam ni podrobneje lotil niti problematičnih pojmov podobnosti in različnosti niti temeljev protislovnosti. Slednje je v svoji Teoriji figure razvil francoski raziskovalec strukture pesniškega jezika Jean Cohen.[9] Njegova središčna teza je, da »vse semantične figure, o katerih govori retorika, kršijo temeljno načelo neprotislovnosti«,[10] torej logično normo jezika in metajezika, ki prepoveduje povezovanje trditve z njenim zanikanjem, *$S$ je $p$ in $S$ ni $p$, ali z besedami pesnika: »kajti to, kar je, je v tem, česar ni,/ in česar ni, je navzoče v tem, kar je« (Ta večer je igrača: Pentagram). Posamezne figure se zaradi raznovrstnosti skladenjskih oblik in besednih vsebin med seboj razlikujejo le po moči in stopnji te kršitve. Logično-semantično izhodišče najpomembnejših figur predstavlja s pomočjo šesterokotnika, ki ima v štirih ogliščih nasprotne (resničen/lažen), polarne (lep/grd) in zanikane besede (neresničen, nelep), v dveh nasprotnih ogliščih nad četverokotnikom pa tudi srednji, vmesni oz. nevtralni izraz in njegovo zanikanje v kompleksnem ali disjunktivnem izrazu (niti lep niti grd). Med dvema nasprotnima besedama ter med zanikano in osnovno besedo je razmerje krepke opozicije, med

[8] Prav tam, 257.

[9] Jean COHEN, Théorie de la figure, *Communications* 1970/16 (srb. prev. *Metafora, figure i značenje* (Beograd: Prosveta, 1986), 253–289.

[10] Prav tam, 256.

eno izmed dveh nasprotnih besed in nevtralno besedo ali kompleksnim izrazom pa razmerje šibke opozicije.

Najvišjo stopnjo protislovja, spoj polarnih ali nasprotnih pojmov, pripisanih istemu subjektu, najdemo v oksimoronu. Zaznavnost njegove protislovnosti je odvisna od tega, ali se tiče osebka (temna svetloba pada z zvezd) ali povedka (oči so svetlejše od dneva in temnejše od noči) in od tega, kateri tip prirednega razmerja vzpostavlja med pojmi (vezalno, protivno). Slabšo stopnjo protislovja med besedami šibke opozicije (eden od polarnih pojmov-nevtralni pojem) Cohen ilustrira z Mallarméjevimi »bledimi večeri«, Baudelairovo »bledo svetlobo« in verzom »črna je, in vendarle blesti«. Oksimoronu sorodna je »predikacijska neustreznost« (odločilna v metafori), ki namesto očitnega nasprotja izrablja bolj posredno protislovje med predpostavkami izrazov (*S*, iz katerega sledi *X* je *p*, iz katerega sledi *ne-x*). Če ne gre za kvalitete, temveč za skrajne količine in mere, ki so neustrezno pripisane pojavu, dobimo hiperbolo ali litoto, le da Cohen v litoti ne vidi čiste inverzije hiperbole, temveč gramatično zanikanje namesto leksične trditve (v sobesedilu Corneilleve drame lahko priznanje ne sovražim te pravzaprav pomeni 'ljubim te'). V ironiji in antifrazi je protislovje manj občutno zato, ker trditev zamenjata dve predpostavki: *S*, iz katerega sledi *X*, je *p*, iz katerega sledi nasprotje *p*-ju. Najfinejšo analizo predvideva antiteza, ki jo je retorika definirala kot zbiliževanje opozicijskih izrazov: »Če sem jaz v *ognju*, od kod tedaj Vaš *led*?« Slabo zaznano protislovje izhaja iz tega, da različna osebka ne povezuje pričakovano vzajemno čustvo, temveč prav obratno. Zato Cohen uvaja dodatno razlikovanje, in sicer med krepkimi in šibkimi vezmi (kopulami), ki ga ponazarja pomenska razlika med *biti* in *imeti* oz. med globalno in delno predikacijo. Ob tem se mu odpre ontološko vprašanje o enovitosti mehanskih in organskih celot in fenomenološko vprašanje krepkih in šibkih podob oz. oblik. Za krepke je značilna bližina in podobnost različnih dejavnikov, ki urejujejo polje zaznave, če pa se podobnost in bližina zmanjšujeta, podoba razpada na samostojne celote. Pojav največje bližine in najmanjše podobnosti (velik debeluh ob majhnem suhcu) je ekvivalent antiteze: hkrati mnogovrstne in enotne. Za našo nadaljnjo analizo Kocbekovih pesniških besedil še posebej dragoceno pa je avtorjevo opozorilo na mislece, ki so v strukturi antiteze opazili protinaravno pretiranost (npr. Pascal). Poezija namreč intenzivira in do skrajnosti zaostruje tisto, kar je v naravi zapolnjeno s prehodi. Njena intenzivnost nastaja iz tega, da z jezikom označeno polarizira, s tem ko mu odstranjuje izraz nevtralnosti. V manjkanju vmesnega, nevtralnega, povprečnega, ki nam jih daje izkušnja, in v absolutni enotnosti, do katere nas pripelje abstrakcija, »korenini tudi antinomija med etiko in estetiko, o kateri govori Kierkegaard«.[11] Pri Cohenu je logična struktura antiteze tudi izhodišče dramatičnega: to ni le enotnost nasprotij, ampak ukinjanje opozicije s pomočjo modifikacije ali uničenja enega od antitetičnih členov.

Bistvo Cohenovega prispevka je uvedba podrobnejših razlikovanj med stopnjami protislovnosti v posameznih retoričnih figurah in tropih, ki imajo na dnu identično miselno strukturo. Tudi Splošna retorika Skupine $\mu$ si prizadeva odkriti temeljne operacije v ozadju tropov in figur.[12] Zato spravlja v zvezo trop ali metasemem, ki

[11] Prav tam, 271.

[12] Groupe $\mu$ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon),

krši pravila jezikovnega zaznamovanja in pod pritiskom sobesedila doživi pomensko spremembo, in neustrezno nanašanje (referenco) na zunajjezikovno resničnost v metalogizmu, ki ne krši jezikovnih pravil o rabi besed, ampak se odmika od dogovorjenih načinov govorjenja o dejstvih in stanjih stvari. V taksonomiji nove francoske retorike je oksimoron umeščen med semantične operacije (skupaj z metaforo, metonimijo, sinekdoho). Zanj značilna operacija nekatere pomenske sestavine besed odvzema in druge dodaja v korist zanikanja s kodom danih. Zanimivo je, da funkcija zanikanja nima ustreznika niti med figurami, ki delujejo z glasovi in morfemi, niti med skladenjskimi figurami. Pač pa se to dogaja v logičnih operacijah — metalogizmih, imenovanih ironija, antifraza, litota in paradoks. Pri tem jezikovni izraz paradoksa ni posebej določujoč, kajti »vrednost dobiva iz poti, ki jih izsili med jezikom in referentom in nazaj«.[13] Zato ga enako dobro ilustrira Magrittova igriva opazka: »Ali vidite to pipo? No ja, tole ni pipa«, pa tudi Baudelairovi verzi, v katerih pesnik samega sebe opredeli kot »rana in nož,« »klofuta in lice«, »udi in mučilno kolo«, »žrtev in rabelj«.

V razumevanju postopkov, s katerimi Kocbek ustvarja pesniške paradokse, si bomo pomagali tudi s semantičnim razlikovanjem med vrstami opozicij, njihovimi izključujočimi razmerji med členi in logičnimi lastnostmi, ki jih je mogoče izvirno izkoristiti v protislovju. Zato se bomo naslonili tudi na Lyonsovo razlikovanje med komplementarnimi (moški/ženska), pravimi (majhen/velik) in konverznimi antonimi (kupiti/prodati) in na Katzovo delitev na izključujoče se, protislovne (živ/mrtev), nasprotne (reven/bogat) in konverzne antonime (prodati/kupiti).[14] Cohenovo razumevanje Blanchéjevega šesterokotnika, v katerem figurirajo nasprotni, polarni in zanikani izrazi v močnih opozicijah, bomo dopolnili z opozicijami, ki jih razlikuje Leech: binarna taksonomija (živ/mrtev), mnogovrstna taksonomija (zlato, srebro, železo . . .), polarna (star/nov), relativna (rabelj/žrtev), hierarhična (ponedeljek, torek . . .) in inverzna opozicija (možen/nujen).[15]

## Od besed k disciplini duha

Spodbude za Kocbekovo poetiko paradoksa najdemo že v njegovi zgodnji nazorski in duhovni usmeritvi. Po intuitivno dognani »biocentrični metafiziki«[16] se začne asimiliranje idej francoskega personalizma, ki velja za sintezo krščanstva in socializma:[17] zamenjava metafizične spekulacije z angažiranim mišljenjem, pripis

*Rhétorique générale* (Paris: Larousse, 1970).

[13]Prav tam, 142.

[14]Navedeno po Umberto Eco, *Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana Univerity Press, 1976), 81–82.

[15]Geoffrey LEECH, *Semantics* (Harmondsworth: Penguin, 1974), 106–117.

[16]Edvard KOCBEK, Biocentrična metafizika, *Svoboda in nujnost*, (Ljubljana: SM, 1974), 22–26. Pesnikovo duhovno zgodbo v povezavi s celotno poetiko natančno obravnava Boris PATERNU, Kontinuiteta modernizma v obdobju 1930–1950, *Socialni realizem* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987; Obdobja 7), 143–159.

[17]Didier JULIA, *Dictionnaire de la philosophie* (Paris: Larousse, 1988).

središčnega mesta osebnosti kot prostoru »vitalizirane resnice«,[18] neokrnljive svobode, odločanja, ustvarjanja in ljubezni. Prek osebnega prijateljstva z utemeljiteljem personalizma Emmanuelom Mounierjem je Kocbek spoznal in na Slovenskem predstavil delo Charlesa Péguyja. Še bolj produktivno je moralo biti srečanje s Sørenom Kierkegaardom, ki je ob Pascalu personalistom pomenil referenčni okvir za pojmovanje eksistence, v katerem se krščanska ideja inkarnacije povezuje z uresničevanjem posameznika v zgodovinskem angažiranju. V Kierkegaardu je Kocbek našel potrdilo za tisto disciplino duha, ki je pravzaprav ves čas navzoča tudi v njegovi poeziji, dnevniški prozi in esejistiki. Ker bo načinom njene navzočnosti v pesniških besedilih posvečeno vse nadaljevanje, naj se tu le omeni, kako je vidna v esejistiki, ki predstavlja personalizem.

Ko je Kocbek l. 1957 pisal o življenju, vzgojno-organizacijskem delovanju in člankih Emanuela Mounierja, je njegove misli, ocene in zahteve v zvezi z možnostmi vere in produktivnosti filozofije pri oblikovanju družbeno-političnih dogodkov ter prevrednotenju človekovega položaja in dejanj v svetu ves čas postavljal v dvoje razmerij: na eni strani spoj, sinteza, združitev, ravnovesje, hkratnost opozicij (telo/duh, Bog/človek, transcendenca/ imanenca), na drugi pa boj, prepad, dramatičnost, polemičnost in izražanje z negacijami. Je s tem povzel vzornikovo mišljenje, vanj preslikal svoje lastno, odkrival obema skupne duhovne temelje ali pa vse troje hkrati?[19]

Kocbek je Kierkegaarda sicer sprejemal skozi personalizem, vendar je njegovo filozofijo eksistence videl na dnu prerojevanja psihologije, znanosti, filozofije in teologije. Tvornost recepcije je vidna iz razpostavitve poudarkov. Kot umetnika ga je privlačila žanrska fluidnost filozofovih del, njegovo umetnostno in fabulativno upodabljanje idej ter drža pričevalca, polemika in racionalnega skeptika. Kot vernika ga je pretreslo Kierkegaardovo iskanje resnice, ki se od estetike prek etike vzpne do globoke, samotno osebne in paradoksalne religije. Kot mislečega človeka pa ga je vznemiril njegov protihegeljanski duh, nezauplivost do abstraktnega racionalizma, ki ustvarja podobo preglednega, skladnega in homogenega vesolja. S to podobo si namreč ne more pomagati niti med krivdo in odgovornost razpeti človek niti resničnosti zavezani in po Bogu hrepeneči kristjan. Vrednost Kierkegaardove misli vidi Kocbek v tem, da spoznanje resnice umešča v subjektivnost (»resnica postane eksistencialna«), in sicer na tisto točko, kjer razum odpove pred intenzivnimi človeškimi doživetji in se začenja boj za smisel in duhovno preraščanje danosti. Zato sta v tesno zvezo postavljena paradoks in transcendenca, zato paradoks pomeni tudi absoluten protest zoper imanenco in zato vrača dostojanstvo položaju človekovega odločanja med absolutnimi, nereduktibilnimi življenjskimi nasprotji, med temeljnima biti ali ne biti.

