

UDK 808.1 + 801.09 (05)

SLAVISTIČNA REVIJA

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



IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 26	ŠT. 4	ŠTE. 321-455	LJUBLJANA	OKT. - DEC. 1978
-----	-----------	-------	--------------	-----------	------------------

VSEBINA

RAZPRAVE

<i>Franc Zadavec</i> , Oton Župančič in impresionizem ter simbolizem	321	R
<i>Jakob Rigler</i> , Akcentske variante III	365	R
<i>Urszula Kowalska</i> , Problematika mita v sodobnih raziskavah kulture	375	R
<i>Stjepan Babić</i> , Tvorba samostalnikov s priponskimi obrazili na <i>-ka</i>	391	A
<i>Zdenka Ferkolj</i> , Utopija v slovenski prozi 19. stoletja	403	A
<i>Jerneja Petrič</i> , Adamičevo prevajanje slovenskih umetnostnih del v angleščino	417	R

OCENE — ZAPISKI — POROČILA

<i>Franc Jakopin</i> , Vzhodnoslovanski jezikoslovci	443
<i>Janez Stanonik</i> , Rudolfa Filipovića Englesko-hrvatske književne veze	447
<i>Aleksandra Derganc</i> , Aleksander Vasiljevič Isačenko (1905—1978)	449
<i>Franc Jakopin</i> , Christian S. Stang (15. 3. 1900 — 2. 7. 1977)	453

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES AND STUDIES

<i>Franc Zadavec</i> , Oton Župančič and Impressionism and Symbolism	321
<i>Jakob Rigler</i> , Accentuation Variants III	365
<i>Urszula Kowalska</i> , The Problem of Myth in Contemporary Studies of Culture	375
<i>Stjepan Babić</i> , The Formation of Nouns with Suffix Endings in <i>-ka</i>	391
<i>Zdenka Ferkolj</i> , Utopia in the 19th Century Slovene Prose	403
<i>Jerneja Petrič</i> , Adamič's Translations from Slovene Prose Works	417

REVIEW — NOTES — REPORTS

<i>Franc Jakopin</i> , East-Slavic Linguists	443
<i>Janez Stanonik</i> , Rudolf Filipović's English-Croatian Literary Links	447
<i>Saša Derganc</i> , On Aleksander Vasiljevič Isačenko (1905—1978)	449
<i>Franc Jakopin</i> , On Christian S. Stang (15. 3. 1900—2. 7. 1977)	453

Uredniški odbor: France Bernik, Franc Jakopin, Vatroslav Kalenić, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje), Franc Zadavec

Odgovorni urednik: Jože Toporišič, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana

Naročila sprejema in časopis pošilja: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Natisnila: Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani

*

Editorial Board: France Bernik, Franc Jakopin, Vatroslav Kalenić, Janko Kos, Boris Paternu (Editor in Chief for Literary Sciences), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadavec

Editor: Jože Toporišič, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana

Subscription and distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Printed by: Tiskarna Ljudska pravica, Ljubljana

OTON ŽUPANČIČ IN IMPRESIONIZEM TER SIMBOLIZEM

Ob Župančičevih načelnih zapisih o nekaterih estetskih in duhovnih značilnostih in vzrokih impresionistične in simbolistične literature se s hkratnim analitičnim pregledom na njegovo pesniško besedo, poved (stavek), metaforo, simbol, simbolično podobo, na verz in na izobliko dramatskih oseb ugotavlja, v kakšni meri sta impresionizem in simbolizem tudi substančna zakona njegove literature.

Through an examination of Župančič's theoretical views about some of the aesthetic and spiritual characteristics and about the roots of the impressionistic and symbolistic literature and through a parallel analytical scrutiny of his poetic expression, sentence, metaphor, symbol, symbolic image, as well as of the verse and the development of characters the author seeks to elucidate in what degree impressionism and symbolism represent substantial laws underlying his creative output.

Lirika in pripovedna proza, ki sta izraz impresionističnega občutja in zavesti, imata v slovenski literaturi po kakovostnem in količinskem obsegu zelo opazno mesto. Imata ga zato, ker so impresionistično pisali nekateri nesporni umetniki, med njimi Josip Murn, Ivan Cankar, Oton Župančič in nekaj časa tudi Srečko Kosovel. Vsa njihova literatura seveda ni impresionistična, toda kar so napisali impresionistično, je umetniško kvaliteten del njihovega opusa. Našteta imena tudi povedo, da je impresionistični način pesnenja z vzponi in upadi trajal od druge polovice devetdesetih let pa tja do leta 1925.

Vsaj dve globlji zakonitosti potrjujeta posebno vrednost in pomen impresionizma v literaturi. Prva: Po impresionističnem umetniku je spregovoril *genius loci* mnogo bolj neposredno, kot po naturalistu, *genius loci* kot ustroj narave, pokrajine, okolja, ki prvi oblikuje in ureja človekova doživetja in predstave sveta. V zahodni in srednji Evropi je bil literarni impresionizem predvsem izraz velemestnega okolja, v nevelemestni Sloveniji se je po njem umetniško reflektiral poseben tip razpoloženj in pokrajine: preko impresionistično doživete pokrajine se je slovenski umetnik zvezal z domovino v svojevrstno, umetniško zelo produktivno sintezo. Slovenski pesnik in pisatelj je oživil reliefnost, svetlobo in barvo svoje pokrajine ter jo vzdignil v razvid, v okrožje evropske literarne zavesti tako sugestivno in nazorno, kot nobena druga literarna formacija. To pokrajino so v evropsko umetniško zavest vtisnili tudi slovenski slikarji — impresionisti, a ne njenih objektov ali žanrov, ampak po njih predvsem posebno enkratno razpoloženje pokrajine in človeka v njej. Četudi impresionistična literatura in slikarstvo nista na-

rodno in socialno angažirana in kljub njenemu estetskemu subjektivizmu je treba torej priznati, da sta impresionistični slikar in pesnik Evropo značilno opozorila na kulturno vitalnost in ustvarjalnost svojega ljudstva.

In druga: Impresionistično življenjsko občutje in estetika sta umetnika osvobodila od vsakršne dogmatske ideologije. O izraziti antidogmatski navzočnosti impresionizma v slovenski kulturi govorijo tudi ostri ugovori v desetletjih njegovega nastajanja in kasneje: sprva so ga zavračali neotomistični kritiki, kasneje krščanski ekspresionisti, ker se jim je zdel preveč materialističen, neduhoven in pasiven, leta 1946/1947 pa mu ni bila naklonjena ždanovistična varianta socialističnega realizma.

Obe zakonitosti sta zlasti na prelomu stoletja povzročili trčenje med umetnikom in ideologijo ter privedli do pomembne sinteze med umetnikom in domovino. Impresionizem je umetniku jamčil izpovedno svobodo, vendar s pogojem, da podre steno, ki jo je med kreativni jaz in med objektivno predmetno in drugo stvarnost vrivala dogmatska kritika, po kateri je bila umetniška lepota kavzalno povezana s krščansko predstavo sveta. Impresionist te stene ni priznal, jo je totalno zavrnil in se nasproti predmetu razpoloženja vsakokrat postavil kot enkratni element proti prav tako enkratnemu elementu. Popolna zmaga svobodnega subjekta nasproti prav tako svobodnemu objektu in neposreden razpoloženjski »dialog« med njima, popolna umetnikova izročnost lepoti ali »vrisku luči« (Oton Župančič) — to je bil likovni in literarni impresionizem.

V tem smislu je impresionizem razumeval in impresionistično pesnil tudi Oton Župančič.

I

1 Župančič je prvi med slovenskimi pesniki pisal o impresionizmu. V članku *Iz beležnice Pavla Kuzme* (LZ 1902) je povedal, kako ga je slikar Matija Jama uvedel v impresionistični način gledanja narave, opozoril na inspirativno bogastvo zraka, sonca in barve. »Gričar mi je odprl oči za trepetanje Ljubljanskega polja, za mogočno kipenje naših planin, za skrivnost naših gozdov, naših voda, našega neba s svojim soncem in svojimi oblaki.« Župančič je zabeležil tudi Jamov, tj. impresionistov estetični življenjski nazor: Gričar mu je namreč tudi rekel, »glej — zelena trava pod soncem in na sredi trave rdeča cvetka, to je več vredno nego vsa filozofija!« Opisal pa je tudi slikarski način, kako stoji impresionist kot ustvarjalni subjekt pred svojim predmetom, namreč kot

živ element proti živemu elementu, kako se doživljajsko preliva z njegovo estetsko substanco: »Kako je hitel njegov kist, kadar so se vneli pod večer savski bregovi in so bili gozdi onkraj in voda in vsa pokrajina velikanski plamen. Odkod si prišlo, ti svetlo zmagoslavje, ali od neba, ali iz vode, ali te je izparila razpaljena zemlja? In čopič ga ni mogel ujeti, tega vzroka luči, in vrgel ga je proč, in oči so mu gorele kot dva oglja: „Čemu? Glejva rajši!“

V prizoru, v katerem ponazarja slikarja in sebe sredi Ljubljanskega polja, označuje Župančič hote ali nehote več značilnosti impresionizma:

1. Njegov snovni program: polje, zrak, planine, luč, »naše nebo« z neponovljivim soncem, pokrajino kot »večni plamen«, torej njeno svetlobno barvno igro.

2. Dogodek je oblikovan tako, da se snov dogaja, giblje, spreminja, in vse to poteka hitro, pojav je vsota trenutkov, razgibanost snovi pa harmonična (»trepetanje polja«, »mogočno kipenje planin«. Mogoče je zveza »mogočno kipenje« že rahlo ekspresivna, zapisal jo je pesnik, ki je doživljal naravo in vesolje tudi kot posebno moč).

3. Slikar in pesnik, ki doživljata »svetlobno zmagoslavje«, sta emocionalno vraščena v svetlobni dogodek, doživljata razpoložensko simbiozo, združbo sebe in dogodka ter jo prevajata v barvo in besedo. Vsak biva za sebe, med umetnikom in naravo obstaja le napeto emocionalno sozvenenje, ki izključuje racionalni odnos. Ob svetlem zmagoslavju subjekt nima moči, da bi ga razlagal racionalno in iskal v njem simbolov. Zato »svetlega zmagoslavja« tudi ni mogoče razlagati kot projekcijo sklopa osebnih občutkov, kot bi ga razlagal, z njim pa tudi impresionizem npr. empiriokriticist Ernst Mach. Dogodek v objektivni resničnosti sicer ni ločen od umetnikovega občutja, ni pa tudi njegov izraz: estetska resničnost občutkov je dialektična posledica dogajanja v objektivni, snovni resničnosti in človekovih reakcij nanj.

4. Pesnik in slikar v tem prizoru toliko poveljata naravno, posredno tudi umetniško lepoto, da ju je moč imeti za romantična esteticista. Njuna romantična estetičnost pa ni nič nenavadnega, ko je namreč esteticizem dosegel vrhunsko stopnjo v Evropi prav v času impresionizma (Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature II*. Ljubljana 1962, od strani 382 dalje). Poleg uživaškega estetskega senzualizma, v katerega je ovit Župančičev prizor, označujejo romantični esteticizem tudi bežnost in neobveznost doživetij ter »pasivni, čisto kontemplativni, opazovalni odnos do življenja« in predmetnega sveta. Pesniški subjekt, ki se v pesmi bori s seboj in svetom, estetskemu senzualistu ne pomeni nič več, umetnik mora zdaj poskrbeti le za »lepoto, čisto obliko, harmonijo

barv in linij«. Vse modrovanje, več človekov napor, da obvlada naravo in življenje, vse to je nič nasproti estetskemu doživljanju in doživetju, z eno besedo, pravi smisel življenja je estetski učinek.

Toda filozofija estetskega užitka, več, estetskega hedonizma, ki je bila tačas razširjena v evropski literaturi, se vsebinsko vendarle loči od estetskega senzualizma, od doživetja in definicije tega doživetja v »Beležnici Pavla Kuzme«. Evropski estetski hedonizem je povezan z imeni Baudelaire, Nietzsche, Wilde in Proust, torej z imeni umetnikov, ki so kakor trdi Hauser (str. 383—385), zaničevali naravo in ki so z umetnostjo in njeno spominsko abstrakcijo poskušali nadomeščati življenje samo. V Župančičevem in Jamovem »glejva rajši« pa ni niti dekadentnega tipa hedonizma, še manj življenjske negacije, ampak je le priznanje, kako še tako velik umetnik obstane pred »zmagoslavjem« narave in še, kako se zna ves izročiti njeni lepotni igri.

Seveda pa najbrž ni umetnika, ki bi ne bil tudi estetski »hedonist«, in v tem smislu ga je nekaj tudi v pozivu »glejva rajši!«. Ta poziv vsebuje tudi eksplozijo umetniškega temperamenta, ki noče slikati aktivistično in ki doživlja svetlobo, barvo, naravo kot nekaj, kar je prvinsko, samosvoje, veličastno in optimistično. In v tem smislu je estetski hedonizem srečati tudi v slovenski impresionistični pesmi, vanjo se je pretočila množica lepotnih naturizmov, naslonjenih na pokrajino v trikotu Gorenjska—Kras—Bela Krajina.

Kmalu po »Beležnici« je Župančič opisal tudi impresionistično zavest in njene izvore ter jo predstavil kot razdrobljeno življenjsko občutje in zavest. Tako so oboje tedaj opredeljevali tudi nekateri drugi evropski pisatelji. Avgust Strindberg je menil, da je osebnost skupek nekakšnih krp in odlomkov, Nietzsche, da je človekova enotnost »nevaren predsodek«, Proustu pa je bila človekova osebnost le »gola kolekcija trenutkov« (Josip Vidmar, *K našemu trenutku*, str. 177). Sicer pa, ali ni tudi Josip Murn v pismu Ivanu Cankarju dejal o sebi: »Trenutki, sami trenutki? V zapisu *Moderna črtica pri nas* (Slovan 1902/1903) je Župančič pisal: »Vse se vrši v znamenju hitrice«, bogove častimo »skokoma«, »mimo-grede« in nadaljeval: »In naše oči ne vidijo jasne harmonije, ki kroži z mirnim zvenenjem od vekov nad nami, preutrujene so od premnogih in presilno se vrstečih vtisov — dogodek podi dogodek, in nič jasnega, ostro obrisanega, krepko začrtanega ne prenesemo več, ganemo in dvignemo se v trenutku in za trenutek«. Dodal je še, kako je sedanji umetnik, bodi slikar ali pisatelj, obrnjen k najbližnji okolici s posebnim občutkom za veličino trenutka v njej pa tudi za njene neznatne stvari, kot so »trepetanje birk na poljani... bel oblak na globokem lazurju... šepet

večera nad valujočo ravnino... nezatna trava... in kljuse in plug in gruda, ki reže plug« in podobno. Res je Župančič te nove motive umetnosti povezal tudi z nazorsko pobudo simbolizma, vendar nas zazdaj zanima tudi njihova nesporna impresionistična estetska in eksistencialna geneza ali provenienca.

2 Ko je Župančič pisal o impresionističnem življenjskem občutju in zavesti, o veličini trenutka, o impresionistični estetiki, se pravi o novem razumevanju lepote, luči in barve, o »slikarski« zaznavi sveta, atmosferskih vtisih in vizualnem doživetju zraka..., je pravzaprav pisal tudi že o »svetlobnem kozmosu« kot sestavini svojega pesnenja. Pomenska zveza »svetlobni kozmos« je seveda skupno ime za svetlobno-barvno igro pokrajinske in vesoljske narave v njegovih pesmih. Že do leta 1903 sta svetloba in barva kot lepotni prvini dobili v njegovi pesmi zelo veliko odtenkov, slovar sinonimov in antonimov med temnim in bleščečim polom bi pokazal na izjemen smisel za odtenek, beseda zarja je dobila vrsto pomenskih in estetskih odtenkov, kot je ugotovil Josip Vidmar že leta 1954 (*Oton Župančič*, str. 121–124).

Impresionizem se v pesmi seveda ne omejuje na temeljno razmerje med subjektom in objektom, čeprav je to razmerje odločilno, saj sloni literarna formacija na dojemovnem, čustveno vtisnem sprejemanju in priznavanju vse snovne pojavnosti, zlasti svetlobne, barvne in zvočne; z načelom hipa, trenutka sega namreč tudi v verz, organizira poved in metaforo, ureja torej vso vsebinsko in oblikovno plat pesmi.

Analitični pogled na nekaj pesmi naj pokaže vsebinsko-oblikovni značaj Župančičevega pesemskega impresionizma, predvsem pa na pesmi *Poldan* (1901), *Vihar* (1902), *Večer v pristanu* (1910) in *Zvečer* (1904). Poglejmo pesem *Poldan*:

Daj moji desnici levico in pas,
daj moji levici desnico,
tak vodim te, voljno jetnico,
v drhteči poldán, kjer ziblje se klas,
kjer mak vihra v svobodi
in veter, kakor po vodi,
čez valujoči brodi lan.

Na sredi nebá, na božjo dlan,
na bleščečo, postovka je séla,
tam trepeta in ne more stran...
Daljava je zadrhtela,
glej, izza srebrnoprašnih tančic
zavábila roka je bela.

Od tvojih las, od tvojih lic
 žehti sopár
 in mlade ljubezni stožarki žar
 proti nebu vriska svoj vihar,
 svoj plameneči klic...

Motiv je ljubezenski, lirski in nagovorjeni subjekt sta sredi pokrajine, bolje, lirski subjekt včara oba v pokrajino, med klasje, mak in lan, obenem še v bleščeče veselje, postavi oba med nebo in zemljo. Motiv uokviri tako, da razgiblje vse njegove sestavine, estetska slika pokrajine in veselja je splet trepetov, gibljajev, valovanja, drhtenja, in takšna je *adequatio ad rem* duševnega dogajanja. Razgibana narava z na mestu letečo ptico povzdigne čustveno, razpoložensko bitnost ljubimcev. Analogija med burnim dogajanjem v lirsko predmetnem prostoru in med čustveno burnostjo v dekletu je popolna: poldan drhti, mak vihra, lan valovi, klas se ziblje, postovka trepetata, daljava drhti, roka vabi — dekletova lica žehtijo sopar, žar njene ljubezni vriska proti nebu. Objektivno in subjektivno, predmetno in človeško dogajanje sta si na las enaka: impresionistični lirski subjekt napolni »mrtvo« naravo z dušo, godi se velika personifikacija vsega neživega, človekov milje se spreminja v stvari s človeškimi lastnostmi, kot je to opazil tudi že Richard Hamann za nemško impresionistično liriko (*Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907).

Vtis pa je izoblikovan deloma s posebnimi glagolskimi oblikami (vid, aspekt), pa tudi z atributi in sinestetično metaforo, ki povzdigujejo lepoto pojava oziroma dogodka. To so zlasti: *drhteči poldan*, *ziblje se klas*, *mak vihra*, *veter...* čez *valujoči brodi lan*, *postovka...* *trepeta*, *daljava je zadrhtela*, *žehti sopar*, *izza srebrnoprašnih tančic zavabila roka je bela*, *vriska svoj vihar*. Besede drhteti, trepetati, vihrati, valovati, zibati se, brodit, zvabiti označujejo hitra dejanja, drobno, naglo razgibanost svetlobe, barve, predmetnosti, ozračja, veselja. Gibanje, ki ga označujejo, pa je toliko bolj nazorno, ker so ti glagoli združeni z imeni konkretnih, snovnih stvari. Gibljejo se pač lahko predvsem konkretna, in v pesmi so to: *klas*, *mak*, *lan*, *postovka*, *roka*, *vihar*, manj konkretna samostalnika sta le *poldan* in *daljava*, a tudi tadva še ne dosežeta takšne stopnje abstraktnosti, da bi ta ohromila ali celo zaustavila glagolsko dinamiko. Tudi atributivnost oziroma epitetoneza prispeva znaten delež k dinamičnosti motiva ali celotne slike dogajanja: *bela roka* zavabi, ljubezen vriska *stožarki žar*, *plameneči klic*, *drhteči poldan*.

Središčno podobo *drhteči poldan* obkrožajo po sestavi sorodne bleščeča božja dlan, srebrnoprašne tančice, bela roka. Nasproti naravi kot ma-

terialni bitnosti so konstatorne: narava je, njeni pojavi so, v njej ni nič skrivnostnega, iracionalnega. Podobe v celoti prinašajo pred oči predmetno stvarnost, niansirane pa so s svetlobo in barvo. »Božja dlan« je sicer lahko tudi skrivnostni detajl ali poduhovljena snovnost, a njena »božanstvenost« je izenačena s sferskim prostorom, s sredino neba, kar pač pomeni, da Župančič še zdaleč ni imel namena, da bi ljubezenski, naravni dogodek postavil v takšen vesoljski okvir, iz katerega bi odstranil konkretnost, ko pa je njegov ljubezenski motiv čuten, ne duhovno abstrakten. Tudi komparacija v podobi »veter, kakor po vodi, / čez valujoči brodi lan« ni sama sebi namen, ampak povečuje poetično konkretnost, jo dela kar najbolj nazorno. Kolikor je barve in svetlobe v podobah, prav tako povečujeta slikovito sporočilo o lepotnem zanosu, ki je tolikanj stopljen s predmetnostjo, kolikor je ljubezen čutna, snovna: »od las, od lic žehči sopar«, skoraj naturalistična, vsekakor pa vtisna. Skratka, metaforika pesmi *Poldan* je naslonjena na snovno dogajanje, ga poetično reproducira in povečuje njegovo vtisno nazornost.

Zdi pa se, da v zadnjih treh verzih nastopi nekakšna motnja, preobrat ali odmik od vsesplošne vtisne nazornosti estetskega dogajanja; a to je bolj bralčeva zbežanost po uvodnih nazornih vtisih, saj se estetska posnovljenost ohranja v resnici še naprej: ljubezen se predstavi kot svetlobno zvočni dogodek: *stožarki žar — vriska svoj vihar — plameneči klic*. Teh podob se najbrž ne bi branil napisati tudi ekspresionistični pesnik disharmonične zasnove, vendar je Župančič v njih srečno združil poetično čutno nazornost ali impresionistično vtisnost s popredmetnim ekspresivnim čustvom.

V pesmi *Vihar* sta lirski in nagovorjeni subjekt sredi nočne nevihte, v zaljubljenih in v naravi divja vihar. Lirski subjekt ponazarja viharo dogajanje z verba aktionis: *ječijo, vijo se, gredo, pojo, kipé*, pa tudi z dinamičnimi samostalnikami: *vihar, blisk, tresk, ogenj, kres*. Vtisno intenziteto povečuje lirski prezent ali prezent trenutka: viharni dogodek se odvija po zakonih hipnosti, ki jo še posebej poudarjajo besede: *buhniti, vztrepetati, obsiniti, blisk, tresk, hip*. Navzdol po vertikalni razgibanosti motiva stopnjuje, iz durativnih oblik preskoči v punktualne, iz trajanja v trenutnost. Razgibanost in trenutnost slonita tudi na menjavi svetlobe in teme, na optiki dogajanja; hipna menjava svetlobe in teme ponazarja burnost, eksplozivnost v vesolju ter čustveno napetost zaljubljenec. Razgibanost in trenutnost vreta tudi iz fonike dogodka, iz sugestivne onomatopoiije. V prvih treh kriticah prevladuje zvok o, v tretji se o-jevski ton kopiči, da čimbolj izrazi naval obojne nevihte, duševne in kozmične:

Pred njima kostanji ječijo,	e í a o á i e í o
vijó se nad vodó,	i ó e a o ó
nad njima oblaki gredó	a í a o á i e ó
čez mesto, temnó melodijo	e é o e ó e o í o
pojó ...	o ó

Da ima vokal o v zvočni orkestraciji kitice izpostavljen pomen, izjavlja pesnik tudi sam, in sicer s štirimi poudarki, ostrivci na tem tonu in še tako, da na o-ju združi vse ikte: metričnega, besednega, intonacijskega in ritmičnega. Vokalna slika kitice daje jasen pregled nad razmreženostjo vodilnega vokala; pripada mu 39,9 % vokalne zvočnosti ali, po verzih 25 %, 50 %, 25 %, 44,5 % 100 %; v prvem verzu ga z enim mestom preglasi i, v tretjem prav tako z enim vokal a, v četrtem mu drži ravnotežje glas e. Pove pa tudi, da o zasega tudi zunanje in notranje rimanje v kitici, da ima torej še popolno medverzno zvočno-povezovalno vlogo. Tudi poslej o-jevski ton ne popusti, v rimah prevladuje še naprej, ali neposredno: kljubujoč — moč, upor — navzgor, nocoj — nocoj — nocoj, ali posredno, da namreč stoji v rimajoči se besedi »oči«. A tudi v refrenskem verzu: »Živ ogenj so tvoje (moje) oči«, ki se petkrat ponovi, pripada o-jevskemu tonu polovica vokalne snovi v obliki popolne simetrije: i o e o o e o i.

Viharno dogajanje pa pesnik ponazarja z veliko spretnostjo tudi s soglasniki, s šumevci in sikavci in velarnim »vokalom« r, zlasti od četrte kitice naprej, dokler njene punktualne povedi »Čuj — tresk!« v sedmi ne razveže v onomatopoejski opis sikavega šumenja:

Ta hip
vzplamenel je kres od strmih nebes,
obsinil ostro je dvoje teles
kot kip ...

Svetlobno zvočni vrez v pokrajino je optično in slušno toliko udarnejši, ker ima za okvir temó. V navedeni podobi zgosti Župančič vse glavne principe impresionistične tehnike: načelo trenutka, svetlobe, zvoka, gibanja in dosledne snovnosti. Po načelu impresije organizira tudi verz. Kakor začetno iktično zvezo prve povedi odlušči v samostojno verzno enoto, zato da v hipu povzroči napetost, tako prelije zadnjo iktično zvezo v samostojno verzno vrstico, zato da ta učinkuje kot monumentalni vtis. Kot spretni oblikovalec hipne napetosti se Župančič v tej pesmi potrdi tudi na prehodu med o-jevskim ustrojem tretje kitice in eksplozijo na začetku četrte. Silovito jambsko anapestno valovanje zaustavi s trčenjem dveh iktov, s hiatom, in doseže visoko stopnjo vtisnosti in trenutnosti:

...čez mesto, temno melodijo ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 pojó ... ◡ —
 Blisk — tresk! — »Zdaj poglej ...« — — — ◡ —

Večer v pristanu:

Elektrika, plin, rdeči, zeleni signali —
 kot bi se žonglerji s slepečimi noži igrali,
 vse mešajo, mečejo sem ter tja jezera vali.

Kar parnik z lopatami ves ta nemir še vznemiri,
 ugasne odsvit, spet plasne, v elipsah še širi,
 z verigami zvonci, piščalke z rogovi v prepiri.

Naval na mostiče, pozdravi sprejema, slovesa,
 in petje in vzkliki, in tajna solza iz očesa,
 in dim in zastave — fantastična v vihri drevesa.

A dvigni oko: tam, po vsemirja dvori
 mirno razstavljeni nebeški kori.

Kakšen je pesnikov pristop k motivu v večernem pristanišču, ob jezeru, kjer ljudje vstopajo na ladjo, ki bo pravkar odplula?

Pesnik vizualizira, poimenuje, našteva snovne motive, ki drug za drugim delajo nanj močan, hipen vtis: zapiše aditivno vrsto samostalnikov ali enočlenskih, nominalnih povedi, ki ne marajo ničesar razložiti, ampak vse samo oznamenovati. Takšen pa ni le uvodni verz v pesem, tudi vsa tretja kitica je zgrajena iz samih eliptičnih povedi, iz vrstečih se besednih sklopov, ki hočejo ustvariti vtis in biti le vtis ali vizualizacija množice pred parnikom. To večerno razglednico vtisov, ki jo presekavajo svetlobni signali, stopnjuje pesnik še s svetlobno primerom v drugem verzu; tudi ta je dinamična, bliskava, kot so eliptične povedi, ki so razgibane že same po sebi, dodatno pa jih razgibava še napetost, ki jo povzroča nakopičevanje. Naglo menjavanje temé in odsvitov se stopnjuje vse do petega verza, kjer se pesniku posreči še sinestezija iz svetlobe in zvoka: »ugasne odsvit, spet plasne«. Skratka, vsa predmetnost s svojimi svetlobno barvnimi pojavi in mrgoleča množica vstopita v pesem po načelu: vse videti in oznamenovati, vse slišati in zvočno označiti, ničesar pa spoznati, predvsem pa ničesar razložiti.

Kar pesnik vidi in kar sliši, je vznemirjeno, hlustavo, zagnano, razgibano, slika ljudi in predmetnosti se drobi v tisoč nervoznih odtenkov, razpada v mrgoleče svetlobne in zvočne drobce, v mrgoleči prostor oblik, ki se kopičijo, gneto, tarejo, približujejo in oddaljujejo, skratka, gneča ljudi in svetlobno-barvno-zvočnih zaletov. Razgibanost nagnetenih snovnih motivov spremlja in povečuje zvočna orkestracija:

vse, mešajo, mečejo sem ter tja jezera vali
 e e o e e o e e a e e a a
 š č s z
 ugasne odsvit, spet plasne, v elipsah se širi
 s s s s s š

Vsa ta zavestno izbrana in ustvarjena zvočnost pripelje naravnost do fonične metafore »plasne«, ki se združuje še v drugostopenjsko ali sinestetično metaforo »odsvit... plasne«. Razgibanost pa ne raste le iz fonične igre in eliptično nagnetenega lirskega poročanja, torej iz gramatične elipse, ampak se detajli gneto tudi zaradi durativnih in punktualnih, celo pointilističnih verba actionis ki so tudi v tej pesmi združeni s konkretni: vali *mešajo*, *mečejo*, svit *plasne*, *ugasne*, *vznemiri*, *se širi*. V celoti ravna pesnik kot slikar, ki meče na na platno pikice, vejice, da tam mrgolijo in se šele v mrežnici združujejo, zlivajo v strnjen vtis in zaokroženo podobo.

Po načelu vizualizacije in impresije, torej po načelu »dvigni oko« postavi pesnik nasproti mrgolenju ljudi ter predmetnih, svetlobnih in zvočnih signalov nasproti sliko veselja. Pointilizem, s katerim pričara večerno pristanišče, se v zadnji kitici umakne umirjeni monumentalni slikarjevi potezi: pesnik postavi pred oči mogočen harmonični prostor, ki je skoraj sakralen, svečan. Kontrast veličastnega miru le še bolj poudrta sliko človeka, ki bega in si išče pristan v svojem civiliziranem prostoru. Kontrastni impresiji pristaniškega in vesoljskega dela pesmi si tako nasprotujeta, da se ne moreta izogniti pomenskemu učinku: bralec začuti, da je tudi sam nemirni iskalec, bitje, ki večno prihaja in se poslavlja, išče in bega, da je, skratka, del množice, o kateri je Župančič dejal v *Prebujenju*: »večnost v trenutek begoten ugneta«.

Pesmi *Večer v pristanu* in *Prebujenje* imata zares veliko skupnega, le da je prva impresionistično nagneta, druga bolj refleksivno raztegnjena. V obeh je Župančič upesnil položaj evropskega človeka s konca stoletja, več, položaj modernega civiliziranca, ki ne prenese več dolgih ekstaz in ki se gane in dvigne le še za trenutek, kot je njegov duševni položaj, njegovo razdrobljeno občutje in zavest razložil v eseju *Moderna črtica pri nas*. Med Župančičevimi esejističnimi razmišljanji ter nekaterimi vsebinsko-stilističnimi značilnostmi njegovih pesmi teko potemtakem razvidne trdne niti.

Župančič je upesnil tudi prostorsko obsežne impresije, ki napravijo monumentalni vtis, hkrati pa lahko sam vtis tudi presežejo in dobijo šimbolično vrednost, ker pojasnjujejo bivanjski trenutek lirskega subjekta. Takšna monumentalna impresija je v pesmi *Zvečer*:

Tak tenka, tak mirna
 je zarja večerna,
 da vidim zvezde skozi njo:
 nad kupolo mračno,
 čez mesto temačno
 se tiho v loku svetlem pnó.

Golobov se dvoje
 med nebom, vodo je
 preneslo s perutmi blestečimi. —
 Dovolj si trpelo —
 kaj zahrepenelo,
 srce, si spet po sreči mi?

V prvi kitici sta zapisana dva vtisa oziroma dva svetlobna dogodka: harmonična večerna zarja z zvezdami, kot nasprotna slika pa temačno mesto z mračnimi kupolami; atributa za mrak, antinoma svetlobe, povzdigneta veličastnost svetlobe. Pričakovali bi razpoložensko disonanco, vendar ob svetlobni antitezi do nje ne pride, nastopa pa v drugi kitici kot posledica nove impresije. Župančič si na svetlobno obzorje začrta sliko, ki se ujema s prejšnjo harmonično svetlobno sliko, lirski subjekt zagleda hipen, bliskovit družni let dveh golobov. To obrisno, silhuetno blesteče gibanje pa nepričakovano vznemiri, razburka začetno vtisno ubranost, v hitrem ritmičnem valu pesnik namreč podoživi svoj spominski motiv ali dogodek iz preteklosti, ki pa ni bil hipen in je trajal kot ostra disonanca. Družni let ptic se nenadoma obrne v antinomno metaforo tega nekdanjega disonantnega, mučnega dogajanja, ki se lirski subjekt, preplašen, zboji njegove obuditve.

Svetlobna antiteza je v kitici zgolj estetsko impresionistična, v drugi se podaljša v antitezo dveh življenjskih položajev: harmoničnega in dramatično razglašena, v družnost dveh ptic in razdruženost dveh ljudi oziroma nestalnost človeške ljubezni. Pesem *Zvečer* je torej sprva čista impresija, proti koncu pa se napolni z bivanjskim vprašanjem, čutno dojetje svetlobne dinamike in kontrastov med temo in svetlobo spodrine duhovnost, lepotni zanos utone v duhovnem razglasju. Impresija se vzdigne v simboliko. Je to pesem impresionističnega simbolizma? Dvojica golobov v razponih vesolja more učinkovati simbolično šele, ko pesnik njun položaj subjektivizira. Mar je zato bolje govoriti le o subjektivizirani monumentalni impresiji in se ogibati protislovnemu pojmu »impresionistični simbolizem«?

Opazna je tudi posebna, simetrična kompozicija delov v obeh kiticah, simetrična in obenem tudi strogo korelativna. Optimistični impresiji ubranosti in svetlobe v prvih treh verzih uvodne kitice odpeva motiv

ubranosti in svetlobe v prvih treh verzih zaključne in obratno, svetlobni disonanci ali temačnosti v zadnjih treh prve kitice odpeva vprašanje o bivanjski disonanci v zadnjih treh verzih druge kitice. Stroga, pravzaprav neimpresionistična tektonika slik in razporeditev optimističnih in disonantnih razpoloženskih tonov.

3 Središče Župančičeve impresionistične lirike je zbirka *Čez plan*, v njej so pesmi *Poldan*, *Vihar*, *Zvečer* in še nekatere, zlasti pa *Pokopališče svete Barbare* in *Ljubljansko polje*. A tudi prva in tretja zbirka imata sorazmerno veliko snovno-estetskih motivov v impresionistični tehniki, ki so zdaj izraz razpoložnja, zdaj le »slika« umečega artista, in ki dopolnjujejo in razširjajo sliko impresionizma, kot je razviden iz obravnavanih Župančičevih pesmi.

Zanosno željo po svobodi, ki se more meriti le z Gričarjevo zavzetostjo ob svetlobnem zmagoslavju v »Beležnici«, in brez katere Župančičevega impresionizma ne bi bilo, je pesnik izrazil že v prvi zbirki, v pesmi *Kot bi viseli zlati sadovi*:

Luči! Luči! Bisernih žarkov!

— — —

Dajte mi čašo polno svetlobe —

Od te že kar programske svetlobne žeje pelje pot naravnost k dvema žariščema njegovega svetlobno-barvnega pradoživetja, k pokopališču sv. Barbare v Beli krajini in k ljubljanskemu polju. Obe žarišči je povzdignil v pesem-hvalnico, v obeh je svetloba z barvo glavna emocionalna in pomenska beseda, iz obeh govori polna čutenjska in duhovna eksistenca človeka sredi narave. V prvi poveleča umrli znanec pokrajino svoje trajne estetske vznemirjenosti z besedami:

teh krajev ne pozabi,

kdor se svetlobe njih je nasesal!

prijatelj pesnik pa sinestetično ponazori vitalistično moč svetlobe:

poldneva so fanfare svetlozvočne

budile iz gomile te na svit.

Belokranjske »poljane — v soncu bleščeče« pa ne budijo le mrličev, Župančič jih je vgradil tudi v estetski spomin belokranjskega oziroma slovenskega izseljenca-rudarja, vgradil kot optimistično nasprotje njegove mučne eksistence na tujem: »v rovu še zarja poljan mu mučne misli obseva«.

V pesmi *Ljubljansko polje* pa je prepesnil znani motiv iz »Beležnice«, a sedaj kot svoje doživetje, svojo emocijo, kot svojo estetsko zavest:

Kdo te je gledal, kadar je nedelja
kristalna trepetala nad teboj?

— — — —
Ti si žarelo, polno sončnih žarkov,
in hrepenelo, dvigalo se v zrak,
a jaz sem hodil med pšenico tvojo
in trgal tvoje sladke misli, mak.

Ta impresija ni »čista«, glagol hrepeneti omejuje neposredni estetski vtis, polje personificira in napolni z iracionalno močjo, s simbolično skrivnostjo. A takšno personificiranje še vedno ne ruši osnov, na katerih temelji impresionistična umetnost. Opaziti je še, da lirski subjekt v tej pesmi proglasi lepoto narave za »božji blagoslov« in ga naredi za enakovrednega onemu, ki ga dobijo Posavke pri maši: v tej točki prehaja poetična situacija tudi že v nepoudarjeno svetovno nazorsko reakcijo. Za celotno pesem pa je značilno, da je njen lirski subjekt obrnjen k naravi veliko bolj racionalno oziroma izjavno ter manj emocionalno ali neposredno, kot npr. v pesmi *Poldan*.

Zato pa je ljubezenski dogodek v pesmi *Zvezde žarijo pokojno* spet čustveno zlit z naravo, pesnik je uokviril motiv z izrazito emocionalnim nagovorom lepote predmetnosti in veselja oziroma z intimnim imenovanjem svetlobe, vonja, zvoka in drugih čutnih pojavov in zaznav v nočni pokrajini:

Zvezde žarijo pokojno,
rože duhtijo opojno —

— — — —
Tiho okoli, vse tiho...
Skoro ni slišati vzdihov
tople noči

in vse brezmejno okrožje
iskrice milosti božje
siplje na svet...

Številne impresionistične prvine sestavljajo prvih pet kitic pesmi *Z vlakom*, v njih se naglo vrstijo vtisi predmetnosti oziroma okolja, zvoka in svetlobe: mesec, križi se bliskajo, gasnejo v mraku, srebrni nakit (breze), cerkev blesteča razliva svit — vse po načinu svetlobnega in onomatopoetskega pointilizma. Nasprotno pa *Večerna impresija* ne zadovolji pričakovanja, ki ga zbudi naslov. Prvič zato ne, ker modalna členica »bi« v drugem verzju omeji razpoloženje in odpre pot v racionalno:



Kot šum nevidnih kril gre skozi mrak,
nevidnih kril, ki bi gorela v zarji.

Res hoče ravno modalna poved povečati, pravzaprav šele ustvariti nazornost oziroma ozariti nevidno tako, da bi postalo vidno, pa vendar doseže ravno obratni učinek, vtis pomanjša. Drugič pa pesem zato ne zadovolji pričakovanja, ker sklepna komparacija, ki je sicer svojska barvna domislica, zabriše preglednost impresije, ki jo hoče napraviti:

iz noči se vsiplje noč kot sneg —

pesnik namreč primerja neprimerljive pojave, tавтоloški in protislovni pomeni se bijejo med seboj in zmanjšujejo vtisni učinek.

V vseh treh zbirkah Župančič kar naprej »snema« z očesno kamero in sluhom svetlobne in barvne odtenke, trepete, šume, ne more in noče se odtrgati od njihove estetske dražljivosti. Zdi se, kot da je umetnik očaran od vtisov in brez njih ne more izdelati nobenega motiva in šele z vtisnim motivom daje osrednjemu pravo razsežnosti in estetski učinek. Z estetsko zaznavo stopnjuje osrednji motiv, večkrat pa jo pretopi tudi v intelektualno razmerje do osrednjega motiva. Svetlobni in zvočni motivi, ki spremljajo osrednjega kot poetične »igrače«, so zdaj artistično prefinjeni in nežni, drugič viharji, vitalistično podneti.

zvonovi...
hite čez plan

(Poetu)

Okno je zazvenelo
tak tenko, tak srebrno,
kot da proseno zrno
je v šipo priletelo.

(Mati in sin)

sonce — višine car...
Biserne žarke vsiplje povsod,
ali v višini njegova pot
blesteča se bliska.

(Ti gizdava devojka Julijana)

Nekateri vtisni motivi opozarjajo, da svetlobna senzacija včasih ponazori »pojem« pa tudi zvok, torej nekaj, kar samo po sebi ni nazorno in predstavljivo, ali pa je navidez preveč vsakdanje, kot npr. »sonce«.

Impresija pa je lahko tudi racionalna zasnova in »razkriva« neko važno eksistencialno vprašanje. V takem primeru impresionistična slika pripravlja racionalni motiv, estetsko je seveda dovolj sugestivna, manj-

ka ji le pravo impresionistično razmerje med subjektom in objektom, neomejeno razpoložensko prelivanje obeh:

Kadar dvigne labod
blestečo perot,
nad ribnikom v gaju večer se zasveti —
kot da kamen se bel
med valovi se vnel
in ugasnil, še preden je mogel goreti.

V tem in podobnih primerih zaživi vsa Župančičeva slikarska predstavnost in pomaga estetsko oživiti misel, ki seveda ni izraz emocionalnega stanja ali razpoloženja, ampak že posledica vnaprejšnjega premišljevanja, primerjanja in spoznanja:

A kaj dviga labod
blestečo perot?
Prenesti ne more sam svojega soja.
In jaz in moj žar?
Suj bliske, vihar?
Molče izgorela duša bi moja ...

V zbirkah *Čez plan* in *Samogovori* se ponavlja tudi monumentalni tip impresije. V ciklu *Manon Josipa Murna-Aleksandrova* sta dve takšni impresiji: »Čez goro — svetel konj — je planil zarje val, / šume vihra mu zlata griva«, »In vstalo je kot zvok fanfar / in vzplalo je kot silen žar / od vsepovsod ...« Prvemu primeru je sorodna svetlobna eksplozija dneva v epu *Jerala*:

A zunaj dan stoji
kot grm goreči na gori;
nebo vse plameni
in bliska vžgano se v zori.

In še bi lahko navajali burne in harmonične svetlobne dogodke iz pesmi *Vseh živih dan, V teh težkih dneh*, pa še primer iz pesmi *Nebo in zemlja*:

meč preklal je plameneči
zastor polnoči, viseči
čez tihotni kraj.
Skozi nébesno razpoko,
tak visoko,
burno je šumel sijaj ...

in vse takšne slike bi povedale, da niso toliko estetski refleksi čustvenega sozvenenja, ampak veliko bolj artistska veščina in igra, torej ne zlitje

lirskega subjekta s pojavom, ampak predvsem Župančičeva umetniška zmožnost oziroma znanje, ki je toliko bolj znanje, ker se ta impresionistični monumentalizem omejuje ali godi v krogu istega svetlobnega motiva — dneva, zarje, bliska.

Od vrst metafore je Župančič rad pisal impresionistično sinestezijo: »burno je šumel sijaj«, »fanfare svetlozvočne«, ali pa v *Dumi* »pesem zeleno vso«, »bisernobeli smeh«, »škrjanček — pojoča raketa — je pesmi pršil«; in spet »zvezde zvenijo« ter »zavriskala je živa zarja — v noč.

Včasih je impresionistično upesnil tudi motiv iz materialne folklore. Poleg »pisanih rut« je v *Dumi* zabeležil tole značilnost slovenske vaške hiše:

...nagelj iz oken
lije zelen se po steni, rdeče se peni
v soncu tihi slap.

V pesmi *Narodno blago* pa je naštel folklorne motive, ki jih je Murn nabral na Vipavskem — vipavska rdeča pipa — ter dodal še belokranjske »čarape«.

V vseh zbirkah, zlasti pa v *Samogovorih* je veliko zvočne orkestracije in onomatopoetskih učinkov. V *Čaši opojnosti* je precej nerimanih pesmi, kasneje je nerimanih vedno manj, narašča pa število notranjih rim; beseda Župančiču tako zapoje, da dobivajo nekatere pesmi izrazit zvočni značaj, posebno še *Vihar*, *Z vlakom*, *Žebljarska*, hamburški del *Dume* in druge. Zvočni motiv, ki ga zlasti močno izpostavi v pesmi *Z vlakom*, je srečati tudi v pesmi *V noč*:

Čuj, vlaka žvižg od vetra gnan
med mrak oblakov in poljan,
naraščajoč, pojemajoč —
tako moj klic gre v noč-polnoč.

Podobno kot v pesmi *Vihar* pa je ovsebinjena zvočna artistika prisotna v baladnem delu *Dume*, kot tam, prevladuje tudi tukaj o-jevška melodija, več, pesnik čisto zavestno gradi motiv na tem tonu, saj ga posebej akcentuira in dela z njim običajno in notranjo rimo:

Moj Mate, jó, moj Mate!
— — —
pada trdó na njeno glavó
— — —
Hamburk, Hamburk! — pada črnó,
meša se, lije,
vse ovije
v svojo motnjavo, zemljó in nebó

Zvočni poudarki so tukaj tako močni, da izzovejo skoraj fizično bolečino, torej so posebno čustveno obarvani in usmerjeni. Podobno je Župančič z zvokom zabeležil tudi trdočo in ritem dela oziroma mučnega razpoloženja v *Žebljarski*, prešerno zvočno igro belokranjskih kovačev pa pričaral v epu *Jerala*. Z zvokom pa ni znal pričarati le žalosti, groze, trdoče dela, ampak je z njim izražal tudi svoje ogorčenje nad prostaško in narodno neetično človekovo držo. Ogorčenost in zaničevanje je uspel izpovedati le s pokajočimi šumi:

v peči vrč si počil —
proč med črepinje črep.

Kako je obvladal zvočne igre, povejo tudi medkitični zvočni loki v pesmih *Nebo in zemlja*, *Prebujenje* in *Zaprta park*. V pesmi *Nebo in zemlja* se v petem verzu prve kitice pojavi zvočni morfem »aj«, nato pa še v ritmihi tretjega, šestega, osmega in devetega verza druge kitice, kjer se že tako okrepi, da polno odjekne tudi še v devetem verzu tretje kitice kot neprisiljeni, že ves čas pričakovani zvočni motiv. V *Prebujenju* se poudarjeni *o* v drugem in šestem verzu prve kitice (trdó — bijó) tonsko tako okrepi, da v notranjosti četrtega verza druge kitice: »noč in dan tekó preko nas« odjekne veliko izraziteje, kot regularna rima tega verza. V *Zaprtem parku* pa se redno rimata peti verzni vrstici dveh sosednjih kitic: sam — tam, v dar — je čar, zdaj — je slaj, se skup — v brezup. Zanimivo je, da je Župančič na vseh takih zvočno izpostavljenih mestih rabil le »nizke« tri vokale: u, o, a. In še je treba dodati: naj je zvočni vtis — tako kot vizualni — v verzu še tako intenziven, pa Župančič smisla ali pomena ne potisne za zvočno zaveso, z njim ne izključi pomena, ampak prej nasprotno, z zvokom pomen stopnjuje, okrepi: impresionist hoče, da beseda napravi tudi zvočni vtis na bralca, da ga na svoj pomen opozori tudi z zvokom.

Opazna impresionistična sestavina njegove lirike, opazna še zlasti v *Samogovorih*, je tudi tako imenovani »nujni ritem«, kot ga je imenoval Arno Holz. Nujni ritem je namreč temeljni urejevalec in arhitekt Župančičevega pesniškega gradiva že od prve zbirke naprej, zlasti pa v vseh pesmih, ki so raznokitične in imajo heterosilabične pa tudi raznometrične verze. V njih zraste ritem vsakič iz zaporedno nastopajočih vsebinskih detajlov oziroma ti detajli vstajajo iz ritma. Zunanja forma se sproti podreja obsegu in intenziteti razraščajočega se motiva. Vzorčna pesem, ki uresničuje impresionistično načelo o nujnem ritmu, je npr. *Prebujenje*. (O tem več v študiji o slovenskem verzu med letoma 1895 in 1920, ki bo izšla v SR.)

Pa še nečesa ne moremo prezreti ob temi Župančič in impresionistična lirika: da je namreč smisel za svetlobno, zvočno in barvno nianso ter estetsko načelo trenutka učinkovito uveljavil tudi v nekaterih otroških pesmih; posebej opazna je tudi pozornost za zvočni učinek besede v otroški pesmi. Skratka, njegova otroška pesem je ali zvočno vtisna, tudi polna pozvočenih verzov, ki hočejo izpostaviti in zbuditi čisto razpoloženje (*V saneh*):

Ej, ej, ej!
Cin, cin, cin...
Mm!

ali pa vizualno vtisna, pri čemer pa pesnik ne dela toliko z neposrednim vtisom, kolikor ga vzpostavlja šele s primero (*Na poljan*):

Kakor živi cveti
letajo metuljčki
po livadi, po zeleni,
pod rumenim sončecem.
Kot bi počivali
na grmeh metuljčki,
cveti se belijo
na zelenih vejicah.

4 Župančičev impresionizem pa se ne končuje v okviru lirike in otroške poezije, ampak je impresionistično v glavnem izdelal tudi enodejanko *Noč na verne duše* (1904). Njegova poetika drame, ki jo je zelo zgoščeno izpovedal 20 let kasneje ob drami *Veronika Deseniška* (1924), še prav posebej velja za to enodejanko, glasi pa se takole: »Ali se pesnitev rodi v lirski ali dramatski obliki, je zgolj slučajnost. Meni je drama prav tako poezija kot lirski pesem: brez vnanje preračunanosti, rojena iz notranje potrebe, iz obilice slik, čustev, izkustev, vsega napona, ki se ti je nabral v duši. Kakor za liriko, tako ni za dramo vnanjih pravil za konstrukcijo; edinole notranji zakon je, ki ji nareka kompozicijo... Drama je konflikt. Dejanje je po mojem vsak premik čustva, misli, volje, sklepov in odločitev. Dejanje je tedaj meni predvsem notranje dogajanje, ne vnanje.« (ZD VI, str. 310 in dalje).

Kaj vse je v tej enodejanki impresionistično?

