

JEZIK IN SLOVSTVO

letnik LXI

številka 3–4

VSEBINA

UVODNIK	3
Spominski zapisi	
Matjaž Kmecl Jože Koruza, nekaj spominov nanj	7
Janko Kos Jože Koruza v osebnem spominu	13
Aleksander Skaza Živo življenje Jožeta Koruze	15
Razprave	
I.	
Irena Orel O slovenskem jeziku v literarnozgodovinskih razpravah Jožeta Koruze v <i>Jeziku in slovstvu</i>	21
Herta Maurer-Lausegger Koroško bukovništvo skozi čas	35
Monika Deželak Trojar Oris J. L. Schönlebna kot govornika in pridigarja	49
Luka Vidmar Franc Wützenstein: prvi romanopisec na Kranjskem	59
Igor Grdina H književnosti enega jezika	71
Blanka Bošnjak Narativne strategije v pridigah Matije Vertovca	81
Aleksander Bjelčevič Osnove verzologije: iregularni verz in cezura	91
II.	
Denis Poniž Jože Koruza, <i>Slovenska dramatika 1945–1965</i>	111
Tomaž Toporišič Jože Koruza, sodobna slovenska dramatika in gledališče	121
Mateja Pezdirc Bartol Fluidnost identitete v dramatici Matjaža Zupančiča	131
Tone Smolej Slovenska recepcija Pierra Corneilla	141
Ivana Zajc Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič	151
V branje vam priporočamo	163
Abstracts	165

JEZIK IN SLOVSTVO

Volume LXI

Number 3–4

TABLE OF CONTENTS

EDITORIAL	3
Commemorative records	
Matjaž Kmecl Some memories of Jože Koruza	7
Janko Kos Jože Koruza in personal memory	13
Aleksander Skaza The lively life of Jože Koruza	15
Discussions	
I.	
Irena Orel About the Slovenian language in the literary history articles of Jože Koruza published in the journal <i>Jezik in slovstvo</i> (Language and Literature)	21
Herta Maurer-Lausegger Carinthian popular writings (folklore texts) in the course of time	35
Monika Deželak Trojar A sketch of Johann Ludwig Schönleben as an orator and preacher	49
Luka Vidmar Franc Wützenstein: The first novel writer in Carniola	59
Igor Grdina To the literature of one language	71
Blanka Bošnjak Narrative strategies in Matija Vertovec's sermons	81
Aleksander Bjelčevič Introduction to Verse Theory: Irregular Accentual-Syllabic Verse and Caesura	91
II.	
Denis Poniž Jože Koruza, <i>Slovenian Drama 1945–1965</i>	111
Tomaž Toporišič Jože Koruza, contemporary Slovenian drama and theatre	121
Mateja Pezdirc Bartol Fluid identity in the plays of Matjaž Zupančič	131
Tone Smolej The Slovenian reception of Pierre Corneille	141
Ivana Zajc Contemporary changes in stage directions: The case of the texts of Simona Semenič	151
Recommended Reading	163
Abstracts	165

UVODNIK

PROFESORJU JOŽETU KORUZI, »ENEMU TISTI, KI NAREDIJO VSE OKROG TEBE ZNOSNEJŠE«

To številko Jezika in slovstva posvečamo spominu na dr. Jožeta Koruzo (13. 8. 1935–8. 8. 1988), profesorja književnosti na ljubljanski slovenistiki, njegovi neposredni učenci in tisti, ki smo se in se še učimo iz njegovih razprav.

Rodil se je v Ljubljani in na tamkajšnji Filozofski fakulteti diplomiral iz slovenskega jezika in književnosti ter iz svetovne književnosti in literarne teorije. Pred služenjem vojaškega roka je bil leta 1961/62 asistent na Oddelku za svetovno književnost in literarno teorijo, po vojski pa je na Oddelku za slovanske jezike in književnosti (ki se je v 90-ih razdelil na oddelka za slovenistiko in za slavistiko) postal asistent in pozneje profesor za starejšo slovensko književnost. Starejša književnost do Prešerna, slovenska dramatika, koroška književnost ter prozna opusa Lovra Kuharja – Prežihovega Voranca in Slavka Gruma in ne nazadnje tudi ustno slovstvo so bila njegova osrednja raziskovalna področja.¹

Profesor Koruza pa ni bil literarni zgodovinar v ožjem pomenu besede, ampak pravi filolog starejšega kova, ki je literaturo razlagal v kontekstu politične, kulturne in cerkvene zgodovine ter zgodovine jezika. Danes bi rekli, da je gojil empirično in sistemsko literarno vedo, saj se je ukvarjal s skoraj vsemi fazami v življenju literarnega dela od nastanka preko distribucije do založniških in knjigotrških vprašanj, pri čemer je obravnaval tekstološka in bio- in bibliografska vprašanja z raziskovanjem tujih arhivov, raziskoval je vplive in medbesedilnost, v interpretacijah prešel na tematologijo, retoriko, stilistiko, verzologijo, naratologijo, se posvečal žanrskim vprašanjem in ne nazadnje vprašanjem periodizacije. Na enem mestu se del teh raznovrstnih, celo raznorodnih metod najlepše vidi v njegovi knjigi o Pisanicah Značaj pesniškega zbornika »Pisanice od lepeh umetnost« (nastala je leta 1978, objavljena pa leta 1993), ki je najbolj žlahtni primer celostne analize nekega literarnega dela, ki se povrh bere kot napeta literarnovedna detektivka. Tu je med vsem drugim pokazal, da Opereta ni alegorija rojstva slovenske poezije, z rešitvijo uganke, koga predstavlja alegorični Belin – predstavlja namreč bodočega

¹ Boris Paternu: Jože Koruza (1935–1988), *Slavistična revija* 36/3, 1988, 312–316.

deželnega glavarja Lamberga, ki se je leta 1780 resnično vrnil iz laških dežel (pa je bila rešitev ves čas pred očmi, kot v Poejevem Ukradenem pismu – za zadnjimi takti Operete) –, pa končno logično povezal vse like treh besedil o Belinu, kar je dotedanjim razlagalcem povzročalo obilo težav.²

Pri raziskavah starejšega pismenstva (izbor razprav je v knjigi Slovsstvene študije, 1991) je previdno dokazoval kontinuiteto zapisovanja molitev v slovenskem jeziku v zahodni Sloveniji vsaj od poznega srednjega veka naprej (npr. v razpravi Starogorski rokopis in oživitve vprašanja pismenske tradicije v srednjem veku): na vprašanje, ali so zapisovalci molitev poznali starejše vire in se po njih ravnali, je pritrdilno odgovoril s primerjalno analizo očenaša, vere (Credo) in zdravamarije v Starogorskem in Stiškem rokopisu, Trubarju in Alasijevem Vokabularju. V več razpravah, npr. v Slovenska verzifikacija v starejših obdobjih, je tezi o pismenski kontinuiteti verskih besedil pridružil tezo, da so na slovenskem etničnem ozemlju tudi višji, plemiški sloji gojili literarno kulturo v slovenščini od Pohlinove dobe nazaj preko leta 1974 odkritih plemiških pesmi v Slatenskem urbarju (obravnaval jih je v razpravi O doslej neznanem pesnjenju v dobi pred Pisanicami) pa vse do srednjeveških minezengerjev. Poskrbel je za faksimile Dalmatinove pesmarice in ga opremil s spremno študijo. Prvega slovenskega pesnika Janeza Damascena Deva in prvo slovensko pesniško zbirko Pisanice je literarnozgodovinsko rehabilitiral ne le v monografiji, ampak v več drugih razpravah; za zbirko Kondor je napisal obširno sintetično študijo o Valentinu Vodniku, o pridigah Svetokriškega je mdr. napisal razpravo z zgovornim naslovom O funkciji humorja v pridigah Janeza Svetokriškega. Ob izvornih raziskavah je pisal tudi pregledne, npr. za tuje slaviste, udeležence Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture ter simpozija Obdobja, Konstituiranje slovenske posvetne književnosti in njenih žanrov in Stilni tokovi in kontinuiteta v slovenskem pesništvu razsvetljenskega obdobja. – Ne glede na to, za koga je pisal, pa je bil njegov slog odličen primer zgoščenosti in obenem enostavnosti, razumljivosti ter preglednosti.

S sistematičnostjo in široko razgledanostjo se je lotil tudi preučevanja slovenske dramatike, ki je bila njegova velika ljubezen vse od začetkov ukvarjanja s slovensko literaturo. V projektu Slovenska književnost 1945–1965 je tako sodeloval prav z analizo omenjenega področja, pri čemer je obdobje dvajsetih let prikazal skozi prevladujoče literarne tokove oziroma stilske usmeritve, razvoj dramskih vrst, dramske poetike posameznih ustvarjalcev, analize dramskih besedil in dramaturških konceptov, dotaknil pa se je tudi metodoloških vprašanj in vprašanj periodizacije. Takratna sočasna dogajanja je prikazal zlasti v študijah Sodobna slovenska poetična drama (1968) in Slovenska dramatika po letu 1965. Zaris osrednjih inovativnih prizadevanj (1979/80). Poleg sodobne dramatike in gledališča je raziskoval tudi Cankarjevo dramatiko, Levstikovega Junteza, dramatiko Slavka Gruma, dramske groteske Ivana Preglja, pripravil pa je tudi več izjemno zgoščenih in analitično-sistematičnih pregledov slovenske dramatike skozi zgodovino oziroma v posameznih obdobjih. Objavljene študije Jožeta Koruze kot tiste, ki so ostale v rokopisu, je po smrti zbral

² Zadnja *Operetina* uganka je bila rešena leta 2008, ko je skladatelj Milko Bizjak našel partituro Jakoba Zupana (<<http://milko-bizjak.page.tl/Zupanova-opera-Belin.htm>>. Dostop: september 2016).

in uredil Gregor Kocijan ter tako oblikoval knjigo Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti: literarnozgodovinske razprave (1997). Študije dokazujejo, da je bil Jože Koruza natančen bralec in interpret dramskih besedil, pri čemer je imel ves čas v mislih tudi njihove uprizoritvene razsežnosti in vpetost v družbeni kontekst.

Študenti se ga spomnimo kot eruditskega poznavalca evropske književnosti od antike naprej, evropske dramatike in opere. Predaval je tako, da je vsak problem vpel v širšega, tega v še širšega in pred nami razprl vso literarno panoramo, da smo se skoraj izgubili, potem pa nas je po vseh teh stopnicah vodil nazaj k rešitvi izvirnega vprašanja. Profesor Koruza pa nas je privlačil tudi kot človek, toda o tem naj spregovori Lojze Kovačič (Kristalni čas, str. 155):

Oddihujem se ... gor na grad grem, na šance /.../ ne gledam Ljubljane, ker jo imam dobessedno vrezano v kožo za vekami. In ko potem le odprem oči, zagledam znano pojavo ... naočnike, bareto in črni plašč dr. J. K., ki je umrl pred 7 meseci.³ Nenavadno korekten človek, brezhiben v vseh pogledih, eden tistih redkih, ki se jih razveseliš, ko jih srečaš na cesti, ker naredijo javnost in vse okrog tebe znosnejše.

Aleksander Bjelčevič in Mateja Pezdirc Bartol,
urednika tematske številke

³ Inicialka J. K. se gotovo nanaša na Jožeta Koruzo, saj so ti Kovačičevi dnevniški zapiski zamejeni z julijem 1988 in junijem 1990.

SPOMINSKI ZAPISI

Matjaž Kmecl
*Slovenska akademija
znanosti in umetnosti*

UDK 929Koruza J.

JOŽE KORUZA, NEKAJ SPOMINOV NANJ

Jože Koruza je bil v moji generaciji – študij slovenistike smo na ljubljanski univerzi vpisali 1953 – pojem enciklopedičnega znanja. Obenem je bil nekakšen ‘medvedek’, dobrodušen, prijazen, obilnega telesa. Po vsem tem je od nas primerno odstopal. Ko nas je profesor hrvaškega jezika Dalibor Brozović, kasneje ena od vodilnih hrvaških lingvističnih avtoritet, pa nekoliko deškega obraza, popeljal na ekskurzijo v Sarajevo, so se tam skoraj dosledno vsi s pozdravi obračali najprej na kolega Koruzo (‘druže profesore’, takrat pač še ni bilo ‘gospodov profesorjev’), kar seveda Brozoviću ni bilo najbolj všeč, gostiteljem tudi ne – mi pa smo se veselo režali. Tak je pač bil, tudi v nastopu malce profesorsko in vljudno zadržan.

Ob literaturi ga je zanimalo predvsem še gledališče – že pred vpisom na univerzo je nastopal v ljubiteljskem, vendar nadvse ambicioznem, čeprav za današnje pojme nekoliko čudaškem Obrtniškem gledališču na Komenskega ulici; kasneje se je dramatik do precejšnje mere posvetil kot literarni zgodovinar (s tega vidika je mogoče najbolj znan njegov podrobni monografski pregled slovenske dramatike 1945–1965). S polovico študija je bil komparativist in skoraj nezaustavljivo in dolgo ga je vlekel, da bi se po diplomi na oddelku za primerjalno književnost tudi zaposlil, še posebej ker je bil med tistimi izbranci, ki jim je karizmatični, nekoliko cinični, pa vendar duhoviti in svetovljanski, obenem pa nastopaški profesor Anton Ocvirk takšno možnost obljubljal. Šele potem ko se je dokončno izkazalo, da s tem ne bo nič, je prišel na slovenistiko; s kolegom in prijateljem Sašo Skazo sva storila že prej vse, da bi se kaj takega zgodilo – še iz letnika sva, kot skoraj večina kolegov, cenila

njegovo mnogovednost in temeljitost. Je pa po njegovem dolgotrajnem oklevanju na koncu ostajala odprta ena sama možnost: da se na slovenistiki zaposli na področju starejše slovenske književnosti, ki s(m)o jo kot predmet vsi nekako odrinjali in se nad njo zmrdovali. Prav takrat je bila namreč na področju literarne vede v silovitem vzponu hermenevtika oziroma interpretacijska metoda, to je zapisovanje osebnega razumevanja besedne umetnine – pač na temelju njenih oblikovnih lastnosti; navduševali smo se nad ruskim formalizmom in njegovimi protagonisti, ki so imeli močno oporišče v Zagrebu, pri nas pa je s temi pogledi že pred vojno začel profesor Isačenko, porevolucijski pribežnik iz Rusije. Torej ne ‘literatura’, temveč ‘besedna umetnost’; nič zgodovine, nič zunajliterarnih dejstev; predmet raziskovanja ni ‘literatura’, pač pa ‘umetnost besede’. Skorajda zaničevano nasprotje tej ‘novosti’ je bil tako imenovani pozitivizem, ki na filozofski ravni trdi, da mora biti znanost neizprosno objektivna in da takšno objektivnost lahko zagotavlja samo najdoslednejše zbiranje in sestavljanje ‘pozitivnih’ faktov – obstajanje pojavov v zgodovinskem času in prostoru. Največ lahko tiči v najmanjšem (dejstvu). Teza je bila pri nas znana vsaj že od naturalizma naprej; v literarni vedi pa je bil njen avtoritativni protagonist literarni zgodovinar France Kidrič, tudi večletni predstojnik ljubljanske slovenistike. Precej dobro jo je podpirala marksistična sociologija, kar v tistih letih ni bilo nepomembno, v dobrem in slabem. Znano je, da sta si Kidrič in profesor Prijatelj že svojčas razdelila področji literarnozgodovinskega ‘pokrivanja’ ljubljanske slovenistike: Prijatelj naj bi raziskoval in predaval o slovenski literaturi od Prešerna naprej, Kidrič do njega; Prešeren naj bi bil v domeni obeh, tako vsaj kaže njuno delo. Skratka: ‘interpretacija’ kot metoda je bila tisti čas oblika naprednega upora, starejše slovensko ‘slovstvo’ kot ‘kidričevstvo’ pa vztrajanje pri starem. Saj, kako pa bi sploh lahko ‘interpretiral’ katekizme in podobne reči? Nič literarnega ni v njih.

Torej smo vsi videli v njegovem prestopu na slavistiko žrtev. Mogoče celo z njim vred, čeprav on bržkone še najmanj: literaturo tudi s tako imenovanim ‘slovstvom’ je imel pač preveč rad. Vrgel se je na novo področje s svojevrstno, sebi lastno temeljitostjo – enako kot se je še nekaj let poprej posvetil Prežihju, v seminarju ga je zanj pridobila profesorica Marja Boršnikova, sijajna mentorica in motivatorica, in kot se je samo nekaj let pozneje vrnil k svoji prvinski ljubezni – dramatik (Slovenska književnost 1945–1965, drugi zvezek). S podobno odgovornostjo se je poslej posvetil tudi študentom. Skupaj s kolegico Helgo Glušičevo smo vzeli v roke predvsem prvi in drugi letnik, naprtli smo si ‘trojčka’, troedini izpit ‘čez prvi letnik’, velikansko množico utrudljivih in dolgotrajnih spraševanj/pogovorov, napornih za študente in tudi za nas. Ko smo bili proti večeru popolnoma izčrpani, smo se tolažili, da tako zahteva od nas ‘pedagoški eros’ in se zraven kislo režali. Nismo pa hoteli za nobeno ceno pred tem ubežati v pisne teste in ‘kljukanje’, ker smo bili slejkoprej prepričani, da si je mogoče samo z neposrednim osebnim stikom ustvariti predstavo o kandidatu resnični študijski vrednosti.

Prav takrat enkrat so se tudi odprle prve skromne možnosti študija v tujini. Področje filozofskih, filoloških in zgodovinskih ved je vsaj prtajeno že tedaj veljalo kot manj uporabno, če že ne neuporabno (za ‘neposredno proizvodnjo’) – zato so bile možnosti

resnično skromne. Ljubljanska univerza je leta 1961 pridobila premoženje tako imenovane Knafljeve ustanove na Dunaju – velikansko poslopje na Seilerstaette 2 z nekaj praznimi stanovanji in z nekaj najemninskega denarja – tako da je v skladu z zapuščinsko voljo nekdanjega duhovnika Luke Knaflja iz tega vira lahko začela podeljevati štipendije: stanovanje in nekaj šilingov, za kak mesec ali dva.

Odtlej me vežejo na Jožeta Koruzo še tesnejši spomini – zaprosila sva namreč za to znamenito štipendijo in jo tudi dobila, potem pa z njo preživela dva poznojesenska meseca 1968 na Dunaju – od jutra do večera v osrednji avstrijski nacionalni knjižnici. Sleherno jutro sva tekla čez ves prvi okraj v Hofburg, tam odsedela do večera, se vmes oglasila v bližnji ‘dunajski javni kuhinji’ (WOEK), če sva bila le preveč lačna, in se potem vračala v najin ‘brlog’, ki so ga takrat ogrevali še na drva, tako da ni bil zmeraj preveč zgledno topel. Dan za dnem, razen seveda ob sobotah popoldne in ob nedeljah, takrat je bila knjižnica zaprta, midva pa sva imela že kar preveč časa za pogovore in ogledovanje dunajskih znamenitosti – od centralnega pokopališča in Cankarjevega Ottakringa do Zacherlove in slikovite Freytagove hiše, od železobetonske cerkve Svetega Duha do bohemskega in gosposkega Dehmle. Ob neki taki priložnosti se nama je v Pratru preko čisto tujega omizja prikazal prijazno nasmejan obraz – bil je literarni zgodovinar Alfonz Gspan, ki naju je hitro prijateljsko posvojil in sta potem imela predvsem z Jožetom Koruzo dolgotrajne strokovne pa tudi manj strokovne pogovore (spominjam se, kako sva oba zijala od presenečenja, ko se je ta najin ljubeznivi, prav nič suhoparni, čeprav nekoliko starejši kolega naenkrat začel navduševati nad prodajalkami v Palmersovih trgovinah z nogavicami: priporočal je obisk katerekoli od njih, če želiva videti resnično lepe ženske; saj je hotel dobro, midva pa sva si ga opravičila, da pač ostaja mlad in z nogami še zmeraj v umetniških dvajsetih letih, nekje blizu Kosovela). Nekajkrat sva obiskala tudi klub slovenskih študentov v Mesečinski ulici – Mondscheingasse poetičnega imena in tam navezala kar nekaj stikov z mladimi koroškimi Slovenci. Ti so se prav takrat počutili izigrane in izgnane iz Korotana (študentskega doma) in so glasno rebelirali. Prvič sva videla tudi film *Doktor Živago* in se nad njim navduševala. Drugič spet sva več kot uro peš kolovratila po Dunaju v kino Schubert, kjer je moj prijatelj, ki je ljubil operetno umetnost, pričakoval poimenovanju ustrezno predstavo; vendar je že prvi pogled po dvoranici, ki je bila bolj podobna zanikrnemu podeželskemu šolskemu razredu – puščobna, s klopmi iz neobdelanih desk in z izključno moško, precej prvinsko delujočo publiko –, napovedal vse kaj drugega kot operetno predstavo; in res se je potem nemudoma izkazalo, da je bil ‘Kino Schubert’ pornografska ustanova – tako da naju je kot dobro vzgojena Kranjca pri priči postalo sram in sva ta hram ‘umetnosti’ zapustila, še preden se je produkcija dobro začela. Drugič spet sva neki četrtkov večer spotoma stopila v Štefanovo cerkev in pri stranskem Marijinem oltarju naletela na mašo – klopi so bile zasedene z ženskami, zadaj pa se je na stojšču trlo moških; po službi božji naju je obstopilo nekaj vernic in nama prijazno sporočilo, da bodo preostanek večera preživele v bližnji kavarni in naj kaj prideva naokrog, če se nama zdi. Prvi hip sva pomislila, da gre za pomoto, da so mogoče kakšne koroške Slovenke ali kaj podobnega, da naju pač od kod poznajo, na kaj drugega niti pomislila nisva; prijaznim vabilom navkljub sva se zato, in

seveda tudi iz načelnih razlogov, nemudoma vrnila nazaj v 'knaflja'. Šele pozneje sva izvedela, da so ob četrtkovih večerih tam posebne maše, pri katerih se samske gospe in gospodične različnih starosti priporočajo Materi božji za moža.

In tako naprej. Ampak to so bili pripetljaji iz prostega časa; sicer pa sva dneve in dneve v resnici presedela v biblioteki – Jože je tam pripravljajl disertacijo o *Pisanicah*, jaz sem se posvetil študiju novele teorije in naracijske teorije nasploh. Nič koliko sva se pogovarjala o obojem.

Sva pa pri čuvajih častitljive avstrijske ustanove oba kot 'Jugoslovana' očitno obveljala za Balkanca v najslabšem pomenu besede. In tako si naju je nekega večera, ko sva vračala sposojeno gradivo v knjižnično hrambo, neki tak kerber za pultom precej prostaško privoščil. Ko se nas je pred njegovim pultom nabrala lepa vrsta, se pravi primerno številna publika, je začel nad nama brez razloga glasno kričati; morala sva pred njim izprazniti žepe in aktovko, vmes pa naju je ves čas zmerjal kot kak kapo, tako da so se začeli celo domoljubni Avstrijci za nama glasno zgražati. Seveda nama nikoli, ampak res prav nikoli, niti v zadnji kot glave ni padlo, da bi gostiteljem (ali komur koli) delala škodo in da bi celo kradla. Zato tudi ni mogel pri naju najti niti približno ničesar, kar bi lahko bilo 'corpus delicti'. Ampak kaj sva hotela: mož je bil tisti hip popolna oblast, zvečer so bili tudi že vsi njegovi šefi lepo pospravljeni doma, zapovrh nisva bila seveda niti kos njegovi domorodni nemščini; in bila sva kajpada šokirana. Ostala sva potrto tiho. Nekaj kasneje je Jože Koruza odnesel avstrijski državni biblioteki oziroma njenemu ravnatelju svojo monografijo o slovenski povojni dramatik (zajetni drugi zvezek *Slovenske književnosti 1945–1965*), pač kot osebno donacijo. Ravnatelj ga je lepo sprejel in se mu v dunajski maniri zahvalil, saj ni vedel, da gre za nekaj, čemur smo včasih rekli 'kitajčkovo maščevanje' – maščevanje brez posebne škode, le v osebno zadoščenje; oblika (samo)zavesti zoper sleherno zarobljenost, pa če tudi stoji ves Dunaj za njo. Tak je bil Jože Koruza; zase odkrito priznam, da tolikšne gosposkosti v najboljšem pomenu besede nisem nikoli zmogel – pa naj si kdorkoli o meni misli, kar koli si hoče.

Skratka, bilo je koristno tisto študijsko bivanje na Dunaju – v mnogih ozirih, tudi kot življenjska šola; duhovno, in prav tako telesno –, tista dva meseca sem shujšal za kakšnih deset kilogramov, Jože podobno; postala sva poosebljena potrditev izkušnje in prepričanja brezštevilnih 'kranjskih' študentov v cesarskem mestu pred nama, da je treba pač pustiti 'trebuh zunaj', če greš na Dunaj. Da v cesarsko mesto pač ne hodiš jest.

Kakor za koga seveda. Kolegica Tinka Orožnova, ki jo je prav takrat tudi prineslo v 'knaflja', je za neki večer pred prvim novembrom obljubila rižoto s *curryjem*, kar naj bi bila menda nebeška hrana – midva s kolegom takrat sploh še nisva vedela za *curry* in sva seveda podlegla reklamam. Vznemirjena sva začela pričakovati dogodek, vendar nama je potem šinilo v glavo, da se pri Avstrijcih prvega novembra drži še državni praznik, za povrh je bila v kombinaciji še nedelja, tako da bi ves Dunaj z

dvorno biblioteko vred miroval ves teden in da bi se splačalo zato skočiti domov. Imel sem avto, pravzaprav škodo (ali fička, ne vem več, sem pozabil; pač nekaj avtu podobnega). Jožetu, ki je bil prav tako zelo navezan na družino, ni bilo treba dvakrat reči; pri priči sva resignirala nad rižoto s *curryjem* in se odpravila domov – po avstrijskih in naših deželnih cestah sva se cijazila kakšnih osem večernih ur, takrat še ni bilo avtomobilskih cest, treba je bilo čez Semmering in skozi Gradec, ampak, prišla sva. Kolegico Tinko sva povabila zraven, vendar ni hotela.

Posebne dogodivščine sva tisto leto (1968) imela s Čehi, pravzaprav predvsem z najinim starim prijateljem Viktorjem Kudelko iz Brna. Na Češkem, pravzaprav v takratni ČSR, je po kratkotrajni 'pomladi' spet zavladal sovjetski režim in vesoljna češka skupnost je bila patetično vznemirjena, zaskrbljena. Hitro se je pokazalo, da upravičeno. Prve mesece pa so se lahko še precej množično vozili na Dunaj in tako sva se s Kudelko dogovorila, da se nekega dne dobimo pri Mozartovem spomeniku; morda bi mu lahko kaj pomagala (mogoče s tem, da bi ga instalirali za češkega lektorja v Ljubljani, sva ugibala). Res smo se srečno dobili; omenjala sva mu svoje zamisli, vendar ni hotel o njih nič slišati, pač pa nama je povedal, da v Huetteldorfu, nekakšnem začasnem zatočišču čeških intelektualcev, prav takrat poteka mednarodni simpozij o vlogi malih narodov v svetu. Midva kot Slovenca bi se mu zdela zelo primerna kot referenta, vendar je reč šla že proti koncu, samo nekakšna mednarodna zabava naslednjega dne zvečer naj bi še bila in nanjo naju je povabil; pokroviteljica da je neka visoka aristokratinja, s katero se dobro razume in naju zato torej zlahka spravi 'noter', če le hočeva. Ni nama bilo treba dvakrat reči; malo iz solidarnosti, malo iz 'firbca' sva bila naslednjega dne zvečer tam. Kako so naju tam pripravili, da sva nastopila kot operna pevca in o vsem ostalem sem že poročal ob drugi priložnosti in ne bom ponavljal. Kudelko sva kot švejkovski prototip pravega Čeha sicer že precej dobro poznala, toda zmeraj spet je znal presenetiti; tistikrat je ugledni gospe ponudil, da za slavnostni večer lahko priskrbi kulturni program, ker da je po sreči v mestu srečal dva odlična operna pevca iz Ljubljane. To sva bila seveda midva. Spodbujena s češkim pivom sva potem res nastopila: ugledni gospe in sebi v zabavno sramoto, češkemu prijatelju v neizmerno zabavo. Omenjam zato, da lahko opozorim na dodatno Jožetovo telesno lastnost: imel je sijajen bas, za njegovo sonornost pa je poskrbelo tisto, čemur Dunajčani rečejo 'resonanzkasten' – rezonančna omara, primerno grajeno in zajetno telo. Znal je imenitno odpeti kakšno arijo, še posebej arijo Kecala iz *Prodane neveste*. Jaz nisem imel skoraj nič od tega in sem torej lahko pel samo 'čez' – ob njem sem bil pač zanemarljivo obrobna in že kar precej smešna figura.

Morda bo kdo rekel, da je vsa ta anekdotika čisto nakladanje, toda v vsem tistem dogajalnem vrvežu sva se dokončno in človeško spoprijateljila. Odtlej sem ga še bolj cenil: njegovo lojalnost, prijazno dobrosrčnost in odgovornost. O tem slednjem: neizmerno odgovornega se je na primer čutil do dejstev, ki jih je kot literarni zgodovinar navajal, in to tako zelo, da smo si prijatelji izmislili razlago, zakaj objavlja skrajno malo, čeprav je razmeroma veliko pisal – ko naj bi namreč pred natisom preverjal, ali je vse prav in na svojem mestu, je vsakokrat tik pred

koncem pregledovanja, recimo pri petindevetdesetih odstotkih besedila, sistematično podvomil, da ni; in je začel znova; spet in spet, nikoli konca. Malo je v tem karikature, vendar ne preveč.

Z rusističnim kolegom in prijateljem Aleksandrom Skazo-Sašo smo se kmalu potem dogovorili, da zaprosimo za rusko štipendijo in da gremo za kakšne mesece študirat v Moskvo. Glede štipendije ni bilo posebne zadrege, ker se zanje niso posebno pulili, dobili smo jo. Vendar si je Jože Koruza tik pred odhodom premislil – mogoče so ga že obhajale slutnje o jenjavanju očetovega življenja – in res mu je kmalu potem umrl. (Oče je bil zanimiv gospod, doma s kraškega roba nad Vipavsko dolino, tako da se je tudi njegov sin Jože v mnogočem imel za Vipavca; bil je za razliko od sina poslovnež, zapomnil pa sem si ga predvsem po njegovem nekajkratnem samogovoru zoper odurnost, umazanost in nečloveškost predvojnega strankarskega režima.) S prijateljem Sašo sva v Moskvi premnogokrat obžalovala, da ga ni bilo zraven. Bila sta ob vsem drugem sijajna in zagrizena debaterja, čeprav čisto različnih slogov, še posebej v intonaciji: Jože Koruza je počasi in tehtno basiral, Sašo Skazo pa je temperament zelo naglo odnesel v falzetne tone in polemični zanos.

Malo preden je moral na operacijo glave, sva se bolj ko ne po naključju srečala na hodniku pred oddelčno pisarno. V nekakšni tihi zadregi mi je povedal, kaj ga čaka, in me prosil, naj malo poskrbim za njegove študente, če bo reč trajala kaj dlje; seveda sem ga hrupno (pač zaradi prepričljivosti) zavrnil, da bo hitro nazaj in da nas bo vse preživel, če morebiti misli celo na najhujše. Hodnik tam je senčno mračen, malo me je tudi stisnilo (a tako to gre?), ostaja pa mi tak v spominu – mračno zaskrbljen, zakopan vase. Živega potem nisem videl več.

Še enkrat: če bo kdo v tem zapisu iskal strokovne ocene njegovega dela, jih ne bo našel, je zgolj prijateljski spomin nanj; o strokovnih rečeh bodo pisali drugi.

JOŽE KORUZA V OSEBNEM SPOMINU

Moji spomini na tako prežgodaj preminulega slovenista in komparativista niso zelo obsežni, so pa zato strokovno intenzivni in človeško prijazni. Segajo nazaj v daljno leto 1953, ko se je Jože Koruza kot mlad študent pojavil v primerjalnem seminarju pri profesorju Ocvirku, na pogled velik in močan, v gibanju umerjen in v govorjenju preudaren, sicer pa Bežigrajčan tako kot jaz sam. Vsekakor markantna pojava v nastopu, govoru in dobrodušnem humorju, v nasprotju z mano nagnjen k skupinski veselosti. Hkrati z njim so med sloveniste ali komparativiste stopali njegovi vrstniki – France Vurnik, Jože Pogačnik, Helga Glušič, Jože Snoj in še kdo. Zdi se mi, da mu je ostal najbližji Pogačnik, ki mu je po smrti uredil obsežno knjigo njegovih študij (1991). V teh študentskih letih smo bili povezani v prijetno družbo, toda po svoji diplomji leta 1956 sem z njo zgubljal stik. Posebno pozornost mi je leta 1957 zbudila njegova vloga pri ustanavljanju Odra 57, vanjo se je najbrž spustil iz študentskega gledališkega entuziazma in tako je bil ob Primožu Kozaku in Žarku Petanu eden od treh podpisnikov iniciative za novo gledališče. Na ustanovnem zboru je bil izvoljen v njegov upravni odbor, določen za blagajnika. Ne vem, do kdaj je opravljal te naloge, najbrž ne predolgo, saj ni sodeloval pri nobeni od prvih Odrovih predstav. To si razlagam s tem, da je bil v tem času že v preddiplomskih pripravah in je moral misliti na drugačne, univerzitetne možnosti. Kljub temu se mi zdi njegov mladostni gledališki »angažma« pomemben za njegovo poznejše delo, nastal je iz živega interesa za gledališče, morda iz prirojenega občutka za gledališki govor in nastope, in seveda za dramatiko, ki je postala polagoma eden osrednjih predelov njegove literarnozgodovinske raziskovalnosti.

Ko je leta 1961 postal asistent pri Antonu Ocvirku, se je zdelo, da bo stopal po stopinjah klasične komparativistike oziroma njenega vodilnega profesorja. Morda je v zvezi s tem dejstvo, da je od leta 1961 skupaj z Dragom Druškovičem urejal zbrano delo Prežihovega Voranca, kar se je godilo pod Ocvirkovim uredniškim vodstvom. Toda po tem letu se je njegova univerzitetna pot spremenila, prenehal je z asistenturo na primerjalni književnosti in si novo delovno mesto našel med slovenisti. Kaj je bilo razlog za to nenadno spremembo, mi ni bilo znano, v tem času sem bil dramaturg v ljubljanskem lutkovnem gledališču in od leta 1963 gimnazijski profesor. Domnevam, da je na spremembo vplival drugačen položaj na komparativnem oddelku, tja je kot novi vodilni predavatelj prihajal Dušan Pirjevec, Ocvirk si je našel dodatnega asistenta v Evaldu Korenu. Toda naj bo tako ali drugače, Jože Koruza je iz Ocvirkovega seminarja odnesel dobršen del Ocvirkove strogo znanstvene usmeritve, smisel za natančno empirijo in pojmovno sistematiko, predvsem pa poseben interes za dramatiko in gledališče, ki sta bila v petdesetih letih priljubljena tema profesorjevih razlag. Morda je od tod potekala tudi Koruzova zavzetost za ustanavljanje modernega gledališča, gotovo pa je bila posledica tega njegovo širokopotezno raziskovanje sodobne slovenske dramatike na slovenističnem oddelku, iz česar je nastala obsežna razprava *Dramatika*, objavljena leta 1967 v knjigi *Slovenska književnost 1945–1965*. Že takrat smo jo imeli za prvo zares sistematično in znanstveno-teoretsko predstavitev sodobne dramske umetnosti na Slovenskem. Upošteval sem jo v svojem *Pregledu slovenskega slovstva* (1974) in še bolj v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (1987). Toda še večji pomen – vsaj zame – je dobilo Koruzovo raziskovanje starejšega slovenskega slovstva od srednjega veka do razsvetljenstva, ki je postalo njegova glavna znanstveno-raziskovalna naloga na slovenističnem oddelku in je to ostalo do njegove smrti. Okoli leta 1970 je hkrati z Jožetom Pogačnikom postal pionir novega, metodološko modernega raziskovanja teh po Francetu Kidriču zanemarjenih obdobj. Zdi se mi, da se jih je loteval z natančnim preverjanjem empiričnih dejstev in s formalno-teoretičnim uvidom v njihove estetske modele, kar je bila najbrž dediščina, ki jo je prinesel s seboj iz Ocvirkove šole. Oboje je zaznamovalo njegove temeljne študije o srednjeveških besedilih, baročni in razsvetljenski književnosti, o Devu in Hanckejju, *Pisanicah* in Valentinu Vodniku. Nanje so se opirali poznejši raziskovalci, med drugimi tudi jaz sam, ko sem moral ta obdobja umestiti v komparativno zamišljeno zgodovino novejše slovenske literature. In tako moram z obžalovanjem ugotavljati, da je s smrtjo Jožeta Koruze nastala nepopravljiva škoda ravno v zgodovinski obravnavi ljudskega slovstva, cerkvene književnosti in začetkov umetne literature po letu 1768. Vrzl se je lahko zapolnila šele z delom mlajše slovenistično-komparativne generacije raziskovalcev, zbrane večidel na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU in seveda na fakultetni slovenistiki. To delo je po gradivu in metodi nadaljevanje Koruzove znanstvene usmeritve in zdi se mi, da bi mu bilo pri srečju kot potrditev nečesa, česar sam ni mogel dognati do konca.

ŽIVO ŽIVLJENJE JOŽETA KORUZE

»Živo življenje« ... pleonazem – prisotnost odvečne besede, ki ne dopolnjuje pomena sintagme, a v kontekstu sporočila, posvečenega spominu prijatelja, in neprijaznega časa, v katerem živimo, pleonazem pogloblja smisel te besedne zveze. Besedilo pišem z dobro mislijo o nenavadnem, izjemnem človeku in, rekel bi, zagnanem slavistu, in ko sem razmišljal, kako naj naslovim zapis, mi je kot kolegu-rusistu pomagala ruska *живая жизнь*. Rusko »živo življenje« srečujem v sporočilih na ruskem medmrežju in v tekstih še vedno maloštevilnih dokaj neodvisnih ruskih časopisov, ko poročajo o ne ravno številnih dejavnih *intelligentih*, ki se upirajo represiji in vsiljivi, večkrat cinični propagandi avtoritarne oblasti z zavestjo o nujnosti celovitega razumevanja in vrednotenja sveta in človeka v njem, če naj se uveljavi človek kot individuum in družbeno bitje. Prijatelj Jože ni bil politik, družbene in nacionalne zaveze je izpolnjeval kot znanstvenik in kulturnik – človek dobre volje, s spoštovanjem in upoštevanjem drugega in vedenjem, da kultura ni samo umetnost, ampak celovitost vsega, kar je človek kot individuum in družbeno bitje v obdajajočem ga svetu. In tako bi zapisal, da profesor Jože Koruza kot javni delavec ni bil samo član programskega sveta Drame Slovenskega narodnega gledališča v letih 1982–1984 in od leta 1985 do konca svojih dni predsednik programskega sveta Mestnega gledališča ljubljanskega, ampak je bil tudi med prvimi, ki se je kot slovenist uprl napadu jugoslovanskih centralistov na slovensko nacionalno in kulturno samobitnost s poskusom uveljaviti t. i. skupna programska jedra v izobraževanju; svojo upornost je izpričal tudi v prispevku, objavljenem v *Naših razgledih*. – Marsikaj pozabljamo. Človek, ki je predan ustvarjalnemu živemu življenju, kot je bil Jože Koruza, in ga »promocija« ne vznemirja preveč, v časih managerstva nekako ni v modi.