Iz dveh odlomkov je mogoče razbrati, zakaj so Kocbek in personalisti pri Kierkegaardu cenili ravno vključitev absurda in paradoksa v filozofijo. Paradoks je

[18]Edvard KOCBEK, Charles Péguy, *Sodobni misleci* (Celje: Mohorjeva družba, 1981), 32; prva objava v *Domu in svetu* 1936.

[19]Prim. navedek misli, ki bi jo lahko prebrali v Kocbekovi Listini: »Skladno sodelovanje kristjanov v politiki bo učinkovito torej le takrat, ko se bodo v času zavezali s celoto svojih zgodovinskih in družbenih sodb« (Edvard Kocbek, Emmanuel Mounier, *Sodobni misleci*, 61).

namreč tisto, kar manjka Heglovi dialektiki teze, antiteze in sinteze, ki »zanika načelo kontradiktornosti«. Če namreč sinteza navsezadnje poistoveti Boga, svet in bitje, če se vse troje zlije v samozavedajoči se in negibni absolutni duh, potem posameznikova zavest ni nič avtonomnega ali svobodnega, krščanstvo pa je le ena izmed zgodovinskih kulturnih možnosti. Dialektika v tej interpretaciji torej predstavlja razveljavitev subjektivne resnice, ta pa je ravno »v posameznih usodah aktualizirana večna resnica«. Dialektika je tu skoraj sinonim za nesmisel bivanja, Kierkegaard pa verjame, da »ni pomembnejše danosti od osebnega življenja. /. . ./ Bivati pomeni prodreti v svojo časovno danost, okleniti se je, obenem pa biti v njeni polnosti nad njo. Človek mora potemtakem imeti pogum, da si poišče resnico v absurdu in paradoksu.» Navsezadnje se paradoks ujema tudi s človekovim nemirom, z doživljanjem kriz, negotovosti (v tridesetih letih), neskladja in diskontinuitete, po drugi strani pa z metodami iskanja »neizpeljivih, nerazložljivih in nepriobčljivih vrednot«.[20]

## Paradoksi v poeziji

Muka pameti je radost duha. (Usoda pameti, Nevesta v črnem)

Že v Kocbekovi prvi pesniški zbirki Zemlja (1934) je mogoče srečati vrsto paradoksov, zlasti v besedilih, ki nakazujejo razmerje do transcendence. Pesnikovo čustveno razmerje do vseh zanosno poveličanih kategorij je do skrajnosti ambivalentno, saj mu predajanje bogu, sakraliziranemu erotičnemu razmerju ali absolutizirani smrti pomeni hkrati največji užitek in bolečino. Nosilci čustvene raznihanosti so tu predvsem oksimoroni, ki zgoščujejo sicer antitetično strukturirane vsebine: posvetnost in svetost (Na mojih ramah ždijo neme ptice), mišljenje in čustvovanje (Čistost večera srebrno zahaja), beg in vdajo (Nocoj izteza drevje svoje veje), vegetiranje in spopadanje (Telo mi je ranjeno). Do napetosti prihaja predvsem med pomenskimi predpostavkami prilastkov in samostalnikov, ki so v razmerju polarne opozicije: »Vsi smo razvezani v *žalni sladkosti*«. Kjer pa ne gre prav za hkratno doživljanje čustvenih skrajnosti, je protislovje rezulat kršenja konvencionalnih predstav o tem, kako doživljamo npr. ljubezen ali smrt: »Polagoma me srkaš vase, prijetno bolečino občutim« (Pesem o smrti); »spominjajoč se ženskosti in *sladko pobit*« (Darujem vam svojo izmučenost); »*slast žrtvovanja* me spreletava (Tih zvenk kakor po stari srebrnini).

Oksimoron, ki krši kodirana pravila kombiniranja s tem, ko pripisuje subjektovemu pomenu nasprotne predikate, se pojavlja v pesmih religiozne zamaknjenosti. Tu se besedilna resničnost čarobno preoblikuje, oddaljuje od znane in običajne podobe, ekstatični lirski subjekt pa dojema tisto, kar mu je sicer nedostopno: »*brezglasne* sence *govorijo*« (Bregovi sveti v noč zvenijo); »preveč vidim in preveč slišim, vsa zemlja se vrti, *brezgibni zamahi* in neslišni utripi nas razganjajo« (Pijan od spreminjanja ležim na zemlji); »okrog nas *gluha loza zveni*« (Telo mi je ranjeno).

[20]Vsi navedki iz Edvard KOCBEK, Søren Kierkegaard, *Sodobni misleci*, 9–23; prva objava v *Domu in svetu* 1935.

Med najbolj logično izzivalnimi so nenavadne zveze abstraktnih pojmov za človekove intelektualne sposobnosti. Z njimi pesnik izraža dvom v razumljivost celote bivajočega, ki je človeku dostopna le prek delnih, različnih in minljivih čutnih zaznav. Tako se rahlo povezani slušni, vidni in gibalni vtisi v jesenskem večeru na vasi iztečejo v zaokroženost, v kateri se kolektivni lirski subjekt ne razlikuje več od sveta, igra z zanikanjem relativnih opozicij (začetek/konec) in z inverznimi opozicijami (spomin/pozaba, vse/nič) pa ima za posledico svojevrsten spoznavni paradoks: »nikjer ni začetka ne konca, vse se nekje prevesi v *vsevedno pozabo*« (Otroci kričijo v daljavi). Paradoksna »vednost« nima vselej vloge okrepiti lirske elemente, temveč lahko posredno kaže hierarhično ureditev vrednot. V pesmi Na mojih trepalnicah se lovi pelod so različne stopnje ljubezni urejene po stopnji oddaljenosti od razuma in bližine resnici: »*nevedni* slepci so najbližje *resnici*«.

Že v Zemlji Kocbek torej problematizira človekovo spoznavno razmerje do sveta. Pri tem opušča izrecna znamenja vzročnih, sklepalnih in posledičnih razmerij med stavki, med deli besedila pušča veliko logične praznine, medpovedna skladnja poteka v preskokih in na različne načine se poigrava s katagorijo časa. Njegov čas mineva, in vendar se v tem minevanju ponavlja, v času se vse spreminja, ne da bi se karkoli dokončno spremenilo, kar biva danes, biva zato, ker je neuničljivo in se bo nadaljevalo. V tej poeziji torej ni linearno potekajočega časa, temveč kroženje (»povsod je kolobar od vekomaj«, Nocoj izteza drevje svoje veje) ali spiralno vrtneje. Zato trajanje ni časovna količina, temveč subjektivno doživeto spreminjanje, pripisano času samemu: »*Trajanje se spreminja*« (Darujem vam svojo izmučenost), večni igri duha: »igra duha se v *vedno novih* kolobarjih *ponavlja*« (Mala hvalnica) in hvaljenemu Stvarniku: »Hvalim ga, *da sem srečen, ker bom srečen*« (Velika hvalnica).

V paradoksno časovno kolobarjenje sta ujeti tudi dve pomembni metafori, ki definirata lirski subjekt in karakterizirata njegovo pojmovanje zemeljskega stvarstva: v vlogi metaforičnega nosilca se pojavljata zrno oz. seme in sad, ki drug drugega pogojujeta in vključujeta. Oba sprožata misel na polni in zaokroženi celoti, ne mrtvo negibni, temveč vsebujoči možnost preobražanja druga v drugo. S temi pomeni lahko skupaj simbolizirata večno kroženje v naravi, človeku in vesolju, večno utripanje in zorenje življenja.

V pesniški zbirki Groza (1963) se pomenski prispevek paradoksa izjemno okrepi, zlasti v prvih treh razdelkih, ki zajemajo pesnikovo medvojno izkušnjo. Ker so pesmi Groze manj neposredni dokument in bolj dialog s konvencijami partizanskega pesništva, je v njih temeljno razmerje med trpljenjem in uporom, smrtjo in življenjem, ogroženostjo in upanjem, posameznikom in kolektivom bolj zapleteno in ambivalentno. Pesniške rešitve vodijo onkraj neproblematičnega odganjanja občutka ogroženosti, zamenljivosti posameznika, preprostega nadomeščanja razdiralnih duševnih stanj z njim nasprotnimi ali izgubljanja posameznika v homogeni masi. Vse to se na poseben način zrcali tudi v figurativni pisavi.

Najprej se nadaljuje notranja ambivalenca, ki jo posreduje razmerje med polarno nasprotnimi izrazi za čustva, in tistim, kar jih povzroča, dodatno pa jo zapleta izpust veznika in konstrukcija dvojnega oksimorona: »*presladki bič, omamni poraz*« (Veter). Od čustvenih ekstaz v Zemlji se ta raznihanost razlikuje po tem, da se ne

pojavlja v kontekstih, ki govorijo o subjektivnem doživljanju transcendence, temveč jo pesnik pripisuje splošnemu duhu zagatnega predvojnega časa.

Paradoks je v Grozi zelo pogosto povezan z motivom smrti. Na začetku je to posplošena in poosebljena ogroženost vsega živega: Čarovnikova pošastna omama je »ljubosumna na *zdravo smrt*« (Čarovnik). Pozneje je smrt predstavljena kot mnogo bolj intimna razsežnost samega pesnika. Ko postane njegovo aktivno angažiranje v boju zares tveganje življenja, se vrednotenje smrti korenito spremeni. Z različnimi metaforičnimi strategijami poosebljanja, erotiziranja in estetiziranja zabrisuje njene kulturno kodirane negativne konotacije, vojno nasilje pa pesniško prekvalificira in etično motivira z ljubeznijo do življenja in sočloveka.

Seveda se ob tem dvojnem križanju absolutnih nasprotij in polarnih opozicij jezikovni izraz silno zaplete, od oksimorona med dvema besedama prehaja v večje besedilne odlomke ali cela besedila, od pomenske interakcije besed pa v medbesedilna razmerja: »šele nocoj sem zvedel/ za neizrekljivo resnico,/ *kruteje bom živel/ in nežneje umrl*« (Mesečina); »*Mars in Venera* sta prišla v goste *hkrati*« (Belokranjska), »Ne morem ti več uiti . . . *smrtno ljubeče* kiklopsko oko« (Tarča).

Izrazi za duševna stanja niso nujno ekspresija ekstatičnosti in razpoloženjske ambivalence, ampak lahko povezani v antiteze kažejo celovito in vseobsežno izkušnjo. Tedaj imajo protiideološki naboj, saj se izrekajo zoper izključevanje enega izmed nasprotnih odzivov ali usmeritev. Antiteza, ki priredno povezuje polarne opozicije, namreč predpostavlja vsa vmesna stanja in stopnje, implicira dinamično prepletanje in nereduktibilnost nasprotij, med katerimi se giblje živi človek; verz iz Kukavice »vsi smo *novi* svet *in stari*« prinaša kompleksnejšo podobo aktualnosti, kot je enostavni perspektivizem, ki v imenu novega zanika staro; »*strah in srčnost, /mir in zmeda*« (iz iste pesmi) pa predstavlja več plasti ali razsežnosti človeka in kolektiva.

Antiteza se pojavlja še v drugi pomembni sporočilni vlogi znotraj partizanske pesmi. Tiče se temeljnega občutja stiske, ki izhaja iz negotovosti vojnega izida, saj pesnik v sklepu besedila pušča odprti obe izključujoči se možnosti, kakor da bi bili bolj stvar nedoumljivih poti usode kot človekovega delovanja: »in začelo je klenkati /v spominu/, *žalostno in veselo*, kakor za *poslednje slovo ali za veliko zmago*« (Pritrkavanje).