O *Noči na verne duše* je Župančič dejal, da jo je napisal »kot neke vrste balado«. (Prav tam, str. 290). Njena vsebina je zares tudi močno razpoloženje, temno pričakovanje, ki se stopnjuje do tragičnega konca. Župančič si je za baladni dogodek izbral poseben čas in prostor: v noči

na verne duše so v farnem zvoniku zbrani možje, ki zvonijo in se pogovarjajo o posebnih smrtih v minulih letih. V središče dialoga nepričakovano vstopi nasilna smrt bogatega, pohlepnega Bahorja, ki so ga nekoč ubile nepoznane »mačkore« (zakrinkani roparji): v kovaču Madroniču, ki je z njimi sodeloval, namreč izbruhne moralna vest z močjo, ki je ni mogoče z ničimer potišati. Mož v agoniji ustvarja okrog sebe srhljivo razpoloženje, in čim bolj obnavlja pošastne privide in zvoke-prisluhe, ki mu jih rojeva preplašena domišljija, tem bolj drvi temno pričakovanje proti tragičnemu koncu. Ker se njegova razburjena moralna vest ne zaustavi pred Ključarjevimi potiševanji, začne razkrivati tudi dejanskega morilca, tj. Ključarja samega, ki je med zvonarji ves čas vodilni govornik. Slutnjo neizogibne katastrofe krepi tudi Madroničev vnuk Mike, ki vedno bolj želi, naj mu dovolijo »cimbelikati« z malim, mrliškim zvonom. Kmalu se mu želja izpolni kot tragična ironija: na koncu dejanja zacimbelika dedu, ki ga ubije Bahorjev morilec Ključar na dnu zvonika iz strahu, da ga Madronič ne bi izdal. Skratka, dogajanje v enodejanki je moč označiti kot dramo v dušah, navznoter je napeto, nemirno, razgibano, na zunaj pa mu zadoščata dialog in tesen prostor v zvoniku.

Dogajanje je razpoloženjsko nabito in reči je celo mogoče, da je vse v tej drami predvsem razpoloženje. Ustvarjajo ga različni dejavniki, med njimi zlasti naslednji: Intenzivna zvočnost ali zvonjenje, zdaj v poročevalni, drugič konkretniji obliki, kot to dvojnost ponazarjata blankverza: »O — sveta Barbara še vedno poje« in »A jaz bom cimbelikal cimbeliik!« Razvidno pa bo, da se zvočni faktor ne omejuje le na zvonjenje. Razpoloženje oblikuje tudi nočni čas, ta že sam po sebi stopnjuje strah, grozo, moč nepredvidenega, iracionalnega, spominov, povečuje pravljíčarsko domišljijo in zgodbo o jelenu in njegovi mladilni travi somovici, kombinira pravljíčeno brezbrežnost s človeško omejenostjo, lepoto z ubijanjem in podobno. Predvsem pa razvema domišljijisko otipavanje nekdanjega umora, ki je bil posledica pohlepa, nagona, ne razuma. Močan razpoloženjski značaj pa daje dogajanju tudi pijanost, saj zmanjšuje prisebnost ali v obliki podremavanja ali pa zmanjšuje jasno zavest o tem, kar se nevarnega prebuja v dialogu oziroma Madroničevem monologu, zelo pa stopnjuje pogoje za razpoloženjske odločitve in ukrepe. V medsebojnem učinkovanju teh razpoloženjskih faktorjev izbruhne naposled tudi preganjski motiv in priklíče v dogajanje tragični razplet.

Impresionistično je večkrat urejen tudi dialog. Osebe si uvodoma čarajo lepoto mesečne noči in pokrajine, ki je obsijana z mesecem, ubesedujejo svetlobno barvne in zvočne pojave v nočni pokrajini z močjo prvega vtisa:

KLJUČAR Poglejte, kume, kakšna svetla noč!
 KAJFEŽ Je. Meseč — baš kot polna latvica,
 in čez ves svet je pljusnilo iz nje
 nebeško mleko. — Kaj si hočemo!
 STARIHA Še Klek razločiš, če napneš oči.
 MATE Jaz ga ne vidim.
 STARIHA Kam pa meriš tja?
 Tod — preko jagnedi — na levo glej,
 pa ga zadeneš.
 MATE Da, že res. Ves bel je,
 da komaj ga razbereš od neba.
 Oblak — bi mislil.

In nekaj pozneje:

KLJUČAR Brate, ne bi!
 Preveč bi te prevzelo — gleda te,
 gre proti tebi, gre — in te ne vidi. —
 Potem se je okrenil — proti križu
 je šel počasi — mesečni sanjač —
 kot čudo božje, pravim vam, sosedge.
 A tam od križa — blisk in pok — in jelen
 baš sredi jase planil je visoko
 in zgrudil se na mestu. Izza križa
 pa prikrohoče se v svetlobo Bahor.

Eliptične povedi, punktualno dovršni glagoli, tudi zvočno poudarjene besede: pljusniti, se prikrohoče, pok —, pa tudi poudarki na barvnih in svetlobnih besedah: blisk, svetloba, bel, nebeško mleko. Tudi nekateri zvočno instrumentalizirani verzi in auditivne senzacije, ki imajo tudi simbolični pomen, povečujejo impresionistični način dramskega dialoga:

Naš stari čača šel je v mačkore.
 O stari čača, zdaj bom cimbelikal,
 takole: cimbelika ... cimbeliik.

Naposled se dogajanje zgosti v dramatično impresionistični pogovor dveh nasprotnikov, od katerih je Madronič nekakšen oslepljeni, začarani jelen, »mesečni sanjač«, ki ne sluti nevarnosti, Ključar pa se spreminja v njegovega smrtno nevarnega Bahorja. Konflikt je realiziran tako, da se dialogni motivi vrstijo impresionistično, dobivajo pa simbolični pomen:

MADRONIČ Ne, nismo vredni grešniki smo vsi.
 KLJUČAR Pij, stari kavran, pij, pa ne krekeči!
 KAJFEŽ Kaj? Z bogom bi se pričkal? Bog je velik.
 SMRT Smrt kleplje koso ...

- MIKE Kdaj bom cimbelikal?
KAJFEŽ E, mali, če se boš nacimbelikal —
 smrt kleplje koso ...
 — — — —
- MADRONIČ U — ga ne čuješ?
STARIHA Kaj vam je, Madronič?
MADRONIČ (plane pokonci) U — to je volkodlak — u — ga ne čuješ?
STARIHA Kaj? Koga?
KAJFEŽ Bog pomози grešnikom!
 Kaj hočemo!
- KLJUČAR Čuj — u — o, u —
MADRONIČ Bedak,
 Med jagnedi je veter zašumel.
 Pijan si — veter — he, Madronič — veter!
- MADRONIČ U — to je Bahor —
KLJUČAR (kriči) Vrag — ne budali! Kaj ne slišiš! Veter!
- — — —
- MADRONIČ Hu — črni smo bili — in vsi krvavi —
 sosedje, veste, črni, črni, vsi —
 Pa pride — u — pol tuli —
 — — — —
 pol žvižga — uí ... tako okoli hiše —
 trikrat okrog in okrog — uí — uí — potem
 pa skozi okno name — uí ...
 — — — —
 o, vse krvavo — — — tudi ti, Ključar — —
 o bože moj — — — o kakšen si, Ključar,
 ves črn si, črn — in ves krvav ...

Skratka, v Madroničevem govoru sami zvočni in barvni učinki in kontrasti. Njegovo označevanje volkodlakovega tuljenja kajpada ni onomato-poetski zapis dejanskih snovnih šumov, ampak projekcija ali zapis duševne kakofonije, zvočni izraz naraščajoče groze ali drame duše. Ti glasovi so simbolična znamenja Madroničeve moralne stiske, krivde in njegove agonije.

Za dramske osebe je značilno, da hočeš nočeš močno slišijo, Madronič sliki obtožujoče kričke ubitega, Kajfež sliši, kako smrt kleplje koso, vsi slišijo, kako pri Barbari še zvonijo, mali Mike si goreče želi zvočnosti ali cimbelianja. Vrh impresionističnega dialoga pa je v tej drami vsekakor trenutek, ko se Ključar in Madronič prepirata o naravi in izvoru zvoka: prvi nasilno vztraja pri zvoku kot snovnem pojavu, pri šumenju vetra, ki ne more biti nič drugega, kot le zvočna snov, drugemu je isti šum že simbolični glas, Ključar vztraja pri impresionističnem dojetanju, Madronič glasove simbolično upomenjuje. Nasprotujeta si dve bivanjski situaciji in zato udarjata druga na drugo dve stilni upodobitvi.

Takšna razpoložensko in bivanjsko kontrastna pogovorna oblika vodi k naglemu dejanju, ki ga več ni moč razumsko nadzorovati in oceniti. Pa tudi zaključni prizor, ki sledi razpoložensko podnetenemu katastrofičnemu dejanju, predstavi dramatik z zvočnimi sredstvi: »Spodaj ro-pot«, »šum, koraki navzgor«, in še: Ključar zakliče od spodaj »Madronič se je ubil.«

Dialog te enodejanke je torej mestoma impresionistično poetičen, pač zaradi vizualno poudarjene metaforike in besedne zvočnosti oziroma za-voljo poetike, ki ne dela bistvenega razločka med pesnitvijo v vezani besedi in dramski obliki.

Enodejanke so pisali tedaj tudi naturalisti, vendar je kratka dram-ska vrsta bila predvsem posledica občutja, ki ga je Župančič označil leta 1903 v članku *Moderna črtica pri nas: živimo iz trenutka in za tren-utek. Noč za verne duše* v dobri meri uresničuje estetsko načelo trenut-ka: preteklost zanima dramatika le kot bogoten spominski motiv, ki ga ne gre razvijati v obliki analitičnih vložkov, saj bi učinkovali epsko in bi besedilo razvlačevali. Zato naj preteklost vstopi v dramsko dogajanje kot lirski motiv, ki ga je moč izčrpno povedati že v nekaj verzih. Graditelja dramske zgodbe prav nič ne zanima tudi posledičnost ali razplet-ni del po katastrofi, po umoru. Skratka, dogajanje je omejeno prostor-sko in časovno, zgoščeno je v razpoloženje, ki valovi: zdaj se poglobi, nato spet malo sprosti, končno se vzpne in odsekano konča. Sklepno de-janje je sicer logično motivirano, a hipno končano. Samo hip, samo zdaj in tukaj zanima dramatika impresionista, a v svoj dramski hip zgosti preteklost, sedanost in prihodnost, ali če naj govorimo tudi z lokalnim merilom: v hipu se razkrije »usoda« Bele krajine in Slovenije: razvnela se je bogatitvena, kapitalistična strast, ki rojeva Ključarje, ali, po Can-karjevo, Kantorje in »kralje na Betajnovi«, prisotna je slovenska eko-nomska emigracija in vsesplošna moralna zbežanost. Vse to individualno in skupnostno, duševno in zgodovinsko dogajanje ljudi ali dramskih oseb zaživi v prerezu hipnega nočnega dogodka, izdelano je s sredstvi, ki jih je ponudila impresionistična estetika in poetika. Toda če opazujemo *Noč na verne duše* nekoliko natančneje, ne moremo preslišati, da govori iz nje tudi simbolistična estetika in poetika, poleg glasovne simbolike tudi nekakšen iracionalizem, nalet etičnega korektiva, ki ga človek ne more ukrotiti s treznimi, racionalnimi argumenti. Pa vendar: kar člo-veka v tej drami usodno preplavi, ni »Neznano«, ampak preveč znano, pa zatajevano.

Pogled na Župančičevo liriko in enodejanko potrjuje, da obeh esejev — *Iz beležnice Paola Kuzme* in *Moderna črtica pri nas* — ni pisal le

mimogrede, ampak da je poznal substančni zakon novega občutja, razdrobljene zavesti in stila in da je bil tudi sam odtenek tē duhovno umetniške smeri. Njegova impresionistična pesem je narejena po »programu« časovnega stila, obenem pa je veliko več: namreč izraz enkratne človeške substance, oblikovalne nadarjenosti in moči. In ker je takšen izraz, učinkuje življenjsko in estetsko prepričljivo še danes, ko se je časovni stil, v katerem je nastala, že zdavnaj umaknil.

Razgled po vsej njegovi liriki pa še pove, da sta mu narodna prizadetost in vitalistični aktivizem preprečevala vztrajati pri pesmi, ki beleži estetska doživetja in učinke in ne mara nič pomeniti zunaj njih, ki pa vendarle vnaša v svetovno kulturo obraz neke dežele. Vse samo občutiti, predvsem pa ničesar upesnjevat, kar je osebno, družbeno in narodnopolitično aktualno —, ne, Župančič ni mogel delati samo po tej metodi. In če primerjamo njegovo liriko z Murnovo, ki ga je socialno in narodno vprašanje v pesmi manj zanimalo, dobimo o značaju njunega impresionizma takle odgovor:

Josip Murn je bil »nezavedni«, zato pa toliko bolj totalni ali neposredni impresionist, pesnik, ki je spontano sprejemal trenutke kot svoje bivanjsko določilo in čigar pesmi v največji meri izražajo trenutna občutja, mimobežna stanja, razdrobljeno zavest. Drugače je z Župančičem: ta je bil prebujeni, zavedni, izpovedno manj neposredni in dosledni, zato pa bolj oblikovalni, artistično vselej zanesljivi impresionist, pesnik, ki je predvsem odlično obvladal tehnični način pobilskovega pesnenja. To seveda ne pomeni, da se mu v impresionističnih pesmih niso oglasila tudi občutja in miselni pobilski, ki jih je narekoval trenutek pa tudi občutje breztalnosti in negotovosti, pomeni pa, da izpoved v takšnih oblikah in ubeseditvev takšnih občutij ni bil niti Župančičev neizbegljivi oblikovalni način niti dokaz, da gre za notranje fluidni, zbegani, nihávi razpoloženski tip, kakršen je bil Josip Murn. Župančič je bil tudi v impresijah jasen, organiziran duh, samo kot takšen duh je priznaval, sprejemal ter ubesedoval estetski trenutek in vtis.

II

Pesnikova izjavna estetika in njegova pesniška praksa se nikoli popolnoma ne krijeta, a res je tudi, da se nikoli ne izključujeta, da umetnik v glavnem »filozofira« v skladu s tem, kar ustvarja in kakor ustvarja, da torej ni bistvenega razločka med njegovo lastno teorijo in lastno prakso. Tako je tudi z Župančičevimi izjavami o umetniku, umetništvu in tem, kako se nazorske izjave ujemajo z njegovo liriko in dramatiko. Že

njegova impresionistična pesem je potrdila relativno soglasje z izjavami o impresionistovem doživljanju vesolja, narave in življenja. Ozreti pa se je treba po še občutljivejši sestavini njegove miselnosti in stilne prakse, po njegovih »pogledih« na simbolizem in po simbolističnih sestavinah njegove lirike.

1 Ali je pri Župančiču zaslediti kakšne novoidealistične miselne sestavine, za katere so se ogreli francoski in drugi simbolisti, in če jih je zaslediti, kakšne so te sestavine v njegovi interpretaciji?

Pomemben pojem njegove predstave življenja in sveta je »duh-zankar«, ta prešinja vesolje in človeka; človeka motivira za večnega iskalca, vpraševalca, zavezuje pa ga tudi, da si sam išče odgovorov na bivanjska vprašanja. Župančič ga je imenoval tudi »temna oblast«, navdih, posebna moč, s katero je doživetju in pesniški misli dajal umetniško obliko. To moč je izraziteje, pa vendar dovolj nedoločno opisal tudi v pogovoru z Izidorjem Cankarjem, ko je dejal, da je umetniško ustvarjanje sicer »slepo, a bolj bistrogledo kot ves intelekt. Takrat čutim, da ni ničesar okrog mene kot neka moč in žarenje na vse strani. Svet je takrat kot velikanska klaviatura, in če pritisneš in vprašaš: Si tukaj? — ti odgovori v zvoku duh: Sem.« (Dom in svet 1911, str. 75—77).

Sicer pa ima »duh-zankar« v njegovih opredelitvah, ki so največkrat metaforične, kar več obrazov, med njimi tudi čisto človeškega, individualnega, tako rekoč Župančičevega.

V eseju *Moderna črtica pri nas* (1902/1903) je ta duh še zarazumsko, iracionalno, skrivnostno, »neznano«, kar človek komajda sluti in si komajda predstavlja in s čimer korespondira le duhovno, le slutenjsko. Razmerje med človekom in predmetnostjo, umetnikom in vesoljem je Župančič tu opisal tako, da je za opisom razpoznati miselnost simbolistov, ki so pravo resničnost postavljali za vidno resničnost oziroma v vidni gledali simbole one prave ali »Višje realnosti« in resnice: »... ni treba, da se znajo vse moči neba in zemlje, da bi premaknile v njem (= v modernem človeku) oni prag, ki loči njega vsakdanjo materialno zaznavanje od tajinstvenega in neodvisnega, da obrnejo njegove misli preko navadne, gole resničnosti do velike mistične resnice, kjer je vse simbol, kjer gleda duh v stvareh sebe in sluti moč, ki giblje vesoljstvo. In skrivnost je in simbol v trepetanju bilk na poljani, in v belem oblaku na globokem lazurju, in v šepetu večera nad valujočo ravnino... Teh motivov stari mojstri niso poznali, ker so bile njih oči uprte v daljavo in so izgubile vsled tega občutnost za najbližjo okolico in za veličino trenutka...« Župančič je uporabil torej idealistične pojme in predstave

o svetu: tajinstven, neodvisen, mistična resnica, njen simbol je tudi trepet bilke na poljani, saj je v njem razodeta pramoč ali mistična resničnost. Da, te pojme so rabili tudi simbolisti in z njim označevali Neznano, Višjo realnost. Ni pa treba pozabiti, da je Župančič v eseju govoril predvsem o duhovni urejenosti in odbranosti motivov, ki jih je srčeval v tedanjem modernem slikarstvu, pesništvu in pesniški teoriji ter da zato naštetih idealistični pojmi ne izražajo nujno tudi že njegove nazorske miselnosti, predvsem pa ne morejo biti absoluten ključ do duhovnega in stilnega ustroja njegove lirike tega časa.

In res, duh sredi vsemirja Župančiča leta 1909 prav nič ni oviral, da bi ga ne zamenjal ter v središče sveta postavil človeka: »In čutil boš, da si središče veseljstva, da je v Tebi sonce, luna in vse zvezde, navadne in repatice, in človeštvo in domovina, da je vse v Tvojem srcu. In da je vse tako, kakršno je Tvoje srce.« (Dušan Pirjevec, *Oton Župančič in Ivan Cankar*. Prispevek k zgodovini slovenske Moderne. SR 1959/60, str. 32. — Naprej SR 1959/60). Komur pa je človek središče veseljstva ali jedro, »srce«, ki rojeva svetove, ta je zapojavni svet izničil in izločil iz svoje poezije ter vso pozornost usmeril na človeka, saj si je moral odgovarjati na vprašanje, kdaj in kakšen človek je lahko središče veseljstva.

Župančič je menil, da ima človek na voljo dvoje smeri: smer sanjarstva, odmikanja, trpnosti, pasivnosti in končno pesimizma ter smer volje, vraščanja v stvari, dejavnosti in optimizma; prva ga vodi v subjektivistično izolacijo, v odtujenost, druga ga zbližuje s skupnostjo. V katero smer naj po njegovem hodi umetnik, ali naj se odloči za sanjo ali za voljo? V svojih beležkah se je Župančič večkrat vrnil k obema pojmom, k bivanjskima položajema, ki ju ta pojma vsebujeta in označujeta.

O sanjah, sanjarjenju je 27. septembra leta 1899 pisal Alojzu Kraigherju: »Kako zdrava in krepka poezija mi puhti naprot od ljubljanskega polja in njegovih borštov, od barja in od Krima! To me polni z življenjem in močjo, a ne z zadimljenimi, onemoglimi sanjami, kakor ponočne kavarne. Svežosti in ljubezni je treba našim proizvodom, a zato je treba svežega in čvrstega življenja. Pa kaj bi modrijanil, ko se mi morebiti smeješ. A meni se zdi kljub temu prav tako.« (SR 1959/60, str. 18). 19. aprila 1904 pa si je zapisal v beležnico, da je Cankarjev Peter Novljan »sanjač, kakor smo vsi. In naravno, da podleže. To je zakon in to je tragedija. To bi bila tragedija, ako ne bi Cankar zasledoval v nji tendence in ne samo stal na strani Novljanovi, ampak sploh neagilnost njegovo propagiral za princip življenja. A to je enostransko naziranje sveta in tendenca izziva protest. Cankar ne bi mogel propagirati takih idej, če bi imel več naravoslovske podlage pri svojem mišljenju in sklepanju.

Zakon življenja je delo, ne brezplodne sanje...« (SR 1959/60, str. 24). Iz konteksta je še razvidno, da je Župančič sanjarstvo in neagilnost, da je vdanost v tek stvari štel za ostanek preteklosti, najbrž slovenske pa tudi nazorske preteklosti in da je pasivizmu postavljajl nasproti umetnika, ki se spopolnjuje in s samovzgojo doseže stopnjo »velikega človeka«. In še je razvidno, da je po njegovem tudi doba terjala človeka akcije, volje, ne pa sanjača, ki nujno tragično podleže. Zato je nasproti tragizmu sanjačev postavil ideal volje in akcije.

»Moja stvar je: narediti iz sebe človeka, zdravega krepkega telesa in duha, ki je dobre volje. To se pravi: ki je tako močan, da si upa bojevati boj, veseliti se, omagovati, trpeti, padati, vstajati, iskati resnice in skrivnosti z umom in srcem, z mislijo in voljo, z vero in skepso, z upom in strahom... Sam si svoj upnik in sam svoj dolžnik. Prigospodari si lastnosti, ki jih nisi imel, razvij zmožnosti, ki čutiš njih kal v sebi, obožgati svoj um, oplemeniti svoje srce, razbistri svoje oko, pofini svoje uho, okrepi svojo voljo; z eno besedo: gospodari! Gospodari zase — in za svet« (SR 1959/60, str. 33). In še enkrat: »Izprva se je rodilo, padalo in vstajalo, jasnilo in temnilo vse po instinktu; a zrel mož ima voljo, ki vodi ta instinkt krepko po potih, kamor vidi razum, da je prav. Mogoče se je pri nas volja zbudila pozneje nego v drugih, ker jo je tako dolgo preraščalo čustvo, a bila je vedno, v meni vsaj, pojavljala se je vedno odločneje, evo, dokler ji nisem pripoznal mesta, ki ji sodi v ustroju moje psihe.« (SR 1959/60, str. 34).

Zmaga volje nad »zadimljenimi sanjami« seveda ni ostala brez posledic niti za impresionizem niti za simbolizem v njegovi liriki. In čeprav je Župančič kaj enostransko ocenil vlogo sanje v Cankarjevi prozi, je postavitev volje nad čustvo skupaj z zavestjo, da je človek središče sveta, pomenila pomembno odločitev v njegovi celotni kulturni, še posebej pa pesniški ustvarjalnosti. Ta odločitev je vsebovala ideal, o katerem je razmišljal tedaj tudi Josip Murn: zagotavljala je namreč jasnovidnega voditelja, »ptiča Samoživa«, ki je bil sposoben potegniti »brate« za seboj. In več miselnih motivov v beležkah priča, da je Župančič voditeljsko vlogo stavil ravno na poeta. Kdor pa se je odločil biti voditelj, ta se ni mogel vdajati mistični, »Višji realnosti«, ampak ga je morala zanimati predvsem resničnost, kakršna je bila zdaj in tukaj, ne pojavnost, ampak neposredna pojavnost. Razmerje umetnik in življenje je postalo osrednje poglavje Župančičeve umetnostne ideologije.

»Najgenialnejši umetnik brez tesnega stika z življenjem je — frazer.« Stik z življenjem pa si ustvari le umetnik, ki je izzorel samega sebe. »Kaj bom dal narodu, kaj človeštvu, če sem pa sam siromak v sebi...

In tako vidiš, vidim jaz začetek vse morale, vsega dela za druge: v delu zase, za svojo individualnost; kdor je vzgojil ostro in brez usmiljenja s samim seboj svojega anthroposa, vzkristalil je hkrati v njem težnje časa, hrepenenje naroda, voljo človeštva . . .« (okrog leta 1909; SR 1959/60, str. 40). In v istem zapisu je še določneje terjal, naj se umetnik vraste v življenje, terjal vraščenost predvsem od samega sebe: »Človeku, zdravemu mislim (in kateri človek naj bi bil zdravejši nego umetnik — on izven-človek, nadčlovek) ni treba razmišljanja o umetnosti — a treba mu je razmišljanja o življenju, treba mu je živeti najprej s seboj, globoko, kakor je globoka duša njegova, in potem z ljudmi, in le, če je v sebi trden in ustvarjalen (a ne trd in krhek), bo našel pravo razmerje do zunanjega sveta, do svoje okolice, do njih, ki mu morajo biti bratje. Le tako bo mogel z njimi trpeti, a tudi veseliti se z njimi, obupavati z njimi, a tudi iskati izhoda z njimi in zanje. Večja je naloga umetnika, nego kogarkoli na svetu, večja nego politika ali duhovnika ali zdravnika — kajti on je svojemu narodu vse to in hkrati, in ne samo za čas svojega življenja, nego i preko sebe naprej, rodovom, ki jih ni . . . Ali te ni strah, umetnik slovenski, teh rok, ki prosijo? Ali se ne bojiš, da bo premalo zakladov zanje v tvoji roki, premalo zrnja v tvojih žitnicah? . . . Komu govorim? Sebi, bratje, sebi.«

Te izjave so seveda dovolj zanesljivi smerniki po vsem njegovem umetniškem svetu, tudi po tistih njegovih prvinah, ki so ali se le zdijo nazorsko idealistične in simbolistične. Ob njih pa je treba upoštevati vsaj še dve Župančičevi izjavi o sebi in tako imenovani evropski Moderni. Leta 1948 se je spominjal vpliva pariških in dunajskih »dekadentnih« in drugih findescièlovskih struj na svojo mladostno pesem ter razmerje strnil v besede: »odklon od naturalizma, iskanje polmračne ubranosti, zabrisanih podob, pojočnost besed, nežni stih, gibkost ritma, slikanje z muzikalnostjo« (*Razgovor z Otonom Župančičem ob njegovi sedemdesetletnici*. Ljudska pravica 1948, št. 19.) A že leta 1909 je začrtal jasno mejo, ki je po njegovem ločevala slovenske moderniste od evropskih, še posebej nemških, in ki je seveda še kako določala tudi naravo slovenskega slovtvenega simbolizma:

»Da ni življenje kriterij umetnosti? Le življenje in stokrat življenje. In to poudarjam, baš tukaj je razloček med najboljšimi zastopniki slovenske moderne in recimo — ker nam je najbližja, dunajske: da je iskala vedno stik z življenjem . . . Kdor bo meril slovensko moderno po merilu Altenberga, Hofmannsthala in drugih takih sviloprejk, ji bo delal baš tako krivico, kakor oni, kdor jo bo vzporejal z Aškerčevim nazovi realizmom.« (SR 1959/60, str. 42).

Kaj so po vsem tem »temna oblast«, »duh-zankar«, zlasti pa »mistična resnica« in podobne skrivnosti v Župančičevi metaforiki in v izjavnih legah? Vsekakor niso sinonimi za »Neznano« ali za »Višjo realnost« simbolistov, — z izjemo »mistične resnice«, kajpada —, ampak imena za jasnovidstvo v trenutku umetniškega navdiha in oblikovanja. Umetniško jasnovidstvo je Župančiču omogočalo izpolnjevati, kar je terjal od sebe: služiti življenju, izpovedovati ga kot veliko moč, vse stvari poimenovati, jih priklicati v človekovo navzočnost. Duh — Zankar sredi veselja ni nihče drug, kot človek, kot poet, on, človek-poet je demiurg, ali kot pravi Župančič v pesmi:

In kakor pred Adamom so pred mano
se zbrale naše zemlje vse stvari
in krsta hočejo iz mojih ust.
Z gorečo jih besedo imenujem,
po vrsti jim dajem pečat duha.
Vse jih dvigujem iz brezimnosti,
vse jih pomikam narodu v obzor...
bodoči rod bo hodil mimo vas
in vas spoznaval bo po mojem krstu.

Človek-poet-demiurg Župančičevega kova stvari noče poskrivnostiti, ampak ravno obratno, z besedo jih vzdigniti iz brezimnosti, jih napraviti razvidne, prisotne.

Vzdigniti stvari iz anonimnosti pa je hkrati volja in estetski dejavnik, ki sodoloča tudi Župančičev simbolizem. To sicer ne pomeni, da bi zlasti v *Čaši opojnosti* ne bilo najti mističnih skrivnosti in »zadimljenih sanj« iz findesièlovskih struj, pomeni le, da je njegov simbolizem določala predvsem volja delati sredi stvarnega življenja, biti kar najbolj pripet »na realna, trdna, domača tla«. Župančič se ni mogel kaj dolgo predajati zamotani zapojavni resničnosti, ko pa je že 27. septembra 1899 pisal Alojzu Kraigherju, da je začutil krepko, zdravo »poezijo«, ki mu »puhti naprot od ljubljanskega polja in njegovih borštov, od barja in od Krima«, s tem pa »začutil« tudi že socialno in narodno politično stvarnost domače zemlje.

Naj so zato med Župančičevimi simboli nekateri, zlasti sprva, tudi pomensko skrivnostni, plavajoči, neizčrpani, pa v glavnem in glavni njegovi simboli niso mistični, ampak mimetični, empirični, zato pa nekateri tudi zgodovinsko strateški. Poleg svoje estetske strukturne moči, da namreč vsakokrat poglobijo vsebino pesemskega motiva, se tematsko razvrščajo v eksistencialne, drugič razkrivajo naravo umetništva, tretjič »rojvajo« »slovensko dušo«, kot je Župančič leta 1924 sam imenoval najgloblji namen svojega umetništva, tudi simbolističnega.

2 V nekaterih pesmih *Čaše opojnosti* (1899) se lirski prostor in predmetni svet ravnata po načelu simbolističnih korespondenc. Te korespondence pa niso toliko duhovne, da bi se v njih razkrivalo »Neznano« ali »Višja realnost«, ampak potekajo bolj čutno, snovno; igre med njimi ne ustvarja poet, ki nazorsko beži iz snovnosti v duhovnost, ampak mimetik, ki za vidnim, močno prisotnim nahaja »zapomene«, »nadpomene« ali simbole za svojo lastno ljubezensko in drugo eksistencialno problematiko. Naj motiv snovnega sveta navidez še tako živi »za sebe«, ne predstavlja skrivnega ideala, ampak je bolj zrcalna slika lirskega subjekta.

V korespondentnih motivih se zblížujejo snovne prvine, npr. cvet in žarek, njihov nadpomen pa gre nazaj na lirski subjekt (*Moje srce je ...*):

...Krasni cvetovi
z bujnimi vetri
so kramoljali,
s sončnimi žarki
so se igrali...

Ko predmeti v naravi govorijo navidez skrivnosten jezik, ko se tudi gibljejo povsem skrivnostno, ko npr. tudi travne bilke hočejo s svojim posebnim obnašanjem nekaj razkriti, kakor v motivu: (*Ti gizdava devojka Julijana*):

Okrásila se s cvetkami poljana.
Tajnostno okrog trepetanje —
povzdigovanje ...
Vse travne bilke se zibljejo,
v molitvi se pripogibljejo,
a rožice mašujejo,
iz kelihov jasnih žrtvujejo
soncu nebeškemu svojo kri ...

je to maševanje, žrtvovanje, vsa ta molitvena obrednost ali sakralni dogodek v naravi v resnici in predvsem pesnikova popolna vednost o nekakšni duševni organizaciji sveta, o »duši« vseh stvari, pa tudi izraz hotenega, zavestnega poskrivnostenja, ki naj le še poveča razdaljo med bilko in soncem ali tisti paralelizem, s katerim lirski subjekt poudarja razdaljo med seboj, višine »carjem«, in dekletom. Poskrivnostenost torej ni izraz pesnikovega svetovnega nazora, ampak le prispodoba ali simbolika znotraj objestnega ljubezenskega govora, simbolistična korespondentnost je torej le sredstvo. Tudi v pesmi *Vrt mojih sanj ...* tečejo korespondence med drevesi, oznamujejo pa čutno vzkipelost lirskega subjekta; vsa pesem je močno simbolična. Simbolična metafora »V visokem

loku je zakrvavel / polnočni vzduh . . . « uvaja čutno korespondentni motiv, ki bi ga lahko kvalificirali tudi za dekadentnega:

Vrt mojih sanj je ležal pred menoj:
plameni so podili se po njem.
Aj to je bila divja orgija!
To bil je bakanal nebrzdanih strasti!
Deviške brezice — kakor žare!
Parfumovane tamariske in
aristokratsko samujoče teje
udale so se vročemu objemu.
In v nunskih srcih spokornic cipres
zavrelo je pregrešno poželenje:
proč samostanska halja, pajčolan!

To simbolistično organizirano erotično igro prekinja simbolični »kerubov meč«, pesnik pa uporabi še spokorniški simbol iz krščanske liturgije, trosi si »pepela vročega« na »razmršene lase«.

Skrivnostno, simbolistično je sestavil zlasti podobo »Glej, kak trepeče / rosa nedolžna / v kelihu mistične rože!« Toda tudi ta noče biti nič drugega, kot le prispodoba poskrivnostene ljubezenske čutnosti, ne pa pričevanje o »Neznanem«, zapojavnem. Seveda je posredno ali znamenjsko izpovedovanje ljubezenskega čustva abstraktno, kakor je npr. abstraktno simboličen tudi nagovor na »belo lilijo«, ki je odmaknjena, zvišana v magični prostor, tam obredno prestreza sončno svetlobo kot kakšna svečenica, bralec pa ne ve, ali pesnik nagovarja dekle ali svojo dušo (*Nad mestom belim dremlje*):

... Ti bela lilija
v ograjku varnem na zelenem homci!
V srebrno čašico svetlobo zlato
si stregla v žarečem sonci.

Še druge primere bi lahko navedli in z njimi potrdili, kako Župančič s korespondentnimi dogodki v naravi ne izpoveduje simbolističnega svetovnega nazora, ampak so mu opora ali za ljubezensko izpoved ali za življenjsko občutje (*Nočna melodija*).

Več kot v takšni, prisposodni metaforiki je simbolističnega v korespondencah med človekom in človekom ter med človekom in vesoljem, npr. (*Moja Madonna*):

Najini duši
sta se objeli
v tihi minuti čarobni.

Inačica vračajočega se motiva v Župančičevi liriki: duša — vesolje živi tudi v navidez otroški pesmi *Zvezdice*: »bolna, otožna« dušica korespon-

dira z zvezdami, koprni po njih, a brez uspeha; one pa si jo lahko izberejo, se ji približajo, se z njo igrajo. Motiv je pomensko brezbrežen: mar gre spet za pesnika in dekleta, kot v pesmi »Ti gizdava...«, ali gre za otrokov pogled v vesolje, ali za človekovo eksistenco sploh, za brezbrežnost hrepenenja? Tudi navidez otroška pesem *Oblaček* — otroška pač že zavoljo deminutivnosti — je v resnici simbolična in pomensko večslojna: oblak samuje in hrepeni po drugih oblakih in meglah, od katerih ga je odtrgal vihar in zanesel v vesoljsko brezbrežje. Je to samo pedagoška simbolika, ki nevsiljivo ponazarja, da je človek kolektivno bitje, torej vzgojni sociabilni simbol, ali pa gre za eksistencialni simbol sploh? Bodi to ali drugo, Župančič se tukaj že spet giblje na tiru svoje prisposodbene simbolistične metode, ne pa na tiru nazora, kakor ga je opisal leta 1905 z besedami: »in skrivnost je in simbol v belem oblaku na globokem lazurju...« (*Moderna črtica pri nas*).

S simbolično metaforo »čaja opojnosti« je Župančič napovedal, da je ljubezen osnovni navdih zbirke. Tudi sintagmi *skrivnostni cvet* in *roža mogota* iz njenega motta oziroma iz pesmi *Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota*, sta simbola za ženstvo ali za »tajno moč«, ki moškega deli v svojstvo duha in telesa, oživlja ali pa hromi duha in telo, dušo in snov.

Osrednje, visokofrekvenčne besede, ki imajo večinoma simbolični pomen, navezujejo pa se na »skrivnostni cvet« in »rožo mogoto«, so v tej zbirki: *roža, oči, duša, sanja, hrepeneti*, manj pogostne so nekatere liturgične ali biblijske, zato pa jih je več. *Roža, rožice, cvet, cvetje* se ponovijo več kot tridesetkrat, zmerom v ljubezenskem motivu. Najizrazitejše so simbolične zveze *rože dehtijo opojno, kelih mistične rože ter bolne rože*, pri čemer se stopnjevana skrivnost ter bolnost navezujeta tudi na baudelairovsko tradicijo (Lucien Tesnière, *Oton Jupantchitch*, str. 31.—32. Paris 1931). »Bolnim rožam« najbližji simbol so *zimski žarki*, s katerimi naslavlja skupino pesmi in katerih blede barva poudarja krizo erotičnega. *Oči* so zdaj skrivna moč, ki lirskemu subjektu razgrne vesoljnost (*O ljubica*), drugič so demonska moč (»ko oči mi tvoje črne / v dušo zažarele so«). Beseda *duša* je zapisana sedemnajstkrat, zdaj v depresivni zvezi (»v moji duši — bolešt«), večkrat pa v svečani, himnični, optimistični (»vriskajoča duša moja«, »ti čista, ti sveta —ti duša moja«, »Ti bela lilija«). V zvezi »duša grešnica« je videti dekadenco izzivalno združevanje nasprotnih vrednosti. Duša je tudi pojav, ki združuje pesnika z vesoljem (»v vesoljnost odpotuje moja duša, / melodije zvezd nebeških sluša«) in z dekletom (»Najini duši sta se objeli«). Vsa Župančičeva himnika duši pa nima zveze z vesoljsko dušo simbolistov niti ne temelji na krščansko dualistični sliki sveta; je le ime za mlado moč v pesniku,

za ljubezen, za njegovo svobodo, neomejeno iskanje, za zanos in ustvarjanje, za »večni plamen«, iz katerega se rojeva pesem, kot njegov »utrinek«.

Simboliko Čaše opojnosti gradijo tudi besede *sanja, sanjati* (skupaj štirinajstkrat) in *hrepeneti, zahrepeneti, hrepenenje* (skupaj devetkrat), zmerom seveda v zvezah. Ne samo lirski subjekt, tudi stvari hrepenijo: *moje roke hrepene*, »v mojem srcu pa vijo se / *kvišku hrepeneči cveti*«, hrepeni tudi cvetica na polju.

Vzdušje in moralne odteneke ljubezenske zgodbe razkrivajo tudi biblijski simbolni motivi in sakralni predmeti: *Iz teme se bliska Kerubov meč, Pepela vročega / si trosim na razmršene lase, Moja Madonna, blaženi Eden, božji grob, kelih, Juda II, Ves okroavljen, bled je stal pred mano / in kazal je na prsih srčno rano*.

Iz biblijskega besedja in krščanskega obredja sta uvezeni tudi simbolični podobi v *Seguidilli 6* in pesmi *Bila si mi posoda vse svetosti*:

K šotorom jasnobelim
na sveti gori
me žene hrepenenje
po mračni poti.

— — — — —
nekdo je sveti žrtvenik oskrnil,
nekdo je v jasno tekočino pljunil,
ugasnil je lestencev žar.

Vsa ta simbolika razkriva dvojstvo čutno-duhovnih moči pa tudi pesniški način, ki čutno poduhovlja: kelih je simbol žrtvenosti in duhovnosti, Kerubov meč v imenu duhovnega odvrača od čutnega, skratka, krščanski arhaični simboli služijo pesniku, da z njimi čutno spiritualizira. Tudi Župančičeva dekadentna simbolika, ki združuje sveto in opojno, npr. *kelih mistične rože*, ni spleenska, ampak označuje predvsem voljo in vero v moč duhovnega (*Kot bi viseli zlati sadovi*):

Trgal bom, trgal z rokami željnimi
jasni, zlati sad
in utešil bom svojega srca
koprneči glad...

V pesmi *Nedolžnost* je Župančič stopil iz svoje pretežno igrive simbolike, s katero izraža radoživost in ljubezensko prezavest ter odprl socialno etično vprašanje, ko je po skoraj romanesknem realističnem uvodu v sklepnem delu pesmi razkril ljubezenski tragizem s simboliko pada-

jočih zvezd, od katerih se ne vrne nobena, ki pada. V pesmi *Oranža* pa je naravo erotičnega dogodka simboliziral z oranžo, ki prileti dekletu na krilo in se po kratkem »borjenju« skotali na tla.

3 V zbirkah *Čez plan* (1904), *Samogovori* (1908), *Mlada pota* (1919), *V zarje Vidobe* (1920), *Zimzelen pod snegom* (1945) ter v epu *Jerala* (1902—1927) so simboli in simbolične podobe vraščeni v estetsko in duhovno strukturo vseh Župančičevih tematskih krogov. Zaradi večje preglednosti jih razporejam po ustreznih krogih.

a) Ljubezenska simbolika. Naslov *Čez plan* je glede na ljubezensko tematiko simboličen. Skupaj s simbolom *sladke rože* (»zvezde zagore... / kot velike, sladke rože / nad menoj«, *Tiho brez besed*) in s simboliko besedi *luč* in *dan* ustvarja ta naslov pomensko antitezo k simbolu *bolne rože* v *Čaši opojnosti* in k simboliki besedi *noč* in *tema* v ciklu pesmi *Dan*. Tudi v izjavni obliki se Župančič od-pove »bolnim rožam« (*Raznim poetom*). Njegova ljubezenska pesem se v celoti sicer še ne dvigne iz disharmonije, toda prehod k pomiritvi, ubranosti je dokaj določno začrtan tudi v razporeditvi simbolike v ciklu *Dan*, ki se začinja s spominom na »noč«, konča pa z napovedjo popolnega »dne«:

Ah, in jaz sem šel v noč,
v brezzvezdnato noč.
A, ljubica, zdaj je dan
in nikdar ne vrne se noč.

Župančič je upesnil zdaj precej simboličnih podob in simboličnih dogodkov; z njimi navaja na več določnega, kot bi lahko s simbolom; tudi v pesmi je simbolična podoba namreč jasnejša kot simbol, zato pa je pomensko tudi bolj omejena. Podlaga ali izhodišče Župančičevih simboličnih podob in dogodkov je včasih tudi impresija: »brez zarje blesteče ugasnil je dan,« »labod z labodico je hotel v nebesa. / labod brez družice je padel na tla«. Da pa začne impresija učinkovati kot simbolični dogodek ali simbolična podoba lahko šele potem, ko lirski subjekt postavi ob njo svoj duševni problem, pove zlasti tale primer (*Zvečer*):

Golobov se dvoje
med nebom vodo je
preneslo s perotmi blestečimi.
Dovolj si trpelo,
kaj zahrepenelo
srce si spet po sreči mi?

V *Samogovorih* simbolizira Župančič žensko nezvestobo, vso njeno bit s podobo dionizičnosti: »Tam videl sem vlačugo Babilonko, / zavri-skala je — živa zarja — v svet« (*Vizija*). Sicer pa mu je ženska estetska in etična lepota, tudi katarzična moč, »večnost v trenutku«, kot pove simbolno poimenovanje *Sonce-roža* (pesem *Sonce-roža*). Župančičev končni simbol za žensko je *Carmen*, je večna pesem, neizbegljiva usojenost in *svit*, od katerega je pesnik »ves svetel« (*Svit v zraku*).

b) *Nazorska in eksistencialna simbolika*. Župančičeva mejna nazorska simbola sta *morje* in *križ* (*Ob Kvarneru*), oba pesnik tudi sam razveže: morje je prvobitna »velika volja« in moč, križ je odvod »bilke«, »omahujočega trsta« ali človeka, je znamenje njegovega strahu, trpljenja, vdaje pred neznankami narave. Župančič se poklanja morju. Trajno nihanje med vero in dvomom, strahom in upanjem izraža s simbolično podobo, kako se hrast vrašča med veje »svetlega drevesa« in jih raztrže (»In veje črne je zaril / med veje svetle in jih vil«, *Klic noči*). Tudi s *sfingo* nakazuje nerazvezljivost bivanjskega smisla (*Sfinga*), zaprti park pa ga spominja na minevanje in pozabljenost (*Zaprti park*). *Nazarenec* je simbol trpljenja (*Pogled na Montmartre*), pa tudi z *Veronikinim prtom* označuje bivanjsko tesnobo (*Prikazen*):

Večerni, trudni čas
se iz temin
prikaže bled obraz
kot prt Veronikin.

Človeka osvetljuje tudi z vesoljskimi, naravnimi simboličnimi podobami in dogodki. Jezero npr. odseva drevo, človek pa sam sebe in sočloveka (*Jezero*). Čeprav je ta motiv na videz čisto navadna komparacija in analogija, je pesniška izpeljava motiva simbolna. Podobno dobi simbolno vlogo tudi *slap*: človek samuje kot slap, pa čeprav mu drugo bitje zmanjšuje strah pred osamljenostjo in izničevanjem. V *Slapu* je eksistencialna simbolika združena z ljubezensko temo. Simbolika osebne usode pa se v pesmi *Podoba* družijo tudi z narodno problematiko: *Drevo*, ki se bori za svojo podobo, prisposodablja borbo za osebno in narodno identiteto, konec te borbe je *križ*. Drevo križ simbolizira individualno in narodno življenje. Tudi ime *enodnevnica* v istoimenski pesmi se spremeni v mnogopoveden simbol o človeškem življenju. Osebni in narodnozgodovinski položaj je izzval Župančiču leta 1938 katastrofično simbolično podobo: nad vodo splava *zelen mrlič* (*Obup*). Simbol osebne in narodne katastrofe pa je kmalu izravnal

s podobo *zinzelen pod snegom*, ki pravi, da življenja ne pokonča niti narava, kaj šele, da bi ga pokončala kakšna družbenozgodovinska razkrojna sila.

e) Narodna, domovinska simbolika. Narodni, domovinski simboli poglobljajo razglede po odločilnih vprašanjih narodne skupnosti, kot jih je z očmi svetovljana, narodnega idealista in trageda videl Oton Župančič. Eni opozarjajo na mračno, drugi odpirajo optimistično prihodnost narodne skupnosti.

Simbolno črno *ptico* v zbirki *Čez plan* (»Na naše okno črna ptica sela«, *Daljni grob*) pogloblja v tragično smer tudi zvočni simbol *Hamburk* v *Dumi*, poudarja individualno in narodno tragiko, namreč nezaustavljivo ekonomsko izseljevanje in že kar razseljevalno izgubljanje slovenskega ljudstva. Motto zbirke *Samogovori* pa vsebuje sintagmo *roža ti skrivnosti polna*. Ta »roža« po sklepnih kiticah *Dume* ni ženska, ampak je domovina. Tematsko nova *skrivnostna roža* poraja sosimbole, ki so po svoji naravi spodbudni in zato narodno strateški. Prvi med njimi je *semena zlata* v pesmi *Vseh živih dan*, druga sta *ženski glas* in *moški glas* v *Dumi*. »Semena zlata« je imeti za simbol narodovih duhovno-estetskih mogočnosti in dejanj: z njim je namreč Župančič imenoval ustvarjalno moč svojega ljudstva, ali natančneje, njegovih impresionističnih slikarjev in pesnikov-modernistov, ki so mu dali s svojimi umetninami »potni list« (O. Župančič, *Naši slikarji v tujini*. Slovan 1903/1904). V *Dumi* je podrobno ubesedil vrednote obeh »glasov«. Seveda dobita glasova simbolično moč šele s podrobnejšo izobliko ali verzifikacijo »dume«: čim bolj upesnjuje njuno vsebino, tem bolj postajata reprezentanta neizčrpnih vrednot in moči domovine in tujine, njune ustvarjalne dialektične povezanosti. Dvoje glasov, dvoje načel: narod — človeštvo, domačijsko določeno in vezano čustvo — mednarodni pretok idej, skratka, dvoje simbolov Župančičevega razumevanja človeka, naroda, družbe, spričevalo njegovega kulturnozgodovinskega jasnovidstva pa tudi udarec po provincializmu.

V naslovu četrte zbirke je zapisan simbol o nepretrganem dnevu *zarje Vidove*. Pesnik je sprejel Vida (15. junij) kot znamenje »visokega dne«, kakor je imenoval tedanji začetek narodne svobode. Ta simbol je vtkan v pesem *Naša beseda*. V isti pesmi imajo simbolični pomen tudi krščanski miti: Oče (stvarnik), Sin (odrešenik) in Duh (posvečevalec), ki po Janku Glazerju in samem Župančiču nakazujejo »duhovne vrednote človeštva, ki so med vojno bile brez veljave« (Oton Župančič, *Izbrane pesmi*. Janko Glazer, *Spremna beseda*, str. 145. Kondor, št. 62, Ljubljana 1973). Nekaj biblijske simbolike je združene z vojnimi mo-

tivi, npr. *angeli z meči nakažejo kot (Dies irae)*. Zelena čelada v istoimenski pesmi izraža upanje, da bo domača (slovenska) vojska ohranila Primorsko, a pesnik ga mora še v isti pesmi razdreti: »In treščil ob tla je zeleno čelado«. Naše pismo je politični simbol, zaznamuje tradicionalni ideal Združene Slovenije. Tujec ali tuji mož v istoimenski pesmi je simbolni videc ali prerok, ki oznanja »bratstva bridko slast«, morda znanilec jugoslovanske državne ideje. Leta 1918 je Župančič demitiziral *zelenega Jurija*, ga spremenil v simbolnega voditelja proletariata in naroda. Sobesedilo ustrezne pesmi daje narodni nadpomen tudi besedam *mož beseda, vodoraven in kladivar*. Narodnoosvobodilno in revolucionarno simboliko vsebujeta podobi »lej belo brezo za krvavo reko« (*Tja bomo našli pot*. — »Kondor«, str. 158) in »Vsa razkosana, / v prah poteptana / čudežna vezenina« (= pesnikova domovina) v pesmi *Vezenina*.

d) Simbolika o umetniku in umetništvu. Župančič je simbolno govoril o pesniku in umetniškem ustvarjanju že pred letom 1900, a pogosteje šele v zbirki *Čez plan*, v ciklu *Manom Josipa Murna-Aleksandrova*, pa v pesmih *Pesem mladine, Ptič samoživ, Daj, drug, zapoj*. »Ptič Samoživ« je simbolično ime za umetnika, ki dela v odtujenem okolju in ga prerašča, je tragično samozavedenje Orfeja, ki se rešuje z zavestjo o lastni veličini:

Prevelika je tvoja perot,
presvetel očesa je tvojega žar,
in premajhen, preslab poskril se ti rod.

Župančič je razložil tudi aktualni tradicionalni simbol, namreč Prešernovega lirsko-epskega junaka Črtomira. Podobno kot Ivan Cankar ga je vrednotil kot znamenje plahosti slovenske inteligence, kot izraz »lastne nemoči« (*Čez trideset let je razumeval Črtomirovo pokristjanitev kot zgodovinsko nujen korak iz poganstva v »evropsko kulturno enoto«*. *Adamič in slovenstvo*, LZ 1932). Pesnikovo vključenost v duhovno tradicijo pa tudi tragiko slovenskega umetnika je videti iz podob: »Samoten plamen iz davnine šviga ... / in plamen naš se družil z njim ...« ter »Samoten plamen, z vetrom se boreč, / na tla pritiskan, kvišku koprneč«, ki sta na svojem pomenskem dnu, deloma pa tudi v sestavi besed zelo sorodni. Kot kuriozum velja omeniti še satirično-simbolno podobo o velikih in malih poetih, ki si jo je Župančič zapisal v svojo beležnico 6. junija 1917 v obliki epigrama in z njim meril na Cankarja:

C — ju
Orliči se nadletavajo,
orli — vsak zase plavajo.

Da je bila Župančičeva simbolika o umetniku naslonjena na biografsko in družbeno resničnost, potrjuje tudi Cankarjeva razlaga njenih vsebinskih težišč: »In drama posameznika je le simbol tiste velike drame, ki ji je junak-Hamlet naš narod sam. Iz pregloboke boli, iz divjega obupa so se izvili prvi mogočni, čez nočno pokrajino stiskajoči, preklinjajoči glasovi. Pesem o grobeh, iz grobov porojena.« (Ivan Cankar, *Oton Župančič — Čez plan*. Slovan 1905/04). Misel je oprl na Župančičev murnovski cikel, še zlasti na podobo o pesnikovi usodi:

O bog, glej rok,
kolen odtis
in tu obris obličja — — — to si ti.
Ah, tu si prvič vdolbel v led
obraz trpeči svoj, poet.