Prej sem omenil »dejavne inteligente« in pri tem upošteval pozitiven pomenski odtonek, ki ga pojmu 'inteligent' pripisuje ruski filolog Mihail Gasparov, ko v razpravi *Filologija kot nравnost* govori o pomenu 'intelektualec', v »katerem je um, ni pa vesti«, in pomenu 'inteligent', v katerem je v ruski tradiciji »nekaj več«; sta um in vest in je še kaj, bi dodal. In takšen *inteligent* v ruskem pomenu besede je bil Jože.

Ruska kulturna tradicija mi je darovala še en pojem, ki dopolnjuje 'inteligenta' Puškinovo *самостоянье человека* (samobitnost človeka), ki ga, ko imam pred seboj živo podobo prijatelja Jožeta, sprejemam v interpretaciji Jurija Mihajloviča Lotmana, enega mojih ruskih učiteljev, ki pravi:

Zgodovina prehaja skozi človekov Dom, skozi njegovo osebno življenje. Niti titule niti odlikovanja niti cesarjeva milost, ampak 'samobitnost' spreminja človeka v zgodovinsko osebnost.¹

1

Dom družine Koruza v Ljubljani, Einspielerjeva 9. Z njim sem se seznanil kot študent, ko je mene in še nekaj kolegov z Oddelka za slovanske jezike in književnosti zbral Jože v svoji študijski sobi in nas pogostil z darovi materialne in duhovne kulture. Darovi duha so bili še posebej dragoceni, spadali so med tiste darove, ki so marsikomu med nami kolegi iz letnika generacije 1953 na srečanju z Jožetom bogatili znanje in vedenje – tako v času študija kot pozneje v letih raziskovalnega dela. »Naš Matija Čop«, kot smo ga imenovali malo za šalo, malo zares, ker smo občudovali njegovo izjemno erudicijo, je svoje intelektualno bogastvo nesebično delil hvaležnim in nehvaležnim kolegom sošolcem, a tudi učiteljem in še marsikomu doma in v tujini. A Jožetov Dom kot materialno in duhovno zatočišče, kot hram ljubezni, sproščene študijske dejavnosti in vsakdanjih opravil, ki v sreči in težavah krojijo živo resničnost osebne biografije človeka in družine zunaj uradnih etiket, sem doživljal pozneje na prijateljskih in t. i. družinskih srečanjih.

Tisto, kar me je v prijateljevem Domu zmeraj očaralo, je bil prijazen sprejem in potem vsakokratno nepozabno druženje ob mizi v jedilnici, kjer je kruhu in vinu in drugim darovom narave in zemlje drugovala dobra beseda. Ob vsem tem me je vedno znova očaralo, s kakšnim zadovoljstvom in prefinjenostjo je Jože jemal v svoje roke košček kruha in s kako pozornim zanimanjem sprejemal in oddajal v pogovoru živo besedo. Ob takih priložnostih je vedno živ pogovor ob zdravici ali brez nje večkrat popestril Jožetov nastop z arijo Gremina Любви все возрасти покорны из опере Čajkovskega Jevgenij Onjegin, namenjen vsem prisotnim in še posebej ljubljeni Staši. V Domu, kjer je živila ljubezen do dramatike in gledališča, je Jože rad razveseljeval prisotne tudi z mojstrsko predvajano rusko besedo mestnega glavarja iz prvega dejanja Gogoljeve komedije *Revizor*, ki naznanja prihod revizorja in poroča o strašnih sanjah:

¹ Ю. М. Лотман, 1995: Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Ю. М. Лотман, *Пушкин*. Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 138.

Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, таких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! Пришли, понюхали – и пошли прочь.²

Gogolj in njegov *Revizor* sta nas pogosto zapeljala v območje dramatike in gledališča in neredko v »dramatične« spomine naših družin in prednikov.

2

Z zagretim ljubiteljem gledališča in dramatike Jožetom sem se prvič srečal v Ljubljani leta 1956. V prostorih slavističnega oddelka, ki so takrat bili v stavbi Narodne in univerzitetne knjižnice, je med študenti zakročila novica, da eden naših kolegov nastopa v epizodni vlogi na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča v igri *Norica iz Chaillota* Jeana Giraudoux ob takrat že legendarni igralki Mariji Nablocki. Kmalu sem izvedel, da je ta nekdo naš kolega Jože Koruza. Novica je bila zame nekaj nadvse presenetljivega in nenavadnega: študent in že na odru Slovenskega narodnega gledališča in še Nablocka zraven! *Norica* Giraudoux me sicer ni pretresla, epizodna vloga kolega Jožeta pa mu ni omogočala, da bi izkazal svoj igralski dar, kot ga je pozneje v prijateljski družbi izpričal v vlogi Gogoljevega zaskrbljenega mestnega glavarja, a njegov nastop v osrednjem slovenskem gledališču ob poslavljaljoči se znameniti ruski igralki, o kateri sem bil poučen, da je v vrsti odličnih vlog ruske in svetovne dramatike odigrala tudi vlogi Nastasje Filipovne (Dostojevski!) in Ane Karenine (Tolstoj!), je vendarle povzročil, da so moje dlani po predstavi nekoliko bolj zažarele.

Oživljanja dramske besede v igri Jožeta na gledališkem odru nisem nikoli več doživel. Funkcijo in pomen dramske besede mi je v poznejših letih razkrivala njegova znanstvena dejavnost, izpričana na strokovnih srečanjih in prireditvah in zapisana v številnih razpravah in člankih. Jože Koruza, raziskovalec dramatike in literature nasploh, je mene rusista, ki sem sledil ruskim literarno-znanstvenim tokovom, pritegoval na poseben način. V njegovih prizadevanjih razumeti in spoštovati drugega-ustvarjalca in spoznavati njegove stvaritve in dejavnosti na osnovi premišljeno zbranih dejstev s stvarnim raziskovanjem sem odkrival vse pozornosti vredno filološko širino. Filološko širino pri Jožetu Koruzi izpričujeta njegovi neomajni privrženost in zvestoba etičnemu načelu, uresničenemu v premagovanju skušnjav duhovnega egocentrizma in preseganju vsiljevanja svojih vprašanj in sistema vrednot drugemu človeku, kulturi, dobi. – Ti globoko humani širina in odprtost sta bili značilni tudi za Jožetov odnos do soljudi, ki jih je srečeval v različnih kontaktih doma, na fakulteti in v javnosti. Tisočletni, v naših časih zapostavljeni ali celo pozabljeni klic »ljubi svojega bližnjega kakor samega sebe« je Jože

² Н. В. Гоголь, 1959: *Ревизор*. Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах*. Том четвертый. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 9. – V prevodu Ivana Prijatelja: »Kakor da bi slutil: nocoj se mi je vso noč sanjalo o nekakšnih dveh nenavadnih podganah. Pri moji veri, takih še nikoli nisem videl. Črni, nenavadno veliki! Prišli sta, povohali in izginiili.«

ohranjal tudi v težkih trenutkih, ko je na primer leta 1963 po odsluženju vojaščine izgubil asistentsko mesto na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo (znanje in človečnost sta bila za nekatere najbrž nadležna!), ki ga je zasedal v letih 1961–1962, in v soočenju z zavistno in škodoželjno kritičnostjo (v slovenski srenji kar prevečkrat navzočo) nekaterih zunajfakultetnih veličin do njegove disertacije *Značaj pesniškega zbornika »Pisanice od lepih umetnosti«* (1977), inovacijske literarnozgodovinske in poetološke raziskave.

Zame so nepozabni Jožetovi pristni odprtost in prijaznost na srečanjih, ko smo si v kabinetih Filozofske fakultete izmenjavali izkušnje in nova strokovna spoznanja kolegi Helga (Glušič) in Jože, ki živita v spominih tostranstva, pa Matjaž in jaz, ki še nekako premagujeva težave tega sveta in skušava ohraniti »skrivne in javne ljubezni« (kot piše Matjaž Kmecl).

Izjemni, zame osebno, pa so bili najini »ruski pogovori« o ruskem gledališču in dramatici in še posebej o Dostojevskem, Fjodorju Mihajloviču. Pogovori o gledališču in dramatici so me vedno znova vračali v deška leta, ko mi je oče vzbujal spoštovanje do teatra, podobe in zrcala človeka in sveta, in mi pripovedoval, kako je kot nekdanji ljubiteljski igralec in intendant predvojnega Mestnega gledališča na Ptujju sodeloval z znanima režiserjema Jožetom Babičem in še posebej Franom Žižkom, s katerim je delil svoje navdušenje nad Moskovskim akademskim teatrom (MHAT) in inovacijami Konstantina Stanislavskega, ki jih je spoznaval, ko je v letih prve svetovne vojne 1915–1917 kot oficir ruske armade bival v Moskvi. S pripovedovanjem o očetovem doživljanju ruskega teatra, kot je oče vedno imenoval gledališče, sem pripravljal tudi najin oziroma naš odhod (trojice Kmecl-Koruza-Skaza) na študijsko potovanje v Moskvo leta 1971. Jožeta sem skušal prepričati, naj se odloči za ta podvig tudi s poskusom prenesti nanj očaranost, ki jo je oče doživljal v gledališki dvorani MHAT-a, ko ga je dvig zavese po kratkotrajni temini v tajinstvenosti popolne tišine prenesel v svetlobo in temo sveta nepozabnih predstav iger *Utva* in *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova in igre *Na dnu* Maksima Gorkega. Uspel sem, Jože se je odločil za odhod v Moskvo, dobil potrebno štipendijo za stažiranje na filološki fakulteti Moskovske državne univerze M. V. Lomonosova in – ostal doma. Usoda je pač usoda, ne ozira se na človekove načrte, neprizanesljivo udari. Jožetov oče je zbolel in usoda je Jožetu zaprla vrata moskovskih teatrov MHAT-a, Malega in Velikega moskovskega teatra, teatrov Vahtangova in Majakovskega itn. itn., bi zapisal avtor *Podtalnega človeka*, pa še ciganskega, mi bi rekli romskega moskovskega teatra, da o opereti niti ne govorim. In tako sem tistega davnega leta obiskal samo nekaj gledališč v Moskvi, ker me je *stazor/stažist* Matjaž Kmecl, znani »stvarnik-žlahntelj vrtnic in vsega rastlinstva«, vodil v »sijajni in velikanski« botanični vrt v Ostankinu in nehote povzročil, da sem si v dogodkih, ki so temu sledili, osvežil poznavanje sovjetskega pojmovanja avtoritete, v tem primeru Urada za tujce moskovske univerze.

Zaprta pot v Moskvo je ena od neuresničenih želja, ki so prizadela Jožeta, a tudi Matjaža in mene. Druga neuresničena želja so načrti in pretrgana prijateljska

razmišljanja o F. M. Dostojevskem. Ustvarjalec velikega romanesknega peteroknjžja je vsakega od naju navduševal in vznemirjal na svoj način. Oba sva v šestdesetih letih z zanimanjem prebirala poetološki obravnavi ustvarjanja Dostojevskega v knjigi *Poetika Dostojevskega* Leonida Grossmana (1925) in v drugi izdaji monografije *Problemi poetike Dostojevskega* Mihaila Bahtina (1963). Grossmanova knjiga je Jožeta privlačevala, ker se je v njej srečal s primerjalnima študijama *Balzac in Dostojevski* in *Človeška komedija v Rusiji*, ki ju je sprejemal kot vzpodbudo za načrtovano raziskavo *Dostojevski in slovenska literatura*. Bahtinova monografija, ki je takrat vzbudila izredno zanimanje po vsem svetu, pa je njega in mene pritegnila z izjavo, zapisano v uvodu monografije, ki ugotavlja, da je bila literatura o Dostojevskem pretežno posvečena ideološki problematiki njegovega ustvarjanja in da se je pri tem »čestokrat pozabljalo, da je Dostojevski predvsem *umetnik* (sicer posebnega tipa), ne pa filozof in tudi ne publicist«. ³ Raziskava prisotnosti Dostojevskega na Slovenskem, ki jo je Jože Koruza začel z večkrat citirano komparativno diplomsko razpravo *Odmev F. M. Dostojevskega med Slovenci v letih 1881 do 1895*, ni bila uresničena in tudi najino načrtovanje skupne raziskave dramatičnosti del velikega pisatelja, k čemur naju je vzpodbudila študija *Epos Dostojevskega in problemi sceničnosti* Jurija Ljubimova, je obvisela za oblaki.

3

Živo življenje prijatelja Jožeta se je neusmiljeno hitro končalo. Zbolel je in pred odhodom v bolnico naročil, če se pravočasno ne bo vrnil iz bolnice, naj uredim zbornik razprav, predstavljenih v Ljubljani v mesecu juliju leta 1987 na mednarodnem simpoziju *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Prijateljevo naročilo sem sprejel z upanjem, da bo objavo simpozizijskih prispevkov vendarle uredil naš ozdravljeni prijatelj Jože. A zgodilo se je tisto, kar me je prisililo, da sem moral uresničiti prijateljevo naročilo in v uvodu zbornika zapisati:

F. M. Dostojevski je nekje zapisal, da se na tem svetu nič ne začne in nič ne konča. Te besede veljajo tudi za pričujoči zbornik – z vso neizprosno in že kar kruto resnico.

Tako je ostalo nedokončano in še danes v veliki meri neuresničeno prizadevanje Jožeta Koruze, da bi bilo obdobje baroka v Sloveniji celovito raziskano z interdisciplinarnih in še posebej kulturoloških vidikov.

O tem sva se z Jožetom pogovarjala na najinem zadnjem živem srečanju zvečer na začetku daljnega, a vendar še vedno prisotnega leta 1988. In še danes mi zveni v ušesih slavnostna baročna muzika Georga Friedricha Händla, pomaknjena nekam v ozadje družinskega kramljanja, in Jožetov pridušeni glas, ki malo pred polnočjo pravi: »Ne odhajajte, saj še ni tako pozno.« Toda ljudje prej ali slej odidemo, takšna je usoda naša. Ostajajo spomini. Händlove muzike pa ne poslušam več.

³ M. Бахтин, 1963: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Издательство «Художественная литература», 4.

O SLOVENSKEM JEZIKU V LITERARNOZGODOVINSKIH RAZPRAVAH JOŽETA KORUZE V *JEZIKU IN SLOVSTVU*

Prispevek se ob uvodnem spominu na profesorja in mentorja Jožeta Koruzo osredotoča na predstavitev 14 prispevkov iz starejše književnosti, objavljenih v *Jeziku in slovstvu* med letoma 1972 in 1983, ki vsebujejo tudi jezikovno tematiko. Sintetično, analitično ali problemsko osvetljujejo zgodovino vseh treh literarnih zvrsti in različnih besedilnih vrst iz vseh obdobj: od starocerkvenoslovanskega izročila (slovenski zapis v glagolici iz 15. stol.), začetkov posvetnega pesništva, slovenskih molitvenih obrazcev z oživljanjem teze o pisni tradiciji v srednjem veku, od 16. stol. dalje besedil uradnega in pravnega značaja, posvetnih verzifikacij pred *Pisanicami*, božične pesmi, verskih iger, v 18. in 19. stol. umetnega pesništva (Vodnik, Stanič idr.) in posvetne dramatike (Dev, Linhart, Drabosnjak, Levstik). Jezik je v njih opredeljen glede na vlogo in rabo v različnih družbenih slojih, funkcijah, literarnih zvrsteh ali žanrih in kot literarno izrazilo z navedbo knjižnih in narečnih skladenjskih, besednih in slogovnih posebnosti.

Ključne besede: Jože Koruza, zgodovina slovenskega jezika, starejše slovensko slovstvo, *Jezik in slovstvo*

Uvod: Spomin na profesorja in mentorja dr. Jožeta Koruzo

Lani je minilo osemdeset let od rojstva prezgodaj preminulega literarnega zgodovinarja, leta 2018 pa bo preteklo trideset let od smrti red. prof. dr. J. Koruze, s katerim sem se srečala leta 1977 na Filozofski fakulteti v 1. letniku študija slovenskega jezika s književnostjo in ga spoznavala v dvojni vlogi: kot profesorja za starejšo književnost in našega mentorja letnika, ki nas je vodil na nepozabne ekskurzije med zamejske Slovence v Beneško Slovenijo, na Koroško in na absolventski izlet po Jugoslaviji, kjer nas je očaral z enciklopedičnim znanjem in pevskim darom. Kot profesor in

študentski oče nam je z mogočno pojavnostjo, dobrodušnostjo, spoštljivim odnosom in resnobno, umirjeno in temeljito raziskovalno zavzetostjo posredoval svoje široko in globoko poznavanje slovenske književnosti v zgodovini in sodobnosti, z žametnim glasom nam je odstiral tančine starejše književnosti od Cirila in Metoda dalje, po izbiri ustnega slovstva ali sodobne dramatike.¹ V seminarju sem ga spremljala kot najboljšega poznavalca sodobne dramatike, ki je cenil samostojno razmišljanje študentov. Žal se je njegova življenjska pot pretrgala sredi zrelega ustvarjalnega obdobja, a nam je zapustil bogato literarnovedno dediščino, ki je bila delno objavljena v dveh monografijah v uredništvu J. Pogačnika (Koruza 1991, 1993) oz. še čaka na celostno predstavitev in objavo.

Koruzovi prispevki iz starejše književnosti v *Jeziku in slovstvu* z jezikovno tematiko

V pričujočem sestavku mu v spoštljiv spomin ob minuli rojstni obletnici in prihodnji tridesetletnici smrti podarjam drobcen venček, spleten iz njegovih pogledov in osvetlitev vloge slovenskega jezika iz 14 sestavkov (10 preglednih ali poglobljenih razprav, 1 ocene, 2 zapisov o starejši slovenski književnosti in 2 o terminoloških vprašanih literarne vede), objavljenih med letoma 1972 in 1983. V tej stanovski reviji, ki jo je 3 leta (1976–9) urejal tudi sam, je v 30-letnem ustvarjalnem življenju (od leta 1957² do izteka življenja) med letoma 1965 in 1986 (zapis ob jubileju F. Zadravca) redno objavljala znanstvene, jubilejne in tudi recenzijske, didaktične in poročilne prispevke o vseh treh literarnih zvrsteh: poeziji, prozi in dramatiki (skupno ok. 50).³ V nekatere sestavke je ob literarnovedno in kulturološko vključeval tudi jezikovno tematiko s podatki o rabi, družbeni vlogi slovenskega jezika, njegovi oblikovanosti v določeni besedilni vrsti, o starejših vplivih, o tvorbi in pomenu literarnovednih terminov idr.

Objave iz *Jezika in slovstva*, ki obravnavajo tudi jezikovnozgodovinsko tematiko oz. sociolingvistične vidike, bom razvrstila kronološko po književnih delih in drugih zapisih (isti pregledni prispevek je lahko omenjen na več mestih), znotraj pa po besedilnih vrstah: od srednjega veka (molitveni obrazci, verzni drobcji, glagolski zapis), začetkov knjižnega jezika v 16. (cerkvene pesmi, začetki dramatike, uradna in pravna besedila, prisege idr.), 17. (pesništvo, jezuitske, šolske, verske igre, prisege in prisežni obrazci različnih vrst, sodni zapisniki in citati iz njih, plemiška pisma, opombe o jeziku pri Valvasorju), 18. (verzifikaciji iz slatenskega urbarja, pesniški

¹ Njegovo majestetičnost in zrelost v študentskih letih in kasnejšo študijozno znanstveno predanost je v spominskem zapisu poudaril M. Kmecl (1988: 2). V opombi je uredništvo napovedalo strokovni prikaz življenja in dela v posebni številki (Kmecl 1988: 1), ki ga sedaj uresničujemo.

² Prva, še študentska, objava je bila *Življenjska pot Lovra Kuharja – Prežihovega Voranca*. V: Boršnik, Marja (ur.), 1957, *Prežihov zbornik*, Maribor: Obzorja, 167–220.

³ Po Bibliografskem kazalu (Munda 1984/85: 9–99) se razvrščajo v 8 tematskih področij: Jezikoslovje in literarna veda (4), Splošna vprašanja literarne vede (1), Literarna teorija (2), največ jih zajemata razdelka Slovenska literarna zgodovina (20) in Biografija, spomini (16), posamično tudi Druga literarna zgodovina (1), Izobraževanje, šola (1 in 1 v soavtorstvu), Bibliografije (2).

zbornik *Pisanice*, Vodnikov *Zadovoljni Kranjec*, posvetna dramatika (Linhart)) in 19. stol. (Drabosnjak, ocena faksimila Staničeve pesniške zbirke, Levstikova igra *Juntez*). V starejših obdobjih je bila raba slovenskega jezika v književnosti redkost posebne vrednosti, zato je bilo vprašanje jezika v slovstveni zgodovini ena od obstranskih, a tudi kulturološko bistvenih postavk.⁴

Predknjižno obdobje (14.–15. stol.)

V srednjeveški čas se uvrščajo omembe slovenskih verzov tujih pesnikov, poročilo o slovenskem zapisu v glagolici iz leta 1462 in najdba molitvenih obrazcev s Stare Gore pri Čedadu, tj. *Starogorski rokopis* (1492–8).

O začetkih slovenskega pesništva (1971/72b)

Koruzo opozarja, da segajo začetki slovenske posvetne verzifikacije daleč nazaj v pozni srednji vek: »Auersperški fragment« iz 15. stol., okrnjen in komaj čitljiv odlomek pesmi iz neke rokopisne knjige iz knjižnice knezov Turjaških, naj bi bil odlomek nabožne pesmi v čast Mariji, zaradi izrazite ljubezenske metafore pa se mu zdi verjetnejša razlaga, »da je to delo izobraženca, ki je imel pred očmi posvetno trubadursko poezijo«. Da namreč ni bilo vsaj v poznem srednjem veku kakšnih predsodkov pred uporabo slovenskega jezika v pesništvu pri plemstvu oziroma viteštvu, kažejo primeri tujih pesnikov, ki so se seznanili s slovenskim jezikom in ga citirali v svojih pesmih, in sicer U. Lichtensteinskega (1255) in Tirolca Oswalda Wolkensteinskega (14. stol.).

Slovenski zapis v glagolici iz 1462 (1977/78)

V poročilu po P. Uibleinu je v rokopisnem zborniku, ki ga hrani benediktinski samostan na Dunaju in se pripisuje laiku S. Gruberju iz spremstva viteza H. Sechkerja, tudi nekajvrstični zapis »v slovenskem jeziku in z glagoljaškim črkopisom« (str. 390 v zborniku), ki naj bi nastal zaradi njegovega daljšega bivanja na slovenskem ozemlju.

Koruzo iz namigov o stikih Gruberja z vitezi s slovenskega etničnega ozemlja v kroniki sklepa, da se je Gruber od enega izmed njih, zlasti Gašperja Črnomeljskega, ki je potoval v Rim in bil v spremstvu cesarja ob kronanju skupaj z Gruberjevim gospodom, naučil nekaj slovenskih fraz in se seznanil z glagolico. V času zapisa sta bila brata Jurij in Gašper med kranjskimi vitezi, ki so prišli reševat cesarja pred uporniki in bratom Albertom (po Valvasorju, X, 296), tam je bil gotovo tudi Gruber.

⁴ Kot predsednik programskega odbora ZIFF je leta 1981 sprejel dolgoročno raziskovalno temo Družbena razslojenost starejšega slovenskega slovstva, ki je napovedovala »prenovitev metode« raziskovanja starejšega slovstva glede na družbene sloje, a je žal »ta prodor recepcijske sociologije« (Paternu 1988: 313–315) ostal nedokončan.

Istega leta je Elizabeta Črnomeljska ustanovila frančiškanski samostan v Novem mestu, frančiškani na Kranjskem pa so bili povezani s hrvaškimi in bosanskimi, kar bi pojasnilo rabo pisave ciril-metodovskega izročila. O vsebini zapisa Koruza ugotavlja, da je njegova druga vrstica (BUDI UOILA TBOIGA) skoraj identična z ustreznim mestom v očenašu Rateškega rokopisa »body wola twoya«, četrta vrstica (MARIA MA MAMILA) ima očitno metrično zgradbo in je gotovo verz iz neke marijanske pesmi, dvakrat je zapisano Gruberjevo ime, priimek ter na koncu letnica in morda dan (17. julij).

Starogorski rokopis in oživitev vprašanja pismenske tradicije v srednjem veku (1973/74b)

Koruzovo besedilo je bilo sprva mišljeno kot informativni prispevek, a sta se mu pridružila še prispevka z jezikovno in stilistično analizo T. Logarja in B. Pogorelec ter je izšlo kot tretji del pod skupnim naslovom *Starogorski slovenski rokopis iz konca 15. stol.*⁵ Redke srednjeveške slovenske rokopise in drobce je v 60-ih letih 20. stol. dopolnila pomembna najdba treh molitvenih obrazcev v slovenskem jeziku (»sclauonice«): očenaša, zdravamarije in apostolske vere s konca 15. stol., zapisanih v Knjigi Bratovščine sv. Marije na Stari Gori/Castelmonte pri Čedadu, ki jih je 1974 objavil, predstavil in po vpisih vikarja Lavrencija datiral beneškoslovenski duhovnik A. Cracina.

Koruza je najdbo primerjal z besedilno enakim, več kot 100 let starejšim, *Celovškim/Rateškim rokopisom* in mlajšima zapisoma Trubarjevega *Katekizma* iz leta 1550 (razen zdravamarije) in italijansko-slovenskega slovarja Alasie da Sommaripa iz leta 1607. Izhajal je iz Cracinovega mnenja, da »prekaša starogorski rokopis istovrstnega rateškega (celovškega) po slovnični in slogovni pravilnosti in po čistem jeziku« (1973/4b: 205), in njegove aktualizacije »vprašanj[a], ali so in v koliko so katoliški duhovniki v srednjem veku izoblikovali neko tradicijo najosnovnejših verskih besedil, pismeno ali vsaj ustno«, ter povzel:

Brižinski spomeniki, celovški rokopis in starogorski spomenik so kaj zgovoren dokaz, da se je v celotnem slovenskem kulturnem prostoru že v srednjem veku izoblikoval enoten slovenski cerkveni jezik, ki je v stoletjih ohranjeval in pospeševal slovensko besedo in bil podlaga za poznejši samostojen slovenski slovstveni razvoj. (Prav tam.)

Opaža jezikovno razliko med beneškoslovenskim bratovščinskim zapisnikom darovnih maš iz Gorenje Černejce, ki je »pisan v jeziku ljudstva in z italijansko-furlanskim pravopisom«, in *Starogorskim rokopisom*, kjer »se jezik molitvenih obrazcev vidno dviguje nad kakršnokoli narečno podobo, zapisan pa je v nemškem pisnem načinu«, in predvidi pisno izročilo: »To daje slutiti zapisovanje in prepisovanje najpotrebnejših cerkvenih besedil v nekem širšem prostoru in z verjetno tradicijo« (prav tam: 206).

⁵ Pripombe sta v naslednji številki posredovala B. Paternu in P. Merku, odgovor pa Koruza in Pogorelec (1974/75a).

S primerjavo zapisov vseh štirih obrazcev, ki jih razčleni na besedne sklope, enake ritmičnim enotam, in prečrkuje z delno ohranjeno glasovno podobo, jezikovno razlago pa prepusti jezikoslovcem, ugotavlja le podobnosti in skladenjske razlike, slogovne besedne in besednoredne posebnosti. Analiza očenaša pokaže na začetno enotnost in nato razločke med *Celovškimi* in ostalimi zapisi, ločnico postavlja na prehod iz 14. v 15. stol. ali v sredo 15. stol., kasneje so se ohranili nekateri besedni (*Starogorski rokopis*) in skladenjski (Alasia) arhaizmi, ki jih navede. Zaradi podobnosti besedil, ne le pod vplivom prevajanja iste predloge, domneva »za očenaš neko pismensko tradicijo vsaj za geografski prostor, ki ga zajemajo primerjalni teksti, torej za skoraj celotno zahodno polovico slovenskega ozemlja in za dobo poznega srednjega veka« (prav tam: 209). Na podlagi analize ostalih dveh obrazcev podaja nekoliko popravljeno razlago o tradiciji ob neizpričanem gradivu za vzhodni del slovenskih pokrajin: »Vsaj osnovni krščanski molitveni obrazci so se v slovenski obliki ohranjali s prepisovanjem več kakor verjetno skozi ves srednji vek, pri čemer so se nekoliko spreminjali v času in v nekaterih pokrajinah« (prav tam: 211).

Na kritični odziv B. Paternuja (o vprašanju izoblikovanega pisnega jezika na podlagi ohranjenih verskih obrazcev in drugih zapiskov) in P. Merkuja (glede Černjejskega rokopisa: pravopisa beneškoslovenskih krajevnih imen, poimenovanja in jezikovne oznake v zvezi s čakavščino) je prvemu odgovoril, da je vprašanje »jezikoslovno teoretične narave«⁶ (1974/75a: 70) navajal po Cracini, a kot je vidno iz navedkov, je pisno tradicijo ugotavljal tudi sam, Merkuju pa utemeljil z rabo veljavnega pravopisa, z navedbo dejstev po zgodovini slovstva in drugih virih, z željo po novi jezikovni raziskavi in preučitvi izvora pisca.

Začetki slovenske posvetne dramatike in gledališča (1978/79)

V preglednem članku izpostavi domnevo, da so se že v srednjem veku izvajali »skromni božični prizori, pri katerih pa je že utegnila imeti delež slovenščina«.⁷ Pregled dopolnjuje z novimi podatki o virih (npr. o obhodnem ceremonialu z dialoškim petjem pri katolikih po Trubarjevem poročilu v *Katehizmu z dvejma izlagama* (1575)) in z dognanji v evropski strokovni literaturi.

16. stoletje

Stara božična pesem v prekmurski inačici (1974/75c)

Božično pesem *Ta dan je vsiga veselja*, ki je bila objavljena že v prvi protestantski pesmarici leta 1563 in v vseh nadaljnjih do leta 1595, primerja s prekmursko inačico

⁶ Jezikovno raziskavo je s pritegnitvijo starocerkvenoslovanskih, glagoljaških, mlajših osrednje- in vzhodnoslovenskih ter čeških obrazcev nadgradila predvsem M. Orožen (*Slavistična revija* 34/1, 1986, 35–57), s primerjavo starovisokonemških in latinskih pa M. Šekli (*Jezikoslovni zapiski*, 14/1, 2008, 29–40).

⁷ Podobno je zapisal že v *Pregledu slovenske dramatike* (1972/73a: 10).

v *Martjanski pesmarici* (verjetno iz 17. stol.) in ugotavlja, da je bila prirejena po tisti iz 16. stol. Koruza trdi, da je slovenska priredba božične pesmi prodrla postopno k Hrvatom zato, ker se je jezikovno prilagajala kajkavskemu narečju, pri čemer je utegnilo imeti posredniško vlogo prav prekmursko-medmursko kulturno območje, ki je bilo zunaj Hrvaške in tudi avstrijskih slovenskih dežel. Sklepa, da je martjanska varianta nastala kot jezikovna prireditev tiskane slovenske (pred)protestantske variante, z jezikovnim prilagajanjem novemu narečnemu območju pa se je močno porušila njena metrična zgradba.

O zapisanih primerih uradne slovenščine 16., 17. in 18. stoletja (1972/73c)

Ob najdbi novih uradnih zapiskov iz 17. stol. pravnega zgodovinarja A. Svetine v nadškofijskem arhivu v Ljubljani je Koruza namesto objave gradiva s komentarji pripravil pregledni članek o besedilih uradne slovenščine. Vsebinsko in oblikovno različni zapisi iz uradne in sodne prakse (od prevodov in priredb zakonov, prisežnih obrazcev in priseg do citatov iz sodnih zapisnikov) pričajo o sprva skromni, a pomembni pisni rabi slovenskega jezika od poznega srednjega veka, in se množijo ob raziskovanju v arhivih, vendar še niso ustrezno raziskani. Zasluge za odkritje imajo zlasti (pravni) zgodovinarji, z njimi so se najprej ukvarjali tudi jezikoslovci. Koruza navaja podatke o družbeni vlogi jezikov v tem času. Ker je pretežna večina Slovencev razumela samo slovensko, celo veliko meščanov in nekaj plemstva,⁸ »se je večina sodnih obravnjav vsaj pri nižjih sodiščih morala opravljati v slovenščini, čeprav so se zapisniki in protokoli pisali v nemškem jeziku, v cerkvenem sodstvu pa še v latinščini« (1972/73c: 195). Koruza po I. Grafenauerju navaja primer, ko je »v skladu z novimi predpisi v sodstvu že pred letom 1489 uvedel stiški cistercijski samostan stalno odvetniško službo, za katero je bilo potrebno znanje slovenščine« (prav tam). Izpričana je tudi slovenska obravnava »v nižjem cerkvenem sodstvu, podrejenem oglejskemu patriarhu, s pritožbo kranjskih deželnih stanov iz leta 1544« (prav tam).

Pregled najznačilnejših oblik pravnih besedil v slovenščini uvaja razlaga poimenovanja *prisega*, ki je ob starejših *zakletev* in *rota* (rotiti se) nastalo v krščanskem srednjem veku kot prisposoba dejanja (dotika posvečenega predmeta) ob slovesni izjavi. Prisežni obrazci imajo med uradnimi besedili najdaljšo tradicijo, ki sega še v čas rodovne ureditve in poganškega verovanja. Nato Koruza s ponovnim pretresom zgodovinskih dejstev popravi Pajkovo datacijo najstarejših priseg mesta Kranja na čas po letu 1527 ali 1531, ko je bil Ferdinand okronan še za nemškega kralja, do leta 1556, ko je postal cesar, s katero se ujemajo razlogi predhodnih raziskovalcev, raba gotice, omemba pravic do davščin in mostnine v Kranju do srede 16. stol. in Oblakove jezikoslovne ugotovitve. Službene prisege za sodnika in mestnega svetnika potrjujejo pomembno vlogo slovenskega jezika, saj »so še v prvi polovici 16. stoletja najvišje službe zasedali domačini, ki jim ni bilo treba znati drugega

⁸ Po J. Grudnu naj bi se cesar Maksimilijan I. menda v mladosti naučil slovenščine od svojega učitelja Celjana Tomaža Prelokarja.

jezika» (prav tam: 246), mestni pisar pa je obvladal nemščino. Med prisege iz sodne prakse sodi v to obdobje sodnikov opomin za priče iz Kranja in obrazec za priče iz Velike Nedelje iz leta 1570.

17. stoletje

V osredju obravnave so sociolingvistični jezikovni položaj, izkazan v neliterarnih besedilih upravno-pravnega značaja, kulturološki vidiki jezika, pa tudi cerkveno pesništvo in dramski drobci v slovenščini.

V članku *K problematiki slovenskega preroda* (1975/76) avtor predstavi značilnosti predprerodnega časa: privilegirani položaj nemščine v javnem delovanju, družbeno omalovažujoči odnos do slovenskega jezika, »degradacija na jezik nižjih slojev« in zatajevanje porekla pomembnih Slovencev. Podatki o kandidatih plemiškega in meščanskega stanu, ki so se na Dunaju šolali in vstopili v jezuitski red, so vsebovali tudi vprašanje o jeziku: izmed 42 kandidatov je bilo s Kranjskega 20 govorcev slovenščine, 17 jih navaja slovenščino na prvem mestu, samo 4 pa kot materinščino. Obvladali so tudi nemški jezik, kar je včasih posebej navedeno kot nesamoumevno. Pri kandidatih iz drugih slovenskih pokrajin znanje slovenščine ni vedno navedeno oz. je na drugem mestu, za nemščino na Štajerskem in Koroškem in italijanščino na jugozahodnem obrobju (po Höfler, Kronika 1973). Za ostale jezuitske kolegije podatkov ni. Med slovenskimi jezuitskimi pridigarji sta bila tudi dva barona, Ludovik Neuhaus, slovenski misijonar v Celovcu in pridigar v Trstu, ter Danijel Valvasor v Ljubljani, Celovcu in Trstu. Iz zapisanega Koruza sklepa »o dvojezičnosti kranjskih plemičev, pri katerih slovenščina še ni bila vrednostno zastopljena« (1975/76: 108).

Sledi predstavitev edine plemiške zasebne korespondence v slovenščini s konca 17. stol. med baronico E. M. Coraduzzi, ki je živela na moževem gradu v Koča vasi na Notranjskem, kjer je pozabila nemščino in se priučila slovenščine, ki ji je bila glavni ali edini občevalni jezik (zapisan tudi v oporoki župnika G. Cerviča iz Cerknice), in njeno hčerjo M. I. Marenzi v Trstu, ki se nemščine ni dobro naučila. Ne gre za izjemo, saj ustaljene vljudnostne fraze kažejo na »dokaj splošno razširjeno etiketo« (prav tam), zapisano tudi v pridigah Svetokriškega. Tudi posvetilna poslanica v slovenskem jeziku M. Kastelca priorici velesovskega samostana J. S. Paradayser v *Bratovskih bukvicah* (1678) priča o slovenskem dopisovanju med plemkinjami in njim na Kranjskem, ki je »posledica pasivnega znanja nemščine med pripadnicami visokih slojev, kar izpričujejo tudi ohranjeni slovenski nagovori ob volitvi opatinj in obrazca za preoblačenje novink« (prav tam: 109) v ljubljanskem samostanu klaris, kar dokazuje, da slovenščina v 17. stol. in morda še v začetku 18. stol. ni bila socialno zaznamovan jezik le za sporazumevanje s služinčadjo, kranjsko plemstvo je bilo dvojezično, z državnim nemškim, ki je bil uradni jezik deželnih stanov in protokolarni jezik deželskih sodišč, ter deželnim kranjskim jezikom, »ki je bil verjetno glavni občevalni jezik v družinskem krogu in tudi vsaj v ženskih družabnih

stikih« (prav tam: 110), njegova raba je bila okrnjena v Ljubljani, prevladovala pa na podeželskih gradovih. V drugih slovenskih pokrajinah je tudi kot deželni jezik s slovenščino tekmovala nemščina, na jugozahodu pa italijanščina.⁹ Nato obdela še rabo slovenskega jezika pri meščanstvu, razvidno iz novega arhivskega gradiva iz priseg sodnikov v večini kranjskih mest do srede 18. stol., razen v Ljubljani, Novem mestu in Krškem, šele kasneje pa začne prevladovati nemščina.

O zapisanih primerih uradne slovenščine 16., 17. in 18. stoletja (1972/73c)

Slovenščina se je vse pogosteje uporabljala v sodnih zapisnikih in uradnih spisih, »zato lahko tudi govorimo o pravniških besedilih in o slovenskem uradnem jeziku« (1972/73c: 197). Najpomembnejši ohranjeni slovenski obrazci so za fevdne prisega, ki kažejo na samo slovensko govoreče plemstvo kljub utrjenemu mnenju o tujejezičnosti plemstva, ki je bilo nemško ali ponemčeno. Slovenski in drugi »bolj hrvaški« (prav tam: 244) obrazec najbrž za vzhodnoštajersko obrobje je v zaprisežni knjigi višjega deželnega sodišča v Gradcu iz časa po letu 1637 in fevdna prisega krškemu škofu iz leta 1653. V 17. stol. spadajo prisega kmetov, meščanske prisega za Ljubljano (ok. leta 1619), za ljubljanske mestne funkcionarje pa obrazci v nemščini kažejo na nemški jezik pri njih in rabo slovenskega jezika le za nižje uslužbence (stražnike, biriče, merilce, gozdarje, tesarje itd.), kar je posledica uvedbe nemškega uradnega jezika leta 1555. Podaja tudi splošno jezikovno oznako priseg in priporoča temeljito jezikovno raziskavo: kljub narečnim posebnostim kažejo mednarečno mešanico in s prevzetimi besedami ustvarjajo »poseben uradniški jezik«, ki je redko pod vplivom knjižnega jezika in tudi pravopisno bližje nemščini, ne upošteva pravil protestantov 16. stol. in kasnejših katoliških piscev.