V Grozi najdemo tudi tip paradoksa, ki spominja na Baudelairovo relativiziranje izvora in cilja dejanja, in sicer v okviru Kocbekove ponovljive metafore, ki vojno nasilje predstavlja v kategorijah človekovega gospodovalnega razmerja do »nižjih« živih bitij: z zapletanjem razmerja med lovcem in njegovo žrtvijo pesnik izraža stisko ob tem, da se je zgodovinsko zlo subjektiviziralo, preselilo v človekovo notranjost: »*lovišče* sem *in lov, gonič in potepuh*« (Nemost). Vendar pa ima paradoks tudi vlogo predstaviti intenzivnost medčloveških vezi. Kocbekov vojni dnevnik Tovarišija in nekatere njegove najsvetlejše pesmi Groze in Pentagrama namreč bistvo protifašističnega boja postavljajo prav v moč človekove solidarnosti in ljubezni do sočloveka, v katerih se uresničuje z vojnim nasiljem zanikani etični princip. Tudi moč medčloveških vezi se najbolj kaže v smrti. Živi tovariš namreč prevzema nase enkratno vsebino mrtvega, pesnik pa je še posebej občutljiv za komaj zaznavno navzočnost mrtvih, ki ga obiskujejo. Kar je zgolj tišina, odsotnost, je zanj polno prisotnosti: »Ležim v šotoru in *poslušam tišino, oglaša se* kakor po končanem

sejmu . . . in že mi/sence/ nežno polnijo šotor, že tiktakajo in drhtijo in migljajo in spletajo venec *burne tišine*.« Besedilo Smrtne ure je eden od primerov bogato odmevnega medmetaforičnega povezovanja, ker ne temelji na opozicijah med abstraktnimi pojmi, ampak izkorišča veliko mero ikoničnosti, ki jo sprožajo izvirne metafore. Prav nasprotno velja za mnoga besedila, v katerih pesnik izkorišča opozicije med abstrakti: zmeda/red, vednost/nevednost, spomin/pozaba, zaseda/prostost, vse/eno ipd., ki se praviloma pojavljajo v nakopičenih antitezah v sklepu besedil in so znamenje posameznikove stiske. V ilustracijo naj bo primer iz pesmi Pred bojem, kjer lirski subjekt željo po predsmrtnem spoznanju biti vsega bivajočega absolutizira, intenziteto lastnega bivanja pa predstavi kot razpršitev enega na vse: »sem ves, utelešen tu in tam,/ v temi in luči, v sli in zrenju, /povzet v občestvu, večno sam,/ podarjen smrti in življenju«.

Zadnja vrsta motivacije paradoksa v Grozi že kaže v novo smer, ki jo razvijajo poznejše zbirke: paradoks se namreč pojavlja ob motivu igre, ki je sama po sebi večpomenska kategorija. Po eni strani je igra v Grozi pesnikova duhovita in ostroumna jezikovna ustvarjalnost, po drugi pa je to igra neznane in nedoumljive usode. Ta se po pravilih hazarda poigrava z ljudmi in spreminja njihovo naravo, kakor da bi kdo premešal igralne karte, torej tako, da so »*naključja* skrivnostno *pravilna*«. Odlomek, ki navaja posamezne primere v življenjski praksi delujočega paradoksa, je organiziran po načelu paralelizma, saj se v enakih skladenjskih vzorcih pojavljajo navidez naključno izbrani posamezniki, vendar tudi njihov izbor motivira možnost ubeseditve kar najbolj zaznavne probrazbe. Zato to preobrazbo zaznamujejo predvsem rafinirano grajene antiteze, sopostavitev šibko nasprotujočih si konotacij ali paronomazija, skozi celoto pa teče nasprotje med preteklim in sedanjim:

Kdor je ril pod zemljo, hodi po nebu,
in kdor je govoril na trgu, jeclja v sanjah,
kdor je spal na senu, poveljuje brigadi,
in kdor je tiho drvaril, kar naprej sprašuje,
kdor je znal Homerja, gradi bunkerje,
in kdor je jedel v Parizu, si rezlja žlico,
pivec liže roso, pevec posluša tišine,
ministrant nastavlja mine, skopuh zbira rane,
hlapec je zvezdogled, strahopetec bombaš,
pesnik mulovodec in sanjač telegrafist
in zapeljevalec deklet je varen vodič. (Igra)

Osvobajanje in uresničevanje nekoč zatrtih človeških možnosti, razodtujitev samega sebe ter tovarištvo onkraj smrti so značilnosti, ki Kocbekovo vojno poezijo bližajo avtorjevi izrecni nameri: »da bi bila osvobodilna v pomenu, ki presega dnevno aktualnost«.[21]

Pri nameri osvobajanja s poezijo, ki jo je Kocbek v svojih dnevnikih tudi programsko izrekel, imajo paradoksi posebej izpostavljeno vlogo.

Pesmi Pentagrama (1977), ki so po snovi in življenjski izkušnji primerljive vojnim pesmim v prvih treh razdelkih Groze, prinašajo nove motive, ob katerih se

[21] Edvard KOCBEK, *Listina* (Ljubljana: SM, 1982), 428. Prvi natis 1967.

razvija paradoksna večpomenskost. Z njimi pesnik razklepa v sterilne dogme in norme fiksirane predstave, reflektira osebni, narodni in planetarni položaj kot nekaj bistveno dramatičnega in išče izvirne izhode iz zagatnih precepov in razcepov. Te motive povezuje nekaj tem, ki v Grozi manjkajo ali so manj izpostavljene: pesniški navdih in pesnikovo poslanstvo, etos bojevanja, slovenska zgodovina, iz pretresa nastajajoča bivanjska avtentičnost in nova modrost, shizoidna razpoloženja in smrt.

Uvodna pesem zbirke Prva prošnja za razsvetljenje upesnjuje invokacijo pesniškega navdiha, vstopa duha v pesnikovo srce, ki ne razpira le njega samega, da zaniha skupaj s predmetnostjo, ampak tudi predmetnosti omogoči, da se razkrije v ustvarjenih pesniških oblikah. Odrešitev molčečega pesnika in zaklete predmetnosti je eno samo dejanje prežemanja (p)osebnega z nadosebno celoto, ki vsebuje potencialno navzočnost etičnih skrajnosti: »predri me klitje *dobrega in zlega,* zagrni z rodovitno me temo«. Zato pa more biti tudi poezija nereducirana in osvobajajoča: »Naj moji stihi *zazvene z mehkobo,*/ naj *razdivjajo* v sebi *kruto moč,*/ Slovencem naj pokažejo podobo/ rešitve, ki jo skriva bojna noč.«

Ob pesniški temi se antiteza ustvarjalne napetosti navezuje na komplementarno razmerje subjekta in objekta in na polarizirani etos, ki je podrejen narodnoobrambni vlogi. S to podreditvijo pa se ne izgublja metafizična razsežnost, ki daje številnim pesmim Pentagrama zanosno pridvignjeni ton.

Na drugem koncu zbirke (in najbrž s povojnega stališča) nam Igra in Ta večer je igrača govorita iz položaja resignacije nad nacionalnim pomenom poezije. Pesniška igra se ne tiče nikogar več in lahko ostaja sploh brez zapisa, v najboljšem primeru je suvereno razstavljanje resničnosti in sestavljanje imaginarnega predmeta, ki se konča v skrivnostno neoprijemljivi strukturi. Ta je sicer brez realnega predmeta, »tančica brez neveste«, a hkrati ponavzoča odsotno in uresničuje potencialno: »kajti to, kar je, je v tem, česar ni, in česar ni, je navzoče v tem, kar je. Zatorej se v moji igri ne bi nič izgubilo, samo preselilo bi se veselo in obogatilo sebe in mene in tebe, ki me spremljaš« (Ta večer je igrača). Razgrajevalno-ustvarjalno strategijo motivira ista vera v neuničljivost biti in enako inkluzivno razmerje med absolutnimi kontrasti eksistence, kakršno je pesnik izpričal že v Veliki hvalnici iz Zemlje: »Vem, da sem Nekaj, sovražnik Niča.« To vero mu je potrdilo tudi tvegano angažiranje v spreminjanju zgodovine: »ni me mogoče uničiti . . . sem ker sem«. Ko je preseženo izključujoče nasprotje v binarni taksonomiji bit/nič, je premagana možnost vsakršnega nihilizma, odpravljene so vse naslednje opozicije: bolečina/slast, krivda/odrešitev, žrtev/birič, strah/pogum. Zanimivo pa je, da ima jezikovni izraz te silne vere videz protislovja: »Poslušamo: umreti je živeti/ in smrt začetek in nikjer ni kraj/ obredu, ki smo srečno v njem povzeti,/ poslani smo za druge v bridki slaj/ in v tej spremembi bomo vsi odkleti.« (Ob tretji uri popoldne).[22]

Tudi premislek slovenske zgodovine v Kocbekovi pesmi ne more brez napetosti. Vendar antiteze v besedilu Slovenska noč niso v vlogi razporejanja relativnih opozi-

[22]Primerjaj tudi Pismo v Ljubljano: »Bojazen je grozljivi čut/za nebivanje, hkrati pa/ zanosno upanje v trajanje./Čemu naj bi bil hraber,/ko bi ne bil večji od sebe?/ Hrabri smo, ker črpamo moč/ iz nečesa, kar ne mine./(. . .) Tako čisto in tako silno,/ kakor se zdaj bojujemo,/ so se hoteli mnogi bojevati,/ pa jim ni bilo dano«.

cij v dramatična razmerja preteklo/sedanje, zgodovinske spremembe/prikrito ohranjanje življenja, družba/narava, nezgodovinski/prebujeni narodni subjekt, molk/pesem, Pegaz/bojni konj. Šele dramatična razpostava opozicij pesniku omogoči, da izreče prehajanje in spreminjanje od enega člena nasprotja v drugega. Ob tem ostanejo etične konotacije spreminjanja neizrečene ali bolje zabrisane z analogijo erotičnemu dejanju med rastlinami v naravi in med ljudmi v pravljici.

V osebnoizpovednih besedilih je etos bojevanja stopnjevan v krivdo ali v problematizacijo cilja: »Kaj je iskanje neba proti najdeni zemlji?«, v najbolj zanosnih pa srečno prevrednoten. Absolutizirani kontrast med grehom in nedolžnostjo v Zmagoslavju ni omejen le na uveljavljanje zgodovinskega subjekta z močjo, iz katere nujno izhaja zlo, ampak je načelo vesoljne dinamike, ki ves planet spreminja v žrtev: »Čez makovo semence senca dirja, vesoljni velikan lovi planet.« Kontrast je presežen šele, ko so etične kategorije ugledane skozi zgodovino in ko je zgodovina emanacija in uresničevanje ljubezni — vsaj v območju poezije, ki transcendira zemeljsko zmedo in ustvarja podobo upanja, s čimer odrešuje tudi pesnika. Izhod iz njegove stiske se zgodi prav v kompleksnem oksimoronu, ki sintetizira in mediira med plemenitim ciljem in nasilnimi sredstvi, med nedolžnostjo in krivdo: »Kar ni nasilniku in zvezdogledu/ mogoče, duh ljubezni porodi./ *O srečna krivda, plemenita zmota,/ krvava roža, lilija mogota!*«

Zgodovinski pretres pa ima za lirski subjekt še drugačne posledice. To je osvobajanje od pritiska racionalnosti z rušenjem starih sistemov, vsakršnega reda, temelječega na logosu, znanju in shematizaciji življenja, ki izključuje vse, česar razum ni sposoben obseči: naključje, dvom, nemir, norost, herezijo, poezijo in skrivnost. Že Temne podobe, dodane drugi izdaji zbirke Zemlja, Povabilo na ples iz uvoda v razdelek vojnih pesmi in Prošnja ter Začetna iz Groze, potem pa še Ariadna in Začetek v Pentagramu tematizirajo položaj jaza, vrženega v prvinsko kozmično grozo ali drugače nezavarovani položaj slepote, golote in neposedovanja stvari. Od tod se je lirski subjekt prisiljen reševati pri temeljih (v zemlji, otroštvu, spominih, naravi, skupnosti itd.), da bi lahko (spet) začel bivati odprto, avtentično in ustvarjalno. Vsa ta besedila imajo antitetično makrostrukturo, najpravilneje simetrično Povabilo na ples in Ariadna. Slednja pa je zanimiva tudi zato, ker izpoved o nezmožnosti jezikovnega izražanja oz. artikulacijo ekstatičnih, nezavednih in iracionalnih stanj uresniči s kozmiziranjem kaosa z izrazi za primarna semantična nasprotja: »da bomo . . . spoznali, kje je *zgoraj* in kje *spodaj*, kdaj *včeraj* in kdaj *jutri*, kaj je *dobro* in kaj *zlo* in kaj osmi dan ustvarjenja«.