V isti pesmi je simboliziral tudi pesnikovo pokornost navdihu, in ga zdaj imenoval »temna oblast« ali »demon«, hkrati pa kot silovito razsvetljenje, ki ga ni moč zavriniti, »ponazoriti« pa z zvočno in svetlobno prisodobno:

In vstalo je kot zvok fanfar,
in vzplalo je kot silen žar
od vsepovsod.

Umetnikovo pokornost navdihu nakazuje tudi motiv o labodu, ki ne more prenesti »sam svojega soja« in zato »dviga blestečo perot«: *soj in blesteča perot* prispodabljata pesnikovo »dušo«, ki bi »izgorela«, če bi morala molčati (*Epilog v Samogovorih*).

Vsi ti in podobni, na videz racionalistično, v resnici pa poetično povedani motivi imajo sopomen ali nadpomen, saj zaznamujejo nekaj, česar pesnik ne more natančno, izčrpno imenovati in povedati.

In *Jerala*? Junak tega epa je satirično-simbolni, »namizni ideji« predani nekdo, ki niti ne slutiti, kaj je duh, duhovnost, pa zato zasmehuje in zaničuje vso duhovno ustvarjalnost. Nasprotni pol je pesnik, ki v obliki »glasu živega« v tretjem delu epa simbolizira rojstvo pesmi ali umetnine z drobnim porajanjem velikih rek v zemlji. V pesmi *Mesečina* pa je pesnik odsev »Duha-zankarja sredi vsemirja« oziroma je »srce v sredini«: zaplava v veselje, v življenje in jima iztrga pesem, *rožo skrivnosti polno*. Pesnikov boj za lepoto in boj z oblikovanjem lepega v besedi pa je videti v simbolični podobi, kako mladenič hitro zajame morsko mesečino, vendar mu v kapi »traja en sam hip« (*Morska mesečina*).

Pogled na Župančičeve simbole pove potemtakem, da so po tematici ljubezenski, nazorsko-eksistencialni, narodno politični, socialni, nekaj pa jih govori o umetniku in umetništvu. Osnova večine simbolov

je pesnikova osebna in narodna resničnost, komaj kdaj tudi idealistični pogled na življenje in svet. Naj so zato nekateri tudi pomensko neizčrpni, so Župančičevi izvorni simboli in simbolične podobe v glavnem empirični, mimetični, po provenienci torej še najbolj takšni, kot Cankarjevi. Občutneje skrivnostni in hermetični je komaj kateri (*temna oblast, zlati sad*). Ker poleg svojih rabi tudi krščansko mitološke in folklorne (*zeleni Jurij, križ, Nazarenc, Babilonka*) pa tudi literarne simbole (*bolne rože, Črtomir, Carmen*), se v njegovi literaturi, podobno kot v Cankarjevi, prepleta sistem izvirnih s sistemom arhaičnih simbolov. Nekaj jih je tudi generacijskih (*roža, dan, noč, vrt sanj, kelih mistične rože*). Večinoma so enotematski, roža pa je v njegovi liriki večtematski simbol, oznamuje namreč ljubezen, žensko, domovino in pesem.

4 Pojočnost besede in verz a. Medtem ko ima Župančič le malo barvne simbolike: *črna ptica, zelena čelada, zlata semena*, pa zvočnost opazneje uvršča njegovo besedo in verz v simbolistično poetiko. Priporočilo Paula Verlaina, naj bo pesem predvsem muzika, je moglo Župančiča opozoriti, da simbolistična smer ni le omogočala, ampak je celo spodbujala sprostitev njegovega čuta za pojočo besedo in gibki ritem v verzu. Ta čut je kot posebno značilnost svoje pesniške osebnosti namreč uveljavil že v svoji zgodnji pesmi. Župančič je kmalu razumel besedo kot substanco, s katero je moč in tudi treba izpovedati čustvo (emocijo) in misel, a že od prvih verzifikacij jo je čutil tudi kot svojsko zvočno-ritmično snov. Z izjavo »z gorečo besedo jih imenujem« (namreč vse stvari človeka in vesolja), jo je odločno postavil v središče svoje poetike. Ker mu je bila »luč« ter »alfa in omega« človekove in narodne biti, ključ do resnice in pogoj pesniškega umetništva, se nikakor ni maral spremeniti v simbolističnega alkimista besede. »Goreča beseda«, to je bilo ime za jasen pomen in zvok, za retorično in muzikalno ritmično moč izraza. Zvoka in ritma besede Župančič torej ni izpostavljal zato, ker je morda soglašal s programi simbolistov ali pa te programe celo povzemal, ampak zato, ker je bil sam besedni muzik in gibek ritmik. Njegov verz spada med »pojoče« verze, a kot zvok ta verz nikdar ni votel, ampak vselej vsebinsko poln, včasih tudi simboličen.

Od zvočnih simbolov izstopa motiv »Pošastno sopihajoč / kot demon vlak gre v noč«. Ko se ta motiv v pesmi *Z vlakom* štirikrat refrensko ponavlja, se na prvi pogled zazdi, da je res samo refren, da ima zgolj zvočno-ritmično vlogo oziroma da členi besedilo. Toda pozornejši pogled na ta motiv pove, da pesnik vztraja pri njegovi zvočno estetski posebnosti predvsem zaradi pomenske vrednosti. Motiv poudarja namreč, da lirski

subjekt odhaja »v noč«, v neznanu, in naj si tudi dela utvaro, da je njegov »dom« brezmejen, se po četrti ponovitvi odpre pred njim srhljivo »neznano«, »tuje«, negotovo:

Pošastno sopihajoč
kot demon vlak gre v noč
in še danes v tuji slavi
neznanca me tuja zarja pozdravi.

Kakšen ritmični in zvočni virtuoz ter simbolik je Župančič umel biti, potrjuje še prav posebej motiv iz *Dume*: »Hamburk, Hamburk!«, ki smo ga navedli že v poglavju o njegovem impresionizmu. Tukaj je treba še dodati, da zvočna skupina »Hamburk« simbolično izraža nekaj nedoumnega, strahotnega, nedosegljivega ter za ženo, ki posluša ta zvočni motiv »velikega zvona«, tudi nezmagljivega, zato pa skrajno nesrečnega, tragičnega.

5 Župančič je večkrat pisal simbolistične dialoge oziroma takšne, ki slutenjsko in vizionarno slikajo in nakazujejo vsebino in dogajanje. Prvič v *Noči na verne duše*. Tudi 'dialog' med glasovoma v epu *Jerala*, v katerem pesnik na simboličen način govori o rojstvu umetnine, je izraz dveh pesemskih subjektov, ki sta lirsko koncipirana, in seveda bolj simbola kot epični osebi. V pesmi *Razgovor* (1915) se dete in mati pogovarjata o načinu očetovega-moževega umiranja na fronti z obliko vizionarno-slutenjsko-simboličnega dialoga. Pesem *Razgovor* še prav posebej dokazuje, kako blizu sta si pesem in drama v Župančičevi pesniški praksi in poetiki.

Da je razumeval dramo kot lirsko pesem, namreč kot dogodek v človeku, potrjuje že *Noč na verne duše*, neposredno pa takšno razumevanje razkriva Župančičeva poetika drame, če naj tako imenujemo njegovo izjavo ob »historični drami« *Veronika Deseniška* (1924), ki se v osrednji točki, v zagovoru »duševne drame«, ujema s simbolistično poetiko drame. Takole je namreč zapisal: »Hotel sem dati duševno dramo. Vsa historija je samo ozadje. Veroniko sem mogel napisati šele tedaj, ko so mi srca teh oseb zatrepetala v današnjem, mojem ritmu... V nizu dram nameravam pokazati rojstvo in razvoj slovenske duše. Vsega mojega dela in zlasti moje pesmi smisel in pomen je, roditi slovensko dušo in slovenskega človeka. To slovensko dušo, očiščeno, sem v Veroniki obrisoma načrtal v osebi Pravdača, ki je meni najdražja...« (*Izbrano delo VI*, str. 310 in dalje).

Osebe v *Veroniki Deseniški* niso simboli hrepenenja, kot v Cankarjevi *Lepi Vidi*, a naj so še tako »zgodovinske«, so vendarle manj stvarne

kot v enodejanki *Noč na verne duše*. Manj stvarne, manj objektivne zato, ker so predvsem izraz pesnikove »notranje potrebe« ali ideje »roditi slovensko dušo«, ker so potemtakem vsaj deloma tudi čisti idejni konstrukti. Zato so tudi lahko pravljico hudobne in dobre pa tudi pravljico lepe, očarljive in grde, zato so tudi bolj lastnosti, občutja in slutnje, manj pa individualni in zgodovinski karakterji od mesa in krvi. Pravdač je oseba-ideja, glavni simbol v drami, pravzaprav pesnikov simbolni glas o naravi »slovenske duše«. In ker je tak glas, se v dramskem dogajanju prav nič ne razvija, nastopi samo enkrat, dobi vsega enaintrideset celih in trinajst delnih verzov. V njih pa uči, da je »slovenska duša« tako zgrajena, da odklanja nasilje, diktaturo, in ker je etično urejena, tudi diktature ne odklanja z nasiljem. Pravdač oznanja, da etičen človek ne želi, da bi bil ta svet po njegovem urejen. Ko, skratka, zavrača nasilje, hkrati ničesar konkretnega ne stori proti nasilju, saj mu vladati pomeni biti v trajni nevarnosti, da preliješ »bratovsko kri«. Po Pravdačevem etičnem obzorju bodi »bistvo slovenske duše« torej miroljubnost, svobodoljubnost, v končni posledici tudi pasivnost. To pa pomeni, da pesnik z nekakšnim simbolom iz preteklosti situira posameznika in narodno skupnost v sedanosti, tudi narodno skupnost, saj za Pravdačevo protiindividualistično tezo ni videti le kretnje zoper nasilje voditelje človeštva, ampak tudi zoper nasilja vsakršnih mednarodnih imperializmov.

Dialog v tem besedilu je še bolj poetičen kot v enodejanki, osebe so pravi besedni artisti, govorijo v metaforah, so pravzaprav lirske variacije Župančičevega bolj ali manj enotnega dramskega subjekta, ki je na poslednjem dnu pesnik sam. Zagorska baronica takole simbolično upesnjuje hčerino, Veronikino ljubezensko prebujenje:

Saj veš o kresu zarje Vidove:
večerna se poljublja z jutranjo —
večerna ugasne, jutranja zasine,
med njima pa je nezaznaven hip,
ko sonce docvete in se osuje.

Baron imenuje to govoricu »pretenka svila«. Veronika pa samo sebe takole svečano, skorajda sakralno in svečeniško upesni:

»... si pogledam
navznoter — o — v meni je svetlo
in vidim, da sem zaklenjen tabernakelj,
ki vanj so nanosili božji sli
ves blesk sveta ...«

Tako govori kajpada tenkočutni simbolistični estēt, nikar pa »zagorska deklina« (Bratko Kreft), govori lirično, poetično, simbolistično, »v današnjem mojem ritmu«, če naj povzamemo še Župančičev lastni komentar. Dialog med Jelisavo in Veroniko, med ljubezenskima tekmicama, je na videz stvarnejši, estetsko realističen, v resnici pa govori vsaka svojo temo, govorita druga mimo druge, naznamenujeta svojo usodo, globlje pa se razumeta šele v trenutku, ko se jim naznani katastrofa v obliki simboličnega križa, katerega senca pade na grad, oziroma vse do pomenske razrešitve simbola: »Križ je podrl, porušil grad, svet / in naju obe pokopal pod seboj«. Simbolična je tudi igra s plaščem, ki ga zagorska baronica pošilja v dar Jelisavi, Veronika pa pri tem vzklikne: »Srečna ta, / ki ji bo tekel z ram ta bujni slap« ter si ga za hip ogrne. Simbolična ironija. Tudi Veronikina smrt je bolj simbolično ugašanje, bolj obred, kakor pa objektivni snovni potek, burna posledica smrtne obsodbe. Tudi Friderik obstoji na koncu pred strašnim »breznom« v samem sebi, ki simbolično nakazuje, kaj izgubi človek, ko zavestno uniči in izda, kar je bil močno vzljubil.

Pa vendar ostaja odprto vprašanje, ali spričo vse takšne poetične in človeške simbolike moremo pristati na Koblarjevo tezo, da je *Veronika Deseniška* kot Župančičeva najobsežnejša pesnitev tudi »vrh našega simbolizma« (France Koblar, *Slovenska dramatika II*, str. 70, Ljubljana 1973). Kvečjemu: ob Cankarjevi *Lepi Vidi* drugi vrh slovenskega simbolizma v dramatiki.

Razgled po tistih sestavinah Župančičeve lirike in dramatike, ki jih je šteti za simbolistične, pove o njegovem simbolizmu naslednje:

Župančič ni bil simbolist po svetovnem nazoru. Res je uporabljal termin »duh-zankar«, »temna oblast« in še katerega podobnega, a ne kot sinonime za »Višjo realnost« ali za »Neznano«. Kajti pokazalo se je, da ta duh-zankar sredi veselja namreč ni nihče drug, kot človek sam, kot poet-demiurg. Korespondentne pojave v naravi je Župančič rabil kot pri-spodobe v ljubezenskih motivih, z njimi pa ni izpovedoval svetovnega nazora. In ko je v središče svoje poetike postavil besedo, jo imenoval »luč« ter »alfa in omega«, je povsod uveljavljal le njeno pomensko in zvočno substanco in se kljub metafori »kelih mistične rože« z njo ni maral poigravati, kot kakšen simbolistični alkimist besede. Idejno je morda še najbolj skrivnosten in simbolist v drami, v zamisli o »rojstvu in razvoju slovenske duše«, te svojevrstne romantične »modre cvetke« in meglenice, ki pa je ni mogel ustvariti, pa ne zavoljo kritikov ob *Veroniki Deseniški*, ampak zato, ker ni bila ustvarljiva, pa četudi jo je Župančič ho-

tel pokazati kot zgodovinsko, kot razvojno resničnost ali vsaj kot zgodovinsko možnost.

Da je bil Župančič prej empirični ali impresionistični kot mistični simbolist, pričajo tudi njegovi simboli ter zvočna podoba njegove besede in verza. Res so nekateri, zlasti sprva tudi skrivnostni, pomensko plavajoči, pa glavni njegovi simboli po provenienci niso mistični, ampak mimetični, empirični, nekateri celo narodnopolitično strategični; ni jih zasnoval idealistični pogled na življenje in svet, ampak je v njihovem ozadju osebna in narodna resničnost. Zato so tematsko v glavnem določljivi in razvezljivi, zdaj so ljubezenski, drugič eksistencialno nazorski pa narodnopolitični in socialni, nekateri pa govore tudi o umetniku in umetništvu. Tudi pojoči verz, ki z nekaterimi pomensko zvočnimi elementi večkrat prebije mejo impresionistične estetike, dela Župančiča za predstavnika simbolistične poetike v slovenski liriki in dramatik.

Če bi Župančičeve simbolistične prvine primerjali s Cankarjevimi, bi med njimi ugotovili več skupnih potez, predvsem pa eno in odločilno: oba sta mimetično empirična simbolista.

РЕЗЮМЕ

Жупанчич был довольно хорошо ознакомлен с эстетикой и духовной субстанцией импрессионистического и символистического литературных течений, закономерности обоих течений можно обнаружить и в его лирике и в его драматургии. Разумеется, его импрессионистические и символистические стихотворения и пьеса не написаны только по законам «программы» стиля времени, они являются прежде всего выражением единственной поэтической субстанции и творческого таланта, вследствие чего они и в наше время, когда их стиль времени уже давно является достоянием прошлого, не утратили эстетической и жизненной силы воздействия.

Жупанчич не был ни тотальным импрессионистом ни тотальным символистом. Если импрессионист воспринимает мгновение и впечатление как свои экзистенциальные определители, если его стихотворения являются во высшей мере выражением мгновенных ощущений и состояний, выражением раздробленного сознания, если его философским исходным положением является девиз «все только ощущать, а прежде всего не выражать в поэзии никаких актуальных тем в личном, общественном и национально-политическом планах», то о Жупанчиче-импрессионисте можно заключить, что он не был «бессознательным», но сознательным импрессионистом, что касается духовного поведения не вполне последовательным, но зато как артист всегда поэт, который умел отлично пользоваться импрессионистической поэтической техникой. В импрессиях раскрывается Жупанчич как поэт, обладающий ясным и организованным духом, который лишь через эти свои свойства принимает, признает и выражает экзистенциальное мгновение и эстетическое впечатление. В его поэзии появляются, конечно, и

ощущения беспочвенности и неизвестности, но поэтическое выражение таких ощущений не является доказательством того, что имеем дело с внутренне флюидным, расстроеным поэтом, с лабильным чувствительным типом. Жупанчич-импрессионист — это полная победа свободного поэта над так-же свободным поэтическим объектом, это поэтическая преданность красоте или «ликование света» (Жупанчич), это наконец в тогдашней Словении и победа поэта над догматизмом литературной идеологии. Импрессионизм Жупанчича — это синтез поэзии и родины, ибо именно Жупанчич был тот, кто наряду с некоторыми другими поэтами сумел суггестивно и наглядно одушевить рельефность, свет и краски Словении, пейзажи своего края он превратил в достояние европейского литературного сознания.

А Жупанчич-символист? Он, правда, употреблял выражения «дух-браконьер», «темная власть» и т. п., но не как синонимы за «Неизвестное», «Высшая реальность» и пр., что напр. встречается у некоторых символистов. Сравнения в любовных мотивах, исходящих из соответствий в природе, тоже без идеалистической мировоззренческой основы. И тогда, когда он сделал центром своей поэтики слово, которое он назвал «свет» и «альфа и омега», он лишь поддержал значение его ясной смысловой и звуковой субстанции и вопреки метафоре «чаша мистической розы» он не играл этой субстанцией, как это делали некоторые символистические алхимики слова. Символы и звуковые образы его поэтической речи доказывают, что был он в высшей мере эмпирическим или импрессионистическим символистом чем мистическим. Правда, некоторые символы, особенно в его ранней лирике, бывают таинственными, расплывчатыми, но зато его центральные символы по своему происхождению миметические, эмпирические, некоторые даже национально-стратегические. Эти символы не являются порождением идеалистического мировоззрения, они проистекли из личной и национальной действительности. Это позволяет в большинстве случаев определить их тематику и смысл, они то любовные, то экзистенциально мировоззренческие, то национально-политические и социальные, некоторые из них касаются художника и искусства. И напевный стих, который часто со своими семантико-звуковыми элементами переходит границы импрессионистической эстетики, ставит Жупанчича в ряд представителей символистической поэтики. Сравнение символистических элементов Жупанчича с элементами Ивана Цанкара указывает на большое число общих черт, но прежде всего на одну: они оба являются миметическими эмпирическими символистами.

AKCENTSKE VARIANTE

III

Nedoločnik ima v knjižnem jeziku tonemske dvojnice na glagolski priponi *i (ni)*. Razlogi so v različni realizaciji tonema pri uporabnikih knjižnega jezika, ki ima svoj vzrok predvsem v različnem vključevanju dolgega nedoločnika, ki ga večina ne pozna iz svojega narečja, v akcentski sistem knjižnega jezika. Cirkumfleks pa ima svojo osnovo tudi v narečnem izgovoru, saj imajo na področjih z dolgim nedoločnikom verjetno povsod cirkumfleks in ne akut, ki so ga doslej pač kot teoretično pričakovanega navajali.

The literary language exhibits in the infinitive tonemic doublets in the verbal suffix *i (ni)*. This proceeds as a consequence of the different realization of the toneme among the users of the literary language, which has its cause primarily in the incorporating of the long infinitive — which most users do not speak in their own particular dialect — into the accentuation system of the literary language. The circumflex accent, however, has its basis also in the dialects since in areas where the long infinitive is used the speakers probably use everywhere the circumflex accent and not the acute accent — which has so far been theoretically expected and as such given in the linguistic literature.

Akcentuacija slovenskega nedoločnika spada med zelo zapletene pojave v slovenski akcentologiji. Narečno je naglas pri nedoločniku izredno razčlenjen. Prvi vzrok za to različnost je dvojnost slovenskega nedoločnika: dolgi — kratki, ki ima svoj izvor že v predslovenski dobi, verjetno kot dubleta v določenih kategorijah, vendar se njegova teritorialna razporeditev in posploševanje menjavata še v zgodovinski dobi prav do danes, in sicer prodira kratki nedoločnik.¹ Vendar kratki nedoločnik ne prodira pri vseh glagolskih vrstah enakomerno, ampak različno, in sicer celo v posameznih narečjih pri različnih glagolskih vrstah in različnih naglasnih tipih različno. Drugi vzrok za razčlenjenost naglasa pri nedoločniku je v slovenskih naglasnih spremembah: v neregularnih premikih naglasa pri dolgem nedoločniku (pogojenih z raznimi analogijami — tip *kupíti* > *kúpiti*, *pisáti* > *písati*) in v širjenju slovenskega metatonijskega (po izvoru sicer nejasnega) cirkumfleksa.

¹ Da sedanje izoglose niso stare, lahko sklepamo iz zgodovinskih tekstov (prim. Rigler, ZSKJ 94—95; isti, Problematika glasoslovnih in oblikoslovnih variant v Trubarjevi CO, SR 25, 1977, str. 470) in nekaterih razvojev v zvezi z daljšanjem starega akuta v koroških dialektih (prim. Rigler, K problematiki daljšanja starega akuta, SR 25, 1977, kongresna številka, 83 sl.), kot tudi iz tega, da sedanje izoglose ne potekajo po nobenih starejših narečnih mejah.

Že v knjižnem jeziku je naglaševanje nedoločnika precej komplicirano. Za pisani jezik in zborni govor je predpisan dolgi nedoločnik, kratki nedoločnik pa se uporablja v pogovornem jeziku. Pogovorni kratki nedoločnik je prvi kodificiral Breznik-Ramovšev Slovenski pravopis 1935. Po njem so ga večinoma le na kratko omenjali; bolj uveljavljen je spet v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (prim. I, 1970, str. L) in v Toporišičevih delih (prim. Slovenski pogovorni jezik, SR 18, 1970, str. 57, 64, in tam navedeno literaturo ter Slovenska slovnica 1976, str. 313—314).

Tudi samo naglaševanje dolgega nedoločnika je že glede naglasnega mesta zlasti pri tipih z novim akutom v sedanjiku (*kupiti*, *pisati*) problematično, zato so določene številne dvojnice. Za prejšnja obdobja je zlasti značilna akcentuacija v Pleteršniku, ki označuje na dolgem nedoločniku naglasno mesto kratkega nedoločnika (npr. *nósiti* < *nósit* × *nosíti*, *čésati* < *čésat* × *česáti*), kar ima deloma svoj izvor že v Valjavčevi študiji Prinos k naglasu u (novo-)slovenskom jeziku v Radu JAZU 105, 1891, str. 85—90 in 110, ki ima v takih primerih oba naglasa (*kúpiti* in *kupíti*, *nòsiti* in *nošíti*, *kázati* in *kazáti*, *mètati* in *metáti*). Pozneje so prišli, najbrž pod Škrabčevim vplivom (prim. Cv. IV, 1885, 8 c), na starejše, zgodovinsko upravičene naglase. Tako že Valjavec v svojem povzetku Glavne točke o naglasu književne slovenštine, Rad 132, 1897 (str. 142—144), daje nekako bolj prednost starim naglasom in se čudi, da »najnoviji slovensko-nemški slovar staroga naglasa, čudno, gotovo ni ne bilježi: piše samo hválití hóditi«. Breznik navaja v študiji Die Betonungstypen des slavischen Verbuns (AfsI Ph 32, 1911, str. 432, 440, 449) le stare naglase in izrecno pravi, da so Pleteršnikovi naglasi na korenskem zlogu napačni. Samo naglas na priponi je pri tipu z novim akutom v sedanjiku vzdrževal Breznik še v prvi izdaji svoje Slovenske slovnice (1916, str. 135 sl. — korenski naglas tu označuje za narečnega), pozneje pa je pri dolgem samoglasniku v korenu v vsaki novi izdaji dovoljeval več dvojnic (v V. vrsti nasploh, v IV. vrsti pa pri nekaterih). Breznik-Ramovšev Slovenski pravopis 1935 ima približno isto stanje (včasih je bilo morda le pozabljeno dodati kako obliko). Rupel se v Slovenskem pravorečju strogo drži SP 1935. Podobno je še v SP 1950 (tudi tu so dublete dodane še nekoliko nesistematično), medtem ko je SP 1962 tudi glede na necentralna slovenska narečja splošno uvedel dvojnice pri celotnih tipih *pisati* in *kupiti*, ne pa pri prvotno kratkih korenskih samoglasnikih (tip *nositi*).

Slovar slovenskega knjižnega jezika je glede naglaševanja nedoločnika ostal približno pri SP 1962 (pri opisnem deležniku se je glede na SP 1962

nekoliko umaknil nazaj), tako da daje dvojnice pri obeh tipih, vendar na podlagi ankete, ki je bila izvedena 1964² med slovenskimi izobraženci in uporabniki slovenskega knjižnega jezika različnih vrst, se v SSK J navajajo dvojnice tako, da je pri II. in IV. glagolski vrsti na prvem mestu naglas na priponi (*dahníti in dáhnniti, kupíti in kúpiti*), pri V. vrsti pa je na prvem mestu naglas na korenu. Dvojnice so pri tipu *kúpiti* vedno okvalificirane z »in«, kar pomeni, da so približno enakovredne, medtem ko so dvojnice s priponskim naglasom pri V. vrsti okvalificirane z »in« ali »tudi« (*písati in písáti, zídati tudi zidáti*).

Pri tonemskem naglaševanju nedoločnika pa prinaša SSK J več novosti kot pri dinamičnem. Tu je pri glagolih II. in IV. vrste (ter pomožniku *biti*) dovoljeno dubletno naglaševanje z akutom ali cirkumfleksom na glagolski priponi; glagoli I., III., V. in VI. vrste pa imajo pred *-ti* samo akut.

To naglaševanje je določeno predvsem na osnovi naglaševanja v knjižnem govoru ljudi, doma z osrednjih področij s tonemskim naglaševanjem, zlasti v Ljubljani (prim. SSK J I, str. XI). Naglaševanje nedoločnika na priponi je pri teh ljudeh v glavnem umetno, saj večinoma izhajajo iz narečij, ki imajo kratki nedoločnik.

Ker morajo tisti, ki so doma s področja s kratkim nedoločnikom, uporabljati v zbornem jeziku dolgi nedoločnik, morajo govoriti v nedoločniku v naglašanih zlogih pred *-ti* dolg samoglasnik namesto svojega narečnega kratkega. Tisti, ki govorijo s tonemskim naglasom, pa morajo dati temu vokalu tudi določeno intonacijo. To se dogaja po določenih načelih, ki se jih bom dotaknil še na koncu članka, v bistvu pa so tudi že zajeti v tendencah, ki sem jih prikazal v članku Problematika naglaševanja v slovenskem knjižnem jeziku (JiS 13, 1968, str. 192–199).

Tisti, ki poznajo iz narečja dolgi nedoločnik, vnašajo v knjižni jezik seveda tonematiko nedoločnika iz svojega narečja. Ta pa je na priponi II.³ in IV. glagolske vrste cirkumfektirana. Cirkumfleks na priponi *i* (*ni*) je slovenska posebnost, ki so jo do zdaj tako rekoč skoraj vsi spregledali. Le Valjavec je v začetku (gl. Rad JAZU 105, 1891, str. 77 sl.) označeval

² Pripravil sem jo s sodelovanjem A. Bajca v juniju 1964. Poleg podatkov, ki sem jih dobil od sodelavcev Inštituta za slovenski jezik in od stalnih informatorjev, ki jih anketiram za tonemsko naglaševanje, sem dobil še okrog 50 izpolnjenih anketnih listov od drugod. O rezultatih sem poročal na seji uredniškega odbora 18. julija 1964. Formuliral sem tudi predlog, kako naj se postavljajo naglasi v slovarju, ki je bil načelno sprejet, čeprav so nekateri člani uredniškega odbora močno forsirali akcentuacijo tipa *písáti*.

³ Pripona v II. glagolski vrsti naglasno popolnoma sovpadе s pripono v IV. vrsti tam, kjer je *-no-* zamenjan z *-ni-*.

cirkumfleks, pozneje pa ga je spremenil v akut, pač pod vplivom teoretičnih izvajanj⁴ (verjetno zlasti pod Škrabčevim vplivom,⁵ ki je akut nastavil teoretično glede na naglas kratkega nedoločnika, saj je bil doma s področja s kratkim nedoločnikom). Pozneje tega začetnega Valjavčevega cirkumfleksa niso več opazili, kar posredno kaže, da so slovenski in slovanski akcentologi pretežno uporabljali le Valjavčev povzetek v Radu 132. Tako imajo v II. in IV. vrsti na *i*-ju le akut: Škrabec (Cv. IV, 1883, 8 c), Šuman (Slovenska slovnica 1884, 67), Pleteršnik, Breznik (v že navedenih delih), Ramovš (Slovenische Studien 169, gl. ZD I 92; HG VII, str. 17, 120), de Bray (Guide to the Slavonic Languages 1951, str. 415, 423), Svane (Grammatik der slowenischen Schriftsprache 1958, 110), Jaksche (Slavische Akzentuation II Slovenisch 1965, 112) itd.

Mnenje o tem, da je pri glagolih na vrstni priponi možen samo akut, je bilo tako močno, da je po mojem mnenju vplivalo celo na dialektološke zapise. Ker so zapisovalci narečnega gradiva pričakovali akut, so ga po vsej verjetnosti pogostokrat enostavno tudi zapisovali, ne glede na to, kaj se v resnici tam govori. Tako ima že Ramovš (l. c.) v narečnem gradivu, ki ga navaja, akute. V gradivu za Slovenski lingvistični atlas v Inštitutu za slovenski jezik SAZU pa je pri teh nedoločnikih velika neenotnost. Pretežno je v tem gradivu označen na vrstni priponi akut, le Grafenauerjevo gradivo za Ziljsko dolino in moji zapisi imajo redno cirkumfleks. Med Logarjevim gradivom se najde le posamezne zapise s cirkumfleksom (tudi v istem kraju včasih neenotno), še najpogosteje na Koroškem, kjer je dobra polovica cirkumfleksov, drugod pa prevladujejo akuti, precej močno na Gorenjskem, še bolj pa v Posočju (za Beneško Slovenijo ne vem, ker mi ti zapisi niso dostopni). Prav tako kaže pogosto na akute gradivo, ki so ga zapisali študentje in ga je z njimi pregledal T. Logar. Zapisi, ki sem jih s študenti prekontroliral jaz,⁶ imajo cirkumfleks.

⁴ V zaključku svoje dolgoletne razprave v Radu JAZU 121, 1895, str. 181 pravi: »U ostalom imaće u tim raspravima koješta što nije pravo od česa za neke stvari i znam da tako ne vrijede kako su napisane pa se ne smiju primiti ni u knjigu ni u naobrazovani govor, ali ja sam napisao onako kako mi se čulo /.../. Tako n. pr. znam da nije pravo *-iti* u infin. glagola kao vrniti loviti ljubiti prositi u gorenjštini /.../ za vrniti loviti ljubiti prositi uz ljubiti pròsiti u kranjštini /.../. Gorenjsko vrnit6 lovit6 itd. ako sam pravo čuo, moglo bi biti prema supinu lovit, jer u infin. obično krajnji i oslabivši na poluglasno otpada /.../.«

⁵ Škrabčev vpliv na Valjavčevo akcentuacijo je bil sploh izredno močan; prim. prilagoditve Škrabčevi akcentuaciji tudi pri nekaterih drugih oblikah, glej Rigler, Akcentske variante I, SR 18, 1970, str. 6; Akcentske variante II, SR 19, 1971, str. 1.

⁶ Npr. Kranjska gora.

Nekaj gradiva za ponazoritev: *nāsītē, uəžənītē, səšītē* (Brdo v Ziljski dolini⁷); *pəkərpītē* (supin *krópət*), *nāsītē, uəžənītē, səšītē* (Blače⁷); *nasīta səšīta, žanīta* (Bistrica na Zilji⁷); *nasīte, zganīte, səšīte, žanīte* (Podkloster⁷); *ožanīta, səšīta, zhonīta* (Loče⁷); *nosīta, səšīta, zuonīta, kropīt* (Podravlje⁸); *nosīta, oženīta, sešīta, zuonīta, kropīt* (Kostanje⁸); *nosīta, uoženīta, səšīta, zuonīta, qropīta, uonīta* (St. Jakob⁹); *nusīta, səšīta, zuonīta* (Hodiše⁸); *nosīta, zuonīta, sušīta, uūīta* (Čahorče⁸); *nusīta, səšīta, užinīta* (Sveče⁸); *zyunīta, šušīta, uženīta* (Slov. Plajberg⁸); *nosīta, sušīta, lovīta* (Viskorša⁹); *nosīt, kosīt* (supin *kósīt*), *zvonīt* (Št. Lenart v Beneški Sloveniji⁹); *nosīt, molīt, voženīt* (Breginj⁸); *nosīt, uženīt, šīt* 'sušiti' (Robidišča⁸); *mulīte, zyunīte* (Log pod Mangartom⁸); *mulīte* (Log pod Mangartom⁹); *nosīte, molīte, zyonīte, šīte*, 'sušiti', *kropīte* (Trenta⁸); *uēzīte* 'voziti' (supin *uēzet*), *xodīte, lobīte* 'loviti' (supin *lovit*), *molīte, kropīte, zyonīte, šīte* 'sušiti', *oženīte* (Trenta⁹); *nusīte, mulīte, zyunītj, sušītj* (Bovec⁸); *šīte* 'sušiti' (Koritnica pri Bovecu⁹); *nosīt, zyonīt, sušīt* (Kobarid⁸); *səšīta, aženītā* (Rateče⁸); *aženītē, səšītē, zganītē, krapītē* (Kranjska gora¹⁰); *nosīta, molīta, zvonīta, sšīta* (Srednja vas v Bohinju⁸); *nosīta, sšīta, molīta* (Srednja vas v Bohinju⁹); *nosīt, sšīt* (Bohinjska Bistrica⁹); *nusīte, mulīte, zunīte* (Polšica¹⁰); *nosīte, zvonīte, ššīte* (Zasip¹⁰); *nosīt, zgonīt, sšīt, kropīt* (Tržič⁸); *nosīt* (poleg *nosēt*), *səšīt* (poleg *səšēt*) (Lom¹⁰); *zvonīt, səšīt* (Preddvor⁸); *nosīt, zvonīt, səšīt, uženīt* (Kokra¹⁰); *nosīt, molīt, səšīt* (Jezersko⁸); *nosīt, molīt, zvonīt, uženīt, səšīt, kropīt* (Cerklje⁸); *nusīt, uženīt, kušīt, krupīt, putəynīt* (Črna pri Kamniku¹⁰); *nosīt, hodīt səšīt* (Godič pri Kamniku⁹).

Na ostalem področju, kjer imajo še tonemski naglas, poznajo kratki nedoločnik. Nekoliko problematična je le najvzhodnejša Dolenjska. Od tam je nekaj podatkov, kot da bi imeli pri tipu *loviti, sušiti* dolgi nedoločnik, npr. v Mokronogu:⁹ *se nīčē sušījīt, ne smēmo lavījīt* (ipd. tudi v nekaterih drugih krajih). Toda ker so taki podatki le za neprefigurane glagole (imajo namreč *pukasēt, pulavēt*), bi šlo lahko tudi za mešanje z namenilnikom. Podobna situacija je v žirovskem govoru (vendar nastopajo tu take oblike le kot dvojnice). Če bi šlo za dolgi nedoločnik bi oba govora kazala na cirkumfleks.

S tistih področij, kjer nimajo tonemskega naglasa, pa imajo dolgi nedoločnik, je pomemben govor z Mosteca pri Brežicah, ki je nekdanje tonemske opozicije spremenil v kvantitetne in nekdanji cirkumfleks se-

⁷ Gradivo iz zbirke za SLA; zapisal I. Grafenauer.

⁸ Gradivo iz zbirke za SLA; zapisal T. Logar.

⁹ Gradivo iz zbirke za SLA in drugo narečno gradivo; zapisal J. Rigler.

¹⁰ Gradivo iz zbirke za SLA; zapisali študentje slavistike (domačini).

daj zastopa kračina.¹¹ Tu imajo: *nusīt, muīt, zvunīt, kusīt, sišīt, užēnīt*, kar kaže na nekdanji cirkumfleks (proti *živēt*, kar kaže na nekdanji akut).¹² Tisti severovzhodni govori, ki starega akuta niso podaljšali, pa nimajo cirkumfleksa, ampak refleks za nepodaljšani akut. Prim.: *nošiti, mošiti, zvošiti, košiti, sišiti* (Ormož¹³); *nošiti, mošiti, zvošiti, košiti, sišiti* (Ljutomer¹³); *nošite, zvošite, košite, sišite* (Sp. Kamenščak¹⁰); *xođiti, nošiti* (Videm ob Ščavnici⁹); *nusiti, muiti, sišiti* (Nedeljica¹⁰); *nusiti, luviti, ženiti* (Gomolice⁹); *pistiti, moliti, posaditi* (Cankova¹⁴).

Nimajo pa cirkumfleksa v nedoločniku glagoli I. vrste, v katerih spada *i* h korenu. Prim.: *gristē* (Brdo v Ziljski dolini⁷, Blače⁷); *gristā* (Bistrica na Zilji⁷); *hristā* (Loče⁷, Št. Jakob⁹, Hodiše⁸, Sveče⁸); *pīta, skritā* (Viskorša⁹); *pīt* (Št. Lenart v Beneški Sloveniji⁹); *γristē* (Trenta⁹); *gristē* (Kranjska gora¹⁰); *pīt* (supin *pīt*) (Bohinjska Bistrica⁹); *grist* (Lom¹⁰); *γrist* (Kokra¹⁰, Črna pri Kamniku¹⁰); *pīt, skrit, sašīt* 'sešiti, sešijem' (Godič pri Kamniku⁹). Tudi govor v Mostecu¹² kaže s sedanjo dolžino na nekdanji akut: *grīst*.

Glede na to, da ima Valjavec (rojen 1831), ki je bil doma iz Preddvora, za gorenjščino naveden cirkumfleks,¹⁵ medtem ko dobimo v sedanjih zapisih iz Preddvora za SLA tudi akut, da ima I. Grafenauer, ki je bil domačin Ziljan, redno cirkumflekse, da so v besedilih iz Srednje vasi v Bohinju, ki jih je zapisala domačinka M. Cvetek in objavil T. Logar v knjigi Slovenska narečja,¹⁶ redno cirkumflekse, medtem ko so v gradivu za SLA samo akuti, da ima prav tako domačin iz Mosteca pri Brežicah J. Toporišič — torej na drugem koncu slovenskega ozemlja — prav tako redno reflekse za cirkumfleks, da imam svoje zapise redno s cirkumfleksom iz različnih teritorialno zelo oddaljenih krajev (Koroška, Benečija, Posočje, Gorenjska), ki pokrivajo vse področje z dolgim nedoločnikom, da imam zapisane redno cirkumflekse tudi iz takih krajev, v katerih gradivo od drugega zapisovalca kaže redno na akut (npr. Srednja vas v Bohinju, Trenta — v Trenti celo pri istih informatorjih), in da tudi v gradivu iz tistih krajev, kjer se pojavi akut, večkrat pri zapisovalcih akuta akut ni zapisan popolnoma dosledno, se mi zdi dvomljivo, če je v resnici sploh kje akut in ali ni v zapisih označen le zato (že od Ramovša dalje), ker bi teoretično moral biti.

¹¹ Glej J. Toporišič, Zamenjava tonemske opozicije s kvantitetno v močan-skem govoru brežiškega Posavja, SR 14, 1965, 206—209.

¹² Gradivo iz zbirke za SLA; zapisal J. Toporišič.

¹³ Gradivo iz zbirke za SLA; zapisal R. Kolarič.

¹⁴ Po gradivu v knjigi A. Pável, A vashidegkuti szlovén nyelvjárás hangtana, str. 51, 76, 77. ¹⁵ Prim. opombo 4.

¹⁶ Prim.: *spāsti:tā* (str. 17), *aršit:tā* (20), *zagovari:tā* (21), *nošit:tā* (22), *znošit:tā* (23).

Glede na vse to torej mislim, da lahko predvidevamo, da je v slovenščini tam, kjer imajo dolgi nedoločnik, priponski *i*, če je dolg, verjetno povsod cirkumflektiran in da gre pri gradivu z akutom le za netočne zapise.

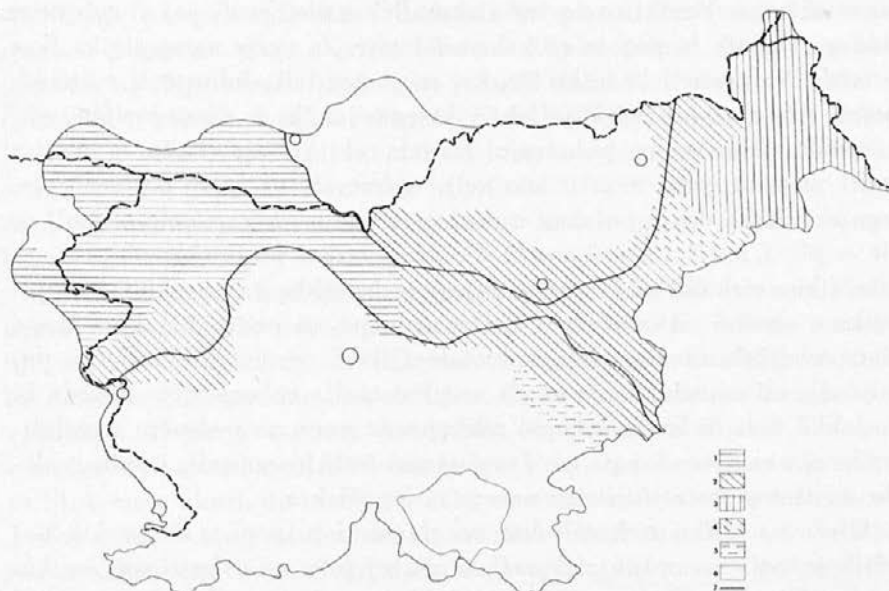
Cirkumfleks na *i* pri glagolski priponi je v slovenščini mlajša inovacija. Glede na to, da v tistih severovzhodnih slovenskih narečjih, kjer stari akut ni podaljšan, te inovacije ne poznajo, bi lahko domevali, da je cirkumfleks nastopil po podaljšanju akuta, vendar je ta skladnost lahko samo slučajna. Vzroki za nastop cirkumfleksa niso jasni, saj ni nobenega vidnega razloga in pogoja za kake analogije. Za vpliv namenilnika (kot je mislil Valjavce¹⁵) bi težko šlo, ker se namenilnik dobro drži v znanih mejah, tu pa nastopa cirkumfleks v kategorijah, ki se s kategorijami namenilnika ne samo ne pokrivajo, ampak celo križajo (*loviti* = *lovīt* : *nositi* ≠ *nōsīt*, *piti* ≠ *pīt*); isto velja za morebitni vpliv naglasa opisnega deležnika, ki je povezan z naglasom namenilnika (*lovīt* = *lovīl -i*, *pīt* = *pīl -i*, *nōsīt* = *nōsīl nosīli*). Po drugi strani pa je obravnavani nedoločnikov cirkumfleks težko povezati s slovensko-kajkavskimi metatonijskimi novimi cirkumfleksi, ker ne nastopa na področjih, kjer akuta niso podaljšali, medtem ko pri metatonijskem novem cirkumfleksu podaljšanje ali nepodaljšanje akuta ne predstavlja nobene meje. Seveda bi šlo lahko tudi tu le za slučajno razširjenost samo na področju s podaljšanim akutom, vendar pa po drugi strani tudi ni nobenih jasnih razlogov za nastop metatonijskega novega cirkumfleksa.

Glede na obstoj cirkumfleksa na glagolski priponi v slovenskih narečjih je tudi razumljiv cirkumfleks na tej priponi v knjižnem jeziku. Pojasniti je treba pravzaprav bolj dubleto z akutom. Zaradi same tradicije v jezikoslovnih študijah in slovnica bi še ne bila upravičena, toda govorijo jo večkrat v knjižnem jeziku ljudje, ki so doma s področja s kratkim nedoločnikom.

Ko je uporabnik knjižnega jezika, ki je doma s področja s kratkim nedoločnikom, v zbornem jeziku prisiljen uporabljati dolgi nedoločnik, mora svoj kratki samoglasnik zamenjati z dolgim (*lovīt* > *lovīti*, *iskāt* > *iskāti*) oz. pogosto celo spremeniti naglasno mesto (*nōsīt* > *nositi*, *lēžat* > *ležāti*). Pri tem ima dve možnosti. Lahko po vzorcu starega akuta v zadnjem zlogu, ki pri pregibanju pride v predzadnji zlog (*ptič ptīča*, *brāt brāta*)¹⁷, uvede v dolgi nedoločnik akut, lahko pa enostavno v dolgi nedoločnik kot zorno obliko brez ozira na naglasne relacije pri pregibanju uvede cirkumfleks, ker se knjižne besede, če jih je strukturno

¹⁷ Oz. pri spremembi naglasnega mesta še po vzorcu premičnega naglasnega tipa (*jézik jezika*, *vélik velīka*).

mogoče vključiti v cirkumflektirani ali akutirani tip, vključujejo raje v cirkumflektiranega. Pripona *a* (*ova*) se skoraj redno vključuje v akutirani tip (*iskáti*), medtem ko je pri priponi *i* (*ni*) vključevanje precej različno. Vzroke za bolj različno vključevanje pripone *i* je treba iskati zlasti v tem, da se samoglasnik *i* tudi pri samostalnikih v knjižnem jeziku že precej vključuje v cirkumflektirani tip (*podpīs podpīsa* > *podpīs -a*, *prepīh -a*), medtem ko se pri *a* prvotna akcentuacija bolj drži (*napād napáda*, *premāz premáza*). Pri večzložnicah je vključevanje v



Približna* skica** nedoločnika pri glagolih s pripono *i*

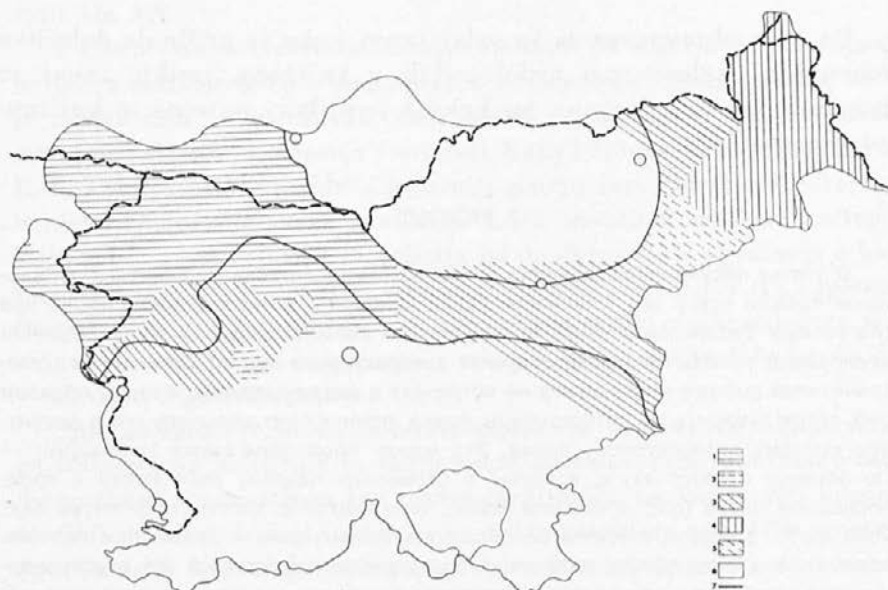
- 1 dolgi nedoločnik pri tipu *kositi, sušiti* na področju s tonemskim naglaševanjem
- 2 dolgi nedoločnik pri tipu *kositi, sušiti* na področju brez tonemskih razlik
- 3 dolgi nedoločnik pri tipu *kositi, sušiti* na področju z nepodaljšanim akutom
- 4 nejasno ali spada pod 2 ali 3 (glej SR 25, 1977, kong. šte., str. 98)
- 5 nejasno področje (glej zgoraj pri obravnavi mokronoškega govora)
- 6 kratki nedoločnik pri tipu *kositi, sušiti*
- 7 izoglosa dolgega nedoločnika pri tipu *nositi* (označuje zmanjšanje področja tega tipa glede na tip *kositi, sušiti*)

* Z do zdaj znanim gradivom še ni mogoče določiti točnih mej. Zlasti na nekaterih področjih so meje precej nesigurne (npr. vzhodna Dolenjska, severna okolica Maribora, po nekaterih podatkih naj bi se pojavljal dolgi nedoločnik tudi ponekod v vzhodni Beli krajini (glej Ramovš, HG VII 140)). Meje pri tipu *kositi, sušiti* so včasih nekoliko problematične tudi zaradi tega, če ni morda prišlo do mešanja z namenilnikom (glej zgoraj pri obravnavi mokronoškega in žirovskega govora; podobne možnosti pa so lahko tudi še kje drugje).

** Skica je prirejena v glavnem po gradivu za SLA v Inštitutu za slovenski jezik SAZU, deloma pa tudi po doslej objavljeni dialektološki literaturi in avtorjevem gradivu.

cirkumflektirani tip običajnejše, ker je pri taki strukturi že prej bilo pri večzložnicah dovolj primerov s cirkumfleksom na srednjem zlogu (*otáva, mořika : lípa, máti*). Zato tip *nositi* pogosteje vključujejo v cirkumfleks kot pa tip *piti* (kratki nedoločnik *pít*). V I. glagolski vrsti, ki je brezpriponska, nastopa pogosteje akut na korenskem samoglasniku tudi zato, ker v drugih glagolskih vrstah nastopa na korenskem samoglasniku v nedoločniku akut ob sedanjiškem akutu (*stískati stískam*) in večinoma tudi ob sedanjiškem cirkumfleksu (*mísliti mǐslim*).

Za ilustracijo, kakšen tonem realizirajo v nedoločniku v svojem govoru izobraženci, bi tu navedel še izid ankete, ki sem jo izvedel ob pripravah za Slovar slovenskega knjižnega jezika. Anketiral sem ljudi, ki so doma iz Ljubljane ali centralnih področij, a so preživeli velik del življenja v Ljubljani in so navajeni govoriti knjižni jezik (v svoji narčni osnovi pa imajo kratki nedoločnik).¹⁸ Znak — pomeni, da ni to-



Približna skica nedoločnika pri glagolih s pripono *ě* in *a*

- 1 dolgi nedoločnik pri tipu *trpeti* na področju s tonemskim naglaševanjem
- 2 kot 1 vendar z žirovsko spremembo tonemov (glej SR 25, 1977, 296—299)
- 3 dolgi nedoločnik pri tipu *trpeti* na področju brez tonemskih razlik
- 4 dolgi nedoločnik pri tipu *trpeti* na področju z nepodaljšanim akutom
- 5 nejasno ali spada pod 3 ali 4 (glej SR 25, 1977, kong. štev., str. 98)
- 6 kratki nedoločnik pri tipu *trpeti*
- 7 izoglosa dolgega nedoločnika pri tipu *tesati, kopati*

¹⁸ To so isti informatorji, ki sem jih upošteval že v Akcentskih variantah I (SR 18, 1970, 4—15) in Akcentskih variantah II (SR 19, 1971, 1—12). Podatke o njih glej v SR 18, 1970, 13—14.

nemske spremembe (torej akut), + pomeni tonemsko spremembo (circumfleks), oba znaka pomenita, da informator lahko realizira akut ali circumfleks.