Slovenščina v sodnih zapisnikih nastopa le s citati kot avtentičnim zapisom pomembnih izjav v tožbenih dopisih: npr. vikar v Braslovčah, po rodu Italijan in plemič, je imel težave s slovenščino v fonetiki in oblikoslovju, obvladal pa je frazeme »in se skušal jezikovno povsem prilagoditi službenemu okolju /.../. V tem se kaže jezikovna odpornost našega kmeta v prejšnjih stoletjih, ki je nujno terjala od tujerodnih priseljencev /.../ asimilacijo« (prav tam: 254). Tudi sodbe so potekale v slovenščini, v sodnijske protokole pa so se zapisovale v nemščini.

Pregled slovenske dramatike (1972/73a)

Latinsko šolsko gledališče je zaživelo z jezuiti v času katoliške preнове. Obstajajo le posredni podatki, da so jezuiti poleg latinščine upoštevali tudi slovenščino, podobno kot že prej protestanti (1978/79). Gledališke prireditve je prirejala tudi latinska šola v Rušah v latinščini za učne namene, navzven za najvišje sloje, v prireditvah

⁹ Navede tudi Valvasorjevo trditev o rabi mnogih jezikov na Kranjskem: »Vendar govori vse plemstvo nasploh po nemško, tudi po kranjsko in italijansko« (prav tam: 111).

za širšo javnost (romarje) so poleg pantomime (žive slike) najbrž uporabljali tudi nemški in slovenski jezik.

18. stoletje

O doslej neznanem slovenskem pesnjenju v dobi pred Pisanicami (1974/75b)

Koruzza poudari pomen odkritja E. Umek in J. Kosa iz Arhiva Slovenije dveh slovenskih posvetnih pesmi (*Ena lepa Peishem ad eniga Peianiga Mosha jnú Shene* in *Jest Vboga Revna srutha*) iz urbarja graščine Slatna blizu Šmartna pri Litiji iz leta 1712, ker zapolnjuje vrzel med Zizenčelijevu pesmijo iz Valvazorjeve *Slave* (1689) in pesmimi v *Leškem rokopisu* (1757–1761) in ker je druga pesem najstarejši primer »tožbe zapuščenega, po ljubezni hrepenečega dekleta« (1974/75b: 221). Primerjal ju je s tematsko sorodnimi ljudskimi pesmimi.

O začetkih slovenskega pesništva (1971/72b)

Pesniški zbornik *Skupspravljanje krajskih pisanic od lepeh umetnost* (1779–1781), katerega urednik in vodilni pesnik je bil F. Dev, Koruzza uvede z omembo Pohlinove slovnice kot začetka razsvetljenstva, ki v predgovoru »izžareva pristin[o] ljubezen do domačega jezika« (1971/72b: 222), kar je Pohlin s svojimi učenci udejanjil v svoji »pesniški šoli«. V monografiji (1993) je raziskal in pozitivno ocenil ta »začetni mejnik v zgodovini slovenske poezije« in med razlogi za negativno vrednotenje navedel tudi neokretnost izraza: »Vidna zapreka je bil jezik, ki je bil v tedanji pretežno cerkveni verzifikaciji preveč enostransko izoblikovan za pesniško rabo« (prav tam: 223), ljudska pesem, ki so jo šele spoznavali, pa je dosegla primerno jezikovno okretnost.

Vodnikov Zadovolne Krajnc (1982/83)

Jezikovno-stilna sredstva nizkega stila Vodnikove pesmi v kontekstu značajске vložnice¹⁰ s kmetom kot lirskim subjektom postanejo »ustrezno stilno sredstvo in v najboljših primerih tudi posebna vrednota« (1982/83: 165). Spremenjen značaj pesmi in razmerje med ritmom, verzno zgradbo in skladenjskimi enotami ter besednovrstno izraženimi pomenskimi sklopi, besedotvornimi sredstvi (rimanimi manjšalnicami) ponazarja primerjava Vodnikove prvotne (*Pisanice* 1781) in predelane verzije (*Velika pratika* 1796, *Pesme za pokušino* 1806) s pronicljivim skladenjsko-stilističnim opisom:

¹⁰ V literarnoteoretskem zapisu (1976/77a) opozori na pomensko in besedotvorno razliko med terminom *vložnica* kot oznako za »lirsko pesem, v kateri se pesnik ne izraža v svojem imenu, temveč iz neke prevzete 'vloge'« (prav tam: 153), ki je izpeljanka iz samostalnika vloga, *vložna pesem*, termin *kuplet* pa je pevski vložek, tvorjen iz glagola vložiti, *vložena pesem*.

Ker ni moč strpati celih stavkov v kratke verze, se stavki tudi v predelani pesmi prelivajo iz lihih verzov v sode, toda nikoli tako, da bi bili razdvojeni pomenski sklopi (samostalnik in pridevnik, glagol in prislov). Tako je *Zadovolni Krajnc v Pesmah za pokušino* na najmanjše sintaktične enote enakega obsega razdrobljeno besedilo, ki je prav toliko kakor godčevski poskočnici blizu izcizelirani rokokojski pesniški igrački, kar še posebej poudarjajo pogoste zvonkljajoče rime (zlasti deminutivi konjiči – dekljiči, Mince – stopince), neznačilno za ljudsko poskočnico. (Prav tam: 167.)

Začetki slovenske posvetne dramatike in gledališča (1978/79)

Od druge polovice 17. stol. so na slovenskem etničnem ozemlju gostovale italijanske (pretežno z opero) in nemške (s komično improvizacijo) gledališke družine. Tuji gledališčniki so se želeli tudi jezikovno približati občinstvu: nemški improvizatorji so vpletali v dialoge posamezne besede in fraze, italijanski operisti ob koncu 18. stol. pa peli nekatere arije v slovenskem jeziku (v prevodu Ž. Zoisa in A. T. Linhart) in pridobili naklonjenost občinstva. V Ljubljani se je istočasno začelo domače nemško amatersko gledališče pod vodstvom A. T. Linhart, ki je s skupino ljubljanskih gledaliških amaterjev konec leta 1789 pripravil prvo slovensko predstavo *Županova Micka*, priredbo veseloigre dunajskega dramatika J. Richterja, predelave Beaumarchaisove *Figarove svatbe Veseli dan ali Matiček se ženi* pa mu ni uspelo uprizoriti. Začetek slovenske dramatike ni ustvaril domače gledališke tradicije, saj se je »utrjeval položaj nemškega gledališča, slovensko pa je dobilo trdnejše temelje šele v revolucijskem letu 1848« (1978/79: 12).

19. stoletje

Faksimile Staničevih Pesmi za kmete ino mlade ljudi (1971/72a)

V oceni faksimila prve v Gorici natisnjene slovenske knjige V. Staniča iz leta 1822 je govor tudi o jeziku pesmi glede na knjižno normo, o načinu objave starejših besedil in črkopisu, glede izdaje pa poudarja dve novosti: ob faksimilu je na desni strani dodana transkripcija v sedanjem črkopisu, še pomembnejša novost pa so opombe, ki »razlagajo pomen narečnih besed in oblik, ki jih je Stanič uporabljal, pa tudi arhaizmov in germanizmov« (1971/72a: 196). Poseben namen izdaje je »ponovno oživiti priče kulturne (in posebej literarno oblikovalske) tradicije na narodnostno ogroženem slovenskem ozemlju« (prav tam: 195). Meni, da v Staničevi zbirki zaradi jezika brez pravopisnih odklonov od takratne knjižne norme prečrkovanje iz bohoričice ni potrebno, predlaga pa »prevod« v sodobni jezik. Pri faksimilu Drabosnjakovih *Parodij in satiričnih pesmi* (Ljubljana 1966) pa prečrkovanje pogošča zaradi rabe kostanjskega narečja z redkimi knjižnimi približevanji in pisnimi nedoslednostmi (z ločevanjem besednih mej in rabo ločil).

Pregled slovenske dramatike (1972/73a)

Temelje ljudskemu gledališču na Koroškem s priredbo božične in velike pasijonske igre, 4 moralitet s svetopisemsko snovjo in vidno težnjo k posvetnosti je položil v začetku 19. stol. kmet samouk Andrej Šuster – Drabosnjak (1768–1825): »To gledališče je bilo dragocena tribuna slovenskega jezika v nacionalno ogroženem ozemlju.« (1972/73a: 11).

Levstikov Juntez kot gledališki in jezikovni eksperiment (1981/82)

Levstikovi nedokončani enodejanki (burki) *Juntez*, uprizorjeni leta 1855 v gostilni v Velikih Laščah, Koruza pripisuje poseben pomen in jo vrednoti »kot eksperiment, ki v slovenskih razmerah in v tistem času pomeni izjemen pojav in ki bi ga v nekem smislu lahko imeli za predhodnika sodobni slovenski dramatiki« (1981/82: 181). S stališča teatrologije mu pomeni most med versko igro in modernimi poskusi gledališča v krogu. Levstik je skrbel za avtentičnost gledališkega jezika že od prvih dijaških poskusov (npr. v tragediji *Razbojniki* z robato govorico in kletvicami, kar je obsodil pobožni mladenič iz Idrije, Levstik pa mu je odvrnil: »Kaj hočeš, da naj razbojniki govorijo kakor svetniki, káli?« (prav tam: 179)). V *Popotovanju od Litije do Čateža* je pokazal na neustreznost slovenskega knjižnega jezika za dramatiko, saj povzročita besedišče in skladnja nasproten učinek od zelenega. Postopek jezikovnega razlikovanja oseb s prevladujočim poudarkom na družbeni pripadnosti kmečkemu, meščanskemu in študentskemu sloju, »najzanimivejša oblikovalna prvina njegove igre« (prav tam: 181), se najbolj odraža pri kmetu Juntezu in stopnjuje ob popivanju z rabo stilno zaznamovanih, neustreznih in praznih izrazov, narečnih besed in ljudskih frazemov, ki jih ponazori s primeri. Meni, da so s stališča knjižnega jezika stilno zaznamovane prvine glede na Juntezoovo okolje in značaj povsem utemeljene in normalne.

Sklep

Koruza se je v literarnozgodovinskih prispevkih iz *Jezika in slovstva* posvečal pregledu, začetkom pesništva in dramatike ter analizi v arhivih odkritih besedil iz slovenske književne preteklosti in predstavitvi novih najdb neliterarnih besedil starejših obdobj (molitveni obrazci, pravna besedila). Strokovno javnost je seznanjal s starejšimi (ne)umetnostnimi besedili, pomembnimi za slovensko literarno, kulturno in jezikovno zgodovino, in nekatere tudi jezikovno oz. slogovno opredelil. Po zapisih je preveril rabo slovenskega jezika pri različnih družbenih slojih (tudi pri plemstvu in predvsem plemkinjah do srede 18. stol.), potrdil njegovo obvladanje pri tujih izobražencih in plemičih ter prevrednotil tradicionalno omejitev rabe slovenščine na nižje plasti družbe. Podal je jezikovno (knjižno, narečno) oznako, opozarjal na izbiro jezika v določenih žanrih oz. rabo glede na socialno sestavo uporabnikov. Ponekod je navedel tudi jezikovne podatke (pravopisne, črkopisne, skladijske,

leksikalne, pri literarnovednih terminih s pomensko in besedotvorno razlago). Literarna besedila je jezikovnostilistično ovrednotil glede na rabo tipičnih izrazov ali skladov, v primerjavo zajel tudi jezikovne vzporednice ali razlike, utemeljil tudi način pisnega posodabljanja starejših del. Ob najdbah novih rokopisov je izostril pogled na vprašanje pisnega izročila v srednjem veku in v posameznih vrstah besedil. Pregled je pokazal Koruzov predano zavezujoč odnos do slovenskega jezika ter pretanjen posluš za jezikovne in slogovne prvine v literarni zgodovini.

Viri

- Gabrovšek-Homšak, Darja, 1995: Bibliografija Jožeta Koruze. *Slavistična revija* 43/2. 233–256.
- Koruza, Jože, 1971/72a: Faksimile Staničevih pesmi za kmete ino mlade ljudi. *Jezik in slovnstvo* 17/6. 194–196.
- Koruza, Jože, 1971/72b: O začetkih slovenskega pesništva. *Jezik in slovnstvo* 17/7–8. 222–229.
- Koruza, Jože, 1972/73a: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovnstvo* 18/1–2. 9–20.
- Koruza, Jože, 1972/73b: Važnejša literatura o slovenski dramatiki. *Jezik in slovnstvo* 18/1–2. 68–72.
- Koruza, Jože, 1972/73c: O zapisanih primerih uradne slovenščine 16., 17. in 18. stoletja. *Jezik in slovnstvo* 18/6, 18/7–8. 193–200, 244–254.
- Koruza, Jože, 1973/74a: Dopolnilo k pregledu o zapisanih primerih uradne slovenščine iz 16., 17. in 18. stoletja. *Jezik in slovnstvo* 19/6–7. 266–268.
- Koruza, Jože, 1973/74b: Starogorski rokopis in oživitev vprašanja pismenske tradicije v srednjem veku. *Jezik in slovnstvo* 19/6–7. 204–211.
- Koruza, Jože, 1974/75a: Še enkrat o problemih ob starogorskem rokopisu. *Jezik in slovnstvo* 20/2–3. 67–70.
- Koruza, Jože, 1974/75b: O doslej neznanem slovenskem pesnjenju v dobi pred Pisanicami. *Jezik in slovnstvo* 19/6–7. 221–233.
- Koruza, Jože, 1974/75c: Stara božična pesem v prekmurski inačici. *Jezik in slovnstvo* 19/6–7. 269–271.
- Koruza, Jože, 1975/76: K problematiki slovenskega preroda. *Jezik in slovnstvo* 21/4. 104–120.
- Koruza, Jože, 1976/77a: Kaj označujemo z izrazom »vložnica«. *Jezik in slovnstvo* 22/5. 152–153.
- Koruza, Jože, 1976/77b: Nekatero težnje v poimenovanju pesniških žanrov pri Slovencih. *Jezik in slovnstvo* 22/8. 253–255.
- Koruza, Jože, 1977/78: Slovenski zapis v glagolici iz 1462. *Jezik in slovnstvo* 23/7–8. 3–4. Ovitek.
- Koruza, Jože, 1978/79: Začetki slovenske posvetne dramatike in gledališča. *Jezik in slovnstvo* 24/5–6. 149–155, 258–266.
- Koruza, Jože, 1981/82: Levstikov Juntez kot gledališki in jezikovni eksperiment. *Jezik in slovnstvo* 27/6. 177–181.

Koruz, Jože, 1982/83: Vodnikov Zadovolne Krajnc. *Jezik in slovstvo* 28/6. 161–169.

Koruz, Jože, 1991: *Slovstvene študije*. Pogačnik, Jože (ur.). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut.

Koruz, Jože, 1993: *Značaj pesniškega zbornika Pisanice od lepeh umetnost*. Maribor: Založba Obzorja.

Munda, Jože, 1984/1985: Bibliografsko kazalo Jezika in slovstva. *Jezik in slovstvo* 30/ posebna številka. 9–10, 40, 46, 63, 64, 74.

Osebna bibliografija za obdobje 1957–2016. *Jože Koruz*. Cobiss. Dostop 11. 3. 2016.

Literatura

Kmecl, Matjaž, 1988: Jože Koruz 1935–1988. *Jezik in slovstvo* 34/1–2. 1–2.

Paternu, Boris, 1988: Jože Koruz (1935–1988). *Slavistična revija* 36/3. 312–316.

KOROŠKO BUKOVNIŠTVO SKOZI ČAS

Literarno-sociološko zanimiv pojav koroškega bukovništva je bil razširjen predvsem na koroško-gorenjsko-štajerskem območju. Bukovniki so bili preprosti ljudje kmečkega in obrtniškega stanu, ki so med ljudstvom razširjali in gojili narečno obarvana slovenska ljudska besedila religioznih, apokrifnih in mističnih vsebin. V fazi prepisovalcev so se opirali na protestantsko pisno tradicijo (od 16. stoletja dalje), sredi 18. stoletja je sledilo obdobje prevajanja (iz nemščine), ki mu je proti koncu 18. stoletja sledilo klasično bukovništvo. Bukovniška besedila so jezikovno neustaljena in se pojavljajo v številnih tiskanih in rokopisnih variantah, kar je nakazano ob primeru odlomkov iz koroške *Duhovne brambe*, zbirke apokrifnih molitvic in žegov.

Ključne besede: bukovništvo, ljudski spisi, substandardna različica slovenščine 18. in 19. stoletja na Koroškem, ljudsko slovstvo, apokrifne molitve, avtorstvo, bukovniški jezik, različice *Duhovne brambe*

1 Uvod

Slovenska literarna zgodovina opredeljuje bukovništvo kot poseben, kulturnozgodovinsko pomemben slovstveni pojav ljudske kulturne ustvarjalnosti, ker je vzdrževalo »jezikovno in pravopisno zvezo s XVI. stoletjem. To je – vsaj Koroščem – olajšalo prehod v tok skupnega slovenskega kulturnega in knjižnega razvoja (O. Gutsman, U. Jarnik)« (Pogačnik 1995: 141). Najplodnejša bukovniška ustvarjalnost je izpričana na Koroškem in na koroško-gorenjsko-štajerskem območju, sicer pa je bilo bukovništvo razširjeno po vsem slovenskem ozemlju. Bukovniki so se pojavili, ker je slovenska literatura na Koroškem slonela na rokopisnem in ustnem izročilu vse tja do začetka 19. stoletja (prim. Prunč 2016: 307) in ker takratna lepa književnost ni mogla zadovoljiti prebujeni želji bukovnikov po kulturnih dobrinah (prim. Pogačnik 1995: 141). Po I. Grafenauerju (1973: 216) se

je bukovništvo razraslo prav na Koroškem, kjer je bila slovenska knjiga najtežje dostopna. Največji razcvet je doživelo bukovništvo z začetki opismenjevanja slovenskega podeželskega prebivalstva (prim. Domej 2001: 99). »Med ljudstvom so /.../ zato nastajali izbori molitev in nabožnih pesmi, razni praznoverski spisi, vraževerni blagoslovi, prerokovanja in zagovori, zdravniški spisi, pa tudi za slovstveni razvoj najbolj pomembni primeri verskih iger in posvetne pesmi«, piše J. Pogačnik (1995: 141). Leta 1863 je bila v Celovcu ustanovljena čitalnica, »družabno in kulturno društvo narodno zavednega izobraženstva in hkrati prvi zarodek meščanskega diletantskega gledališča«, ki se je sčasoma razširilo po podeželju in imelo »znano kulturno in narodnostno osveščevalno vlogo«, piše J. Koruza (1991: 181).

Pomembno vlogo za razvoj koroškega bukovništva je igral Podklošter (Arnoldstein) z okolico južno od Beljaka (Villach), ki je bil duhovno središče slovenskega protestantskega gibanja na Koroškem in ga hkrati lahko opredelimo kot »zibelko« koroške bukovniške ustvarjalnosti. Bukovniki so v 17. stoletju začeli skrivno prepisovati protestantske knjige (npr. *Sadnikerjev rokopis*, prepis iz Kreljeve *Postile in Tulščakovega molitvenika*), kar se je nadaljevalo tudi v času rekatolicizacije. Najbolj priljubljeni so bili v tem obdobju apokrifni spisi, ki so se širili v tiskani in rokopisni obliki, npr. *Kolomonov žegen*, ki je prvič izšel okoli leta 1740, in *Duhovna bramba*, ki je bila po I. Grafenauerju (1943) prvič natisnjena leta 1747 (več gl. pod točko 8). Poleg apokrifnih molitvenih bukvic in obrazcev, pa tudi cerkvenih pesmi so se med ljudstvom vse bolj širile tudi prerokbe, splošno znane ljudske knjige, ljudskomedicinske knjige in recepti, verske ljudske igre idr. K razvoju in širjenju bukovništva so nedvomno pripomogle stare prometne poti, ki so omogočale in pospeševale kulturne in jezikovne stike. B. Grafenauer (1945: 30–31) opozarja na pomembno vlogo prometne žile, ki povezuje slovenski prometni trikotnik Maribor – Beljak – Trst in posreduje promet »iz srednjeevropskega vzhoda in celo iz pravega evropskega vzhoda in iz srednje Evrope k Sredozemlju, enako pa tudi iz evropskega zahoda na evropski jugozahod« Meje koroške prafare Marije na Zilji so nekdanj segale do Rateč z okolico, pa tudi stiki z Mežiško dolino so bili tesni.

Številni ohranjeni dokumenti pričajo o kontinuiteti slovenskega pisnega izročila na Koroškem, saj so bili bukovniki po B. Grafenauerju (1973: 152) »živ most med reformacijo in književnim delom v dobi narodnega prebujenja v 18. stoletju.« Kljub vse hitrejšemu uveljavljanju tiskane besede je bukovniška ustvarjalnost hkrati ostala živa vse tja do zadnjih desetletij 20. stoletja (več gl. Zablatnik 1985a). Pričujoči prispevek se omejuje na izbrane pojave koroškega bukovništva, nato pa kratko razpravlja o bukovniških različicah *Duhovne brambe*.

2 Opredelitev bukovništva

Izraz *bukovski* je zabeležen že v Dalmatinovi *Bibliji* (1584) v pomenu latinski jezik, ki je živel v bukvah, po oceni H. Paulitscha (1992: 11) pa je moral biti splošno znan že v času pred reformacijo. Bukovniki so bili literarno delujoči ljudje kmečkega in

obrtniškega stanu, ki so se ukvarjali s knjigo in pisanjem. Njihovo poimenovanje izvira iz časa, ko je slovenščina začela izpodrivati latinščino, ko ljudje na podeželju še niso bili večji branja in pisanja. V šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja je prišlo do pomenske razširitve pojma: z njim so poimenovali še človeka, ki je bil pooblaščen za funkcijo besednika ob ženitovanjih in pogrebih (prim. Kotnik 1952: 86). Bukovniki, ki jih Th. Domej (2001: 98) imenuje »literarni samorastniki«, so skrbeli za ohranjanje in širjenje slovenske besede med podeželskim ljudstvom in tako igrali pomembno vlogo v vaški skupnosti. Sčasoma je bukovništvo postalo »neke vrste koroški slovenski kulturni mit. Nekateri raziskovalci so v njem videli dokaz samonikle ustvarjalne moči slovenstva in znak neomajne zvestobe do slovenskega jezika, drugi spet so v njem iskali odpovedovanje skupnemu slovenskemu knjižnemu jeziku« (prav tam: 99).

Pojav bukovništva vključuje poleg jezikovno-kulturnega še sociološki in zgodovinski vidik, saj stroka bukovništvo na Koroškem opredeljuje kot značilen literarno-sociološki pojav (Paulitsch 1992). B.-I. Schnabl (2016: 19–20) piše, da je bukovništvo »običajno znano predvsem kot literarni fenomen, ki ga odlikuje literarna, glasbena in kulturna produkcija samoukov, t. i. bukovníkov ali ljudskih pesnikov«. Nadaljuje, da je bilo bukovništvo »družbeno relevantno kulturno gibanje, ki je ustvarilo široko organizirano kulturno življenje« in da ga je dejansko lahko razumeti »samo na osnovi posebnosti slovenske socialne in kulturne zgodovine« (prav tam: 20). Opozarja na pomembnost njegove družbene vloge v svoji globoki družbenopolitični in evropski civilizacijski dimenziji, ki je četudi manj recipirana, »tudi pomembna družbena struja in gibanje, ki je kot tako vredno posebne pozornosti, predvsem ker je pristen koroški prispevek k *nesnovni kulturni dediščini*«. Po njegovem ima bukovništvo zgleden evropski značaj in »prikazuje svojo družbeno dimenzijo in pomen, ki zdaleč presega literaturo in ljudsko kulturo«¹ (prav tam).

3 Vpogled v raziskovalno stanje

S pojavom koroškega bukovništva se ukvarjajo mnogi raziskovalci različnih strok. Za jezikoslovne in kulturološke raziskave v starejšem obdobju so posebno zaslužni F. Kotnik, I. Grafenauer, F. Ramovš, pa tudi V. Oblak, J. Kotnik in drugi. V središču njihovega zanimanja je razprava o posameznih bukovníških spisih, njihovih jezikovnih značilnostih ter primerjava in ugotavljanje morebitnih (slovenskih, deloma tudi nemških) predlog. F. Kotnik je z doktorsko disertacijo *Andreas Schuster-Drabosnjak. Sein Leben und Wirken* (1907) poskrbel za prvo monografsko predstavitev najvidnejšega koroškoslovenskega bukovníka Andreja Schusterja Drabosnjaka (1768–1825). Sčasoma je nastala vrsta kulturoloških, jezikoslovnih, literarno- in kulturnozgodovinskih znanstvenih del in dokumentacij, katerih avtorji so npr. N. Kuret, J. Koruza, E. Prunč, P. Zablatnik, H. Paulitsch, H. Lausegger/H. Maurer-Lauegger, M. Orožen, M. Ogrin, L. M. Rudorfer idr. Monografija *Das Phänomen bukovníštvo in der slowenischen Literatur- und Kulturgeschichte* (Paulitsch 1992) je

¹ Iz nemščine prevedla H. M. L.

prvi celoviti prikaz zgodovinskega razvoja koroškega bukovništva, ki je nedvomno obogatil stroko. Nekateri avtorji se posvečajo specifičnim značilnostim posameznih zgodnjih bukovniških tiskov in rokopisov, med njimi npr. I. Grafenauer (1907 in 1943): *Duhovna bramba, Kolomonov žegen*; F. Ramovš (1920): *Sadnikerjev rokopis*; P. Zablatnik (1985b): *Izgubljeni sin*; H. Lausegger: *Gierten Shpil* (1988); H. Lausegger (1990a in 1990b): *Marijin Pasijon*; H. Maurer-Lausegger (1992): *Izgubljeni sin, Pastirska igra*; H. Maurer-Lausegger (2007): *Duhovna bramba, Sibila*; M. Ogrin (2011a): *Dober Legent teh Suetnikov. Koroški rokopis iz 18. stoletja*; M. Ogrin (2011b): *Neznani rokopisi slovenskega slovstva 17. in 18. stoletja* idr.

Med knjižnimi izdajami zadnjih let naj omenimo *Tinjsko rokopisno pesmarico* (Orožen, Zorko, Tokarž 2005); *Das Passionsspiel »Terplenje in smrt Jezusa Kristusa«, St. Stefan bei Finkenstein, 1931* (Ruhdorfer 2007); *Verurteilt zum Tod am Kreuz. Kärntner Christi-Leiden-Spiele* (Ruhdorfer 2011); *Črnjanski rokopis* (Vačun Kolar 2009); *Loško cerkveno pesmarico iz leta 1825* (Trießnig, Svetina 2012), *Blaž Mavrel, koroški bukovnik sredi gozdnih samot* (Jukič 2014) idr. Velika zasluga za dokumentiranje in ohranjanje starih slovenskih rokopisov gre projektu *Slovensko slovstvo v neznanih rokopisih med reformacijo in romantiko: informacijsko-tehnološko podprte analize in znanstvene objave*, ki ga vodi M. Ogrin na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU v Ljubljani.² V veliko pomoč raziskovalcem je tudi digitalizirana spletna zbirka Koroške osrednje knjižnice dr. Franca Sušnika na Ravnah na Koroškem *Rokopisno gradivo in dragoceni stari tiski*.³ Znanstvenokritično izdajo koroškega *Kapelskega pasijona* je pripravil E. Prunč v sodelovanju z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU (Prunč, Ogrin 2016). Aktualno raziskovalno stanje koroškega bukovništva je prikazano v članku *Bukovništvo* (Maurer-Lausegger 2016a) in v mnogih drugih, za bukovništvo relevantnih prispevkih v trodelni enciklopediji *Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška* (Enciklopedija slovenske kulturne zgodovine na Koroškem), ki sta jo uredila in izdala K. Sturm-Schnabl in B-I. Schnabl (2016).

4 Bukovniški repertoar

Bukovniška ustvarjalna dejavnost je bogata in je živela od 18. stoletja vse tja do zadnjih desetletij 20. stoletja. Gre predvsem za kolportažno literaturo (16.–19. stol.), ki je bila razširjena tudi drugod po Evropi in je npr. ohranjena »v obliki t. i. ljudske igre, verskih iger, moralizirajočih in poučnih verzifikacij, mističnih spisov, praktičnih ljudskomedicinskih spisov in zagovorov, ki so se med ljudstvom širili s prepisi« (Lausegger 1990a: XI–XII). Koroški bukovniški repertoar sestavljajo najrazličnejša besedila (prepisi, prevodi, priredbe, lastna jezikovna ustvarjalnost): a) apokrifi, tj. »skrivne, cerkveno nepotrjene praznoverske knjige in spisi, ki posnemajo svetopisemska besedila v raznih oblikah, vsebinsko pa vključujejo

² Slovensko slovstvo v neznanih rokopisih med reformacijo in romantiko: informacijsko-tehnološko podprte analize in znanstvene objave. Splet, gl. literatura. (Dostop: oktober 2016.)

³ Rokopisno gradivo in dragoceni stari tiski. Splet, gl. literatura. (Dostop: oktober 2016.)

dodatke, ki ustrezajo duhu časa« (Brockhaus 2006: 213)⁴; b) nabožne in ljudske pesmi ter pesmarice; c) zagovori in žegni, tj. apokrifne molitve v zaščito pred nesrečo, nevarnostmi in neurjem, npr. *Kolomonov žegen*: »po ljudskem verovanju knjiga, s katero se da čarati, vedeževati« (SSKJ, splet), ki vsebuje zagovore, čarobne formule oz. žegne, ki naj bi ugodno vplivali na bralčevo usodo (prim. Francè 2016: 658); koroški *Šišni žegen* (natisnjen na listu velikega formata); č) obredna besedila, tj. prevodi, prepisi ali priredbe molitvenih obrazcev-prošenj, »ki naj bi bili v ljudskem jeziku sestavni del latinskega bogoslužja, namenjeni za branje po evangeliju oz. berilu« (Orožen 2010: 98); d) zgodbe s svetopisemsko tematiko (t. i. ljudska knjiga); e) verske ljudske igre s splošno razširjenimi biblijskimi motivi in z najrazličnejšimi posegi prevajalca oz. prirejevalca; f) ljudskomedicinske knjige, spisi in recepti; g) prerokbe (npr. *Sibiline prerokbe*; gl. Maurer-Lausegger 2016e), satirične in poučne verzifikacije, zapisi iz ustnega izročila in drugo (prim. Lausegger 1988a: 179). Ob koncu velja še opozoriti, da bukovniški molitveniki in bukovniške molitve cerkveno niso potrjeni.

5 Avtorstvo bukovniških besedil

Bukovniško literarno ustvarjanje se je razvijalo postopoma od faze prepisovalcev (v 16., 17. in deloma še v 18. stoletju), ki se je okoli sredine 18. stoletja preusmerila v fazo, v kateri je prevladovala prevajalska dejavnost, nakar se je proti koncu 18. stoletja razcvetelo klasično bukovništvo (prim. Prunč 1973: 65–66; Paulitsch 1992: 9). Nagibi in vzroki za prevajanje, prirejanje in prepisovanje knjig so bili praktični (ljudska medicina; navodilo za tkanje dvonitnika v *Leškem rokopisu*, eshatološki (*Antikrist*⁵, Šembiljine bukve, razna prerokovanja), ljudskoliterarni (ljudske knjige), bogoslužni (cerkvene pesmi in pesmarice) in estetični (posvetna pesem) (prim. Kotnik 1952: 100). Z izjemo ljudskomedicinskih knjig in receptov so se bukovniška besedila širila med ljudstvom vsaj do 19. stoletja večinoma anonimno. Zavest o avtorstvu se izjemoma močneje poraja šele pri Andreju Schusterju Drabosnjaku (1768–1825), ki je v večini svojih del zabeležil svoje ime (prim. Lausegger 1988a: 180; Lausegger 2004 in 2007).

Zapisovanje apokrifnih bukvic in ljudskih besedil je pogosto potekalo na skrivaj. Zapisovalci in lastniki praznoverskih bukovniških spisov in knjižic mnogokrat niso bili znani. Bukovniki so besedila prepisovali, prirejali in prevajali ter jih nato uporabljali v lastne namene ali pa v ožjih prijateljskih krogih. Predloge in rokopisi so torej krožili med ljudstvom, pisci so jih oblikovali po lastnem okusu in jih približevali potrebam časa.

V prepisih in priredbah bukovniških besedil pogosto srečujemo jezikovne posege, ki jih je dodala druga roka, kar lahko otežuje raziskovalno delo. Taka dopolnila so povzročila, da je včasih prišlo do napačnih strokovnih zaključkov glede na čas

⁴ Iz nemščine prevedla H. M. L.

⁵ Več o *Antikristu* gl. Kotnik Verčko (2016).

nastanka obravnavanega rokopisa. Takšen primer je npr. rokopisni molitvenik, ki sta mu bila naknadno dodana ime in letnica »*Josef Ramusch, 1868*«. Gre za tri apokrifne molitvenike (verjetno iz drugega desetletja 19. stoletja), ki so ohranjeni v sešitku ene skupne knjižice (prim. Lausegger 1990a: XIII). Ta rokopisna zbirka molitev je bila leta 1992 strokovno prepoznana in potrjena kot avtograf bukovnika Andreja Schusterja Drabosnjaka (gl. Maurer-Lausegger 1992: XI; ista 2004 in 2016d).

6 Usoda bukovniških besedil

Cerkvene in posvetne oblasti bukovniški literaturi niso bile naklonjene in so jo pogosto preganjale, ker ni bila v skladu z njihovimi predpisi. Katoliška cerkev je s svoje strani ukrepala proti praznoverju in poskrbela za molitvenike, pesmarice in nabožna besedila. Jezikovno ustvarjanje in tradicionalne oblike pobožnosti so se začele umikati, ker jih je jezikovno in vsebinsko prehitel kulturni razvoj (prim. Domej 2001: 99). Statistični podatki kažejo, da je bila slovenska beseda na Koroškem npr. še po končani prvi svetovni vojni zelo razširjena. B. Grafenauer (1945: 36) piše, da je bila do leta 1918 v Celovcu »največja slovenska knjižna založba ljudskih knjig; na njene vsakoletne publikacije, pisane vse v književni slovenščini, je bilo leta 1918 naročenih 7.226 slovenskih družin na Koroškem«. Iz tega lahko sklepamo, da je bila potreba po prebiranju slovenskih besedil v tem času velika. Ob zamenjavi generacij in gradnji novih domov se je po pripovedovanju starejših na južnem Koroškem izgubil marsikateri slovenski tisk in rokopis, ker so mlajši bodisi zamenjali svoj jezik bodisi želeli zavestno izbrisati slovensko identiteto svojih prednikov ali pa vrednosti pisnih dokumentov enostavno niso prepoznali.

7 Bukovniški jezik

Za rokopisna in natisnjena koroška bukovniška besedila je značilna izjemna raznolikost. Zapisovalci so bili preprosti ljudje kmečkega in obrtniškega stanu. V najstarejšem obdobju so se močno opirali na predloge iz protestantske tradicije, torej na osrednjeslovenski knjižni jezik slovenskih protestantov, kar potrjuje, da je bilo njihovo jezikovno ustvarjanje od samih začetkov povezano s protestantsko knjigo in njenim jezikom (prim. Grafenauer 1980: 474):

V obojem jih je utrjevala tudi najbolj razširjena knjiga sledečega poldruega stoletja, uradna cerkvena *Evangelia inu listuvi* od Hrena (1613) in Schönlebna (1672), do Paglovca (1741, 1754), ki so s tem 'ohranili strnjeno slovenskega kulturnega razvoja od srednjega veka do novejšega časa, (ohranili pa tudi zavest narodne skupnosti po vseh slovenskih pokrajinah, saj se je ta knjiga rabila povsod, kjer se je božja beseda oznanjala v slovenskem jeziku.' /.../ Kajpada tudi na Koroškem. (Grafenauer 1980: 474.)

Sčasoma so začeli bukovniki jezik vse bolj prežemati s prvinami lastnega regionalnega narečja in se tako prilagajali potrebam naslovnika. Njihov jezik se torej navezuje na staroprotestantsko osrednjo slovenščino, na tradicijo *Evangelijev inu listov* in na

molitvene obrazce in žegne 18. stoletja. Tem jezikovnim izhodiščem se »pridružita še regionalna barva jezika in osebna različica pravopisa, tako da o kaki splošno veljavni različici bukovniškega jezika ne moremo govoriti« (Lausegger 1990a: X). Bukovniško jezikovno ustvarjanje se opira na predloge. Besedila enega in istega avtorja se v odvisnosti od uporabljane predloge med seboj lahko zelo razlikujejo. V zrelejšem obdobju se je bukovniški jezik spet usmerjal vse bolj proti knjižni slovenščini.

Opozoriti še velja, da so se ohranila tudi bukovniška besedila, ki so nastala na osnovi nemških predlog, torej brez slovenske jezikovne opore. Zanje je značilno okorno izražanje, npr. prevod že omenjene *Sibiline knjige* z naslovom *Švile Prerokile*, ki ga je podpisal M. Lapusch iz Šentjanža v Rožu. V gotici je spodaj dodano »St. Johann am 14. Jänner 1892«. Gre za bolj ali manj dobesedno iz nemščine prevedeno koroško jezikovno različico *Sibiline knjige*. Ker se v rokopisu pojavljajo številne »prepisne napake«, H. Lausegger (1985: 6) domneva, da gre za prepis nemške predloge.

8 Duhovna bramba in rokopisne različice

*Duhovna bramba*⁶ je prvi natisnjeni vzorec koroškega bukovniškega jezika po *Kolomonovem žegnu*⁷ iz sredine 18. stoletja, ki se je pred natisom širil med ljudstvom s prepisovanjem, prirejanjem in prevajanjem. Gre za besedila molitev, žegnov in evangelijev, nastalih na osnovi različnih nemških in slovenskih predlog 17. in prve polovice 18. stoletja; vsebinsko torej, kot meni Kidrič (1929/38: 682), »za defenzivne tekste za obvarovanje pred nesrečami«, nevarnostmi in sovražnikom, namenjene predvsem popotnikom in romarjem. *Duhovna bramba* je bila natisnjena anonimno v koroški in štajerski različici slovenskega jezika: po podatkih iz literature so doslej znani trije natisi s Koroškega (1747, 1810, 1820) in eden s Štajerskega (ok. 1835). Opozoriti velja, da navedene letnice v bukovniških tiskih navadno ne ustrezajo letu natisa (prim. Maurer-Lausegger 2016b: 278).

Pri strokovni obravnavi bukovniških različic *Duhovne brambe* in *Kolomonovega žegna*, ki imata mnogo skupnega, ne velja prezreti nemških predlog, ki so po Grafenauerjevih izsledkih naslednje: *Geistlicher Schild* (Duhovna bramba), *Heiliger Segen zu Wasser und zu Land* (Žegen na vodi inu na suhem), *Geistliche Schild-Wacht* (Duhovna vahta), *Andächtiga Weis dem Amt der Hl. Meß nützlich beyzuwohnen* (sv. maša). Koroška *Duhovna bramba* obsega prve tri dele in ima dodatek, ki ga nemška predloga nima. Štajerska različica obsega vse štiri dele (prim. Grafenauer 1943: 205).

Problematiko nastanka posameznih ohranjenih tiskov *Duhovne brambe* in *Kolomonovega žegna* je podrobno predstavil I. Grafenauer v dveh obširnih znanstvenih razpravah (Grafenauer 1907, 1943). Slovenski natisi so namreč datirani z letnicami

⁶ *Duhovno brambo* obširno obravnava Maurer-Lausegger (2016b).