Pomenljive notranje protislovne pesniške formulacije v zbirki Poročilo (1969) se navezujejo na tisto, kar je dognano v pesmih Kdo sem? in Dialektika iz zbirke Groza. Tu namreč jezikovno preigravanje nasprotij dobi družbenokritične razsežnosti, ki nimajo več nobene zveze s pesnikovim sodelovanjem v najbolj tveganozanosnem uresničevanja slovenske zgodovine. Nasprotno, družbena dialektika zanikanja, ki razdiranje opravičuje z grajenjem, smrt z zdravljenjem in požiganje z gašenjem, ki pa je pri tem zagrešila strahotno popačenje ljudi in zmedo vrednot, je pesnika izvrgla iz položaja zgornjih med spodnje. Ob tej zamenjavi v so si »sovražniki«, »prijatelji« in »šaljivci« prilastili položaj avtoritarnih razlagalcev tega, kdo da pesnik je, njemu pa prepustili obrambo s pesmijo, v kateri mora še pred

pozitivno opredelitvijo samega sebe počistiti s tujimi sodbami: »Nikoli nisem to, kar mislijo, da sem, in nikoli nisem tam, kjer me vidijo oči.«

Če je Dialektika še izraz upora, zaupanja v možnost popravka izprijenega in vere v prebujenje iz laži, potvorb, izdaj, zlorab in sovraštev, pa pesmi Poročila in naslednjih zbirk tako možnost bolj poredko predvidevajo v realnem. Kljub veliki bolečini ob diagnosticiranju oblik sodobne odtujitve in naraščanja nesmisla (niti Bog niti lirski subjekt nista več identična sama sebi), je pesnik omejen na nejunaško bivanje v jalovi praznini in samoti, iz katere se rešuje s preseganjem nasprotij in s fantastičnim pogledom na realno. Že kar v uvodni pesmi Druga stran z geometrično prispodobo gugalnice smo priča vse intenzivnejšemu nihanju, ki navsezadnje preide v vrtenje, povezujoče skrajni časovni in bivanjski točki vsega: harmonični »prazačetek« in kaotični »prakonec«. Stopnjevanje razponov med globino in višino ob vse krepkejši čustveni spremljavi zaznamujejo raznosmerne relativne opozicije, povezane z ustreznimi glagoli za smer gibanja: »vzdiguje se nad težnost/ in znova pada vanjo./ Višina ga *meče v globino*/ in *globina ga suva v višino*«. Zamenjavo amplitud s kroženjem pesnik pripravi s hiazmom, ki »urejevalne« prostorske odnose[23] paradoksno prevrne, česar zaradi predhodnega besedila in paralelistične organizacije verzov ni mogoče spregledati: »skupaj *skačeva v globino*/ in skupaj *padava v višino*«. Tudi spremembo narave gibanja ne zaznamujeta le izraza kolobar in kroženje, ampak zanikanje razlikovanja med najnižjo in najvišjo točko: »ne veva več, kje sta *zenit* in kje *nadir*«. Primer je zanimiv tudi zato, ker zelo natančno izdelani geometrični predstavi z vlogo metaforičnega nosilca ustreza komaj ujemljiv metaforični smisel, za katerega ne vemo niti to, ali zaznamuje pesnikovo duhovno-čustveno naravnanost, oceno stanja sveta, vrtoglavo pesniško igro s pomeni ali vse to hkrati.

Neposredno nadaljevanje napačnih ali zlonamernih razlag iz besedila Kdo sem? so pesmi Zdaj, Konec igre in Moje življenje. Zdaj predstavlja zgodovino nesporazumov med lirskim subjektom in družbo, tako da pomensko protislovje umesti med govorčeva dejanja in med njegove lastnosti, na katere iz dejanj sklepajo drugi, po vzorcu: »Kadar sem govoril, so rekli, da sem nem.« Vrsta sproti izničevanih učinkov dejanj in pohab kulminira v pripisu blaznosti, a tudi tedaj lirski subjekt zmore samoobrambno kretnjo v sklepni izjavi: »Zdaj sem srečen.« Oblikovno in pomensko zapletenejši je Konec igre z ostroumnim povezovanjem in preobračanjem raznovrstnih, medsebojno izključujočih se semantičnih opozicij (trajanje/minevanje, podnevi/ponoči, beli/črni, mlinar/dimnikar, ogenj/voda), ki so organizirane v antiteze in paralelizme s prekrižanimi elementi. Smisel napetosti je sicer nesporazum, vendar ne z nekom zunaj subjekta, marveč z dvojnikom v sebi. Notranji razcep je premagan, ko so nasprotja združena v višjo celoto. Vse stopnje reintegracije razcepljenega subjekta so zaznamovane s semantično protislovnimi zvezami nasprotij: »Naučil sem se *podnevi sanjati*/in *v spanju opravljati dela* . . . Zdaj sem *dan in noč hkrati*,/*voda in ogenj*,/ *moka in pepel*.« Sklepni paradoks, ki se tiče identitete, samo na videz razveljavlja zanosne trditve iz Molitve (sklepne pesmi v Grozi) in Pisma v Ljubljano: »Poslušam pradavni glas, le to si, človek, kar nisi, in imaš

[23] LEECH, n. d., 113.

vse, česar nimaš.« V resnici je znamenje globoke krize identitete, a obenem tudi prizadevanja za celovitost, poštenost in jasnost, do katere vodi notranja razodtujitev. Luščenje takega smisla paradoksa je mogoče razložiti z dejstvom, da je njegov smisel, tako kot smisel figurativnega jezika sploh, odvisen od sobesedila (sobesedilo je večkrat cel avtorjev opus). Iz pomena sodelujočih sobesedilnih elementov in njihovega ustvarjanja besedilnega sveta lahko naslovnik razbere tudi konotirana sporočila, dojame pesnikovo držo in zazna vrednotenje upesnjenega. Takó geometrična figura uvodne pesmi zbirke ostaja na abstraktni refleksivni ravni, podobna v sklepu avtobiografije Moje življenje, pa precej določneje nakazuje pesnikovo duhovitost in sarkazem, zlasti če vemo, da je »tek na dolge proge« metaforični topos njegovega vztrajanja in zvestobe samemu sebi. Zamenjava linearnega napredovanja v času s kroženjem tu problematizira in razveljavlja asimetrično relativno opozicijo med naprednimi revolucionarji in konzervativnim pesnikom: »In ko smo različni in nestrpni oddrveli po neskončni areni in začeli množiti kroge, sem nekega hipa tako *zaostal* za silaki, da *sem se* naenkrat *znašel pred njimi*.«

Razmeroma določen je semantični prispevek paradoksa v kontekstu posredne družbene kritike povojne marginalizacije ali odstranitve ljudi. Pripisovanje atributov živosti ali navzočnosti logičnemu subjektu, katerega obstoj je v neposredni soseščini izrecno zanikan, sicer spominja na Kocbekovo strategijo ukinjanja smrti v vojnih pesmih. Toda globinsko enaki paradoksi v Mačjih očeh nakazujejo sarkazem, ki verjetno prikriva prizadetost, o kakršni v Grozi še ni sledu: »kokoši *poslušajo* visokega *pevca, ki ga* že davno *ni* več . . . na nebu *žarijo* svobodne *zvezde, ki so* že davno *ugasnile* . . . *gluha* babica *sliši* opoldne *zvon, ki so ga* že med vojno *vrgli skozi lino*«.

Najbolj dalekosežna, izzivalna in po učinku nepredvidljiva je vrsta gramatičnega zanikanja v Melodiji. Krši namreč diskurzivno načelo omenjanja ali nanašanja slovnično pravilnih stavkov s preprosto propozicijsko zgradbo, katerih zaporedje bi lahko sestavljalo lirsko pesem. Vendar so posamezni elementi resničnosti v teh stavkih omenjeni, kar predpostavlja, da obstajajo, brž nato pa je zanikan prav njihov obstoj.[24] Paradoks je podoben Magrittovemu o pipi, ki ga navaja Skupina $\mu$, le da je v Kocbekovi pesmi globlji in bolj tragičen. Ne odpira namreč možnosti, da si namesto neobstoječe pipe, ki se zdi, da je naslikana, naslovnik predstavlja, kar si že bodi. Kocbek prek postopne redukcije pojavov prispe do ukinitve najbližjega človeka, samega govorca in nazadnje vseh reči in bitij, s čimer je paradoks postal način izrekanja niča: »Mesec na hribu, hriba ni/ veter v globeli, globeli ni,/ na ribniku čoln, čolna ni . . . niti tebe niti mene več ni,/ničesar ni, nikogar ni.«

Nizanje primerov zaključimo z mislijo, da se v zadnjih dveh zbirkah tipi tu prikazanih paradoksov pravzaprav ne množijo več. Izjemi sta morda le postavljanje neodgovorljivih vprašanj o nasprotujočih si lastnostih ljudi (Skrivalnica, Vprašanja) ali identiteti pojavov (O polaganju rok) ter zanikanje z vlogo izrekanja drugačnosti,

[24] Izraz »omenjanje« je rabljen terminološko; kalkira angl. »mentioning«, ki je sopomenka stavčnemu referiranju in se tiče rabe stavkov v opisovanju stanj, kazanju trenutnih reči in zatrjevanju, da nekaj je na nek način. Prim. U. Eco, n. d., 163. Pragmatično pojmovanje »omenjanja«, ki pomeni opozarjanje naslovnika na zunajjezikovno resničnost, uvaja J. J. Mooij, *A Study of Metaphor* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976), 39–53.

tj. osebnega kljubovanja in duhovne svobode zoper novo nasilje nad posameznikom (O svobodi uma) in slutnje neke potencialne celovitosti (Stavek). Nove so seveda funkcije oksimoronov, antitez in paradoksov v okviru širjenja pesniških tem: v apokaliptičnih vizijah bližajoče se katastrofe moderne civilizacije, v diagnosticiranju zlaganosti, videza, odtujenosti, samozadostnosti in samozadovoljnosti, v zaznavanju globokega pomena drobnih znamenj skrivnosti in nedoumljivega poseganja preteklosti v sedanjost prek živega spominjanja ter v dopolnjevanju resničnosti s sanjami in umišljanjem. Vloga protislovja je gibljiva, uresničuje se v polju, ki ga zamejujejo tesnobna opozorila in pozivi ali pretresljive izpovedi, povezane z nostalgijo po odsotnem smislu in izgubljeni povezanosti različnih reči, ali pa s srečo, avtentičnostjo in svobodo, ki prihajajo iz ustvarjalnega dejanja. Poezija je dogajanje v pesnikovi glavi, in sicer táko, ki je »več od skrivnosti/ in več od ljubezni,/ najgloblje bistvo stvari,/ nekaj za kar ni besede,/ kar je srečna nevednost/ in blažena slutnja,/ nekaj, kar je nenehno/ na drugi strani,/ pa je vendarle v meni« (Prastari čudež).