	Ba	Cm	Dm	Dv	Jm	Jn	Jh	Ki	Ld	Lt	Mj	Mv	Nv	Pb	Rj	Ss	Sr	Te	Zj	Zf
nositi	+	—	+	±	—	+	±	+	—	—	—	+	—	±	+	—	±	—	+	+
loviti	+	—	+	±	—	+	±	+	—	—	—	+	—	±	+	—	±	—	+	+
skočiti	+	—	+	±	—	+	±	+	—	—	—	+	—	±	+	—	±	—	+	+
piti	±	—	—	—	—	+	—	+	—	—	—	±	—	—	±	—	—	—	—	+
biti	±	—	—	—	—	+	—	+	—	—	—	±	—	—	±	—	—	—	—	+
biti bijem	±	—	—	—	—	+	—	+	—	—	—	±	—	—	±	—	—	—	—	+
biti sem	±	—	±	—	—	+	—	+	—	—	—	±	—	+	±	—	—	—	±	+
živeti	—	—	—	—	—	—	—	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
iskati	—	—	—	—	—	—	—	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	+
znati	—	—	—	—	—	—	—	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	+
dati	—	—	—	—	—	—	—	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	+

Po vsem obravnavanem je sedaj jasno, kako je prišlo do določitve tonemskih naglasov pri nedoločnikih v knjižnem jeziku, zakaj so ponekod določene dvojnice ter kakšna je njihova narečna in knjižnogovorna podlaga.

РЕЗЮМЕ

В статье обсуждается акцентуация словенского долгого инфинитива. Объяснены прежде всего его тонемские двойные формы в литературном языке при глагольном суффиксе **и** (**ни**). Причины этого явления надо искать в различии реализаций тонемы при употребителях литературного языка. Большинство употребителей долгого инфинитива не встречает в своем диалекте и таким образом оно, когда говорить на литературном языке, принуждено включить его в акцентную систему литературного языка. Это может произойти двумя способами: — По образцу старого акута, который в склонении находит себе место в предпоследнем слоге (*ptič ptiča, brat bráta*), включается в долгий инфинитив акут (*lovit lovíti*), с другой стороны по образцу книжных слов, которые при наличии возможности структурного включения в циркумфлектированный или акутированный типы выбирают чаще циркумфлектированный, включается в долгий инфинитив как искусственную форму циркумфлекса. Циркумфлекс находит свое обоснование и в диалектальном произношении, ибо на территориях, где встречается долгий инфинитив со суффиксом **и**, всюду по всей вероятности находится циркумфлекс. До сих пор языковеды в большинстве случаев говорили о акуте, по всей вероятности под влиянием теории, ибо на глагольных суффиксах как правило ожидается только акут. Даже записи диалектов, приводящие очень часто акут, бывают по всей вероятности из-за воздействия теории неточны. Циркумфлекс на суффиксе **и** является более поздним словенским новшеством, которое не появилось на территориях, где старый акут не продлился, причины его появления пока неясны.

PROBLEMATIKA MITA V SODOBNIH RAZISKAVAH KULTURE

Pojem mit nastopa danes tako pogosto in v tako različnih kontekstih, od pogovornih, priložnostnih rab pa do teoretičnih razglabljanj, da je vredno poskusiti pregledati reprezentativna stališča, začenši od etnologije in kulturne antropologije pa do semiologije.

The concept of myth is currently found so frequently and in such a variety of contexts (from conversational and occasional uses to theoretical studies) that it is found necessary to make a survey of the representative opinions as found in disciplines ranging from ethnology via cultural anthropology to semiotics.

V človekovem spominu žive miti kakor orodje v kovačnici: za delo, ne pa za ohranjanje. Mite prevzemamo po načelu, ki tvori nove estetske strukture (V. Sklovski, O mitu, (V:) O neshodstve shodnogo. Moskva 1970, str. 229.)

V filozofskih in svetovnonazorskih stališčih 20. stoletja srečamo obsežno in na različne načine obravnavano antropološko problematiko, ki se je znašla tudi v raziskavah, zadevajočih vprašanja človeških navad, moralnih zakonov in sistemov vrednosti. Kajti kulturna antropologija si od E. B. Tylorja dalje prizadeva pojasniti genezo vseh človekovih stvaritev in determinant njegovega ravnanja. Eden temeljnih motivov antropološke misli — od polovice 19. stoletja pa do danes — je vprašanje o kulturi kot nadindividualni sferi vrednosti, pomenov in vzorov. Ta zapleteni skupek vprašanj je postal izredno pomemben spričo civilizacijskega razvoja sodobnega sveta, ki prinaša s seboj — poleg nespornih dobrih del — številne negativne pojave.

Splošno znano je, da so svetovnonazorske in družbene strukture mnogo trajnejše od političnih in ekonomskih sistemov. Niso podvržene tako dinamičnim spremembam kot razvoj civilizacije, na kar so bili pozorni številni sociologi. Industrializacija in urbanizacija sta napravili v našem stoletju velik napredek, medtem ko se vrednostni sistemi, npravstveni in etični zakoni celih družbenih skupin spreminjajo mnogo počasneje in nič kaj ne ustrezajo novim življenjskim razmeram. Nič čudnega ni, da je zaradi pomanjkanja zanesljivih, pozitivnih vzorov prihajalo do hudih kriznih položajev. Vprašanja o načinu človekovega obstajanja v sodobnem svetu so zato temeljna za družbene in humanistične znanosti. Ta področja bi morala iskati izhod iz stiske, obvarovati skupnosti in posameznike pred občutjem ogroženosti in odtujitve.

Ta vprašanja, ki označujejo naš čas, niso povsem nova. V evropski civilizaciji so se pojavila že na pragu novega veka, v obdobju »indu-

strijske revolucije« 17. stoletja, v razsvetljenski miselnosti ter v času francoske revolucije, ki je zrahljala do tedaj ustaljeno hierarhično družbeno strukturo in razrušila sprejeto gradacijo elementov te strukture. Te motive je prevzela in preoblikovala romantika. Od tedaj imajo — preoblikovani in aktualizirani — državljansko pravico v evropski miselnosti. Ker zadevajo tako pomembno vprašanje, kot je oblika družbene in individualne zavesti, so se z njim začeli ukvarjati filozofi, raziskovalci, publicisti, pa tudi ljudje, ki se ukvarjajo z umetnostjo. Med diskusijo se je izkazalo, da ni mogoče mimo analize pojava, imenovanega *mit*, kot pomembne formule človeškega mišljenja. Preden poskusimo osvetliti znanstvena stališča do te teme, moramo opozoriti na to, da je mit dejstvo kulture, ki spada — tako kot jezik, znanost, religija in umetnost — k tistim dosežkom določene skupnosti, ki se prenašajo iz roda v rod.¹ To prenašanje vseh kulturnih dobrin je povezano z vprašanjem tradicije, ki ni nepremišljena »družbena transmisija« (izraz J. Szackega), preprosti »continuum preteklosti« (R. Zimand), ampak kreacija smiselno izbranih elementov, ki preoblikovani služijo kulturni sedanosti. Preoblikovanje elementov, ki se prenašajo v kulturni vzgoji, je najbolj vidno v civiliziranih družbah, kjer obstaja več vzorcev tradicije. V mnogo manjši meri zadeva to prvotne kulture. J. Szacki je zapisal: »Zdi se, da so vprašanja o komuniciranju rodov v celoti pravilno ocenili le raziskovalci predpisemenih skupnosti, kjer se ta kažejo z vso jasnostjo, kajti gre za skupnosti, ki so priznavale privilegirano mesto podedovanim vrednostim, in dalje take, v katerih ima razmeroma velik del norm dojemanja, mišljenja in ravnanja resnično »tradicionalni« izvor.«²

Družbene institucije prvotnih kultur so bolj hierarhizirane, natančneje določajo pravice in dolžnosti skupnosti, so vrsta čitljivega informacijskega koda. V naši civilizaciji pa imamo pri množici komunikacijskih poti opraviti tudi s »šumom« v teh poteh.³ C. Lévi-Strauss je pisal

¹ S. Czarnowski: *Kultura V: Dziela*, t. I. Warszawa 1956. Str. 19: Zato lahko element družbenega dosežka prištevamo h kulturi šele tedaj, ko postane skupna dobrina vrste družbenih skupin. Z drugimi besedami, ko se na eni strani odtrga od ustvarjalca toliko, da ga lahko sprejmejo druge skupine — po drugi, ko se ustali kot vzor, neodvisen od naključnih razmer. Vzor predmeta, okraska, obreda. Formula verovanja, tehničnega napredka, načina ohranitve. Kultura je v svojem bistvu medskupinski pojav.«

² J. Szacki: *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, str. 100—101.

³ J. Szacki: n. d., str. 109: »V pisemenih družbah kulturna dediščina postopoma izgublja to enomernost. Posrednost sporočil zahteva njegovo stalno interpretacijo in omogoča njegovo različno razumevanje. Številnost sporočil povzroča, da so sporočila med sabo v nasprotju: med njimi je treba izbirati, njihova resničnost pa je vsaj očitna. Podoba preteklosti preneha biti povezana, zato se tudi sedanost ne more zgledovati pri preteklosti kot taki.«

o dvojni razliki med kulturami obeh tipov — o »vrsti velikosti in sestavljenosti sistema«. ⁴ Temelj njegove tipologije kultur predstavlja delitev na »hladne« in »tople« družbe. « [...] Skupnosti, ki jih imenujemo prvotne, lahko do določene stopnje opazujemo kot sisteme brez entropije ali z neizmerno slabo entropijo, ki delujejo pri temperaturi absolutne ničle... » ⁵ Medtem pa: »Za zgodovinske družbe, kot so naše, je značilna, če se tako izrazim, zelo visoka temperatura, ali natančneje povedano — obstajajo večje razpetosti med notranjimi temperaturami sistema, ki jih povzročajo družbena diferenciacija.« ⁶

Strukturalne razlike med obema sistemoma kultur (če zaradi poenostavitve sprejmemo to zelo splošno razlikovanje) ne dovoljujejo postaviti enačaja med njima, toda določeni mehanizmi družbenega usmerjanja, kot npr. rituali, magije, mitologije, kažejo precejšnje podobnosti. Nastopajo v vsaki družbi ne glede na stopnjo njene zapletenosti in zgodovinskost, kar vse pogosteje poudarjajo sociologi, ki problematiko prvotnih kultur obravnavajo kot problematiko kulture nasploh (npr. M. Czerwiński). Kolektivni kulturni vzori prvotnih družb so v večji meri podobni regulatorjem vedenja v naši kulturi (etična, pravna norma, običaj, ideologija) in ne izvirajo — kot so pogosto razlagali raziskovalci 19. stoletja — iz »predlogičnega mišljenja«, ampak iz bolj ali manj uspešnih poskusov urejanja sveta.

Sodobne raziskave strukture in funkcioniranja skupinske zavesti grede v dve glavni smeri: v analizo prvotnih kultur (navdihujejo se pri etnologiji) ter v spekulacijo na temo kulture sodobnih civiliziranih skupnosti, najpogosteje označenih kot »množična kultura«. Mnogi raziskovalci so pozorni na sorodnost — čeprav ne identičnost — mitologij civiliziranega sveta s prvotnimi mitologijami (R. Caillois, G. Bataille, U. Eco, M. Porębski in drugi).

Pojem *mit* (gr. *mythos*) je večpomenski. Ker so mu že od antike naprej pripisovali preveč različnih vsebin, je ostal v vsakdanji zavesti nejasen in emocionalno obarvan. Že v antiki so nasproti izrazu *mythos* postavljali *logos* in z njim označevali nekaj pravljičnega in legendarnega, kar ne more obstajati v resničnosti. Antika (Ksenofanes, Platon in drugi misleci, ki so mit razumevali kritično, ter Euhemer in njegova alegorična šola) se je tako pogosto lotevala temeljite analize mita, da ga je po popolni degradaciji privedla do zgodbe, legende in motiva, posebno

⁴ G. Charbonnier: *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*. Warszawa 1968, str. 20.

⁵ G. Charbonnier: n. d., str. 32.

⁶ G. Charbonnier: n. d., str. 32.

še, ker je uradna grška religija dovolj zgodaj prenehala nastopati kot integrirajoči činitelj sveta (obstajali pa so skrivni kulturi — npr. orfizem — povezujoč manjše skupnosti). Srednjeveška in novoveška Evropa je sprejela to prepričanje in nič čudnega ni, da v zavesti kulturnih zgodovinarjev nastopa najmanj dvojnost stališč, ki je upravičeno naklonjena tradicionalnim interpretacijam, ki se izogibljejo pomenu mita v njegovi religiozni in etnološki razsežnosti.

Sam pojem je ostal do danes večpomenski. Priložnostna uporaba, ki izraža različne pomene, je različno opisana in definirana. Vendar se v vseh opredelitvah ponavljajo določeni skupni elementi, tisti namreč, ki imajo najsplošnejši značaj. Podlaga obstajanja mita je *sacrum* (termin je v rabi od Durkheima preko Otta, Eliadeja in drugih), ki jo priznava skupnost.⁷ Toda že na tem mestu se pričenjajo spori o obsegu in vsebini termina, pri čemer je svetovni nazor določenega raziskovalca odločilni dejavnik, ki determinira njegova stališča. Tako zagovorniki idiogenetične smeri (prepričani, da je potreba religije *dana* človeku *transcendentno*, da je nekako prirojena) trdijo, da *sacrum* pripada sferi *numinosum* (termin je izpeljal R. Otto iz lat. *numen* — božja volja, moč, sila) in izhaja iz človekovega zaznavanja takih elementov, kot je skrivnost polna groze (*mysterium tremendum*), element vsemogočnega (*maiestas*) ter skrivnosti (*mysterium*).⁸ R. Otto, teoretik tega področja, je imel velik vpliv na oblikovanje koncepcije religije C. G. Junga ter na razmišljanja M. Eliadeja.

Eliade, ki se ima za zgodovinarja vere, v bistvu pa je filozof kulture in religije, je poskusil rekonstruirati »arhaično ontologijo«. V njej je ločil: 1. elemente, katerih realnost se veže s funkcijo *ponavljanja*, *posnemanja* božanskega arhetipa; 2. take elemente, kot so mesta, svetišča, hiše, katerih realnost je povezana s simbolizmom nadzemeljskega »centruma«, ki se istoveti s sabo in spreminja v »središče sveta«; 3. na koncu — rituale in pomenske posvetne geste, ki svojo realnost dolgujejo temu, da zavestno *ponavljajo* določena dejstva, postavljena ab origine od bogov, junakov ali prednikov.⁹

Eliade je večkrat poudaril, da svet religioznega človeka podlega sakralizaciji; podlegajo ji prostor, čas, predmeti in pojavi. »Ko se *sacrum* pojavi s pomočjo katerekoli hierofanije, ni prekinjena le prostorska enotnost, ampak se razodene tudi absolutna resničnost, ki se postavlja na-

⁷ M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*. Hamburg 1957.

⁸ R. Otto: *Švietošč. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Warszawa 1968.

⁹ M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1970, str. 57—58.

sproti neresničnosti brezmejnega prostranstva, razprostirajočega se naokoli. S tem, ko se *sacrum* pojavlja, ontološko ustvarja svet.¹⁰

Znanstveniki drugih usmeritev, ki imajo religijo za tvorbo in funkcijo družbe na določeni stopnji zgodovinskega razvoja, interpretirajo kategorijo *sacrum* kot široko razumljeno družbeno privoljenje ali občutek nujnosti podreditve kolektivni normi, postavljeni od človeka. Tako ta problem obravnavajo sociologi, raziskujoči učinkovanje mitov prvotnih kultur in bolj zapletenih mitov civilizacije. Raziskovalci (Caillois, Bataille), ki so sprejeli delitev sveta na *sacrum* in *profanum* ter prepričanje, da lahko podleže sakralizaciji prav vse, so prenesli arhaične običaje v območje naše kulture, prikazujoč analogijo med praznikom (z obliko »sakralne razsipnosti«, ki je periodično očiščevala in obnavljala družbo) ter vojnami in oboroževalno tekmo naše civilizacije. To problematiko je natančneje obravnaval M. Porębski.¹¹

Dogajali so se tudi poskusi združitve obeh stališč, kar je prišlo najbolj do izraza v »Begu pred svobodo« E. Fromma, kjer je psihološko interpretiral družbene razmere, v kakršnih je dobila priznanje fašistična ideologija. Čeprav pojma *sacrum* — *profanum* ni uporabljal, se je pri vrednotenju opiral na to opozicijo.

Iz evropskih tradicij vrednotenja drugih kultur ter iz antičnih utemeljitev je izhajalo prepričanje o »pesniškem« izvoru starih mitov, velikih kultur, v glavnem antičnih mitov, v manjši meri — drugih. Hkrati je iz evropske težnje po kolonizaciji sveta (predvsem anglosaške v 19. stol. in na začetku 20. stol.) in izrazitega valoriziranja lastne kulture izviralo protekcionarno in deloma omalovaževalno obravnavanje dosežkov družb, stoječih na nižji civilizacijski stopnici. Od tod je dlje časa izviral splošno prepričanje, da je mitično mišljenje, »mišljenje v podobah«, slabše od pojmovnega. Šele preučevanje začetnih stopenj religije v t. i. anglosaški evlucijski šoli in kasneje v funkcionalni, je pokazalo, da gre preprosto za drugo obliko mišljenja, ki ni značilna le za prvotna ljudstva, ampak tudi za zelo organizirane civilizacije in družbe. Raziskovalci tega krožka so dognali, da obstajajo tesne zveze med mitom, magijo in ritualom,¹² medtem ko se stiki teh treh področij omejujejo na skupni

¹⁰ M. Eliade: n. d., str. 62.

¹¹ M. Porębski: *Sztuka a informacja*. V: *Pożegnanie z krytyką*. Kraków 1966 ter *Ikonosfera*. Warszawa 1972.

¹² Kot zelo pomembno je poudaril to dejstvo J. G. Frazer v *Zlati veji* (Warszawa 1962). Mit je zanj sveta pripoved, ki se v ritualu ponavlja in aktualizira. Kasnejše raziskave velikih družbenih mitov (E. Cassirer o nemškem fašizmu) so pokazale, da je v vsakem primeru mogoče opaziti enak mehanizem delovanja mita, da je vsakemu živemu mitu pripisal ritual, beseda mita pa ima magično funkcijo.

sacrum. B. Malinowski, eden od predstavnikov funkcionalizma, je opazil, da mit kodificira in dviguje verovanje, stoji na straži moralnega kodeksa in vsebuje praktične smernice, kako ravnati s človekom.¹³ Glavna zasluga funkcionalne šole je bilo opozarjanje na vzorčnost mita, na njegove družbene funkcije in bistvo tradicije (razumljene tedaj drugače kot danes, namreč kot živost struktur, odtrganih od družbenozgodovinskih razmer njihovega nastajanja in učinkovanja) ter kontinuiteto kulture. Funkcionalna šola je pokazala možnost raziskovanja kulturnih tvorb v okviru njihovih funkcionalnih odvisnosti in utemeljila nujnost upoštevanja odnosa med različnimi družbenimi institucijami. Ta metoda, obogatena z novjšimi izkušnjami, je uporabljana do danes, posebno v socioloških vedah. Njeno uporabnost v humanistiki je obravnavala M. Janion.¹⁴

Sodobne raziskave problematike mita postavljajo vprašanja o njegovi genezi, strukturi ter družbenih funkcijah. In spet so odgovori odvisni od raziskovalčevih svetovnonazorskih in metodoloških stališč. Geneza mita ne zanima strukturalistov niti semiologov. Lévi-Strauss, ki se ji v svojih raziskavah dosledno izogiblje, je zapisal: »... vsak mit se rodi iz mitske pripovedke, ki jo nekdo nekega dne prvič pripoveduje. Lahko pa se izognemo postavitvi tega vprašanja, ker so enkrat rojeni miti prenehali nastajati in ponavljajo jih tako, kot menijo, da so jih slišali.«¹⁵

To stališče se pri Lévi-Straussu nanaša na mitologijo prvotnih kultur, ne pa na mitologijo nasploh. Kajti večkrat je opozarjal, da je pre nagljenost in lahko snovanje analogije zloraba. Semiologi, ki so mu metodološko blizu, bi podvomili v to preveč apodiktično trditev. Opažajo namreč nastajanje novih civilizacijskih mitov, ki se oblikujejo pred našimi očmi, poskušajo preučiti njihove *mehanizme*, ne pa geneze v ožjem pomenu besede in razvrednotiti te mogočne sisteme družbenega vodenja tam, kjer vidijo, da je to potrebno (R. Barthes). Zaradi podobnih vzrokov (demistifikacija) se za genezo mita in njegovo družbeno vlogo zanimajo sociologija in druge družbene vede.

Raziskovalci idiogenetične smeri izhajajo iz prepričanja, da v vsakem posameznem primeru obstaja potreba religioznosti in da je ta pri človeku notranja, torej dana tudi transcendentalno (razodetje) ali genetično, kot v primeru tako znane in zlorabljene koncepcije C. G. Junga. Obe stališči si nista oddaljeni, ravno zaradi te kategorije notranjosti, ki vedno kaže

¹³ B. Malinowski: *Szkice z teorii kultury*. Warszawa 1958, str. 476.

¹⁴ M. Janion: *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*. V: *Zjazd Naukowy Polonistów 1958*, Wrocław 1960, str. 184.

¹⁵ Izjava C. Lévi-Straussa v intervjuju za *Les Lettres Francaises*, št. 1165 (ponatis v *Współczesność* 1967, št. 10/237 v prevodu J. Trznadla).

na metafizično zapletanje. Religiozna potreba se manifestira v določeni kulturno pogojeni obliki verovanja, torej tudi v mitu, ki je v teološkem smislu vedno simboličen. Simboli tega tipa *razodevajo* urejenost sveta, kozmosa in človeškega življenja. Skupnosti dojemljivi preko sprejetega sistema komuniciranja *reprezentirajo* nekaj, kar ne more biti izraženo drugače, in niso toliko znaki kot *udeleženci* ali *utelešenje* te neprevedljive vrednosti. Sodelujejo v resničnosti, na katero se nanašajo, zato določeni jim znaki ne morejo podlegati poljubnim spremembam.

Eliade, ki je svojo teorijo o mitu zgradil, opirajoč se na Jungovo koncepcijo arhetipskih vzorcev, je poskušal klasificirati verske simbole, ki kažejo bistveno sorodnost s koncepcijo mita. Tako po njegovem prepričanju simboli razodevajo modalnost resničnosti ali strukturo sveta, ki ga ni mogoče zajeti na ravnini neposrednega izkustva (npr. akvatični kult, ki pripisujejo vodi razodevanje tega, kar je potencialno, možno, ter pomen mitov o drevesu življenja). On trdi, da so za prvotne ljudi simboli vedno religiozni, saj »potegnejo za sabo ontologijo; seveda gre za predsystematično ontologijo, ki predstavlja sodbo hkrati o svetu in človeški eksistenci.«¹⁶ Ker so ti simboli »raznovrednostni« (zveza, ki jo vsebuje njihov pomen, ni opazna na ravnini izkušnje), tvorijo določen sistem. To pomeni, da človeku odkrivajo smisel sveta ter poslanstvo posameznika kot integralnega dela tega sveta. Končno imajo ogromen eksistencialni pomen. »Ravno ta eksistencialna razsežnost razlikuje in ločuje simbole od pojmov. Simboli tudi ohranjajo stik z globokimi izviri življenja: lahko rečemo, da izražajo »doživeto duhovnost«. Zaradi tega imajo simboli nekakšno »numinalno« ozračje: kažejo, da so *modalnosti duha hkrati izraz življenja* in nazadnje *neposredno zadevajo človeško eksistenco*. Religiozni simbol ne odkriva le strukture resničnosti ali razsežnosti eksistence, hkrati daje *človeški eksistenci pomen*. Zato celo simboli, zadevajoči najvišjo resničnost, predstavljajo skupno eksistencialno razodetje za človeka, ki sprejema njihovo sporočilo.«¹⁷

Religiozni mit, ki ima simbolično vsebino, ne sporoča le o dogodkih, ki so se dogajali v davno minulih časih, ampak omogoča tudi — z ritualom ali magijo — ponovno udeležbo v njem. Eliade je pri obravnavi značilnih lastnosti mitov trdil, da pripovedujejo o nekakšni sveti zgodbi, ki se je dogajala v pravljličnih časih »začetkov«; predstavljajo zgodovino dejanj nadnaravnih bitij, ta zgodovina pa velja za resnično in sveto. Miti se vedno nanašajo na kako dejanje stvarjenja; pripovedujejo, na kakšen način je začela obstajati kaka stvar, institucija ali običaj. Ko

¹⁶ M. Eliade: *Uvagi o simbolizmu religijnym*. Poczja 1968, št. 4, str. 75.

¹⁷ M. Eliade: n. d., str. 77.

človek pozna mit, pozna začetek stvari in nad njo lahko zavlada, jo ponovi in aktualizira.

Na splošno miti razodevajo, da imajo svet, človek in življenje nekakšen začetek in nadnaravno zgodovino in da je ta zgodovina pomembna, cenjena ter da daje zgled za ravnanje.¹⁸

Izhajajoč iz prepričanja, da je mit vzorec za človekovo delovanje, ki ima pomen, in da ga je mogoče z ritualom obnoviti, je Eliade sklepal, da je njegova temeljna strukturalna značilnost t. i. »silni čas«. To je čas začetkov, ki izravnava delovanje zgodovine ter fizikalnega časa in človeka vrača k njegovim izvorom. Zapisal je: »Lahko bomo dokazali, da ritual vedno temelji na ponavljanju arhetipske geste, izvršene *in illo tempore* (»v zori zgodovine«) od prednikov ali bogov, dalje pa predstavlja poskus »ontologiziranja« s posredovanjem hierofanije najbanalnejših in nepomenljivih gest. Ritual se pri ponavljanju ujame s svojim »arhetipom«, sveti čas pa se ponovi.«¹⁹

V Traktatu o zgodovini religije Eliade izvaja tipologijo znanih mitov, vendar ga najbolj zanimajo kozmogonični miti. Raziskovalčev največji dosežek je analiza in opis mitičnega časa, ki ni enak posvetnemu času. S ponovitvijo kozmogonije se uničuje stari svet. Priklic svetega, pravljичnega časa aktualizira mit, ki se vedno dogaja »sedaj«. Za religioznega človeka (*homo religiosus*) nastopa bistvo pred bivanjem, zato imajo miti o začetku zanj poseben pomen, ker mu razlagajo njegov položaj. V tej mitični ontologiji se ne upošteva le ponovitev stvari, ciklična vizija kozmičnega in človeškega življenja, ampak tudi spomin. Poznati mite — pomeni toliko, kot spominjati se jih. Seznanjenje se najpogosteje izvršuje preko simbolične in skrivnostne posvetitve. Poznavajoč kozmogonični mit, ki je vzorčni model, postane človek ustvarjalec, kreator.²⁰

S podobnih stališč opazujejo problematiko mita teologi katoliškega kroga. P. Ricour je zapisal, da ima mit ontološki naboj, ker hoče doseči uganko človeške eksistence. Njegov cilj naj bi bilo izražanje odnosa med temeljno bitjo človeka in njegovo zgodovinsko eksistenco.²¹ A. Vergote je poudaril, da mit »uvaja v bit zunanjščino, ki mu omogoči, da se razkrije.«²²

Strukturalisti se odpovedujejo vprašanju, ki so bila mitu postavljena poprej. Trudijo se, da bi analizirali njegovo strukturo in poudar-

¹⁸ M. Eliade: *Aspects du mythe*. Editions Gallimard 1963, str. 31.

¹⁹ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Warszawa 1966, str. 37.

²⁰ M. Eliade: *Aspects du mythe* i *Traktat o historii religii*.

²¹ P. Ricour: *Funkcija symboliczna mitu*. »Znak« 1968, št. 172, str. 1254.

²² A. Vergote: *Mit, wierzenie wyalienowane i wiara teologalna*. Znak 1968, št. 172, str. 1268.

jajo, da je proizvod kulture, »skrajna neavtentičnost«, podobna političnim ideologijam. To pomeni le, da mit nikoli ni nekaj novega in originalnega, ampak da se sklicuje na nekaj že sprejetih ali vsaj znanih družbenih prepričanj in se nanje opira. Hkrati učenjaki te metodološko-filozofske usmeritve pritrjujejo sociološkemu stališčem, ki mitu pripisujejo družbene funkcije. C. Lévi-Strauss je opozarjal, da je mit podrejen trojnemu pogoju — logični povezanosti, verski ortodoksnosti ter množičnemu pritisku.²³ Tako čitanje mita se sklicuje na simbolično logiko in vsebuje t. i. »močno opozicijo« (kozmolško, metafizično in naravno). Vsaka mitična pripoved obstaja hkrati »v času« (sestoji iz vrste dogodkov) in »zunaj časa« (njegova pomenska, torej sakralna vrednost mora biti vedno aktualna). Z eno besedo, kronološki red poteka dogodkov absorbira brezčasna struktura vzorca, ki ima trajno obliko.²⁴

Za Lévi-Straussa je mit jezikovna bit, ki temelji na povezavi duhovnih kvalitiet s pojmovnimi. Pripada jeziku (*langue*), predstavlja se v govoru (*parole*) in je povezana z govorico (*discours*). *Langue* pripada okviru ponovljivega časa, *parole* — neponovljivega. Znanstvenik je hotel z uvedbo časovnega razlikovanja pokazati, da se mit nanaša hkrati na preteklost, sedanjost in prihodnost.²⁵ Predstavlja dvostranski sistem: diahronični in sinhronični hkrati in na ta način povezuje značilne lastnosti jezika in govora. Struktura mita je ciklična; »mitemi« (razmerja ali skupine razmerij, ločene v mitični pripovedi z analizo na osnovi fonemov v lingvistični koncepciji R. Jakobsona) se nekako nakladajo drug na drugega in istovetijo. S ponovitvami, značilnimi za tip izpovedi — in zaradi njih — se pojavlja permanentna struktura mita. Razen tega je Lévi-Strauss opozoril, da je mit sporočilo brez umetniške vrednosti: lahko se mu pridružujejo, niso pa nujno z njim povezane.²⁶ Vrednost mita ne temelji na delovanju estetskih kvalitiet, ampak na zgodbi, o kateri govori. »... ustvarjalni akt, ki rodi mit, je simetrično nasproten tistemu, ki tiči v izvoru umetniškega dela. V tem zadnjem primeru je izhodišče skupek enega ali več predmetov ter enega ali več dohodkov, ki jih umetniško oblikovanje daje značaj celovitosti z razkrivanjem skupne strukture. Mit ravna na enak način, vendar v obratni smeri: uporablja določeno strukturo za ustvarjanje absolutnega predmeta, ki razkriva skupek dogodkov (ker mit pripoveduje kakšno zgodbo). Dalje umetnost izhaja

²³ C. Lévi-Strauss: *Analiza morfoloģiczna bajki rosyjskiej*. Pamiętnik Literacki 1968, R. LIX, seęitek 4.

²⁴ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 279.

²⁵ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów*. Pamiętnik Literacki 1968, R. LIX, seęitek, str. 246.

²⁶ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 249.

iz sestava: (predmet + dogodek), stremi k odkritju njegove strukture; mit izhaja iz strukture, s pomočjo katere gradi konstrukcijo določenega sestava (predmet + dogodek).²⁷

Etnolog je izvedel raznovrstne analize mitov prvotnih kultur v zapovrstnih zvezkih *Mythologiques*, toda najbolj znana je analiza mita o Ojdipu, obravnavajoča vse njegove verzije kot serije preobrazb. Značilno je, da so ta mit analizirali najprej psihoanalitiki (Z. Freud in E. Fromm), preden se je zanj začel zanimati Lévi-Strauss. Za Freuda je predstavljal eksemplifikacijo simbolično prikazane in univerzalizirane problematike posamezniku prirojenega nagnjenja. Fromm je težišče prenesel na problematiko skupnosti in v mitu videl simbolični izraz boja matriarhata s patriarhatom, Lévi-Strauss pa je z razporejanjem njegovih elementov v diahronijo (tukaj potek dogodkov v zgodbi rodu) in diahronijo (osvetlitev ponovljivih dvojnih opozicij) prišel do sklepa, da je to razvojni mit, ki govori o avtohtonem izvoru Spartov (z Zemlje). Pokazal je tudi njegovo strukturalno podobnost z enim od mitov južnoameriških Indijancev ter tvegala dovolj vratolomno domnevo, da se lahko kdaj izkaže, da obstaja za ves svet izključno ena struktura mita, oprta na red binarnih opozicij, razlike pa temeljijo na spremenljivosti fabule v določenem sporočilu.

Mnogo zanimivejše in za analizo mitov plodnejše se zdi stališče, izraženo v že citirani Divji misli, ki govori o mitični refleksiji kot vrsti intelektualnega bricolaga. Mitična misel je tukaj prikazana kot poskus človekovega zavladanja nad kaosom narave, poskus sistematizacije in kategorizacije sveta, ki predvideva splošno in integralno vzročnost.²⁸ Miti in obredi so ohranjali zapažanja in razmišljanja, »ki jih je omogočala narava — začeni od teoretične organizacije in izkoriščanja čutnega sveta v čutnih kategorijah.«²⁹ Kot bricoleur vodi mitično mišljenje dialog z ostanki kulturnih podskupin in se uvršča med spoznanja in pojme.³⁰ »izdeluje skupke z določeno strukturo na osnovi ostankov in drobcev dogodkov, ne pa neposredno s pomočjo drugih skupkov z lastno strukturo.«³¹ Jezika »...ne uporablja na ravnini strukture: svoje ideološke palače gradi iz razvalin davnega govora skupnosti.«³² To razumevanje zbližuje Lévi-Straussa s semiologi, ki so prepričani, da je mit drugotni semiološki sistem, »z ukradeno besedo« — kot ga je metaforično označil

²⁷ C. Lévi-Strauss: *Myśl nieoswojona*. Warszawa 1969, str. 44.

²⁸ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 22.

²⁹ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 50.

³⁰ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 52.

³¹ C. Lévi-Strauss: n. d., str. 58.

³² C. Lévi-Strauss: n. d., str. 58.

R. Barthes.³³ Poudaril je, da mit lahko postane vse — vsaka beseda in podoba, vsako znamenje, ki nosi *označeno* in povzroča nastanek določene nadomestljive vrednosti (»skrajne neavtentičnosti« v že navedeni oznaki C. Lévi-Straussa), ki postane sredstvo družbenega sporazumevanja. Semiološka vrednost mita tiči v njegovi opori na jezikovno gradivo (v smislu stvarine), že predelano (na »ostankih kulturnih podskupin« — C. Lévi-Strauss) in zmožno izražati določene pomene. Barthes je poudaril, da mitični pomen ni poljuben, kajti vsaj deloma je motiviran z intencijo, ki deformira pomen sporočila. »Mit je določena vrednost, njegove veljavnosti ni potrjuje resnico: ničesar ne ovira njegove veljave večnega alibija: zadostuje, da ima njegov pomen dva obraza, da bi z enim vedno razpolagal svobodno: smisel je vedno prisoten, da bi *predstavil* obliko; oblika je vedno prisotna, da bi *oddaljila* smisel. Nikoli ni nasprotja, konflikta, razkola med vsebino in obliko: nikoli se ne najmeta v isti točki.«³⁴

Notranja forma mita (beseda ali podoba) ni nikoli do konca zapolnjena. Po svoji naravi fragmentarna, eksponira izključno tiste predmete, ki služijo njeni motivaciji.

Na pobudo Barthesovih, Batailleovih in Cailloisovih semioloških razmišljanj se je lotil raziskovanja te problematike M. Porębski, ki skuša, uporabljajoč te kategorije, sistematizirati »ikonosfero« kulturne komunikacije. Razmišlja o možnosti klasifikacije civilizacijskih sistemov, kjer kot kriterij razlikovanja upošteva vrsto in obseg družbene informacijske zveze, v kateri obstaja tudi mit kot jezikovna tvorba, pri čemer sprejema definicijo jezika in določitev njegove funkcije od A. Tarskega. Od tod izvira njegovo prepričanje, da »predmetni jezik ustvarja podobe, metajezik analizira, pojasnjuje in vedno na neki način mitologizira.«³⁵

Mitologizacijo je Porębski imenoval *drugotno semantizacijo* s podobo izraženih dejstev, opirajoč se na družbeno informacijsko mrežo, ki kontrolira mit in okoli njega ustvarja posredno, metajezikovno sfero. Porębski se v tej trditvi odlično sklada z Barthesom, ki je tudi poudaril, da mit združuje v sebi dva semiološka sistema, namreč lingvistični sistem (jezik ali podobni sistemi predstavljanja, npr. podoba), ki ga raziskovalec imenuje »jezik — predmet« ter sam mit, ki je ta jezik zajel in v njem zgradil lastni sistem, označen z imenom metajezika, saj »je drugotni jezik tisti, v katerem se govori o prvem.«³⁶ Porębski je v svojih nastopih

³³ R. Barthes: *Mit dzisiaj*. Poczja 1967, št. 11 ter *Mit i znak*. Warszawa 1970.

³⁴ R. Barthes: *Mit dzisiaj*, n. d., str. 61.

³⁵ M. Porębski: *Obraz i mit w modelu informacyjnym cywilizacji*. Maszynopis na prawach rękopisu (v arhivu IBL PAN v Varšavi, inv. št. 606), str. 5.

³⁶ R. Barthes: n. d., str. 56.

večkrat poudarjal drugačnost pojava, imenovanega »mitotvorstvo«, od »podobotvorstva«, medtem ko jezik sam ne more podobe komentirati ali interpretirati. Zapisal je: »Mit mora držati podobo v poslušnosti, *nadeti mora zaradi družbene stabilnosti vezi na njeno nevarno in sveto-skrunsko transgresivnost.*«³⁷

Iz dosedanjega pregleda nedvomno izhaja, da mita ne moremo interpretirati ali razumevati poljubno ali metaforično. Njegov kontekst, ki združuje vsa pravilna razumevanja, je zgodovinsko in geografsko opredeljen sistem informacij, veljaven v določeni kulturi. Če sprejmemo Lotmanov termin, je mit »tekst kulture«, ki obstaja v dveh načelnih tipoloških podskupinah — statični in dinamični.

Prva podskupina — statična — označuje strukturo sveta in odgovarja na vprašanja, kako je urejen. Označuje ga negibljevost, opisana najpogosteje v topoloških pojmih sosledstva, meje ali neprekinjenosti. Znanstvenik ta pojav imenuje »diskretnost prostora«. Prostor določenega teksta kulture je opisan v metajezikovnih kategorijah, saj hoče raziskovalec v njem prikazati obstoječo informacijo o notranji organizaciji modela sveta (ne le prostorski; tudi družbeni, religiozni, etnični ipd.). Pri tem ne gre le za odkritje klasifikacijske sheme, ki določa strukturo sveta, ampak tudi za oceno, predstavitev aksiološke hierarhije takšnih ali drugačnih elementov.

Druga podskupina — dinamična — zajema v tekstih kulture značilnost kraja človekovega bivanja in delovanja v obdajajočem ga svetu. Prikazuje napore »semantičnega subjekta« znotraj določenih kontinuuacij, katerih strukturo obravnava prva podskupina. Teksti druge podskupine se od tekstov prve ločijo po fabuli in vsebini. Razstaviti jih je mogoče na situacije (epizode) in odgovarjajo na vprašanja — kaj in kako se je zgodilo? kaj je človek storil? Po Lotmanovem prepričanju morajo kot sredstva opisa nastopati pojmi, upoštevajoči premeščanje elementov.

Nepremični elementi teksta upodabljajo kozmološko, geografsko, socialno ipd. strukturo sveta — z eno besedo, vse to, kar zajema pojem junakovega okolja. Medtem pa so junaki — npr. Odisej, Orfej, Don Kihot, pa tudi Čičikov in Pjotr Bezuhov — torej junaki na poti — v tekstu spremenljiv in gibljiv element. Lotman se je pri tem močneje oprl na Proppove raziskave, objavljene v Morfologiji pravljice. Stremljenja tako obravnavanih junakov se realizirajo znotraj univerzalnega prostora, ki je njihov svet.³⁸

³⁷ M. Porebski: *Sztuka a informacja*. XV: Pożegnanie z krytyką Kraków 1966, str. 158.

³⁸ J. M. Lotman: *O metajazyke tipologičeskijh opisanyj kultury*. Semiotika. Trudy po znakovym sistemam. Tartu 1969, št. 4.

Lotmanova opažanja so izredno pomembna za analizo mita, ki ima ambicijo sestaviti vzorčni model. Iz perspektive, ki jo je prikazal sovjetski raziskovalec, ne izvirajo le splošnoteoretske posledice za raziskave mitov prvotnih »predzgodovinskih« družb, ampak tudi civilizacijskih mitov, ki se pojavljajo kot fenomeni človeške zavesti v *sensu stricto* umetniški ustvarjalnosti, predvsem literarni. Po predlagani metodi je mogoče razširiti interpretacijski model ter ohraniti natančnost raziskovalnega postopka. Pri tem ne smemo pozabiti, da »tekst kulture« v Lotmanovem razumevanju vsebuje vse to, kar je R. Ingarden razdelil na »intencionalne tvorbe« in »konkretizacije«.

Za trenutek se je vredno zadržati tudi pri delu J. M. Lotmana in B. A. Uspenskega Mit — ime — kultura, v katerem znanstvenika postavljata vprašanje o mitu kot specifično narativnem besedilu ter o strukturi mitoloških fabul. Pri poskusu označitve nemita in mita izhajata iz analize sporočil obeh tipov: 1 — svet je materija; 2 — svet je konj (Upanišad). V prvem primeru (deskriptivni opis) kaže sporočilo na metajezik, na njegov element ali kategorijo. V drugem primeru (mitološki opis) kaže sporočilo na metatekst, to je tekst, ki izpolnjuje metalingvistično funkcijo, pri čemer pripadata opisani predmet in opisujoči metatekst istemu jeziku.³⁹ Zato je tudi mitološki opis monolingvističen — predmeti sveta so opisani ravno skozi ta svet. Medtem pa je nemitološki opis usmerjen polilingvistično; sklicevanje na metajezik je v bistvu sklicevanje na drug jezik (vseeno, ali na jezik abstraktnih konstrukcij ali na tuj jezik; važen je sam proces prevoda), razumevanje je namreč povezano s translacijo v širokem pomenu te besede, medtem ko je v primeru mitološkega opisa povezano s pritrditvijo, istovetenjem. Če pa se v primeru deskriptivnih tekstov informacija v celoti ugotavlja po prevodu, prevod pa po informaciji, tedaj gre v mitoloških besedilih za transformacijo objektov in razumevanje teh besedil je povezano s pojmovanjem procesov te transformacije.⁴⁰

V svetu, opazovanem skozi prizmo mitične zavesti, se morajo izkazati naslednje sestavine: 1. *enostopenjske* (pojem logične hierarhije načeloma združuje zavest določenega tipa); 2. *nerazstaoljive na lastnosti* (vsaka stvar mora biti opazovana kot integralna celota); 3. *enkratne* (razumevanje, ki zadeva večkratnost stvari, zahteva vključitev teh v določene splošnejše celote, kar implicira prisotnost ravnine metaopisa).

³⁹ J. M. Lotman, V. A. Uspenski: *Mif — imia — kultura*. Semiotika. Trudy po znakovym sistemam. Tartu 1963, št. 6, str. 282—285.

⁴⁰ J. M. Lotman, B. A. Uspenski: n. d., str. 283.

Paradoks je, da je mitološki svet enostopenjski v smislu logične hierarhije. Zato pa je prav nenavadno hierarhiziran v semantično vrednotenjski ravnini. Pri tem, da je nerazstavljen na lastnosti, je izredno razstavljen na dele. Enkratnost predmetov ne otežuje mitični zavesti opazovati različne stvari — s stališča nemitološke misli — kot enote. Mitološko mišljenje se z našega stališča kaže kot paradoksalno, toda ne moremo ga imeti za primitivno, kajti sijajno si pomaga pri zapletenih klasifikacijskih vprašanjih.

Hierarhiji metajezikovnih kategorij ustreza v mitu hierarhija samih objektov, na koncu pa — hierarhija svetov.

Delitvi na diferencialne lastnosti ustreza členitev na dele (»del« v mitu se funkcionalno sklada z značilnostmi deskriptivnega teksta, toda od njih se načelno razlikuje po mehanizmu, ker ne označuje celote, a se z njo istoveti).

Logičnemu pojmu razreda (številnosti nekaterih objektov) ustreza v mitu — z znotrajmitološkega gledišča — predstavitev številnih predmetov kot enega.

V tako zarisanem mitološkem svetu imamo opraviti s posebnim tipom semiotike, usmerjene k procesu *nominacije*: znak mitične zavesti je namreč analogen z lastnim imenom. Sovjetski semiologi poudarjajo zvezo nekaterih fabulativnih položajev z nominalnim značajem mitološkega sveta. Taki položaji »imenovanja« stvari, ki nimajo imen v procesu ustvarjanja, preimenovanja kot ponovnega rojstva, položaji »obvladovanja jezika«, osvetlitev ali odkritje »resničnega« imena so znani iz številnih antropoloških opisov, iz pripovedi, ki zadevajo tabu, ter iz številnih folklorističnih primerov vsega sveta.

Lotman in Uspenski poudarjata, da splošni pomen lastnega imena in njegove mejne abstrakcije teži k mitu. V sferi lastnih imen se srečamo z identifikacijo besede in denotata, tako pomembnih za mitološke predstave ter značilnosti, ki se pojavljajo pri tabuju ali ritualnih izmenah lastnih imen. Mitološkemu svetu pripada posebni nominalni mitološki prostor. Njegova zapolnitev z lastnimi imeni daje njegovim notranjim objektom značaj nujnosti, mitu pa značaj omejitve. V tem smislu je mitološki prostor vedno zaprt in majhen, čeprav lahko sam mit pripoveduje o kozmosu.

Fabula mita kot teksta se pogosto opira na »tesen«, zaprt prostor, ki ga začrta junak. Iz njega prehaja v zunanji, neomejeni svet in daje imena neznanim predmetom.

Pomen mitoloških tekstov za kulturo nemitološkega tipa se med drugim potrjuje v umetnosti, kjer iz njih nastajajo metafizične konstruk-

cije, kljub temu, da metafizika v mitu ni mogoča. Podobno je z metaforo. V mitu ni prisotna in je umetniški prenos mita v tradicionalne oblike naše zavesti. Mitološki tekst pa se lahko bere kot simboličen, če za simbol sprejmemo rezultat branja mita s stališča mnogo kasnejše semiotične zavesti, tj. kot ikoničnega znaka. Simbol lahko pri tem deluje na dva načina — označuje mit kot tekst ali kot vrsto. »Mitološki model sveta, ki podlega funkcionalnim spremembam, nastopa kot metasistem, noseč vlogo metajezika; v skladu s tem — simbol ne ustreza elementu metateksta, ampak kategoriji metajezika.«⁴¹

Preobširno povzemanje izvajanj sovjetskih raziskovalcev izhaja iz pomembnosti njihovih raziskav za obravnavano področje in iz še vedno preslabega poznavanja njihovih odkritij na Poljskem.⁴²

Pregledali smo pomembnejša raziskovalna stališča, pri čemer je bila selekcija gradiva nujna glede na ogromno število del s tega področja. Izbrali in označili smo za sodobne raziskave kulture najpomembnejša stališča, izpuščajoč podrobnejše analize ali zgodovinske preglede. Nismo obravnavali raziskav mita na literarnih tleh, ker je to posebno vprašanje. Mit lahko pride v odvisno zvezo z literaturo in poezijo, toda ta zveza ne sodi med nujne in vsak primer zahteva natančno analizo.

Različni načini obravnavanja problematike mita, ki jih določajo raziskovalčeva svetovnonazorska in metodološka stališča, vodijo do presenetljivo soglasno postavljenih vprašanj, ki zadevajo to raziskovalno področje — kaj je mit v okviru skupinske zavesti in v okviru jezika? — kakšna je njegova leksika in skladnja? — na kak način deluje v komunikacijskem sistemu kulture? Odgovori so pomensko različni, toda vsakič poudarijo težo problema in njegovo svetovnonazorsko pomembnost.

Prevedel Nikolaj Jež

⁴¹ J. M. Lotman, B. A. Uspenski: n. d., str. 294.

⁴² Šele leta 1975 je izšla antologija del sovjetskih semiologov — *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975.

РЕЗЮМЕ

Современные исследования структуры и функционирования коллективного сознания, следовательно и мировоззренческих образцов, в которых играет миф довольно значительную роль, берут чаще всего как отправной пункт или несложные первобытные культуры или прочные единения, входящие в понятие «массовая культура». В обоих типах культур имеют мифы и мифологические процессы определенные задачи (религиозные или идеологические), и хотя они не бывают идентичными, они всетаки показывают много сходных свойств.

В общем можно исследовательские точки зрения свести на два мировоззренческих исходных положений: на идиогенетическое, исходящее из уверенности в трансцендентность «numinosum-a» (R. Otto, E. G. Jung, M. Eliade), и на рациональное, подходящее к мифу как к продукту определенной культуры (этнология, структуральная антропология, социология, семиология), которого можно подвергнуть анализу, обладающему возможностью раскрытия механизмов его возникновения и воздействия на общество. Оба исследовательские исходные положения, несмотря на мировоззренческие и методологические различия, приводят до определения репертуара вопросов, связанных с этой проблемной сферой: — Что такое миф на уровне коллективного сознания и на языковом уровне? Какие его лексика и синтаксис? Каким способом он действует в коммуникационной системе культуры? Ответы бывают разные, но все они по крайней мере подчеркивают сложность проблемы и ее мировоззренческую значимость.

TVORBA SAMOSTALNIKOV S PRIPONSKIMI OBRAZILI NA -KA

0.1 Predmet pričujoče obravnave so tvorjeni (motivirani) samostalniki hrvatskega knjižnega jezika, ki se končujejo na *-ka*. Gre torej za samostalnike, izpeljane s priponskimi obrazili, ki se končujejo na *-ka*. Takšnih priponskih obrazil je 26. Spodaj so v prvih dveh stolpcih razporejena po abecednem redu, v drugih dveh stolpcih pa po abecedi od zadaj.