⁷ Podatke o *Kolomonovem žegnu* gl. Francè (2016).

njihovih nemških predlog: DB 1705 – Praga, Mainz; DB 1740 – Köln). Enako velja za kraje natisa, ki so, kot meni I. Grafenauer (1943: 260), bodisi resnični bodisi izmišljeni. Ugotavlja, da so te knjižice vsekakor v zvezi z romanji v Aachen in Köln am Rhein, ki so bila v letih 1517, 1524, 1531, 1545, 1552 ... 1748, 1755, vsako 7. leto do leta 1909. V Kölnu so romarji častili svetinje sv. treh kraljev (prim. Grafenauer 1943: 258–259):

Romarji s Slovaškega, Moravskega in Češkega so hodili v Köln preko Prage, da so ostali dalje na domačih tleh, nato pa ob reki Mainau navzdol do njihovega izliva v Ren pri Mainzu. Romarje s Slovenskega pa je vodila pot preko Bavarskega do zbirališča, ki je bilo tudi v Mainzu. (Prav tam: 260.)

I. Grafenauerju je z dosledno primerjavo vseh dotlej najdenih in ohranjenih rokopisov in natisov, z ugotavljanjem njihovih jezikovnih sprememb (pravopisnih in tiskovnih) in z analizo nemških predlog uspelo datirati posamezne slovenske tiske te ilegalne apokrifne literature, katerih natise v različicah so izzvala omenjena kulturnozgodovinska dogajanja. Tako je prišlo, kot sklepa I. Grafenauer, do prvega natisa *Duhoune branue* šele 1747. leta, po vsej verjetnosti v Reichardtovi tiskarni v Ljubljani, drugi tisk, ki se od prvotiska razlikuje po večjem številu tiskovnih napak in po formatu, je nastal leta 1810, po vsej verjetnosti v Egrovi tiskarni v Ljubljani. Do tretjega natisa je prišlo okoli leta 1820, verjetno v Kienreichovi tiskarni v Gradcu (prim. prav tam: 264).

Bukovniški tiski *Duhovne brambe* in *Kolomonovega žegna* iz 18. stoletja, pa tudi rokopisno ohranjeni primerki apokrifnih molitev in molitvenih knjižic imajo mnogo skupnega. Pomembno kulturnozgodovinsko in povezovalno vlogo med osrednjeslovenskim in koroškoslovenskim bukovniškim jezikovnim ustvarjanjem nedvomno igra *Sadnikerjev rokopis*,⁸ imenovan tudi kot *Protestantsko-koroški rokopis* iz okolice Zagorič (Agoritschach). Nastal je med letoma 1740 in 1760 in je bil najden na nekem podstrešju na Djekšah (Diex). Josip Nikolaj Sadniker (1863–1952) iz Kamnika ga je kupil v celovškem antikvariatu Hans Hanger, nato pa ga je dal Franu Ramovšu v znanstveno obravnavo.⁹ *Sadnikerjev rokopis*, ki ga je v odlomkih objavil Ramovš (1920), kaže jezikovne prvine, ki jih najdemo v natisnjeni *Duhouni branui*. F. Ramovš je znanstveno dokazal, da so se že sredi 18. stol. na Koroškem prepisovali in širili posamezni spiski, enaki in podobni molitvicam in žegnem v *Duhouni branui* in *Kolomonovem žegnu* (prim. Grafenauer 1943: 65). O tem jezikovno- in kulturnozgodovinsko pomembnem izročilu obširno razpravlja Grafenauer (1943: 112–125). Navaja besedilne odlomke iz *Sadnikerjevega rokopisa* in *Duhoune branue* z ustreznimi mesti v slovenskih in nemških različicah, npr. *Evangeli S. Johannes na 1. Postavi iz Schönlebna, Shegen na vodi inu na susham* idr. Primerjava odlomkov jasno potrjuje tesno povezanost pisne tradicije z bukovniškim

⁸ Gl. Maurer-Lausegger (2016č) in Slovensko slovstvo v neznanih rokopisih med reformacijo in romantiko: informacijsko-tehnološko podprte analize in znanstvene objave. Splet, gl. literatura. (Dostop: oktober 2016.)

⁹ Rokopis je v Zbirki dr. N. Sadnikerja v Kamniku (prim. Maurer-Lausegger 2016č: 1149–1150).

jezikovnim ustvarjanjem. Podobno ugotavlja tudi H. Paulitsch (1992), ki v svojem delu ob konkretnih primerih primerjalno razpravlja o jezikovnih značilnostih izbranih koroških bukovniških besedil.

Med ljudstvom so krožile rokopisne različice praznoverskih molitvic ali knjižic. H. Paulitsch (1992: 60) piše, da vsebuje *Sadnikerjev rokopis* apokrifno molitev, ki jo najdemo že v *Kolomonovem žegnu*. Besedili sta vsebinsko sorodni, vendar se razlikujeta po ubesedovalni in jezikovni podobi. Nadalje meni (prav tam: 67), da naj bi bili posamezni odlomki iz *Duhoune branue* v jezikovnih različicah med ljudstvom razširjene že dalje časa pred natisom. Besedilna odlomka *Duhovna vahta* in *Ti fveti jedem NEBESHKI RIGELNI*, ki se pojavljata v *Duhouni branui*, jasno kažeta, da besedili nista iz iste roke oz. iz iste jezikovne tradicije. *Duhovna vahta* izpričuje rožansko, *Nebeški rigelni* pa so oprti na slovenski protestantski jezik (prim. Paulitsch 1992: 67–68).

Na tem mestu naj izpostavimo kot zanimiv primer še koroško *Duhouno branuo* (natisnjeno leta 1810) in nekaj njenih rokopisnih različic. V natisnjeni knjižici so prisotne prvine osrednjeslovenske pisne prakse po vzoru *Evangelijev inu listov* (Schönlebnove izdaje) in narečni pojavi zahodnorožanskega in vzhodnozilskega narečja iz okolice Podkloštra (Arnoldstein) pri Beljaku. Poleg natisnjene *Duhoune branue* se je na Koroškem ohranilo nekaj rokopisnih različic različnega obsega in različnega časa nastanka, prav tako v regionalno-koroško obarvanem jeziku. Podobno velja za *Leški rokopis* iz Leš pri Prevaljah, datiran v sredini 18. stoletja, iz katerega je J. Kotnik (1929) objavil tri odlomke. V tem besedilu se poleg rožansko-ziljskih narečnih prvin zrcalijo še nekatere značilnosti mežiškega narečja.¹⁰ Poleg teh besedil so se ohranile še druge rokopisne različice, med njimi v izvirnem, že omenjenem rokopisu *Molitoune bvkvize sasakidanje potriebe od Andreja Drabosnjaka*, ki med drugim vsebuje *Duhovno vahto*, ki je del molitvenika v sešitku treh Drabosnjakovih molitvenih bukvic. Osnova računalniške raziskave, ki je bila izvedena v letih 1991 in 1992, sta bili dve različici koroške *Duhovne brambe* – dve jezikovno nehomogeni slovenski besedili, v katerih se pojavljajo prvine predstandardne slovenščine in značilnosti rožanskega narečja (prim. Mauer-Lausegger 1992 in 2007):

- a) ponatis koroške *Duhoune branue* iz leta 1810, ki pa nosi letnico 1740, z naslovom:

Duhouna Branua, prad duhounah - inu shuotnah Nauarnofstah sakobart per fabe nofsiti. U' katirei fo mozhni Shegni inu Shebranje, katiri fo od fama Boga osnanuani, od te Zirkle, inu S. S. Ozhetou ftorjeni, inu od Papa/ha Urbana VIII. unkadani, skus S. Kolmana poterdnjeni bli. K' troshtenji u'lah teh, kiri na vodi, inu na semli raishajo, da bojo fkus to muzh te Branue prad u'funi navarnofstami obuaruani. Is nemshkiga u to suovenfko Spraho fprabernjana, inu udrukan' u' Köln u' tam lete 1740.

¹⁰ Gl. Grafenauer 1943: 267; več o rokopisu prim. Maurer-Lausegger 2016c.

- b) naslov rokopisne različice, ki jo je priredil in zapisal Andrej Schuster Drabosnjak (verjetno iz drugega desetletja 19. stoletja), pa se glasi takole: *Duhouna Vahta te Dushe inu Telesa. je doro persabe nositi tukei notre so mozni Szegni inu Molitve kateri so od sama boga osnanjani inu od tezierkle inu od S.S: Ozhjakov storjani inu od Papesha Urbana VIII. Vendei dani noi skves Kolemona Poterjani bli. Hpomvezhi vsah tiſtah kateri posviete raishajo de bojo skves teſto mvezh pred vsjem hudjem unavarnostah obarvani. Tu je udrukano v Keleranje vtam lete 1740.*

Drabosnjakova rokopisna različica z naslovom *Duhovna vahta* se vsebinsko pokriva z odlomki v prvem delu leta 1810 natisnjene knjižice *Duhoune branue*. Besedili sta tematsko raznoliki: pravzaprav sta nekakšni zbirki, ki imata za predloge različna nemška in slovenska besedila 17. in prve polovice 18. stoletja. Knjižica je bila namenjena potnikom in romarjem in naj bi jih varovala pred nadlogami in nesrečami (prim. Kidrič 1929/38: 682). V njej se družita praznoverje in pragmatično krščanstvo, saj se drug ob drugem pojavljajo na eni strani žegni zoper copnrije, na drugi strani pa Kristusove besede ob umiranju na križu. Besediloma je skupno naslednje: sestavlja ju vrsta tematsko prekrivajočih se odlomkov z lastnimi naslovi. Gre za evangelijsko besedilo *Evangelij svetega Janeza na I. postavi*, žegne in molitvene obrazce, večinoma opremljene s krajšo ali daljšo pripombo o njihovem viru (ki ni zanesljiv) ali namenu. Razlika med besediloma pa je v tem, da je natisnjeno besedilo *Duhoune branue* obsežnejše. Nekatere vsebine so izražene bolj obširno. Odlomka iz *Duhoune branue* na straneh 55–64 z naslovoma *Spet An liep inu tude probieran sveti Shegen, na vodi inu na susham* s krajšo razlago in ponovno natisnjenim *Evangelijem sv. Johanasa na I. postavi na I. versi* sta v Drabosnjakovi različici sploh izpuščena. V Drabosnjakovem besedilu je malo odlomkov, ki bi po dolžini preseglj ustrezne dele v *Duhouni branui*. Primerljivih se zdi približno 90 odstotkov celotnega gradiva.

V *Duhouni branui* 1810 gre za tipičen bukovniško neurejen jezikovni sistem z mešanjem refleksov osrednjeslovenske pisne tradicije in koroške narečne podlage. Kaže se neozaveščenost pisne norme, vplivanje nemške, deloma tudi latinske pisne tradicije. Na osnovi številnih primerov lahko ugotavljamo, da se oblike s prvinami rožanskega narečja pojavljajo bolj pogosto kot oblike, zveste slovenski pisni tradiciji. Knjižna obarvanost jezika je najmočnejše prisotna v *Evangeliju sv. Janeza na I. postavi* (ki je natisnjen kar dvakrat, enkrat v gotici, enkrat v latinici), medtem ko je v ostalem besedilu zaslediti bistveno več narečnih pojavov, značilnih za rožansko-ziljsko stično območje.

Z računalniško pomočjo je bilo ugotovljeno, da je Drabosnjak v svoji rokopisni *Duhovni vahti* sledil ustaljeni bukovniški praksi in na osnovi starejših predlog sestavil svojo, bralcem in uporabnikom namenjeno različico. Že prva bežna raziskava je privedla do zanimivih rezultatov, ki nadgrajujejo doslejšnje Grafenauerjeve znanstvene ugotovitve v zvezi s koroško *Duhovno brambo* in *Kolomonovim žegnom* ter drugimi bukovniškimi rokopisi (prim. Maurer-Lausegger 2007).

Besedili jezikovno ne izkazujejo enotnosti in ju je treba uvrstiti v tradicijo prepisovanja v različnih časih nastalih obrazcev. Po eni strani pričata o kontinuirani povezanosti s slovensko protestantiko (nekateri skladenjski pojavi, leksika itd.), na katero se katoliška tradicija navezuje z *Evangeliji inu listuvi*, po drugi strani pa se v njiju zrcalijo vplivi koroško-gorenjskih gospodarskih in kulturnih stikov, ki so privedli do mešanja koroško-gorenjskih jezikovnih značilnosti. Jezikovni različici ponazarjata, da je bukovniški jezik *koine*, ki ga vsak zapisovalec prilagaja individualnim jezikovnim potrebam in okusu.

9 Sklep

Bukovništvo je zanimiv literarno-sociološki pojav slovenske jezikovne in kulturne zgodovine, ki je bil nekdaj razširjen predvsem na Koroškem in na koroško-gorenjsko-štajerskih stičnih območjih. Z razširjanjem ljudskih bukovniških besedil, ki se v zgodnjem času močno opirajo na slovensko protestantsko pisno tradicijo in se postopoma približujejo knjižni slovenščini, se je ohranil stik s slovenskim pisnim jezikom, ki je prispeval k hitrejšemu razvoju skupnega slovenskega knjižnega jezika. Kljub številnim znanstvenim ugotovitvam ostajajo odprta še številna vprašanja kot izziv za nadaljnje raziskovalno delo.

Viri

[Duhovna bramba, 1810]: *Duhouna Branua, prad duhounah - inu shuotnah Nauarnoſtah sakobart per ſabe noſiti. U' katirei ſo mozhni Shegni inu Shebranje, katiri ſo od ſama Boga osnanuani, od te Zirkle, inu S. S. Ozhetou ſtorjeni, inu od Papa/ha Urbana VIII. unkadani, skus S. Kolmana poterdnjeni bli. K' troshtenji uſah teh, kiri na vodi, inu na semli raishajo, da bojo ſkus to muzh te Branue prad uſuni navarnoſtami obuaruani. Is nemshkiga u to suovenſko Spraho ſprabernjana, inu udrukan' u' Köln u' tam lete 1740.*

Kotnik, France, 1907: *Andreas Schuster-Drabosnjak. Sein Leben und Wirken.* Dissertation, eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Universität Graz.

Orožen, Martina, Zorko, Zinka, in Tokarz, Emil (ur.), 2005: *Tinjska rokopisna pesmarica.* Maribor: Slavistično društvo (Zora 40).

Prunč, Erich, in Ogrin, Matija (ur.), 2016: *Kapelski pasijon.* Editio princeps. Znanstvenokritična izdaja. Dela starejšega slovenskega slovstva 1. Ljubljana, Celje: ZRC SAZU, Celjska Mohorjeva družba.

Rokopisno gradivo in dragoceni stari tiski. <<http://www.rav.sik.si/sl/e-knjiznica/rokopisno-gradivo-in-stari-tiski>>. (Dostop: oktober 2016.)

Ruhdorfer, Luise Maria, 2007: *Das Passionsspiel »Terplenje in smrt Jezusa Kristusa«, St. Stefan bei Finkenstein, 1931.* Klagenfurt/Celovec, Laibach/Ljubljana, Wien/Dunaj: Mohorjeva.

Ruhdorfer, Luise Maria, 2011: *Verurteilt zum Tod am Kreuz. Kärntner Christi-Leiden-Spiele.* Klagenfurt am Wörthersee: Verlag des Kärntner Landesarchivs.

[Schuster Drabosnjak, Andrej, rkp.; HML]: *Duhouna Vahta te Dushe inu Telesa. je doru persabe nositi tukei notre so mozni Szegni inu Molitve kateri so od sama boga osnanjani inu od tezierkle inu od S.S: Ozhjakov storjani inu od Papesha Urbana VIII. Vendei dani noi skves Kolemona Poterjani bli. Hpomvezhi vsah tištah kateri posviete raishajo de bojo skves telto mvezh pred vsjem hudjem unavarnostah obarvani. Tu je udrukano v Keleranje vtam lete 1740 [rokopisni vir]. [Opomba: Del iz Drabosnjakove rokopisne knjižice z naslovom *Molitoune bvkvize sasakidanje potriebe od Andreja Drabosnjaka*. H. M. L].*

Slovensko slovstvo v neznanih rokopisih med reformacijo in romantiko: informacijsko-tehnološko podprte analize in znanstvene objave. <<http://isllv.zrc-sazu.si/sl/programi-in-projekti/slovensko-slovstvo-v-neznanih-rokopisih-med-reformacijo-in-romantiko#v>>. (Dostop: oktober 2016.)

Triebnig, Simon, in Svetina, Peter (ur.), 2012: *Loška cerkvena pesmarica iz leta 1825: komentirana izdaja rokopisne pesmarice iz Loč ob Baškem jezeru = Latschacher Kirchenliedbuch aus dem Jahr 1825: kommentierte Ausgabe des handschriftlichen Liedbuches aus Latschach ober dem Faakersee*. Celovec: Mohorjeva.

Vačun Kolar, Marija Irma, 2009: *Črnjanski rokopis. Monografija*. Slovenj Gradec: Cerdonis.

Literatura

Brockhaus 2006: Apokryphen. *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 2, Anau-Ausv. Leipzig, Mannheim: F. A. Brockhaus. 213.

Domej, Teodor, 2001: Drabosnjak, ustvarjalec v prelomnem obdobju. *Koledar Mohorjeve družbe v Celovcu*. 98–100.

Francè, Maja, 2016: *Kolomonov žegen [Colomanisegen]*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan (ur.) 2016: Band 2. 658–659.

Grafenauer, Bogo, 1945: Narodno vprašanje na Koroškem. Grafenauer, Bogo (ur.): *Koroški Slovenci v zgodovini (1945)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut pri predsedstvu SNOS. 35–47.

Grafenauer, Ivan, 1907: »Duhovna bramba« in »Kolomonov žegen«. *O »Duhovni brambi« in nje postanku*. ČZN 4. 1–70.

Grafenauer, Ivan, 1943: »Duhovna bramba« in »Kolomonov žegen« (*Nove najdbe in izsledki*). Ljubljana: [Ljubljana: Akademija znanosti in umetnosti].

Grafenauer, Ivan, 1973: *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Celje: Mohorjeva družba.

Grafenauer, Ivan, 1980: *Literarno-zgodovinski spisi*. [Izbral in ured. Jože Pogačnik]. Ljubljana: Slovenska Matica.

Jukič, Margareta (ur.), 2014: *Blaž Mavrel, koroški bukóvnik sredi gozdnih samot*. Prevalje, Strojna, Ravne na Koroškem: Občina Prevalje.

Kidrič, France, 1929–1938: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetka do Zoisove smrti. Razvoj, obseg in cena pismenstva književnosti in literature*. Ljubljana: Slovenska Matica.

Koruza, Jože, 1991: *Starejša slovenska koroška dramatika*. Slovstvene študije. Izbral in za tisk priredil Jože Pogačnik. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 181–193.

- Kotnik, France, 1952: Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci. *Narodopisje Slovencev II*, Ljubljana. 86–102.
- Kotnik, Janko, 1929 [?]: *Slovenski rokopis z Leš pri Prevaljah iz sredine 18. stoletja*. Maribor. [Ponatis iz ČZN 1929].
- Kotnik Verčko, Majda, 2016: *Antikrist*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 1. 98–99.
- Lausegger, Herta, 1985: *Švile Prerokile: koroška različica Sibilinih prerokb*. [ured., izd. in spremno besedo napisala Herta Lausegger]. V Celovcu: Mohorjeva družba.
- Lausegger, Herta, 1988a: Koroško bukovništvo v povezavi s folkloristiko. Gadányi, Károly (ur.): *III. Nemzetközi szlavisztikai napok*. Szombathely. 179–191.
- Lausegger, Herta, 1988b: Sprachliche Charakteristika des volkstümlichen »Gärten Shpils« von Andreas Schuster Drabosnjak. *Wiener Slawistischer Almanach (WSA)* 22. 273–294.
- Lausegger, Herta, 1990a: Koroško bukovništvo in Drabosnjakov Marijin Pasijon. Lausegger, Herta (ur.): *Andrej Šuster Drabosnjak. Zbrana bukovniška besedila I. Marijin Pasijon 1811. (Faksimile po izvodu dv. sv. dr. Pavleta Zablatnika v Celovcu z dodano prečrkovano priredbo istega besedila)*. Celovec: Mohorjeva založba. VII–XXI.
- Maurer-Lausegger, Herta, 1990b: Drabosnjakov Marijin pasijon v luči pisne navade časa. *Mladje* 70. 71–83.
- Maurer-Lausegger, Herta, 1992: Drabosnjakovi igri: Pastirska igra in Izgubljeni sin. Maurer-Lausegger, Herta (ur.): *Andrej Šuster Drabosnjak. Zbrana bukovniška besedila II. Pastirska igra in Izgubljeni sin. Po izvornih rokopisih s prečrkovano priredbo istih besedil*. Celovec: Mohorjeva založba. V–XVII.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2004: Jezik in avtorstvo Drabosnjakovih bukovniških besedil. *Koroški etnološki zapisi* 4. 166–185.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2007: Sprachliche Charakteristika apokrypher Texte des 18. und 19. Jahrhunderts (Slowenisch, Deutsch). Balaskó, Maria; Szatmári, Petra (ur.): *Sprach- und Literaturwissenschaftliche Brückenschläge. Vorträge der 13. Jahrestagung der GESUS in Szombathely, 12. – 14. Mai 2004*. München: Lincom Europa. 241–252.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016a: *Bukovništvo*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 1. 191–195.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016b: *Duhovna bramba*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 1. 278–279.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016c: *Leški rokopis*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 2. 804–806.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016č: *Sadnikerjev rokopis*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 3. 1149–1150.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016d: *Schuster, Andrej, vulgo Drabosnjak*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 3. 1203–1209.
- Maurer-Lausegger, Herta, 2016e: *Sibyllen (Sibyllae), Šembilje, Sibile*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 3: 1223–1224.
- Oblak, Vatroslav, 1893: Bibliographische Seltenheiten und ältere Texte bei den slovenischen Protestanten Kärntens. *Archiv f. Slav. Phil.* XV. 459–468.

Ogrin, Matija, 2011a: Dober Legent teh Suetnikov, Koroški rokopis iz 18. stoletja. *Primerjalna književnost* 34/3. 65–79.

Ogrin, Matija, 2011b: Neznani rokopisi slovenskega slovstva 17. in 18. stoletja. *Slavistična revija* 59/4. [385]–399.

Orožen, Martina, 2010: *Jezikovne značilnosti molitvenih obrazcev v Kalobskem rokopisu. Od sistema k besedilu*. Maribor [idr.]: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta (Zora 74).

Paulitsch, Herbert, 1992: *Das Phänomen »bukovništvo« in der Kärntner-slowenischen Kultur- und Literaturgeschichte*. Klagenfurt: Hermagoras/Mohorjeva.

Pogačnik, Jože, 1995: *Slovensko slovstvo v obdobju razsvetljenstva*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Prunč, Erich, 1973: Ustna in pisna tradicija v slovenskem slovstvu na Koroškem. *SSJLK IX, 2.–14. julij 1973. Predavanja*. Ljubljana. 59–69.

Prunč, Erich, 2016: *Eisenkappler Passionsspiel*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 1. 307–309.

Ramovš, Fran, 1920: Zanimiv koroškoslovenski rokopis. *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino* (ČJKZ) 2. 282–295.

Schnabl, Bojan-Ilija, 2016: *Das Bukovništvo*. Sturm-Schnabl, Katja; Schnabl, Bojan-Ilija (ur.) 2016: Band 1. 19–20.

SSKJ – Žegen. <<http://bos.zrc-sazu.si>>. (Dostop: oktober 2016.)

Sturm-Schnabl, Katja, in Schnabl, Bojan-Ilija (ur.), 2016: *Enzyklopädie der slowenischen Kulturgeschichte in Kärnten/Koroška. Von den Anfängen bis 1942*. Band 1: A–I; Band 2: J–PI; Band 3: PO–Z. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Zablatnik, Pavle, 1985a: Bukovniki – Volkspoeten. Vospernik, Reginald idr. (ur.): *Das slowenische Wort in Kärnten. Schriftum und Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart = Slovenska beseda na Koroškem. Pismenstvo in slovstvo od začetkov do danes*. Wien: Österreichischer Bundesverlag. 90–97.

Zablatnik, Pavle, 1985b: Drabosnjakova Komedija od zgublenija sina. *SR 33/2*, Ljubljana. 259–270.

Zablatnik, Pavle, 1984: Koroški slovenski bukovnik Andrej Schuster Drabosnjak (1768–1825). *Protestantismus bei den Slowenen – Protestantizem pri Slovencih. Wiener Slawistischer Almanach (WSA), Sonderband 13*. 229–249.

ORIS J. L. SCHÖNLEBNA KOT GOVORNIKA IN PRIDIGARJA

Prispevek predstavlja Janeza Ludvika Schönlebna (1618–1681) kot govornika in pridigarja, njegovo dejavnost na retoričnem področju razdeli v tri glavna obdobja. Iz Schönlebnovega zgodnjega govorniškega obdobja se je ohranilo devet govorov in hvalnice habsburških vladarjev, ki so se izkazali za pomembne častilce Brezmadežne Marije. V svojem najaktivnejšem obdobju je Schönleben za tisk pripravil štiri zbirke pridig v nemščini in latinščini, trije govori pa so bili natisnjeni samostojno. Če bi se ohranile tudi njegove rokopisne pridige, bi bil njegov opus bogatejši za pet zbirk. V zadnjih letih življenja je nastopal le še v vlogi priložnostnega pridigarja, postumno je izšel njegov pridigarski priročnik z alegorijami. Sklepni del prispevka oriše glavne značilnosti njegovih pridig in pokaže, da se je Schönleben oklepal klasičnega jezuitskega cerkvenega govorništva potridentskega obdobja, da pa je v njegovem osebnem pridigarskem slogu mogoče zaznati tudi nekaj značilnosti sočasnih baročnih retoričnih prvin.

Ključne besede: Janez Ludvik Schönleben (1618–1681), govorništvo, retorska proza, pridiga, cerkveno govorništvo potridentskega obdobja

Uvod

Janeza Ludvika Schönlebna (1618–1681) literarna stroka navaja predvsem kot prireditelja Čandik-Hrenove izdaje lekcionarja *Evangelia inu lystuvi*, ob tem največkrat omenja še njegov zgodovinski spis *Carniolia antiqua et nova*. Nekateri pregledi starejšega slovenskega slovstva opozarjajo tudi na štiri zbirke pridig v nemščini in latinščini, vendar pa se temu področju njegovega delovanja do sedaj ni posvečalo temeljitejše pozornosti. Raziskovanje Schönlebnovega življenja in dela je pokazalo, da je njegov retorični opus obsežnejši, kot se je predvidevalo, in da sta za njegov pridigarski uspeh in sloves zaslužna predvsem njegovo šolanje pri

jezuitih in jezuitska redovna formacija. Jezuiti so namreč na svojih gimnazijah in univerzah poudarjali pomen znanja retorike in spodbujali poglobljanje govorniških veščin. V času svojega delovanja v ljubljanskem jezuitskem kolegiju (1650–1651) je Schönleben napisal in pripravil tudi uprizoritev drame *Haeresis fulminata*. Besedilo drame je dolgo časa veljalo za izgubljeno, junija 2013 pa sem lepopisni izvod drame našla v dunajskem Hišnem, dvornem in državnem arhivu, in sicer v arhivu družine Auersperg.¹ Schönlebnov prvi po naslovu znani (sicer neohranjeni) govor je bil natisnjen že leta 1643 v Gradcu. Na podlagi tega je mogoče sklepati, da so jezuiti pri njem zgodaj opazili govorniško nadarjenost in da so mu bili v oporo pri razvijanju tega daru. Schönleben je do posvetitve v duhovnika leta 1648 na Dunaju pripravljaval zlasti latinske priložnostne govore. Obdobje aktivnega pridiganja je verjetno nastopilo po tretji probaciji v Judenburgu (1649/50). Skleпам, da je prehod od priložnostnih govorov k pridigam v praksi pomenil tudi jezikovni prehod od latinščine k nemščini. Razmah Schönlebnove pridigarske aktivnosti je opazen po izstopu iz jezuitskega reda, v času njegove službe ljubljanskega stolnega dekana (1654–1667) ter pozneje, ko je bil župnik v Ribnici in arhidiakon Spodnje Kranjske (1669–1676). Schönlebnovo govorniško dejavnost je glede na povedano mogoče razdeliti v tri obdobja: zgodnje oz. jezuitsko obdobje (1643–1653), obdobje aktivnega pridiganja v nemščini in slovenščini (1654–1676) in obdobje zmanjšane pridigarske aktivnosti (1676–1681).

Schönleben kot govornik

Schönlebnovo zgodnje oz. jezuitsko obdobje (1643–1653) govorniške aktivnosti je mogoče rekonstruirati na podlagi ohranjenega Valvasorjevega pričevanja v *Slavi vojvodine Kranjske*, na podlagi treh seznamov njegovih natisnjenih in za tisk pripravljenih del² ter ob upoštevanju ponatisov zgodnjih govorov v njegovih poznejših zbirkah pridig (*Tractatus geminus*, *Horae subsecivae dominicales*). Največ Schönlebnovih govorov je bilo natisnjenih v šolskem letu 1648/49, ko je bil profesor retorike v jezuitskem kolegiju na Dunaju. Zanimivo je, da se tudi letnice drugih ohranjenih naslovov v glavnem ujemajo s Schönlebnovim poslanstvom učitelja poetike in retorike (1642–1644), leta 1645–1647 (čas njegovega študija teologije) pa so nam za zdaj še uganka. Do danes se je ohranilo devet zgodnjih latinskih t. i. akademskih govorov. V prvotnem tisku sta se po dosedanjih ugotovitvah ohranila le dva: *Mars Austriacus D. Leopoldus Austriae marchio et tutelaris* (1648)³ v Bavarski državni knjižnici v Münchnu in *Panegyricus Magnae Matri Virgini sine macula originali conceptae* (1649) kot dodatek v knjigi *Campus liliorum* (Deželak Trojar 2015: 210), in sicer v Avstrijski narodni knjižnici.⁴ Poleg omenjenih dveh se jih je v

¹ OeStA, HHStA, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII, 25.

² Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*, 1. del: »Syllabus operum«; Zani, *Memorie, imprese*, 182r–184r; HDA, MK, M 9451: »Syllabus operum et proietorum Joannis Ludovici Schönleben«.

³ BSB, sign.: Austr. 5451 I.

⁴ ÖNB, sign.: 79. Q. 70.

ponatisu ohranilo še sedem.⁵ Ohranile so se tudi t. i. »elogia« oz. hvalnice habsburških vladarjev, ki so se izkazali za pomembne častilce Brezmadežne Marije. Najdemo jih v prvem delu knjige *Campus liliorum sive Album Austriaco-Marianum*. Devet drugih zgodnjih natisnjenih govorov poznamo le po naslovih iz Valvasorja.⁶ Vsi Schönlebnovi zgodnji govori so verjetno izšli anonimno. Čeprav je o Schönlebnu znano, da je vsaj v času svojega službovanja v Ljubljani (1650/51), ko je bil prefekt jezuitske gimnazije, opravljal tudi službo nemškega prazničnega pridigarja (Deželak Trojar 2015: 89), se iz njegovega jezuitskega obdobja neposredno ni ohranila nobena pridiga. Na podlagi kazala drugega zvezka nemških prazničnih pridig (*Feyertägliche Erquick-Stunden: »Andern Theils Satzreyhe der Predigen«*), v katerem je nekatere izmed natisnjenih pridig datiral, pa lahko za pet izmed njih posredno sklepamo, da so nastale v obdobju 1650–1653. Poudariti je treba, da poznamo le naslove tistih govorov, ki so izšli v tisku. Upravičeno je predvidevati, da je bilo številno njegovih govorov v letih 1643–1653 sicer še večje.

Schönleben je v svojem jezuitskem obdobju pisal predvsem priložnostne govore. Največ se jih nanaša na akademske slovesnosti ob imenovanjih novih bakalavrov, magistrrov in doktorjev. Ohranila sta se tudi dva pogrebna govora, drugi pa se dotikajo najrazličnejših priložnosti: od poroke, inavguracije prošta, proslavljanja godovnega dne zavetnika študentov nemške narodnosti do slovesnega obhajanja božiča ter velikega petka. Po vsebini, strukturi in retorični dodelanosti med ohranjenimi govori najbolj izstopata *Panegyricus Magnae Matri Virgini sine macula originali conceptae* in *Inferiae Austriaco-academicae piis Manibus fundatorum et benefactorum Universitatis Viennensis* (Deželak Trojar 2015: 328).

Schönleben kot pridigar

Govorniške izkušnje, ki si jih je Schönleben nabral v svojem jezuitskem obdobju, so mu koristile v času njegove službe ljubljanskega stolnega dekana (1654–1667), ki je zahtevala govorniško veččega in učenega človeka. Schönleben je v tem času veliko pridigal, omenja se kot slovesni in priložnostni pridigar ter govornik (npr.

⁵ V drugem zvezku Schönlebnovih latinskih postnih pridig (*Tractatus geminus*, 2. del, 238–247) je ponatisnjen govor *Allocutio academica in Parasceve. Titulus Crucifixi*. V prvem zvezku njegovih latinskih nedeljskih pridig (*Horae subsecivae dominicales*, 1. del, 44–54, 275–287) najdemo naslednja dva govora: *Allocutio academica. In vigilia nativitatiss Domini. Verbum visibile in Parasceve. Allocutio academica, Tri-Tribunal: sacerdotale, pretorium, regium, reum laesae maiestatis*. Preostale govore je Schönleben ponatisnil v drugem zvezku latinskih nedeljskih pridig (*Horae subsecivae dominicales*, 2. del, 423, 441–480): *Parentalia reverendissimo praepositi cathedralis ecclesiae Viennensis* (1648); *Lacrumae (sic!) piis manibus illustrissimi adolescentis Ioannis Michaelis Adami Baptistae comitis ab Althan* (1648); *Panegyricus pia ambitio ss. Cosmae et Damiano MM. patronis Medicae Facultatis* (1648/1652); *Inferiae Austriaco-academicae piis Manibus fundatorum et benefactorum Universitatis Viennensis* (1653).

⁶ Valvasor, *Die Ehre*, 2. zv., 6. knj., 355: *Aegis Palladia* /.../ (1643); *Thalassii Coronae* /.../ (1644); *Plectrum Cleantheum lyrae Apollinae conformatum* /.../ (1644); *Conatus nymphae Hortensis* /.../ (1648); *Tryphyaeon nymphae Hortensis* /.../ (1648); *Verna Theosoporum ad meridianem Sapientiam deambulatio* /.../ (1648); *Corona gemma* /.../ (1649); *Arboris vitae s. Crucis fructus* /.../ (1649); *Philosophicum nihil* (1649).

sinodalni in pogrebni govori). Pogosto je pridigal v Ljubljanskem kolegiju Družbe Jezusove, pri diskalceatih in, če sklepamo po naslovu nekaterih njegovih svetniških pridig, tudi pri frančiškanih in kapucinih (Deželak Trojar 2015: 343–344). Kot kaplan deželnih stanov je verjetno vodil maše in pripravljaval duhovne nagovore ob začetku zasedanja deželnih stanov (Radics 1894: 34). Po Valvasorjevi zaslugi se je ohranil Schönlebnov pozdravni govor novemu škofu Rabatti (1664). Po njegovem pričevanju naj bi bil Schönleben tudi avtor anonimno natisnjene govora v čast novoimenovanega salzburškega nadškofa Maksimilijana Gandolfa Kuenburga iz leta 1668 (*Trias colossea debito honori Maximiliani Gandolphi ex comitibus de Khünburg*),⁷ ki se je ohranil v Bavarski državni knjižnici.⁸ V letih 1668–1676 so izšle štiri zbirke Schönlebnovih pridig v nemščini in latinščini, vse v dveh zvezkih. Na naslovnih nekaterih zbirk (*Feyertäglicher Erquick-Stunden; Tractatus geminus de mysteriis Dominicae passionis*) je poudaril, da so namenjene tako duhovnikom (kot priročnik pri njihovem dušnopastirskem delu) kot laikom. Zapisal je tudi, da piše z dobrim namenom in za dobre ljudi, ter hkrati poudaril, da ne piše za učene, ker ti ne potrebujejo njegove pomoči: »Coeterum ego quae scribo, bono animo scribo, et bonis /.../. Doctis non scribo, quia meis suppetiis non egent.«⁹ Najprej je v nemščini izdal postne (*Fasten-Freytag und Sontag-Predigen*, 1668) in praznične pridige (*Feyertägliche Erquick-Stunden*, 1669–1670). Nato je pripravil latinsko razširjeno izdajo postnih pridig (*Tractatus geminus de mysteriis Dominicae passionis*, 1673), kot zadnja pa je izšla zbirka nedeljskih pridig v latinščini (*Horae subsecivae dominicales*, 1676).¹⁰ Leta 1675 je v tisku v nemščini izšla pridiga *Oesterreichische Veste und Vormaur*, ki jo je Schönleben 19. marca 1675, na praznik sv. Jožefa, imel v diskalceatski cerkvi v Ljubljani.¹¹

Po vsebini lahko Schönlebnove natisnjene pridige razdelimo v tri skupine: praznične oz. svetniške pridige, postne nagovore oz. premišljevanja in nedeljske pridige. Schönleben je svoje pridige označil kot duhovno literaturo, postne pridige tudi kot asketično in meditativno branje.¹² Pridigarsko zelo aktivno je bilo tudi Schönlebnovo ribniško obdobje (1669–1676), ko je opravljal službo župnika in dolenskega arhidiakona. Po vrnitvi v Ljubljano se je njegova pridigarska dejavnost zmanjšala. Do smrti leta 1681 je pridigal le še priložnostno,¹³ je pa verjetno v tem obdobju nastal njegov pridigarski priročnik z alegorijami (*Allegoriae SS. Patrum, ordine alphabetico, in gratiam concionatorum collectae*), ki je izšel postumno leta 1682 pri tiskarju Mayru v Salzburgu.¹⁴

⁷ Valvasor, *Die Ehre*, 2. zv., 6. knj., 355; 2. zv., 8. knj., 674–675.

⁸ BSB, sign.: 2 Bavar. 950,XI,32.

⁹ Schönleben, *Tractatus geminus*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2.

¹⁰ Valvasor, *Die Ehre*, 2. zv., 6. knj., 356.

¹¹ SK, Miscellanea J. G. Dolničarja, Pars II.

¹² Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*, 1. del: »Vorrede an den günstigen Leser«, 2; *Tractatus geminus*, 1. del: »Dedicatoria«, 1; 2. del: »Epistola dedicatoria«, 3–4; »Praemonitio ad lectorem«, 1.

¹³ ARS, SI AS 1073, I/31r, 76r, 78v; I/33r, 268v, 271v, 296r.

¹⁴ Valvasor, *Die Ehre*, 2. zv., 6. knj., 356.

Arhivski viri, ki omenjajo Schönlebnovo pridigarsko dejavnost, največkrat jezika njegovih pridig ne navajajo; v redkih primerih, kadar ga, je to navadno nemščina.¹⁵ Le za eno priložnost je v jezuitskem viru neposredno poudarjeno, da je pridigal v slovenščini.¹⁶ Škof Rabatta hvali njegove nemške pridige in sinodalne nagovore duhovščine,¹⁷ za katere pa je malo verjetno, da bi jih Schönleben govoril v nemščini. Na jezikovno dilemo glede Schönlebnovih pridig nam odgovori Valvasor, ki poudari, da je Schönleben pridigal tako v nemščini kot v slovenščini:

.../ sowol in Teutscher als Slavonischer Sprach ein trefflich-guter Prediger, der mit seiner Beredsamkeit die Zuhörer so häufig zu sich gezogen, daß, wann er die Cantzel besteigen wollen, jedermann dahin geeilt, ihn zu hören, und er also allezeit einen grossen Zulauff gehabt. (Valvasor 1689: 2. zv., 354.)