Da je paradoks kar naprej pomembna razsežnost ustvarjalnega oblikovanja pesniških svetov, ki vznemirjajo in pretresajo z izrekanjem protislovij, je navsezadnje videti iz naknadne predelave Popotne pesmi iz l. 1931 v povsem drugačno sporočilo istega naslova, ki je vključeno v pesnikove Zbrane pesmi iz l. 1977. Tudi individualna stvaritev novega, hkrati narodno-zgodovinskega in bivanjsko-poetološkega mitema v Lipicancih izreka zaupanje v višjo pesniško resnico in globljo filozofsko modrost paradoksa: »Nič *temnejšega* ni od *jasne* govorice in nič *resničnejšega* ni od pesmi, ki je *razum ne more zapopasti*.«

Ob koncu se raziskovalcu paradoksa odpirajo nova vprašanja, najprej tisto, ki ga je v teoretskem prispevku o drzni metafori načel H. Weinrich: koliko je oksimoron samo z izkoriščanjem semantičnih opozicij lahko estetsko vznemirljiv. Kocbekov pesniški razvoj kaže v to, da se je razmeroma kmalu usmeril v zapletenejše oblike protislovja in da je v estetsko najdovršenejših besedilih uspel »ésprit géometrique« povezati z »ésprit ésthetique«, ali drugače, čisto logično formo napolniti z ikonično bogato metaforiko, katere pomenski presežek ostaja v območju imaginarnega onstran logike. Odprto ostaja tudi vprašanje pretiranosti antiteze, o kateri razmišlja Jean Cohen. Glede na ekstatično naravo Kocbekovega lirskega subjekta, ki se kaže tudi v pogosti gostobesednosti, kumulativnih figurah in hiperboliki, bi lahko francoskemu strukturalistu pritrdili. Hkrati pa ne moremo spregledati dejstva, da se Kocbek vedno utemeljuje kot prizadevajoči si duh in da tudi njegove najbolj imaginativno razvezane pesmi ter najbolj igrivo prekladanje besed motivira humanistična prizadetost in boj za smiselnost, ki se vzpostavlja prek nasprotovanja in kljubovanja. Najtežje bi bilo odgovoriti na vprašanje, koliko so tu obravnavane pesniške strategije pomembne za konstitucijo makropoetike modernizma. Ob nekaterih postopkih prihajajo na misel vzporednice s formalno enako strogimi vzorci in pomenskimi razdaljami v liriki Kajetana Koviča in Gregorja Strniše, medtem ko razvezana imaginativna igra, v kateri sodeluje množica raznovrstnih vsakdanjih predmetov in pojavov, spominja na kombinatoriko Tomaža Šalamuna.

## SUMMARY

This study is devoted to one of the more important and consistent linguistic strategies in Kocbek's poetry, a strategy connected with existentialist philosophy and the poetological tendency to shock and liberate the reader with an actualization in the poem that is greater than the sum of its linguistic parts. The concept of paradox is marked by forms of unavoidable contradictions in meaning that are connected with strong oppositions, the effect of which is to create semantic tension. This presumes the active participation of the reader: individual readings that take into account cotextual rules cannot end in the choice among alteratives but in the buildup of a complex and holistic textual meaning.

In the introduction the dictionary definitions of paradox are given as well as the results of certain theoretical works in which the quality of figurative language use in contradiction is given attention. Also included is a contribution to semantics, giving the literary scholar some operating principles for revealing contradictions on the basis of semantic opposition. Finally, Kocbek's early spiritual development, in particular the inspiration of French personalism, through which he became acquainted with the work of the philosopher Kierkegaard, is treated. Kocbek was intellectually stimulated by Kierkegaard's notion of emphasizing the paradox as a means of making sense of individual existence. The core of the study is a detailed analysis of the paradox in poems from the collections *Zemlja, Groza, Pentagram* and *Poročilo*; summary treatments of *Žerjavica* and *Nevesta v črnem* are also given. The analysis of individual examples attempts to evaluate the semantic contribution of the paradox to the thematics of the text and collection. For this reason works are chosen that tell the most about the poet's dilemmas in connection with his participation in the creation of Slovene history, his doubt about the rational explicability of man and the world and his last refuge in the poet's creative act. This act is, in all periods, articulated by the paradox, which covers the most important categories of the poet's expression and which is displayed at marked junctures: in a disturbing beginning, at an inconclusive ending or in the middle at the point of a sudden shift. The study shows that, in his best works, the poet avoids the simplest varieties of the oxymoron in favor of more subtle antitheses, which run through further textual passages. In later collections he also adds some interesting forms of negation that undermine the unambiguous relationship between linguistic reference and poetic imagination.

# OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

## ENCIKLOPEDIJSKO O SLOVENSKEM JEZIKU

Ko je delo dobro opravljeno, ga je na moč težko kritizirati. Tako je z novo Toporišičevo Enciklopedijo slovenskega jezika (ESJ), knjigo, ki predstavlja, kakor se na platnicah obeta, »pravi zaklad slovenskega jezika in njegovega jezikovnega izrazja«.[1] Knjiga je namenjena »vsem, ki jih zanima slovenski jezik: tebi, dijakom in študentom, učiteljem in profesorjem, lektorjem, prevajalcem, jezikovnim politikom in praktikom, pravzaprav vsakemu Slovencu«, se pravi, čim širšemu krogu domačih bralcev. To izhodišče potrjuje tudi avtorjeva trditev, da »jezikoslovno in slovenskojezikovno zainteresiranemu ni treba znati drugega kot abecedo, pa si bo za neznani mu jezikovni izraz/pojem v tej knjigi hitro našel ne le, kaj pomeni, ampak tudi, v kateri konkretni obliki in v kolikšnem obsegu je imenovano značilno za slovenščino«. Čeprav knjiga (po založnikovem mnenju) ni namenjena neslovenskemu slavistu oz. slovenistu, pa je tudi zanj zelo koristna. Zato jo bomo skušali oceniti v duhu zgoraj omenjene avtorjeve trditve ne le s stališča domače (slovenske) uporabnosti, ampak tudi širše slavistične in splošnojezikoslovne. Avtor te ocene ni kompetenten ocenjevati ESJ s stališča slovenskega jezikovnega čuta, zato bo vprašanje sprejemljivosti na novo tvorjenih poimenovanj puščeno ob strani.

Zamisel ESJ daleč presega že obstoječe priročnike slovenskega jezikoslovnega izrazja, kot sta Paternostova Slovenian-English Glossary of Linguistic Terms (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1966), ki nudi angleške ustreznike slovenskim jezikoslovnim izrazom, ter dvodelni Slovník slovanské lingvistické terminologie (Praga: Academia, 1977, 1979), v katerem se navajajo slovenski ustrezniki (ob drugih slovanskih in zahodnoevropskih) strukturalnojezikoslovnim izrazom (pretežno praške šole), ki se uporabljajo v slavistiki. ESJ vsebuje v glavnem jezikoslovno izrazje, pa tudi literarnozgodovinsko, poetološko, verzološko.

ESJ je tudi razlagalna, normativna, in kar je najpomembnejše, predstavlja ne le slovenske ustreznike mednarodnim jezikovnim in jezikoslovnim izrazom, temveč izrazje in pojme, ki prikazujejo svojskost in enkratnost slovenskega jezika, npr. članki o slovenskih narečjih, o formiranju slovenskega knjižnega jezika. Tako najdemo opredelitve strokovnih izrazov (*abeceda, ablativ, absolutni čas, bahuvrihi, barbarizem, bariton, cirilica, citat, čas, časovna oznaka*), posebnih slovenskih in zgodovinskih pojmov (*bohoričica, Breznikov pravopis, Breznik-Ramovšev pravopis, Dalmatinova biblija, Janežičev slovar, Japljev prevod sv. pisma*), pa tudi problemske članke (*angleščina kot stični jezik, beneškoslovensko knjižnojezikovno izročilo, gostovalni status jezika, jezik v cerkvi, jezik v skupščini, jezik v šoli, katoliško obdobje knjižnega jezika*). Čeprav se podajajo tudi mednarodni izrazi, pa je prednost dana domačim, ko se le-ti nanašajo na slovenščino. Razlage za slovenske sklone npr. najdemo pod iztočnicami *imenovalnik, rodilnik, dajalnik, tožilnik, mestnik, orodnik*, v člankih pa se vrstijo tudi sopomenke nominativ, genitiv, dativ, akuzativ, lokativ, instrumental. Take sopomenke nastopajo tudi kot iztočnice s kazalkami, ki napotijo bralca na domači izraz. Neslovenski skloni kot npr. *ablativ, adlativ, translativ* imajo razlago kar pod mednarodnim izrazom, ob njem pa najdemo slovenski ustreznik, če ta obstaja (*ločil-*

[1] Jože TOPORIŠIČ, *Enciklopedija slovenskega jezika* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992), 384 str.

*nik, približevalnik*). To je zelo smiselna rešitev, ker sta obe vrsti izrazov nujni: domače izrazje poudarja specifičnost strukture in zgodovine slovenščine, medtem ko mednarodni izrazi olajšujejo razumevanje besedil o splošnojezikoslovnih zadevah, ki so lahko namenjena tudi priložnostnemu (tujemu) bralcu.

Nekako moteče je zelo majhno število navedenk, ki bi napotilo bralca na nadaljne razlage in aktualno literaturo. Domnevamo, da je ta izpustitev prisilna, ker bi se drugače knjiga razširila na še kake sto strani in bi bila toliko bolj nepriročna. Redki bibliografski podatki so minimalni in z različno stopnjo obvestilnosti, npr. pod *celjsko književno izročilo* »Pisci: A. Breznik, J. Goličnik, M. Zagajšek (Slovennska grammatika . . ., 1791), J. Alič, J. A. Župančič, J. Drobnič (Slovenska čbela, 1850)«, ali pod *SZDL in njena skrb za slovenski jezik* »Pismo IOGO SZDL Slovenije v zvezi slovenščine v javnem življenju, 21. 4. 1965; za pravilen odnos do lastnega jezika. Ugotovitev IO SZDL Slovenije ob 10-letnici Pisma /. . ./, 22. 4. 1975 [. . .]. Od Bena Zupančiča imamo v tem okviru esej Za višjo jezikovno kulturo (v: Beno Zupančič, Kultura včeraj in danes, 1979, 191–293)«. Težko bi rekli, za katero načelo izbire podatkov gre.

Članki so izredno informativni. V jedrnati obliki zainteresirani bralec lahko spozna najpomembnejše stvari o obsežnih problemih, za katere bi sicer moral prelistati številne članke in knjige, kot je npr. položaj slovenskega jezika v odnosu z drugimi jeziki: *angleščina (francoščina . . ., furlanščina . . ., italijanščina . . ., latinščina . . ., madžarščina . . ., nemščina . . .) kot stični jezik, čitalničarstvo in slovenščina, germanizem, hrvatar, hrvatenje, jezik med NOB, jezik v vojski, jugoslovanstvo, kroatizem, nemčevati, nemčur, slovenski jezik, slovenski jezik v izseljenstvu ( . . . v Jugoslaviji, . . . v zamejstvu, . . . v zdomstvu), manjšinski jezik, mešano ozemlje, neslovenski jezikovni otoki na Slovenskem, poitaljanjenje, romanski jeziki kot stični, slovensko-angleški (-francoski, -italijanski, -nemški, -ruski, -severnoslovanski) stiki, slovenščina in hrvaščina ( . . . in srbohrvaščina . . ., in srbščina, . . . in stara cerkvena slovanščina), slovenščina kot slovanski jezik, slovenščina kot tuji jezik, slovenščina na neslovenskih univerzah, slovenščina za tujce, srbohrvatizem, stični jezik, stični jeziki slovenščine, tujska slovenščina, učni jezik, umiranje jezika, uradni jezik, vzhodnoslovanski jeziki (zahodnoevropski jeziki . . ., zahodnoslovanski jeziki . . .) in slovenščina, zamejska knjižna jezikovnost, zamejska slovenščina, zatiranje jezika, zdomska slovenščina*; slovenska knjižna izročila: *beneškoslovensko (celjsko . . ., koroško . . ., mariborsko . . ., pokrajinsko . . ., primorsko . . ., rezijansko . . ., vzhodnoslovensko . . .,) knjižno izročilo, katoliško (predmarčno . . ., preporodno . . ., prerodno . . ., pridigarsko-bratovščinsko . . ., razsvetljensko . . ., reformacijsko-protireformacijsko . . .) obdobje (vseslovenskost . . ., začetnik . . .) knjižnega jezika, knjižnojezikovna izročila, obdobja (protestantska podlaga . . ., razvoj . . ., samobitnost . . ., slovarji . . ., teze o narečni podstavi . . ., zgodovina . . .) slovenskega knjižnega jezika, vseslovenski knjižni jezik, zabloda, zborni knjižni jezik*. Vsebina člankov teh dveh tematskih sklopov v ESJ daje bralcu solidno osnovno izobrazbo na področjih, o katerih (vsaj po večini) definitivne knjige še niso napisane.