<i>-ka</i>	<i>-etika</i>	<i>-ka</i>	<i>-čanka</i>
<i>-ačka</i>	<i>-ika</i>	<i>-aka</i>	<i>-janka</i>
<i>-aka</i>	<i>-iljka</i>	<i>-ačka</i>	<i>-štanka</i>
<i>-alinka</i>	<i>-inka</i>	<i>-ika</i>	<i>-enka</i>
<i>-alka</i>	<i>-janka</i>	<i>-jika</i>	<i>-inka</i>
<i>-aljka</i>	<i>-jarka</i>	<i>-ljika</i>	<i>-alinka</i>
<i>-anka</i>	<i>-jika</i>	<i>-atika</i>	<i>-arka</i>
<i>-čanka</i>	<i>-juška</i>	<i>-etika</i>	<i>-jarka</i>
<i>-arka</i>	<i>-ljika</i>	<i>-ojka</i>	<i>-eska</i>
<i>-atika</i>	<i>-ojka</i>	<i>-alka</i>	<i>-uška</i>
<i>-avka</i>	<i>-ovka</i>	<i>-aljka</i>	<i>-juška</i>
<i>-enka</i>	<i>-štanka</i>	<i>-iljka</i>	<i>-avka</i>
<i>-eska</i>	<i>-uška</i>	<i>-anka</i>	<i>-ovka</i>

0.2 Tvorba priponska obrazila so: *-ka*, *-aljka* in *-ika*. Druga so malo tvorba ali povsem netvorba.

0.3 Med temi tvorjenkami so pogosti samostalniki, ki poimenujejo žensko pripadnico prebivalstva. To tvorbo obravnava poseben članek,¹ zato se tu z njo ne bomo posebej ukvarjali. Omeniti je treba le, da gre za tvorjenke s priponskimi obrazili *-ka*, *-aljka*, *-anka*, *-arka*, *-čanka*, *-iljka*, *-inka*, *-janka*, *-jarka*, *-štanka* in da je med njimi tvorbo le priponsko obrazilo *-ka*, druga pa so malo tvorba ali povsem netvorba. S priponskima obraziloma *-čanka* in *-štanka* so izpeljana samo ženska imena prebivalcev, zato ju v tej obravnavi ne bomo več omenjali.

¹ Tvorba imen prebivalcev v narečjih in hrvatskem knjižnem jeziku, Onomastica jugoslavica, 6, Zagreb, 1976, str. 176—183 (v srbohrvaščini).

Priponsko obrazilo -ka

10 Samostalniki s priponskim obrazilom *-ka* so izpeljani iz samostalnikov, pridevnikov, glagolov, števnikov in prislovov s priponsko, predpionsko-priponsko in različnimi vrstami zložene priponske tvorbe. Najpogostnejša je tvorba s priponskimi obrazili, še posebej izpeljava iz samostalnikov.

Izpeljava iz samostalniške podstave

11 S priponskim obrazilom *-ka* se izpeljujejo samostalniki iz samostalnikov vseh spolov in sklanjatev.

11.1 Najpogostnejše so izpeljave iz samostalnikov moškega spola, ki se ravnajo po sklanjatvenem vzorcu *jelen*.

Pri tej izpeljavi je zelo značilna razvrstitev priponskega obrazila *-ka*. Najdemo ga zlasti pri podstavah, ki se končujejo na zvočnik:

- j** *bûržûjka*: herojka, samurajka, petrolejka ...;
- l** *bûgumilka*: môrâlka;
- lj** *bûgâljska*: bogômôljka;
- m** *astrônômka*: ekonomka;
- n** *epigônka*: grandomanka, kleptomanka, kompanjonka, ljepotanka, muslimanka, špijunka ...;
- r** *administrâtorka*: alkoholičarka, akušerka, amaterka, ambasadorka, analitičarka, dramatičarka, gostioničarka, knjižničarka, planinarka, dobrotoorka ...;
- v** *detèktivka*.

Najpogostnejše so izpeljanke iz podstav, ki se končujejo na *-r*. Sledijo jim podstave na *-n*. Izpeljava iz drugih podstav je precej redkejša, za podstavo s končnim *-nj* celo ni primera.

11.2 Podstavam, ki se končujejo na *-r*, se lahko pritika tudi priponsko obrazilo *-ica*, ki ima isti pomen. Razvrstitev teh dveh priponskih obrazil bi bilo potrebno posebej raziskati.

11.3 Podstavam, ki se končujejo na *-telj*, se v sodobnem hrvatskem knjižnem jeziku običajno pritika priponsko obrazilo *-ica*, zato so izpeljanke s končajem *-teljska* zelo redke. V gradivu je 68 takih samostalnikov, vendar jih je le 11 uporabljenih v hrvatskih besedilih: *daròvatêljka* (S. Novak): *graditeljka* (V. Nazor), *hraniteljka* (A. Harambašić), *izojestiteljka* (prev. Z. Crnković), *krivotvoriteljka* (Vjesnik u srijedu), *roditeljka* (N. Tordinac), *spasiteljka* (M. Kombol), *učiteljka* (A. Šenoa), *utješiteljka* (prev. M. Bogdanović), *tješiteljka* (Lj. Wiesner), V srbskem knjiž-

nem jeziku so take izpeljanke precej pogostnejše. Gre za eno od razlik v besedotvorju med obema knjižnima tipoma, vendar bi bilo razsežnosti tega pojava potrebno posebej raziskati.²

11.4 Včasih se podstave skrajšajo za *-in*, *-/a/k* in *-/a/c*. Končaj *-in* izgublja podstave, pri katerih se *-in* izgublja tudi v množini: *krščānka*, *karmeličānka*, *mještānka*, *pučānka*, *ūkučūnka*... Končaj *-/a/k* se izgubi samo pri samostalniku *pāstōrka*, ki je izpeljan iz *pāstorak*.

11.5 Zelo pogosto se krajšajo podstave na končaj *-/a/c*: *blīzānka*; *bogōmōljka*: *brodolomka*, *čudotvorka*, *dominikanka*, *ilirka*, *inovjerka*, *komsomolka*, *omladinka*, *padobranka*, *srednjoškolkā*, *tečajka*, *zločinka*... Še posebej pogoste so takšne izpeljanke, kadar je v podstavi samostalnika moškega spola pridevnik: *cmīzdrāvka*, *gārāvka*, *čākāvka*: *dosjetljioka*, *gimnazijalka*, *ijekavka*, *ikavka*, *intelektualka*, *lubilarka*, *kajkavka*, *kontinentalka*, *lažljioka*...

11.6 Izpeljanke občnih samoglasnikov iz podstav z drugimi končnimi glasovi so zelo redke: *alpinistka*: *pijanistka*, *turistka* (M. Krleža), *aristokratka* (K. Š. Dalski), *diletantka* (M. Nehajev), *golupka* (S. Vraz). Namesto teh so običajnejše izpeljanke s priponskima obraziloma *-ica* ali *-kinja*.

11.7 Pri izpeljankah iz moških priimkov se priponsko obrazilo *-ka* pritika tudi podstavam z drugimi končnimi soglasniki, najpogosteje pa seveda tistim na *-ć*: *Bórkovička*, *Brājdička*, *Filipčićka*, *Jagūštovička*, *Fūtāčka*, *Dugījānka*, *Rukāvīnka*, *Hōroatīnka*, *Kīdemetka*...

11.8 Naglas teh samostalnikov se ravna po precej preprostih zakonitostih.

Izpeljanke imajo v glavnem nominativni naglas samostalnika, iz katerega so izpeljane, zlog pred končnim zvočnikom pa je dolg: *administrātor* > *administrātōrka*: *amater* > *amaterka*, *avijatičar* > *avijatičarka*...

Izpeljanke iz samostalnikov z gibljivim *a* v zadnjem zlogu in dolgim rastočim naglasom na predzadnjem zlogu imajo kratek rastoč naglas na tretjem zlogu od zadaj, predzadnji zlog pa je dolg: *intelektuālac* > *intelektūālka*: *komsomolac* > *komsomolka*, *omladīnac* > *omladinka*, *srednjoškolac* > *srednjoškolkā*...; lahko imajo tudi naglas samostalnika, iz katerega so izpeljane: *intelektuālka*, *komsomolka*, *omladinka*, *srednjoškolkā*..., ki ga najdemo tudi pri izpeljankah tipa *frīzēr* *frizéra* > *frī-*

² Pregled s pomočjo uporabnih potrditev iz slovarja dveh Matic, RMH in RMS, in iz slovarja Skrpske akademije nauka i umetnosti, RS, ter samostojno zbranih dokazuje, da ima od 68 omenjenih samostalnikov potrditve rabe 33 samostalnikov, 22 pri srbskih pisateljih, 7 pri hrvaških, 4 pa pri obojih. Samostalniki brez potrditev rabe so večinoma iz slovarja Ristić-Kangrin.

zērka in *frizērka*: *konduker kondukerka* > *kondukerka* (z obema variantama).

11.9 Pomen izpeljanke v dobršni meri zavisi od pomena samostalnika, ki je v podstavi. Samostalniki v podstavi najpogosteje poimenujejo moško osebo, izpeljanke iz njih pa prav takšno žensko osebo.

11.10 Številne so izpeljanke iz samostalnikov moškega spola, ki pomenijo poklic, stalno ali občasno ukvarjanje s čim, nosilca kake posebnosti ali lastnosti, pristaša filozofske smeri, vere, pripadnika družbene ali verske skupine in podobno; izpeljanke na *-ka* poimenujejo takšno žensko osebo, na primer: *akūšērka*, *ambāsādōrka*, *analitičārka*: *atentatorka*, *botaničārka*, *frizerka*, *kozmetičārka* . . ., *alkoholičārka*, *bogaljka*, *epigonka*, *herojka*, *kleptomanka*, *licemjerka*, *ljepotanka*, *sanjarka*, *stanarka* . . ., *bogumilka*, *karmeličanka*, *krščanka*, *muslimanka*, *poganka*, *pučanka*, *vlastelinka*; *pāstōrka*, *pōdstanārka*.

11.11 Izpeljanke iz podstav, skrajšanih za *-a/c*, ki imajo v podstavi pridevnik (glej 11.5), bi lahko imeli za direktne izpeljanke iz pridevnikov, vendar jih zaradi enotnosti motivacijske tvorbe obravnavamo kot izpeljanke iz samostalnikov moškega spola, skrajšanih za *-a/c*, toda le pod pogojem, da pomenijo žensko osebo z istimi lastnostmi, kot jih ima moška oseba v podstavi.

11.12 Take tvorjenke le izjemoma pomenijo ženo moške osebe, pa še to v glavnem pri starejših pisateljih: *Čavlaruku i kramarku pako vezao je čudan vez* . . . (A. Šenoa, *Zlatarovo zlato*, Zagreb 1936, str. 55.) — *Pekarka Tihodička pričala je Magdi . . . da njezin Nikica zbilja kruh mijesi za inštalaciju* (n. m., 168).

11.13 Včasih je iz moškega imena izpeljano žensko ime: *Bògdānka*, *lvānka*, *lvka*, *Mihòvilka* . . .

11.14 V praktičnem sporazumevalnem jeziku je zelo razširjena izpeljava s priponskim obrazilom *-ka* iz priimkov. Te izpeljanke označujejo ženske osebe z istim priimkom, še posebej poročene. Uporabljajo se, kadar ženske osebe niso prisotne; če so prisotne, ima namreč takšna izpeljanka posmehljiv prizvok. V knjižnem jeziku so te izpeljanke stilno označene, uporabljajo pa se v dialogih in kontekstih, kjer odnos do imenovane osebe ni spoštljiv — navadno gre za osebe iz nižjih družbenih plasti. Pogosto naletimo nanje v humorističnem stilu, oziroma v humoristično naglašanih stavkih različnih stilskih vrednosti, na primer: *Tihodička* (A. Šenoa, n. d., 56), *Šafranička* (isto, 76), (*Šafranička je prisotna*, vendar je pozdrav posmehljiv), *Petrovička* (A. G. Matoš, *Iverje*, Zagreb, 1935, str. 32), *Pogačička* (isto, 93), *Kolarička* (isto, str. 113): *gospa*

Kolarić se podpisuje Ljuba Kolarićeva; isto, str. 105), *Jaguštovićka* (S. Kolar, Mi smo za pravicu, Zagreb 1942, str. 81), *Futačka* (isto, 99), *Filipčićka*, *Brajdićka* (V. Majer, Život puža, Zagreb 1938, str. 88), *Satajićka* (J. Kušan, Čaruga, Forum 3/1978, str. 464).

11.15 V podstavi so pogosto samostalniki, ki poimenujejo moškega prebivalca. Tvorba imen ženskih prebivalcev s priponskimi obrazili na -ka in drugimi je obravnavana v članku, ki smo ga omenili v opombi 1. V njem je govora o etnoidih (str. 145). Tu je potrebno dodati le, da se k moškemu etnoidu tvori ženski s priponskim obrazilom -ka: *břdānka*, *državljānka*, *gōrānka*: *gradanka*, *inozemka*, *mještanka*, *otočanka*, *planinka*, *podgorka*, *prigorka*, *primorka*, *provincijalka*, *seljanka*, *sugradanka*, *sumještanka*, *tudinka*, *varošanka*, *velegradanka*, *zagorka*, *župljan-ka*...

11.16 Če podstava pomeni žival, izpeljanka s priponskim obrazilom -ka označuje samico: *čřvka* (*I čřvku ima mali čřv*, A. Šenoa, RMS), *fa-zanka*, *gaćanka* (kokoš), *golupka* (bolj običajno *golubica*), *hipopotamka*, *kanarinka*, *krokodilka*, *pingvinka*... Včasih, navadno v množini, označujejo živalsko vrsto ali družino: *ūdāvke* 'vrsta kač'.

11.17 Izpeljanke iz drugih samostalnikov moškega spola so sorazmerno redke in poimenujejo različne pojme: živali: *bisērka* (kokoš), *nāočārka* (kača); rastlino: *ljiljānka* (vrsta lilije rumene barve); stvari: *acetilēnka*, *petrolejka* (svetilke), *stearinka* (sveča), *najlonka* (nogavica), *dđmobrānka* (kapa), *ulanka* (bluza), *břzozjāvka* (telegram)...; drugo: *brōjka*, *moralka* (veda o morali), *odbojka*, *žalopojka*, *znamenka*, *značajka*...

11.18 Izpeljava iz samostalnikov ženskega spola je malo plodovita. Če izvzamemo ženska imena, imajo besede v splošni knjižni rabi povečini posebne pomene, navadno terminološke, druge pa se poredkoma rabijo, so zastarele ali pa imajo pokrajinski značaj in podobno. Mnoge so na meji tvornosti.

11.19 Obstaja tudi skupina s pretežno manjšalnimi in ljubkovalnimi pomeni oziroma imena, dobljena s pomočjo manjšalnega pomena: *curička* (manjšalno in ljubkovalno od curica, M. Begović): *čaška* (čašica, Šenoa, anat. in bot. ime), *hiljka* (pogovorno ljubkovalno hiljadarka), *hvojka* (pesniško manjšalno in ljubkovalno), *kćerka* (zmanjšan ljubkovalni pomen), *klijetka* (anat. ime), *kokoška* (manjšalnica, redka), *košutka* (manjšalnica, Šenoa), *sjenka* (manjšalnica), *snajka* (pokrajinsko ljubkovalno), *stijenka* (tehnični in anatomski pojem), *travka* (manjš. in ljubkov. ter travna bilka).

11.20 Ljubkovalnice, izpeljane iz ženskih imen s priponskim obrazilom *-ka*, pogosto izgubijo ljubkovalni pomen: *Ānka: Bojka* (Bojana), *Jelka* (Jelena), *Julka* (Julijana) ...

11.21 Za ostale občne samostalnike velja, kar je bilo rečeno pod točko 11.18: *bôljka* (bolezen, bolezenska lastnost), *borovička* (žganje, pokr.), *mašinka* (vojaški žargon, puška), *četortinka*, *osminka*, *šesnaestinka*, *polovinka* (ritmična enota v glasbi), *ručka*, *slamka* (slamnata bilka), *srečka* (loterijski listek), *stranka* (politična ali družbena), *zaboravka* (pesniško voda, bilka), *zvijerka* (zver), *žeravka* (redko, žerjavica).

11.22 Lahko rečemo, da je izpeljava iz samostalnikov srednjega spola s priponskim obrazilom netvorna. Samo nekaj samostalnikov je izpeljanih s priponskim obrazilom *-ka*: *biljka*, *plečka*, *rešetka*, *sjemenka*, *vočka*, *petrova*.

11.23 S predponsko-priponsko izpeljavo je tvorjen samostalni *dòkoljēnka* (običajno v množini rabljen za škornje, hlače, danes najpogosteje za nogavice).

Tvorba iz pridevniške podstave

12.1 V tej kategoriji je priponsko obrazilo *-ka* tvorno tudi, če izpeljanke s pridevniškimi podstavami, vzporedne izpeljankam s priponskim obrazilom *-(a)c*, obravnavamo kot izsamostalniške (glej 11.5 in 11.11). To priponsko obrazilo ima značilno razvrstitev. Če je pridevnik netvorjena ali izpeljana beseda, so samostalniki izpeljani iz podstav, ki se končujejo z zvočnikom; če je pridevnik sestavljen, se včasih pritika tudi na podstave s kakim drugim končnim soglasnikom, vendar se tedaj glasovi *k*, *g*, *h* zamenjajo s *č*, *ž*, *š*: *bjelouška* < *bjelouh* ... Naglas je tako kot pri pridevniku na podstavi, ki ima podaljšan zlog pred končnim zvočnikom. Tako izpeljani samostalniki imajo različne pomene.

12.2 Nekateri označujejo osebo: *crnka*, *plavka*, *bezdjetka* ... Če je v podstavi pridevnik iz moškega priimka, izpeljanke pomenijo žensko osebo z istim priimkom in imajo iste stilne vrednosti, kot smo omenili že pri izsamostalniških izpeljankah (glej 11.4), na primer: *Freyovka* (A. Šenoa, n. d., str. 55), *Bučekovka* (V. Majer, n. d., str. 88).

12.3 Živali poimenujejo: *bijēlka* (kokoš, riba), *bèzupka* (školjka), *bjelouška* (kača), *crnoglavka*: *crnoperka*, *crvenorepka*, *dugokrilka*, *sablokljunka* (ptice), *dvorepka* (žuželka), *dvozupka*, *šiljoglavka* (ribē).

12.4 Imena rastlin: *čèmpresōvka*, *mirisāvka* (grozdje, hruška, jablana), *rānka* (breskev).

12.5 Imena stvari: *jednocjevka*, *dvocjevka*, *trocjevka* (puške), *limenka* (pločevina), *pečenka*, *pletanka* (steklenica), *realka* (gimnazija), *specijalka* (zemljevid, bicikl), *transibirka* (železnica), *staklenka* (steklenica), *titovka* (kapa) ...

Poimenovanja drugih pojmov: *carevka* (himna), *slinavka* (bolezen).

Tvorba iz glagolske podstave

13.1 Izglagolske izpeljanke s priponskim obrazilom -ka se tvorijo iz dovršnih in nedovršnih glagolov z glagolskimi priponami -*o-*, -*i-*, -*ova-*. To priponsko obrazilo se zlasti pritika glagolskim podstavam s priponama -*i-* in -*a-*, manj pa tistim z glagolskima priponama -*o-* in -*ova-*.

13.2 Izpeljava poteka iz sedanjiške podstave: čestitka, dōjka, splitka ... Iz glagolov z glagolsko pripono -*ova-*: *jadikovka*, *psovka*, *roovka*, *orbovka* ... Posebnost: *bitka*.

13.3 Pred -ka pride do prilikovanja po zvonečnosti: *bilješka*, *opaska*, *pripovijetka*, *zipka* ... , c in k pa se zamenjata s č: *kvččka*, *sječčka*.

13.4 V dvozložnih izpeljankah je naglas dolgo padajoč, če je pred -ka zvočnik: *bājka*; *dirka*, *dojka*, *psovka*, *roovka*, *spojka*, *stanka*, *svirka*, *varka* ... , drugače pa kratko padajoč: *bitka*; *cjepka*, *crpka*, *čistka*, *greška*, *klepka*, *klopka*, *kupka*, *kvočka*, *sječčka*, *sklopka*, *spletka*, *zipka*, *značka*, *zvečka* ... Med temi imajo samo nekatere dolg padajoč naglas: *cijetka* (bolj običajno *cjèdiljka*), *gatika*, *kriška* ob *kriška*. — Štirizložne izpeljanke iz glagolov s predpono imajo kratek padajoč naglas na prvem zlogu, predzadnji zlog pa je dolg: *òdgonètka*; *zagonetka*, *pretpostavka*, *pripovijetka* ... — Druge trizložne in večzložne izpeljanke imajo tak naglas kot infinitiv, zlog pred priponskim obrazilom pa je dolg, če se podstava končuje z zvočnikom, drugače pa kratek: *bilješka*; *čestitka*, *dòsjetka*, *isklopka*; *nàbāvka*; *òstāvka*; *pòpijēvka*, *pòstāvka*, *sòrtirka*, *trènirka* ...

13.5 Pomeni so različni, vendar ne oddaljeni, saj jih je mogoče opisati s sorodnimi pretvorbami. Najpogostnejši so pomeni, ki jih transformiramo — *tisto*, *kar nastaja*, *kar je*, *ko se realizira pz* (kjer je *pz* prezent) podstavnega glagola. Izpeljanke poimenujejo: a b s t r a k t n o : *bajka*, *bilješka*, *čestitka*, *dosjetka*, *greška*, *jadikovka*, *odgonetka*, *ostavka*, *pogreška*, *popijevka*, *postavka*, *prepirka*, *pretpostavka*, *pripovijetka*, *psovka*, *spletka*, *stanka*, *varka*, *zagonetka* ... ; d e j a n j e : *bitka*, *čistka*, *kupka*, *nabavka*, *svirka*, *vrbovka* ... ; s t v a r : *kriška*, *sječčka*, *snimka*, *zaprška* ... Pomen po transformaciji — *tisto*, *kar pz*, imajo izpeljanke,

ki poimenujejo: o s e b o : *etiketirka, servirka, sortirka...*; ž i v a l i : *koočka, rovka*; s t v a r : *adresirka, etiketirka, kleпка, klopka, sklopka, sortirka, spojka, značka, zvečka...* Pretvorba > *tisto*, s čimer se *pž* velja za izpeljanke, ki poimenujejo stvari: *crпка, doјka, isklopka, preklopka, primka, repetirka...*

Nekatere stvari iz zadnjih dveh skupin bi lahko zamenjale skupino glede na tehnično stališče: ali se z njimi opravlja delo (sredstvo) ali same opravljajo delo avtomatično.

Izpeljanke, ki poimenujejo stvari, se ravnaajo po redkejših transformacijah: > *tisto*, kar se *pž*: *pošilјka, predstavka, prostirka...*, > *tisto*, v čemer se *pž*: *kupka, trenirka, zipka...*

Tvorba iz števnikov in prislovov

14.1 Iz števnških samostalnikov na *-oje, -oro* je s priponskim obrazilom *-ka* izpeljanih nekaj samostalnikov: *dvōјka, trōјka, četvōrka, pētōrka, šestōrka...* Ti samostalniki poimenujejo različne pojme, ki so v zvezi s števnikom v podstavi.

14.2 Najpogosteje poimenujejo skupino oseb, ki jo povezuje določen cilj, delo ali ideja: *... a bila je to troјka spremna da pograbi i nož* (Stjepan Mihalić, *Novele*, 114).

14.3 Včasih označujejo število živali v vpregi: *troјka*.

14.4 Pri starejših pisatelјih pomenijo posodo (sod, steklenico), ki vsebuje določeno število merskih enot (akov, litrov): *Idi pa izvadi dvoјku vina* (J. Kozarac, RMH); *Ma to vam je bila glavurda... kao dvoјka* (I. Capelić, *Malo šale — malo zbilje*, 200); *... sada odmah ispuri onu praznu petorku* (J. Jurković, *Sabrane prip.*, 60). Ta pomen iz civilizacijskih vzrokov postaja arhaičen.

14.5 Včasih označuje števnik tudi *tisto*, kar je z njo označeno (osebo, prostor, tramvaj, igralsko karto, šolsko oceno in podobno): *Prvi broj je četvorka, drugi dvoјka* (Hašek-Jonke, RMH). V tem pomenu se pojavljajo tudi izpeljanke iz glavnih števnikov: *dēvētka, dēsētka...* *Ti si pokupila curu, keca, malu i desetku...* (N. Simić, Braća i kumiri, Zagreb, 1955, 33). V hrvatskem knjižnem jeziku so namesto teh izpeljank bolj pogostne izpeljanke s priponskim obrazilom *-ica*: *dvōica, trōica, četvōtica, pētica...*

14.6 Včasih imajo tudi kak poseben pomen. Tako *četvorka* pomeni ples štirih soplesalcev.

14.7 Iz prislova je izpeljan samostalnik *prēčka*.

Tvorba s sestavljenim priponskim obrazilom

15.1 Priponsko obrazilo *-ka* lahko najdemo tudi v sestavljeni tvorbi s priponskimi obrazili različnih vrst. Mnogi samostalniki, ki imajo podoban morfološki sestav, se uvrščajo k pridevniškimi izpeljankam (t. 12). Tu navajamo samo tiste, ki nimajo paralelnega sestavljenega pridevnika ali pa si ga ne moremo zamisliti kot možnost.

Priponsko obrazilo *-ka* je prisotno v naslednjih sestavljenih priponskih tipih: 1. sam. + Ø + sam. + *-ka*: *polnočka, ponočka*; 2. sam. + o + gl. + *-ka*: *čedomorka, bogomoljka* (žuželka); 3. sam. + e + gl. + *-ka*: *dušegupka* (M. Božić); 4. prid. + o + samost. + *-ka*: *dugohaljka* (oseba), *crvenopoljka* (običajneje *crvendač*), *modrovoljka, žutovoljka* (ptice), *bjelorepka, crnoperka, dugoperka, mnogoperka, tvrdoperka, žutoperka* (ribe glede na plavuti); 5. prid. + Ø + sam. + *-ka*: *crvenperka* (riba), *crvenrepka* (ptica, bolj običajno *crvenorepka*); 6. števnik + o + *-ka*: *jednočinka, dvočinka* (drame), *jednometka, trometka* (puške), *petoljetka* (plan), *sedmoljetka, osmoljetka* (šole), *dvodinarka* (kovanec); 7. števnik + o + gl. + *-ka*: *prvokoska* (koza), *prvotelka* (krava), *dvorotka, trôrtotka* (sadna drevesa); 8. prisl. + gl. + *-ka*: *brzometka* (puška), *radodajka* (oseba).

Priponsko obrazilo -aljka

20 Priponsko obrazilo *-aljka* je tvorno obrazilo, s katerim se izpeljujejo samostalniki iz nedovršnih glagolov 5. in 6. vrste. Podstava se dobi tako, da se odvzame končni *-ati*. Iz glagolov drugih vrst je izpeljanih samo nekaj samostalnikov: *crpaljka* (bolj običajno *crpka*), *prdaljka, tužaljka*.

21 Prvi zlog priponskega obrazila je dolg, naglas pa povečini tak kot pri glagolu, ki je v podstavi, vendar s težnjo, da bi zlog pred priponskim obrazilom imel namesto kratkega padajočega ali dolgega rastočega kratek rastoč naglas. Primeri so navedeni v sledečih točkah.

Izpeljanke poimenujejo:

22 preproste naprave: *bàcāljska: brizgaljska, čegrtaljska, hvataljska, kapaljska, klepetaljska, klizaljska, koturaljska, ležaljska, mahaljska, njihaljska, pisaljska, pištaljska, počivaljska, računaljska, rastezaljska, škrebetaljska, štivaljska, štrcaljska, vrcaljska, zviždaljska...*

23 vrste ugank: *dodavaljska, dopunjaljska, ispunjaljska, ispuštaljska, križaljska, oduzimaljska, opisivaljska, pogadaljska, pomicaljska, premetalj-*

ka, sklanjaljka, slagaljka, stupnjevaljka, umetaljka, zamjenjivaljka, zbrajaljka ...

24 Včasih takšne izpeljanke pomenijo tudi kaj drugega: *nàricāl̄jka*, *túžāl̄jka* (pesmi), *podmētāl̄jka* (spletka) ...

Priponsko obrazilo -ika

31 S priponskim obrazilom *-ika* se izpeljujejo samostalniki iz samostalniških, pridevniških in glagolskih podstav. Končni *k*, *g*, *h* se premenjujejo s *č*, *ž*, *š*: *Julčika*, *jošika*, *vršika* ... Naglas je kratek rastoč, in sicer na tretjem zlogu od zadaj. Pomeni izpeljank so različni.

32 Pri izsamostalniški tvorbi so v podstavi samostalniki vseh sklo-
nov in sklanjatev, izpeljanke pa imajo različne pomene.

32.1 S tem priponskim obrazilom se pogosto izpeljujejo ljubkovalna imena, vendar pokrajinsko obarvana, zato so v knjižnem jeziku navadno v rabi le v humorističnem smislu ali v humoristično naglašeni stavkih, v dialogu in podobno.: *bracika* (J. Draženović, Djela, IV, 50), *Tončika* (A. G. Matoš, n. d., 129), *Julčika* (isto, 130), *Malčika* (V. Majer, n. d., 94), *Svarcika* (S. Kolar, Ili jesmo, 182). Podobno tudi *Micika*, *Rezika*, *Gabika* ...

32.2 Osebe poimenujeta tudi samostalnika *korjenika* in *svastika*, rastline in rod rastlin: *bročika*, *čemerika*, *gomoljika*, *jadika*, *jelika* (deb-
lo jelke), *jošika* (jelša), *kamenika*, *lovorika*, *mlječika*, *sapunika*, *šimširika* ...; stvar: *solika*, *šibika*, *vršika* ...; znanost, veda: *liturgika*, *melodika*, *metodika*, *metrika* ...; posebej pogoste so takšne izpeljanke iz samostalnikov na *-ist*, ki pomenijo moške osebe: *anglistika*, *arabistika*, *bohemistika*, *esejistika*, *germanistika*, *grecistika*, *indoevropistika*, *lingvistika*, *rusistika*, *slavistika* ...³; z različnimi podstavami in pomeni: *epika*, *heroika*, *melodika*, *ornamentika*, *ritmika*, *simbolika*, *sinonimika*, *sokratika* ...

33 Pri izpeljavi iz pridevniške podstave pomenijo: stvari: *crvenika*, *rumenika* (vina), *varenka* (mleko), *mladika* (poganjek, pogosteje *mladica*), *šupljika* ...; rastline *crvenika*, *zelenika* *žutika* ...; abstraktno: *romanika*.

34 Iz glagolske podstave je izpeljan samostalnik *cjepika* (cepljena breskev).

³ Posebej je potrebno razpravljati o zapletenem teoretskem problemu, ko se iz samostalnikov na *-ika* s krnitvijo podstave in priponskim obrazilom *-ø* izpeljujejo samostalniki za moške osebe.

Druga priponska obrazila

35 K drugim priponskim obrazilom štejemo slabo tvorna in netvor-na, ne da bi upoštevali njihovo potencialno tvornost.

36 -ačka: *igrāčka, ljuljačka, pljuvačka*; -aka: *pišaka* (bolj pogosto *mokraća*); -alinka: *vestalinka*; -ālka: *vestalka*.

37 -anka. Priponsko obrazilo -anka je slabo tvorno. Z njim se izpeljujejo samostalniki iz glagolov -a- in -ova- vrste, ki se jim odbije -ati. Iz glagolske podstave glagolov *ø* vrste je izpeljan samostalnik *pijānka*. Naglas je na zlogu pred priponskim obrazilom (kratek rastoč), vendar je *uspāvānka* pogostnejše kot *uspāvānka*.

Takšne izpeljanke pomenijo: a) stvar: *črtānka; čitanka, pisanka, pljuvanka* (redkeje, *pljuvačka*), *stajanka* (platforma), *vježbanka* . . ., b) breskev: *kalanka*, c) pesem: *jadovanka* (zastarelo), *pjevanka* (redkejše), *tugovanka, uspavanka* . . .; d) vrsto zabave: *pijanka*.

Iz samostalniške podstave sta izpeljani *čājānka* in *kājānka*.

38 -ārka. Priponsko obrazilo -arka je zelo slabo tvorno. Z njim so izpeljani samostalniki iz samostalniških podstav. Naglas je kratek rastoč na prvem zlogu. Pomeni so različni: *kukmarka, livadarka* (ptice), *uljarka* (kit), *lističarka, mješinararka* (gobe), *livadarka, mahunarka* (rastline), *hiljadarka* (bankovec), *iglararka* (puška), *piličarka* (kletka za piščance), *stotinararka* (bankovec), *košarka* (igra).

39 -atika. Pri nekaterih izpeljankah iz samostalnikov grškega izvora, pri katerih se podstave končujejo na -m: *aksiomātika; diplomatika, dogmatika, enigmatika, problematika, sistematika, tematika* . . .

40 -āvka: *služavka*; -ēnka: *solenka*; -eska: *humoreska, soldateska; -etika; energetika*.

41 -iljka. Pri nekaterih samostalnikih, izpeljanih iz glagolov -ova- vrste. Izpeljanke poimenujejo različne stvari: *cjediljka, glasiljka* (pogosteje v množini), *nosiljka, svjetiljka* . . .

42 -īnka: *blondinka* (plavalaska), *uršulinka, milijuntinka, stotinka, šezdesetčetortinka, tisućinka, devetinka, večerinka*.

43 -jānka: *kićanka; -jārka*. Supletivno priponsko obrazilo k -ārka; pritika se podstavam, ki se končujejo na *k, g, h*, včasih tudi tistim na -n, začetni *j* pa se s končnimi glasovi podstave prilikuje po zakonih jotacije: *klobučarka, siličarka* (goba), *mjesečarka* (rastlina), *rupičarka* (stroj), *stotinjarka* (poleg *stotinjarka*); -jika: *paljika, pepeljika, stabljika, strnjika; -juška: viljuška; -ljika: bodljika, medljika, trepetljika;*

-*ōjka*: *ljepojka*, *mladojka*, *plavojka* . . .; -*ōvka*: *kapovka* (ž. oseba *kapo*), *ridovka* (kača), *aktovka* (torba, enodejanka), *hrenovka* (klobasica), *vjetrovka*; -*uška*: *peruška*, *zmijuška* (*Lako bi on . . . za onu bjeloglavu zmijušku . . . Ivandića*, M. Božić, RMS).

UTOPIJA V SLOVENSKEI PROZI 19. STOLETJA

V slovenski literaturi 19. stoletja obstaja pet utopičnih proznih besedil, ki na svojstven način aktualizirajo evropska modela klasične (pozitivne) utopije in antiutopije. Skušali bomo ugotoviti njihove značilnosti, zato nas bo zanimala predvsem njihova struktura.

Nineteenth Century Slovene literature contains five utopian prose texts which represent specific realizations of the European model of the classical (positive) utopia and anti-utopia. The author attempts to establish their characteristics and is therefore interested primarily in the structure of the texts.

V slovenski prozi 19. stoletja med leti 1878 in 1893 zasledimo nekaj besedil, Josipa Stritarja *Deveto deželo*, Antonna Mahničča *Indijo Koromandijo*, Janeza Trdina *Razodetje*, Ivana Tavčarja *4000* in Janeza Mencingerja *Abadona*, ki jih literarni zgodovinarji bolj ali manj prepričljivo uvrščajo med utopije, ne da bi določneje opredeljevali svoje oznake. V času nastanka so bila ta dela (razen *Razodetje* in deloma tudi *Devete dežele*) deležna precejšnje pozornosti sodobnikov, ki je veljala zlasti njihovi aktualistični in polemično satirični naravnosti, za literarno zgodovino pa niso bila posebno zanimiva, saj upravičeno veljajo za dokaj obrobno epizodo v slovenski literaturi.¹ Kot je nenavaden že sam pojav utopične proze, ki ni mogla slediti nikakršnemu domačemu tovrstnemu izročilu, preseneča tudi to, da po letu 1893 sleherni pisanje te vrste pri nas izgine. Šele v današnjem času lahko v Vidu Pečjaku, prvemu vidnejšemu slovenskemu piscu znanstvene fantastike, zaslutimo daljnjega nadaljevalca utopične zvrsti, če seveda pristajamo na to, da je utopija predhodnica znanstvene fantastike. Vendar bi težko trdili, da bi utegnili biti Pečjakovo pisanje tudi v najmanjši meri neposredno povezano s slovensko utopijo 19. stoletja, ki ni utegnila ali ni mogla postati izročilo. Model svoje zvrsti si je moral najti v evropski in ameriški literaturi, pri istem viru, kjer so našli svoj vzorec tudi pisatelji slovenskih utopij skoraj stoletje pred njim.

¹ Jože Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva IV*, Maribor 1970, navaja v preglednici pomembnejših proznih del med l. 1878 in 1893 samo Mencingerjevega *Abadona*, enako Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva za srednje šole*, Ljubljana 1974, preglednica XII.

I

S problemom utopije v literaturi se pri nas podrobneje ni nihče ukvarjal.² Od tod dejstvo, da literarnoteoretični izrazi utopija, klasična (pozitivna) utopija, antiutopija in znanstvena fantastika niso ne utrjeni ne dosledno uporabljani in razmejeni.³

Klasična utopija. Leta 1516 je Thomas More izdal delo *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*.⁴ Ta Zlata knjižica o najboljši državni ureditvi in o novem otoku Utopiji je takoj postala vzor in standard za vse literarizirane načrte 'popolnih držav', hkrati pa je tudi dala ime novi zvrsti literature.⁵ Klasična utopija je doživela svoj razcvet med začetkom 16. in koncem 19. stoletja, za najpomembnejša dela te zvrsti pa veljajo *Sončno mesto* Tomassa Campanelle, *Nova Atlantida* Francisca Bacona, Edwarda Bellamyja *Looking Backward* itd.⁶ Osnove utopije (iz gr. *eu topos* 'dober kraj' in *ou topos* 'nikjer; kraj, ki ga ni, ki ne obstaja')

² O antiutopiji je pisal Drago Bajt, Drugi obraz prihodnosti, spremna beseda k Zamjatinovemu Mi, Ljubljana 1975, str. 5–38; opozarjamo še na feljton Borisa Grabnarja v Ljubljanskem dnevniku 1978, od 18. III. do 28. III., Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja.

³ Da bi se izognili nejasnostim, bomo uporabljali besedno zvezo klasična utopija za t.i. pozitivno, pravo utopijo, izraz antiutopija za negativno, obrnjeno utopijo, utopija pa nam bo pomenila zbirni, hierarhično višji termin, ki zajema klasično utopijo in antiutopijo.

Boris Grabnar na začetku svojega feljtona Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja še ugotavlja, da je »Utopija /.../ samo neka posebne vrste znanstvena fantastika /.../«; v 8. in 9. nadaljevanju pa odkrijemo, da znanstveno fantastiko, utopijo in antiutopijo popolnoma enači: znanstvena fantastika mu je nekakšna futurologija; predlaga program, ki naj bi se ga držali slovenski pisci tovrstne proze (pisali naj bi recimo o problemih prostorskega planiranja v prihodnosti, o tem, kakšen bo nekoč Triglavski narodni park, kaj bo z našimi obvoznicami itd. /!/, in potem ugotavlja, da so to namigi za pozitivno utopijo, priporoča pa tudi antiutopijo, ki da je umetniško zahtevnejša. — Manj skrajno pojmovanje teh treh zvrsti zasledimo v Matjaža Kmecla Mali literarni teoriji, Ljubljana 1976, str. 305 ob geslu science fiction: avtor predlaga namesto utrjenega, a neustreznega prevoda science fiction = znanstvena fantastika nov izraz, namreč tehniško naravoslovna utopija; potem razloži, da se je science fiction posebno močno razvil v devetnajstem stoletju, da je upoštevan vse do danes, in našteje avtorje, poleg H. G. Wellsa še Mauroisa, Capka, Orwella, Huxleyja. Avtor očitno enači znanstveno fantastiko z antiutopijo, povrh vsega pa jo uvršča med daljše poučne književne zvrsti (str. 304) — ali, v njegovi terminologiji, vrste.

Medtem ko tuja literarna teorija pozitivno utopijo zanesljivo uvršča v didaktično prozo, pri antiutopiji že omahuje, je za znanstveno fantastično obveljalo, da je ni več mogoče uvrstiti k poučni literaturi.

⁴ »Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia«; popoln naslov navajam po Słowniku terminów literackich, 1976.

⁵ Slovenski prevod naslova povzeman po slovenski izdaji Utopije, Ljubljana 1958, prev. Jože Košar.

⁶ Tomasso Campanella, Civitas solis, 1625, Francis Bacon, Nova Atlantis, 1627; Edward Bellamy, Looking Backward, 1888.

najdemo že v mitu, kajti zlati vek, zemeljski raj, deveta dežela, kjer se cedita med in mleko, itn. so že prve ljudske projekcije želja po srečnem in zadovoljnem življenju.⁷ Vendar identičen izvor še ne pomeni identičnih funkcij: ljudsko hrepenenje po sreči na tem svetu, preneseno v mit, je prvinsko hrepenenje po ‚sreči kar tako‘, po brezdelju, v utopijah pa je delo nujen pogoj in prvi zakon. Deveta dežela je rezultat sanjarjenja, utopija pa je racionalen načrt — človek hoče postati tvorec svoje sreče.

Kot smo že omenili, je postalo Morovo delo model za vse naslednje klasične utopije. Struktura Utopije je že struktura zvrsti, zato nam bo opis tega dela omogočil vpogled v ustroj utopičnih besedil.⁸ Morova utopična družbena ureditev je še lahko nastala na nekem neodkritem otoku v bližini Nove zemlje, ko pa je bil svet že raziskan, so se morale idealne države preseliti na planete in zvezde, kmalu pa že v prihodnost. Vendar čas v utopijah ni nikoli pomenil kronološke distance — aspekt prihodnosti je vedno le postulatívna kategorija, prihodnost je samó načelo, namen, namera.⁹

Utopična država leži na zaprtem otoku simetrične oblike; ta zaprtost simbolizira tudi zaprtost same ureditve.¹⁰ Zemljepisna urejenost je tudi že prvi znak družbenega reda: bivanje in delo prebivalcev sta tako racionalno in smotrno urejena, da ne zahtevata nobene spremembe več. Utopija, Sončno mesto, Nova Atlantida in vse druge ‚idealne države‘ so na stopnji, ki je ni več možno preseči, zato so nespremenljive in večne; razvoj ni več mogoč, dosegle so »statično popolnost«, njihov svet ostaja nujno nadzgodovinski.¹¹

Umna družbena ureditev ne more dopustiti nikakršnega nereda: za vse utopične države je značilno, da so maksimalno urejene. V Utopiji vladajo stroga hierarhija in natančni, za vse enaki zakoni. Prebivalcem je omejena svoboda gibanja, kršilce reda čaka stroga kazen; Utopijci niso popolni ljudje, vendar živijo v tako urejeni državi, da to pravzaprav so. Idealen red je torej možen le takrat, kadar je prebivalcem odvzeta sleherna individualnost; za svet, v katerem ni več ne družbenih ne osebnih

⁷ O etimologiji besede utopija gl. Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, Chicago and London 1970; poleg tega dela sem uporabljala še razpravo Jana Trzynałdowskega *Próba poetyki science fiction*, v zborn. *Z teorii i historii literatury*, 1963, in delo Ryszarda Handkeja *Polska proza fantastyczno-naukowa*, 1969.

⁸ Literarna teorija uvršča utopijo med daljšo poučno prozo.

⁹ Trzynałdowski, *Próba ...*, str. 262–268.

¹⁰ »Skrajne meje otoka se, kakor potegnjene s šestilom, zaključujejo v polkrogu, in dajejo celotnemu otoku obliko polmesca /.../. Prehode med /skalami v zalivu/ poznajo samo otočani; zato je tuji ladji težko priti v zaliv /.../« More, Utopija. Ljubljana 1958, str. 107.

¹¹ Prim. Elliot, str. 9.

problemov, za ureditev, ki omogoča ‚raj na zemlji‘, so pisci klasičnih utopij pripravljani žrtvovati človekovo svobodo.

Vsaka klasična utopija uvaja ideal, standard, ki je daleč nad realnimi družbenopolitičnimi razmerami, zato že s svojim obstojem meče kritično luč na vse sodobne družbene ureditve. Razmišljanje o popolnem svetu lahko spodbudi samo razočaranje nad neidealno realnostjo. V sočenuju med stvarno in umišljeno podobo sveta, kjer ima prva nujno znak plus, druga pa minus, je razlika med njima še bolj očitna. V Utopiji se kaže v pogovoru med predstavnikoma obeh svetov: Hithlodaeus, ki je nekaj let živel v Utopiji, se ostro norčuje iz sodobne angleške družbene ureditve. »Satira in utopija nista razdružljivi; medtem ko ena kritizira realnost v imenu nečesa boljšega, je druga že konstrukcija sveta, kakršen bi moral biti,« ugotavlja R. C. Elliott.¹²

Utopije se po navadi pojavljajo v obliki romana, vendar so mnogo bolj konvencionalne in stereotipne kot roman.¹³ Prvi predpis je odmik v prihodnost (oz. odmik iz sodobnega zgodovinskega sveta). Prav tako je predpisan ‚vstop‘ v utopični svet — popotovanje v času in prostoru, tretja, osrednja in nespremenljiva prvina vsake klasične utopije pa je podrobna, resnobna razpravljanja o družbenih, političnih in socialnih zadevah »edinega ljudstva, ki ima dobro urejeno upravo«. ¹⁴ Diskusija je že nemimetični pripovedni postopek — prav po odsotnosti mimezisa se utopična besedila bistveno ločijo od tradicionalnih romaneskni oblik. Gre za poročanje o idealnem, ne pa za poustvarjanje idealnega, zato zahteva klasična utopija posebno ideološko sugestivnost. V miselni konstrukciji izginja prostor za realije in konkretnosti, upovedene osebe so stilizirane in tipizirane; ker v popolni državi ni sporov, v utopičnih besedilih ni dogajanja — za silo ga nadomesti opis popotovanja v utopično državo.

Antiutopija, moderna varianta klasične utopije, se je razvila v 20. stoletju, čeprav njene prvine zasledimo že v utopijah ob koncu 19. stoletja. Najbolj znana antiutopična besedila so Zamjatinov *Mi*, Huxleyev *Krasni novi svet* in Orwellov *1984*.¹⁵

Pozitivna utopija je možna samo tako dolgo, dokler človek še verjame v neogibnost napredka, dokler je prepričan, da z znanostjo lahko obvladuje naravo in da je sposoben razumsko uravnati pot v boljšo družbo. Zato ni čudno, da se je pozitivna utopija lahko razvila v renesančnem

¹² N. d., str. 24.

¹³ Prim. n. d., str. 108.

¹⁴ More, Utopija, str. 104.

¹⁵ Zamiatin, *My*, 1920; Huxley, *Brave New World*, 1932; Orwell, 1984, 1949.

humanizmu, v razsvetljenstvu in v dobi ekspanzije znanosti v 20. stoletju; za pisce utopij je sodobna družbena ureditev slaba, podoba zaželenega sveta se jim je kazala v prihodnosti. Antiutopija pa je »/. . ./ že življenje prihodnosti, ustvarjeno v odgovor človekovemu hrepenenju po sreči na tem svetu. Odgovor je — zlo.«¹⁶ Antiutopija je narobe utopija, je utopična ideja, pripeljana do usodnih posledic. Osebam utopičnih romanov je zlo prikrito, odgovornost prihranjena in spoznanje odvzeto; zato niso subjekti, so le stilizirani značaji brez znakov individualnosti. Osebe antiutopij se že hočejo rešiti takšne ‚sreče‘.

Klasična (pozitivna) utopija in antiutopija sta si v antitetičnem razmerju. Aspekt prihodnosti ima v prvi ideološki predznak plus, druga je prihodnost evocirala in je prisodila minus.

Znanstvena fantastika. »Sodobna literarnoteoretična klasifikacija ima obe zvrsti /utopijo in antiutopijo/ za zgodnjo stopnjo ali že kar predstopnjo znanstvene fantastike.«¹⁷ Zlasti v zgodnejših znanstvenofantastičnih delih lahko zasledimo prvine klasične utopije ali antiutopije, zato se dogaja, da nekateri ne ločijo natanko obeh zvrsti. Zlasti v priložnostnih časopisnih poročilih lahko zasledimo vulgarizacijo obeh pojmov (za bistveno prvino utopije in znanstvene fantastike štejejo izmišljenost, natančneje neuresničljivost; torej sta po tej logiki obe zvrsti že kar inačici enega in istega).¹⁸ Pravi problem pa je zlasti vprašanje časovne strukture obeh zvrsti: medtem ko v utopiji prihodnost ne vstopa kot zavezujoča kategorija časa, marveč kot načelo, in ima znake, ki niso časovni, ampak filozofski in ideološki, gre v znanstveni fantastiki za konstrukcijo prihodnosti, zgrajeno na podlagi logične podmene, ki je v skladu z danes veljavnimi znanstvenimi dognanji in domnevami oz. ki današnjim znanstvenim zakonom in predpostavkam v ničemer ne nasprotuje.¹⁹ Razlika med utopijo in znanstveno fantastiko se torej kaže kot razlika med zahtevo prihodnosti in med pričakovanim, naravnim podaljškom sedanje realnosti.²⁰ Če v nekaterih znanstvenofantastičnih delih res najdemo prvine utopije, to še ne pomeni, da bi bila ta dela zato

¹⁶ Elliott, str. 89.

¹⁷ Drago Bajt, *Drugi obraz prihodnosti*, spremna beseda k Zamjatinovemu romanu *Mi*, Ljubljana 1975, str. 26.

¹⁸ Drugače Grabnar, ki klasično utopijo, antiutopijo in znanstveno fantastiko enači, zdi se, na podlagi didaktičnosti.

¹⁹ Znanstvena fantastika je zlasti po drugi svetovni vojni doživela nagel razvoj od začetkov, ko se je ukvarjala predvsem s predvidevanjem fantastičnega tehničnega napredka, možnostjo ekspanzije človeka na planete in galaksije, do danes, ko se je iznebila balasta oboževanja tehnike in se obrnila k človeku, njegovim sedanjim in novim možnim problemom.

²⁰ Prim. Trzynadlowski, str. 266, Handke, str. 9.

samo oblika utopične zvrsti, prav tako nekateri znaki v utopijah, ki spominjajo na znanstveno fantastiko, še ne zadostujejo, da bi utopična dela uvrščali v science fiction.

II

V Zvonu 1878 je Stritar, pod psevdonomimom Negoda, izdajal *Deveto deželo*.²¹ Objavil je osem poglavij, dokončal pa je ni nikoli; razlogi so nam ostali prikriti.²² Zadnje natisnjeno poglavje je posvečeno opisu devetodeželanskih kulturnih in izobraževalnih ustanov, ob tej priliki pa je Stritar razgrnil svoje idejno-estetske nazore o gledališču; morda bi lahko sklepali, da bi v nadaljevanju *Devete dežele* razgrnil svoj literarni program. Seveda je to samo nepotrjena domneva — pred seboj imamo odlomek, ki je za naše razmišljanje izredno zanimiv.

Negoda je namreč vsepovsod iskal *Deveto deželo*. Ladja, na katero se je bil po naključju vkrcal, je potonila in valovi so ga zanesli na neznan otok. Pri gostoljubnih domačinih, ki so govorili najčistejšo slovensščino, je okrevljal, potem pa se je napotil po *Deveti deželi* in v pogovoru s prebivalci spoznaval njeno družbeno ureditev. Ta je zaprta vase: »Mi skrbimo zase, kakor da bi bili sami na svetu, zadovoljni smo s tem, kar imamo, drugo nas nič ne skrbi.«²³ Devetodeželani si vsako leto volijo župane in glavarja izmed najbolj poštenih in moralno neoporečnih mož. Dežela ima po sto občin, vsaka občina po sto popolnoma enakih vasi in glavno mesto. Prebivalci so izredno kulturni in izobraženi — v vsaki vasi imajo poleg humanitarnih ustanov tudi knjižnico in gledališče. V primerjavi z ureditvijo *Devete dežele* se Negodi še bolj kažejo nepravilnosti in slabosti vseh sodobnih družbenih ureditev: »Čudil se je /neki/ mož in samo z glavo majal, ko sem mu samo površno pravil, kako je pri nas; najhujšega mu nisem povedal, menim, da bi mi ne bil vsega verjel.«²⁴

Stritarju se je, kot je bil položil v usta svojemu 'glasniku', že posrečilo »/. . . / ustvariti nov genre v slovenskem slovstvu.«²⁵ V slovenski prostor je uvedel pravo klasično utopijo — kako natančno je sledil kanonom nove zvrsti, se prepričamo, če preverimo ustroj prve slovenske utopične države: časovno prostorski odmik na zaprt, sklenjen otok; idealna

²¹ (Josip Stritar), *Deveta dežela*, Zvon 1878, št. 1, 3, 5, 7, 8, 19, 20, 21, 22.