Vsaj za Ribnico je gotovo, da je pridigal tudi v slovenščini. V dokumentih ob cesarskem imenovanju za župnika in dolenskega arhidiakona je namreč poudarjeno, da so ga izbrali zaradi njegovega govorniškega daru in znanja »kranjščine«. ¹⁸ Da je bil večš slovenščine, priča tudi njegova priredba lekcionarja *Evangelia inu lystuvi*.

Schönlebnove natisnjene zbirke pridig so verjetno v večini primerov nastale na podlagi rokopisnih osnutkov, ki jih je pripravil za svoje govorjene pridige, nekatere pa je sestavil povsem na novo. V posvetilu k prvemu zvezku nemških prazničnih pridig je namreč zapisal, da ga je k zapisu spodbudil uspeh njegovih ustno podanih pridig, hkrati pa je izrazil upanje, da bodo bralcem ugajale tudi pridige, ki jih je sestavil na novo.¹⁹ Pridige je začel pripravljati za tisk v času dekanske službe. Zgodnji sezname njegovih tiskanih in za tisk pripravljenih del dokazujejo, da je velik del gradiva za tisk pripravil že v obdobju do leta 1668, kažejo pa tudi, da je precej Schönlebnovega pridigarskega gradiva ostalo v rokopisu in se izgubilo.

Schönleben je zbirki nemških prazničnih pridig dodal seznam svojih za tisk pripravljenih del, na katerem je poleg drugega zvezka prazničnih pridig omenil tudi pridige za nedeljske evangelije (*Sontägliche Erquickstunde der Predigen über die Sonntägliche Evangelien*) in dva zvezka postnih pridig: za postne sobote (*Die schmerzhaftige Muetter Gottes unter dem Creutz oder geistliche Erinnerungen für die Fasten-Sambstäg*) ter premišljevanja o Jezusovih besedah na križu (*Der gekreuzigte Wolredner oder geistliche Erinnerungen von den 7. Worten Christi am Creutz*).²⁰ V knjigi, ki popisuje člane bolonjske Akademije gelatov, katere častni član je bil tudi Schönleben, je ohranjen še en seznam njegovih del (nastal je leta 1672). Na njem se poleg omenjenih treh zbirk omenja tudi zbirka *Proclusionum academicarum libri*

¹⁵ Npr.: ARS, SI AS 1073, I/31r, 69v, 71v, 78v; I/33r, 268v, 271v.

¹⁶ ARS, SI AS 1073, I/33r, 296r.

¹⁷ NŠAL, NŠAL 100, KAL fasc. 89/26.

¹⁸ ARS, SI AS 1, I/32, R-VII, šk. 55, 97–101.

¹⁹ Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*, 1. del: »Zuaignung«, 7.

²⁰ Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*, 1. del: »Syllabus operum eiusdem authoris, guae praelectae sunt«.

duo.²¹ Skleпам, da so bili v tej zbirki zbrani govori iz Schönlebnovega jezuitskega akademskega obdobja. Tiskani seznam Schönlebnovih del, ki se je ohranil v Valvasorjevem izvodu Schönlebnove genealoške razprave *Dissertatio polemica de prima origine augustissimae domus Habsburgo-Austriacae*, in poznejši Valvasorjev seznam navajata še *Auctarium concionum festivarum*, nekakšen dodatek prazničnih pridig oz. razširjeno izdajo le-teh.²²

Značilnosti Schönlebnovih pridig

Schönlebnove pridige od prve zbirke naprej težijo k enotni zunanji zgradbi. Na prvi pogled še najbolj odstopa prva zbirka nemških postnih pridig, a le na videz, saj nakazuje isto strukturo, kot so jo nato uresničile naslednje zbirke. V nemških postnih pridigah je pregled vsebine posameznih pridig obeh zvezkov umeščen na začetek prvega zvezka (»Begriff und Abtheilung der Betrachtungen«). V tem pregledu so navedeni naslov pridige oz. premišljevanja, latinski citat in kratek pregled vsebine premišljevanja v nekaj (oštevilčenih) točkah. Številke točk v sinopsisu se ne ujemajo s številom dejanskih odstavkov v premišljevanju, saj ti v prvi zbirki še niso bili oštevilčeni. Vsako premišljevanje v zbirki ima svoj naslov, sledi številka premišljevanja in tema (ni izrecno imenovana kot »thema«), ki temelji na svetopisemskem stavku (ta je najprej naveden v latinščini in nato še v nemškem prevodu). Uvodnim naslovnim podatkom sledi jedrno besedilo premišljevanja. Predstavljena zunanja struktura prve zbirke se v naslednjih treh zbirkah udejanja na naslednji način: za naslovom pridige, ki povzema bistvo vsebine, je navedena priložnost, ob kateri je bila pridiga podana. Tej sledi tema (»thema«) pridige, ki jo povzame latinski citat iz *Svetega pisma* (ta ima v nemških pridigah ob sebi tudi prevod v nemščino). Naslov in citat igrata vlogo napovednika vsebine. Neposredno za temo je umeščena kratka predstavitev vsebine po odstavkih (»Summarisches Begriff« oz. »Synopsis«), ki se nato udejanja v sledečem besedilu pridige, strukturiranem v enako število odstavkov, kot jih nakazuje sinopsis. Čeprav je nekatere pridige razdelil na dva dela, je številčenje odstavkov od začetka do konca ostalo nepretrgano (Deželak Trojar 2015: 347–348).

Zunanja oblika Schönlebnove pridige se ujema s homiletičnimi predpisi jezuitske pridigarke šole. Njegove pridige imajo tri glavne dele: uvod (*exordium*), ki uvaja in nakaže vsebino pridige; jedro (*propositio, argumentatio*), ki razčleni in razloži v uvodu napovedano vsebino, dokazuje in podkrepi argumente in prepričuje poslušalce; zaključek (*conclusio*) pa uokviri pridigo in povzame bistvo (včasih je le nadaljevanje argumentacije iz jedra pridige, včasih pa v zaključku uporabi povsem nove argumente). Schönlebnov zaključek ne prinaša povzetka vsebine celotnega govora, ampak je samo njegov zadnji del. Posebnost njegovih pridig je,

²¹ Zani, *Memorie, imprese*, 183r–184r.

²² HDA, MK, M 9451: »Syllabus operum et proiectorum Joannis Ludovici Schönleben«; Valvasor, *Die Ehre*, 2. zv., 6. knj., 356.

da so osredotočene na eno misel, ki jo izpelje v uvodu in jo okrepljeno z različnimi dokazi pripelje do zaključka (Deželak Trojar 2015: 366).

Schönlebnove pridige temeljijo na *Svetem pismu*, po pogostnosti in številu citatov so takoj za njim dela cerkvenih očetov (npr. Avguštin, Ambrož, Hieronim, Gregor Veliki, Izidor Seviljski, Origen, Gregor Nazianški, Janez Zlatousti) in antičnih avtorjev (npr. Diodor Sicilski, Seneka, Plutarh, Plinij, Evzebij). Kadar je bil prvotni pomen *Svetega pisma* zanj preozek, ga je razlagal alegorično in v njem iskal duhovni smisel. Schönlebnove pridige so izrazito razumske, iz njih veje resnoba in duhovna umirjenost, v ozadju začitimo učenjaka in teologa. Vendar pa se ni trudil zaposliti le razuma poslušalcev, ampak jih je želel tudi ganiti in tako vplivati na njihovo voljo. V tem se kaže tipična usmeritev jezuitske pridige, ki je razpeta med željo, da poslušalce uči (»docere«) in da jih gane (»movere«). Veliko skrb je posvečal tudi slovnični pravilnosti jezikovnega izraza. Ker pa je na enem mestu pogosto nakopičil dolge nize različnih misli, je kljub slovnični doslednosti besedilo mestoma težje razumljivo (Deželak Trojar 2015: 367).

Schönleben je odklanjal teatralno blebetavost, zavračal nizek slog govorništva in se opredelil za srednjo pot (»Oratio, quae moribus formandis aptatur, modeste compta, et media esse debet: nec serpere obiecte ne risum moveat, nec attolli fastuose ne fastidio sit.«).²³ Za cerkveno govorništvo se mu je zdelo bistveno, da gane duše in da ljudem ne pusti spati ter jih odvrča od grehov in napak.²⁴ Kot bistvena elementa pridige je poudarjal eksemplarij in primeri (»Et oratorum princeps Cicero: ‚Duo illa nos movent, similitudo et exemplum‘.«).²⁵ V njegovih pridigah so pogoste metafore in alegorije, pa tudi sinekdoha, antonomazija, litota in metonimija. Rad se je poigral z anagrami in jih navadno zapisal v posebni vrstici, ločeno od drugega besedila. Značilnost Schönlebnovih pridig so figure dodajanja (paralelizmi, ponavljanje istih ali podobnih besed), mnogovezje in brezvezje. Živost in ritem njegovim pridigam dajejo nagovori, vzkliki in retorična vprašanja. Pozornost poslušalcev priteguje tudi z besednimi igrami, združevanjem pomensko nasprotujočih si pojmov in stopnjevanjem napetosti. Ton njegovih pridig je mestoma polemičen in ironičen.

Čprav je Schönleben vsebino podajal zgoščeno in jedrnato ter bistvo želel povedati s čim manj besedami,²⁶ je odklanjal tedaj vedno bolj priljubljeni konceptizem (t. i. »stilus argutus«), ker se mu je zdel prazen in duhovno šibek.²⁷ Bistvo konceptizma je v duhovitosti in izvirnosti izraza, ki resnico razodeva v prikriti obliki (metafora,

²³ Schönleben, *Tractatus geminus*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2.

²⁴ Schönleben, *Horae subsecivae dominicales*, 1. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2: »Primum ecclesiastae munus est in vitia detonare. Extirpanda sunt prius mala, ut locum inveniant bona.«

²⁵ Schönleben, *Horae subsecivae dominicales*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2.

²⁶ Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*, 1. del: »Vorrede an den günstigen Leser«, 5: »Dabey habe ich allein disen Fleiß angewendet, dass ich mit wenig Worten vil sagen, und kurtz, doch kernhaft die Wahrheit vortragen möchte.«

²⁷ Schönleben, *Tractatus geminus*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2; *Horae subsecivae dominicales*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2: »Quin et viros doctos ac eruditos cernere est, qui magis afficiuntur simplici exemplorum narrationi, quam ingeniosis conceptibus«.

alegorija, simbol, enigma, elipsa, paradoks) ter v iskanju vedno novih možnosti prikritega izražanja.²⁸ Schönleben je obžaloval, da se je cerkveno govorništvo v njegovem času oddaljilo od prejšnje preprostosti, kljub svojim pomislekom pa se je do neke mere prilagodil novodobnim trendom. V delni prilagoditvi duhu časa je videl prednost in dodatno možnost za pritegnitev sodobnega poslušalca oz. bralca.²⁹ Zanj je značilno poudarjanje podrobnosti in razpravljanje o njih, v podkrepitev povedanega našteva vedno nove in nove primere; z istim namenom v pridigah kopiči veliko citatov.³⁰ V njegovih pridigah se pogosto ponavljajo določene besedne zveze ali stavki, ki igrajo vlogo mota (prim. Deželak Trojar 2015: 367–370).

Kljub temu da je Schönleben poudarjal tradicijo in klasično jezuitsko cerkveno govorništvo potridentskega obdobja, je v njegovem osebnem pridigarskem slogu mogoče zaznati nekaj značilnosti, ki nakazujejo, da ga sočasni baročni retorični trendi niso povsem zaobšli. Kot značilnost zgodnjega baroka bi lahko razumeli prepletanje razuma in čustev, in sicer v želji, da bi z razumskimi argumenti in ustrezno predstavitvijo le-teh vplival na čustva in voljo poslušalcev oz. bralcev. Tudi paralelizmi med staro- in novozaveznimi elementi so baročna značilnost. Pri njem je pogosta baročna prisposoba in primerjava človekovega življenja z igro (»*theatrum mundi*«). V postnih pridigah je razumsko in duhovno poglobljeno slikal skrivnosti Kristusovega trpljenja. Baročne prvine bi lahko zaznali tudi v hotenem ustvarjanju napetosti in aktivnem vključevanju poslušalcev oz. bralcev v pridigo z retoričnimi vprašanji, odgovori, vzkliki in nagovori. Schönlebnove pridige so polne metafor, sentenc, aluzij, komparacij in alegorij. Znanilec baroka so tudi mesta, na katerih je osrednja tema pridige zabrisana zaradi naštevanja podrobnosti (Deželak Trojar 2015: 369–370).

Sklep

Raziskava Schönlebnovega retoričnega opusa je pokazala, da se je Schönleben oklepal pravil klasične jezuitske retorike, ki se je uveljavila po tridentinskem koncilu, in se deloma približal tudi sodobnim govorniškimi strujam 17. stoletja. Zgodnje jezuitske govore je govoril in natisnil v latinščini, po izstopu iz reda pa je pridigal v nemščini in slovenščini ter na podlagi osnutkov za svoje govorne pridige v tisku izdal štiri zbirke pridig. Sprva je pridige tiskal v nemščini, pozneje pa se je odločil za latinščino, saj je želel doseči čim širši krog bralcev. Čeprav se pridig ni odločil izdati v slovenščini, so njegove nemške in latinske zbirke pridig skupaj z njegovo priredbo lekcionarja *Evangelia inu lystivi* duhovnikom predstavljale pomemben pripomoček za vsakdanje dušnopastirsko delo, spodbudile pa so tudi izdajanje pridig in nastajanje drugih meditativnih besedil v slovenščini (Matija Kastelec, Janez Svetokriški, Jernej Basar).

²⁸ Rakar, *Rogerijev ‚zapopadik‘*, 167–169.

²⁹ Schönleben, *Horae subsecivae dominicales*, 2. del: »Praemonitio ad lectorem«, 2.

³⁰ Schönleben, *Horae subsecivae dominicales*, 1. del: »Praemonitio ad lectorem«.

Viri

ARS – Arhiv Republike Slovenije (Ljubljana):

SI AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, 1492–1747:

I/32, R-VII, šk. 55, 1-24: Dopis kranjskega deželnega vicedoma Eberharda Leopolda Ursinija grofa Blagaja, Ljubljana, 4. september 1669. 97–101.

SI AS 1073, Zbirka rokopisov, 13. stol.–1941:

I/31r: Diarium praefecturae scholarum in Archiducali collegio Societatis Iesu (1651–1718). 69v, 71v, 76r, 78v.

I/33r: Diarium p. ministri (1. november 1671–19. september 1683). 268v, 271v, 296r.

BSB – Bayerische Staatsbibliothek (München):

Austr. 5451 I: *Mars Austriacus D. Leopoldus Austriae marchio et tutelarior* (1648). Viennae: Cosmerovianus, 1648.

2 Bavar. 950, XI, 32: *Trias colosseus debito honori, amori et observantiae celsissimi et reverendissimi S. R. I. principis ac domini domini Maximiliani Gandolphi ex comitibus de Khünburg, archi-episcopi Salisburgensis /.../*. Salisburgi: Melchior Haan, 1668.

HDA – Hrvatski državni arhiv (Zagreb), MK – Metropolitanska knjižnica:

M 9451: J. L. Schönleben: *Dissertatio polemica de prima origine augustissimae domus Habsburgo-Austriacae* (»Syllabus operum et proicectorum Joannis Ludovici Schönleben«).

NŠAL – Nadškofijski arhiv Ljubljana (Ljubljana):

NŠAL 100, KAL fasc. 89/26.

NUK – Narodna in univerzitetna knjižnica (Ljubljana):

DS I 44702: J. L. Schönleben, *Feyertäglicher Erquick-Stunden*. Salzburg: Melchior Haan, 1669–1670.

GS 0 14467: J. L. Schönleben, *Allegoriae ss. patrum, ordine alphabetico in gratiam concionatorum collectae*. Salisburgi: Joannes Baptista Mayr, 1682.

GS I 12354: *Tractatus geminus de mysteriis Dominicae passionis*. Salisburgi: Melchior Haan, 1673.

GS I 12473: J. L. Schönleben, *Fasten-Freytag und Sontag-Predigen*. Salzburg: Melchior Haan, 1668.

GS I 15307/1-2: J. L. Schönleben, *Horae subsecivae dominicales sive Discursus sacri de tempore in dominicas totius anni*. Salisburgi: Melchior Haan, 1676.

OeStA – Österreichisches Staatsarchiv, HHStA – Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Dunaj):

OeStA, HHStA, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII, 25: J. L. Schönleben: Tragödie »Anastasius Tyrannus Orientis« (*Haeresis fulminata Anastasius Tyrannus Orientis Haereticus*).

ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek (Dunaj):

79. Q. 70.: *Campus Liliorum, sive Album Austriaco-Marianum*. Viennae: Matthaeus Rictius, 1649.

SK – Semeniška knjižnica (Ljubljana):

Miscellanea J. G. Dolničarja (Pars II.): J. L. Schönleben, *Oesterreichische Veste unnd Vormaur; das ist Lob- und Ehren-Predig vom grossen Heil. Josepho unsers Herrn Jesu Christi Zucht- und Nehr-Vatters /.../*. Salzburg: Melchior Haan, 1675.

Literatura

Deželak Trojar, Monika, 2015: *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681) v luči arhivskih virov, njegovega zgodovinskega in retoričnega opusa*. Univerza v Mariboru: Filozofska fakulteta (doktorska disertacija).

Radics, Peter, 1894: Der krainische Historiograph Johann Ludwig Schönleben. *Mittheilungen des Musealvereines für Krain* (Erste Abteilung: Historischer Theil) 7. 1–72.

Rakar, Atilij, 1989: Rogerijev »zapopadik« in konceptizem. Skaza, Aleksander, Vidović-Muha, Ada (ur.): *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 163–173.

Valvasor, Janez Vajkard, 1689: *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*.

Zani, Valerio, 1672: *Memorie, imprese e ritratti de' signori Accademici gelati di Bologna*. Bologna: Manolessi.

FRANC WÜTZENSTEIN: PRVI ROMANOPISEC NA KRANJSKEM

Prispevek obravnava malo znanega kranjskega pisatelja Franca barona Wützensteina (1631–1677). Najprej pokaže, kako se je védenje o njegovih delih tako v slovenskem kakor v nemškem prostoru dolgo časa ohranjalo samo po Valvasorjevi zaslugi. V nadaljevanju opiše zgodovino Wützensteinove družine na Kranjskem in rekonstruira njegovo življenje od rojstva v Ljubljani do smrti na gradu Lebek pri Vačah. Na koncu predstavi njegova dela: *Vulcani Liebes-Garn* (1669), ki je prevod romana *La rete di Vulcano* Ferranteja Pallavicina, roman *Schicksel der lieben Bellimire und Corilanders* (1671), za katerega še ni jasno, ali je izvorno ali prevodno delo, in *La perfetta maritata oder die vollkommene Vermählte* (1687), ki je prevod priročnika *La perfecta casada* Luisa de Leóna. Za zdaj ni znan noben izvod dela *La muta loquace, das ist: die Stumm-Redende*, ki je bilo najbrž prevod romana *La muta loquace* Giovannija Antichia.

Ključne besede: Franc Wützenstein, Ferrante Pallavicino, roman, kranjska književnost, nemška književnost, italijanska književnost

Franc baron Wützenstein¹ je bil eden najzanimivejših pisateljev, ki so kdaj živeli v slovenskem prostoru, vendar ga je v zadnjih treh stoletjih opazil in omenil le malokdo. Prvi je bil njegov sodobnik in sodeželan Janez Vajkard Valvasor, ki ga je uvrstil v pregled kranjskih piscev v šesti knjigi *Slave vojvodine Kranjske* iz leta 1689:

Gospod Franc baron Wützenstein je dal natisniti dva romana pod tema naslovoma:
1. Usoda ljube Belimire in Korilandra, ki jo je v nemščini opisal blagorodni gospod, gospod Franc baron Wützenstein itn., višji stražmojster iz Bojujoče se družbe

¹ Za dragocene podatke, nasvete in pomoč pri raziskovanju se zahvaljujem dr. Borisu Golcu, dr. Željku Osetu, dr. Mihi Preinfalku in dr. Lilijani Žnidaršič Golec.

z imenom Branilec. Razdeljeno na pet knjig. Nürnberg 1671, v dvanajsterki. 2. Vulkanova ljubezenska mreža. Nürnberg, v dvanajsterki. Oba spisa, ki se ukvarjata z ljubeznijo, sta ponemčena iz italijanskega Ferranteja Pallavicina. Poleg teh dveh je po smrti zapustil še dva druga traktata v rokopisu. (Vidmar 2013.)

V nadaljevanju poglavja je Valvasor v novem geslu pojasnil usodo teh rokopisov:

Gospod Janez Krstnik baron Wützenstein, stotnik, je dal pod tiskalnico dve knjižici v dvanajsterki, namreč dva romana, ki ju je njegov gospod brat, gospod Franc baron Wützenstein krščanskega spomina, zapustil prevedena iz italijanščine v nemščino, in sicer: 1. La muta loquace, to je: Klepetava mutavka itn. 2. La perfecta maritata, Popolna zakonska žena itn. Obe deli sta bili natisnjeni leta 1687 v Nürnbergu. (Prav tam.)

Iz obeh zapisov je razvidno, da je imel Valvasor pri roki le roman o Belimiri in Korilandru, saj je natančno in v celoti navedel le njegov naslov. Podatke o drugih treh knjigah, ki niso čisto točni, pa mu je dal nekdo drug – ni težko uganiti, kdo. Valvasor je omenjena brata Wützenstein gotovo osebno poznal. Franc je bil sicer v času nastajanja *Slave* že mrtev, Janez Krstnik pa je bil še na voljo Valvasorju za poizvedbo. Može so bili tako rekoč sosedje: Valvasorjev grad Bogenšperk ni bil daleč od gradov Lebek in Ponoviče na drugi strani Save, kjer sta v tistem času živela brata Wützenstein (prim. Valvasor 1689, XI: 348, 451; Smole 1982: 254). Poleg tega pa so bili sorodstveno povezani: oče omenjenih bratov Karel se je leta 1643 v drugo poročil s polihistorjevo sestrično Polikseno Elizabeto pl. Valvasor (Preinfalk 2014: 186; Golec 2015: 111). Izčrpno poročilo o Wützensteinovih objavah dokazuje, da se je Valvasor zavedal njihove pomembnosti. Podpirale so namreč njegovo glavno tezo, izraženo v posvetilu (Valvasor 1689, I) in na mnogih drugih mestih v *Slavi*, da spada Kranjska zaradi starodavne zgodovine, številnih naravnih in kulturnih znamenitosti ter odličnih domačinov in njihovih del med najzanimivejše dežele sveta. Poleg tega ga je z Wützensteinom družilo precej skupnih lastnosti: oba sta bila častnika, popotnika, pisatelja in kozmopolita.

V naslednjih desetletjih so najpomembnejši nemški leksikoni književnosti, znanosti in umetnosti po Valvasorjevem zgledu vključevali geslo o Wützensteinu, vendar so podatke preprosto prepisovali iz *Slave* in drug od drugega. Med njimi sta bila *Compendiöses Gelehrten-Lexicon* (Jöcher 1733, II: col. 1936–1937) in *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Ludovici 1749: col. 1425). Tudi na Kranjskem se poznavanje Wützensteinovega dela ni poglobljalo. Prav nasprotno: Janez Gregor Dolničar, glavni kranjski kronist po Valvasorjevi smrti, je sicer zanesljivo poznal gesli o Wützensteinu v *Slavi*, najbrž pa tudi osebno več članov njegove družine, vendar ga je kljub temu izpustil iz svojega izčrpnega pregleda kranjskih piscev z naslovom *Bibliotheca Labacensis publica*, ki ga je pisal v letih 1715–1719 (Vidmar 2013). Operoz se je za to na prvi pogled presenetljivo potezo gotovo odločil, ker je bil v nasprotju z Valvasorjem zelo nenaklonjen avtorjem, ki so bili v katoliških deželah prepovedani zaradi versko, politično ali moralno spornega pisanja (Vidmar 2006: 18–19), tudi Ferranteju Pallavicinu, ki

ga je prevajal Wützenstein. K ugašanju Wützensteinovega slovesa je poleg tega pripomoglo hitro izumrtje njegove rodbine v moški liniji okoli leta 1700 (prim. Preinfalk 2014: 188). Konec 18. in na začetku 19. stoletja so sicer Wützensteina omenjali pisci pregledov kranjske književnosti Marko Pohlin, Heinrich Georg Hoff in Jožef Kalasanc Erberg, vendar so se pri tem kakor Nemci opirali izključno na Valvasorja (Pohlin 2003: 426, 579; Hoff 1808, III: 140; Uršič 1975: 71, 72).

Wützensteina je torej pred popolno pozabo tako v slovenskem kakor v nemškem jezikovnem prostoru vsaj do začetka 19. stoletja reševal Valvasor. Toda za spomin nanj so prihajali še slabši časi. Literarna zgodovina na Slovenskem se je začela pod vplivom nacionalne ideologije ukvarjati predvsem s slovstvom v slovenskem jeziku, zato je vsaj za stoletje in pol izgubila zanimanje za veliko večino domačih avtorjev, ki so pisali izključno v nemščini in latinščini. Wützenstein je tako samodejno izpadel iz vseh pregledov slovenske književnosti od Matije Čopa (1831) do Jožeta Pogačnika (1968). Zanimanje zanj se je sicer prebudilo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, vendar ni takoj prineslo novih spoznanj: Anton Janko je v njem upravičeno prepoznal enega najpomembnejših baročnih avtorjev, ki so na Slovenskem pisali v nemškem jeziku, Jože Koruza pa ga je skušal manj prepričljivo povezati s kulturo nemških literarnih družb. Ker sta pri tem črpala samo iz *Slave*, sta povzela Valvasorjevo vprašljivo povezovanje dveh Wützensteinovih del s Pallavicinom in ga celo zmotno razširila na še drugi dve njegovi deli (Janko 1989: 213; Koruza 1991: 196; Janko 1995: 324). Valvasorjevi gesli je z novimi ugotovitvami dopolnila šele Majda Oražem Stele, ki je na Koruzovo pobudo poiskala ohranjene izvode Wützensteinovih del v evropskih knjižnicah in orisala njihove vsebine (Oražem Stele 1990: 247, 250). Pomembno podlago in spodbudo za raziskovanje Wützensteina so zagotovili tudi Vladislav Fabjančič, Boris Golec in posebej Miha Preinfalk, ki so raziskovali zgodovino njegove rodbine (Fabjančič 2005: 142–155; Golec 2013: 51–54; Preinfalk 2014: 183–191).

Če želimo razumeti življenje in pisanje Franca Wützensteina, moramo najprej poznati usodo njegovih prednikov. Pisateljev praded Jurij Wiz² je bil ljubljanski krojač in krčmar protestantske vere, ki je na Kranjsko najbrž prišel iz nemških dežel. Med ljubljanske meščane je bil sprejet leta 1570 (Fabjančič 2005: 143). Za meteorski ekonomski in posledično družbeni vzpon rodbine je poskrbel njegov najstarejši sin Marko, pisateljev ded, rojen okoli leta 1569. V mladosti se je deset let bojeval proti Turkom na Ogrskem, Hrvaškem in v Morski krajini (Preinfalk 2014: 185), najpozneje leta 1597 pa je prevzel očetovo krčmo v Križevniški ulici v Ljubljani (Fabjančič 2005: 144). Protestantski veri se je odrekel najpozneje med rekatolicizacijo konec leta 1600, sicer bi bil moral v izgnanstvo. Na začetku 17. stoletja je obogatel kot trgovec z vinom in najbrž žitom; njegove zveze so segale vsaj do Trsta in Benetk. Leta 1608 je kupil posest z mlinom na Glincah pri Ljubljani, kjer si je pozneje zgradil tudi dvorec, leta 1630 pa je pridobil novo hišo v Križevniški ulici (Valenčič 1986; Fabjančič 2005: 145–146). Tako je najbrž proslavil vrhunec

² Družinski priimek se v sočasnih dokumentih pojavlja tudi v oblikah Witz, Wüz in Wütz. V novejši zgodovinski literaturi se najpogosteje uporabljata obliki Wiz in Witz.

svojega življenja: povzdignjenje v plemiški stan leta 1630 (Preinfalk 2014: 185). V zadnjem življenjskem obdobju, v tridesetih in štiridesetih letih 17. stoletja, je zasedal najvišje položaje v ljubljanski mestni upravi: bil je notranji svetnik, blagajnik ter večkrat mestni sodnik in župan (Fabjančič 2005: 146, 150). Poleg poslovne je imel očitno tudi literarno žilico, saj je uvod v lastno oporoko zasnoval kot mrtvaški ples – katalog biblijskih osebnosti, ki jih je pokosila smrt. Umrl je leta 1654 (Preinfalk 2014: 185).

Njegov starejši sin in glavni dedič Karel, pisateljev oče, rojen na začetku 17. stoletja, je uspešno utrjeval položaj rodbine v družbi. Leta 1635 ga je cesar Ferdinand II. imenoval za višjega rudarskega sodnika na Kranjskem in Goriškem, leta 1646 pa ga je cesar Ferdinand III. počastil tako, da je vzel v zaščito njegovo hišo v Križevniški ulici, razširil njegovo rodbinsko ime Wiz s predikatom Wizenstein in izboljšal njegov grb (Golec 2013: 51–52; Preinfalk 2014: 186–187). Bogastvo, ki ga je podedoval od očeta in povečal z dotama svojih dveh žena, je vložil v zemljiško posest v Zasavju in na Dolenjskem, saj je kupil gospostvo in grad Lebek s trgov Vače in dvorcem Ponoviče ter več manjših dvorov, med drugim Hotič (Smole 1982: 702–703; Golec 2013: 52). Leta 1645 je postal član kranjskih deželnih stanov, leta 1667 pa ga je cesar Leopold I. povzdignil v barona. V prvem zakonu z Elizabeto pl. Posarelli so se mu rodili štiri otroci, najprej sinova Franc in Janez Krstnik (Preinfalk 2014: 186–187, 189), ki ju med kranjskimi pisci omenja Valvasor.

Franc Wützenstein³ se je rodil junija leta 1631 v Ljubljani, najbrž v dedovi hiši na Križevniški ulici, katere portal še danes krasi grb njegovega očeta iz leta 1658. Krstili so ga 17. junija kot Janeza Franca (Preinfalk 2014: 189).⁴ Ni znano, kje se je šolal, vendar lahko glede na družinsko bogastvo in ugled ter njegovo pozneje izpričano ljubezen do besedne umetnosti sklepamo, da je bil dobro izobražen. Njegov polbrat Janez Ferdinand, na primer, se je šolal na graški jezuitski gimnaziji (Golec 2013: 54). Franc je skupaj z bratom Janezom Krstnikom, ki se je rodil leta 1633 (Schiviz 1905: 3), šel po dedovih stopinjah in stopil v vojsko.⁵ Njun oče je prošnjo za baronstvo leta 1667 podkrepil z zaslugami obeh sinov, ki sta se za cesarja borila v Milanu in Španiji (Preinfalk 2014: 187). Poudaril je, da sta se že kot mladeniča udeležila »španske vojne«.⁶ Na podlagi teh in drugih podatkov iz dokumentacije v zvezi s pridobitvijo baronstva lahko sklepamo, da sta se Franc pri petindvajsetih in Janez Krstnik pri triindvajsetih letih priključila 4500 možem, ki jih je cesar

³ Njegovo polno ime, ki je bilo v sočasnih dokumentih od njegovega krsta do oporoke pogostejše, je bilo Janez Franc. Plemiški predikat njegove rodbine se v sočasnih dokumentih pojavlja tudi v oblikah Wizenstein in Witzenstein, ki sta v novejši zgodovinski literaturi pogostejši. Ker pa se je v svojih delih dosledno podpisoval kot Franc baron Wützenstein (»Frantz Freyherr von Wützenstein«), uporabljam zanj to ime.

⁴ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1626–1631, pag. 211.

⁵ Oče Karel je imel dva sinova z imenom Janez Krstnik, enega iz prvega zakona, rojenega 1633, in drugega iz drugega zakona, rojenega 1645 (Golec 2013: 53; Preinfalk 2014: 187). Janez Krstnik, ki se je kot častnik skupaj s Francem vojskoval v Španiji, podedoval za njim Lebek in pripravljaval posthumno izdajo dveh njegovih del, je bil gotovo njegov pravi brat, rojen leta 1633.

⁶ ÖStA, AVAFHKA, Adelsakte, Hofadelsakte von Wizenstein, Carl, 22. 7. 1667, fol. 4.

Ferdinand III. leta 1656 poslal v Milano, da bi to špansko vojvodino branili pred francosko vojsko (prim. Hanlon 2014: 203). Tedaj je namreč tudi v severni Italiji divjala francosko-španska vojna, v kateri je cesar pomagal svojemu habsburškemu sorodniku in svaku – španskemu kralju Filipu IV. Vsekakor sta brata Wützenstein pozneje z vojsko odšla v Španijo, kakor piše njun oče, morda v najbolj ogroženo deželo Katalonijo, kjer sta najbrž dočakala pirenejski mir leta 1659. Vsaj Janez Krstnik je očitno sodeloval še v vojni s Portugalsko, ki se je tedaj uspešno otresala španske nadoblasti. Padel je namreč v portugalsko ujetništvo in bil odpeljan v Lizbono. Leta 1667 si je družina še vedno prizadevala, da bi ga rešila z odkupnino, kar se je nazadnje zgodilo (Preinfalk 2014: 187). Brata sta bila sprva podčastnika, »zaradi hrabrega vedenja« v vojni pa sta bila povzdignjena v častnika: Franc je postal višji stražmojster oziroma major (*Obrist Wachtmeister*), Janez Krstnik pa stotnik.⁷ Za zasluge sta bila nagrajena tudi s članstvom v neki častniški družbi ali akademiji (*die streitende Gesellschaft*), najbrž iz Svetega rimskega cesarstva:⁸ Franc je dobil naziv Branilec – *der Wehrhaffe* (gl. npr. Wützenstein 1669).

Franc se je najbrž vrnil domov kmalu po pirenejskem miru leta 1659, saj mu je oče leta 1661 z zakupno pogodbo izročil gospostvo in grad Lebek (Smole 1982: 254; Golec 2013: 53). Tako mu je omogočil stalen vir dohodka in plemiškemu stanu primerno življenje. Francu bi kot prvorojencu lahko pripadla vloga glavnega očetovega naslednika in nadaljevalca rodu, vendar očitno ni imel velike želje niti po gospodarjenju niti po zakonu: novih posesti ni dedoval ali kupoval, priženil pa jih tudi ni, saj se ni nikoli poročil. Kaže, da se je po ustalitvi na Lebeku posvetil dejavnostim, ki jih je imel najraje, predvsem pisanju in – kakor kaže več znamenj v njegovih tekstih – potovanjem. Leta 1669 in 1671 je objavil svoji prvi deli, v naslednjih letih pa dokončal še rokopisa naslednjih dveh. Poleti 1677 je po daljši bolezni zaslutil bližnjo smrt, zato je 6. julija na Lebeku s težko roko sestavil in zapečatil oporoko. Umrl je 28. avgusta 1677 (tedaj so odprli oporoko) ali malo prej, star šestinštirideset let. Gotovo so ga pokopali v cerkvi sv. Andreja na Vačah, kar je bila njegova poslednja želja.⁹ Njegovi posvetni ostanki tako najbrž še vedno počivajo v grobnici Wizensteinov, skriti pod sedanjo cerkveno stavbo, ki je bila na novo postavljena leta 1844. Mogočni Lebek, pozidan že v 12. stoletju, so do začetka 19. stoletja povsem opustili, tako da se je od njega do danes ohranilo le nekaj zidov, poraslih z gozdom (Stopar 2000: 95).

Baronova oporoka razkriva še nekaj drugih potez njegove osebnosti in življenja. V njej ni nobenih sledov protestantske vere, kar bi bilo načelno mogoče zaradi družinske preteklosti. Franc Wützenstein je podobno kakor drugi umirajoči katoliški plemiči tistega časa večje vsote denarja namenil lokalni cerkvi, katere odvetnik

⁷ ÖStA, AVAFHKA, Adelsakte, Hofadelsakte von Wizenstein, Carl, 22. 7. 1667, fol. 4–5. Za oba čina gl. tudi naslovnice Wützensteinovih del, npr. Wützenstein 1669; Wützenstein 1687.

⁸ Pohlin je domneval, da je bila to neka kranjska vojaška družba (Pohlin 2003: 426, 579), Majda Oražem Stele in Jože Koruza pa sta jo imela za diskusijsko ali literarno družbo (Oražem Stele 1990: 250; Koruza 1991: 196).

⁹ ARS, AS 308, serija II, W-14.

oziroma pokrovitelj je bil, to je cerkvi na Vačah, in frančiškonom za opravljanje maš zadušnic, in sicer njihovemu samostanu v Kamniku. Kaže, da je bil prijazen ali v najslabšem primeru znosen gospodar, saj je dal revežem razdeliti dvesto goldinarjev, upravitelju, služabnikom in hlapcem je daroval po deset goldinarjev, podložnikom pa je odpustil, kar so mu bili dolžni po urbarju. Vse do konca je ostal tesno povezan z bratom Janezom Krstnikom: zapustil mu je glavnino premoženja in ga imenoval za izvršitelja oporoke. O velikem prijateljstvu med njima priča tudi skrb, ki jo je Janez Krstnik pokazal za bratovo literarno zapuščino. Nekaj je gotovo: Franc Wützenstein je imel rad življenje in se je težko poslovil od njega. Med zadnjo boleznijo je namreč iskal pomoč pri raznih zdravnikih in lekarnarjih na Kranjskem, ki jih je moral po njegovi smrti izplačati brat. Ena pomembnih stvari, ki so barona priklepale na življenje, je bila gotovo naklonjenost ženskam. Če izznamemo volilo Janeza Krstniku, je najbolj osebno volilo v svoji oporoki namenil ženski, ki ni bila njegova sorodnica, pa tudi ne morda samo služabnica ali podložnica. Marinka Zajc, po vsej verjetnosti priležnica, je tako dobila sto petdeset goldinarjev, tri krave in več njegovih osebnih predmetov, med njimi belo posteljino in zeleno skrinjo.¹⁰

S pomočjo dosedanjih ugotovitev v literaturi od Valvasorja naprej, arhivskih virov, kakor je omenjena oporoka, in Wützensteinovih tiskov lahko zdaj natančneje označimo tudi literarno zapuščino tega kranjskega plemiča. Baron od starega očeta očitno ni podedoval le smisla za vojskovanje, temveč tudi za pisanje. Njegovo prvo delo z naslovom *Vulcani Liebes-Garn* (Vulkanova ljubezenska nit ali Vulkanova ljubezenska spletko) je izšlo leta 1669, najbrž res v Nürnbergu, kakor poroča Valvasor. Naslovnica ne navaja niti kraja izida, niti založnika, niti tiskarja, prav tako ne, da gre za prevod italijanskega romana *La rete di Vulcano* (Vulkanova mreža) Ferranteja Pallavicina, kakor pokaže primerjava med obema tekstoma in kakor je pravilno zapisal Valvasor. Izpust tovrstnih podatkov je bil ustaljen maneuver, s katerim so se založniki, tiskarji in avtorji v zgodnjem novem veku izogibali težavam zaradi objavljanja spornih tekstov. Omenjeno Pallavicinovo delo je bilo namreč leta 1642 z dekretom inkvizicije uvrščeno na rimski seznam prepovedanih knjig (*Index librorum prohibitorum* 1664: 54) in zato v katoliški Evropi, seveda tudi v habsburški monarhiji in na Kranjskem, prepovedano. Z navedbo vseh podatkov na naslovnici bi založnik zmanjšal možnost prodaje knjige na katoliškem trgu, prevajalec pa povečal možnost nenaklonjenega odziva domačih cerkvenih in posvetnih oblasti.