Knjiga je v prvi vrsti namenjena slovenskemu bralcu, zato so izrazi definirani z nekako slovenocentrističnega stališča. V glavnem je to dobro in primerno, tu in tam pa pride do nenatančnosti ali dvoumnosti, če jih gledamo v širšem jezikoslovnem kontekstu. Nekaj primerov: *[T]ežko izgovorljiv sklop*: »Lahko gre za besedno zvezo s prepletenim glasovjem, ki se človeku meša, zlasti za zvezo dveh ali več soglasnikov, ki je na začetku besede (ali med dvema samoglasnikoma) možna, na koncu (ali na začetku) pa ne, npr. *dl*aka, pa*dl*a proti

pa*del*).« Tegoba pri izgovoru soglasniških sklopov je relativna stvar, ki je odvisna od strukture danega narečja ali jezika. V osrednjih slovenskih narečjih se je npr. začetni sklop *pč-* (< **bəč-*) odpravil tako, da se je ohranil šibki jer in sta se premestila soglasnika (*čebela*), medtem ko je v prekmurskem narečju jer odpadel, samoglasnika pa se po mestu izgovora razločujeta (*fčela*). Drugod v slovanskih jezikih je tak sklop lahko izgovorljiv, prim. rusko *pčela*, ukr. *bdžola*. Še bolj skrajne primere najdemo v jezikih kot npr. gruzinščina, ki dopušča, zdi se, prav nemogoče sklope kot ***mçvrtneli*** 'trener', *ševdzleb* 'jaz lahko'. *[M]rtvi jezik* se pojmuje kot »[j]ezik, ki se ne uporablja več za tvorbo besedil v normalnih sporočanjskih položajih, npr. v družini, sploh za praktično sporazumevanje in za druge vloge, tudi se ga otroci ne učijo kot maternega: npr. latinščina in stara grščina«. Pri tej definiciji se izgublja (ali se izpušča) razlika med jeziki, ki se ne uporabljajo več v normalnih okoliščinah (latinščina, cerkvenoslovanščina, koptščina) in zares izginulimi (etruščanščina, hetitščina).[2]

Pri nekaterih poimenovanjih pa pride do dvoumnosti, ker je razlaga preveč lakonična ali zahteva preveč izobraženega bralca, kar je v nasprotju z izhodiščnim načelom o dostopnosti knjige vsakemu, ki je jezikoslovno zainteresiran in zna abecedo. Npr. drugi pomen izraza *kroatizem* je »[z]a hrvaščino značilen jezikovni pojav, npr. *kazalište, sveučilište* za 'gledališče, univerza'«. Na prvi pogled bi mislili, da kroatizem pomeni le načelno izogibanje prevzetih besed. Če upoštevamo položaj hrvaščine v jugoslovanskem političnem prostoru, razumemo, da gre za izogibanje izrazom, ki jih najdemo v srbščini, kar naj bi čim bolj zdiferenciralo hrvaščino od srbščine (*позориште, универзитет*). Vsekakor bi bilo bolje, če bi bilo za prvine tega drugega pomena eksplicitno povedano, da ne bi bilo ugibanje, za kateri pojav gre, prepuščeno bralcu. Izraz *čustveni dajalnik* je opisan kot »[r]aba naslonskih oblik osebnega zaimka kakor *Kam mi pa greste?; Veste, jaz vam zadnje čase slabo spim*«. V tem primeru, ko gre za nenavadni slovnični pojav, bi bilo bolje razložiti, kakšno funkcijo ta zaimek ima. Pri iztočnici *južnoslovanski jeziki* beremo, da so »[t]ipične skupne lastnosti: *krava, ralo, mlěko*«. Gotovo prastara prestava v sklopu samoglasnik + jezičnik ni niti edina niti najpomembnejša tipična skupna lastnost južnoslovanskih jezikov (sicer jo delijo z zahodnoslovansko skupino). Dalje beremo, da sta »[b]olgarščina in makedonščina (ter torlaška skupina srbohrvaščine), [. . .] netonemsk[i], [. . .] bolj pod vplivom t. i. balkanizma,« pri čemer *balkanizem* v slovarju ni nikjer definiran. V članku *raznočasje* so podani primeri, pretežno s področja glasoslovja, ki bi utegnili nestrokovnjaka zmesti, npr. »prvotnoslovensko *prȁg-* se s časom razvije v *prȃg-/prȃg-/prȃg-* (*prȃg, prȃga, na prȃgu*).« Ker strokovnjaki že vedo, kaj je raznočasje, bi bilo bolje navesti primere, ki so bolj dostopni navadnemu bralcu, ne da bi se ta bil prisiljen boriti ne le z novim izrazom, temveč tudi s skrivnostnimi znamenji.

Nekateri izrazi se zdijo nekako nepotrebni, posebno glede na prostorske omejitve. Taki so npr. *hlipanje, kihanje, neurejenost misli, odsprednji slovar, tiho branje*. V zamenjavo bi bilo morda mogoče napisati popolnejše članke pri zgoraj omenjenih lakonično definiranih izrazih.

Knjiga je izredno lepo oblikovana. Šibka točka so izredno zahtevna znamenja za naglase in simbole za rekonstruirane oblike. Pravo zmešnjavo jerov, polglasnikov in naglasnih zna-

[2]Na sploh je izraz *mrtvi jezik* (ang. *dead language*, rus. *mërtvyj jazyk*) ponesrečen, ker tak jezik lahko tako rekoč vstane od mrtvih, kot npr. hebrejščina, ki se je spremenila iz obrednega v pogovorni jezik.

menj najdemo npr. pri primerih v člankih *krepki polglasnik*[3] in *krepki položaj*.[4] Drugače je tiskarskih napak izredno malo, kar je presenetljivo pri takem zahtevnem besedilu. Edino »navadno« napako, ki smo jo našli, je ponovitev besede »svojemu« v članku *radijski jezik*.[5] Taki primeri so tako redki, da ne zmanjšajo splošnega lepega vtisa izdaje.

Maloštevilne pomanjkljivosti vstran, ESJ je v celoti velik dosežek za slovenski jezik in slovensko jezikoslovje. Posebnega občudovanja je vredna, ko pomislimo, da je delo enega samega jezikoslovca (enciklopedije so po navadi kolektivno delo). Knjiga bo gotovo obvezni priročnik za tiste, ki se ukvarjajo s slovenščino kot predmetom raziskave, in sploh za vse, ki se ukvarjajo s slovensko pisano in govorjeno besedo. Slovenci so lahko upravičeno ponosni na svojega *jezikoslovca vodnika*.[6]

*Marc L. Greenberg*
Kanzaška univerza, Lawrence, ZDA

## KORESPONDENCA MED JANOM BAUDOUINOM DE COURTENAYJEM IN VATROSLAVOM OBLAKOM[1]

V novi seriji znane in za slovensko znanost in kulturo pomembne zbirke Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Südslaven so kot 3. zvezek izšla pisma Vatroslava Oblaka in Jana Baudouina de Courtenayja iz let 1881–1896, skupaj 45 Oblakovih in 16 Baudouinovih; prva so ohranjena v arhivu bivše sovjetske akademije znanosti v Peterburgu, druga v Oblakovi zapuščini slavistične knjižnice na dunajski univerzi (gl. Lenčkova uvodna pojasnila, 9). Gre za celotno objavo ene najzanimivejših slavističnih in slovenističnih jezikoslovnih korespondenc, ki skozi prizmo dveh velikih znanstvenih osebnosti osvetljuje poldrugo desetletje v slovenskem in širšem jezikoslovnem dogajanju; posebna vrednost teh pisem pa je tudi v tem, da razkrivajo redko odkritosrčnost in človeško navezanost učitelja in učenca, ki se je v tem času razvil v samostojnega in izvirnega raziskovalca slovenskega in drugih južnoslovanskih jezikov in katerega življenjska pot se je končala pri dvaintridesetih letih.

Knjigo sestavljajo tele enote: urednikov zapis o načelih in izpeljavi izdaje pisem (11–12), okrajšave in simboli (13–14), kratek portret obeh dopisovalcev (17–24), Lenčkova uvodna študija o značaju korespondence med Oblakom in Baudouinom de Courtenayjem — dalje BdC — (25–41), preglednica pisem z datumi (42), fotografski posnetki Oblakovih pisem BdC-ju (43–179), posnetki Predela, Bleda, Celja, Zidanega mosta in BdC-ja v Reziji (180–182), tiskani prepis (transkripcija) Oblakovih pisem po zaporednih številkah od 1 do 45 (183–224), komentar k tem pismom (225–256), fotografski posnetki BdC-jevih pisem Oblaku (257–330), tiskani prepis BdC-jevih pisem Oblaku (331–354), komentar k BdC-

[3]Konkretno *t-ъ* nam. *tъ̃*, in *рьзэь* nam. *рьзь̀*.

[4]Konkretno *тьтьп`ь* nam. *тьтьпь̀*, kar je kot pri [3] tiskarska zadrega.

[5]Stavčevo borbo z izredno zahtevnim besedilom opisuje Živa VIDMAR, Gutenberg tudi ni imel nikakršnega začetnega arhiva, *Delo* 24. 6. 1992, str. 13.

[6]»To [je] jezikoslov[ec], ki ustvarj[a] trajna dela na raznih jezikoslovnih področjih.«

[1]Rado L. LENCEK, *The Correspondence between Jan Baudouin de Courtenay (1845–1929) and Vatroslav Oblak (1864–1896)* (München: Slavica Verlag Dr. Anton Kovač, 1992), 400 str.

jevim pismom, korespondenca ob Oblakovi smrti (367–377); pod nadnaslovom Bibliografija je objavljen seznam okrajšav z ustreznimi polnimi naslovi (380) in delovna bibliografija (381–384), pod indeksi pa seznam osebnih imen (386–387) in indeks vsebinskih vprašanj v pismih (389–390); knjiga se končuje z bibliografijo Oblakovih jezikoslovnih spisov.

Avtor knjige Rado Lenček je ravnal razumno, ko se je odločil, da bo v naslovu postavil na prvo mesto BdC-ja, čeprav je bil začetnik dopisovanja 17-letni petošolec Oblak; z izpostavljenim imenom BdC je pač na eni strani poudaril njegovo uveljavljenost in slavo v mednarodnem jezikoslovnem svetu, na drugi pa bo knjiga mogoče prav zaradi tega imela hitrejši in močnejši odmev. Navsezadnje se tudi spodobi, da je učitelj postavljen pred učenca. Vendar je avtor to zaporedje obdržal samo do strani 24, saj je že v naslovu svoje študije postavil Oblaka na prvo mesto.

Velika odlika knjige je v tem, da je izdajatelj objavil tehnično zelo uspele fotografske posnetke vseh pisem; s tem je bralcu omogočeno, da zasleduje celoten postopek prepisovanja in odkriva morebitne pomanjkljivosti pri razvozlavanju teže berljivih mest, obenem pa iz rokopisov diha očarljiva neposrednost dopisovalcev. Pohvaliti je treba tudi Lenčkov postopek, da je pri prepisu ostal zvest izvirniku in je slovnično ali pravopisno posegal v besedilo le v najbolj očitnih spodrsljajih. Večjih težav pri prepisovanju ni bilo, saj so vsa pisma razen prvega Oblakovega, ki je nemško in pisano z gotico, slovenska; v njih je seveda precej vložkov v nemščini in ruščini (cirilica), ki so v zvezi predvsem z naslovi knjig in razprav, in nič nenavadnega ni, da je pri tem veliko okrajšanega, kar je moral urednik v komentarjih dopolniti. Rokopisa obeh dopisovalcev sta naravnost zgledna, jezikovno so pisma kljub naglici skrbna; BdC-jeva so sicer mestoma obremenjena z rusko ali poljsko interferenco, Oblakova pa izkazujejo nadih takratnega slovanjenja, ponekod pa se jim pozna tudi štajerščina. Vsekakor zaslužita obe različici slovenščine, da ju ne popravljamo in posodobljamo, saj bi sicer stopili na nevarno pot razdiranja njune jezikovne in stilne individualnosti. Ne gre tudi prezreti bogatega komentarja, ki sledi obema prepisoma in rešuje predvsem bibliografska vprašanja in dopolnjuje v pismih včasih samo nakazana dejstva iz takratnega jezikoslovnega in drugega univerzitetnega dogajanja.