²² Anton Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva III*, Ljubljana 1970, str. 7: »/. . . Stritarju/ je zmanjkalo poguma za opis verskih, družbenih in političnih razmer /.../.«

²³ Josip Stritar, ZD IV, Ljubljana 1954, str. 317.

²⁴ N. d., str. 317.

²⁵ N. d., str. 307.

družbena ureditev, prikazana iz pomenkov med popotnikom, ki je po naključju zašel v ta svet, in med domačini; kritika vseh sodobnih sistemov v imenu boljšega, ki ga predstavlja družbena, socialna in politična ureditev Devete dežele.

Prvo besedilo, ki je v slovenski prostor uvedlo utopično zvrst, je že zvesta realizacija »vsebinske« zvrstne invariante utopičnega sveta.²⁶ Po skoraj petsto letih od objave Morove Utopije je Stritar, kot si je želel, uvedel k nam nov žanr, vendar ne smemo prezreti, da je Deveta dežela ostala nedokončana.

Mahničovo *Indijo Komandijo* je vsaj deloma spodbudilo Stritarjevo utopično besedilo.²⁷ Bila bi manj zanimiva, če nanjo ne bi navezovali nastanka Tavčarjevega 4000 in Mencingerjevega Abadona in če se v tem besedilu struktura utopije ne bi skrhalo in podredila drugi strukturi. Na to nas opozarja že podnaslov, ki ga je Mahnič dodal drugi objavi *Indije Komandije*.

V deželo, kjer je vse kar najbolje urejeno, se z Zahoda vrne Tonek, deseti županov sin. Prepričan, da je neposredni naslednik Kancijana, Smerekarja, Ježa, Rusova (Kanta, Schellinga, Hegla, Rousseauja) itd., sklone popeljati Komandce k svobodi, enakosti in bratstvu. Komandci se pod njegovim vodstvom otresejo strahu pred nebeškimi prikaznimi, in ko jih vera več ne ovira, izvedejo »revolucijo« — prekrstijo se v narodnem duhu, preimenujejo koledar (mesec meglenc — brumaire) in uvedejo splošno enakost. Ko zrušijo vse staro, uvedejo novi red: skupno delo, narodne sklede in dovilnice; natezalnice, stiskalnice in narodno državni brus pa bodo Komandce tako oblikovali, da si bodo res popolnoma enaki. Ko pa se »revolucionarji« do kraja zavedo svoje svobode, ugotovijo, da je bolje počivati kot delati, pa začnejo pleniti in požigati. Ko v deželi nastane kaos, se dvignejo privrženci starega reda in najprej spet uvedejo stare nebeške strahove. Vrne se še kralj in Komandci srečno zaživijo po starem.

Že podnaslov dela dokazuje, da je besedilo predvsem satira na ideje francoske revolucije, obenem pa tudi na Stritarjevo Deveto deželo in na tedaj aktualne narodno prebudne ideje, hkrati pa besedilo vsebuje še nekaj prvin klasične utopije, zlasti v opisu *Indije Komandije* pred »prekucijo«. Dežela namreč leži tik pod nebeškim obokom, njena ureditev pa je umna in nespremenljiva: »Kar so enkrat naši starci za dobro spo-

²⁶ Izraz povzemam po Dragu Bajtu.

²⁷ (Anton Mahnič), *Indija Komandija*, Slovenec, 31. jan—15. febr. 1884. Rimski katolik 1889, V., VI. zv., s podnasl. O stoletnici francoske revolucije Slovenec v spomin spisal dr. Mahnič.

znali, je zdaj dobro in bo; s postavami se igra in norčuje le norec /.../.²⁸ Prebivalci so varčni, praktični, pokorni postavi, zato nimajo »nekoristnih naprav« — mestnih vrtov, knjižnic, muzejev in šol, ker »vsak naj skrbi zase«, knjige so pa za učene, ti naj jih kupujejo. Komandci so nevedni; vsak se že nauči svojega dela, »kako se je in pije, pa tudi vsi vedo«, zato jim šol treba ni.

Satira je seveda prisotna tudi v opisu Indije Komandije, vendar v mnogo manjši meri kot pozneje. Iz drugih Mahničevih spisov lahko sklepamo, da se je morala avtorju zdeti ureditev te dežele kar dobra, če že ne idealna. »Idealna« družbena ureditev, statičnost, zaprtost, časovno prostorski odmik, vse to nas opozarja, da so v delu prisotne prvine klasične utopije. Predvsem jih lahko najdemo v t. i. prvem delu besedila, poleg tega pa funkcionirajo znotraj satire, ki je osnovna struktura Mahničevega besedila. Kot taki pomenijo predvsem tehničen postopek, ki ga je Mahnič uporabil za eksplikacijo satirične vsebine.

Razodetju Janeza Trdine bi na prvi pogled pripisali večjo zvestobo utopični zvrsti.²⁹ Na kratko povzemimo zgodbo: Ivan Slobodin ljubi svojo domovino, zato tem bolj občuti slabe gospodarsko-politične razmere. Ker misli, da ga dekle ne ljubi, in pod vplivom »suhoparnih nemških modrijanov in razbrzdanih francoskih piscev« se zaradi pomanjkanja »vere« odloči za samomor.³⁰ V Gorjancih ga menih popelje v leto 2175 in Slobodin, neviden, ugotavlja, da so se gospodarske razmere popravile, da so Italijani in Nemci izgnani iz dežele in da govorijo ljudje najčistejšo slovenščino, drugi sporazumevalni jezik pa je »slavjanščina«. Povsod so narodna društva in čitalnice, lepa mesta so okrašena s kipi slavljanskih junakov itn. Slobodin se srečen vrne domov, ker ve, kako drugačna bo njegova domovina čez tristo let.

Medtem ko smo pri Indiji Komandiji opazili, da celotno besedilo preveva satirična struktura in so bile utopične prvine prisotne samo v majhnem delu besedila, pa še ta je bil v razmerju do satire, nastopa tokrat utopija v odnosu do drugačne strukture. Kot zahteva kanon klasične utopije, Trdina enači srečo s prihodnostjo, torej že lahko govorimo o dveh kategorijah, ki predstavljata dve izmed osnovnih načel utopije — o časovnem odmiku v prihodnost in opisu te prihodnosti. Tudi tretje načelo, kritiko realne sedanosti, lahko zasledimo: Slobodin si sklene vzeti življenje prav zaradi »jako nepovoljnih političnih in gospodarskih razmer« in ker se »narodni stranki niso izpolnile niti najpohlevnejše

²⁸ Mahnič, *Indija Komandija*, RK 1889, str. 540.

²⁹ Janez Trdina, *Razodetje*, LZ 1888.

³⁰ Janez Trdina, ZD VII, Ljubljana 1955, str. 263.

želje«. ^{30a} V nasprotju z njo se kaže prihodnost popolna, idealna in pomeni zavračanje, zanikanje in obsodbo družbenopolitične realnosti druge polovice 19. stoletja. Pa vendar Razodetja še ne moremo uvrstiti med prave klasične utopije; o tem nam med drugim priča tudi konec besedila: »Ker Slobodin ve, da je bodočnost naša, mu ne delajo preglavice hude nepravilike, v katerih se nahaja često narodna stranka. Kadar zve kako krivico, ki se je storila naši narodnosti, zakliče zmagoslavno: Vsaka sila je minljiva! Prešeren je prerokoval resnico, da se bodo ‚vremena zjasnila‘ tudi nam, Slovencem, zato: Ne vdajmo se, ne vdajmo se!« ^{30b} Slovenija 22. stoletja torej ni model idealne družbe, ki naj bi postal zavezujoč. V besedilu prej zasledimo nekakšno bukolično vizijo prihodnosti, ki po svoje ni daleč od ljudske predstave o deveti deželi, kjer se cedita med in mleko; tega se je zavedal tudi Trdina sam, saj je Razodetje uvrstil v Bajke in povesti o Gorjancih. Seveda pa je ta vizija narodnostno prebudnega značaja, klic po upornem vztrajanju v na videz brezupnem položaju.

Sklenemo lahko, da Trdinovo besedilo sicer vsebuje prvine klasične utopije, predvsem časovni odmik in opis idealne prihodnosti, vendar drugi funkcionira na ‚pravljlični‘ način, ki ne ustreza utopični zvrsti. V ustroju Razodetja zasledimo kvečjemu predutopično literarno obliko.

Slovenski literarni zgodovinarji niso omahovali, ko je bilo treba označiti Tavčarjevo »času primerno povest« 4000 — že od vsega začetka jo imenujejo satirična utopija.³¹ Nam pa, ki smo že pri Indiji Komandiji ugotovili, da si satira, če ni integralen del utopičnega ustroja, utopijo podredi in prekvalificira njene prvine tako, da funkcionirajo samo znotraj nje, se zastavlja vprašanje, kaj satirična utopija sploh pomeni — ali lahko sklepamo, da v delu nastopata obe strukturi vzporedno in sta si med seboj enakovredni, ali pa morda, da si utopija podreja satiro.

Emona leta 4000 je le na videz podobna mestom v klasičnih utopijah: mesto je utrjeno, strogo zastraženo, prebivalci živijo po zakonih in postavah, kakršne so pred več sto leti uvedli privrženci katoliške cerkve. Učenost in znanost ne veljata nič. Glavno mesto papeževe province št. LII ima ureditev, ki je nespremenljiva, ni pa popolna: na oblasti so podkupljivi kleriki, ki pod krinko svetosti in pobožnosti izžemajo neposvečene Emonce. Že v zasnovi takšne družbene ureditve obstaja dvojnost, ki se kaže kot nasprotje med dobrim in zlim. V papeževi državi, državi božjega opolnomočenca, so nosilci zla predstavniki cerkve, »vidnega

^{30a} N. d., str. 265.

^{30b} N. d., str. 264.

³¹ 4000. Času primerna povest iz prihodnjih dob. Po vzorih dr. Ničmaha spisal dr. Nevesekdo, LZ 1891.

božjega kraljestva«, ki bi morali nositi in uveljavljati »božje lastnosti, kakor so svetost, pravičnost, ljubezen /in/ usmiljenje«. ³² Tisti, ki bi morali uveljavljati dobro, so nosilci zla. V tem preobrnjenem položaju leži temeljni paradoks Tavčarjevega dela: ureditev božjega kraljestva na zemlji je proti volji boga samega. 4000 torej ni ne dogajanje utopije ne antiutopije, pač pa satirični odgovor na ideje čisto določenih slovenskih zgodovinskih osebnosti, Antona Mahniča in njegovih privržencev. Prvine drugih struktur, ki jih v našem primeru predstavljajo prvine klasične utopije ali že kar antiutopije, so do satire v podrejenem položaju in funkcionirajo znotraj nje, vendar so zaradi svoje specifičnosti vidne in opazne. Če je že nekakšna označitev potrebna, bi bilo umestneje namesto tradicionalne ‚satirične utopije‘ uporabljati poimenovanje ‚utopična satira‘.

Tavčarjev roman 4000 je že odprl možnost realizacije antiutopije. Kot v zadnjih dveh obravnavanih besedilih so prvine utopične zvrsti tudi v tem primeru ostali na ravni formalnih pisateljskih postopkov.

V okviru našega razmišljanja je najzanimivejši *Abadon* Janeza Mencingerja. ³³ Osredotočili se bomo na samo štiri izmed dvanajstih poglavij obsežnega besedila, na 7., 8., 9., in 10. poglavje, ki v delu izrazito izstopajo — predstavljajo vrh in že na prvi pogled kažejo izrazite utopične znake. Že njihov topografski položaj v romanu nas opozarja, da so bistvena in ključna. Vstavljena so v okvirno zgodbo o bolezenskih blodnjah Samorada Veselina, ki je bil v svojih sanjah sklenil pogodbo z Abadonom, zlim duhom laži in prevar; ker ga hoče Abadon za vedno pridobiti zase, mu kaže pokvarjenost njegovega veka, pretvarja laž in resnico — in ena takih »prikazni« je tudi podoba prihodnosti v poglavjih, ki jim velja naša pozornost. Specifična struktura nam omogoča, da jih obravnavamo samostojno, ne glede na okvirno zgodbo.

Na ozemlju nekdanje Slovenije upravlja država vse žitje in bitje prebivalcev. Ljudje so pokorna bitja, od rojstva določeni za to in to delo, ki nosijo maske, da bi se sleherna individualnost zabrisala. Svobode ne poznajo in si je ne želijo. Posamezniki so samo številke, zamenljivi in nepomembni. »Ali nisem grešil že preveč, ko sem samo želel misliti,« se vpraša neka taka številka. ³⁴

Vse kaže, da je Mencinger racionalni model družbe, kakršen se je Moru, Campanelli, Baconu in še Bellamyju zdel idealen, nepresegljiv, relativiziral in dosledno pripeljal do skrajne usodnosti. Seveda Men-

³² Vekoslav Grmič, *Mali teološki slovar*, Celje, 1975, str. 22—23.

³³ *Abadon*. Bajka za starce. Pripoveduje Nejaz Nemcigren, LZ 1895.

³⁴ Mencinger, ZD II, Ljubljana 1962, str. 295.

cingerjeva pesimistična podoba prihodnosti ni tako izdelana, kot smo jo vajeni brati v delih klasikov antiutopije — v Zamjatinu, Huxleyju in Orwellu, upoštevati pa moramo zgodnjo letnico nastanka Abadona in pa, da se antiutopija samo v štirih poglavjih pač ni mogla ustrezno razviti. Ob vsem tem pa se pojavlja tudi pomislek: Mencingerjeva tragična vizija sveta, ki je pod pretvezo dobrega za vse ljudi vse človeško v ljudeh izničil, se v 10. poglavju izkaže kot »prikazen« (privid, čutna prevara) Abadonova, zavrnjena v imenu humanizma, optimizma, liberalizma, napredka in vere. Prvi korak slovenske proze, s katerim se je še pred moderno otresla tradicionalnega zamudništva prav na področju utopične proze, je bil omahljiv in negotov.³⁵

III

V slovensko prozo ob koncu 19. stoletja je pet besedil uvedlo in v večji ali manjši meri razvilo utopično zvrst ter v kratkem času v loku, ki je segal od prave klasične utopije do antiutopije, nadoknadilo slovensko zamudo na tem področju, z antiutopijo pa celo dohitelo najmodernejše evropsko dogajanje. Vendar moramo tej trditvi postaviti omejitve: utopija se v nobenem delu ni popolnoma realizirala — v treh besedilih (Indija Komandija, Razodetje, 4000) so prisotne samo utopične prvine, podrejene drugačnim strukturam; prvo besedilo, ki je v slovenski prostor uvedlo klasično utopijo, je ostalo nedokončano, v zadnjem, ki je stopilo v korak s tovrstnim evropskim dogajanjem, pa nastopa antiutopija samo v štirih poglavjih. Ta svojevrstna fragmentarnost verjetno ni naključna: po eni strani kaže na nemoč pisatelja, ki v danem zgodovinskem trenutku ne zmore dosledne miselne konstrukcije idealne družbene ureditve (Stritar), ali ki mu liberalistično meščansko prepričanje ne dovoljuje absolutnega pesimizma (Mencinger), po drugi strani pa utegne biti posledica specifičnega aktualiziranja evropskega modela utopije v slovenskem prostoru.

Motivacija glavnih oseb slovenskih utopičnih besedil in odnos teh oseb do prikazanega utopičnega sveta je sicer različna, vendar že v temelju določuje 'slovensko' podobo prihodnosti: Pri Mahničju je županov Tonek prebivalec Indije Komandije, vendar se je izneveril domačemu izročilu že, ko je odšel v svet. Ideje zahodnih filozofov so ogrozile statični mir njegove dežele. Trdinovega Ivana Slobodina določa razočara-

³⁵ Za prvo antiutopijo velja Souvestrov *Le Monde tel qu'il sera*, 1846; sledijo Bulwer-Lyttonova *The Coming Race*, 1871, kratki romani H. G. Wellsa 1895—1898 itd.

nje nad ljubeznijo, pomanjkanje »vere« (dvoumno — zaupanja ali verovanja), zavest o težkih gospodarskih in političnih razmerah slovenskega naroda in to, da se je prepustil slabim vplivom nemških modrijanov in razbrzdanih francoskih piscev. Povod bolezni Samorada Veselina (Abaddon) je nesrečna ljubezen, pravi vzrok pa je »tičal v /njegovi/ knjižnici«, v knjigah tujih filozofov. Tujca (4000) določa skrb, kaj bo z njegovo domovino. Samo Negoda iz Stritarjeve Devete dežele je nezadovoljen z vsemi sodobnimi družbenimi ureditvami. Motivacija glavnih oseb je torej: a) posledica nekritičnega sprejemanja (a priori!) škodljivih tujih filozofskih idej (Indija Komandija); b) rezultat eksplicirane skrbi za domovino (4000); c) zaradi obojega (Razodetje, Abaddon) in samo enkrat č) nezadovoljstvo z vsemi sodobnimi družbenopolitičnimi ureditvami (Deveta dežela).³⁶

Šele v skladu s takšnimi izhodišči se oblikuje podoba prihodnosti, ki se kaže kot red ali nered. Pri Stritarju kot idealen red, pri Mahničju je nered zgolj epizoda, ker se svet povrne v statični red in mir, pri Trdini kot idilični red, pri Tavčarju in Mencingerju pa kot tragični nered, čeprav izhajata iz različnih premis. Če izvzamemo Indijo Komandijo Antona Mahničja, je dobra (red) ali slaba (nered) ureditev prihodnjega sveta merjena po dveh načelih — glede na vprašanje naroda in vprašanje vere. Enačba slovenski jezik = slovenski narod = nacionalna svoboda se ponavlja od Stritarja preko Trdine in Tavčarja do Mencingerja, vzporedno z njo pa se zlasti pri Tavčarju zastavlja vprašanje vere; institucionalizirana vera je v 4000 določena kot negativna socialna in družbena kategorija, ker je zavrta narod. Vprašanje naroda se torej v slovenski utopični prozi neprestano ponavlja, manj eksplicitno pa se zastavlja tudi vprašanje vere; v središču slovenskih utopij sta torej problema, ki sta bila v času, ko so ta besedila nastajala, na Slovenskem še vedno bistvena in najbolj pereča. Čeprav njuna prisotnost znotraj posameznih del variira, ju vseeno lahko proglasimo za konstanti.

Slovenska aktualizacija utopije torej vsebuje posebnosti, ki izhajajo iz konkretne zgodovinske situacije. Šele znotraj njih sta se lahko pojavili vprašanji, centralni v evropskih utopijah — vprašanje družbene ureditve in svobode. Samo Janez Mencinger je na problematiko vere in naroda skušal odgovoriti kot na problematiko družbe in osebne svobode; s tem je že presešel tovrstno slovensko prozo. ‚Prava‘ utopija v evropskem smislu se na Slovenskem ni mogla razviti, ker so bili v našem prostoru aktualni drugačni problemi. Naša besedila so modificirala ev-

³⁶ O »glavnih osebah« v utopičnih besedilih seveda govorimo s pridržkom.

ropski model in s tem prekršila veljavni zakon zvrsti — tudi iz tega razloga verjetno Stritar ni mogel končati svoje, v evropskem duhu zastavljene klasične utopije, zato sta lahko Mahnič in Tavčar uporabila prvine utopije v satiričnih besedilih, Trdina pa v »bajki«.

O konkretnih vplivih tujih utopičnih besedil je literarna zgodovina našla le malo dejstev. Deveta dežela Josipa Stritarja naj bi spominjala na *Parisien en Amerique* in morda na Attenbormovega *Die Insel der Glückseligkeit*.³⁷ Indija Komandija naj bi bila zlasti odgovor Stritarju; tudi za Trdinovo Razodetje lahko sklepamo, da je pisatelj našel vzorec v Stritarjevem delu. Najbolj je literarne zgodovinarje zanimal Mencingerjev Abadon.³⁸ Urednik Mencingerjevih Zbranih del meni, da ne more biti dvoma, da je avtor poznal domačo in tujo utopično literaturo, Josip Tominšek pa zlasti navaja nemški prevod Bellamyjeve klasične utopije *Looking backward* in ugovor Richarda Michaelisa *Ein Blick in die Zukunft*, ki ju je imel Mencinger v svoji knjižnici. Deli naj bi poznal tudi Tavčar. Vsekakor bo veljalo, da utopična literatura, zlasti More, Campanella in Bacon, našim piscem ni mogla biti neznana, verjetno so se seznanili z njo deloma že v srednji šoli. Znano je tudi, da je Anton Mahnič zlasti z drugo objavo Indije Komandije in s svojimi napadi na sodobne slovenske slovstvene ustvarjalce izzval Tavčarja, da mu je ostro odgovoril v 4000, prav tako tudi Mencingerja, da je z Abadonom napisal odgovor obema. To problematiko pa je literarna zgodovina že podrobno obdelala.³⁹

Komaj pet utopičnih besedil poznamo na Slovenskem, pa vendar zajemajo razpon od poskusa klasične utopije preko satiričnih spisov z utopičnimi prvini do antiutopije. Čeprav so slovenski pisatelji poznali evropsko utopijo, imajo slovenska besedila vrsto specifičnosti, ki pričajo, da se je dani model pri nas prekvalificiral v skladu s konkretnimi zgodovinskimi potrebami in razmerami. Nekaj let po izidu zadnjega utopičnega dela, Mencingerjevega Abadona, nastopi slovenska moderna. Tako se utopična proza ni pojavila samo malo pred koncem 19. stoletja, ki pomeni tudi konec neke dobe, pač pa tudi ob koncu nekega slovstvenega obdobja. Sledi tega dvojnega preloma zasledimo tudi v obravnavanih besedilih.

³⁷ France Koblar, urednik Stritarjevega ZD, citira v IV. knjigi, str. 447, *Celestina* [SN 1887, str. 72–73].

³⁸ Josip Tominšek, uvod v Mencingerjeve IS IV. Jakob Kelemina, O virih Mencingerjevega Abadona, LZ 1920, str. 396–400.

³⁹ Ivan Tavčar, ZD IV, Ljubljana, 1966, op. ur. Marje Boršnikove na str. 333–349; Janez Mencinger, ZD II, Ljubljana 1962, op. urednika Janeza Logarja na str. 430–432; itd.

Summary

In 1878, four hundred and sixty years after the publication of Thomas More's *Utopia*, Josip Stritar planned the first Slovene utopian text *Deveta dežela*, but it is unfinished. *Indija Komandija* by Anton Mahnič and *Razodelje* by Janez Trdina show some elements of the utopian genre functioning within a different genre structure. In Ivan Tavčar's *4000* we come across the elements anticipating anti-utopia and in crucial parts of Mencinger's *Abadon*, inserted into a frame story about nightmares of the principal character Samorad (who had made a contract with the spirit of lie and deceit) there is an example of a true anti-utopia.

At the end of the 19th century there appeared five texts in Slovene fiction pursuing the utopian genre. In no more than 15 years, during which these works were produced, they marked in Slovene literature a progress from the classical utopia and works with utopian and anti-utopian elements to the anti-utopia, thus making up for the lack of this genre in Slovene literature and with the anti-utopia even caught up with the current European developments. On the other hand, these works clearly show that utopian works could not have been relevantly developed. After the publication of *Abadon* any writing on this scale ceased to appear, what was still written found only a momentary echo in contemporary feuilletons. It is no coincidence that the Slovene utopia remained either a fragment or it became subordinate to some different genre structure and that the only existing anti-utopia survives as an inserted narrative within the frame story which denies a pessimistic view of future in favour of optimism, humanism, progress and faith. This peculiar fragmentation has its cause in a number of specialities which show that Slovene writers of utopian fiction knew this type of European tradition and that they also proceeded from it — but they changed the given model in accordance with concrete historic demands and circumstances.

While the motivation of the above mentioned works still lies in wondering in space and time, the European model begins to break off and change in motivation of principal characters. Rather than dealing with a dissatisfaction with the existing social orders (positive utopia), or a vision of the future as it would be if all the utopian ideas were absolutely realised (anti-utopia), the Slovene utopias are primarily concerned with the non-critical ready acceptance of harmful strange philosophical ideas and with the professed care for Slovene nationality. From Stritar, via Trdina and Tavčar, to Mencinger, there was heard the slogan equating the Slovene language, the Slovene nation and the Slovene liberty. Accordingly, the visions of the future as order or disorder (especially in Tavčar and Trdina) run parallel with the question of religion. In Slovene utopias there are special features which come from concrete socio-historical situation and within which questions essential to European utopias could emerge — the question of the social order and liberty. Only Janez Mencinger tried to answer the problems of religion and nationality as the problems of society and personal liberty and as such he surpassed this type of Slovene fiction.

ADAMIČEVO PREVAJANJE SLOVENSКИH UMETNOSTNIH DEL V ANGLEŠČINO

Louis Adamič je svoje prevode iz slovanskih jezikov v angleščino začel objavljati v 20 letih v angleških in slovenskih ameriških glasilih. Iz slovenske književnosti je prevajal predvsem bolj znana imena, npr. Cankarja, Finžgarja, Pughja ipd. Njegovi »prevodi« so bolj ali manj uspešne prireditve prvotnih besedil, ne pravi prevodi. To prirejanje je, se zdi, predvsem posledica stopnje njegovega obvladanja angleščine. Antologije svojih prevodov pa se mu ni posrečilo natisniti.

In nineteen-twenties Louis Adamič began to publish his translations from Slavic literatures into English in English and Slovene American periodicals. From the Slovene literature he translated mainly works by the better known names, such as Cankar, Finžgar, Pugh etc. His "translations", however, are more or less successful adaptations of original texts, which was probably a consequence of his understandably relative mastery of English. As it happened, he did not succeed in publishing an anthology of his translations.

I.

Najzgodnejše obdobje Adamičevega literarnega ustvarjanja lahko imenujemo »doba iskanja«. Da si želi postati pisatelj, je spoznal že zgodaj, še pred začetkom dvajsetih let, ko so ga gmotne težave prisilile, da je romal z dela na delo in iz kraja v kraj. Danes je razmeroma dobro poznana Adamičeva izvirna ustvarjalna pot, še posebej njegova knjižna dela, manj pozornosti pa se je posvečalo njegovemu prevajanju iz slovenske, hrvaške in celo češke književnosti v angleščino: le-to ni bilo pomembno zgolj za Adamiča samega, temveč tudi za širšo skupnost naših priseljencev v Združenih državah.

Res je, da povsem neopaženo Adamičevo prevajanje vendarle ni bilo. Poznavalci Adamičevega dela so ga večkrat omenjali; med bežnimi zapisi lahko najdemo tudi nekaj obsežnejših in bolj poglobljenih. Najprej velja omeniti članek Josipa Vidmarja iz leta 1926¹, v katerem je ocenil Adamičev prevod *Hlapca Jerneja* v angleščino, o čemer bo še govor.

V tridesetih letih izstopata iz množice krajših zapisov o Adamiču dve poročili. Najprej je Ludvik Mrzel v reviji *Jugoslovan* med drugim omenil tudi prvi Adamičev prevod v angleščino, Cankarjevega *Bebca Martina*², zatem pa še prevode nekaterih drugih avtorjev, kot npr. Finž-

¹ Josip Vidmar, *Hlapec Jernej* v angleščini, *Jutro*, 19. IX. 1926, št. 216, str. 11.

² Ludvik Mrzel, Slovenec — ameriški posatelj, *Jugoslovan*, 11. IV. 1931, št. 83, str. 7.

garja, Kraigherja, Novačana, Kvedrove, Jelenca, Velikanovića in Ogri-zovića. Opozoril je tudi na knjižno izdajo Adamičevega prevoda *Hlapca Jerneja* in dodal, da je Adamič že prevedel tudi Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem*, prav tako pa Cankarjevega Šimna Sirotnika.

Nepodpisani avtor je leto dni pozneje v reviji *15 dana Kronika naše kulture* z imeni navedel nekaj piscev, ki jih je Adamič prevajal in omenil, da je vseh prevodov od »trideset do štirideset«³.

Leta 1958 je o Adamiču-prevajalcu pisal Anton J. Klančar: »Starešina teh Cankarjevih prevajalcev je ameriško-slovenski pisatelj Louis Adamič. Kolikor je meni znano, je bil on prvi resni prevajalec Cankarja v angleščino.«⁴

Po Adamičevi skrivnostni smrti se je njegovo ime redkeje omenjalo. Šele v drugi polovici šestdesetih let se je z Adamičevim delom pričel znanstveno ukvarjati Henry A. Christian, profesor ameriške književnosti na univerzi Rutgers (New Jersey). Poleg številnih člankov in predavanj o Adamiču je sestavil bibliografijo njegovih objav in najrazličnejših del o njem.⁵ V uvodu k temu delu je med drugim zapisal: »... prvih nekaj let v San Pedru je podnevi opravljal svojo vojaško službo in se zvečer mučil z angleško slovnico; večino njegovega dela so predstavljali prevodi slovanskih avtorjev. Ko je 1925 postal uradnik v pisarni pristaniškega pilota, je opravljal delo, ki mu je puščalo več časa za pisanje. Postal je redni sodelavec založbe Haldeman-Julius, obenem pa je še vedno pošiljal svoje prevode v reviji *Our World* in *Living Age*, v chikaški slovenski dnevnik *Prosveta* in v podobne liste. Eden izmed avtorjev, ki jih je Adamič največkrat prevedel, je bil Ivan Cankar. Leta 1926 (...) je Upton Sinclair opozoril Adamiča na novoustanovljeni Vanguard Press. Nekaj mesecev zatem je založba že izdala *Yerney's Justice*, Adamičevo priredbo Cankarjeve novelete *Hlapec Jernej in njegova pravica*.«⁶ Precej podrobneje pa namerava Christian obdelati Adamičevo najzgodnejše ustvarjalno obdobje v pisateljevi biografiji.⁷

Adamiča kot prevajalca so omenjali tudi drugi: France Dobrovoljc v posebni izdaji revije *Le livre slovène* za leto 1971, John Modic z univerze v Indiani na simpoziju, posvečenem Adamiču⁸ ter Rado L. Lencek

³ Anon., *15 dana Kronika naše kulture*, 1. VI. 1952, št. 11, str. 175.

⁴ Anton J. Klančar, Cankar v angleščini, *Cankarjev glasnik: Mesečnik za leposlovje in pouk*, II, 1958, št. 5, str. 128—130.

⁵ Henry A. Christian, *Louis Adamic: A Checklist*, The Kent State University Press, 1971.

⁶ N. d., str. xxii.

⁷ Izšla bo predvidoma še letos.

⁸ Simpozij je bil v predmestju Clevelanda, v Euclidu, 15. maja 1977.

s kolumbijske univerze v posebni študiji.⁹ Dejstvo, da je bil Adamič prvi prevajalec Cankarja in Prežihovega Voranca v angleščino ter problem, ali je pri prevajanju imel kakega mentorja ali ne, je poudaril Janez Stanonik v članku o Adamiču v posebni priložnostni reviji, ki so jo izdali ob simpoziju.¹⁰

Kot rečeno, je navedeno samo delček tistega, kar je bilo o Adamiču sicer napisanega; številni priložnostni članki o njem so se večkrat pojavljali na straneh slovenskega priseljenskega in domačega tiska, a jih tu ne bomo omenjali.

Doslej najpopolnejšo preglednico Adamičevih prevodov je sestavil Henry A. Christian, vendar pa njegovo delo ne navaja podatkov o izvirnikih. Kar zadeva le-te, seveda ne moremo zagotovo trditi, iz katerih je Adamič resnično prevajal; v pomoč pa nam je lahko podatek, kdaj je prevod nastal. Razpredelnica navaja prevode, razporejene po avtorjih. Na koncu vsake enote je naveden avtorjev slovenski prvotisk.

Ivan Cankar:

1. »Simple Martin«, *Living Age*, CCCXI, 24. XII. 1921, str. 773–5; »Bebec Martin«, *Slovan*, XVI, 1917, str. 67. Istega leta je novela izšla še v *Podobah iz sanj*.

2. »A Cup of Coffee«, *Overland Monthly*, LXXX, julij 1922, str. 22–23; objavljeno še dvakrat v *Mladinskem listu — Juvenile*, marca 1926 (V, str. 82–3) in julija 1935 (XIV, 214–5); »Skodelica kave«, *Ljubljanski zvon*, 1910, XXIX, str. 399–400.

3. »At Dawn«, *Mladinski list — Juvenile*, V, maj, 1926, str. 145–147 in ponovno v istoimenski reviji oktobra 1935, XIV, str. 314–316; »Ob zori«, *Život*, 1901, knj. II, str. 20.

4. »Yerney's Justice«, *Prosveta*, od 19. V. do 15. IX. 1926, vedno str. 6; istega leta je delo izšlo pri Vanguard Press; *Hlapec Jernej in njegova pravica*, L. Schwentner, Ljubljana 1907.

5. »Flies«, *The Stratford Magazine*, I, julij 1926, str. 3–10; »Muhe«, *Slovenski narod*, XLV, 30. XI. 1912, str. 1–2.

6. »Her Picture«, *Mladinski list — Juvenile*, V, julij 1926, str. 176 do 177; ponovno v istoimenski reviji maja 1935 (XIV, 145–6); »Njena podoba«, *Slovenski narod*, XLII, 30. VII. 1910, str. 1.

⁹ Rado L. Lencek, Ivan Cankar in English Translations, *SSS Newsletter*, pomlad 1976, št. 6, str. 3–6 in št. 7, str. 19–20. Dopolnitev popisa prav tako *SSS Newsletter*, pomlad 1977, št. 8, str. 18.

¹⁰ Janez Stanonik, »Louis Adamič«, *Commemorative Booklet*, Louis Adamic Symposium, Euclid, Ohio, May 15, 1977.

7. »Comedy of Justice (Simen Sirotnik)«, *Prosveta*, od 6. X. do 15. XII. 1926, vedno str. 6; »Zgodba o Šimnu Sirotniku«, *Troje povesti*, Ljubljana 1911, str. 147.

8. »In Front of the Wine House«, *Prosveta*, od 2. II. do 16. II. 1927, vedno str. 6; »Pred gostilnico«, *Ob zori*, Ljubljana 1905, str. 89.

9. »The Goal«, neobjavljeno, tipkopolis prevoda v Princetonu; »Pred ciljem«, *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, Ljubljana 1901, str. 105.

10. »The Way of the Cross«, neobjavljeno, tipkopolis prevoda v Princetonu; »Križev pot«, *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, Ljubljana 1901, str. 87.

11. »Glimpses of My Childhood«, neobjavljeno, tipkopolis prevoda v Princetonu; »Moje življenje (odlomki)«, *Slovenski narod*, XLVI, 1914, od januarja do marca 1914.

Lovro Kuhar — Prežihov Voranc:

12. »Land Hunger«, *Living Age*, CCCXVI, 17. II. 1923, str. 417—25; »Borba«, *Ljubljanski zvon*, XLI, 1921, str. 49—53, 113—117, 164—169, 237—240 — vse pod psevdonimom Tadej pl. Spobijan.

Fran Saleški Finžgar:

13. »Our Daily Bread«, *Our World*, IV, december 1923, str. 29—35; »Naš vsakdanji kruh«, *Dom in svet*, XXIV, 1911, str. 133—137.

14. »The Cow«, *Catholic World*, CXXXI, april 1930, str. 71—76; izvornik isti kot zgoraj.

Anton Novačan:

15. »The Wolf«, *Juvenile — Mladinski list*, V, februar 1926, str. 51—5; »Volk«, *Naša vas* II, Ljubljana 1913, str. 43—48.

16. »Comes and Goes«, *Prosveta*, 27. IV. in 4. V. 1927, vedno str. 6; »Štefan«, *Naša vas* I, Ljubljana 1912, str. 83—91.

17. »A Village Cyrano«, neobjavljeno, tipkopolis prevoda v Princetonu; »Vaški Cyrano«, *Naša vas* II, Ljubljana 1913, str. 117—224.

Milan Pugelj:

18. »The Burden of Authority«, *World Fiction*, I, februar 1922, str. 87—91; ponovno v *Prosveti* 22. XII. 1926, str. 6; »Splavljenici«, *Brez zarje*, L. Schwentner, Ljubljana 1912, str. 161—176.

Alojz Kraigher:

19. »Builders«, *Living Age*, CCCXX, 2. II, 1924, str. 225—228; »Martin Klobasa«, *Ljubljanski zvon*, XI.III, 1923, str. 280—294.

Zofka Kvedrova:

20. »The Montenegrin Widow«, *Living Age*, CCCXIV, 26. VIII. 1922, str. 541—546; ponovno v *Prosveti* 19. I. in 26. I. 1927, obakrat str. 6; »Udovica«, *Jedanaest novela*, Savremeni hrvatski pisci, Zagreb 1913, str. 119—129.

Marija Kmet:

21. »Spring«, *Juvenile — Mladinski list*, V, april 1926, str. 123—124; »Spomladi«, *Bilke*, Narodna knjižnica, Ljubljana 1920, str. 35—41.

Ivan Zorec:

22. »Beg Ali«, *Prosveta*, 29. XII. 1926 in 5. I., 12. I. 1927, vedno str. 6; »Beg Bukovac«, *Ljubljanski zvon*, XLII, 1922, str. 296—300, 364—358 in 414—419.

Ivan Dolenc:

23. »Social Customs in Belgrade«, *Living Age*, CCCXVII, 16. VI. 1923, str. 645—645; »Sličice iz Belgrada: Slava«, *Mladika. Družinski list s podobami*, IV, februar 1923, 74—75.

Vitimir Fedor Jelenc:

24. »The Camp Fire«, *Living Age*, CCCXVI, 27. I. 1923, str. 237—239; »Ob tabornem ognju«, *1914—1918. Spomini jugoslovanskega dobrovoljca*, Ljubljana 1922, str. 105—117.

Vladimir Nazor:

25. »Angelo, the Stonecutter«, *Living Age*, CCCXXIII, 29. XI. 1924, str. 483—488; »Klesar Angelo«, *Priče iz djetinjstva*, 1924, str. 156—176.

Milan Ogrizović:

27. »The Religion of My Boyhood«, *Living Age*, CCCXIV, 2. IX. 1922; ponovno v *Golden Book Magazine*, V, junija 1927 pod naslovom »God«, str. 841—844; »Bog«, *Tajna vrata. Sedam novela*, Zagreb 1920, str. 9—23.

26. »Two Churches«, *Living Age*, CCCXIII, 22. IV. 1922, str. 232—237; ponovno v zbirki *The Best European Short Stories of 1928*, ur. Richard

Eaton, izšlo pri založbi Dodd, Mead v New Yorku 1929, str. 226—236; »Dvije vjere u jednom selu«, *Pripovijesti*, Humoristična knjižnica Zagreb, brez letnice.

Ivan Krnic:

28. »In the Department of Public Order«, *Living Age*, CCCXIV, 15. VII. 1922, str. 167—171; »U redarstvenom odsjeku«, *Savremenik: mjesečnik društva hrvatskih književnika*, VI, november 1911, str. 638—643.

Mirko Jurkić:

29. »Betwixt Two Worlds«, *Living Age*, CCCXV, 28. X. 1922, str. 239—241; »Među dva svijeta«, *Iz završja: crte i priče iz zapadne Bosne*, Matica hrvatska, Zagreb 1917, str. 43—45.

Iso Velikanović:

30. »The Old Fogies' Club«, *Living Age*, CCCXXIV, 31. I. 1925, str. 260—265; »Klupoderski klub«, *Srijemske priče*, Savremeni hrvatski pisci štr. 34, Zagreb 1915, str. 65—75.

Omer B. Mlemović:

31. »Gulsa. Tale of a Life in Bosnia«, *Overland Monthly*, LXXX, oktober 1922, str. 48—49; izvornik nepoznan.

S. H. (neugotovljen avtor):

32. »At the Tailor's Dance«, *Living Age*, CCCXII, 24. VI. 1922, str. 786—790; »Ples kod pukovnijskog krojača«, *Naši noviji humoristi I*, Humoristična knjižnica, Zagreb 1917, str. 34—43.

Rudolf Medek:

33. »Mishko«, *Living Age*, CCCXVII, 17. IV. 1923, str. 51—53; »Miško«, *Jutro*, IV, št. 32, str. 5.

Josef Svatopulk Machar:

34. »Superman«, *Living Age*, CCCXVIII, 8. VII. 1923, str. 467—473; »Nadžlovek«, *Konfesije literata* (prevedel dr. Joža Glonar), Ljubljana 1921, str. 48—55.

35. »Strategy«, *Living Age*, CCCXXI, 17. V. 1924, str. 955—959; »Red Marije Terezije«, *Konfesije literata*, Ljubljana 1921, str. 38—47.

36. »An Honest Thief«, *Living Age*, CCCXXII, 21. XI. 1925, 412—415; »Kroutil«, *Delavec*, II, 1915, št. 35, str. 1—3.

Če si ogledamo časovno zaporedje, v kakršnem so nastajali prevodi, se nam pokaže naslednje: prvi prevod, Cankarjev *Bebec Martin*, je nastal že v decembru 1921., naslednje leto pa je Adamič prevajal takole: februarja *Puglja*, aprila *Ogrizovića* (»Two Churches«), junija neugotovljenega pisatelja S. H., julija *Krnica in Cankarja* (»A Cup of Coffee«), avgusta *Kvedrovo*, septembra ponovno *Ogrizovića* (»The Religion of My Boyhood«) in oktobra *Jurkića*. Leta 1923 je januarja prevajal *Jelenca*, februarja *Prežiha*, aprila *Medeka*, junija *Dolenca* in decembra *Macharja* (»Superman«) ter *Finžgarja* (»Our Daily Bread«). Leto 1924 je bilo po številu prevodov bolj skopo: februarja je prevedel *Kraigherja*, maja *Macharja* (»Strategy«) in novembra *Nazorja*. Nič boljše ni bilo leta 1925, saj je januarja prevedel *Velikanovića* in novembra *Macharja* (»An Honest Thief«). Pač pa je bilo predzadnje leto Adamičevega prevajanja spet bolj plodno; že februarja je prevedel *Novačana* (»The Wolf«), aprila *Kmetovo* in maja *Cankarja*. S prevajanjem tega avtorja se je ukvarjal tudi junija, julija in oktobra (»Her Picture«, »Flies« in »Comedy of Justice«). Poslednje leto, 1927, je prevedel še *Zorca*, *Novačana* (»Comes and Goes«) in *Cankarja* (»In Front of the Wine House«) — vse januarja.

Kot vidimo, se Adamič z izjemo ene same črtice ni lotil prevajanja Cankarja vse do leta 1926; prejkone je bil Cankar zanj sprva jezikovno preveč zahteven avtor. Od tod misel, da je bilo Adamiču prevajanje bolj nekakšen preizkus sposobnosti izražanja v angleškem jeziku kot pa posredovanje naše kulture ameriškim bralcem. Sam je to domnevo potrdil, ko je bil na prvem obisku v domovini in je časnikarju *Slovenca* dejal: »Najprej sem v Ameriki začel prevajati iz slovenščine in hrvaščine. S tem sem se naučil angleškega stavka. Zatem sem začel pisati lastne članke in novele.«¹¹

V času, ko je prevajal, je šele iskal svoj leposlovni izraz. Prevajanje mu je pri tem mnogo pomagalo; ne le, da si je širil besedni zaklad, prodiral je tudi v kompozicijo in stil prevajanih del. Tako je postopoma izoblikoval svoj lastni model novele, s katero se je tudi uveljavil v ameriški književnosti.

Ko je konec leta 1921 poslal svoj prvi prevod leposlovnemu uredniku ameriške revije *Living Age*, Johnu Bakelessu, mu je le-ta sporočil,¹² da bo Cankarjevo črtico verjetno objavil. Pristavil pa je, da bi potreboval nekaj podatkov o Cankarjevem življenju, delu, pomenu in morebitnih posebnih lastnostih: »Če je zgodba izšla v knjigi, mi prosim sporočite

¹¹ C(vetko) K(ristan), Louis Adamič o sebi in domovini, *Slovenec*, 18. maja 1952, št. 112, str. 2.

¹² 1. decembra 1921.

natančen naslov, kraj izida, založnikovo ime in ceno knjige, kajti mi takšne podrobnosti vedno objavimo v stolpcu »Books Mentioned«. Če ste zgodbo vzeli iz revije, mi prosim sporočite njen naslov in datum, prav tako pa krajšo oznako o njeni politični usmerjenosti in namenu.«

Bakeless je držal besedo in črtica je izšla 24. decembra istega leta. Očitno mu je prevod ugajal, saj je Adamiču pisal, naj mu priskrbi še kaj podobnega. Že 23. februarja prihodnjega leta pa je sporočil natančnejše zahteve: »Ali mi lahko pošljete nekaj zgodb še ta ali naslednji mesec? Dolge naj bodo od 1500 do 4000 besed — najbolje nekje v sredini med tema mejama. Zlasti si želim umetniško dognanih zgodb, ki bi odstranile tenčico melanholije, ki je, kot kaže, prekrila evropsko pripovedništvo po vojni. Utegnilo bi vam prihraniti čas in trud, če bi mi poslali opise zgodb, ki bi me po vašem mnenju mogle zanimati.«

Adamičeva pot v prevajanje je bila tako odprta. Ko so po urednikovem zagotovilu bralci prevod Bebea Martina ugodno sprejeli, se je opogumil: »Priskrbel sem si goro slovenskih in srbohrvaških zbirk novel in revij in prevedel vse, kar je bilo po mojem mnenju zanimivo za revijo *Living Age*. Res so sprejeli skoraj vse, kar sem jim bil poslal /.../ in v treh letih objavili kak ducat zgodb v mojem prevodu. Potem sem začel pošiljati prevode še drugim revijam — *Overland Monthly* v San Franciscu, *Stratford Magazine* v Bostonu ter *World Fiction* v New Yorku.«¹³ S svojimi prevodi si je Adamič priboril vstop v nekatere pomembne leposlovnne revije, ki so bile pripravljene objaviti tudi njegova lastna dela; njegovo ime je postajalo znano.¹⁴

Prevajanja se je loteval s trdnim namenom, da prevode tudi objavi. Sprva jih je pošiljal izključno ameriškim leposlovnim revijam, nato pa je leta 1926 začel sodelovati tudi z dvema slovenskima listoma, ki sta izhajala v Chicagu, s *Prosveto* in *Mladinskim listom*. Prvi je bil časnik in drugi revija za mladino, oba pa sta imela tudi angleški oddelek. Največ prevodov je Adamiču uspelo objaviti v reviji *Living Age* (17 leposlovnih in nekaj neleposlovnih).¹⁵ Veliko težav je imel z daljšimi besedili, saj so uredniki povsod zahtevali čim krajše zgodbe. Nemalokrat so Adamičeve priredbe sami krajšali in »popravljali«; če to ni šlo, so prevod zavrnil. Ko je Adamič leta 1925 poslal tedanjemu leposlovnemu uredniku pri *Living Age*, Victorju Clarku, prevod *Hlapca Jerneja*, je ta

¹³ Tipkopic neobjavljenega uvoda v *The Native's Return*, NUK, Ljubljana.

¹⁴ Novela »Superman«, eno prvih Adamičevih samostojnih del, je izšla v reviji *The American Mercury* decembra 1928 in je pritegnila pozornost Francis S. Fitzgeralda, ki je Adamiču pisal in mu čestital (2. aprila 1929).

¹⁵ To so bili kratki povzetki iz jugoslovanskega časopisja, vsega skupaj šest, o naši kulturi, zgodovini in podobno.

sporočil: »Bojim se, da *Living Age* ne more objavljati zgodbe, ki bi v nadaljevanjih izhajala skozi šest števil. Bila bi slaba uredniška politika...«¹⁶ Podobno utemeljenih zavrnitev je Adamič prejel še nekaj: nobena ameriška revija na primer ni marala objaviti njegove priredbe Cankarjevega Šimna Sirotnika, prav tako je zaman ponujal prevod Novačanovega Vaškega Cyrana. Celotno nekaj krajših prevodov so mu vrnilo z obrazložitvijo, da gre za preveč melanholične ali pa krute novele (npr. Cankarjeva Skodelica kave in Muhe). In vendar se Adamič ni hotel povsem podrediti zahtevam ameriških bralcev. V tem so razlogi, da je nekaj njegovih prevodov ostalo do danes neobjavljenih.

Imamo podatke, čeprav precej nezanesljive, da je bilo Adamičevih prevodov celo več, kot se jih je ohranilo. Njegov znanec Janko N. Rogelj je v Spominih¹⁷ med drugim omenil, da je Adamič prevedel Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem*. Ko je Rogelj prevod videl — če ga sploh je — je bil še v tipkopisu, ker bojda ameriške založbe tedaj niso hotele sprejeti romantičnih pripovedi. Prevod se žal ni ohranil: prejkone je zgorrel ob Adamičevi smrti.¹⁸ O njem je poročal pri nas tudi Mile Klopčič v *Jutru*¹⁹, vendar pa se danes ne spominja več, kje je zvedel zanj.

O tem, da je Adamič prevajal tudi Frana Ks. Meška, imamo samo en podatek. Navaja ga Vatro J. Grill v svojem slavnostnem govoru, ki ga je imel ob otvoritvi nove osnovne šole v Grosupljem. Žal se ni ohranil noben Adamičev prevod Meška, tako da gre morda tudi za Grillovo pomoto.

Nekaj Adamičevih prevodov pa se je zanesljivo izgubilo: leta 1922 je leposlovna urednica revije *World Fiction*, Harriet Wishnieff, pisala Adamiču v zvezi z njegovima prevodoma »The Painter« in »Voyvoda Pero«. Danes sta oba izgubljena, prav tako ne vemo, za kateri noveli ali črtici gre. Kar zadeva avtorja S. H. in Omerja B. Mlemovića, nimamo niti najosnovnejših podatkov. Prvi se je »skril« za kratice že v izvorni objavi, medtem ko je drugi prejkone jugoslovanski priseljencec v Združene države; pri *Living Age* so namreč zavrnilo Adamičev prevod njegove novele z utemeljitvijo, da objavljajo samo tista dela, ki so bila prvotno, se pravi v izvorniku, objavljena zunaj Združenih držav.

¹⁶ Pismo Adamiču 15. junija 1925.

¹⁷ Rogljevi *Spomini* še niso izšli. Tipkopis hrani Mila Šenk pri Slovenski izseljenski matici. Rogelj je bil priseljencec, tako kot Adamič. Ne da bi vedela drug za drugega, sta oba prišla v Združene države leta 1913. Leta 1918 je Rogelj postal časnikar, kasneje je začel poučevati slovenska razreda na Dubuque Collegeu. Izobraževal se je v večernih šolah, precej pa tudi sam. Znan je po tem, da je veliko pisal v slovenski izseljenski tisk v ZDA.

¹⁸ O prevodu Finžgarjevega romana je poročal v reviji *Jugoslovan* tudi neki »fri« (Ludvik Mrzel), 11. aprila 1931.

¹⁹ Mile Klopčič, Veliko književno delo ameriškega Slovenca, *Jutro* 1931, XII, št. 83, str. 6.