Pallavicino je bil razvpit libertinec ter eden najbolj vplivnih in prodajanih evropskih pisateljev 17. stoletja. Rodil se je leta 1644 v pomembni plemiški družini v Piacenzi. S sedemnajstimi leti je stopil med regularne kanonike v Milanu, vendar je že po nekaj letih opustil samostansko življenje in študij. Nato je večinoma živel in ustvarjal v Beneški republiki, ki ga je ščitila pred jezo papeškega Rima. Pisal je namreč erotične romane, politične satire in sramotilne spise, ki so pogosto napadali papeža Urbana VIII., papeževo družino Barberini, kurijo, jezuite in španskega kralja. Leta 1644 so ga oblasti papeške države zvalile v Francijo, prijele pri Avignonu in obsodile na smrt z obglavljenjem (Mancini 1981: 11, 41–45, 142; Capucci 1978: 203–205; Barbierato

¹⁰ ARS, AS 308, serija II, W-14.

2012: XXX, 168, 293–295). Erotični, mitološki in satirični roman *La rete di Vulcano* je prvič izšel leta 1640 v Benetkah, nato pa samo v naslednjih sedmih letih še v štirih novih izdajah (Mancini 1971: 465). Pallavicino je v njem obdelal znamenit antični mit o Hefajstu oziroma Vulkanu, ki je bil zelo priljubljen med njegovimi sodobniki – baročnimi pesniki, slikarji ter njihovimi naročniki in pokrovitelji. Grdi in šepavi bog Vulkan, sicer neprekosljiv kovač in zlatar, je svojega očeta Jupitra z zvijačo prisilil, da mu je dal za ženo Venero. Toda lepota ga ni marala in ga je začela kmalu varati z njegovim bratom Marsom. Vulkan je spletel nevidno zlato mrežo, vanjo ujel ljubimca med ljubljajem in nato poklical k predstavi ostale bogove. Ti pa ga niso podprli v njegovi sramotitvi soproge, ampak so se mu posmehovali kot rogonoscu. Roman sicer ni imel namena le zabavati bralca z opisi čutnih scen, temveč tudi kritizirati sodobno družbo. Pallavicinov končni sklep je moralističen: Venerina nezvestoba je posledica njene nečiste duše, ne grdega soproga. Vse to je v precejšnji zvestobi izvirniku dobro izrazil tudi Wützenstein v nemškem jeziku.

Drugo Wützensteinovo delo z naslovom *Schicksel der lieben Bellimire und Corilanders* (Usoda ljube Belimire in Korilandra) je izšlo leta 1671. Gre za skoraj petsto strani dolg galantni roman (Oražem Stele 1990: 250), kakršne so tedaj radi pisali, prirejali, prevajali, objavljali in brali v nemških deželah (prim. Seelbach 1998: 524). Kakor sporoča naslovnica, ga je v Nürnbergu založil Johann Hoffmann, natisnil pa Christoph Gerhard. Valvasorjeva navedba, da gre za prevod Pallavicina, ne drži, saj Pallavicino ni napisal takšnega dela. *Schicksel der lieben Bellimire und Corilanders* je bodisi izvirno delo (Oražem Stele 1990: 250) bodisi predelava ali prevod nekega italijanskega romana, ki ga za zdaj še ne poznamo. Prevod bi lahko nakazoval izraz »Teutsch beschrieben«, ki se pojavi tako na naslovnici dela *Vulcani Liebes-Garn* kakor na naslovnici romana o Belimiri in Korilandru.

Franc Wützenstein izida svoje tretje in četrte knjige ni dočakal. Julija 1677 je v oporoki naročil: »Moji dve dokončani knjigi naj gospod brat Janez Krstnik pošlje v Nürnberg knjigarnarju Johannu Hoffmannu.«¹¹ To pomeni, da je bil s Hoffmannom, ki je bil založil vsaj roman o Belimiri in Korilandru, če ne tudi romana *Vulcani Liebes-Garn*, že dogovorjen za naslednji dve knjigi. Janez Krstnik je naročilo delno ali v celoti izpolnil, vendar šele deset let pozneje. Leta 1687 je tako izšla *La perfetta maritata oder die vollkommene Vermählte* (Popolna soproga). Naslovnica sicer ne omenja kraja izdaje, založnika, tiskarja in avtorja izvirnika, zato pa natančno navaja, da gre za prevod iz zapuščine Franca Wützensteina, ki ga je dal objaviti njegov brat Janez Krstnik Wützenstein. Hoffmann se je za črtanje omenjenih podatkov očitno odločil iz pragmatičnih ali komercialnih razlogov, ki pa so bili nekoliko drugačni kakor pri romanu o Vulkanu. Delo ni bilo na rimskem indeksu in zato v katoliški Evropi ni bilo prepovedano, morda pa ga je bilo v protestantskih deželah cesarstva lažje prodajati brez omembe avtorja. To je bil namreč španski avguštinec Luis de León, ki se je rodil v Belmontu v Kastilji, najbrž leta 1527. Leta 1561 je prišel kot profesor na slovito univerzo v Salamanki, kjer je predaval teologijo, pozneje

¹¹ »Meine Zwey Componierte Bücher soll der H. Brüder Johann Baptista auf Nürnberg zu den Hanes Hoffman Buchhandler befürdern.« ARS, AS 308, serija II, W-14.

moralno filozofijo in biblicistiko, ob tem pa prevajal klasične in biblijske tekste ter pisal verske knjige in poezijo. Leta 1571 sta ga dominikanska profesorja prijavila španski inkviziciji zaradi suma krivoverstva v španskem prevodu in komentarju *Visoke pesmi*. Za več let so ga zaprli, nato pa konec leta 1576 oprostili, izpustili in rehabilitirali. Umrli je leta 1591 (Thompson 1988: 4–7).

Leta 1583 je León v Salamanki objavil svoje najbolj priljubljeno in brano prozno delo – *La perfecta casada*, ki ga je napisal kot poročno darilo za svojo nečakinjo Mario Varelo Osorio. Ne gre za roman, kakor so domnevali Valvasor in vsi za njim, temveč za razpravo oziroma priročnik, ki svetuje, kako naj se obnaša zakonska žena, kako naj opravlja svoje dolžnosti v hiši ter kako naj ravna s svojim možem, otroki in podrejenimi. Delo je ostalo v Španiji referenčno do konca zgodnjega novega veka, tako da je samo do začetka 17. stoletja izšlo v več izdajah: podarjali so ga mladim nevestam in uporabljali pri vzgoji deklet iz višjih družbenih slojev (Smith 2006: 23–25). Naslovi posameznih poglavij knjige so citati iz *Siraha* in *Pregovorov*, na primer: »Blagor možu, ki ima dobro ženo. Število njegovih dni se bo podvojilo.« Luis de León nato te svetopisemske citate interpretira, prenese v sodobnost in vključi v praktične nasvete. Wützenstein se je nad razpravo morda navdušil v Španiji, toda dvojezični naslov njegove izdaje kaže, da ni prevajal iz španščine, temveč iz italijanščine. Ta jezik je najbrž obvladal bolje, saj se je z njim gotovo srečal še pred odhodom v Milano: v Ljubljani so plemiči in trgovci kakor njegov stari oče govorili tudi ta jezik (prim. Valvasor 1689, XI: 708). *La perfecta casada* je v italijanščini prvič izšla leta 1595 v Benetkah (Lione 1595), drugič pa leta 1608 v Bresciji – eno teh izdaj je najbrž uporabil Wützenstein. Besedila ni le prevedel v nemščino, ampak ga je na več mestih dopolnil z lastnimi mislimi (Wützenstein 1687: 88–89).

Četrto Wützensteinovo delo naj bi po Valvasorju imelo naslov »La muta loquace, das ist: die Stumm-Redende« (Klepetava mutavka) in naj bi kakor prevod razprave o popolni soprogi izšlo leta 1687 v Nürnbergu, vendar za zdaj ne vemo za noben njegov izvod (Oražem Stele 1990: 250). Valvasor med pisanjem gesla, torej med letoma 1687 in 1689, očitno ni imel pred seboj knjige, temveč samo zagotovilo Janeza Krstnika Wützensteina, da je prav tedaj poskrbel za natis obeh bratovih del v Nürnbergu. Morda zadnje delo Franca Wützensteina iz danes neznanega vzroka sploh ni bilo natisnjeno. Glede na naslov pa je najbrž šlo za prevod romana *La muta loquace*, ki je izšel leta 1657 v Benetkah. Njegov avtor Giovanni Antichio, ki je morda uporabljal psevdonim, ga je posvetil beneškemu senatorju in literatu Giovanu Francescu Loredanu (Antichio 1657). Vse to pomeni, da je ta beneški roman nastal v istem okolju kakor Pallavicinova *La rete di Vulcano* – v bližini liberalne beneške *Accademie degli Incogniti*.

Franc Wützenstein se torej kljub neznatni pozornosti, ki mu jo je do zdaj namenjala literarna zgodovina, kaže kot nadvse pomemben kranjski in nemški avtor 17. stoletja in celotnega zgodnjega novega veka. Na območju Kranjske je bil prvi romanopisec, saj italijanskih izvirnikov ni le prevajal, temveč jih je tudi dopolnjeval z lastnimi

vstavki in morda – kar bo treba še raziskati v primeru romana o Belimiri in Korilandru – celo posnemal. V kontekstu kranjske baročne književnosti in kulture (tako slovenske kakor nemške in latinske) je izjemno njegovo fokusiranje na visoko literaturo (v italijanščini), posvetne žanre in ljubezensko, celo erotično tematiko. Na območju celotnega Svetega rimskega cesarstva pa je bil eden najzgodnejših in najzanimivejših posrednikov med italijansko in nemško literaturo v prvih desetletjih po tridesetletni vojni. Ugotovitve, predstavljene v tem članku, bodo izhodišče za nadaljnje raziskave, predvsem za podrobnejšo žanrsko in vsebinsko analizo Wützensteinovih del, za natančnejšo opredelitev njihovega odnosa do izvirnikov, za opis avtorjevega prilagajanja razmeram na tedanjem knjižnem trgu, posebej cenzuri v habsburški monarhiji, ter končno za rekonstrukcijo ciljnih bralcev in recepcije omenjenih knjig na Kranjskem in drugje v Evropi.

Primarni viri

ARS – Arhiv Republike Slovenije, AS 308, serija II, W-14

NŠAL – Nadškofjski arhiv Ljubljana, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1626–1631

ÖstA – Österreichisches Staatsarchiv, AVAFHKA, Adelsakte, Hofadelsakte von Wizenstein, Carl, 22. 7. 1667

Sekundarni viri

Antichio, Giovanni, 1657: *La muta loquace*. Venetia: Valvasense.

Lione, Luigi di, 1595: *Trattato della perfetta maritata*. Venetia: Ciotti.

Pallavicino, Ferrante, 1660: *La rete di Vulcano*. Villafranca.

Wützenstein, Frantz, 1669: *Vulcani Liebes-Garn*. [Nürnberg].¹²

Wützenstein, Frantz, 1671: *Schicksel der lieben Bellimire und Corilanders*. Nürnberg: Hoffmann.

Wützenstein, Frantz, 1687: *La perfetta maritata oder die vollkommene Vermählte*. [Nürnberg]: [Hoffmann].

Literatura

Barbierato, Federico, 2012: *The Inquisitor in the Hat Shop: Inquisition, Forbidden Books and Unbelief in Early Modern Venice*. Burlington: Ashgate.

Capucci, Martino (ur.), 1978: *Romanzieri del Seicento*. Torino: UTET (Classici italiani).

Fabjančič, Vladislav, 2005: *Zgodovina ljubljanskih sodnikov in županov 1269–1820: 3. zvezek: Župani in sodniki 1605–1650*. Žabota, Barbara, in Hančič, Damjan (ur.). Ljubljana: Zgodovinski arhiv Ljubljana (Gradivo in razprave 28).

¹² Za nahajališča tiskov Wützensteinovih del v evropskih knjižnicah gl. Oražem Stele 1990.

- Golec, Boris, 2013: Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči (1. del). *Kronika* 61/1. 5–66.
- Golec, Boris, 2015: *Valvasorji: med vzponom, Slavo in zatonom*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Thesaurus memoriae, Dissertationes 11).
- Hanlon, Gregory, 2014: *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560–1800*. New York: Routledge.
- Hoff, Heinrich Georg, 1808: *Historisch-statistisch-topographisches Gemälde vom Herzogthume Krain, und demselben einverleibten Istrien: Ein Beytrag zur Völker- und Länderkunde I–III*. Laibach: Korn.
- Index librorum prohibitorum*, 1664: *Index librorum prohibitorum Alexandri VII. Pontificis Maximi iussu editus*. Roma: Typographia Camerae Apostolicae.
- Janko, Anton, 1989: Nemško slovstvo na Slovenskem v obdobju baroka. Skaza, Aleksander, in Vidovič Muha, Ada (ur.): *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 9). 209–218.
- Janko, Anton, 1995: Nemška literarna ustvarjalnost na Slovenskem: zgodovinski oris. Orožen, Martina (ur.): *Informativni kulturološki zbornik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 319–333.
- Jöcher, Christian Gottlieb, 1733: *Compendiöses Gelehrten-Lexicon I–II*. Leipzig: Gleditsch.
- Koruza, Jože, 1991: *Slovstvene študije*. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Ludovici, Carl Günther (ur.), 1749: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* 59. Leipzig, Halle: Zedler.
- Mancini, Albert N., 1971: Il romanzo nel Seicento: saggio di bibliografia: parte II. *Studi secenteschi* 12. 443–489.
- Mancini, Albert N., 1981: *Romanzi e romanzieri del Seicento*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- Oražem Stele, Majda, 1990: Dela Valvasorja leta 1989 v srednjeevropskih knjižnicah in njegov sodobnik pisatelj Franz von Wützenstein. Vovko, Andrej (ur.): *Valvasorjev zbornik: ob tristoletnici izida Slave vojvodine Kranjske*. Ljubljana: SAZU. 247–257.
- Pohlin, Marko, 2003: *Kraynska grammatika. Bibliotheca Carnioliae*. Ur. Jože Faganel. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Preinfalk, Miha, 2014: *Plemiške rodbine na Slovenskem: 17. stoletje I: od Billichgrätzov do Zanettijev*. Ljubljana: Viharnik (Blagoslovljeni in prekleti 4).
- Schiviz, Ludwig, 1905: *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*. Görz: Goriška tiskarna.
- Seelbach, Ulrich, 1998: Oper und Roman in Ansbach: zur Literatur einer fränkischen Residenzstadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Garber, Klaus (ur.): *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit* 1. 509–537.
- Smith, Theresa Anna, 2008. *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Smole, Majda, 1982: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*. Ljubljana: DZS.
- Stopar, Ivan, 2000: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji I: Gorenjska 5: med Goričanami in Gamberkom*. Ljubljana: Viharnik.

Thompson, Colin P., 1988: *The Strife of Tongues: Fra Luis de León and the Golden Age of Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.

Uršič, Milena, 1975: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov Poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*. Ljubljana: SAZU.

Valenčič, Vlado, 1986: Wiz (Witz, Wüz, Wütz) Marko. Munda, Jože (ur.): *Slovenski biografski leksikon* 14. Ljubljana: SAZU. 711.

Valvasor, Johann Weichard, 1689: *Die Ehre dess Hertzogthums Crain* I–IV. Laybach, Nürnberg: Endter.

Vidmar, Luka, 2006: Podoba protestantske književnosti v starejših pregledih slovstva na Slovenskem: od Trubarjevega Registra slovenskih knjig do Čopove Literature Slovencev. *Slavistična revija* 54/1. 11–32.

Vidmar, Luka (ur.), 2013: *Trubar, Hren, Valvasor, Dolničar: O slovstvu na Kranjskem: elektronska znanstvenokritična izdaja*: <<http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:osnk/VIEW/>>. (Dostop 10. 4. 2016.)

H KNJIŽEVNOSTI ENEGA JEZIKA

Srednjeveški fevdalni tridelni stanovski red klerikov, bojevnikov in kmetov ter obrtnikov je ob funkcijski poznal tudi jezikovno razplatenost, na Slovenskem na latinščino, nemščino in slovenščino. Glavno kohezivsko sredstvo med redovi je postala krščanska religija, ki je zaradi univerzalnosti odrešitjskega sporočila terjala (pismensko) rabo vseh treh idiomov, slovenskega v pridigah, spovednih obrazcih in temeljnih molitvah, s čimer je sooblikovalo jezikovne skupnosti. Članek prikazuje širjenje govornih in pisane slovenščine v vse rede in za vse rabe od srednjega veka preko reformacije do prosvetljenskega Zoisovega salona in Pohlinovega kroga.

Ključne besede: slovenščina, zgodovina, družbeni sloji, krščanstvo

Stanovski red, v okviru katerega so bila ljudem namenjena opazno različna opravila in ideali (Duby 1985: 7) – kleriki, katerih naloga je molitev, naj bodo pobožni, bojevniki, ki vzpostavljajo red na zemlji, neustrašni in pravični, sebe in druge gospodarsko vzdržujoči kmetje in obrtniki pa delavni –, je ob funkcijski delitvi poznal tudi jezikovno razplatenost. V nekaterih deželah se je ta kazala jasneje in strožje, v drugih bolj zastrto. V Angliji je prišlo po normanski osvojitvi leta 1066 do nemara najčistejše stanovsko-jezikovne delitve. Kleriki so bili v svetih opravilih zavezani latinščini, plemiči so prek Kanala prinesli svojo varianto francoščine, njim podrejeni ljudje pa so vztrajali pri lastnem germanskem idiomu (Goldstein, Grgin 2008: 226). Podobno je bilo na Slovenskem, le da se je v aristokratskem okolju po uveljavitvi frankovske (nad)oblasti močno uveljavila nemščina. Odsotnost vseobsežnega izobraževalnega sistema, ki ga zaradi temeljne različnosti idealov ljudi prvega, drugega in tretjega stanu preprosto ni moglo biti, je preprečevala že

sámo pomisel na kakršno koli hipno menjavo jezikov, katerih raba se je v določenih življenjskih položajih utrdila skozi daljše časovno obdobje.

Pa vendar je tudi v stanovskem redu, ki je vsakomur odkazoval poseben namen bivanja, obstajala potreba po komuniciranju med kleriki in plemiči ter med privilegiranci misala in meča ter kmeti. Tridelni sistem ni mogel delovati povsem brez stikov med različnimi ljudmi. Krščanstvo, ki je že pred dokončno delitvijo Rimskega cesarstva postalo državna religija, je tako zaradi svojih načel kakor zaradi pridobljene vloge v javnem prostoru moralo najti zadovoljive rešitve za potrebe vseh in vsakršnih ljudi. V nasprotnem primeru bi lahko ustvarjalo konflikte, tega pa vera imperija ni smela povzročati. Država je v religiji vse do vznika novoveške sekularizacije, ki je bila razmeroma pozen in nemara najtežje sprejemljiv izraz modernizacijskih procesov, iskala kohezivno sredstvo. Še več: v cerkveni organizaciji se je trudila najti svojo neposredno oporo. Pripadniki kontemplativnih meniških redov, ki so se umikali pred svetom, so bili slej ko prej izjema. Njihova pojavitev in obstoj pričuje le o tem, da je krščanstvo kljub svoji misijonski naravi našlo prostor tudi za alternativni – kontemplativni – življenjski slog. Toda razcvet meniških skupnosti, ki so potisnile v ozadje poprej močno razširjeno individualno puščavništvo, govori o moči oziroma potrebi vsaj omejenih stikov med verujočimi. Kontemplaciji posvečene redovne skupnosti, ki so v srednjem veku sprva težile k postroženju odmika od vrveža posvetnosti – na evropskem Zahodu takšno težnjo izdajata pojava cistercijanov in kartuzijanov ob koncu 11. stoletja –, so praktični izraz kompromisa med eremitskimi ideali in občestveno vero, kakršna je logična posledica misijonarjenja v vse smeri. Značilno pa je, da se je menišstvo pojavilo na različnih koncih krščanskega sveta – od Bližnjega vzhoda do Britanskega otočja. Evgipijevo Življenje *svetega Severina* pričuje, da je že v antiki – se pravi še pred oblikovanjem montecassinskega samostana in pred formuliranjem pravil benediktinskega reda v 6. stoletju – našlo prostor pod soncem tudi v vzhodnoalpskem prostoru (Lawrence 2001: 22, 23).

Z oblikovanjem državne vere za vse in vsakogar je krščanstvo zaživelo v neomejenem prostoru. Sposobnost nagovarjanja slehernika mu je tako v javnosti kot zasebnosti zagotovila prednost pred konkurenčnimi religijami z Vzhoda – zlasti pred nekaj časa naglo razširjajočim se mitraizmom in drugimi k dualizmu težečimi doktrinami, ki se niso hotele oziroma znale izogniti najrazličnejšim ekskluzivizmom ali omejenostim na določene regije (Turcan 1996: 56, 57, 96, 139, 240). Monizem in univerzalizem sta bila močna aduta krščanstva v tegob polni pozni antiki, ko so se rušili stebri rimskega sveta, in v nemirnem zgodnjem srednjem veku. V času, ko je človek zaradi nižanja življenjske ravni in rastoče ogroženosti čedalje težje (pre)živel brez tesne povezanosti z drugimi, je imela religija, ki je poudarjala pomen skupnosti brez meja, že spricho razmer v vsakdanjosti prednost pred drugače koncipiranimi kulturi. Etnično-jezikovna neomejenost krščanstva, ki jo je v apostolski dobi najgloblje zagovarjal sv. Pavel, se je dejansko kmalu razširila tudi v slojno. Mučeniški Kristusovi pričevalci so že v dobi zgodnjih preganjanj pripadali najrazličnejšim poklicem in premoženjskim skupinam.

Zaradi univerzalno in personalno odrešenijske narave krščanske vere, ki ni ne etnično, ne jezikovno, ne slojno in ne stanovsko omejena, v njenih okvirih ni bilo mogoče uveljaviti zgolj enega idioma. Položaj državne religije, ki ga je dosegla ob koncu 4. stoletja – Rimski imperij je v času vlade cesarja Teodozija še zadnjič nastopal v vlogi sredozemske ekumene –, je terjal usmerjenost Kristusovega nauka k sleherniku. Tudi najrazličnejši prevodi *Svetega pisma*, ki so nastali še pred razsulom antičnega sveta, so izražali njegovo težnjo po nezapiranjem pred komer koli. S tem pa so po drugi strani utrjevali ali celo (so)oblikovali jezikovne skupnosti. Povezovali so etnično in jezikovno identiteto. Nekateri so imeli celo daljnosežne doktrinarne posledice. Wulfilova Biblija v jeziku Gotov je večino Germanov pomagala usmeriti k arijanzizmu (Wolfram 2005: 76, 77). V času, ko je nastala, je namreč na cesarskem dvoru v Konstantinoplu prevladovala nekatoliška razlaga krščanstva (Moorhead 1992: 89–97). Arijska doktrina je pozneje ločevala gotske in večino drugih germanskih vojščakov od romansko govorečega prebivalstva, ki je bilo steber gospodarskega življenja na Zahodnem rimskemu imperiju pripadajočem ozemlju. Franki, ki so sprejeli katoliško doktrino, kakršna je bila razširjena med staroselci, so prav zaradi svojega razumevanja vere lahko vzpostavili večjo kooperacijo v prostoru, na katerem so organizirali svojo oblast. Zaradi oblikovanja sožitja in ne le sobivanja, s katerim so se morali zadovoljiti arijanski Germani, so tudi lahko zapustili mnogo močnejšo sled v svetovni zgodovini kakor neposredni uničevalci Zahodnorimskega imperija.

Krščanska praksa pri pridržnih in spovednih opravilih, ki se jim ni mogel izogniti noben vernik, nikoli ni mogla mimo rabe različnih ljudskih jezikov. Zakrament pokore in sprave, ki je moral biti razumljiv sleherniku, bi lahko postal čista formalnost, če bi bil zanj vnaprej predpisan kateri koli idiom. V tem primeru bi ne izgubil samo pomena, marveč tudi smisel in moč. Podobno je bilo v zgodnjem srednjem veku, ko se je krščanstvo začelo širiti proti germanskemu severu in slovanskemu vzhodu, ugotovljeno tudi za osnovne molitve, tj. za tiste, ki so namenjene sleherniku. Kaputulariji Karla Velikega so določali, da je treba *Očenaš* in *Credo* prevajati v ljudske jezike, saj to širi in pogloblja versko življenje (Grafenauer 1980: 125). Tak pristop je narekovala personalna narava krščanstva, ki je bila enako pomembna kot univerzalna. Trijezičniška doktrina, ki je na Zahodu slavljena Boga v mašnem obredu dejansko prepuščala latinščini – le ob vzhodnih jadranskih obalah še cerkveni slovanščini –, se je pri pridigah, spovedih in molitvah morala zaustaviti. Težnje, da bi se razširila vsaj v slednje, so sicer bile prisotne, vendar jih je življenjska stvarnost zavrnila. Že cerkveni zbor v Mainzu je leta 813 odločil, da je verniku neogibno potrebno znanje *Očenaša* in *Creda* le v ljudskem jeziku. Karel Veliki tega sklepa sicer ni potrdil, čeprav je živel še dovolj časa, da bi ga (umrl je ob koncu januarja 814), saj je v njem očitno vzbujal dvome – monarh je v poudarjeni enotnosti vere in Cerkve pač videl enega stebrov koherentnosti svojega orjaškega imperija –; kljub temu pa je za prihodnost obveljal (Grafenauer 1980: 126).

Kot jezik sporazumevanja med pripadniki različnih stanov se je praviloma uveljavil izraz najpreprostejših in najštevilnejših – tistih, ki so tridelni red vzdrževali s svojim delom. Ti so imeli najmanj časa in možnosti za uk drugih idiomov. Kralj Edvard I.,

ki je še pripadal rodu Viljema Osvajalca, je angleščino ob koncu 13. in v začetku 14. stoletja že uporabljal enako večje kakor francoščino, v kateri je bil vzgojen. Plemiči na Otoku s slednjo le dve generaciji pozneje, v času Johna Trevisa (1342–1402), niso več mučili svojih potomcev (Maurois 1939: 126). Nasploh se je v visokem in poznem srednjem veku, ko je življenje postalo kompleksnejše in so se ljudje, ki so pripadali različnim stanovom, srečevali v vse več opravilih in v čedalje bolj raznolikih položajih – v Angliji se je celo začel pospešeno razvijati parlamentarizem (Trevelyan 1960: 245–250) –, jezikovna slika marsikje precej spremenila. Res se je latinščina v vrstah klerikov skozi ves srednji vek dobro držala v liturgičnih opravilih in teoloških razpravah, k čemur je pripomogla tudi skrb za doktrinarno pravovernost ter boj proti številnim herezijam in shizmam, toda v posvetnih sferah življenja je bilo mnogokaj drugače. Vsakodnevno uporabljani idiomi so se začeli poudarjeno razširjati v prostore pismenstva. Vladarji držav in dežel, ki so se od časa cesarja Otona III. dalje bojevali ne samo s svojimi nasprotniki, temveč tudi z učenostjo v latinskih kodeksih, so ljudski jeziki vse bolj razumevali kot znamenje edinstvenosti svoje oblasti. Tako je viteški kulturi izjemno naklonjeni koroški vojvoda Bernhard Spanheimski, ki je deželi ob Dravi vladal v letih 1202–1256, slovenščino uporabljal ob sprejemu uglednih gostov (Legiša, Gspan 1956: 164). Ureditev, ki je stanove razumela kot funkcijsko jasno ločene organe telesa človeštva in ozemeljskih entitet, se je v jeseni srednjega veka povsod po Evropi zahodno od Vzhoda krušila. Ponekod – kakor pri nas na Goriškem, podobno pa je bilo tudi na Tirolskem, Württemberškem in Mecklenburškem – so svobodni kmetje celo postali člani deželnih zborov. Vanje so vstopali kot zastopniki posebnega stanu (Vilfan 1961: 327, 332).

V visokem in poznem srednjem veku se je na Slovenskem v nasprotju s premiki drugod v glavnem ohranilo prejšnje stanje. Razlog za to gre iskati v etnično-jezikovni germanizaciji Koroške ter sosednjih predelov med vzhodnoalpskimi vršaci. Le Kranjska ter pozneje oblikovani Goriška in Celjska grofija bi v večini prebivalstva imeli podlago za spremembo, vendar so bile vse te ozemeljske enote močno navezane na Štajersko kot največjo in najvitalnejšo deželo v regiji (od nje so pogosto prevzemale pravna pojmovanja). Kljub temu so na Slovenskem zaznavni posamezni sledovi premikov, ki so bili običajni v okvirih srednjeveškega Rimskega cesarstva. Slednje je v času Friderika I. Barbarosse postalo sveto (Laudage 2009, 134), v letih vlade Friderika III. pa je zaradi opešanja moči v pokrajinah južno od Alp in zaradi spremenjenega duha časa, v katerem se je ob univerzalizmu učenjaških elit krepil tudi partikularizem kolektivov in posameznikov, dobilo še uradno nemško narodnostno oznako – Imperium Romanum Sacrum Nationis Germanicæ (Ehlers 2012: 97). V vrsti spisov in izjav so se – prav nič po naključju – pojavile vesti o slovenskosti Koroške. Stanovska ideologija plemstva je v poznem srednjem veku le-to celo močno poudarjala, na kar še posebej jasno kažejo besede Otokarja iz Geule/Gaala, Jakoba Unresta in Veita Welzerja. Koroški vojvoda se pri prvem sinonimno označuje kot »der windische herre« (Grafenauer 1952: 86). Pozornost priteguje dejstvo, da oblastnik ni imenovan po deželi, temveč v etnično-jezikovnem ključu. Za drugega je Koroška »ain rechts Windisch Landt« (Grafenauer 1952: 139), kar je utemeljeno z daljšim pretresom njene zgodovine. Tretji pa je poudaril, »dass Kärnten

ein erzherzogum, mit seinen grenitzen und marken und confinen umbfangen und von alter her von frembder und nicht teutscher nation komen, darzue mit sondem freihaiten und gepreuchen wider andere fürstentumb in teutscher nation begabt und begnad ist« (Grafenauer 1968: 134). Drugod je takšno zavest o izvoru dežel v narodih spremljal dvig jezikov le-teh v pismenstvo, vključenost Koroške v Sveto rimsko cesarstvo, ki je pridobivalo razločevalno dodatno oznako nemške narodnosti, pa je aristokratsko zavest o njeni slovenškosti navezovala na zgodovino oziroma preteklost. Za humaniste, ki so bili zagledani v antično dobo in so si predstavljali, da jo vnovič oživljajo, so kriteriji nekdanjosti seveda postali vir sedanjostnih oznak. Potemtakem se ne gre čuditi, da je Enej Silvij Piccolomini Korošce še v začetku druge polovice 15. stoletja kar na počez štel za Slovane (Grafenauer 1952: 129).

Širjenje takšne zavesti, ki v času, ko se je pojavila, ni pomembneje zaznamovalo razmaha književnosti v slovenščini – slednja je v visoko- in poznosrednjeveški viteški slovstveni kulturi le skromno zastopana (Ulrich Liechtensteinski, Oswald Wolkensteinski, *Turjaški rokopis*) –, ni ostalo brez vpliva na poznejšo dobo. Potem ko so se začeli kazati prvi učinki politike habsburških cesarjev, ki so iz dežel, ki so jim vladali kot knezi, hoteli ustvariti ožje povezano telo (Wiesflecker 1991: 295–310), so predstave o izvoru posameznih ozemeljskih entitet postale opora stanovski opoziciji proti centralizmu. Reformacija je poskrbela za to, da je zavest o nenemškem izvoru političnih struktur v vzhodnoalpskem prostoru začela spreminjati pismensko oziroma slovstveno stvarnost, ki je dotlej v temeljnih potezah ohranjala trijezično konfiguracijo. Slovenci so bili po tedanjem pojmovanju »folk« (Rupel 1966: 384), ta njihov izraz pa se je rabil v več pomenih. Med njimi, kakor izpričuje Megiserjev *Thesaurus Polyglottus* iz leta 1603, ni manjkala niti »natio«, tj. narod (Megiser 1603: II, 106).

Izrazito povečanje vloge slovenščine je bilo v letih reformacije mogoče zaradi utrjene zavesti o deželnih posebnostih in njihovem pomenu, ki je bila trdna in prekaljena že v poznem srednjem veku – vsaj nekoliko tudi zaradi napadov od drugod. Tako je smešenje koroškega vojvodskega ustoličevalnega obreda, ki so si ga po poročilu opata Janeza Vetrinjskega v prvi polovici 14. stoletja privoščili »neki Avstrijci« (Grafenauer 1952: 104, 105), utrjevalo deželno tradicijo. Na to kaže tudi Unrestov več generacij mlajši zagovor umeščanja v slovenščini pred tistimi, ki niso razumeli njegovega pomena in so ga šteli za »Tornspill« (Grafenauer 1952: 138). Koroški stanovci, katerih idearij je v 16. stoletju odločilno zaznamoval protestantizem – vključno s poudarjanjem možnosti spoznavanja in slavljenja Boga v slehernem jeziku –, so v slovenščini uzrli kohezivni emblema in moč, ki sta jih povezovala s plemiškimi vrstniki v sosednjih predelih, zlasti na Kranjskem in Štajerskem. Bohorič je prav zato svojo slovnico namenil aristokratski mladini vzhodnoalpskih dežel (Ahačič 2014: 244, 245).

Poleg verskih razlogov, ki so zrasli iz temeljnega vprašanja o možnostih zveličanja in poteh do njega, so na drugačna ravnanja od preteklih vplivali še drugi dejavniki. Uporabnost slovenščine v najrazličnejših, tudi najprezentativnejših položajih – na

kar je še posebej odmevno opozoril Žiga Herberstein v predgovoru k svoji knjigi o Moskoviiji (Herberstein 1951: 5) –, je sama po sebi utrjevala njeno mesto v izrazni dejanskosti. Ne zgolj stanovska politika, marveč tudi sanjarije Maksimilijana I. o univerzalni monarhiji so temu jeziku v življenjski stvarnosti odkazovale drugačno mesto od dotedanjega. Cesarjevo zanimanje za slovanski slovar, za katerega naj bi v pričakovanju vzpostavitve ureditve po habsburški meri na evropskem vzhodu – temu cilju je bil posvečen »prvi dunajski kongres« leta 1515, na svoj način pa tudi Herbersteinova diplomatska potovanja (Grdina 1999: 183–186) –, poskrbel Radovljičan Pavel Oberstain (Simoniti 1979: 193), je slovenščino ne glede na humanistično zagledanost v antiko umeščalo v krog aktualnih idiomov. Na razmah književnosti v ljudskem jeziku ob zori novega veka tudi na ozemlju med najsevernejšimi jadranskimi obalami in najjužnejšimi vršaci Vzhodnih Alp so potemtakem vplivala reformacijska načela, stanovski idearij in dvorni imaginarij. Ti trije dejavniki so v 16. stoletju bistveno oblikovali mentalno podnebje. Protestantske pobude so bile seveda najpomembnejše. Zato je tedaj oblikovana književnost v slovenščini dobila odločno verski značaj (Koruza 1991: 53–65). Toda ob njih so prostor napolnjevale še drugačne silnice. Zaradi takšnih razmer zavest o pomenu ljudskih jezikov v 16. stoletju pri slovenščini ni obtičala na ravni načelne ideologije, kakor je v visokem in poznem srednjem veku. Tiskanje knjig v njej je bilo najočitnejše znamenje novih časov.

V 17. stoletju se idearij kranjskega, štajerskega in koroškega plemstva oziroma deželnih stanov, katerih sestava je bila personalno spremenjena zaradi izгона modrokrvnih protestantov leta 1628, ni več konstitutivno navezoval na nenemško narodnost. Janez Ludvik Schönleben in Janez Vajkard Valvasor sta Slované štela za Germane. Pri odporu centralizatorskim težnjam k absolutizmu usmerjajoče se državne oblasti, ki je prišel do najjasnejšega izraza v zrinjsko-frankopanski zaroti, ni več srečati sklicevanja na etnično ali jezikovno celovitost vzhodnoalpsko-jadranskega prostora. Obstoječe dežele bi si uporniki razdelili, pri čemer je bila po pričevanju Janeza Gregorja Dolničarja kar dobro znano, da bi Kranjsko dobil Franc Krištof Frankopanski (Steska 1901: 24). Značilno se zdi, da njegovo literarno delo, ki je vstopalo tudi v prostor slovenščine, ni bilo povezano s starejšimi prizadevanji ne po izrazu ne po repertoriju (Koruza 1991: 174, 175). Vseeno pa zgodovinpisci baročne dobe kljub veliki navezanosti na deželno parcelacijo neredko presegajo obstoječe meje. Valvasor tako v svoji *Slavi* kar nekaj prostora odmerja Koroški in Trstu. A pri njem ni srečati enotnega poimenovanja za več kronovin – kakor v primeru Trubarjeve oznake »slovenska dežela« leta 1555 (Krajnc-Vrečko 2002: 331) ali Pohlinovega izraza »Slavensku« 1770 (Radics 1901: 34).

Toda po drugi strani je tedaj že delovala moč izročila književnosti v ljudskem jeziku. Tako je Janez Ludvik Schönleben uveljavil načelo, da se piše po šegi – tj. tradiciji – rodu/naroda, govori pa po šegi pokrajine (Pogorelec 2011: 117; Ahačič 2012: 170). Značilno je tudi eden najproduktivnejših piscev slovenske baročne dobe Janez Svetokriški v svoj *Sveti priročnik* vpeljal izročilo oziroma razmerje do njega. Skromno je namreč zapisal, kako se zaveda, da so drugi pisali boljši slovenski jezik,

kakor ga je sposoben sam (Ahačič 2012: 189). Toda zgolj književnost in njena tradicija v okolju, ki je še vedno prisegalo na tridelni red, ni odločneje spreminjala sprejemljivosti različnih jezikov v tipičnih opravih pripadnikov posameznih stanov. Širitev rabe slovenščine je bila v poprotestantski dobi počasna, čeprav je dejansko že najedala prenekateri zid, ki jo je omejeval. Če je Valvasor poudarjal, da se na Kranjskem ves pisemski promet vrši v nemščini (Valvasor 1978: 111), je stvarnost nekoliko odstopala od tega pravila. Spontana modernizacija življenja, ki je zaznamovala zoro evropskega novega veka, je že razmajala tradicionalni red. Še težji udarec pa mu je zadala njena dirigirana nadgradnja v dobi absolutistov.

Reformna doba, v katero slovenski prostor vstopi v času kratke vladavine Jožefa I. na začetku 18. stoletja, po vsej širini pa se v njenih tokovih znajde generacija kasneje, v dobi Marije Terezije, učinkovito in brez prehudih pretresov odpravlja starodavna pojmovanja in običaje. Ustvarjanje državljanov iz poprejšnjih aristokratov in podložnikov je bil dolgotrajen proces, ki je zajel najprej vojaško, nato izobraževalno in nazadnje še ožje politično sfero življenja. Za književnost je bil pomemben zato, ker je zastavljal vprašanje enotnega jezika ljudi na določenem prostoru v vseh položajih. Poslej pri ustnem in pisnem idiomu ni več šlo zgolj za komunikacijsko sredstvo, ki omogoča razumevanje in koordinacijo med ljudmi z različnimi opravki, temveč za posredovalca med konkurirajočimi in zamenljivimi osebami. Konsistentno sodelovanje ljudi ni bilo zagotovljeno prek medsebojno dopolnjujočih se položajev in funkcij, kakor prej v okvirih stanovskega reda, temveč se je dinamično ustvarjalo sproti. Koherenca orjaškega projekta z imenom družba je bila v mnogočem navezana na jezik in referenčni prostor, ki so ga ustvarjale najraznovrstnejše emblematične podobe, knjige, časopisi ... Ni šlo toliko za načelno razsvetljsko kolikor za praktično in k čim prejšnjim koristim usmerjeno prizadevanje. Če je Marija Terezija hotela obdržati svoj vladarski položaj v množici kraljestev in dežel v boju z majhno, a moderno upravljano Prusijo, je namesto čisto aristokratske hierarhije morala začeti uvajati meritokratsko. Prav tako je vojska potrebovala vsaj za silo izobražene novake, ki so bili sposobni bojevanja s tehnično vse zapletenejšimi orožji, država pa podjetne davkoplačevalce.