Kljub izredni avtorjevi skrbi pri izdaji pisem in večletnemu zbiranju in urejanju velikanskega števila podatkov v zvezi z njimi je vendar ostalo nekaj nejasnosti v razmerju rokopis — prepis, še več pa med ravnijo prepisa in t. i. normalizacije (gl. urednikovo opombo na str. 11). Škoda je tudi, da se tako reprezentativna knjiga ni mogla izogniti množici stvarnih in jezikovnih napak, med katere so vštete tudi tiskarske. Za te vrste pomanjkljivosti je še posebno občutljiva pričujoča knjiga, ki vsebuje veliko količino (tudi drobnih) obvestil; nevarno je namreč, da se bodo spričo poudarjene zanesljivosti (11) posamezne napake prepisovale tudi v nadaljnji literaturi. Končno je s tem prizadet tudi sloves nemške založbe.

V zvezi z ravnijo izvirnik — prepis moram omeniti kar štiri napake že v prvem Oblakovem nemškem pismu (48, 184, 227); med njimi je ena tako resna, da iznakazi vsebino, in bi zaradi napačno prebrane besede lahko obsodili petošolca Oblaka, da ni znal nemško. Gre za del povedi *da mir als armen Gymnasial Studenten meine pecuniären Verhältnisse were Ihre noch weniger anderer Slavisten Werke z. B. Šafařik anzuschaffen erlauben* (184), kjer je treba *were* nadomestiti s pravilnim *weder*, kakor je zapisano v izvirniku (48).

*Šafaříka* piše Oblak z ostrivcem; napačen je tudi slovaški zapis tega avtorja kot *Šafárík* (227), saj dve dolžini druga za drugo v slovaščini nista mogoči. V nadaljevanju pisma je

»grosste Freude« pri Oblaku pravilno: *grösste Freude*. Precej nerodnosti in nedoslednosti se je pokazalo pri branju in dopolnjevanju bibliografskega podatka o »15 spisih« (48, 184, 227, 261, 332, 357, 50), ki je v prvem Oblakovem pismu zapisan kot »15 Schriften, Sep. Abd. u. Aussch. meist Rec. v. Werken z. slav. Linguist.« V prepisu (184) je urednik opustil vejico za Schriften in podaljšal okrajšavo »Aussch.« v »Ausschn.«; v komentarju (227) je isto okrajšavo še podaljšal (Ausschnit.) in »slav.« spremenil v »slowenischen«. Isti naslov je enako kot Oblak zapisal v svojem prvem pismu tudi BdC, z drugačno okrajšavo »Ausschn.«; v prepisu (332) je urednik spremenil »v. Werken« v »u.Werken«. Še bolj se je izdajatelj zapletel v napake v komentarjih (357), kjer je podatek razvezal v »15 Schriften, Separatabdrucken und Ausschnitten, meist Recensionen und Werken zur Slavische Linguistik«, saj bi moralo biti *Separatbdrucke und Ausschnitte, von Werken, zur slavischen*. Vejico za »Schriften« je urednik opustil tudi v drugem Oblakovem pismu (50, 184).

Na isti ravni je najti še več spodrsljajev. Nedosledno je urednik spreminjal pisanje *-ja-* : *-ija-* : *-ia-*; tako je npr. v Oblakovih pismih (150, 151) v prepisu (216) prvič *materjal* spremenil v *materijal*, drugič pa ga je prepisal po izvirniku *materjal* (*S takim materijalom je težko operirati. Zdaj sem ekscerpiral ves /. . ./ materjal*. Nedoslednosti je mogoče odkriti v pisanju imen avtorjev, kot so npr. *Wiedemann, Brugmann, Osthoff*. Prvega piše Oblak (145) *Wiedeman*, v prepisu pa je prebran kot *Wiederman*; Brugmanna in Osthoffa piše BdC (269) z enojnim *n* in *f*, v prepisu (335) ju urednik popravi v *Brugmann, Osthoff*, medtem ko je v komentarju (358) prvi zapisan z enojnim, drugi z dvojnim *n* oz. *f*.

Naj omenim še nekaj napačnih branj v Oblakovih pismih. Miklošičevo delo *Über die Steigerung und Dehnung* je Oblak (56) okrajšal v *Steiger. u. Dehn.* in ne *Steigen u.Dehn.*, kakor je prebral urednik (186), saj *Steigerung* ni mogoče spremeniti v *Steigen*. (Končna črka je *r*, ki ima na koncu podaljšane črte piko.) Napaka se ponovi tudi v komentarju (229). V pismu iz Soluna (144) piše Oblak: *treba je tedaj, da se odide vedno na dotično mesto*, urednik pa je *vedno* prebral kot *redno* (214, zgoraj); okrajšava *Verwandschaftsverhält.* (116) je v prepisu podana brez preglasa (205). Za tiskovno pomoto gre v zamenjavi letnice 23. Oblakovega pisma (v izvirniku je *(18)88*, v prepisu pa *(18)80*; prim. str. 118 in 206).

Precej jasno zapisana beseda *skli* v Oblakovem pismu (104) in tako tudi prebrana (200) je ostala uredniku kljub obširnemu poizvedovanju nerazložljiva (prim. str. 238). Toda če upoštevamo dejstvo, da se Oblak zahvaljuje BdC-ju za gradivo, ki ga le-ta omenja v pismu (293, 342) in v točki 10 pravi »Bled. Primeri *posameznih padežev* nominalne deklinacije. Str. 47.«, potem Oblakove povedi »Posebno so mi ugajali *posamezni skli* (bledsko narečje).« (podčrtal F. J.) ni mogoče drugače razumeti kot *Posebno so mi ugajali posamezni skloni (bledsko narečje)*. Da je Oblak besedo tako čudno zapisal, sta pač mogoči dve razlagi: okrajšavo *skl.* je nekoliko igrivo postavil v množino (*skli*), ali pa se mu je namesto *skloni* zapisalo *skli* (kar je manj verjetno).

Kar težko je verjeti, da je urednik molče obšel mesto v BdC-jevem pismu, ki je zaradi napačnega branja popolnoma brez smisla. Gre za poved (286) »Tujci (inozemci *podvladni*) težko dobodo štipendijo.«, ki je bila prebrana kot »Tujci (inozemni *prodoladni*)«. Urednika je najbrž zmotila nenavadna pisava *p* pri BdC-ju, vendar ga na ta način piše tudi sicer, večkrat celo v istem pismu. Slabo je videl prepisovalec pisem tudi na str. 291, ko je besedo *svezkam* prebral kot *sverham* (342); toda če bi že *z* bilo mogoče prebrati kot *r*, v BdC-jevi pisavi nikakor ni mogoče zamenjati *k* in *h*, ki imata vedno zelo jasni različni obliki. Tudi vsebinsko »svrha« ne ustreza (*Pričel sem sestavljati podrobno kazalo (index) k mojim svez-*

*kam,* ne: *sverham.*), saj se to še očitneje pokaže na str. 35, ko urednik spremeni »k mojim sverham« v »v ta namen«. Tako so se BdC-jevi *zvezki* spremenili v 'namen'. Naj naštejem še nekaj spodrsljajev v razmerju izvirnik — prepis. V drugem BdC-jevem pismu (263) je »hmali« prebran kot »kmali« (333); v pismu, kjer BdC govori o poljskih nosnih samoglasnikih (300), je opuščeno znamenje v obliki omege; da nekaj manjka, nas opozori stavek v prepisu (344) »Saj je *a* označevalo široko *o*)«, kjer je v rokopisu pred oklepajem zgoraj zaprta omega (300). V pismu (285) je napačno prebrana okrajšava »testim. paupert.« kot »testim. pauperti« (340), pri čemer je mišljeno »paupertatis«, saj »pauperti« ni ustrezna latinska oblika (govor je o ubožnem spričevalu); precej moti tudi branje v zvezi »Kanalo-brdo-dornberške« (304) kot »Kanala-brdo-dornberške« (346), ko je ista napaka ponovljena še na drugem mestu (37, 364). Urednik seveda ne bi smel v prepisu spreminjati BdC-jevo »specijalno sanskrtsko« v »specialno sanskritsko« in ne pravilnega »nima« v »neima« (270, 335), ki ga mora v komentarju spet zapisati kot »nima« (359). Verjetno je prepisovalec napačno ravnal tudi v primeru, ko je mesto z nadpisano besedo (spodaj je zapisano »poznata«, nad njo pa »znana«) razvezal tako, da je postavil besedi drugo za drugo »znana poznata« (310, 348); bolj verjetno je, da je treba brati *Ali je Vam znana knjiga »Friul'skie Slavjane«*, kot da je BdC pozabil prečrtati »poznata«, in ne »Ali je Vam znana poznata knjiga«.

Če je položaj na ravni prepisa glede na izvirnik razmeroma jasen in pregleden, tako da lahko spremljamo urednikove postopke in odločitve, so stvari na tretji ravni, ki jo imenuje »normalized«, precej zapletene. Ni si tudi mogoče prav razložiti naslednje avtorjeve trditve v uvodnem opozorilu (11): »The original text of Oblak-Baudouin letters is given on three levels: in manuscript photographic reproduction, transcribed, and normalized. In principle, we did not want to modernize these letters.« V knjigi pa je najti na t. i. tretji ravni samo manjše odlomke v obeh oddelkih komentarjev (227–255, 357–366) in v avtorjevi uvodni študiji (25–41). Vendar je tudi iz tako omejenih besedil težko izluščiti urednikova načela, ki jih je uresničeval pri posodabljanju Oblakovega in BdC-jevega jezika. Še najbolj dosledno je uredil slovnične oblike (sklanjatev, spregatev) in pravopis, z manjšim uspehom je spreminjal besedni red, medtem ko je pri zamenjavi besed hudo omahoval, saj je ponekod brez prave nuje spreminjal, drugod pa spregledal za današnjo rabo nesprejemljive slavizme. Včasih je »normaliziral« celo v dveh stopnjah, npr. izvirno »Merkel nij kritičen, *za to* pak chaotičen« (271, v prepisu na str. 335 — *zato*), je v komentarju (359) priredi v »Merkel ni kritičen, zato pa chaotičen«, nato pa v uvodni študiji (29) posegel globlje »Merkel ni kritičen, prej kaotičen«. Kaj si naj mislimo ob priredbi tehle dveh zaporednih povedi, ki ju je Oblak zapisal (89) tako: »Litavščine ali pa gotščine žali bog nikdo letos ne predava. Z vseučelišnimi razmerami sem zadovoljen, osobito mi dopadajo Jagićeva predavanja.« Urednik je pri prepisu naredil dva popravka: *žalibog, vseučilišnimi* (195), v študiji (33) pa je odlomek predelal v »Litavščino in gotščino pa žalibog letos nihče ne predava. Z vseučilišnimi razmerami sem zadovoljen, osobito me dopadajo«. Urednik se je včasih po nepotrebnem odmikal od piščeve dikcije; tako je npr. BdC-jevo »A dolgo bo časa trajalo, dokler vse izide na svetlo.« (291, 342) spremenil v »A trajalo bo dolgo, preden vse izide na beli dan.« (35) in » —Ne vse je natančno; s mnogim sem jako nezadovoljen; a kaj storiti?«; tu in tam je krepkejši izraz zamenjal z milejšim npr. »zijoča rana« je v istem pismu nadomestil z »odprta rana«, čeprav bi bilo ustrezno samo popraviti *zijoča* v *zijajoča*. Kar nekajkrat se je uredniku v teh normalizatorskih postopkih prikradla tudi bolj ali manj resna napaka. BdC-jevo »ki jih najdete *citirana*« (269, 335) je predrugačil v »ki jih najdete *nevedena*«

(29), Oblakovo besedilo, v katerem je uporabil besedo *narečje*, mislil pa je na *dialekt* (ko da je narečje moškega spola), »Opomniti je še to, da se tukaj vsi slov. narečja ne strinjajo, nekteri (posebno gorenjski) imajo *w*, drugi (dolenjski, prekmurski in (najbrž tudi goriški)) *u*« (66) je urednik popravil že v prepisu (*narečja* je zamenjal z *dialekti*), tako da se v nadaljevanju spol ujema, nerodno pa je ravnal pri navajanju istega odlomka v študiji (30), saj je z vpeljavo obeh izrazov gorenjščino postavil v množino, čeprav v izvirniku stoji ednina: »Opomniti je še to, da se v tem slovenska narečja ne strinjajo, nekatera (posebno gorenjski dialekti) imajo *w*, druga (dolenjski, prekmurski in (najbrž tudi goriški) *u*«; s tem so tudi zadnja tri narečja v množini. Na str. 31 je v navedku iz BdC-jevega pisma (gre za pismo *VI* in ne *V*) zamenjano »v koncu slovanskih besed« z »v koncu slovenskih besed«; na str. 30 je v Oblakovem pismu št. 8 spremenjen *neodvisen* v *odvisen* — »Ali je ta glas nastal iz *on* /. . ./ ali pa je od sledečega nosnika odvisen« za izvirno »Ali je ta zvuk nastal iz *on* /. . ./ ali je pa od sledečega nasalca neodvisen« (62, 188); podobna napaka se je uredniku zgodila v navedku iz 15. Oblakovega pisma na str. 34, kjer je trdilno obliko spremenil v nikalno »Da oblike z -i, . . . ne odgovarjajo, /. . ./ svedoči tudi to, da se ne nahajajo samo pri tistih besedah« za izvirno »svedoči tudi to, da se one samo pri tistih besedah nahajajo«.