Adamičev najdrznejši podvig je bil vsekakor prevod *Hlapca Jerneja*. Že 19. maja 1926 je izšlo prvo nadaljevanje v *Prosveti*. Tedanji urednik lista, Ivan Molek, je bil s prevodom zelo zadovoljen, imel je le eno pripombo: »Zakaj ste izpustili kratek uvodni odstavek *Hlapca Jerneja*? Predlagam vam, da ga vključite v knjigo. Kar se ameriških bralcev tiče, bi ga mirno lahko izpustili, toda Slovenci, ki poznajo izvirnik, bodo to kritično opazili. Predlagam vam svoj prevod /odstavka, op. p./, lahko ga tudi popravite.«²⁰

Za knjižno izdajo prevoda je Adamič napisal tudi krajši uvod o Ivanu Cankarju; to je bil njegov najdaljši in najtemeljitejši sestavek, kar jih je kdaj napisal o tem avtorju. Na kratko je opisal pisateljevo življenjsko pot in poudaril, da je bil ves čas v nasprotju z družbo, ker je pač priznaval tiste vrline, ki na splošno niso bile priznane. Nato je dejal: »Ni bil priljubljen avtor; njegovim zgodbam primanjkuje junaških dejanj, njegovi junaki so patetični, nejunaški hlapci, učitelji, postopači, otroci, vlačuge; žrtve sistema, pogojev in ustanov.«²¹ V nadaljevanju je zapisal, da je Cankar v svojih delih vseskozi prikazoval »normalnega« človeka, to je tistega, ki ga »spodobno« meščansko življenje ne utesnjuje. Njegove zgodbe nimajo morale: slikal je življenje, kot se mu je razodevalo. Sem ter tja najde bralec v njegovih spisih »sporočilo«, kot na primer v *Hlapcu Jerneju*, ki je opomin družbi, civilizaciji in zahteva po družbeni pravičnosti. Zadnje dejanje *Hlapca Jerneja* je razumel kot simbol razredne revolucije in njenih posledic. Na koncu je dodal, da je Cankar poleg novelet in črtic pisal tudi eseje, poezijo in da je avtor petih (!) dram. Po imenu je omenil samo prvo knjigo, *Erotiko*, leto njenega izida in žalostni konec, ki ga je učakala. Posebnega poudarka vredno dejstvo se mu je zdelo tudi to, da je *Hlapec Jernej* nastal v volilnem letu 1907, ko je Cankar kandidiral kot socialnodemokratski kandidat in bil poražen.

Ameriški Slovenci so prevod seveda opazili in nanj različno reagirali, pri nas pa se ga je podrobneje lotil Josip Vidmar v članku, ki ga je objavilo *Jutro*. Med drugim je dejal: »Opremljen je s kratkim informativnim uvodom, ki ima med podrobnostmi nekatere netočnosti, npr. trditev, da je ljubljanski škof Cankarjevo *Erotiko* konfisciral, kar bi lahko slabo

²⁰ Pismo Adamiču 18. maja 1926. Gre za prvi, uvodni odstavek: »To povest vam pripovedujem...« do »se je bleščala tja do Ljubljane.« Adamič Molekovega nasveta ni upošteval in prevod je tudi v knjigi izšel brez tega odstavka. Molek je moral predlagati Adamiču še nekatere izboljšave, kajti 7. oktobra 1926 mu je pisal: »Kar se izboljšav *Hlapca Jerneja* tiče, mislim, da je zdaj vseeno. Naj izide takšen, kot je. Vendar boste imeli neko idejo, kako popraviti zgodbo, kjer je pač treba, ko jo boste tiskali v New Yorku. To je pomembnejše.«

²¹ Ivan Cankar, *Yerney's Justice*, Vanguard 1926, iv.

poučilo inozemstvo o naših predvojnih razmerah. Prevod sam je, kakor so navajala že angleška poročila, dovolj nepopoln.«²² Vidmar je seveda opazil, da manjka prvi odstavek in je očital Adamiču, da je besedilo preveč samovoljno spreminjal: včasih je preostro nianso omilil, drugič v nasprotju s Cankarjem grobo podčrtaval, vstavljaj svoje domisleke — mestoma pa je Cankarja tudi napačno razumel. Svoje trditve je seveda opremil z »dokazi«, a je na koncu vendarle zapisal: »Poglavitno vsebinsko in miselno jedro knjige je ostalo seveda nedotaknjeno, dasi se je marsikaj dragocenega, finega in za Cankarja značilnega izgubilo. Louisu Adamichu je treba priznati, da se je lotil važnega in odgovornega dela. Prav radi tega pa ga je treba opozoriti, naj vrši to svojo pomembno in odgovorno nalogo z večjo pazljivostjo, poglobljenostjo in vestnostjo.«²³

Adamič si je seveda želel, da bi delo prišlo med ameriške bralce, obenem pa ga je zanimalo, kaj menijo o prevodu nekateri znani ameriški pisatelji. Izvod je poslal Uptonu Sinclairju in pripisal: »V posebnem ovitku vam pošiljam izvod svojega prevoda kratke novele, ki jo je napisal jugoslovanski pisatelj Ivan Cankar — *Yerney's Justice* — po mojem mnenju ene najpomembnejših proletarskih zgodb, kar jih je; pravkar je izšla pri Vanguard Press. Če boste delo prebrali, mi boste oprostili za tisto zgodbo v *American Parade*. Ob tej priložnosti se vam tudi zahvaljujem, ker ste me povezali z omenjeno založbo.«²⁴ Sinclair je delo res prebral in ugajalo mu je, zanimiva pa je njegova pripomba, češ, kako more Adamič prevajati takšna dela, ki so popolno nasprotje tistega, kar piše sam: »Čudim se, da lahko ceniš in prevajaš takšno delo, ko pa istočasno sam pišeš popolnoma drugače.« Ni mu ugajalo, da Adamič za Jerneja ni pokazal nobenega usmiljenja (?), podobno kot že poprej v eni svojih zgodb z naslovom »The Crusader«. Pač pa se mu je zazdelo, da obstaja med Jernejem in junakom iz njegovega dela z naslovom »Samuel the Seeker« precejšnja podobnost.²⁵

Prevod *Hlapca Jerneja* je vzbudil veliko pozornosti med našimi priseljenci v Ameriki; izdaja je vsekakor izpolnila svoj namen, saj se je zelo dobro prodajala. Razumljivo pa je, da med ameriško publiko ni na-

²² Resnici na ljubo je treba reči, da so prevod napadali predvsem Adamičevi nasprotniki iz vrst *Ameriške Domovine* in njihovi somišljeniki. Drugače pa so ga ameriški Slovenci lepo sprejeli. Tako je v *Prosveti* 1. novembra 1926 izšla Molekova ocena: »Kdor čita *Yerney's Justice* v *Prosveti* in pozna angleški jezik, nam mora pritrditi, da je prevod prvovrsten in da dela vso čast Cankarju.«

²³ Josip Vidmar, Hlapec Jernej v angleščini, *Jutro*, 19. september 1926, št. 216, str. 11.

²⁴ Adamičevo pismo, 20. avgusta 1926.

²⁵ Sinclairjevo pismo z datumom 23. avgust 1926. »Samuel the Seeker« je manj znano Sinclairjevo delo, prejkone novela. Ni znano, kdaj in kje je bila objavljena.

letela na tako širok odmev, kajti zanimanje za prevodno književnost je bilo tedaj veliko manjše kot za izvirna domača dela.

Da je Adamič največ prevajal Ivana Cankarja, ni naključje. Cankar je bil socialist in se je zavzemal za demokratično federativno skupnost jugoslovanskih narodov. V tem je moral biti Adamiču blizu, čeprav se od njega po umetniški plati močno razlikuje. Ravno ob Cankarju je treba omeniti tudi to, da je bil Adamič prvi, ki je prenesel njegovo črtico v ameriško književnost.

Avtorje si je izbiral iz obdobja moderne; z izjemo Cankarja in Jelenc so bili tedaj še vsi živi. Prežih je komaj dobro začel ustvarjati, medtem ko so se drugi bližali vrhuncu ali so ga že dosegli. Tudi hrvaški avtorji ter oba Čeha sodijo v isti čas, le da je bilo med njimi nekaj nepomembnih imen, če seveda odštejemo Kvedrovo, Nazorja in Macharja. Danes je skoro nemogoče ugotoviti, kje vse je Adamič nabral revije in zbirke novel, iz katerih je lahko prevajal. Nekajkrat so sicer uredniki uvodoma pojasnili, od kod izvira prevedeno besedilo (to velja predvsem za revijo *Living Age*) — te podatke je moral dati Adamič sam — ne vemo pa, če je po prihodu v Združene države prejemal kake domače literarne revije ali morda celo knjige. Bržčas ne, ker sicer ne bi bil pisal Slovenskemu socialističnemu klubu v Chicagu. Pismo je odposlal 29. aprila 1924 in med drugim zapisal: »Pred nekaj meseci ste bili tako prijazni, da ste mi posodili dve slovenski knjigi (*Hlapec Jernej* in *Iz naših krajev*) iz vaše klubske knjižnice in upam, da mi boste oprostili, če vas ponovno prosim za uslugo.«²⁶ Prosil je za vrsto Cankarjevih prozaičnih del in jih nekaj tudi dobil. Danes ni znano, ali se je lotil prevajanja katerega od poslanih mu del, zato pa je že čez dve leti za podobno uslugo kot poprej Socialistični klub zaprosil Proletarčevo knjigarno v Chicagu. Možno je sicer, da je hotel kako delo prevesti, verjetno pa je tako vneto prebiral Cankarja zato, da bi se pri njem naučil pripovedovanja v prvi osebi.²⁷

Že ob bežnem pregledu prevedenih avtorjev vidimo, kako neenoten je bil Adamičev kriterij pri izbiri besedil. Mogoče je seveda, da je slovensko književnost toliko bolje poznal kot hrvaško in srbsko ali pa mu je za slovensko kdo svetoval, kaj bi bilo vredno prevesti. Če upoštevamo Adamičevo starost, ko je odšel v Združene države (15 let) in skromne šolske izkušnje, se zdi verjetnejše drugo. Mnenja o tem pa so seveda zelo različna. Tako pisatelj brat dr. France meni, da mu ni nihče svetoval pri njegovem delu; sam se je zanimal za dogodke v domovini in navezal

²⁶ Pismo je v St. Paulu, Minnesota. Posredoval Henry A. Christian.

²⁷ Do te ugotovitve je prvi prišel Henry A. Christian.

stike s Congress Library v Washingtonu ter zgodaj začel iskati stike z nekaterimi rojaki. O tem piše Janko Lavrin, ki je tedaj predaval na univerzi v Nottinghamu: »Kmalu po prvi svetovni vojni sem v Nottinghamu prejel pismo, v katerem mi je neki Louis Adamich pisal iz San Franciscas, da je prišel kot mlad dečko v Ameriko in da ga literatura bolj zanima kot vsako drugo delo. Povedal mi je, da je že nekaj manjših stvari tiskal, hkrati me je prosil za nasvet, kaj bi bilo najbolj pripravno za njegovo literarno kariero v večjem obsegu. Odgovoril sem mu, da bi se na njegovem mestu jaz lotil opisati oni proces asimilacije, ki ga je moral sam preizkusiti, ko je prišel kot deček v Zedinjene države in se je moral prilagajati povsem novim prilikam in novemu okolju. Ako bi obdelal v svojih spisih takšen proces psihološko, socialno in enokomsko, bi bilo to nekaj novega in stvarnega za ameriško publiko, zlasti pa za emigrante.«²⁸

Kaj več kot mnenja posameznikov, ki so Adamiča poznali, je težko ugotoviti. Nekateri naši vidni priseljenci, kot Anna Praček-Krasna, Antoinette Simčičeva in Vatro Grill ne izključujejo možnosti, da je res imel kakega mentorja, seveda pa nihče ne ve povedati kaj določenega. Pravzaprav vemo le to, da se je Adamiču ponudil za svetovalca neki Marko Kavaja²⁹ — srbski priseljenec iz Kanade, ki je 30. decembra 1927 (!) pisal Adamiču: »Morda bi vam jaz lahko dal podatke o naši deželi, vi pa meni o Ameriki /.../ Do neke mere poznam razpoloženje ameriške publike in vi že imate svoje književno ime, zato mislim, da bi se dalo dosti stvari prevesti ali napisati o nas in o naši umetnosti ter književnosti /.../ Imamo Boro Stankovića /.../ Njegova *Nečista krv* je brez dvoma močnejša kot vse balkanske novele in je tipično balkanska. Tudi v dramski umetnosti imamo zanimive stvari /.../ Če želite, vam rad pomagam.« Kavajevo pismo je prišlo že po tistem, ko je Adamič nehal prevajati; njegova zapuščina tudi kaže, da Kavajeve usluge niso več prišle v poštev.

Vprašanje ostaja odprto, a naposled bomo najbrž le morali pritrditi domnevi, da je Adamič imel nekega svetovalca. Med drugim je namreč treba omeniti, da je prevedel Prežihovega Voranca Borbo po objavi v *Ljubljanskem zvonu*, novela pa je bila objavljena pod psevdonimom Tadej pl. Spobijan. Voranc je bil tedaj še malo znan avtor, in kako naj bi Adamič vedel, za koga v resnici gre?

²⁸ Pismo Janka Lavrina avtorici študije, z datumom 16. marec 1976.

²⁹ Marko Kavaja je ime, o katerem imamo na voljo le malo podatkov. Vemo, da je leta 1958 v Beogradu izšlo njegovo delo *Gospodska krv, komedija u tri čina*. Uredil je tudi delo *Nikšić, 27. avgusta 1827 — 11. septembra 1958*.

Zakaj se je odločil za tako skromen izbor iz hrvaške književnosti, je prav tako nepojasnjeno. Prejkone je to področje slabo poznal in se je lahko opiral samo na to, kako pogosto so se imena nekaterih avtorjev pojavljala v njemu dostopnem revijalnem tisku.

Adamičevi prevodi, ki so izhajali v reviji *Living Age*, so bili opremljeni s kratkim uvodom, ki je vseboval najosnovnejše podatke o avtorju izvirnega dela. Adamič je bil pogosto v zadregi, ker ni vedel, kaj naj napiše. Ni bilo redko, da se je rešil s kratko, splošno oznako, češ da gre za mladega, obetavnega in zelo znanega avtorja. Na njegovo srečo druge revije navadno niso zahtevale takih podatkov, le v *World Fiction* so objavili kratek življenjepis Milana Puglja, v revijah *Our World* in *Catholic World* pa nekaj splošnih opomb o Franu S. Finžgarju. Res pa je, da obstaja še neki Adamičev tipkopiš, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Gre za opombe k nekaterim prevodom. Označene so z naslovom Preface (Uvod) in po tem lahko sklepamo, da jih je namenil za uvod v zbirko prevedenih novel.³⁰ Vseh opomb je štirinajst, vendar se ne nanašajo na avtorje prevedenih del, pač pa na besedila sama, in sicer na novele oziroma črtice Kraigherja, Cankarja, Voranca, Novačana, Puglja, Šimunovića,³¹ Krnica, Jurkića, Velikanovića, Nazorja,

³⁰ Henry Christian postavlja omenjene opombe v leto 1957. Omeniti je treba, da je Adamič k temu uvodu priložil še daljši in očitno nedokončani zapis o Ivanu Cankarju. V svojih ugotovitvah se ponavlja; tako ponovno omenja stvari, ki jih je nepravilno navajal v svojih delih o Jugoslaviji. To sem podrobneje obdelala v študiji »Louis Adamic as an Interpreter of Yugoslav Literature«, *Acta Neophilologica* 1977. Nova je le misel, da je bilo Cankarjevo izražanje do skrajnosti ekonomično.

³¹ Novela »Orphan« (Sirota) Dinka Šimunovića zavzema med prevodi posebno mesto, saj je ni prevedel Adamič sam, pač pa neki Ivan Mladineo, prav tako priseljenec, časnikar in dolgoletni sodelavec Foreign Language Information Servica. Bil je Adamičev znanec in je kasneje posredoval pri jugoslovanski izdaji *Dinamita*. Novela je izšla v zbirki *Sa Krke i sa Cetine* (1950). Ko je Mladineo besedilo prevedel, je želel izvedeti, kaj meni o prevodu Adamič; obenem je upal, da mu bo Adamič lahko pomagal najti primerne založnika zanj. Slednji je prevod prebral in svoje opombe kar s svinčnikom pripisal na prvo stran. Ustavil se je že ob naslovu: »'Orphan' je neustrezen prevod za siroto. 'Poor thing' bi bilo bolje, vendar mislim, da bi bilo še najbolje, če bi pustili sirota v izvirniku in dodali opombo v besedilu, ko se ta beseda prvič pojavi, da pomeni »orphan: poor thing: poor one.«

O prevodu v celoti pa je Adamič menil sledeče: »Prevod je v celoti zelo dober, morda za spoznanje preveč dobeseden (sic!). Kar pa zadeva objavo v ZDA, so možnosti zelo majhne. Ne morem se domisliti nobene revije, ki bi ga sedaj vzela. Razlogov je več:

1. skoraj nobenih prevodov sedaj ne sprejemajo;

2. predlog je;

3. stil pripovedi je za spoznanje preokoren za okus ameriških urednikov, saj so navajeni spretnejše tehnike.« Tipkopiš z navedenimi pripombami je danes shranjen v knjižnici univerze v Princetonu.

Ogrizovića, Kvedrove in neznanega pisca S. H. Napisane so v angleškem jeziku in po njih pravzaprav lahko sodimo le o tem, kakšne zgodbe so bile Adamiču najbolj pri srcu.

Vse to kaže, da je že zgodaj začel razmišljati o knjižni izdaji svojih prevodov, prvič že dobro desetletje pred tem, ko je nastal omenjeni uvod. Sprva je računal na izdajanje posamičnih del, pozneje pa ga je vedno bolj privlačevala misel na zbirko prevodov. 1. junija 1922 je pisal založbi Haldeman-Julius Company: »Nedolgo tega sem prevedel v angleščino kak ducat jugoslovanskih (slovenskih in hrvatskih) novel za revije *Living Age* iz Bostona, *World Fiction* iz New Yorka, *Overland Monthly* iz San Francisca in še za eno ali dve. Te revije večinoma zahtevajo vesele zgodbe in to mi ne da, da bi prevajal najboljše iz jugoslovanskih književnosti, tisto, kar je nedvomno nad poprečjem. Sedaj vidim možnost v vaši zbirki.«³² Od založnika je že čez slab teden prišel vzpodbuden odgovor, vendar na koncu iz tega sodelovanja ni bilo dosti.³³

Ko je chicaška *Prosveta* leta 1926 v nadaljevanjih objavljala Adamičev prevod *Hlapca Jerneja*, je bilo zanimanje zanj med slovenskimi priseljenci zelo veliko. Slovenska narodna podporna jednota (SNP J) je zato sklenila, naj se prevod izda še v knjižni obliki. Sprva so izdajo dela nameravali podpreti sami, vendar se je izkazalo, da bi bilo to le preveliko breme in tako se je Adamič napotil v Vanguard Press;³⁴ prevod so sprejeli in ga po priporočilu Adamičevega prijatelja Uptona Sinclairja izdali l. 1926 pod naslovom *Yerney's Justice*. Ko pa je Adamič čez čas poizkusil pri isti založbi še s Šimnom Sirotnikom, so ga zavrnil, ker niso bili povsem prepričani, da se bo *Yerney's Justice* dobro prodajal.³⁵ Vse-

³² Haldeman-Julius je v Girardu (Kansas) v začetku dvajsetih let izdajal tako imenovane »Little Blue Books«, to je miniaturne izdaje svetovnih klasikov in tudi pogrošnih del. Da bi bralci raje segali po njegovih knjižicah, je urednik spreminjal naslove del, da so zveneli bolj privlačno. Maupassantovo *Debeluško* je preprosto spremenil v *A French Prostitute's Sacrifice* (Zrtvovanje francoske prostitutke) in podobno.

³³ Edini Adamičev prevod, ki je izšel pri tej založbi je bil *Yugoslav Proverbs* (Little Blue Book, No. 580, 1923).

³⁴ S tem v zvezi je urednik *Prosvete*, Ivan Molek, 12. junija 1926 pisal Adamiču: »Očitno je za nas bolje, če prepustimo knjigo newyorškemu podjetju. Mi bi lahko natisnili največ 5000 izvodov — brez možnosti, da bi prodrli na širše ameriško tržišče. Res sem vesel, da se je tako obrnilo; knjiga in vi bosta dobila večji prestiž /.../ To vsaj pomeni, da je Ivan Cankar dobil priznanje ameriških pisateljev.« Vanguard Press je tedaj izdajal razmeroma poceni knjige, od leposlovja zgolj radikalno pripovedništvo.

³⁵ Tudi prevod Vaškega Cyranoja je Adamič hotel izdati v knjigi. Potem ko so ga povsod zavrnil, ker je bil predolg, je Adamič poskusil še pri Vanguard Press. Tej založbi pa se je zdela zgodba prekratka za knjižno izdajo, povrh pa preveč preprosta, da bi bila zanimiva za ameriške bralce.

kakor so imeli ameriški založniki tudi svoje račune, ko so odklanjali vse daljše Adamičeve prevode: menili so, da vzame prevajanje Adamiču preveč časa, medtem pa njegovo drugo delo stoji.

Številne zavrnitve raznih založnikov — poskušal je še pri Golden Book, Harper & Brothers in morda še kje — Adamiča vendarle niso povsem odvrnile od namere, da prevode izda v knjigi. Do danes sta se ohranila dva osnutka za nameravano zbirko, ker že omenjeni *Uvod*, ki je v Ljubljani, ne spada k nobeni od njiju, je prav mogoče, da je imel Adamič v načrtu še kako tretjo možnost.

Prvi osnutek za zbirko je moral nastati že zgodaj, sredi dvajsetih let. V to zbirko je Adamič nameraval uvrstiti naslednja besedila: »Glimpses of My Childhood« (Cankar), »The Burden of Authority« (Pugelj), »Our Daily Bread« (Finžgar), »In the Department of Public Order« (Krnjic), »Flies« (Cankar), »A Village Cyrano« (Novačan), »The Montenegrin Widow« (Kveder), »The Stonecutter« (Nazor), »Her Picture« (Cankar), »Spring« (Kmet), »At Dawn« (Cankar) in »Yerney's Justice« (Cankar). Adamičev načrt pri založnikih ni vžgal, čeprav so sprva pokazali nekaj zanimanja. Tako je 6. februarja 1926 urednik Viking Pressa, M. A. Best, pisal Adamiču, da mu vrača osnutek za zbirko z naslovom *Modern Jugoslav Masterpieces*: »Naši ocenjevalci so ugodno ocenili zbirko, pa vendar ne dovolj navdušeno, da bi premostili naravno nasprotovanje zbirki novel.« Tri dni poprej, 3. februarja, se je leposlovni urednik založbe Macmillan Company, James Whithall, pozanimal pri Adamiču za zbirko, vendar je potem, ko je dobil tipkopis v roke, kratko sporočil, da to ni zanje.

Misel na knjigo prevodov je nato Adamič začasno opustil, vendar je znova oživela v začetku tridesetih let. Ponovno je začel zbirati gradivo in tokrat knjigo zasnoval drugače. Poleg svojih prevodov je nameraval vanjo uvrstiti tudi prevode drugih prevajalcev in še kak svoj krajši sestavek. Del tega gradiva je odposlal 21. novembra 1935 založniku Arthurju Whiplu³⁶, ki mu je obljubil, da bo zbirko izdal. Danes je omenjeno gradivo v Adamičevi zapuščini pomešano s stvarmi, ki v knjigo ne sodijo — od kritičnih člankov do različnih verzij ene in iste novele, od tipkopisov do že popravljenih, objavljenih izdaj.³⁷ Tako

³⁶ Arthur Whipple je bil založnik, ki se je tedaj šele postavljal na lastne noge; na Adamiča ga je opozoril prijatelj Carey Mc Williams. Takrat je Adamič imel v načrtu zbirko z naslovom *Slavic Stories*.

³⁷ Henry A. Christian domneva, da je tako imenovani Whipplov zavitek drugi del tistega gradiva, ki ga je Adamič nameraval izdati pri Whiplu potem, ko je le-ta sporočil, da mu prvi del ugaja. V prvi del naj bi Adamič uvrstil dvajset slovenskih in srbohrvaških besedil, izbral pa je že tudi naslov: *Tales From Yugoslavia*.

ni mogoče natančno predvideti obsega in vsebine te druge knjige prevodov, ki prav tako kot prva ni nikoli izšla. Omenjeni, tj. Whipplev zavitek, obsega sledeča besedila: »The Orphan« (Šimunović, prevod Ivan Mladineo), »In the Suburb« (Cankar), »The Cow« (Finžgar), »Simpleton« (Cankar), »The Burden of Authority« (Pugelj), »A Cup of Coffee« (Cankar), »The Horrified Yugoslav« (Adamičev prevod neleposlovnega članka iz hrvaškega dnevnika *Obzor*), »An Honest Thief« (Machar), »Betwixt Two Worlds« (Jurkić), »Angelo the Stonecutter« (Nazor), »Gulsa« (Mlemović), »Stanoja« (Bora Stanković, prevod V. Dimitrijević), »At the Tailor's Dance« (S. H.), »House Guests in Serbia« (Adamičev izvorni sestavek), »The Way of the Cross« (Cankar), »The Goal« (Cankar), »Builders« (Kraigher), »In the Department of Public Order« (Krnice), »Strategy« (Machar), »The Montenegrin Widow« (Kveder), »The Religion of My Boyhood« (Ogrizović), »The Old Fogies' Club« (Velikanović) in »Superman« (Machar).

20. septembra 1935 je Whipple sporočil Adamiču, da je prejel prvi del njegove druge knjige in da so mu zgodbe všeč. Adamič je tedaj še omahoval med dvema možnima naslovoma za zbirko (ali samo njen prvi del?) — *Tales from Yugoslavia* in *Twenty Tales from Yugoslavia*; žal pa je celoten načrt iz neznanih razlogov padel v vodo.

Vsekakor pa Adamič še ni odnehal. Anton J. Klančar poroča v študiji o prevodih Cankarja v angleščino³⁸ med drugim tudi naslednje: »Pozneje sem zvedel (okoli leta 1938, op. p.), da išče tudi Adamič založnika za svojo zbirko Cankarjevih povesti.« Vprašanje je seveda, če je v resnici šlo za zbirko prevodov samo Cankarja ali pa je imel Klančar v mislih eno od omenjenih Adamičevih antologij.

II.

Da bi si lahko predstavljali, kakšni so bili Adamičevi prevodi, je potrebna podrobnejša analiza. Za silo bo zadostovalo, če razčlenimo Adamičev prevod dveh Cankarjevih črtic, Skodelice kave in Ob zori, zraven pa opozorimo na Adamičev način prevajanja pri drugih prevodih.

»A Cup of Coffee« sodi med njegove prve prevajalske poskuse. Podnaslovil ga je »Freely Translated from the Slovenian by A—«. Že po tem je mogoče sklepati, da v prevodu ne bo šlo za »formalno enakovred-

³⁸ Anton J. Klančar, Cankar v angleščini, *Cankarjev Glasnik*, II, 1958, št. 5, 128—130.

nost« obeh besedil, ampak za »dinamično enakovrednost« ali celo za adaptacijo.³⁹

Najbolje bomo to ponazorili, če bomo primerjali dva ustrezna dela istega besedila. Kar je tiskano razprto, je bodisi formalni (zelo redko) bodisi dinamični prevod. Tisti del besedila, ki ga je Adamič adaptiral, je kurziven. Navadno tiskano besedilo je Adamič preprosto izpustil:

Tolažba je zlagana: in človek občuti sam in z grenkobo, da je zlagana. Greh je greh, če je storjen enkrat ali tisočkrat, če je vsakdanji ali nepoznan. Srce ni kazenski zakonik, da bi razločevalo med pregrešnikom in hudodelstvom, med ubojem in umorom. Srce ve, da »zavratnež ubija s pogledom, z mečem junak«; in rajši bi dalo odvezo meču nego pogledu. Tudi ni srce Katekizem, da bi razločevalo med malimi in naglavnimi grehi, da bi razločevalo med njimi po besedi in zunanjih znamenjih. Srce je pravičen in nezmotljiv sodnik. Sodi in obsodi grešnika po skriti, komaj zavedni kretnji, po hipnem pogledu, ki ga nihče ni opazil, po neizgovorjeni, komaj na čelu napisani misli; celo po koraku, po trkanju na duri, po srebanju čaja. Le malo grehov je napisanih v katekizmu in še tisti niso poglobitvi. Če bi bilo srce izpovednik — dolga in strašna bi bila izpoved! Odpustljiv je greh, ki ga je mogoče povedati z besedo, izbrisati ga s pokoro. Težak in pretežak, do zadnje ure krvaveč je greh, ki je ostal samo v srcu kakor spomin brez besede in brez oblike.

Such words are lies, and the man knows it. The heart is not a penal code in which crimes and offenses are defined. Nor is it a catechism in which sins are classified. The human heart is a judge and consistent.

Pardonable is a sin which can be described by a word of mouth and atoned for. But heavy, tremendously heavy, is a sin which remains with you in your heart — indescribable, formless.

³⁹ Izrazi so povzeti po Josephu Paternostu, *From English to Slovene: Problems in Translation Equivalence*, The Pennsylvania State University, 1970, str. 2. Paternost citira odlomek iz dela Eugena A. Nide (*Towards the Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill, 1964), ki pravi, da v prevajanju obstajata dve temeljni smeri: formalna in dinamična enakovrednost. Paternost nato razlaga: »Formalno enakovredni prevod osredotoči pozornost na samo sporočilo, tako po obliki kot po vsebini; po svojem bistvu teži k viru, se pravi, da skuša odkriti tolikšen del oblike in vsebine izvirnika, kot je le mogoče. Dinamično enakovreden prevod pa se po drugi strani ne osredotoči tako zelo na izvirno sporočilo, pač pa na prejemnikov odgovor; teži k popolni naravnosti izraza in je na ta način najbolj enakovreden sporočilu izvirnega jezika.«

Že takoj v prvem stavku naletimo na adaptacijo: »tolažbo« je Adamič nadomestil s »such words«; namesto pridevniške oblike »zlagan« ima kar samostalnik »lies«. Poleg tega je stavek skrajšan. Adamiču je šlo za to, da pove ključno misel Cankarjevega sporočila, ostalo pa je kar izpustil. Ponavljanje oziroma niansiranje iste misli sodi v Cankarjev visoki biblijski slog, ki meji že na lirsko prozo — tega Adamič ni uspel prenesti v angleščino. Lahko da je bilo njegovo pomanjkljivo znanje angleščine krivo za vse to, saj se je tedaj šele vadil v angleškem izražanju.

Oglejmo si še nekaj primerov iz istega besedila, kjer je najbolj očitna Adamičeva nespretnost:

Prve noči sem spal v izbi; včasih sem se ponoči zbudil, pa sem videl v temi, da je bila mati vstala iz postelje in da je sedela za mizo.

Skozi vrata je sijal poševen pramen opoldanskega sonca naravnost materi v oči; večje so bile in čistejše, vsa nebeška luč je odsevala iz njih, vsa nebeška blagost in ljubezen.

The first few nights I slept in the large room, and as I awoke once in the middle of the night I saw my mother sitting by the table.

A single ray of sun shone directly into her eyes through a crack in the wall. A divine light o'heaven, love and goodness were there in her face.

Od 66 stavkov, kolikor jih ima Cankarjevo besedilo v izvorniku, je Adamič adaptiral dobre tri četrtine; slaba četrtina pa so bolj ali manj posrečeni dinamični in (redko) formalni prevodi. Torej Adamičeva objava neupravičeno nosi podnaslov »prevod« in bi bolj ustrezalo »adaptacija«. Kar zadeva liričnost Cankarjevega izraza, jo je Adamič poskušal posnemati z gostobesednim izražanjem, ne s točnim prevajanjem.

Podobno kot Skodelica kave je tudi Ob zori zelo kratka črtica, tako da ni težko primerjati izvornika in prevoda. Ker je slednji nastal šele leta 1926, bi se moralo pokazati, kako je Adamičeva angleščina napredovala od tedaj, ko je prevedel Skodelico kave. Tokrat bomo za primerjavo navedli nekaj krajših, a zelo značilnih mest, kjer se izvornik in prevod najbolj razhajata:

... srebrno-sinje sanjavo zagrinjalo... Iz naših duš je izginjalo v tistih urah vse, kar je v človeku trdega, brezobzirnega, vsakdanjega; izlila se je vanje mehka miloba. Trudili smo se, da bi podaljšali to lepo minuto, in hlastno in naglo smo pili radost spoznanja v prepornih požirkih.

...this silvery, dreamy curtain... In those hours souls were free of everything that is hard and commonplace to man; we were in a sort of mellowness of spirit. We tried to prolong the beautiful moments and voraciously drank of the joy that was still to be drunk.

Obsodili smo...

...in umetnost je niansa... *Le v srečnih trenutkih in božjih urah...*

Le redki so, ki so bili rojeni v taki božji uri, in njihove oči so zmerom odprte in odprte so njihove duše in njih strune pojo neprestano.

Zivljenje poslušša besede, ki jih jeclja samo komaj v sanjah, ki jih govori samo časih opolnoči in samo polzavedno.

Sram nas je bilo in čutili smo se neizmerno osmešene.

With profound seriousness we declared...

...and Art was a great dream. *Only now and then, at infrequent happy moments, in some divine hour.*

There were but a few of us who had been conceived in such divine moments and those few of us had our eyes and souls everlastingly open, and the strings in our beings sung without cessation. Life, the dull common life, was blubbering words in its stupid nightmare-existence; now and then it uttered vague, meaningless phrases as though it were only half-conscious. We felt that we were a silly lot, utterly absurd beside those grimy, self-conscious, horny-handed men, and felt shame burning upon our faces.

Cankarjevo besedilo se odlikuje po prefinjenosti izražanja in sinesteziji — zlasti slednja je Adamiču povzročala težave. Pa vendar se ta adaptacija v nečem le razlikuje od adaptacije Skodelice kave: prej je Adamič veliko izpuščal, sedaj je besedilo širil. O kakem vidnem napredku pri njegovem prevajanju je težko govoriti; vse, kar lahko ugotovljamo, je le to, kolikšna je skladnost med Adamičevim prevodom oziroma adaptacijo in izvirnim besedilom. Prav ta pa je največja ravno ob Cankarjevih delih. Zdi se, da si je Adamič že na samem začetku svoje literarne poti ustvaril nekakšen model za prevajanje in se ga je držal vseh sedem let: adaptacija izvirnega besedila naj bo zmerna, tako da smisel ne bo prizadet. Po drugi strani pa je menil, da je jezikovna plast prevajalecu na voljo, da jo preoblikuje, kakor sam najbolje ve in zna. Svoja načela glede prevajanja je razkril v delu *The Eagle and the Roots*⁴⁰. Ko je govoril o umetniški svobodi, je med drugim dejal, da je to po eni strani tudi svoboda prevajanja. Ko prevajaš, se ni treba točno držati izvirnika. Prevajaš lahko svobodno in važno je, da pravilno zadeneš smisel izvirnega besedila. Slog in metrična oblika nista pomembna; umetnik prevajalec lahko tudi — če se mu zdi to potrebno — izpušča besedilo, še zlasti, kadar se stvari ponavljajo.

Poglejmo, kako je bilo pri drugih prevodih. Adamič je veliko izpuščal pri prevajanju Vorančeve Borbe in Kraigherjevega Martina Klobase. Pri prvem prevodu manjka cel tretji odstavek izvirnega besedila, kjer

⁴⁰ *The Eagle and the Roots* (Orel in korenine), str. 350.

Voranc opisuje svoj rodni dom (enajst stavkov). Močno je okrnjen tudi četrti odstavek, medtem ko je petega in šestega preprosto izpustil (pisatelj ob selitvi). Izpuščal je tako opise kot premi govor. Še posebno rad pa se je izognil mestom, kjer je bilo Vorančevo izražanje grobo in vulgarno:

Nekoč sem izpraševal očeta o grofu: *One day I ventured to ask father*
 »Ali je ravno tak človek *about the count.* »Is he a person
 kakor mi, ta grof?« sem *just like us, that count?» I*
 vprašal. »Jé in serje kot mi!« je *asked.* »He is and — yes, he is like
 odvrnil oče nizkotno. (»Borba«) *the rest of us,« father replied humbly.*

S takšnim posegom je Adamič seveda popolnoma spremenil smisel tistega, kar je Prežih želel povedati. Pri slednjem je bil namreč očetov odnos do grofa bojevit, pri Adamiču pa je postal ponižen. Na koncu je Adamič izpustil kar štiri strani izvirnega besedila, od mesta, kjer Voranc začne pripovedovati, kako so morali doma zaklati kravo.

Že na prvi pogled je očitno, da je Adamič močno skrajšal tudi Kraigherjevega Martina Klobaso. Za svojo priredbo je namreč uporabil le sintetični del zgodbe, medtem ko je analitičnega kar izpustil. Na enem mestu je besedilo tako močno spremenil, da se zdi, kot da je prevajal iz neke druge predloge in ne iz objave v *Ljubljanskem zoonu*, kjer je novela prvič izšla. Vendar je ta možnost izključena, ker je delo drugič izšlo šele po drugi svetovni vojni v Kraigherjevi zbirki novel. Gre torej le za skrajno svoboden primer Adamičeve adaptacije:

Ne — umreti pa že ne! Nikakor ne! *But Martin sure is afraid of dying.*
 Strašno se boji umreti! — Popoldne *You see, he's been putting up new*
 sem bil pri njem. Takrat se je že za- *buildings on his farm these last few*
 čel nekoliko bati, da bo bolezen mor- *years — stable, barn, tool shed, chi-*
 da resnejša, nego si je domišljjal; a do- *cken house. He denied himself every-*
 voliti ni hotel, da bi šel po vas. — *thing to build up the farm our father*
 Zdaj pa... Trdno sem spal in — vrag *had left him...*
 vedi — težko sanjal.

Adamič je močno skrajšal tudi Pugljeve Splavljence, saj je izvirno besedilo dolgo dobrih osem strani, prevod pa je krajši skoraj za polovico. Pri tej adaptaciji se je v veliki meri izgubil Pugljev satirično-ironični ton:

Občinski tajnik, dolgi in *The mayor's clerk, a long,*
 suhi gospod Žebrač je sedel *thin gentleman, sat at his*
 že takrat za mizo, imel eno *desk, one pen behind his*
 pero za ušesom, drugo je *ear, another in his hand,*

držal v roki, delal z njim po zraku noisily writing on brown
 čudne kroge in zamahe in škrtal official paper.
 po rjavem pisarniškem pa-
 pirju.

Mestoma je Adamičev prevod netočen:

Možic pri peči je vprašal: »Ali sta »Are they dead?« asked the vagabond,
 obadva mokra?« who seemed interested.
 »Štirinajst ur od tukaj, častna be- »— fourteen miles, my word of
 seda!« honor!«

Po povedanem že lahko sklepamo, da so bile Adamičeve adaptacije okornejše od izvornikov. Poetičnost v izrazu *le-teh* se pri Adamiču izgublja zaradi togih, vsakdanjih izrazov kot *descend*, *temporary*, *immediately*, *inform*, *discover*. Mestoma se je trudil obdržati barvitost besedila tako, da nekaterih tipičnih izrazov ni prevajal, ampak je v opombah pojasnil njihov pomen, npr. *kula*, *čibuk*, *beg*, *handžar*, *hlapets*. Vsekakor pa je treba priznati, da se je s svojimi prevodi veliko ukvarjal, saj jih je popravljaj in spreminjal tudi še po njihovi objavi. Če danes primerjamo tipkopise prevodov (kolikor so se seveda ohranili) z objavljenim besedilom, vidimo, da se pogosto močno razlikujejo. — Popravki pa niso samo slovnični, kajti veliko so popravljali tudi uredniki. Ko je odposlal prevod *Hlapca Jerneja* založbi Vanguard Press, ga je odgovorni urednik R. Jacob Baker opozoril: »Edino, kar bomo storili, bodo manjše spremembe, takšne, kot jih zahteva sleherni rokopis — korekture, spremembe v pisavi, zamenjava besed in podobno.«⁴¹ Tako se tipkopis in objavljeni prevod Bedaka Martina razlikujeta že po naslovu — Adamič ga je sprva naslovil »Simpleton«, v reviji pa je izšel pod naslovom »Simple Martin«. V samem besedilu popravkov ni veliko. Zato pa je velika razlika med tipkopisom in objavo Adamičevega prevoda Klesarja Angela, na primer:

Tipkopis:

I often loitered ...
 ...a word that held me exceedingly
 fascinated ...
 With the end of school ...
 ...and I felt a wild exhilaration every
 time ...
 Angelo's face spread into a broad
 smile ...

Objava v *Living Age* (1924):

I not infrequently loitered ...
 ...a word that fascinated me excee-
 dingly ...
 When school ended in July ...
 ...and happier every time ...
 Angelo smiled ...

⁴¹ Pismo ima datum 4. junij 1926.

You came; that's all right, for you understand a little, anyway. You came, but you understand.

Na nekaterih mestih je izpuščen kar cel stavek. Podobna usoda je doletela tudi objavo Pugljeve zgodbe *The Burden of Authority* in Kvedrove *The Montenegrin Widow*.

V Adamičevi zapuščini pa so tudi že objavljeni prevodi, ki jih je pisatelj sam še dodatno spreminjal in popravljaj. Gre za tista besedila, ki bi prišla v poštev za knjigo prevodov. Naslove in podnaslove je preuredil tako, da so ustrezali knjižni objavi, sicer pa se je lotil predvsem posameznih besed, besednega reda in ločil. Najbolj tipičen primer njegove zagnanosti pri popravljanju prevodov je Cankarjeva črtica *Skodelica kave*, saj obstajajo kar tri verzije — Adamičev tipkopiš in objavi iz leta 1922 (*Overland Monthly*) in 1926 (*Mladinski list*); Adamič se je dela lotil prejkone z namenom, da bi čim bolj izpilil svoj slog — na izvornik se ni več oziral. Podobno je v *Her Picture* namesto *casket* zapisal *coffin*, namesto *room* pa *chamber*, *long journey* je postalo *weary journey*. Na podoben način je popravljaj tudi prevod *At Dawn*. Popravljanju niso ušli niti tisti prevodi, ki mu jih nikakor ni uspelo objaviti. Močno je spremenil prvi del zgodbe v *The Way of the Cross*, drugi del pa je povsem nedotaknjen. In *the Suburb* je edina izjema, saj besedila ni več spreminjal, medtem ko je v *The Goal* precej besed zamenjal z novimi in spreminjal besedni red. V svojem najdaljšem prevodu, *The Village Cyrano*, je naknadno spremenil vse okrajšave v polne oblike (*'ll > shall, will; don't > do not* in podobno). Tudi v *Glimpses of My Childhood* je zamenjaval besede z novimi in namesto vsakdanjih raje rabil bolj literarne izraze, obenem pa je s spreminjanjem besednega reda skušal posnemati Cankarjev svetopisemski slog.

Iz povedanega sledi, da je Adamič bolj adaptiral kot prevajaj, vendar pa je treba priznati, da si je izbral po večini jezikovno zahtevna besedila. Nekaj je moralo biti še posebno težkih zaradi lokalizmov (pri Jurkiću) in arhaizmov (pri Medeku). Vendar Adamičeve adaptacije niso bile tako daljnosežne, da bi mu lahko pripisovali poustvarjanje besedil. Tudi v strogo jezikovnem smislu jim ni dosti očitati, saj je bila Adamičeva angleščina iz leta v leto boljša.

Bil je prvi jugoslovanski priseljenc, ki se je odločil prevajati, in to ne le iz svojega maternega jezika, ampak tudi iz srbohrvaščine. Čeprav je bila sicer kulturna dejavnost naših priseljencev v ZDA peštra in razmeroma zelo živa, se prevajanja ni lotil nihče. Tako je Adamič dal zgled

in utrl pot drugim prevajalcem.⁴² Vsekakor je pomembno, da je vsaj iz slovenske književnosti izbral dobra besedila. Bil je prvi in tiste čase tudi edini prevajalec, ki je v razmeroma kratkem času prevedel toliko različnih avtorjev, prav tako pa je bil eden prvih prevajalcev Cankarja nasploh. Pred njim so prevedli le nekaj Cankarjevih črtic: v nemščino O človeku, ki je izgubil prepričanje,⁴³ Hlapca Jerneja pa v poljščino (1912), češčino in italijanščino (1925), nemščino in francoščino (1926), in slednjic Ob zori, ki je bila leta 1925 prevedena v češčino. Adamič je bil tudi med prvimi prevajalci Prežihovega Voranca, saj je pred njim le Zofka Kvedrova prevedla eno Vorančevih krajših zgodb v nemščino.⁴⁴ Kot zanimivost velja omeniti, da je Adamičev prevod Voranca izšel še preden so Voranca prvič prevedli v srbohrvaščino. Prejkone so Adamiča k izbiri Vorančevega besedila vodili tudi politični nagibi.

Adamič ni bil zgolj posrednik naše književnosti v Združenih državah; že v dvajsetih letih je živo spremljal dogajanje na ameriški sceni, v tem »kipečem loncu narodov«. Videl je, kako se bodo stvari razvijale: amerikanizacija bo zajemala vedno več naših ljudi. Mnogi že tedaj niso več znali slovensko, ostala pa je še neka čustvena navezanost na »stari kraj«, a še ta je vedno bolj izginjala. Da se vezi le niso trgale tako hitro, imajo precej zaslug prav Adamičevi prevodi, pa naj se je sam svojega poslanstva zavedal ali ne.

⁴² Že leta 1926 je H. Hlača prevedel Cankarjevo črtico Otroci in starci (Children and Old Folk) za zbirko Barretta H. Clarka in Maxima Lieberja *Great Short Stories of the World* (William Heinemann, London). Leta 1928 je Cankarja začel prevajati Anton Družina. Prevode je objavljal v *Mladinskem listu*, prevedel pa je Tujo učenost, Kurenta, Enajsto šolo pod mostom in Belo krizantemo. Leta 1930 smo dobili ponovni prevod *Hlapca Jerneja*, tokrat z naslovom *The Bailiff Yerney and His Rights*, prevedla sta ga Sidonie Yeras in H. C. Sewell Grant, uvod pa je napisal Janko Lavrin. Anthony Klančar je začel prevajati Cankarja l. 1930 za *Novo Dobo*, prevedel pa je vrsto krajših del, od Tuje učenosti, Mimo življenja, Strahu do Veselejše pesmi. Poleg omenjenih so Cankarja prevajali še A. Zmajic, M. Peters-Roberts, Helen Hlacha, Frank Fatur. (Podatki po Klančarju, glej op. 38.)

⁴³ »O človeku, ki je izgubil prepričanje« je prevedel F. Vidic za *Agramer Zeitung* — 24. VII. 1900.

⁴⁴ Prevedla je črtico, ki jo je naslovlila »Aus unserem Leben« in jo objavila v *Agramer Tagblatt* 9. IX. 1912.

РЕЗЮМЕ

Адамич начал писать уже во время, когда как бедный иммигрант в США вел борьбу за свое существование. В двадцатых годах он начал добиваться своего места в американской литературе с переводческой деятельностью, он переводил словенские, хорватские и даже чешские литературные произведения. Его пере-

воды по своему качеству уступают переводам его «последователей», но зато они значительно последние.

Первый период литературного творчества Адамича занимает время с 1921-го по 1927-й год; большинство своих переводов он опубликовал в 1922-м и 1926-м годах. Для перевода со словенского Адамич выбирал прежде всего известные имена: больше других он переводил Цанкара, потом Финжгара, Пугля, Новачана, Крайгхера, Кметову, Прежиха и менее известных писателей Ивана Зорца, Ивана Доленца и Витомира Ф. Йеленца. Что касается хорватских авторов, то его выбор менее удачен, ибо кроме Назора и словенско-хорватской писательницы Кведровой он не перевел ни одного более значительного писателя. Чешскую литературу Адамич представил читателям переводами двух довольно известных писателей — Махаря и Медека, их произведения переводил со словенских переводов. При таком выборе, конечно, появляется вопрос, по каком принципе Адамич выбирал авторов для перевода. Может быть, что ему при выборе словенских авторов кто-то помогал, а что о выборе хорватских авторов Адамич принимал решения сам.

Его переводы не являются переводами в собственном смысле слова, они прежде всего более или менее удачные адаптации, что касается языковой стороны и самого содержания. Адамич был в зависимости от редакторов журналов, публиковавших эти «переводы», по этой причине он часто был принужден сокращать оригинальные произведения. Адаптационный характер его переводов вероятно является и следствием его не совсем солидного владения английским языком.

Свои переводы он сначала публиковал только в американских литературных журналах, большинство их вышло в бостонском журнале «Living Age», несколько переводов напечатал и в журналах «World Fiction», «Our World», «Overland Monthly» и «The Stratford Magazine». Только с 1926-го года он начал печатать свои переводы и в словенских журналах «Просвещение» и «Журнал для молодежи» («Mladinski list»), выходивших в Чикаго. В этих журналах он опубликовал некоторые переводы вторично, другие и в первый раз. После несколько лет, когда он перевел уже некоторое число литературных произведений, он решил издать антологию своих переводов. Но все его старания издания антологии были безуспешными: уже в 1926-м году ему не удалось договориться о издании такой антологии, то-же самое повторилось и в 1936-м году, когда он приготовил новую версию. Несмотря на то, что он уже заключил договор с издательством Arthur Wlürpl, собрание переводов не вышло. В книге был напечатан лишь его перевод романа «Батрак Ерней» в 1926-м году при издательстве Vanguard Press.

Много вопросов, связанных с переводческой деятельностью Адамича, по своему характеру такие, что на них невозможно дать убедительный ответ. Неизвестно, где потерялись некоторые его переводы, напр. перевод романа «Под солнцем свободным» Финжгара.

Для словенского населения в Америке имели его переводы большое значение, они появились первыми, их читают и в наше время, ибо их переводил Адамич. Для писателя самого эти переводы имеют значение языковых упражнений и его первых литературных опытов.

OCENE, ZAPISKI, POROČILA, GRADIVO

VZHODNOSLOVANSKI JEZIKOSLOVCI*

Znani belorusist in rusist M. G. Bulahov se je z veliko vnemo lotil težke, a za zgodovino slovanskega jezikoslovja nujne naloge — zbrati, urediti in obdelati najvažnejše informacije o vzhodnoslovanskih jezikoslovcih. Sad večletnih avtorjevih prizadevanj in izredne delavnosti je zdaj pred nami v treh knjigah. Skupno (z dodatkom v tretji knjigi) Bulahov obravnava okrog 350 imen na več kot tisoč straneh. V prvi knjigi je zajel 131 vzhodnoslovanskih jezikoslovcev (v najširšem pomenu tega izraza; upošteva namreč tudi take kulturne in znanstvene ustvarjalce, ki jim jezikoslovje ni bilo glavno opravilo, temveč so o jezikovnih vprašanih razmišljali in pisali kot prevajalci, uredniki, pisatelji i dr.) od 16. stoletja do oktobrske revolucije oz. do leta 1920. V drugi in tretji knjigi so po abecedi razvrščeni ruski, beloruski in ukrajinski jezikoslovci, katerih življenjska, znanstvena in v večini primerov tudi pedagoška pot se je končala med leti 1920 in 1976. Na koncu tretje knjige (318—365) so dopolnila k prvi in drugi knjigi, obsegajoča 51 imen; v večini primerov gre za ukrajinske avtorje (prim. oceni prve knjige: M. Žovtobrjuch: *Movoznavstvo* 1977, 1, str. 86—89; J. O. Dzendzeliv's'kyj: *Voprosy jazykoznanija* 1977, 5, str. 132—137). Dolžina člankov se giblje od pol strani (pri manj pomembnih avtorjih) do 33 pri V. V. Vinogradovu. Sestavki so oblikovani tako, da pridejo za priimkom, imenom in »očestvom« najprej podatki o rojstvu in smrti, za njimi nekakšna globalna vrednostna oznaka, kot npr. *vydajuščijsja russkij sovjetskij jazykoved i pedagog*; sledi (navadno kratek) življenjepis in oris dela po območjih z navedbo bibliografskih podatkov za glavne avtorjeve jezikoslovne prispevke. Na koncu so v drobnem tisku (večinoma v časovnem zaporedju) nanizana dela, iz katerih je Bulahov črpal informacije o posameznem jezikoslovcu, bralcu pa naj bi pomagala pri ev. nadaljnjem raziskovanju življenja in dela tega ali onega jezikoslovca. Na koncu prve in druge knjige je seznam priročnikov, enciklopedij in slovarjev, s katerimi si je avtor pomagal tako pri izboru imena kakor tudi pri sestavljanju člankov; v vseh treh knjigah so razložene okrajšave, zelo koristno je kazalo imen. Knjige poživljajo fotografije pomembnejših jezikoslovcev.