Kar Paul Veyne slikovito, a netočno imenuje »sistem Rousseau« (Veyne 1986: 32, 33) – tj. dejansko projekt družbe –, je nastalo na prakticističnih temeljih. Marija Terezija ni bila zagovornica razsvetljske filozofije – vendar je to ni niti najmanj oviralo, da ne bi razmišljala in ukrepala racionalno. Pri tem je celo močno prekašala svojega sina Jožefa II., ki je zagovarjal načela »zadnje izmene«, vendar se pri tem ni pustil motiti stvarnosti, kar ga je naredilo za tragično osebnost. Le dva njegova velika patenta – nevoljniški in tolerančni – sta zares vzdržala preizkus časov. Jožefov trud, da bi za mejniki avstrijske monarhije ustvaril enoten »habsburški narod«, ki bi se sporazumeval v nemščini, pa je bil zaman. V posameznih kraljestvih in deželah je samo ustvaril opozicijske koalicije nazorskih – večinoma duhovniških – tradicionalistov, aristokratov in ožjim okoljem zavezanih zmernih razsvetljencev, ki so sabotirale in v mnogočem onemogočile vladarjeve centralizatorske projekte. Antijožefinske zveze prosvetljevalcev – duhovnikov in posvetnih intelektualcev –

ter plemičev, ki so se sklicevale na regionalne posebnosti, izročila, potrebe in vizije (Grdina 1999: 230–237), so v vsakdanjem življenju presegle umirajoči stanovski red ter namesto vsedržavnega družbenega agregata definirale in oblikovale moderne narodne skupnosti. Te so se v Srednji Evropi sklicevale na jezik, zgodovino in zamisli prihodnosti – z neenakimi poudarki v različnih okoljih.

Na Slovenskem je porajanje antijožefinske koalicije mogoče opazovati v Zoisovem salonu, kjer se srečujejo zelo različni ljudje. Za cesarjeve reforme sprva vneti Anton Tomaž Linhart (Linhart 1950: 326) se zaradi jezikovne germanizacije, ki ne samo zapleta, temveč tudi samouničujoče ovira razsvetljsko izboljševanje sveta na terenu, odvrne od dunajskega »revolucionarja po milosti Božji« ter konceptualizira enotno zgodovino svojih rojakov ne glede na deželne meje. Pohlinov krog, ki začne prosvetljevalna prizadevanja v kranjskem kontekstu, preseže deželne meje in se naglo približuje vseslovenskemu stališču. Moč zgodovine je v začetku ožjo iniciativo speljala v širši tok. Iz protestantskih časov živo naddeželno izročilo, ki se je obnavljalo z vnovičnima izdajama Bohoričeve slovnice v 18. stoletju in k razvojni kontinuiteti težečimi deli v smeri, ki so jo začrtovali Trubar, Dalmatin, Hren, Schönleben in njegovi nasledniki pri izdaji evangelijskih beril, Gutsman ter Japelj in drugi katoliški prevajalci *Biblije*, je prevladalo. Pohlinova sprva kranjska pobuda je bila dialoški impulz v javnem prostoru, ki ga je namesto stanovske konfiguracije primarno začela zaznamovati narodnostna. Idearij, ki je temeljil na predstavi o povezanosti etnosa in jezika, je po dolgih stoletjih neosrednosti prišel v ospredje. Konceptije, ki so temeljile na stanovskem redu in njegovih korporativističnih delitvah, so postale neaktualne – čeprav niso takoj izumrle.

Množica besedil, ki na višku reformnega obdobja 1740–1792 govori o pomenu izročila in slovenskega jezika ter s prevodi in »homologizacijo« najrazličnejših žanrov dokazuje njegov prosvetljevalni in literarni potencial, je odprla pot h književnosti enega jezika. Oblikovalci javnega prostora so tedaj zagovarjali različne vizije: pogledi državnega centra so bili opazno drugačni od tistih na terenu. Hipoma niso prevladali ne prvi ne drugi: stvarnost je vedno sestavljanka različnih zasnov in dejanj. Ni agregat. Slovenščina, ki je do reformnega časa sobivala ob drugih idiomih, katerih raba prvotno ni bila znamenje tujosti, marveč stanovske razdeljenosti, je postala najprej vodilni, nato pa v 20. stoletju skorajda edini izraz književnosti med najsevernejšimi jadranskimi obalami in vzhodnoalpskimi vršaci. Čas pa je seveda odtekal dalje tudi poslej in – kot nekoč – spreminjal standardna pojmovanja. Dinamika med središčnimi »samoumevnostmi« in obrobni »problematizacijami« nikakor ni izgubila svoje intenzitete.

Literatura

Ahačič, Kozma, 2012: *Zgodovina misli o jeziku na Slovenskem: katoliška doba (1600–1758)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Ahačič, Kozma, 2014: *The History of Linguistic Thought and Language Use in 16th Century Slovenia*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

- Duby, Georges, 1985: *Trije redi ali imaginarij fevdalizma*. Ljubljana: Založba Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Ehlers, Joachim, 2012, *Die Entstehung des Deutschen Reiches*. 4. Auflage. München: Oldenbourg Verlag.
- Goldstein, Ivo, in Grgin, Borislav, 2008: *Europa i Sredozemlje u srednjem vijeku*. Zagreb: Novi Liber.
- Grafenauer, Bogo, 1952: *Ustoličevanje koroških vojvod in država karantanskih Slovencev*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Grafenauer, Bogo, 1968: Poglavitne poteze slovenskega zgodovinskega razvoja in položaja. *Kronika* 16/3. 129–136.
- Grafenauer, Ivan, 1980: *Literarnozgodovinski spisi*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Grdina, Igor, 1999: *Od Brižinskih spomenikov do razsvetljenstva*. Maribor: Obzorja.
- Herberstein, Sigismund, 1951: *Moskovski zapiski*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Prev. Ludovik Modest Golia.
- Koruza, Jože, 1991: *Slovstvene študije*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Krajnc-Vrečko, Fanika (ur.), 2002: *Zbrana dela Primoža Trubarja. Knjiga I*. Ljubljana: Rokus, Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar.
- Laudage, Johannes, 2009: *Friedrich Barbarossa (1152–1190). Eine Biografie*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.
- Lawrence, C. Hugh, 2001: *Medieval Monasticism. Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*. Third Edition. Harlow: Pearson Education Limited.
- Legiša, Lino, in Gspan, Alfonz (ur.), 1956: *Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Linhart, Anton Tomaž, 1950: *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Maurois, André, 1939: *Zgodovina Anglije*. Ljubljana: Naša založba. Prev. Vladimir Levstik.
- Megiser, Hyeronimus, 1603: *Thesaurus Polyglottus*. Frankfurt.
- Moorhead, John, 1992: *Theodoric in Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Radics, Peter pl., 1901: »Kraynska kroneka« p. Marka Pohlina. *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko* 11/1–2. 33–45.
- Rupel, Mirko, 1966: *Slovenski protestantski pisci*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Simoniti, Primož, 1979: *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Steska, Viktor: 1901: Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718. *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko* 11/1–2. 18–32.
- Trevelyan, Geoge Macaulay, *Zgodovina Anglije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Prev. Boris Verbič.
- Turcan, Robert, 1996: *The Cults of the Roman Empire*. Oxford, Cambridge (Massachusetts): Blackwell.

Valvasor, Janez Vajkard, 1978: *Slava vojvodine Kranjske*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prev. Mirko Rupel.

Veyne, Paul, 1986: *Aus der Geschichte*. Berlin: Merve Verlag.

Vilfan, Sergej, 1961: *Pravna zgodovina Slovencev od naselitve do zloma stare Jugoslavije*. Ljubljana: Slovenska matica.

Wiesflecker, Hermann, 1991: *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*. Dunaj, München: Verlag für Geschichte und Politik, R. Oldenbourg Verlag.

Wolfram, Herwig, 2005: *The Roman Empire and Its Germanic Peoples*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

NARATIVNE STRATEGIJE V PRIDIGAH MATIJE VERTOVCA

Matija Vertovec (1784–1851) je bil rojen na Vipavskem; kot duhovnik se je ukvarjal še z zgodovino, zemljepisom, kemijo, fiziko, astronomijo, prav tako s kmetijstvom, zlasti z vinogradništvom in kletarstvom; sodeloval je pri Bleweisovih *Novicah* od ustanovitve leta 1843. Bil je priljubljen pridigar: izbor svojih pridig in govorov je objavil v knjigi *Shodni ogovori* (1850); v njih so prisotne različne narativne strategije in strukture: retorično oblikovanje pripovednih zgledov, dramatičnost dogodkov, slikovitost opisa, imaginacija, medbesedilni postopki ipd.

Ključne besede: Matija Vertovec, pridiga, narativne strategije

Umestitev narativnih značilnosti pridižnih besedil

Pridiga je imela ves srednji vek stalno mesto v nedeljskem in prazničnem bogoslužju; na voljo so bili pridigarski priročniki z različnimi predlogami, izborom snovi, zgledov, navodili za pridiganje – zlasti od poznega srednjega veka naprej; humanisti pa so v pridige vnašali svoje retorične spretnosti ter učenost (Lanzenweger 1999: 288–289). V 15. in 16. stoletju je velik del evropskega krščanskega prostora doživljal tudi dekadenco, saj so se množile zlorabe klera, kar se je med drugim kazalo v oznanjevanju, ki je nazadovalo; pridigarji so zanemarjali teološke vire, predvsem *Sveto pismo* in spise cerkvenih očetov. Z reformacijo in korenito katoliško prenovo je dobilo oznanjevanje posebno pomembno mesto (Benedik 1999: 18). V obdobju razsvetljenstva je pridiga dobila še dodatne razsežnosti, saj so se v praktično in prerodno dejavnost vključevali tudi duhovniki, ki so lahko vplivali na vernike predvsem s svojo pridigarsko dejavnostjo, še posebej tisti, ki so sprejeli janzenistične

ideje z reformno politiko cesarja Jožefa I. kakor tudi druga njegova reformna prizadevanja. Natisnjeni cerkveni govori duhovnikov takratnega obdobja tako kažejo na to, kako so ob verskih naukih s prižnice delili tudi nauke za posvetni blagor, kakor npr. Jurij Japelj (*Pridige za vse nedele skuzi lejtju II*, 1794), ki je v svojih pridigah med drugim govoril o posledicah »grešne strasti«, saj lahko oslepi pamet, pelje v največje pregrehe, pahne človeka v bolezen ali prerano smrt, povzroči gospodarsko škodo in ubobožanje; Matija Vertovec (1784–1851) (*Shodni ogovori*, 1850) pa se v svojih pridigah oz. »ogovorih« s pozivanjem k zmernosti in preudarnosti (npr. v pridigi na pustno nedeljo 1816 v Logu) »predstavlja kot praktični zagovornik in propagator zgodnjekapitalističnega družbenega razvoja na Slovenskem« (Koruza 1991: 204–205). Pred letom 1850 so namreč pridige »predstavljale najbolj izvirno in najbolj zahtevno prozno oblikovanje v slovenskem jeziku; po drugi strani pa prav iz takšnega pojmovanja značaja pridige lahko razumemo, zakaj je slovensko pripovedništvo tako težko in pozno nastajalo« (Koruza 1984: 34).

Bistvenega pomena za sodobnejše pridige je razmerje med interpretacijo in aktualizacijo: z interpretacijo se označuje primerjava prebranega svetopisemskega odlomka z drugim, z aktualizacijo pa povezovanje svetopisemskega sporočila s poslušalčevo situacijo, pri čemer je razmerje med vsakdanjo izkušnjo poslušalcev in svetopisemskim besedilom temelj sodobne pridige. Namesto izraza aktualizacija se lahko med drugim uporabljajo tudi izrazi aplikacija, posodobitev, prilagoditev ipd., brez česar pa besedilo ne more pripadati pridižnemu žanru (Bizjak 2005: 23). Po Baumannu (1972) Bizjakova navaja neposredno aplikacijo, kamor sodijo opomin, vprašanje in hiperbola, ter posredno aplikacijo, ki jo predstavljajo ilustracija, naracija in izjava. Sodobno homiletično pridigo določata torej dve razsežnosti: prva je svetopisemska in predstavlja svetopisemske dogodke ter njihovo sporočilo; druga je posodobitvena, ki svetopisemsko sporočilo poveže s sodobnim človekom (Bizjak 2005: 23–24). Van Rensburg navaja v študiji *Narrative preaching: Theory and praxis of a new way of preaching* (2003) teorije in poglede na pripovedno strukturo sodobne pridige, pri čemer navaja, da Lowry (1997) poudarja pomen zgodbe, Buttrick (1987) pa t. i. gibanje pripovedi. Van Rensburg (2003: 43) izpostavi tezo, da je narativna pridiga lahko t. i. homiletični žanr, saj je prav narativna pridiga z zgodbo v prednosti pred standardno pridigo, pri čemer v narativnem diskurzu uporablja tudi dramtizacijo in imaginacijo pripovedi (prav tam: 46–48). Avtor izpostavi, da je moč narativnosti pridige v tem, da ponudi poslušalcem/bralcem identifikacijo z osebami v podani pripovedi, k čemur pripomore uporaba narativnih sredstev, npr. poetično oblikovan jezik oz. slog kakor tudi vključevanje zgodb iz življenja v pripoved, ki pojasnjujejo biblične ali svetopisemske dogodke (prav tam: 56–57).

Van Rensburg pravi, da pripovednost v pridigi oblikuje struktura z uvodom, dogodki, zaključkom oz. sklepom; uvod naj uvaja v zgodbo, pri čemer mora pripovedovalec upoštevati, da naj bi vsa navedena dejstva vodila v pričakovanje, karakterji pripovednih oseb pa naj bi v jedru pripovedi »zaživeli«; pri karakterizaciji so pomembna tudi čustva, podprta in motivirana z dejanji. Drugačen tip uvoda je tedaj, kadar pripovedovalec vnese vanj nekaj osebnih komentarjev o določenem

subjektu pripovedi, kar ga tipizira. Dogodki v pripovedi naj vključujejo določena zgodovinska, teološka, psihološka, sociološka, kulturna dejstva, ki vplivajo na razvoj zgodbe in prinašajo elemente presenečenja, nenavadnosti, kar ustvarja napetost in pričakovanje. Navedena dejstva in dogodki naj bodo umetelno urejeni, da bo zgodba s tem inovativna in »sveža«. Avtor povzema po Lowryju (1997), da mora biti cilj pripovedi znan, vendar naj bo potek dogodkov presenetljiv, dramatičen. Zaključek pripovedi naj prinese občutke zadovoljstva ali navdušenja, naj bo hiter in dramatičen, lahko je tudi odprt, zatem pa naj sledi aplikacija (npr. kaj se lahko naučimo iz te zgodbe), po možnosti brez moraliziranja (Van Rensburg 2003: 59–65). Aplikacija ali praktični zaključek je več kot reprodukcija pogloblitve ideje pridige; le-ta je lahko postavljena v novo obliko, v aktualne okoliščine, primerna naj bo za različne vrste poslušalcev/bralcev (npr. mlade, stare, spreobrnjene, take, ki to niso, ipd.), prisotna bi morala biti v vsaki pridigi (Vinet, Skinner 2007: 324–325). Zgodba, ki je jedro narativne pridige, naj ima naslednje značilnosti: gibanje, kontekst, dogajanje v preteklosti, boljša je tretjeosebna pripoved, jezikovno-slogovna umetelnost (npr. z retoričnimi figurami) (Van Rensburg 2003: 66–68).

Povzamemo lahko, da so pogloblitve značilnosti narativne pridige kot sodobnega pridižnega oz. homiletičnega žanra (torej homilije kot dela liturgije) strukturne narave: prisotnost zgodb oziroma pripovedi iz življenja, dramatizacija in imaginacija, opisi, možnost identifikacije poslušalcev ali bralcev s posameznimi karakterji oseb, ki so podani v pripovedi, karakterizacija, vendar tudi s čustvi, podprta in motivirana z dejanji; pripovedovani dogodki naj vključujejo kontekst zgodovinskih, teoloških, psiholoških, socioloških, kulturnih in drugih referenčnih točk, ki vplivajo na razvoj zgodbe in prinašajo elemente presenečenja, nenavadnosti, kar ustvarja napetost in pričakovanje; aplikacija oz. aktualizacija posameznih pripovedi naj prikaže kakšen nov vidik; v pripovednih zgledih, ki naj bodo razumljivi za vse vrste poslušalcev ali bralcev, naj bodo izpostavljene aktualne okoliščine; upošteva naj se oblikovanost v skladu z retoričnimi priporočili: npr. prisotnost retoričnih figur in poetično oblikovan jezik oz. slog (Bizjak 2005: 23–24; Van Rensburg 2003: 43–68; Vinet, Skinner 2007: 324–325).

Prvine narativne pridige v Vertovčevih *Shodnih ogovorih*, 1850¹

Jože Koruza (1984: 33) je izpostavil, da gre v primeru Vertovčevih besedil v obravnavani zbirki za t. i. »shodne pridige«, kakor je ta pojem izpostavil v predgovoru že avtor sam; »torej je šlo za poskus slovenjenja tujega termina 'pridiga', vendar pa se Vertovčeva slovenska ustreznica 'ogovor' ni uveljavila v rabi«. Koruza je pojasnil tudi pridevnik »shoden«, kar se da razbrati predvsem iz predgovora in naslovov pridig ob »velikih shodih«, torej priložnostih, ko se je v cerkvi zbralo

¹ Na naslovnici je natisnjeno: »Shodni ogovori. Spisal in izustil Matija Vertovec, fajmošter v Št. Vidu nad Ipavo. Na svitlo dani slovenskiga društva v Ljubljani. V Ljubljani, 1850. Natisnil Jožef Blaznik.« Faksimile tega dela je izšel »ob 150-letnici prve objave VINOREJE v *Kmetijskih in rokodelskih Novicah* (1844)«, torej leta 1994.

veliko vernikov, kakor npr. ob cerkvenih proščenjih, romarskih shodih, novih in zlatih mašah, posvetitvah novih oltarjev, rojstnem dnevu cesarja ipd. (prav tam).² Iz Vertovčega predgovora je tudi razvidno, da želi tem pridigam, »de bi se ne samo prostimo ljudstvu, ampak tudi bolj izobraženim dopadle« (Vertovc 1994: [I]). Nadalje še podrobneje navede, katerim naslovnikom so namenjene: »mladi duhovšini«, »prijatlam domorodniga slovstva«, »višejim gospodam po mestih in deželi, kateri bi hotli svoje služabnike z zdravim, prijetnim in koristnim branjem obdariti – kakor je zlasti pri Nemcih navadno«, »kmetam in rokodelcam« (prav tam). Koruza v svoji razpravi zapiše zanimivo trditev, da Vertovčev izbor pridig, ki jih je dal natisniti v zbirki, ni bil tematski, čeprav je takšna ureditev knjige, »pač pa po kriteriju popularnosti in estetskega vrednotenja v najširšem pomenu« (Koruza 1984: 35). Koruza tudi izpostavi, da so Vertovčeve pridige v nekaterih potezah podobne pridigam vipavskega rojaka o. Janeza Svetokriškega, zlasti takrat, ko želi biti prepričljiv in razpoložensko učinkovati na bralce (poslušalce) – takrat uporabi preizkušena retorična sredstva in dramatično podajanje. Vertovec je torej obvladal »preizkušeni register retoričnih sredstev cerkvenega govorništva, podedovan še iz baročne dobe, vendar ga je omejil na razumno mero in obdržal v mejah dobrega okusa, ki ga je gojila in terjala razsvetljska estetika« (prav tam: 36). Razsvetljska miselnost je v Vertovčevih pridigah vplivala na zgradbo in stil kakor tudi na tematiko; kot prvo duhovnikovo nalogo izpostavlja razsvetljevanje razuma vernikov, šele zatem skrb za njihovo moralno ter versko vzgojo; skratka, vedno znova se vrača k posvetnim rečem, ki so povezane z verskim življenjem in duhovnikovo vzgojo, npr. preganjanje praznoverja, stimuliranje poklicne dejavnosti, ne nazadnje tudi k varčnosti, zmernosti (prav tam: 37). V teh besedilih so bolj ali manj prisotne vse temeljne naloge pridige, še posebej pa izstopa prav njihova ekshortativna funkcija, ki je v tem, da spodbuja k življenju po božjih načelih in izpostavlja človekove slabosti, zablode (Rojnik 1996: 17), vendar s praktičnimi zgledi iz vsakdanjega človekovega življenja v še izrazito razsvetljskem okviru, kakor je ugotavljal že Koruza.³

V Vertovčevi zbirki *Shodni govori* so posamezne pridige razporejene glede na priložnosti, ko se je v cerkvi zbralo veliko vernikov in poslušalcev, torej ob »velikih shodih«, na kar kaže pridevnik »shoden« (Koruza 1991: 331), kar je razvidno iz nekaterih podnaslovov pridig, npr.: »Dežja prošna pridiga«, »O novi maši /.../«, »O potrebnosti ene sv. cerkve /.../« (Vertovec 1994: [174]). Zanimivo je tudi, da je dodatni vsebinski opis posamezne pridige za naslovom in letom zapisan le v kazalu in ne znotraj zbirke, kjer je za naslovi, ki se v zapisu nekoliko razlikujejo od tistih v kazalu, podan izhodiščni citat iz *Svetega pisma*, ki je zmeraj v slovenščini, npr. v kazalu prvi pridigi z naslovom »*V praznik sv. Štefana v Ipavi 1810 ob overženju*

² »Cerkve, v katerih je Vertovec imel te shodne govore, so bile vezane na dve njegovi službeni mesti, Planino nad Vipavo in Šembid (zdaj Podnanos), pa na dekanijsko središče v trgu Vipavi, potem so bile to vipavska božjepotna cerkev v Logu, božjepotna cerkvice na Nanosu, ob novih mašah pa je pridigal enkrat v rodnih Šmarjah in na Gočah« (Koruza 1991: 331).

³ Med najtehtnejše razprave o Vertovčevih pridigah sodi prav gotovo delo literarnega zgodovinarja Jožeta Koruze *Značilnosti Vertovčevih cerkvenih govorov* (1984 in 1991).

bankovcov« sledi podnaslov »Kako bi se imeli v takó žalostnih okolistavah zadržati? – Kako potolažiti se?« (prav tam: [173]), znotraj zbirke pa temu naslovu, ki je nekoliko drugače zapisan »*V práznik sv. Štéfana, (v Ipavi 1810,) ob overženju papirnatih denarjev, bánkovcov imenovanih.*« –, sledi naslednji citat iz *Svetega pisma*: »Štefan pa je bil poln gnade in močí. Djanje Apost. 6. 8.« (prav tam: 1). Osrednja tema te prve pridige je torej posvečena prazniku sv. Štefana, ki jo je Vertovec govoril leta 1810 v Vipavi (v kazalu se v naslovu in podnaslovu dodatno izpostavlja predvsem takratno inflacijo denarja oz. nenadni padec njegove vrednosti). Če pa izhajamo samo iz naslovov vseh šestindvajsetih govorov, kot si sledijo v kazalu, so njihova osrednja izhodišča časovna (največkrat deli cerkvenega leta) ter krajevna, če so navedena, in sicer v nadaljevanju: 2. in 3. govor – pustna nedelja v Logu 1816 ter 1819; 4. govor – velika noč 1813; 5., 6. ter 7. govor – nedelja po veliki noči – četrta 1822 v Logu, druga 1844 ter tretja na sv. Marka 1847; 8. in 9. govor – binkoštni ponedeljek pri sv. Jeronimu na Nanosu 1817 ter 1820; 10. in 11. govor – dan sv. Vida 1824 ter 1834; 12. govor – »*V Logu 30. Rožnicveta 1834*«; 13. govor – veliki šmaren v Logu 1825; 14., 15. in 16. govor – mali šmaren, v Logu 1814, 1817 ter 1828; 17. govor – god vseh svetnikov 1837; 18. govor – »*O hvaležnici v Logu 1835*«; 19. govor – dan novega leta 1848; 20. govor – prva postna nedelja 1813; 21. ter 25. govor – nova maša, prva v Planini nad Vipavo 1813, druga ob godu »presvitliga Cesarja Franca v Ipavi« 1829; 22., 23. ter 26. govor – nedelja po binkoštih v Št. Vidu 1810, v »Šmariji« 1814 ter na Gočah 1836; 24. govor – »*V Ipavskim tèrgu 1823*« (prav tam: [173–175]).

Analiza dveh Vertovčevih govorov: *V Ipavskim tèrgu 1823* in *V mali Šmarni dan v Logu 1817*

Prvi primer, ki ga podajamo v analizi, je govor oz. pridiga z naslovom, navedenim znotraj zbirke: »*Na dan sv. treh kraljev, ko sta častita gospoda Kašpar Pregel, beneficiat sv. Barbare in Anton Tribuci, zasluženi duhovni pastir, svoje druge nove maše opravila. (V Ipavskim tèrgu 1823.)*« Sledi svetopisemski citat: »Oni so njemu darovali zlató, kadilo in miro. Sv. Mat. 2. 11.« (prav tam: 154). V kazalu pa je naslov te pridige zapisan tako: »*V Ipavskim tèrgu 1823*« – in podnaslov: »*V dan sv. treh kraljev, ko sta dva zaslužena gospoda svoje druge nove maše pela. Od potrebnosti ene sv. cerkve v občinsko in stanovitno podučenje celiga človeštva*« (prav tam: [174]). Kot je razvidno, v tem primeru prihaja v zapisu naslova znotraj zbirke do večjih razhajanj v primerjavi z veliko krajšim naslovom v kazalu, ki deloma pojasnjuje tematska izhodišča v podnaslovu. V uvodu tega besedila avtor izpostavlja pomemben dogodek: »vi teržani ste v veliki no praznični procesji sèm pripeljali dva sivoglava, častita moža, gosp. Kašparja Pregelna, in gosp. Antona Tribucita, de bi nam tim sv. mestu svoje druge nove maše opravila; že perve nove maše se v pričíjočih časih čedalje bolj redkama pojo« (prav tam: 154–155), ki je bil ob 50-letnici praznovanja od prve nove maše obeh omenjenih duhovnikov, kar je nadalje podano v obliki krajšega pripovednega eksempla oz. zgleda:

Žlahadne in drage so bile reči, ktere so modri iz jutrove dežele po spominu današnjega goda novorojenemu Zveličarju darovali; darovali so mu zlata, kadila in mire, ali veliko žlahtneji, ja neizrečeno sveteji je daritev, ktero bota tukaj pričijoča duhovna v zahvalo svojiga 50 létnega máštva in v našo spravo Bogu dopernesla. (Vertovec 1994: 155.)

Avtor nadaljuje z izražanjem navdušenja nad tako polno cerkvijo ob pričujočem dogodku, z ljudmi obeh spolov, različne starosti, vseh stanov, in izpostavi temeljno resnico, t. i. »eno resnico čez vse resnice« o potrebnosti cerkve, ki je tudi tematsko izhodišče tega govora: »kakó potrebna, namreč, de je ena sv. cerkev v občinsko in stanovitno podučenje celiga človeštva« (prav tam). Sledi jedro pridige oz. t. i. »speljanje«, ki se prične z navezavo na zgodovinski diskurz o prvih ljudeh v pradavnini, z večšim opisom in deloma imaginacijo, kar avtor v tem eksemplu zaključí z vzklikom in moralnim podukom o pomenu pouka v veri (kasneje se naveže še na pomen matere ali drugih odraslih, ki učijo otroke o krščanskih resnicah); temu sledijo še drugi, npr. o prvih ljudeh: »taki so bili nagi, zarašeni no močno plašni; bežali, skrivali so se pred drugimi ljudmi; neso znali besedice govoriti; hodili ali tudi tekali so nekateri po vseh šterih /.../. Tù vidite, prijatli! – kaj je, in kaj bi bil človek čisto brez vsiga poduka« (prav tam: 156). V nadaljevanju sledi pripovedni zgled o tem, kako je bil človekov um po »prvi pregrehi« (aluzija) tako oslavljen, da so zato ljudje morali v davnini živeti kot divjaki (sledijo nazorni opisi), retorična vprašanja, odgovor, vzklik, kako si je človek um pridobil oz. kaj je z njim sam spoznal, vse v obliki dramatičnega podajanja in z vključevanjem ponavljanja (ki je v funkciji stopnjevanja):

Odgovori, kje je tvoj takó bistri um? – kaj si neki z svojim lastnim umam spoznal? – kaj si pridobil? Ti nimaš clo nič, de bi ne bil od drugej prejel, kaj se pa bahaš; kakor de bi vse – kar veš – tvoj pridobik bilo? – Ne prijatli! – človeka po pregrehi otamnjenimu úmu ni dano, de bi resnico – edino pot v večno osrečenje sam od sebe našel, on mora v temle od drugej podučen biti. (Vertovec 1994: 157.)

Vertovec v nadaljevanju znotraj zgodovinskega diskurza z živo naracijo opisuje čaščenje in žrtvovanje lažnim bogovom, boginjam, kar zbuja grozo in odpor, npr.: »mladeniče in dekllice, in še v družih sužnje ali druge ljudi večkrat žive v oginj metali, ali jih popred zaklali ali vbili, no jih žgaje svojim bogovam in boginjam darovali« (prav tam: 158). Nadaljuje s svetopisemskim diskurzom s številnimi aluzijami na zgodovinske in svetopisemske osebe (npr. Sokrat, Platon, sv. Peter, Mojzes, Izraelci, Noe, Abraham, Zveličar, »Aposteljni«), ki pojasnjuje pomen prave vere in resnice, kjer je pojem vere personificiran, podan tudi z učinkovitostjo retoričnih vprašanj: »Sveta vera /.../ se je razširila, zaplodila, vkoreninila /.../ in le v ljubezni zaplojene vere je neki nar več na svetu? – Ali ne katolške, kristjanske?« (prav tam: 159).

Avtor v strnjemem opisu izpostavi muke prvih kristjanov, med drugim tudi versko herezijo z aluzijami na zgodovinske osebnosti (npr. »Luter Martin in Nemškimi«), izpostavi pomen papeža, ki bo večen (primer sinekdohe): »Papež živi v Rimu že 1800 lét« (prav tam: 160). Neposredna aplikacija v obliki stopnjevanja z retoričnima vprašanjema vernikom v zaključku tega govora se navezuje na častljivo starost

obeh duhovnikov, ki jima je slavje namenjeno, in njuno versko gorečnost: »Ali ne želite vsi starosti doseči? – Ali bi se vam na stare dni dobro zdelo, ko bi drugi z vami poterpeali, vaše slabosti prenašali, no vas takó spoštovali« (prav tam).

Drugi analizirani primer je Vertovčev govor, ki mu sledi obvezni citat »*V mali Šmarni dan, (v Logu 1817)*. Poslušajte me otroci – srečni so, kateri moje poti ohranijo. Prog. Salom. 8. 32.« (prav tam: 92). V kazalu pa sta naslov ter podnaslov ter pridige zapisana tako: »*V mali Šmarni dan v Logu 1817*. Svet neče Mariinih žlahtnih izgledov posnemati, raji posnemlje prazne mode, neumne šege in grešne navade« (prav tam: [174]). Pri analizi tega besedila (časovno se navezuje na rojstni dan Marije 8. septembra) bomo izpostavili tiste narativne strategije, ki v prejšnjem primeru analiziranega govora niso bile tako izrazite: ta govor je grajen kot primerjava med pripovednimi zgledi o Marijinih čednostih z večno trajnostjo, vrednimi posnemanja, in modernimi navadami, željami sodobnih mladih ljudi, ki želijo živeti po modi na različnih področjih življenja, kar pa nima nobene trajne vrednosti. Že v uvodu, skozi celotno pridigo pa zelo pogosto, je z veliko mero retorične spretnosti podana podoba Marije kot zgled zlasti mladim ljudem pa tudi drugim vseh starosti in stanov:

V vsih tih pretečenih 18 sto létih, od kar sv. cerkev stoji, je že pobožnih duš brez števila vsaciga stanu, spola in starosti na *Marijo kot morsko zvezdo* gledaje pri vsih *strašnih* viharjih sedanjega življenja skozi *nar strašnejši skalovje skušnjav* in družih nevarnost čolnič čednosti srečno na *breg zveličanja* pripeljalo. (Vertovec 1994: 93.)⁴

V tem retorično bogatem odlomku je najti pridevke, npr. *strašnih*, *nar strašnejši*, zatem primeroma s topično podobo Marije kot morske zvezde, ki je izredno arhaična, genitivne metafore: *skalovje skušnjav*, *čolnič čednosti*, *breg zveličanja*, mogoča je celo alegorična razlaga – *skalovje skušnjav* kot težke življenjske preizkušnje Marije, *čolnič čednosti* kot čednostno oz. zgledno Marijino življenje ter *breg zveličanja* v pomenu njenega večnega življenja v nebesih. V jedru pridige se v posameznih pripovednih zgledih nizajo narativne strukture, tudi v obliki reminiscenc predvsem na teološka, sociološka, kulturna dejstva; v tem smislu je zanimiva npr. izpostavitvev oblačilne kulture znotraj pripovednega zgleada o mladeničih, ki prihajajo k maši v vipavsko cerkev, vendar ne nosijo več starih dobrih suknjičev, čeprav so zelo lepi in koristni: »torej ni práv, de suknja čedalje bolj iz naše doline zginova: suknja je bila od nekdanj prava in edina lepotija Ipavskiga moža in fanta« (prav tam: 94). Podobne primerjave med preteklostjo in sodobnostjo se nizajo tudi na rovaš deklet, vendar v aktualizaciji oz. aplikaciji ob koncu prvega dela govora tudi z moralno kritiko sodobnega življenja mladih, ki zaradi »spaćene mode« Marijinega zgleada ne spoštujejo dovolj. V drugem delu tega govora so med drugim podani pripovedni zgledi (nekateri z dramatičnimi poudarki) različnih sodobnih žena in deklet, ki so postale sužnje mode, veliko jih je zato obubožalo ali prišlo na kriva pota, pri čemer se avtor poslužuje karakterizacije, ki je ponekod tudi čustveno podprta z nazornimi opisi in inovativnimi, retorično izdelanimi podobami (npr. »od červa

⁴ S kurzivo poudarila avtorica razprave.

vpičene vertnice«), kar je omogočalo identifikacijo pri tedanjih mladih sprejemnikih in prav tako moralni poduk:

Kjer se nečistost zaplodi, so tudi nesramne, ostudne in zaničljive bolezni nje zasluženi, strašni nastopki; bolezni, na ktere ko se človek le spomni, ga že groza prevzame; tam dekleta v spomladi svojiga življenja kot od červa vpičene vertnice revno venujejo, in mladenči kot starčiki, ali živi merlički no ostudne pošasti okoli tapajo, dokler se v grob ne zavalijo. Ni ga človeškiga jezika, ki bi zamogel dopovedati vse bolezni in nesreče, ki si jih človek sam z norskimi modami no grešnimi navadami nakloni. (Vertovec 1994: 97.)

Sklepne ugotovitve

Pri analiziranih Vertovčevih *Shodnih ogovorih* gre za primere pridig oz. govorov, pri katerih so se s pomočjo natančnega branja pokazale številne narativne strategije, ki pa, glede na izpostavljene teoretične opredelitve, deloma preraščajo v žanr sodobne narativne pridige. V teh Vertovčevih besedilih gre namreč za nizanje posameznih eksemplov oz. zgledov v narativni funkciji, ki pa v jedru pridig ne izgradijo daljše enotne samostojne pripovedne oblike, kar pomeni, da so, ne glede na čas nastanka,⁵ še zmeraj znotraj razsvetljenskega modela, saj je bila razsvetljenska miselnost precej prisotna v Vertovčevih pridigah, kar se kaže z izpostavljanjem poglobitve duhovnikove naloge, ki je bila »razsvetljevanje razuma vernikov, potem šele skrb za njihovo moralno in versko vzgojo« (Koruza 1991: 334). Vendar pa so v teh daljših ali krajših pripovednih zgledih prisotne temeljne narativne strategije, ki jih teorija predpisuje sodobni pridigi: imaginacija, opis, možnost identifikacije, dramatično podajanje, pripoved zgodb iz življenja, sicer skopa karakterizacija, vendar tudi s čustvi, pripovedovani dogodki vključujejo kontekst zgodovinskih, teoloških, psiholoških, socioloških, kulturnih in drugih referenčnih točk, aplikacija oz. aktualizacija posameznih pripovedi, ki je sicer v večini primerov v funkciji moraliziranja, vendar prikaže tudi kakšen nov vidik. V pripovednih zgledih pa so izpostavljene aktualne okoliščine in so zato primerni za vse vrste poslušalcev/bralcev, prav tako so oblikovani v skladu z retoričnimi priporočili: prisotnost retoričnih figur – številni vzkliki, retorična vprašanja in odgovori, metafore, npr. genitivne metafore, krščanska simbolika, različna ponavljanja ipd. Prisotni so še medbesedilni postopki – zgledi ali eksempli, aluzije oz. primere s topično podobo, citati, navedki, alegorične razlage, kar je prikazano tudi na primerih obeh analiziranih Vertovčevih govorov *V Ipavskim tèrgu 1823* ter *V mali Šmarni dan v Logu 1817*, ki jima po narativni strukturi bolj ali manj sledijo tudi drugi teksti v zbirki.

⁵ »Časovni razpon Vertovčevih objavljenih pridig je skoraj štirideset let, najstarejša je datirana z 22. nedeljo po binškoših leta 1810, najmlajšo je govoril na novega leta dan 1848« (Koruza 1984: 33).

Vir:

Vertovc, Matija, 1994: *Shodni ogovori. Faksimilirani ponatis izdaje iz leta 1850*. Bačar, Stanislav (ur.). Vipava – Ajdovščina: Agroind VIPAVA.

Literatura:

Benedik, Metod, 1999: Kapucinska pridigarska dejavnost. *Simpozij o Janezu Svetokriškem*. Faganel, Jože, et al. (ur.). [Vipavski križ]. 17–31.

Bizjak, Aleksandra, 2005: *Pridiga kot žanr*. Ljubljana: ZRC SAZU (Linguistica et philologica 11).

Koruza, Jože, 1984: Značilnosti Vertovčevih cerkvenih govorov. *Goriški letnik, 11*. [Nova Gorica: Goriški muzej]. 33–38.

Koruza, Jože, 1991: *Slovstvene študije*. Pogačnik, Jože (ur.). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut.

Lanzenweger, Josef, et al. (ur.), 1999: *Zgodovina Katoliške cerkve*. Slovenska dopolnjena izd. Celje: Mohorjeva družba. Prev. Marko Urbanija in Jože Lebar.

Marušič, Branko, 1994: *Matija Vertovec, njegova doba in podoba*. Vipava; Ajdovščina: Agroind Vipava.

Rojnik, Ivan, 1996: *Osnovna homiletika*. Maribor: Slomškova založba.

Van Rensburg, Johan Janse, 2003: *Narrative preaching: Theory and praxis of a new way of preaching*. Acta Theologica Supplementum 4. Bloemfontein: Publications Office of the University of the Free State. <<http://www.ajol.info/index.php/actat/article/view/49702/36031>>. (Dostop 5. 4. 2016.)