Tudi v Lenčkovem besedilu uvodne študije je nekaj napak, ki jih ni mogoče pripisati tiskarni. Na str. 26 je napačna letnica Štrekljeve smrti (1905) namesto pravilne 1912 (saj je znano, da je Rajko Nahtigal leta 1913 postal njegov naslednik na graški slavistiki); Stanislav Škrabec ni bil eno leto mlajši od BdC-ja, narobe, bil je eno leto starejši; posebno pa preseneča bralca avtorjeva trditev, da je bil Oblak leta 1886, ko je maturiral v Zagrebu in se odpravil študirat na Dunaj, star 24 let (v resnici je bil že z 22-imi, kolikor je bil v resnici star, med starejšimi bruci). Napačna je tudi letnica izida Mémoire F. de Saussurja, saj je to znamenito delo izšlo leta 1879 in ne 1878, kakor je zapisano na str. 29.

Številne druge napake, ki jih je bilo mogoče odkriti pri prvem branju, gredo najbrž na račun oddaljenosti založbe in tiskarne od avtorja (München — New York), čeprav niso vse tiskarske. Nenavadno je, da v angleškem besedilu skoraj ni spodrsljajev; veliko pomanjkljivosti je zlasti v nemških bibliografskih podatkih, težave pa so tudi s poljščino in njenim pravopisom. Nekatere napake se v knjigi večkrat ponovijo, npr. Miklošičeva *Wortsbildungslehre* za pravilno *Wortbildungslehre*.

V slovenskem naslovu se mora sklanjati tudi BdC-jevo ime Jan, torej: Korespondenca med Janom Baudouinom de Courtenayjem (dalje je pred namesto (nam.) pravilno): *vsex* nam. vseh, *jęzikowego* nam. *językovego* (19); *Sprachproben* nam. *Sprachprobe* (20); *furlanskoju* nam. *furlanskuju*; *Štrekelj* nam. *Štrukelj* (27); *Obenem* nam. *On enem, Lautlehre* nam. *Läutlehre* (29); *Slavs* nam. *Savs, Rundung* nam. *Runding* (30); *in the evolution of the language* nam. *in the evolution language, Grammatik der slavischen Sprachen* nam. /. . ./ *Sprache* (33); *svojih znancev* nam. *svoji znancev* (34); *razločevati* nam. *različevati* (36); *Zur Geschichte der nominalen Deklination im Neuslovenischen* nam. . . . *in* . . . (37); *sem iz Schleicher-ja* nam. *sem is Schleicher-ja* (228); *Wortbildungslehre* nam. *Wortsbildingslehre* (229, 233, 234, 383); *Bibliographischer Bericht* nam. *Bibliographischen, des Kirchenslavischen* nam. *des Kirchenslavishen* (230); *(Sanktpeterburg: IAN, 1878)* nam., *1887)* (231); *des kaiserlich-königlichen Gymnasiums* nam. *-königliche*; *Studien zur griechischen und lateinischen Grammatik* nam. *Studien zur Griechischen and Lateinischen Grammatik*; *četveroevangelie s primečanijami* nam. *četveroevangelies primečanijami* (233); *primerjajoče jezikoslovje* nam. *jeziskoslovje, (Vienna 1876–1888)* nam. *(Vienna 1976–1888)* (234); *Fi-*

*lolog. prace* nam. *Filolog, prace; Štrekljeve knjižice* nam. *Štrekljeve knjižnice* (235); *im Slovenischen* nam. *in Slovenischen* (237); *Kres /. . ./ I–VI.* nam. *I–IV* (239); *Dobrovsk. hipotezo* nam. *Dobrovsk, hipotezo* (240); *Vorgelegt am 19. August 1886* nam. *Vorlegt* (241, 381); *»Za miesiąc* nam. *»Za miesąc* (234); *do Włoch północnych* nam. *północnych* (247); *Ale może* nam. *Ale moze*; *govor terskix slavjan* nam. *teskix* (248); *Gebauer, Historická mluvnice* nam. *mluvnica, Część I ogólna,* nam. *Czesc I ogolna,* (251); *miesiąc /. . ./ północnych* nam. *miesąc /. . ./ północnych* (252); *des Jahres 1895 war* nam. *was* (255); *Rozprawy Wydziału* nam. *Wydzialu* (251); *Za razpravo Mušićevo* nam. *Mučićevo* (339); *Ich möchte mich erlösen* nam. *nich* (357); *nekotorye* nam. *nekotorie, Warsaw* nam. *Warsav* (358); *przynajmniej miesiąc* nam. *miesąc* (360); *mnenja Jagićeva* nam. *mnenja Jagičeva* (362); *s slovenskimi refleksi* nam. *s slovenskim refleksi* (365); *Materialien zur Geschichte der bulgarischen Sprache* nam. *zum Geschichte* (366); *Philosophisch-historische Klasse* nam. *Philosophische-Historische Klasse* (trikrat), *Polska Adademia Umiejętności* nam. *Akademja Umjejętnośći, Wrocław* nam. *Wróćław* (380); *Wrocław /. . ./ Zakład narodowy* nam. *Wróćław /. . ./ Zaklad naródowy* (382); *O rabotax I. A. Boduèna* nam. *Bodueèna* (384); *Simonič* nam. *Simonić* (387); *bibliografski podatek št. 19. spada k letnici 1889 na naslednji strani* (393); *Kiril i Metodij* nam. *Kirill i Merodij, Čast' pervaja* nam. *Čast'pervaja, 247 pp.* nam. *247 po.* (394); *N. Tixova* nam. *Tixona, Obzor zvukovyx i formal'nyx* nam. *Obzor zvukovyh* (397); *o ich sposobie wyrażania /. . ./ w szczególności* nam. *wyrażania /. . ./ w szczególnośći, v slavjanskix jazykax* nam. *v slovanskix jazykah, Philosophisch-historische* nam. *Philosophischhistorische, gesammelt in den J. J.* nam. *in dem, Čast' pervaja* nam. *Čast'pervaja* (398); *Letter to the Editor* nam. *Lether* (399).

Knjiga bo kljub omenjenim pomanjkljivostim in napakam ostala pomembna postavka v zgodovini slavističnega jezikoslovja, saj prinaša poleg osrednje dragocenosti, pisem, še nepregledno bogastvo informacij o silno razgibanem jezikoslovnem dogajanju zadnjih desetletij 19. stoletja. In končno je knjiga tudi veliko kulturno dejanje, saj bo z imenom Baudouina de Courtenayja in Vatroslava Oblaka slovenščina (in Slovenija) prišla v zavest humanističnih znanstvenih krogov po vsem svetu.

*Franc Jakopin*
Ljubljana

# NAVODILA AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih. Avtor odda prispevek enemu od glavnih urednikov v dveh izvodih na 80-gramskem papirju; na listu naj bo 30 vrstic. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (25 strani, tj. 45.000 znakov), ocene 12 strani (24.000 znakov), poročila 4 strani (8.000 znakov). Rokopis je po možnosti tudi na PC-jevi ali atarijevi disketi, zapisan v katerem koli od popularnih urejevalnikov besedila oziroma v ASCII, mogoče pa ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov MIRAN.HLADNIK@UNI-LJ.AC.MAIL.YU ali UEK::FFHLADNIK. — Sinopsis naj ne bo daljši od 8 vrstic. Slovenski povzetek, ne daljši od dveh strani, podaja rezultate razprave; uredniku se sporoči zaželeni jezik za prevod. V neslovenščini napisane razprave imajo povzetek v slovenščini. — Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, naslov in občino stalnega bivališča, svojo enotno matično številko občana, ime inštitucije, na kateri dela, in naslov, kamor naj pridejo korekture. Če rokopis za tisk ni sprejet, glavni urednik avtorja pismeno obvesti. Ob izidu dobi avtor 20 separatov svoje razprave oziroma 10 primerkov ocene.

Avtorju se stavijo še naslednje tehnične zahteve: Korekture svojega prispevka opravi v treh dneh. Pri tem in pri prečrkovanju tujih pisav se drži prečrkovalnih pravil Slovenskega pravopisa 1990. — Slikovni material priloži na posebnih listih, vsako sliko s svojo številko, v rokopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v rokopisu razprave. — Ponazarjalni zgledi se podčrtavajo; polkrepki tisk je označen z dvojno podčrtavo, razprti tisk s črtkano črto. Posebni znaki naj bodo označeni z barvnim svinčnikom, ob robu pa razločno izrisani. — Daljši navedki (nad 5 vrstic) naj bodo odstavčno ločni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne). Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem ali oglatem oklepaju; na začetku in na koncu citata so tropičja nepotrebna. — Besedilo opombe naj bo v članku takoj za mestom, ki ga pojasnjuje, vendar odstavčno ločeno od drugega besedila; zaporedna številka opombe stoji stično *za* ločili, ki sledijo temu mestu. — Literatura se navaja na kratek način v oklepaju v tekočem besedilu ali v opombah, na daljši način pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole: (Breznik 1934: 213), v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

Anton BREZNIK 1934: *Slovenska slovnica za srednje šole*. Celje: Mohorjeva družba.

V seznamu literature je letnica neposredno pred navedbo strani. Članek v reviji se navaja takole:

Janko KOS: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* XXXIX/1 (1991), 1–14.

V opombah so enote bibliografske navedbe ločene med seboj z vejicami:

[1]Anton BREZNIK, *Slovenska slovnica za srednje šole* (Celje: Mohorjeva družba, 1934), 16–18.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so lahko ležeče postavljeni. Zbirka se nahaja v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Naslovi v stroki znane periodike so okrajšani, táko je lahko tudi avtorjevo ime. Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b.

Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

## V OCENO SMO PREJELI

Marta Kocjan-Barle: *Abeceda pravopisa: Vaje. Preglednice, rešitve.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1992. 150 + 71 str.

Andrej Šuster-Drabosnjak: *Pastirska igra in Izgubljeni sin: Izvirnika in njuni prečrkovani priredbi.* Zbrana bukovniška besedila, 2. Priredila, oblikovala in spremno besedo napisala Herta Maurer–Lausegger. Celovec, Ljubljana, Dunaj: Mohorjeva družba in Krščanska kulturna zveza, 1992. 224 (+ 11) str.

István Udvari: *A Mária Terézia-féle úrbérrendezés szlovák nyelvű dokumentumai=Slovenské dokumenty urbárskej regulácie Márie Terézie: A datok a szlovák nép gazdasági és társadalomtörténetéhez (Szepességi ruszin falvak népélete Mária Térezia korában)=Údaje k dejinám hospodárskeho a spoločenského života slovenského ľudu v XVIII. storočí (Život ľudu v rusínskych obciach na Spiši v dobe panovania Márie Terézie).* Nyíregháza: Kiadja a Bessenyei György Kiadó, 1992 (Vasvári Pál Társaság Füzetei, 4). 370 str.

Velemir Gjurin: *Slovenščina zdaj!* Art agencija, 1992. 250 str.

*Scando-Slavica.* XXXVII (1991). 157 str.

Janez Sršen: *Jezik naš vsakdanji. Jezikovna »prva pomoč« za vse, ki pri govorjenju in pisanju doživljajo razne pravopisne, besedotvorne, oblikoslovne, skladenjske in stilistične »karambole« s knjižno normo.* Ljubljana: Gospodarski vestnik, 1992. 210 str.

**Revijo sofinancirajo slovensko Ministrstvo za znanost in tehnologijo, Ministrstvo za kulturo ter Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani.**