Po naslovu slovarjev *Vostočnoslavjanske jazykovedy* bi lahko sklepali, da je avtor pri izboru imen upošteval ruske, ukrajinske in beloruske jezikoslovce vseh območij, razen slavistov tudi germaniste, romaniste, klasične filologe in druge indoeuropeiste, a tudi finougrište, specialiste za kavkaške, turkotatarske in druge jezike. V glavnem se je Bulahov tega načela tudi držal; razumljivo pa je, da je bila njegova mreža gostejša za rusiste in druge slaviste, medtem ko je na neslavističnih področjih ostalo marsikatero ime neopaženo. V slovar je sprejel tudi nekatere nevzhodnoslovanske jezikoslovce, ki so dalj časa znanstveno (in pedagoško) delali v nekdanji Rusiji. Največ jih je seveda poljskega rodu; od južnih Slovanov sta obravnavana Hrvata Juraj Križanić (1, 135—135), ki je

* M. G. Bulachov, *Vostočnoslavjanske jazykovedy*. Biobibliografičeskij slovar', 1—5. Izdatel'stvo BGU. Minsk 1976, 1977, 1978. 1. knj., 320 str.; 2. knj., 352 str.; 3. knj., 384 str.

v drugi polovici 17. stol. v sibirskem izgnanstvu napisal za tisti čas nenavadno izvirno slovnico, in Vatroslav Jagić, ki je v letih 1880—1886 služboval kot profesor cerkvenoslovanskega in ruskega jezika na peterburški univerzi, pozneje pa je pri ruski akademiji urejal in izdajal znamenito zbirko *Ėnciklopedija slavjanskoj filologii*. Nedvomno bi moral avtor v slovar sprejeti tudi srbskega slavista R. Košutića (1866—1949), ki je v začetku našega stoletja dalj časa delal v Rusiji in je tam izdal del svoje ruske slovnice: njegovo ime je še danes živo v ruski fonetiki in oblikoslovju (prim. V. V. Vinogradov *Russkij jazyk*, 2. izd. Moskva 1972). V slovar so uvrščeni tudi vzhodnoslovanski jezikoslovci, ki so po oktobrski revoluciji živeli in delali zunaj Sovjetske zveze. Od njih sta na beograjski univerzi predavala S. M. Kul'bakin in A. L. Pogodin, v Zagrebu pa V. A. Rozov, ki je leta 1928 doktoriral v Ljubljani na podlagi disertacije *Volynskij dialekt XV st. v gramotach Svidrigajla*. Seveda avtor ni mogel mimo klasika fonologije, N. S. Trubeckoja, in S. O. Karcevskega, enega najbolj zaslužnih članov ženevske lingvistične šole (v Švici je živel in delal s presledki od leta 1907). Pravzaprav bi moral avtor sprejeti v slovar tudi Maxa Vasmerja, saj je že pred prvo svetovno vojno v Rusiji objavil svoje *Greko-slavjanske ėtljudy* (1909) in se je pozneje (sicer kot nemški slavist) z ruskim etimološkim slovarjem in drugimi deli povzpел med najvidnejša rusistična imena. Med neslavisti pogrešamo orientalista V. V. Radlova (1857—1918), utemeljitelja primerjalne slovnice turkotatarskih jezikov; v slovarju ne najdemo P. K. Uslarja (1816—1875), ki se je kot ruski oficir na Kavkazu tako poglobil v študij tamkajšnjih jezikov, da ga štejejo med pionirje kavkazoloških jezikoslovnih in etnogafskih študij; verjetno bi moral dobiti prostor v slovarju tudi znameniti sanskrtolog O. Böhrling (1815—1904), izdajatelj Paninijeve slovnice in avtor velikega sanskrskega slovarja, ki ga je izdajal pri peterburški akademiji v letih 1852—1875. Končno pogrešamo v slovarju še M. V. Sergejevskega, ki ga Bulahov omenja med pomembnimi učitelji P. S. Kuznecova (2, 312), in so mu v Moskvi leta 1961 kot zaslužnemu znanstveniku izdali celo spominski zbornik v redakciji S. B. Bernštejna in R. A. Budagova.

Avtor se je odločil, da bo glede na razpoložljive podatke navedel pri vseh jezikoslovcih dan, mesec in leto rojstva in smrti. V starejših obdobjih se je moral velikokrat zadovoljiti samo z letnico, včasih pa tudi te ni mogoče več doznati. Bolj nas preseneti vprašaj ali samo letnica, kadar gre za jezikoslovce, ki so se rodili in umrli v 20. stoletju. Težko je verjeti, da ni natančnih rojstnih podatkov npr. za A. I. Efimova (1909—1966), ki je bil dolgoletni profesor moskovske univerze, ali za tragično umrlega izredno nadarjenega jezikoslovca V. M. Illiča-Svityča (1934—1966) in za V. V. Veselitskega (1931—1971), znanstvenega sodelavca v Inštitutu ruskega jezika akademije znanosti v Moskvi.

Posebno tenkočuten ocenjevalec je moral biti avtor že pri razporeditvi pridevkov, ki kot »udarno« vrednostno znamenje takoj na začetku opozorijo bralca, kakšno znanstveno »težo« lahko pri tem in onem jezikoslovcu pričakuje. Približno polovica obravnavanih avtorjev nima nobene vrednostne oznake, kar pomeni, da spadajo v spodnjo plast; ti imajo navadno tudi razmeroma kratke članke. Druge jezikoslovce bi lahko razdelili v sedem kategorij, čeprav ne bi mogli reči, da so vsi atributi na isti padajoči vrednostni črti; izločili smo tele izraze: *genial'nyj*, *znamenityj*, *velikij*, *vydajuščijsja*, *krupnyj*, *izvestnyj*, *vidnyj*. Prvi pridevek sta dobila samo Lomonosov in Lenin (za druga področja).

drugega samo Baudouin de Courtenay; *velikij* je npr. Potebnja, Šahmatov, sicer pa Belinskij, Černyševskij, Skoryna, pri katerih oznaka pač ne velja za jezikoslovce. Razmeroma čist in določen je izraz *vydajuščijsja*, ki ga imajo npr. Vostokov, Dal', Sreznevski, Buslaev, Grigorovič, Grot, Kruševski, Maksimovič, Nosovič, Fortunatov, Ščepkin, Jagić, Bogorodički, V. V. Vinogradov, Zirmunski, Karski, Krymski, Pokrovski, Meščaninov, Sobolevski, Obnorski, Ščerba, Ušakov. Z izrazom *krupnyj* so označeni npr. Černyšev, Jakubinski, Polivanov, Ožegov, Peškovski, ukrajinski jezikoslovec Pljušč, Budde, Buzuk, Grunski, Kudrjavski, Kuznecov, Lomtev, P. A. Lavrov, Larin, Ljapunov, Marr. Najbolj radodaren je bil avtor s pridevkom *izvestnyj*, ki je sila nedoločen in »mašilen«, čeprav ga je treba verjetno postaviti pred *vidnyj*. Take oznake so včasih lahko naravnane precej po osebnem »okusu«, vendar vseeno v glavnem le ustrezajo resničnim razmerjem. Avtorju moramo priznati, da je bil do večine obravnavanih jezikoslovcov »pravičen«, tu in tam pa se nam razmerje med vrednostnimi oznakami ne zdi čisto ustrezno. Gotovo bi Trubeckoj zaslužil višji rang kot je *izvestnyj*, ki ga imajo npr. tudi Vasilenko, Vojtovičeva, Galkina-Fedoruk, Efimov i dr. Prav tako niso ustrezno kvalificirani npr. Durnovo, Karcevski in Illič-Svityč, saj so ostali celo brez pridevkov. Precejšnja nesorazmerja so tudi v dolžini člankov; ta bi se morala vsaj približno ujemati z »rangom« jezikoslovca, imamo pa večkrat vtis, da se je avtor preveč ravnal po tem, kako obsežni in »zgovorni« so bili bio- in bibliografski prikazi in razčlemba del v jubilejnih in spominskih člankih, ki jih je uporabil. Opazno na kratko sta prikazana Trubeckoj in Karcevski, preskopo tudi BdC. Razumljivo je, da se je avtor laže in bolj suvereno razpisal ob jezikoslovcih, ki so mu bili po obravnavani snovi bliže (ruska in beloruska zgodovinska in opisna slovnica), kakor ob tistih, ki so se ukvarjali predvsem s splošnimi vprašanji jezika ali z neslovanskimi skupinami jezikov.

Tudi ob razvrstitvi pridevka *sovetskij* večkrat obstanemo. Bralcu namreč ni jasno, zakaj ga nekateri jezikoslovci (v poštev pridejo samo avtorji iz druge in tretje knjige) ob izrazu *ruskij*, *ukrainskij*, *beloruskij* imajo, drugi pa ne. Tako je npr. Budde († 1929) *krupnyj ruskij sovetskij jazykoved*, prav tako Peškovskij († 1953), medtem ko npr. B. A. Larin, P. S. Kuznecov, ali P. T. Lomtev, ki so umrli v šestdesetih ali celo v sedemdesetih letih, te oznake nimajo. Nekaj jezikoslovcov v drugi in tretji knjigi nima oznake za narodnostno pripadnost (rus., ukr., blr.), imajo samo pridevek *sovjetskij*. Bralec si to lahko razlaga na različne načine: da narodnosti ni bilo mogoče ugotoviti; da gre za židovski izvor, itd. Samo s *sovetskij* so označeni npr. tile znani avtorji: J. N. Tynjanov, A. B. Šapiro, E. D. Polivanov, L. P. Jakubinski, I. I. Tolstoj (vnuk L. N. Tolstoja), Smirnickij, N. Ja. Marr (njegov oče je bil Skot, mati Gruzinka).

Zivljenjepisni del posameznih člankov vsebuje navadno podatek o socialnem izvoru avtorjevih staršev (očeta), podatke o šolanju, študijski usmeritvi in učiteljih na univerzi, o službovanju, znanstvenih stopnjah, ev. članstvu v akademijah, sodelovanju na mednarodnih kongresih ipd. Pri nekaterih avtorjih nas presenetijo dejstva, da so po nenavadno bogati znanstveni ustvarjalnosti in dvajsetih letih v začetku tridesetih nenadoma popolnoma obmolknili. Šele iz literature, ki jo Bulahov navaja na koncu člankov, lahko posredno sklepamo, kaj se je v tridesetih letih s temi jezikoslovci dogajalo. Tako je npr. pri P. A. Buzuku (1891—1945), ki je bil pobudnik za slovanski lingvistični atlas že na I. mednarodnem kongresu v Pragi (1929), v literaturi o njem in njegovem delu praznina

med leti 1950 in 1960 (2, 60); N. N. Durnovo (1876—1937) je objavil zadnja dela v letu 1932; podobno je z G. A. Il'inskim (1876—1937) — o njegovem delu pišejo konec petdesetih in v začetku šestdesetih let (2, 236); v literaturi o zaslužnem beloruskem znanstvenem in družbenem delavcu S. M. Nekraševiču (1889—1937) je praznina med leti 1929 in 1967; o delu avtorja prvih jezikovnih učbenikov za beloruščino B. Taraškeviča (1892—1937) so začeli pisati konec petdesetih let (3, 228).

Glavni del članka je vedno prikaz jezikoslovčevega prispevka s podatki o njegovih pomembnejših publikacijah. Pri vrednotenju si Bulahov prizadeva, da bi dosledno uveljavil kritično stališče, ne posreči pa se mu zmeraj dovolj ostro izpostaviti izvirni doprinos posameznega avtorja. Ker bo delo pri nakladi 2500 izvodov gotovo kmalu doživelo drugo izdajo, bo imel avtor priložnost, da svoj pomembni dosežek prav v tej smeri še poglobi in izpopolni.

Kljub avtorjevi skrbnosti najdemo v slovarju nekaj netočnosti (posebno pa je bralec začuden, da je bilo korektorsko delo pri tujejezičnih navedkih tako malomarno).

Tako ni res, da je Jagić po vrnitvi iz Rusije zasedel dunajsko slavistično katedro po Miklošičevi smrti (1, 306), saj je znano, da je Miklošič umrl leta 1891, Jagić pa je dobil katedro leta 1886; prav tako ne ustreza resnici navedba v članku o Trubeckoju (3, 239), da je le-ta dobil isto katedro po Jagićevi smrti leta 1923 (Jagićev naslednik na isti katedri je bil že dobro poldrugo desetletje prej njegov zet Milan Rešetar). V članku o Jakubinskem (3, 313) je nerodno povedano, da je čakavščina govor *srbskega* jezika; v članku o Čerkasovi (3, 259) gre za razpravo o referatu *M. Ivičeve* (ne *M. Iviča*) na IV. mednarodnem kongresu slavistov v Moskvi; podobna napaka je tudi na str. 224 (2. knjiga), kjer govori avtor o recenziji Illiča-Svityča ob akcentološki knjigi *E. Nonnenmacherja* (gre za avtorico!). Površna je navedba, da je bil Kul'bakin od leta 1920 profesor na *univerzi* v Skopju (takrat je še ni bilo). Precej nerodnosti je v slovarju tudi v zvezi z navajanjem časopisa *ZslPh*. Na str. 238 (3) je *Z. f. sl. Philol.*, 1914, Bd. 35 sploh zamenjan za *Archiv für sl. Ph.*; v članku o Obnorskem (3, 102, 103, 107) se pojavi petkrat v čudnem zapisu »Zeitscher«, sicer pa včasih (v drugih člankih) v polni obliki in le deloma v okrajšavi, ki jo avtor navaja zadaj.

Medtem ko v ruskem besedilu skorajda ni najti tiskarskih napak, jih je v tujejezičnih navedkih (naslovih ipd.) veliko preveč, da za bralca ne bi bile nadležne. Naštejmo jih nekaj. Naslov Mathesiusovega zbornika je omenjen trikrat (2, 192, 288; 3, 240), dvakrat s pravilno letnico 1932, enkrat z napačno letnico 1939: *Charisteria Gvilelmo Mathesio Qvinqvagenazio ... Charisteria Gvilelmo Mathesio qvinqvagenario ... Charisteria Grilelmo Mathesio quinquagenari ...*; francoski naslov knjige Karcevskega o ruskem glagolu se začne obakrat z napačno zapisanim »sistemom«: *Système* (2, 191) in *Système* (2, 288) namesto *Système*; v »mešanem« jeziku je zapisan naslov Košutičeve slovnice: *Gramatika ruskoga jezika* (3, 109) za pravilno *ruskog*; precej iznakažen je del naslova Niederlovih slovanskih starožitnosti (2, 57) *Puvoda a počatku slovanů vychodnich*; v članku o Karcevskem najdemo v nekaj vrstah (2, 288) tele napačne zapise: *Autor za Autour*, *Mélanges dex linguistique za de*, *procès dan la langue za dans*; še nekaj francoskih: (2, 191) ... du *Munistére ... de la République ... za du Ministère ... de la République*; (3, 149) *sorvir za servir*, *Moskou za Moscou*; prav nerodne napake so v nemških naslovih: (3, 240) *Die konsonantische Sy-*

steme za *konsonantischen*; Grammatik der *russische Sprache* za *russischen*; (2, 185) des *Pronomes* za des *Pronomens*; (3, 191) *Lautentwicklung* za *Lautentwicklung*; (3, 238) *Entgegung* za *Entgegnung*; (2, 120) *Doppelhert* za *Doppelheft*; (2, 128) *Vinokus* za *Vinokur*; (3, 238) *der Diphthongs* za *des Diphthongs*; angl. (3, 11) *Reading Rales* za *Reading Rules*, (2, 128) of *Soviet Linguistes* za of *Soviet Linguists*; itd., itn.

Kljub takšnim in drugačnim pomanjkljivostim so tri knjige o vzhodnoslovanskih jezikoslovcih nenadomestljiv vir za zgodovino slovanskega jezikoslovja; v njih bo našel koristne informacije specialist, obenem pa bodo knjige zaradi splošne dostopnosti tudi nestrokovnjaku odpirale pogled v bogato vzhodnoslovansko jezikoslovno izročilo.

Franc Jakopin

Filozofska fakulteta v Ljubljani

RUDOLFA FILIPOVIĆA ENGLJSKO-HRVATSKE KNJIZEVNE VEZE

Knjigo Rudolfa Filipovića, profesorja anglistike na zagrebški univerzi, sestavljajo študije, ki jih je že prej objavil v raznih znanstvenih publikacijah pri nas oziroma v Angliji in Ameriki (dve razpravi je objavila tudi *Slavistična revija*),¹ a jih je za sedanjo knjigo predelal in dopolnil. Tako sedaj te študije tvorijo zaključeno celoto ter kažejo širok spekter angleško-hrvaških kulturnih stikov v 19. stoletju, dvakrat pa sežejo tudi nazaj v 16. in 17. stoletje. Za slovensko slavistiko je knjiga zanimiva zaradi primerjalnega gradiva, še bolj pa zato, ker večkrat posega neposredno v slovensko literarno in kulturno zgodovino.

Čeprav jezikoslovec, se je profesor Filipović vedno znova vračal k temu specialnemu literarnozgodovinskemu področju. L. 1948 je na univerzi v Zagrebu branil doktorsko disertacijo *Odjeci engleske književnosti u Hrvatskoj u XIX. stoljeću*. Na njenih ugotovitvah temeljita dve razpravi v knjigi: prva govori splošno o odmevih angleške književnosti na Hrvaškem v 19. stoletju, druga pa o istočasni recepciji Shakespearja na Hrvaškem.

Prvi, ki se je v XIX. stoletju sistematično ukvarjal z angleško književnostjo, je bil kajkavski pesnik Ivan Krizmanić, ki je prevedel Miltonov *Izgnubljeni raj*, žal pa je ta prevod ostal v rokopisu. Med Ilirci je bil zelo pomemben posrednik angleške književnosti Stanko Vraz, ki ga Filipović imenuje »prvog hrvatskog anglista većih razmjera« (str. 23). Tudi sicer je bilo zanimanje za angleški jezik in književnost precej razširjeno med Ilirci (Ljudevit Gaj), pa tudi med hrvaškimi književniki druge polovice preteklega stoletja (August Šenoa, Josip Kožarac, Silvije Strahimir Kranjčević in drugi).

Izmed angleških književnikov je v preteklem stoletju najdlje in najgloblje vplival na hrvaško književnost Byron. Shelley se pojavlja šele ob koncu stoletja. V vsem stoletju je čutiti močan vpliv Milтона. Zelo dolgotrajno je zani-

Rudolf Filipović: *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb 1972, Liber, Izdavanja instituta za znanost o književnosti, 445 strani.

¹ Rudolf Filipović: Shakespeare in Hrvati, *Slavistična revija* II (1949), 306 do 317. Rudolf Filipović: Bowring i Kopitar, *Slavistična revija* IV (1951), 113 do 130.

manje za dela Sira Walterja Scotta, pa tudi Jamesa Fenimora Cooperja. Zanimivo je, da so romani Bulwer-Lyttona bistveno globlje vplivali na hrvaško književnost kot dela Charlesa Dickensa. Izmed velikih angleških romanopiscev 18. stoletja sta bila znana le Defoe in Goldsmith. Zanimanje za angleško predromantiko se javlja šele razmeroma pozno in šibko. Zanimanje za *Ossiana* je prvič zabeleženo šele l. 1826 (str. 17).

Ime Shakespearja se prvič pojavi v hrvaški književnosti l. 1827 v rokopisni pripombi Krizmanića k njegovemu prevodu Miltonovega *Izgubljenega raja*, v tisku pa prvič l. 1857 v *Danici*. Prvi je na Hrvaškem uporabil angleški citat iz Shakespearja Vraz l. 1840 v pismu Dragutinu Rakovcu. In prva hrvaška uprizoritev Shakespearja je bila l. 1841, *Romeo in Julija* v prevodu Dimitrije Demetra, vendar po nemški Weissovi predelavi. Prvi popolni tekst v hrvaškem prevodu je bil uprizorjen l. 1865: *Ljubav sve može ili Ukročena tverdokornica* v prevodu Špira Dimitrovića Kotaranina. V šestdesetih letih je bil odziv hrvaške publike na uprizoritve Shakespearjevih del slab, to pa se je spremenilo v devetdesetih letih. Velika zasluga gre zagrebškemu dramaturgu Stjepanu Miletiću, ki je sistematično uvajal prevode Shakespearja v hrvaško gledališče. R. Filipović podaja bibliografijo vseh hrvaških prevodov Shakespearjevih del do najnovejše dobe kot tudi kronološki pregled uprizoritev Shakespearjevih iger v gledališčih na celotnem hrvaškem ozemlju.

Ob koncu stoletja se na Hrvaškem pojavijo prvi anglisti z znanstvenimi kvalifikacijami: Natalija Wickerhauser, predmetna učiteljica angleškega jezika na ženskem liceju v Zagrebu, ki je objavljala strokovne članke s področja metodike pouka angleškega jezika; Aleksandar Lochmer, od 1899 dalje prvi lektor angleškega jezika na zagrebški univerzi, avtor knjige o angleškem izgovoru (1887), angleške slovnice (1889) in angleško-hrvaškega slovarja (1906); Vladoje Dukat, gimnazijski ravnatelj in šolski inspektor v Zagrebu, ki je v letih 1891—1906 intenzivno seznanjal hrvaško javnost z angleško književnostjo.

V dveh razpravah govori Filipović o nastanku slavistike v Angliji v 19. stoletju. Prva razprava obravnava stike angleškega poliglota Johna Bowringa (1792—1872) s Kopitarjem in objavlja njegova pisma Kopitarju. Druga razprava nas seznanja s prvimi slavisti na angleških univerzah, predvsem v Oxfordu (W. R. Morfill, Neville Forbes, bibliotekar Heinrich Krebs) ter objavlja njihovo korespondenco z Vatroslavom Jagićem (korespondenca shranjena med Jagićevo zapuščino v zagrebški univerzitetni knjižnici).

V teh dveh razpravah so zanimivi tudi podatki o interesu za slovenščino pri prvih angleških slavistih. Zanimanje za slovenščino moremo ugotoviti pri vodilnih angleških slavistih 19. stoletja. To ni bilo omejeno le na Kopitarja in Miklošiča, ampak se je raztegalo tudi na slovenski jezik in slovensko knjigo. Že v svojem prvem pismu, datiranem 14. januarja 1827, prosi Bowring Kopitarja, naj mu pošlje svojo Kranjsko gramatiko ter *Blick auf die Crainischen Mundarten* (str. 156). W. R. Morfill, prvi profesor slavistike na oxfordski univerzi, piše Jagiću 20. decembra 1901: »I am now able to read slovenish with tolerable ease, as I have got the Dictionary edited by Pleteršnik. I have also the first part published by Cigale in 1860.« (Str. 204.) Po Morfillovi smrti je njegova bogata knjižnica, v kateri je bilo tudi precej slovenskih knjig, pripadla Queen's Collegeu v Oxfordu, pri njenem urejanju pa je imel bibliotekar Heinrich Krebs težave, ker ni dovolj razumel slovenskega jezika, kar priča njegovo

nedatirano pismo Jagiću: Seit Juni d. J. mit einem Verzeichnis der mehrere Tausend Bände zählenden kostbaren Sammlung Slavischer Bücher beschäftigt, die wie Sie wissen, der Library of Queen's College dahier von dem verstorb. Prof. Morfill vermacht wurde, war ich neulich im Begriff Ihren gütigen Aufschluss über den Titel einer dieser Bücher zu erbitten, glaube jedoch denselben inzwischen richtig verstanden zu haben, sodass ich Sie deshalb nicht weiter zu bemühen brauche: Der Titel des betreffenden Slovenischen Buches lautet: »Doneski k Zgodovini Škofje Loke in Njenega Okraja«, ed. Franc Kos, Ljubljana 1894. Ich übersetzte denselben: Beiträge zur Geschichte von Škofja Loka in Krain [i. e. Alt-Lak oder Bischofslak, nordwestl. von Ljubljana (Laibach)], ein sogen. Urbarium über den Urbar o. Ertrag aus dem Grundbesitz des Kloster-Stiftes (zu dem Škofja Loka oder Bischof Lack gehörte). Die Urkunden reichen von 16 Saeculum bis a. 1795. Nur was »Njenega« bedeutet, ist mir unbekannt. Vielleicht = Russ. Nižnaja i. e. Unter-Krain? (str. 232).

Medtem ko so Angleži razvili sami slavistiko v Veliki Britaniji, so jo v Ameriki razvili predvsem priseljeni slavisti, približno v istem času kot v Angliji. Tudi mnogi ameriški slavisti so vzdrževali pismene stike z Jagićem, ki jih Filipović objavlja v posebni dodatni študiji. Končno moramo omeniti še dve razpravi o angleških potopisih XVI. in XVII. stoletja, ki govorijo o Dalmaciji. Ti so pomembni kot možen vir za Shakespearjevo poznavanje Ilirije. Filipović pri tem razvija tezo, da je mesto v Shakespearjevi Iliriji prejkone Dubrovnik.

Filipovičeva knjiga je pomemben prispevek k proučevanju zgodovine angleško-jugoslovanskih kulturnih stikov in ima, kot smo videli, podatke ki so zanimivi tudi za slovensko kulturno zgodovino.

Janez Stanonik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

ALEKSANDER VASILJEVIČ ISAČENKO

1910—1978

Marca nas je presenetila žalostna, nepričakovana novica, da je umrl Aleksander Isačenko, predstojnik katedre za splošno jezikoslovje in slavistiko na celovski univerzi. Z njim je lingvistika izgubila znanstvenika svetovnega formata, ki je s svojimi deli zapustil globoke sledove na najrazličnejših področjih splošnega in slovanskega jezikoslovja. Z mnogoterimi vezmi je bil povezan tudi s Slovenci, saj je bil na začetku svoje poklicne poti nekaj časa v Ljubljani, zadnja leta, odkar je deloval v Celovcu, pa je vzdrževal z ljubljansko slavistiko živahne stike.

A. Isačenko se je rodil leta 1910 v Peterburgu in še kot otrok zapustil domovino. Šolal se je v Avstriji, kjer je na Dunaju študiral slavistiko, germanistiko in primerjalno indoevropsko jezikoslovje. Slavistiko je poslušal pri enem vodilnih članov praškega lingvističnega krožka in utemeljitelju sodobne fonologije, N. S. Trubeckoju. Po končanem študiju se je izpopolnjeval v Parizu pri znamenitih jezikoslovcih A. Meilletu in A. Vaillantu, nato pa še eno leto v Pragi, kjer je tudi sam postal član praškega lingvističnega krožka. Zato je razumljivo, da je pri obravnavanju jezikoslovnih problemov enako naravno in

suvereno uporabljal tako strukturalno kot tradicionalno metodo, tuji pa mu niso bili niti novejši prijemi generativno-trasformacijske slovnice.

Svojo poklicno pot je Isačenko začel kot lektor za ruski jezik na dunajski filozofski fakulteti. Od tam je prišel leta 1958 v Ljubljano, kjer je kot privatni docent predaval rusko oz. sploh vzhodnoslovansko zgodovinsko slovnico. Ko so mu leta 1941 ponudili mesto izrednega profesorja v Bratislavi, je odšel tja. Na Češkoslovaškem je ostal več kot dvajset let, znanstveno in pedagoško je deloval v Bratislavi, Olomoucu in nazadnje v Pragi. Vmes je gostoval po številnih evropskih in ameriških univerzah, nekaj let je prebil tudi v Berlinu, kjer je pri Nemški akademiji znanosti sodeloval z germanisti in pomagal uvajati sodobne metode v obdelavo nemščine. Po znanih dogodkih leta 1968 je zapustil Češkoslovaško in predaval najprej na Kalifornijski univerzi v Los Angelesu, nato pa leta 1970 prevzel katedro za splošno jezikoslovje na novoustanovljeni univerzi (v začetku visoki šoli za izobraževalne vede) v Celovcu. Bil je dopisni član češkoslovaške, nemške in avstrijske akademije znanosti, član številnih jezikoslovnih društev in sourednik oz. urednik več znanstvenih revij (npr. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, *Russian Linguistics*).

Njegov opus obsega približno dvajset knjig in več kot dvesto razprav, člankov in recenzij.¹ Pri poskusu, orisati Isačenkovo prispevek jezikoslovni znanosti, preseneča izredna tematska širina njegovega dela, ki mu dajeta pečat teoretična razgledanost in odlično praktično poznavanje več slovanskih, pa še zahodnih in klasičnih jezikov. Poleg širšega območja splošnega in slovanskega primerjalnega jezikoslovja² je obravnaval probleme posameznih slovanskih jezikov, kjer je poglobljena teža na ruščini, vendar je napisal pomembne prispevke tudi o jezikih dežel, kjer je deloval: o slovenščini, slovaščini in češčini.³ Zanimalo so ga vse ravnine jezika, tako s sinhronega kot diahronega stališča, dotaknil pa se je tudi metrike in literature. Dosegel je občutljivo ravnotežje med splošnim in posameznim v jeziku, med teorijo in prakso, saj je posvetil v svojih delih veliko prostora teoriji, ki je osmišljala bogato konkretno gradivo.

Za Isačenko je značilno, da je vedno čutil utrip okolja, v katerem je živel, in se vanj vključeval s svojim raziskovanjem. Tako je v ljubljanskih letih objavil razpravo *Narečje vasi Sele na Rožu* (1959), ki je pomenila novost v slovenski dialektologiji, saj je opisovala glasovni in morfološki ustroj nekega narečja s strukturalno metodo. Drugo pomembno delo o slovenščini je *Slovenski verz* (1959). V njem je ob naslonitvi na izsledke ruskih in čeških formalistov skušal dognati zakonitosti slovenske metrike. Z analizo del slovenskih pesnikov, zlasti Prešerna, je ugotovil nekatere ritmične posebnosti slovenskega verza, za katere je menil, da so prevzete iz nemščine (medtem ko ruski verz sledi strožjemu francoskemu zgledu). Da je knjiga še danes aktualna (na področju slovenske metrike ji pravzaprav ni sledilo nobeno novejšo, popolnejše delo), priča ponatis iz leta 1975.

¹ Nedavno je izšel izbor nekaterih njegovih člankov s področja slovanskega in ruskega jezikoslovja v knjigi *Opera selecta*, München 1976.

² Naj omenim le dve deli: *Versuch einer Typologie der slavischen Sprachen*, *Linguistica Slovaca*, 1/2, 1959/40, 64—76. *Indoeuropejskaja i slavjanskaja terminologija rodstva*, *Slavia* 22, 1953, 45—80. Obe deli sta ponatisnjeni tudi v zgoraj omenjenem izboru.

³ Npr. *Spektrografická analýza slovenských hlások*, Bratislava 1968.

Kmalu po prihodu v Bratislavo je Isačenko napisal še eno delo, ki živo prizadeva slovenistiko, namreč razpravo o jeziku in izvoru Brižinskih spomekov.⁴ Tu zastopa tezo, da so Brižinski spomeniki le slovenska redakcija tekstov, ki so nastali pod vplivom velikomoravskega stcsl. izročila. To trditev je slovenistika ovrgla, vendar prinaša Isačenkova pristop k proučevanju Brižinskih spomenikov novost zaradi stilne analize, na podlagi katere ugotavlja, da je drugi spomenik, t. i. *Adhortatio ad poenitentiam* eden najlepših slovstvenih dosežkov svojega časa.⁵ K Brižinskim spomenikom se je še vračal, vendar je kasneje iskal v njih predvsem dokaze za obstoj predcirilometodovskih prevodov, ki so nastali s posredovanjem irskih misionarjev.⁶

V Bratislavi je Isačenko vodil katedro za ruski jezik in literaturo. V tem času je napisal številna praktična in teoretična dela, ki naj bi približala ruščino Slovakom. Tako so nastali učbeniki, fonetika knjižne ruščine, slovaško-ruski slovar, ki je bil nekaj časa najboljše slovar slovaščine, in končno eno njegovih najpomembnejših del — *Slovníčni ustroj ruskega jezika v primerjavi s slovaškim*.⁷ Ta knjiga velja za enega najbolj celovitih in tehničnih prikazov oblikoslovja sodobne ruščine, zgrajena pa je na kontrastivnem načelu, torej na poudarjanju podobnosti oz. razlik med dvema slovničnima sistemoma — ruskim in slovaškim. Vsako poglavje ima obširen teoretični uvod, ki naj bralca seznanja z zapleteno slovnično problematiko. Zaman bi v knjigi iskali šolskih definicij, avtor nakazuje številne dileme, navaja mnenja drugih raziskovalcev, išče sam nove rešitve. Cel drugi del knjige je posvečen glagolu, najdinamičnejši in najtežje obvladljivi besedni vrsti v ruščini. Pri obravnavanju vida pogloblja sicer ne novo koncepcijo, ki izhaja iz dosledne razmejčitve med vidom kot gramatično kategorijo in vrsto glagolskega dejanja kot pomensko modifikacijo izhodnega glagola, ki je formalno izražena s predpono ali pripono. Podobno stališče imajo tudi nekateri sovjetski jezikoslovci, npr. Ju. S. Maslov in A. V. Bondarko, in se je brez dvoma izkazalo za plodno pri reševanju težkih problemov v zvezi s slovanskim glagolskim vidom. Sicer pa se avtor nikakor ne omejuje na teoretična vprašanja oblikoslovja, ampak se razkriva kot tankočuten poznavalec in opazovalec sodobnega jezika, ki zna nazorno in otipljivo razlagati sistemske in obrobne jezikovne pojave. Ravno povezanost teorije s prakso v zaokroženo celoto daje temu delu veliko vrednost. Leta 1962 je izšla tudi nemška verzija knjige, prirejena za nemško govoreče bralce.⁸

Posamezne glasoslovne, oblikoslovne in skladenjske probleme sodobne ruščine je Isačenko obravnaval z izrazito sodobnimi metodami v mnogih člankih. V članku *Binarnost, privativna nasprotja in slovnični pomeni*⁹ ponazarja smiselnost uporabe binarnih nasprotij pri natančnejši določitvi jezikoslovnih

⁴ *Jazyk a původ Frizinských pamiatok*, Bratislava 1943.

⁵ Breda Pogorelec, *Nahtigalova Freisingensia v luči novejših študij*, Nahtigalov zbornik, Ljubljana 1977, 389—405.

⁶ *K voprosu o irlandskoj missii u pannonskich slavjan*, Voprosy slavjanskogo jazykoznanija 7, Moskva 1963, 45—72, ponatis v *Opera selecta*.

⁷ *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlennii s slovaškim*, Morfologija, časť 1, Bratislava 1954; 2. izd. 1965, Morfologija, časť 2, Bratislava 1960.

⁸ *Die russische Sprache der Gegenwart*, Halle (Salle) 1962.

⁹ *Binarnost', privativnye oppozicii i grammatičeskie značeniya*. Voprosy jazykoznanija 2, 1963, 39—56. Ponatis v Op. sel.

pojavnost z analizo pomena ruskih določnih glagolskih oblik glede na osebo. Ugotavlja, da je tradicionalna analiza s tremi osebami premalo razčlenjena in da z njo ne moremo razložiti cele vrste pojavov, ki potem veljajo za izjeme, npr. raba 2. osebe veleznika s pomenom 3. osebe pogojnika (*Slučis' èto na proš-loj nedele, ja by ne stal bespokoit'sja*). Z uporabo osmih semantičnih razlikovalnih lastnosti (npr. subjekt, oseba, govoreči, razčlenjenost itd.) natančno določi 14 (za dovršene glagole 15) finitnih glagolskih oblik. Zanimiv je tudi njegov poskus razlage dolge in kratke oblike pridevnikov v predikativnem položaju s pomočjo transformacijske analize.¹⁰ Razliko med stavkoma (1) *Ètot mal'čik zdorov* in (2) *Ètot mal'čik zdorovyj* izvaja iz različnih globinskih struktur. Medtem ko je stavek (1) jedrni, pa je stavek (2) rezultat pretvorbe dveh jedrnih stavkov: *Ètot mal'čik zdorov* ter *Mal'čik (kopula) mal'čik*.

Eno od priljubljenih Isačenkovih področij, ki mu je posvetil veliko raziskav prav v zadnjih letih, je zgodovina ruskega jezika. O njej je napisal številne članke in razprave, pripravljal pa je tudi njen celovit pregled. Velika izguba za rusistiko je, da načrta ni utegnil do konca izpolniti. Prvi del knjige z naslovom *Geschichte der russischen Sprache*, ki zajema obdobje do nekako 16. st., bo izšel verjetno še letos, drugi del pa je ostal nedokončan. Isačenko je naprotoval ločitvi zgodovinske slovnice in zgodovine knjižnega jezika na dve disciplini. Sam je pojmoval zgodovino ruskega jezika kot celoto in jo tako tudi obravnaval v svoji knjigi. Nekaj izrazito polemičnih stališč, ki zadevajo to tematiko, je objavil v knjižici *Mythen und Tatsachen über die Entstehung der russischen Literatursprache* (Dunaj 1975). Tu predvsem nasprotuje avtorjem, ki prikazujejo razvojno pot ruskega knjižnega jezika kot samobiten, nepretrgan proces brez zunanjih vplivov in zmanjšujejo pomen stare cerkvene slovanščine v njem. Sam vidi v obdobju od začetka pismenosti do približno Petrovih reform stanje nekakšne diglosije: hkratne rabe avtohtone vzhodne slovanščine (od pribl. 14. stoletja ruščine) in z juga uvožene, resda vedno bolj rusificirane cerkvene slovanščine. Izbor enega ali drugega jezika je bil pogojen funkcionalno: csl. se je rabila v območju duhovne kulture, vzhodna slovanščina oz. kasneje ruščina pa za vsakdanje, zlasti poslovne in administrativne namene. Šele od začetka 18. stoletja dalje se začne razvijati knjižna ruščina v sodobnem pomenu besede, in sicer na osnovi živega ruskega jezika, obenem pa vsrka vase številne csl. leksikalne in besedotvorne prvine, skladijsko pa se oblikuje pod močnim vplivom francoščine, saj so bili glavni ustvarjalci sodobnega knjižnega jezika rusko-francosko dvojezični pripadniki višjega sloja. Posamezne prvine tega pojmovanja so že dolgo znane tako v ruskem in sovjetskem kot v nesovjetskem jezikoslovju, vendar je Isačenkova oster nastop proti nekaterim pojavom zamegljevanja izzval prav tako ostre ugovore.¹¹

Naj omenim še to, da je bil Isačenko organizacijsko izredno energičen človek, ki je bil vedno poln pobud za poživitev znanstvenega sodelovanja. Tako je, odkar je deloval na celovški univerzi, stalno vzdrževal stike z ljubljansko slavistiko in nekaj let zapored vabil njene predstavnike kot predavatelje v Ce-

¹⁰ *Transformacionnyj analiz kratkich i polnyh form prilagatel'nyh*. Issledovanija po strukturnoj tipologii, Moskva 1965, 61—95. Ponatis v Op. sel.

¹¹ F. Filin, *O genetičeskom i funkcional'nom statute sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. Voprosy jazykoznanija 4, 1977, 3—20.

lovec, pa tudi sam je nekajkrat predaval v Ljubljani. Spomladi sprejeti načrt, da bi imel letos za ljubljanske študente slavistike ciklus predavanj, pa se žal ne bo več mogel uresničiti. V Celovcu je prirejal vsako leto jezikoslovne tedne, kjer so se pretresali različni rusistični problemi. Marca letos je obravnaval ruščino 18. stoletja, vprašanje, ki ga je vznemirjalo in ga je hotel obdelati v drugem delu svoje *Zgodovine ruskega jezika*. Od leta 1974 je bil glavni urednik revije *Russian Linguistics*, h kateri je pritegnil veliko evropskih in ameriških sodelavcev. Rusistom je bila dobrodošla kot ena redkih mednarodnih revij, specializiranih za rusko jezikoslovje, znana je bila tudi po precej obsežnem razdelku, kjer se je kritično spremljala rusistična literatura.

Kot znanstvenik je bil Isačenko neutruden iskalec boljših razlag jezikoslovnih pojavov, ki jim je skušal prodreti do bistva z različnih strani in po različnih poteh. Nenehoma je preverjal ustaljene, tradicionalne trditve in nemalokrat dokazal, da so netočne in meglene. Neusmiljeno je preganjal tisto, kar je sam imenoval jezikovni impresionizem in filološka folklor, namreč površnost in nestrokovnost. Poleg jasne in vedno nemirne znanstvene misli mu je bil dan tudi dar bleščečega in duhovitega govornika in pisca, tako da je svoje misli zlahka posredoval drugim in bil izvrsten pedagog.

CHRISTIAN S. STANG

(15. 3. 1900—2. 7. 1977)

Na skrajnem severu Norveške, v rudarskem mestecu Kirkenesu, je sredi lanskega poletja umrl Christian Stang, ki je bil več desetletij najvidnejša skandinavski jezikoslovna osebnost in je v mednarodni baltistiki in slavistiki užival ugled in veljavo norveško umirjenega in razsodnega poznavalca jezikovne problematike velikih globin in razsežnosti. Stang je združeval lastnosti več pomembnih jezikoslovcev prve polovice 20. stoletja, npr. Meilleta, Trubeckojca, Kuryłowicza, v novo znanstveno kakovost, tako da so postala njegova dela v primerjalnem in zgodovinskem baltskem in slovanskem jezikoslovju trdno vgrajen in nepogrešljiv člen.

Christian S. Stang se je rodil v Kristianiji (po letu 1924 Oslo); najprej je študiral indoevropsko jezikoslovje na domači univerzi, kjer je poslušal predavanja iz slavistike pri znanem slovanskem fonetiku in dialektologu Olafu Brochu (1867—1964), utemeljitelju norveške slavistike. V letih 1920—21 je študiral v Parizu pri Meilletu, Vendrièsu in Julesu Blochu; pozneje je bil med prvimi zahodnimi štipendisti v Petrogradu in Moskvi (1923), nato pa se je več let izpopolnjeval v litovščini, letščini in stari pruščini na daljših študijskih bivanjih v Kaunasu, Vilniusu in Rigi. Seznanil se je z deli Būge, Salysa, Endzelina, Gerullisa in drugih in kmalu posegel v reševanje baltističnih vprašanj. Njegova prva monografija *Die Sprache des litauischen Katechismus von Mažvydas* (1929) že dokazuje Stangov smisel in sposobnosti za vrednotenje jezikovnih pojavov, pa tudi njegovo zaupanje v dokumentirana (zapisana) jezikovna dejstva. Še nekaj let se je največ ukvarjal z litovščino (prim. *Das Fischerlitauisch in Preussen*, 1932), dokler ga ni za dalj časa pritegnilo listinsko gradivo litovske velike kneževine, ki je pomemben vir za zgodovino vzhodnoslovanskih

jezikov v starejših obdobjih. Po svoji izčrpnosti in zanesljivosti se še danes odlikuje delo *Die westrussische Kanzleisprache des Grossfürstentums Litauen* (1955), ki s tenkočutno analizo na videz »slučajnih« posebnosti uradnega poveljnega pismenstva v litovski kneževini 13.—16. stol. prikazuje preboj domačih jezikovnih prvin; te pomenijo zarodek podobe poznejše beloruščine in ukrajinsčine, v širšem smislu pa tudi ruščine. Ta dognanja v marsičem pogloblja in dopolnjuje v ožje zasnovani študiji *Die altrussische Urkundensprache der Stadt Polozk* (1959); v njej razkriva, kako se je »lokalni« tip starobeloruskega jezika v 15.—16. stol. v celoti zlil z uradnim jezikom velikolitovske kneževine.

V letih, ko je začel svojo dejavnost kot profesor za baltistiko in slavistiko na univerzi v Oslu (naslednik Olafa Brocha od 1958), mu je dozorelo delo, ki je temeljnega pomena za razumevanje odnosov med baltskim in slovanskim glagolskim sistemom, *Das slavische und baltische Verbum* (1942); s tem se začena osrednje obdobje Stangovega baltoslovanskega jezikoslovja, ki zajema problematiko vseh baltskih in slovanskih jezikov. Njegova razmišljanja o baltskih in slovanskih jezikih, o zgodovinskih in današnjih razmerjih med njimi, segajo že v čas, ko je v Parizu poslušal A. Meilleta, postanejo pa zdaj, ko ima pregled nad obsežnim jezikovnim gradivom obeh indoevropskih jezikovnih skupin, čedalje globlja in bolj »stangovska«. Ob študiju glagola je nenehno zadeval na naglasna vprašanja, ki jih ob kopici drugih glagolskih vprašanj ni mogel vzporedno reševati; s slovanskim naglasom se je osredinjeno ukvarjal zlasti v desetletju po vojni. Spoznal je, da so v slovanski akcentologiji premalo izkoriščeni podatki, ki jih dajejo jezikoslovcu z naglasi opremljeni stari spomeniki; s tega vidika je preiskal staroruski učbenik vojaških veščin (prevod iz nizozemščine) iz leta 1647 in izdal monografijo *La langue du livre Učenie i chitrost' ratnago stroenija pëchotnyh ljudej*, 1952. Stangova prizadevanja v slovanski in baltski akcentologiji pa so dosegla svoj vrh v delu *Slavonic Accentuation* 1957, druga izdaja 1965. Tu je Stang uveljavil tudi dognanja slovenskih jezikoslovcev (Valjavec, Pleteršnik, Breznik, Ramovš), iz opomb pa je razvidno, da je leta 1950, ko se je udeležil prvega jugoslovanskega seminarja za tuje slaviste na Bledu, in posebno leta 1954 v Ljubljani, poskušal razjasniti nekatere naglasne pojave slovenščine. S tem delom se je Stang uvrstil med pomembna imena v slovanskem in baltskem naglasoslovju.

Za Stangovo življenjsko delo lahko štejemo njegovo najobsežnejšo knjigo *Vergleichende Grammatik der baltischen Sprachen* (1966). V njej obravnava najprej razmerje med baltskimi jeziki samimi, nato vzporeja baltsko skupino s slovansko in podrobno in izčrpno razčlenjuje vso problematiko o baltoslovanski jezikovni skupnosti. Pri tem zavzema »zmerno« stališče, vmes med tistimi, ki so zagovarjali genetično enotnost baltščine in slovanščine, in tistimi, ki so se zavzemali za samostojni razvoj teh dveh indoevropskih jezikovnih vej. Tudi v tej monografiji je Stang odmeril veliko prostora baltskemu (in slovanskemu) naglasu; prišel je do sklepa, da ni nepremostljivih ovir za pojasnitev razmerja med baltskim in slovanskim naglasom.

Stangova *Opuscula linguistica*, ki so jih za njegovo sedemdesetletnico izdali učenci in sodelavci, dajejo pregled o Stangovih »neknjižnih« razpravah in člankih iz primerjalnega jezikoslovja. V njih se še posebej kaže, kako široko je bilo njegovo jezikoslovno udejstvovanje; sega namreč mimo zgoraj omenjenih področij tudi v grščino, germanščino itd. Da so ga zanimala splošna jezikoslov-

na vprašanja, pa kaže njegova študija *Über die obligatorische Possessivsuffixierung in den melanesischen Sprachen* (1938), v kateri je zaznaven stik s takratnim londonskim jezikovnim teoretikom Malinowskim, pa tudi vpliv dunajske šole Trubeckoja, pri katerem se je mudil leta 1937; s poudarkom ugotavlja, da na pojave v jeziku ni mogoče gledati izolirano, temveč samo v medsebojni povezanosti in soodvisnosti (*Opsuscula linguistica*, 283).

Zadnja Stangova knjiga, *Lexikalische Sonderübereinstimmungen zwischen dem Slavischen, Baltischen und Germanischen* (1972), dokazuje, da je obvladal tudi etimološko problematiko; delo razširja meje, ki so jih glede skupnega besedišča v teh treh indoevropskih jezikovnih skupinah začrtali Trautmann, Scherer, V. Georgiev in drugi. Stang je predvsem upošteval, da ne smemo gledati samo razmerja med skupinami v celoti, ampak analizirati tudi stanja in odnose posameznih jezikov iz te ali druge skupine.

Dela Chr. Stanga so prešla v temeljni fond baltske in slovanske jezikoslovne literature; za norveško jezikoslovje pomeni Stang osebnost, ki je vtisnila izrazit pečat v delo mlajših znanstvenih in pedagoških rodov. Srečanja in pogovori s Stangom na mednarodnih jezikoslovnih in slavističnih kongresih in konferencah pa bodo ostala vsakomur v prijaznem spominu.

Franc Jakopin

Filozofska fakulteta v Ljubljani



AVTOR JEM

Prispevki za *Slavistično revijo* naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z »...«, prevodi, pomeni itd. pa z '...'.

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo transliterirajo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	г h	Ruski	х x
Makedonski	ѓ ĝ	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ đ	Srbohrvatski	ц dž
Ruski	е e	Ruski	щ šč
Ruski	ё ë	Bolgarski	щ št
Ukrajinski	є je	Ruski	ь '
Ukrajinski	и y	Bolgarski	ъ ä
Ukrajinski	і i	Ruski	ы y
Ukrajinski	ї ji	Ruski	ъ "
Ruski	й j	Ruski	ѣ ě
Makedonski	ќ k	Ruski	э è
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	я ja
Srbohrvatski	ћ é		

Rokopis razprave naj ne presega 25 avtorskih strani, kritike 12, poročila 2—4. Jezikovno in tehnično nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic, informira pa naj o rezultatih razprave.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (vse tudi ob morebitnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrezno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje in prejema Založba Obzorja, ne uredništvo).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za SLAVISTIČNO REVIJO pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede (Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana). Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

V OCENO SMO PREJELI

- Helene Koschat*, Die čakavische Mundart von Baumgarten im Burgenland, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1978, 298 str.
- Čakavska rič*, 2 Split 1977, 157 str.
- Boris Pahor*, Spopad s pomladjo, Roman. Trst 1978, 334 str.
- Siri Sverdrup Lunden*, Russenorsk Revisited, Meddelelser, Nr. 15, 1978, 32 str.
- Arne Gallis*, Sintaksičke dublete u srpskohrvatskom: *ljubiti kome ruku — ljubiti koga u ruku — ljubiti kome ruku*, Meddelelser, Nr. 14, 1978, 6 str.
- Gejr Hetso*, Problema avtorstva v romane Tihij Don, Meddelelser, Nr. 13, 1978, 25 str.
- Janez Rotar*, K umevanju pripovedništva, Zbirka Otroci in knjige, Deveta knjiga, Mladinska knjiga, Ljubljana 1978, 128 str.