Vinet, Alexander, in Skinner, Thomas H., 2007: *Homiletics: or, the theory of preaching*. 2. izd. [Whitefish]: Kessinger.

OSNOVE VERZOLOGIJE: IREGULARNI VERZ IN CEZURA

Članek¹ je nadaljevanje članka *Kako poučevati verzologijo: silabotonična metrika in ritmika* iz številke 3-4 *Jezika in slovstva* (Bjelčevič 2015); ker pa presega potrebe srednje šole, sem ga poimenoval *Osnove verzologije*. Tokrat obravnavam dva ali tri pojave, o katerih šolske knjige včasih govorijo napak, npr. cezura in iregularni verz vs. svobodni verz.

Ključne besede: iregularni verz, cezura, svobodni verz, jambski enajsterec, epski deseterec

1 Iregularni silabotonizem

V to podvrsto silabotonizma sodijo pesmi jamskega ali trohejskega ali amfibraškega ali daktilskega ali anapestnega ritma,² v katerih so **različno dolgi verzi** razporejeni **brez vzorca** oz. si sledijo v **nepredvidljivem zaporedju**. Verzi v pesmi so različno dolgi (spodaj npr. od 4 do 13 zlogov), kitice nimajo enakega števila verzov in zato je po dolžini verzov vsaka kitica drugačna, nekatere pesmi pa so sploh brez kitic. Iregularnost torej pomeni raznozložnost verzov, njihovo nepredvidljivo zaporedje in posledično odsotnost enakih kitic. Primer (naglase sem označil, ikte podčrtal):

¹ Jože Koruza je bil tudi verzolog, saj so njegove razlage starejše poezije vedno zajele tudi metrično analizo. S Tonetom Pretnarjem sta v začetku 70-ih let 20. stoletja prva po Isačenku uvajala primerjalno verzologijo in statistične metode. To se najlepše vidi v knjigi o *Pisanicah*: heksameter, pentameter in aleksandrinec, kompleksno verzno podobo *Operete* in sploh celotno metriko *Pisanic* je razlagal na ozadju klasične, nemške in italijanske metrike (npr. opozoril je, da je bil 6-iktni jambski verz nadomestilo za heksameter, ki se je nemškimi poetom zdel preveč tuj).

² Označeval jih bom z J, T, Amf, D in An.

Prešlá pomlád, po blískovo prešló polétje	U-U-U-U-U-U-U	J 13
in svéti Mihaél.	U-U-U-	J 6
Po póljí so posprávljeni sadóvi,	U-U-U-U-U-U	J 11
lístje je požoltélo, tráva orjavéla,	U-U-U-U-U-U-U	J 13
po brdíh bréze žalostno bliščé.	U-U-U-U-U-	J 10
Víšje nad njími bóri in smeréke ³	U-U-U-U-U-U	J 11
kot lóvci mi zeléni čakajo.	U-U-U-U-U-	J 10
Namóčena	U-U-	J 4
od ránega dežjá je pót. Iznád vodé	U-U-U-U-U-U-	J 12
in črne prsti tám in trávníkov	U-U-U-U-U-	J 10
dvígúje se sopár. Na déсни je smeréčje,	U-U-U-U-U-U-U	J 13
na lévi górska pót, rujáva, skríta,	U-U-U-U-U-U	J 11
ko lišícja dláka	U U-U-U	J 5
(Murn: <i>Zima</i> . ⁴)		

Ali je to že svobodni/prosti verz? Če na desni ne bi narisal **metričnih** shem, bi morda rekli ja: verzi so različno dolgi, rim ni, kitic ni. Kdaj je pesem že pisna v svobodnem verzu, je odvisno od tega, od česa je svobodna, česa se osvobaja: lahko se od enakozložnosti, kitic, rim, od silabotoničnega metruma. Svobodnost se torej **stopnjuje**: manj ko je v pesmi reda, bolj je svobodna. Murnova *Zima* je osvobojena prvih treh lastnosti:

- a) Enakozložnosti oz. predvidljive raznozložnosti: verzi so različno dolgi in to brez reda. Raznozložnost je v silabotoniki seveda zelo pogosta, npr. Vodnikovo *Dramilo*, Prešernova *Zdravljica*, *Pod oknam* in sploh skoraj vse pesmi iz prvega razdelka Prešernovih *Poezij*, ampak tam si različno dolgi verzi sledijo po istem vzorcu, vse kitice so enake, v *Zdravljici* npr. 7 8 7 8 3 3 8. V *Zimi* pa ne: raznozložnost je nepredvidljiva, vzorca ni.
- b) Rim (bleščé-vodé in smereke-smerečje so »naključne« rime).
- c) Enakih, simetričnih kitic. V Prešernovih pesmih *Strunam*, *Dekletam*, *Pod oknam*, *Kam*, *Sila spomina*, *Zdravljica*, v Gregorčičevih *Veseli pastir*, *Nazaj v planinski raj* itd. so vse kitice simetrične, npr. v *Pod oknam* se sedemkrat ponovi vzorec T 4 4 7 4 4 7. V *Zimi* ni simetričnih kitic oz. kitic sploh ni, ampak so le odstavki, ločeni s prazno vrstico. Kitice namreč prihajajo iz petja, kitica pesmi *Pod oknam* prihaja iz latinske cerkvene pesmi *Omni die dic Mariae* iz 12. stoletja. *Zime* pa ne moremo zapeti na nobeno ponavljajočo se melodijo.

³ Zapis *smereke* in *smerečje* je Murnov.

⁴ Vse citirane pesmi so bodisi iz zbirke *Zbrana dela slovenskih pisateljev in pesnikov* bodisi iz zbirke, navedenih v seznamu literature.

Odsotnost kitic in rim je bila do nastopa Ketteja in Murna že domač pojav: brez kitic so Prešernove romance *Hčere svet*, *Učenec*, *Dohtar*, *Turjaška Rozamunda*, nekatere Aškerčeve pripovedne pesmi. Brez rim so nekatere Aškerčeve epske pesmi v trohejskih desetercih (*Svetopolkova oporoka*, *Čaša nesmrtnosti*), tudi heksametri niso rimani (npr. Prešernova *V spomin Matija Čopa*).

Česa pa se *Zima* ni osvobodila? Tega, kar je za silabotoniko edini **nujni pogoj**: jamskega (= silabotoničnega) ritma. Pesem brez težav skandiramo po jamskem metričnem obrazcu, je pač narejena iz 4-, 5-, 6-, 10-, 11- in 13-zložnih jambov, kakršnih je bila slovenska poezija takrat že vajena. Da bo očitno, bom iz raznih pesmi vzel enako dolge verze in iz njih sestavil primerljivo zadnjo kitico:

Pozdravljam te! (Gregorčič, <i>Oljki</i>)	J 4
Popred si pevec bil, zdaj si homeopat (Prešeren, <i>Pred pevcu</i>)	J 12
Zato je osmi dan ustvaril rock (Pankrti, <i>Osmi dan</i>)	J 10
ak klasik bil bi vsak pisar, kdor nam kaj kvasi (Prešeren, <i>Vzrok nezlatega veka</i>)	J 13
Oj, Amor, Amor, glavica pretkana (Kette, <i>Jurček</i>)	J 11
Če moreš, piši. (Bor, <i>Mati sinu</i>)	J 5

Najbrž koga moti naglas v verzih »**l**ístje je požolté« in »**V**išje nad njími«, ki je na šibkem položaju (U): ampak to je enako kot v jambih kogarkoli drugega, npr. »Tersát obíše, al **sv**éte Lušárje« iz Prešernovega soneta *Marsk 'teri romar gre v Rim*, kjer je naglas besede »**sv**éte« na šibkem položaju. Tudi verz »ko lisičja dlaka«, ki ima na začetku en nenaglašen zlog več, ni nič nenavadnega za pesnike, ki so zelo cenili ljudske pesmi, kjer je to pogosto. – Naštejmo še nekaj primerov iregularnega jamba: Borovi pesmi *Mati sinu* (»Vse dni sem čakala«) in *Sin materi* (»Vse dni bili smo na nogáh«), Kajuhove *Ljubezenske I* (»Čeprav tako je, kot bi sonce zamrznilo«) in *VI* (»Samo en cvet, en višnjev cvet«).

Še primer iregularnega amfibraha, a rimanega:

Ne, vsega pa ni mi odreklo	Amf 9	a
dobrotno nebo,	Amf 5	B
čeprav mi v trpljenju življenje je teklo	Amf 12	a
in polno je boli bilo.	Amf 8	B
Čeprav mi dal Večni ni zemeljske sreče,	Amf 12	c
se klanjam Mu vendar do tal:	Amf 8	D
saj dal pa zato mi darilo je večje,	Amf 12	c
ki On ga ni srečniku slednjemu dal.	Amf 9	D
(Gregorčič, <i>Predsmrtnica XXXVIII, Poezije III</i>)		

Tudi sami znani verzni vzorci:⁵ peterec poznamo iz alpske poskočnice (»me pésni pojó«; Vodnik, *Moj spominek*), osmerec npr. iz Gregorčičevega *Veselega pastirja* (»za pasom pa šopek cvetic«), deveterec npr. iz Vodnikovega *Dramila* (»Slovenec, tvoja zemla je zdrava«), dvanajsterec npr. iz Prešernovega *Povodnega moža* (»Od nekđaj lepé so Ljubljanke slovele«).

Ali sta Murnova *Zima* in Gregorčičeva *Predsmrtnica* torej pisani v svobodnem ali silabotoničnem v verzu? V slednjem, saj se nista osvobodili bistva silabotonike, tj. jamskega in amfibraškega ritma. (Pravi svobodni verz dobimo šele, ko se pesem »osvobodí« metruma.) Bistveni oz. specifični za verzifikacijske sisteme namreč nista **ne rima ne kítica** (ti najdemo v vsakem verzem sistemu), ampak metričnost verzov: Aškerčeva *Čaša nesmrtnosti* spada v silabotoniko, čeprav nima ne rim ne kitic. In enako je z *Zimo* in *Predsmrtnico*. Namesto iregularni jamb in amfibrah lahko rečemo tudi svobodni jamb in amfibrah.

Tudi troheji, daktili in celo anapesti (ki so v slovenščini zelo redki) so lahko iregularni, v iregularnem troheju so napisane npr. Kajuhove *Naša pesem* (»Moja pesem ni le moja pesem«), *Ti in jaz in Pesem matere treh partizanov*, v daktilu Kettejeva *Mlinarjeva hčerka*. Za iregularni anapest pa je poskrbel Aškerc (skoraj edini, ki je sploh pisal anapeste), npr. v pesmi *Luč iz neskončnosti* iz zbirke *Nove poezije*, 1900: anapestni ritem (UU–UU– ...) bomo sprva težko prepoznali, ker sta prvi ali drugi šibki položaj pogosto naglašena. Kajuhova *V nočeh pred vstajenjem* (»Nocoj bi o zvezdah in luni zapel«) je napisana v iregularnem amfibrah, čeprav imata verza »in o čudnih poteh«, »čudnih in lepih« dvozložno in ničzložno anakruzo (šibki položaj pred prvim iktom). Tudi **spremenljiva anakruza** je značilnost iregularnega verza (morda izhaja iz ljudske pesmi).

Poudarimo še neko bistveno lastnost iregularne silabotonike, ki smo jo doslej le implicirali: da so si vsi verzi v pesmi kljub različni dolžini med seboj vendarle **enaki** oz. **ekvivalentni**, saj imajo isti tip ritma, npr. jamskega.

Definicija: Iregularni je tisti silabotonični verz, a) kjer si različno dolgi verzi sledijo brez reda oz. v nepredvidljivem zaporedju, b) zato so tudi morebitne kitive neenake, nesimetrične.

Take pesmi zato nimajo regularnih kitic, ker jih ne potrebujejo. Kitice so v knjižno poezijo prišle iz petja: prvotne pesmi so se pele, pisale pa šele mnogo pozneje. Kitice nastanejo s ponavljanjem melodije, kar lahko vidimo pri poljubni popularni péti pesmi, npr. *Šmentana muha*, *Oljsko goro tiha noč pokriva*, *Totalna revolucija* (Pankrti). Ista melodija proizvede enake kitive, v *Šmentani muhi* D 6 6 6 6 (štirje daktilski 6-zložni verzi), v *Oljski gori* J 10 9 10 9, v *Totalni revoluciji* mdr. T 8 7 8 7. Iregularni silabotonični verz pa se ne zgleduje po petju, zato kitic ni. Te pesmi so zato brez vrstičnih presledkov (imajo **stihično zgradbo**) ali pa iz odstavkov z različnim številom verzov, ki se imenujejo **strofoide**.

⁵ Verzni vzorec so tipi verzov kot jamski enajsterec, trohejski osmerec, heksameter, nibelunški verz idr.

Kdaj je iregularni verz nastal? Nekje po letu 1870 z Gregorčičevimi pesmimi *Človeka nikar, Soči, Oljki, Predsmrtnice* in pozneje z Aškercem. Aškerc je leta 1898 takole povedal: »[Ni treba], da bi moral imeti verz ravno toliko in toliko stopov /.../ da bi morala imeti katica ravno toliko in toliko verzov, ker delitev kake pesmi v strofe že apriori ni potrebna. Ne pripoznavamo absolutne veljave asonanc in aliteracij« (Aškerc 1898: 447). Murnova in Gregorčičeva pesem sta prav taki.

Iregularna silabotonika ni slovenska posebnost. Tole je ruska pesem v iregularnem troheju, ki mu Rusi rečejo svobodni trohej (ikti so podčrtani, naglasi označeni):

<u>S</u> réd' <u>s</u> negóv, <u>d</u> yšá <u>t</u> oskój i <u>d</u> ýmom,	T 10
V <u>kámennyh</u> lohmót'jah, <u>skróennyh</u> vč ^{er} á,	T 10
<u>M</u> ý, tuzémcy <u>oprokínutogo</u> Ríma,	T 12
<u>Íš</u> čem <u>hléba</u> kús i <u>mésto</u> <u>u</u> kostra.	T 11
<u>R</u> evoljúcija, <u>trudný</u> tvoí <u>ustávy</u> .	T 12
<u>Š</u> ímu <u>nó</u> vuju poználi <u>my</u> :	T 9
<u>Níš</u> čih <u>dú</u> hom <u>ró</u> kovuju <u>prá</u> vdu	T 10

(Ilja Ęrenburg, ***, 1921 (odlomek); cit. po Gasparov 1993: 113.)

Drugačna je iregularnost v jezikih, kjer je prevladujoči verzifikacijski sistem **silabični**, npr. v poljščini. Silabični pomeni, da so verzi sicer enako dolgi ali pa se različno dolgi menjujejo po nekem vzorcu, nimajo pa jamskega, amfibraškega ipd. ritma. Tipični poljski verzni vzorci so npr. osmerec, enajsterec in trinajsterec (vsi imajo cezuro). Zato v poljski poeziji ni iregularnih jambov ipd., ampak iregularni silabizem, kar pomeni, da si nepredvidljivo sledijo pravkar naštete (in druge) vrste verzni vzorcev. Npr. v pesmi *Konie* (Konji) Ignacija Krasicekega (19. stoletje) se nepredvidljivo prepletajo 5-zložni verzi (prva polovica enajsterc), 8-, 10- in 13-zložni verzi (naglašene zloge sem podčrtal, da vidimo, da to ni silabotonizem):

	metrum (+ označuje položaj cezure)
<u>Koń</u> maneżowy <u>zszedł</u> się z <u>stadníc</u> zym,	11 (5+6)
Rzekł: »Tyś jest <u>nic</u> zym.	5
Jeżeli mnie <u>będziesz</u> <u>prosić</u> ,	8 (4+4)
Nauczę cię <u>człeka</u> <u>nosić</u> :	8 (4+4)
Jak <u>suwać</u> <u>rowy</u> ,	5
Jak <u>biec</u> na <u>łowy</u> ,	5
Jak <u>stapać</u> w <u>ciągu</u> ,	5
Jak <u>być</u> w <u>zaprzagu</u> «.	5
»A <u>ja</u> , <u>nieuk</u> — <u>rzekł</u> <u>stadny</u> — <u>o</u> to cię <u>nie</u> <u>proszę</u> ;	13 (7+6)
<u>Może</u> <u>źle</u> , że <u>nie</u> <u>umiem</u> — <u>lepiej</u> , że <u>nie</u> <u>noszę</u> .«	13 (7+6)

(I. Krasicki, *Konie* (odlomek); cit. po Pszczołowska 1987: 7.)

2 Lomljenje verzov v silabotoniki

To je postopek, ki ga lahko opazujemo predvsem pri Ketteju (davno prej pri Valentinu Vodniku): v pesmih *Na Krki*, *Na trgu*, *Večer*, *Kam prijatelj letiš* je dolge verze, npr. 4-iktne amfibrahe, daktile in jambe, prelomil na dva, tri ali štiri verze. Tudi Kettejeva pesem *Na trgu* učbeniki (npr. *Branja*) obravnavajo kot svobodni verz.⁶ Ampak ni: po enem ali dveh branjih bomo zaslišali amfibraški ritem:

Noč trudna	U-U
molči,	U-
nezamudna	UU-U
beži	U-
čez mestni trg luna sanjava.	U-UU-UU-U
Vse v mraku	U-U
mirnó,	U-
na vodnjaku	UU-U
samó	U-
tih vetrc z vodoj poigrava.	U-UU-UU-U

(Kette, *Na trgu*)

(Tudi tu velja, da je kak šibki položaj lahko naglašen: **noč** trudna, **tih** vetrc, **bodem**. Skandiranje se bo izšlo brez zadrege, če prvo kitico primerjamo z ostalimi, kjer je teh odstopanj manj.)

Če kratke verze združimo, dobimo kitico, kjer se menjavata 11- in 9-zložni amfibrah (Amf 11 9 11 9):

Noč trudna molči, nezamudna beži	U-UU-UU-UU-	Amf 11
čez mestni trg luna sanjava.	U-UU-UU-U	Amf 19
Vse v mraku mirnó, na vodnjaku samó	U-UU-UU-UU-	Amf 11
tih vetrc z vodoj poigrava.	U-UU-UU-U	Amf 19

⁶ Sicer je to likovna pesem in riše nekdanji novomeški vodnjak:

Noč trudna
molči,
nezamudna
beži
čez mestni trg luna sanjava.
Vse v mraku
mirnó,
na vodnjaku
samó
tih vetrc z vodoj poigrava.

Ta tip kitice je Kette rad uporabljal:

Vse druge sedaj bodem strune napel,	U-UU-UU-UU-	Amf 11
nič več te ne božal, ne gladil,	U-UU-UU-U	Amf 9
in prosil še manj! Bom za ženko te vzel	U-UU-UU-UU-	Amf 11
in kmalu te reda navadil.	U-UU-UU-U	Amf 9

(Kette, *Ljubici*)

Kettejev postopek lahko preskusite sami: pravkar citirano kitico napišite tako, kot je napisana *Na trgu* (seveda tega ne morete storiti z vsemi kiticami te pesmi):

Vse druge
sedaj
bodem strune
napel,
nič več te ne božal, ne gladil,
in prosil
še manj!
Bom za ženko
te vzel
in kmalu te reda navadil.

Nekaj podobnega, v stilu Majakovskega, ima Kajuh:

Ti sama veš,
kako mi je hudo,
in ker te ljubim,
prav zato
sem stisnil pest
še bolj krepko ...
A kadar bo drugačen svet,
se vrneš
čisto, čisto moja,
če pa tedaj
me več ne bo,
vzravnaj
kot jaz sedaj glavo,
saj vem,
kako ti bo hudo.
(Kajuh, *Ljubezenske 2*)

V desno zamaknjeni verz skupaj s prejšnjim tvori jamski osmerek (enkrat pa deveterec): »in ker te ljubim, prav zato« ali »sem stisnil pest še bolj krepko«. (Na tak način so razlomljeni tudi dialogi v dramskem verzu.)

3 Definirajmo silabotonični verzni sistem.

V prejšnjem (Bjelčevič 2015) in v pričujočem članku smo spoznali regularni in iregularni silabotonizem. Silabotonizem poskusimo definirati tako, da bo definicija držala tako za Prešernove jamske enajsterce in Vodnikovo alpsko poskočnico kot za iregularne verze. Jamb smo že definirali kot ritem, kjer so parni zlogi pogosteje naglašeni od neparnih, v troheju pa so neparni pogosteje naglašeni od parnih, v daktilu so pogosto naglašeni prvi, četrti, sedmi zlog in tako naprej. Rekli smo tudi, da so si v iregularni silabotoniki verzi kljub spremenljivi dolžini med seboj enaki/ekvivalentni po tipu ritma. In da sta si jamb in trohej enaka po tem, da je mediktni šibki položaj (označen z U) vedno enozložen, daktil, amfibrah in anapest pa po tem, da je mediktni šibki položaj vedno dvoizložen. In da sta za definicijo jamba, daktila itd. dolžina verzov in rima nerelevantna. Iz vsega tega izpeljimo skupno definicijo silabotonike:

Definicija: Silabotonizem je tak verzni sistem, kjer so si verzi med seboj enaki/ekvivalentni po tem, da je obseg šibkega položaja med dvema iktoma dosledno enozložen (jamb, trohej) ali dosledno dvoizložen (daktil, amfibrah, anapest).

4 Cezura

V učbenikih, leksikonih in razpravah večkrat preberemo, da imata npr. nibelunški verz in epski deseterec cezuro ali zarezo, nibelunški za 7. zlogom, deseterec pa za 4. zlogom. Potem pa v učbeniku in literarnem leksikonu preberemo, da je cezura kratek odmor sredi verza; nakar ta odmor v pesmi včasih najdemo, večkrat ne ali pa je čisto drugje in ne za 7. oz. 4. zlogom. Ali smo bralci brez občutka ali je definicija napačna? Slednje. Beseda cezura ima namreč tri pomene:

- a) cezura je stalna meja med besedami za določenim zlogom v verzu, npr. za četrtem ali šestim;
- b) cezura je tista besedna meja (meja med dvema besedama), ki stoji na meji stopice, ki sovpadе z mejo stopice;
- c) cezura je premor (ali nekaj podobnega, npr. ritmično-pomenska meja, Novak 1995) znotraj verza.

Ko rečemo, da imata nibelunški verz in epski deseterec idr. cezuro, mislimo na prvi pomen, saj zgolj ta označuje neko metrično relevantno konstanto. Drugi pojav je pogojno metrično relevanten, tretji pa že ne več (ima pa ritmično relevantno), zato uporaba izraza cezura za označevanje premora ali skladenjske meje lahko vodi v zmedo, saj npr. deseterci na cezuri večinoma nimajo premora. Najprej bom opisal cezuro v prvem pomenu, potem pa pokazal, kako je premor nekaj drugega kot cezura.

4.1 Cezura je stalna medbesedna meja za določenim zlogom v verzu oz. medbesedna meja, ki se pojavlja v vseh verzih **vedno za istim** zlogom. Rečeno drugače: če je v verzem vzorcu za določenim zlogom vedno konec besede, npr. v epskem desetercu za četrtem, se to imenuje cezura. Ne premor, ampak stalna medbesedna meja. Tako je bilo v grški in latinski poeziji pred dvema tisočletjema in tako je v srednje- in novoveški ljudski in knjižni poeziji vseh germanskih in slovanskih jezikov.

Oglejmo si jo na primeru trohejskega (epskega) deseterca, ki ima cezuro za 4. zlogom (kratica je T 10 (4+6)).⁷ V spodnji pesmi so besedne meje lahko za katerikoli zlogom: ampak le za 4. zlogom **vedno**, v vsakem verzu, le za 4. zlogom je vsakič konec besede, za nobenim drugim.

Polverza bom v spodnjem zgledu razmaknil, »premore« pa označil z //:

	1. 2. 3. 4.	5. 6. 7. 8. 9. 10.
(1)	Turban pisan	diči ruso glavo
(2)	damaščanka	mu visi ob boku.
(3)	Knjiga sveta	je pred njim odprta, -
(4)	koran čita	mladi Abduraman,
(5)	koran čita, //	suro baš o smrti,
(6)	in o smrti	in življenju večnem.
/.../		
(7)	Težke misli	misli Abduraman! ...
(8)	“Smrt! // Že zopet	duha obletavaš,
(9)	vešča črna,	misel nevesela?
(10)	Smrt? // Umreti! //-	Moram li umreti? ...
(11)	Allah, //v srci	vžgal ti čut ljubezni,
(12)	glavi vdihnil	si modrosti duha,
(13)	meč oblasti	dal si roki moji!
(Aškerc, <i>Čaša nesmrtnosti</i>)		

⁷ S trohejskim desetercem so slovenski pesniki od Prešerna naprej posnemali verz srbskih in hrvaških ljudskih pesmi kot *Hasanaginica*, *Smrt majke Jugovića*, *Kosovka djevojka*, ki ni trohejski, ampak ima le tendenco k trohejskosti. Hkrati je v shr. desetercu cezura več kot le stalna medbesedna meja: je stalna meja med **naglasnimi enotami** (beseda plus morebitna klitika).

Naredimo cezuro vidno očem. Narišimo shemo, kjer bomo zloge označili z „,“ meje med besedami pa z navpično črto |:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°
°	°	°	°	°	°	°	°	°	°

Neprekinjeni niz navpičnih črt pa je cezura. Besedne meje so lahko kjerkoli v verzu, a le za 4. zlogom stojijo vedno, obvezno.

Definicija: Cezura je stalna, (skoraj) stoo odstotna meja med besedami za določenim zlogom oz. zlogovnim položajem v verzu. To ni naključen pojav, ampak pesnikova namerna odločitev.

Cezura je torej **metrična konstanta** cele pesmi ali pa močna **tendenca**, nad 80 % (tako tendenco imajo slovenski prevodi srbohrvaških pesmi, npr. *Hasanaginice v Kranjski čbelici* ali *Marko Kraljevič i Musa Kesedžija v Kmetijskih in rokodelskih novicah* 1852; gl. dlib). Zato je iz enega verza nemogoče ugotoviti, ali ima pesem cezuro, niti iz treh ali desetih verzov ne, pregledati je treba celo pesem. Cezura pa ni le lastnost posamične pesmi, ampak verznega vzorca kot takega, npr. epskega deseterca. Cezura je regularen, predvidljiv, torej sistemski pojav. Cezura se pesniku ne pripeti, ampak jo uporablja namerno in premišljeno.

4.2 Cezura ni premor sredi verza. Kot premor jo pojmujejo angleški in nekateri nemški literarni teoretiki, pri čemer s premorom mislijo na stavčno mejo ali nekakšno nedefinirano pomensko mejo, po navadi označeno z ločilom, v govoru pa s kadenco (*Princeton*: 174; Tsur 2012: 109). Pri definiranju premora pa niso natančni, najbrž mislijo na mejo med dvema stavkoma ali med stavkom in pristavkom ali med stavkom in vrvikom, za kar se je v slovenski verzologiji uveljavil izraz »skladenjska meja« (Pretnar 1997: 173). Če bi bila cezura premor oz. skladenjska meja, potem jo posamični verzi pač imajo ali pa ne: v nekaterih pesmih je verzov s skladenjsko mejo veliko, v drugih malo in v tretjih nič. Skladenjska meja je občasen, neregularen, položajsko nedoločen, skratka nesistemski pojav, vezan na posamezen verz in zato brez predvidljivega ritmičnega učinka: med branjem ne moremo napovedati, za katerim

zlogom bo stala niti ali jo bo naslednji verz sploh imel. In ker nima metričnega učinka, ni metrični pojav. Skladenjska meja torej ni sistemska lastnost verzni vzorcev, npr. aleksandrinca, deseterca ali heksametra: ti verzni vzorci cezuro imajo, skladenjsko mejo na cezuri pa imajo le nekateri posamični verzi. Zato premora oz. skladenjske meje ni dobro imenovati cezura; premor je premor in ne potrebuje posebnega imena zgolj zato, ker je v verzu.

Seveda pa imajo skladenjske meje sredi verza tudi verzni vzorci brez cezure, npr. slovenski jambski enajsterec; cezura in premor sta torej resnično različna pojava. Poglejmo, kaj bi bilo, če bi ju enačili. Primerjajmo Gradnikovo pesem *Pismo 7* v jambskih enajstercih in že citirano Čašo *nesmrtnosti*. Vemo, da jambski enajsterci nimajo cezure in da jo epski deseterci imajo. Če bi bila cezura skladenjska meja, je v zgledu iz Aškerca skoraj ni, v Gradniku pa skoraj povsod:

Če drugega življenja ni, // čemu
bežiš od mene? // Glej, // te moje prsi
ko mleko bele so // in kakor trsi
ta moja usta sladka so. // Medu
se njih napij! // Izsrkaj mi iz žil
vso to besnečo kri, // da truden vpil
boš od slasti, // da ko življenje zajde,
pri meni smrt ničesar več ne najde.
(Gradnik, *Pisma 7*)

Vsi Gradnikovi verzi razen zadnjega imajo notranje skladenjske meje in to na različnih mestih, v odlomku iz Aškerca pa le štirje od trinajstih.⁸ Ima torej Gradnikova pesem cezuro, Aškerčeva pa ne? Ne, ravno obratno: Čaša *nesmrtnosti* ima cezuro, čeprav ima notranjih skladenjskih mej le malo, Gradnik pa ima teh mej veliko, nima pa cezure. Če bi premoru oz. skladenjski meji rekli cezura, bi morali za cezuro kot stalno medbesedno mejo najti drug izraz.⁹

Tu je neka psihološka zanimivost: teoretikom, ki cezuro definirajo kot premor, manjka izraz za stalno besedno mejo; ker nimajo izraza, prave cezure ne vidijo, čeprav v angleški in nemški poeziji obstaja, npr. v cerkvenem trohejskem osmercu (gl. zgled v poglavju Vaje).¹⁰

⁸ V zgornjem zgledu sem moral nekaj verzov izpustiti, da sem sploh našel take s premorom. V prvih osmih verzih Čaše *nesmrtnosti* pa je zgolj en premor.

⁹ Če imata različna pojava isto ime in če ju ne razločujemo, potem bomo govorili protislovno, rekli bomo, da ima Gradnikova pesem cezuro, nima pa cezure, da pa ima po drugi strani Aškerčeva pesem cezuro, nima pa cezure.

¹⁰ Do napačnega razumevanja je najbrž prišlo tako, da so iz latinskih učbenikov prevzeli le izraz, ne pa razlage; prevod latinske besede *caesura* v latinsko-angleških slovarjih je ‚prelom, premor‘. Premor so pomešali z drugim pomenom (stalna medbesedna meja), zato premore na silo iščejo, kjer jih ni: npr. na angleški Wikipediji v geslu *Caesura*, enciklopediji *Britannici*, v učbenikih in celo razpravah so skoraj vsi zgledi za cezuro– brez premora (po njihovi lastni definiciji torej brez cezure).

V odlomku iz Aškercer se skladijska meja na cezuri znajde le v 5., 9. in 10. verzu, kjer pa ni le za 4. zlogom, ampak tudi za 1. in 2. zlogom (imata ta verza dve cezuri?), torej so si položaj cezure in položaji premorov lahko celo navzkriž. Poglejmo še odlomek iz Prešernove *Lepe Vide*, tudi napisane v T 10 s cezuro za četrtim zlogom:

(1)	»Ga dojila	boš // ino zibala,
(2)	pést'vala, // mu	post'ljo postiljala,
(3)	da zaspi, // mu	pesmi lepe pela,
(4)	huj'ga dela	tam ne boš imela.«
(5)	V barko Lepa	Vida je stopila;
(6)	al' ko sta od	kraja odtegnila,
(7)	ko je barka	že po morju tekla,
(8)	se zjokala	Vida je // in rekla:
(9)	»Oh! // sirota	vboga, // kaj sem st'čila,

V tem odlomku pa se cezura in skladijska meja nikoli ne ujmeta.

Obe pesmi v T 10 kažeta, da med skladijsko mejo in cezuro **ni** nobene **nujne zveze**. Med cezuro in skladijsko mejo so v posamičnih verzih torej možni sledeči odnosi:

- cezurni verz je brez vsake skladijske meje;
- skladijska meja je na cezuri (Aškerc: 5., 9., 10. verz);
- skladijska meja je pred cezuro ali za njo, npr. »Ga dojila | boš ino zibala« je **za** cezuro, v verzu »pest'vala, mu | post'ljo postiljala,« pa **pred** cezuro (Prešeren).¹¹ Za povrh lahko cezura stoji med besedami, med katerimi ni prav nobene skladijske meje, saj stoji celo med klitiko in naglašeno besedo: pri Aškercu »vdihnil | si«, pri Prešernu »od | kraja«, »mu | post'ljo«, »mu | pesmi« ali pa sredi imena »Lepa | Vida«. Še nekaj primerov, ko cezura stoji med klitiko in naglašeno besedo: »Trije so pri | njem sinovi zbrani«, »in zakaj? Ker | nima ure mirne« (Aškerc, *Svetopolkova oporoka*), »riše mu na | čelo temne črte«, »dvigne se na | konju Kacijanar« (Cankar, *Ivan Kacijanar*).

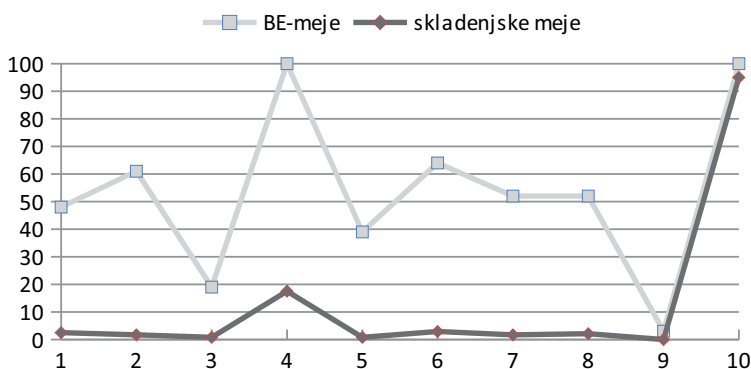
Premor in cezura se torej lahko pokrivata, a ne prav pogosto. Za 1000 (tisoč) Aškercvih in Cankarjevih trohejskih desetercev je statistika taka:

¹¹ Le kot izziv naj povem, da tudi v sledečem heksametu iz Prešernove pesmi *V spomin Matija Čopa* cezura stoji pred premorom oz. je premor zgolj en zlog za cezuro: »Stéšemo svój si čolnič | nov, z Bógam zročno ga valóvam«. Cezura v heksametu presega namen tega članka.

za zlogom	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
	–	U	–	U	–	U	–	U	–	U
BE-meje	48	61	19	100	39	64	52	52	3	100
skladenjske meje	2,5	1,7	0,8	17,5	0,8	2,9	1,7	2,1	0	95

Tabela 1: Besedne (BE) in skladenjske meje (v %) v Aškerčevem in Cankarjevem cezurnem T 10

30 % verzov ima v sebi skladenjsko mejo, a le 17,5 % verzov jo ima na cezuri, kar lahko prikažemo tudi z grafom:



Graf 1: Besedne in skladenjske meje v T 10; 100-odstotna BE-meja za 4. zlogom je **cezura**

Sklep: Edina zveza med cezuro in premorom je, da morebitne znotrajverzne skladenjske meje težijo na cezuro.

Toda zakaj pesniki postavljajo cezuro, če pa je to le stalna medbesedna meja, ki jo najbrž malokdo sliši ali vidi? Ne vem, morda zato, ker vsa poezija izvira iz petja in je na cezuri morda kak intonacijski signal. Pevci južnoslovanskih ljudskih pesmi jo upoštevajo v tisočih desetercev brez izjeme, ampak tudi pri petju sta premor ali antikadenca na cezuri redka. (Na youtube vtipkajte »guslar«, poslušajte njihovo petje in bodite pozorni, kaj se dogaja za 4. zlogom v verzih.)

4.3 Jambski enajsterec kot tipični slovenski verzni vzorec brez cezure. Cezuro lahko pričakujemo v vzorcih, ki so daljši od sedem zlogov, vendar nima vsak verzni vzorec cezure. Najbolj tipičen brezcezurni vzorec je jambski enajsterec. Naredimo z odlomkom Magistrala *Sonetnega venca*, kar smo z Aškerčevo *Čašo*:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Poet tvoj nov Slovincem venec vije,	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Ran mojih bo spomin in tvoje hvale,	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Iz srca svoje so kali pognale	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Mokrócveteče rožice poezije.	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Iz krajev niso, ki v njih sonce sije;	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Cel čas so blagih sapic pogrešvale,	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Obdájale so vtrjene jih skale,	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
/.../											
Ur temnih so zatirale jih sile.	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦
Lej! Torej je bledó njih cvetje velo,	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦	◦

Neprekinjene črte, ki označuje cezuro, ni. Statistika besednih in skladenjskih mej za 1000 verzov desetih pesnikov druge polovice 19. stol. (Pretnar 1997: 165, 174) pa je taka:

za zlogom	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.
	U	–	U	–	U	–	U	–	U	–	U
BE-meje	50	36	70	45	66	36	69	58	43	0,3	100
skladenjske meje	1.5	1.9	5.4	6.4	4.3	3.9	2.5	1.0	1.0	0	77.7

Tabela 2: Besedne in skladenjske meje (v %) v slovenskem J 11

Ker je enajsterec italijanskega izvora, bi načeloma tudi v slovenskem enajstercu pričakovali cezuro, in sicer za 5. ali redkeje za 7. zlogom. Toda besedne meje so za 5. zlogom celo redkejše kot za 3. in 7. Če bi delež besednih mej za 5. ali 7. zlogom dosegel vsaj 80 %, bi lahko govorili o tendenci k cezuri, ampak niti te ni. Zato tudi skladenjske meje ne težijo za 5. zlog, za tretjim in četrtem jih je celo več. Ker je večina verzov (77,7 %) dolga en stavek (oz. ima le 22,3 % verzov enjambement), gre za jezikovno pričakovano distribucijo teh mej, ki je pesnik ne načrtuje, zato nima ritmičnega učinka v ožjem pomenu besede.¹²

Razlog, da je za 3., 5. in 7. zlogom oz. za šibkimi položaji več besednih mej kot za parnimi zlogi oz. krepkimi položaji, je v naglasni zgradbi slovenskih večzložnih besed: kar 69 % ima naglas na predzadnjem zlogu (izračunljivo po Pretnar 1997: 150–152). Ko je na iktu oz. parnem zlogu naglašeni zlog večzložnice, bo besedna meja za sledečim mu šibkim položajem oz. neparnim zlogom (3., 5., 7.). Tudi v trohejskem desetercu je enako, tudi tu so besedne meje pogostejše za šibkimi položaji (tokrat so to 2., 4., 6. in 8. zlog). Postavljanje besednih mej za 5. in 7. zlog ni posledica pesnikovega posnemanja italijanskega endekasilaba, ampak naravna posledica slovenskega naglasa.

¹² Ker so skladenjske meje hkrati meje med pomenskimi enotami, večjimi od besede (Novak 1995 jih imenuje ritmično-pomenske meje ali reže), velja enako tudi zanje.

Sklep: Slovenski jambski enajsterec nima niti cezure niti tendence k cezuri.

4.4 Verzni vzorci s cezuro. Cezuro ima vsaj šestnajst slovenskih verzni vzorcev (vsi imajo tudi varianto brez cezure). Poleg T 10 še:¹³

- a) T 12 (6+6), v glavnem pri Aškercu. Kot slovanofil je ritme izbiral od vsepovsod: anapest od Rusov in Ukrajincev, deseterec od južnih Slovanov, trohejski dvanajsterec pa je hrvaški:

Romata po svetu | Kristus in Šentpeter,
tod, ondod in vsekod, | koder piha veter.
(Aškerc, *Legenda o toplicah*)

- b) V nibelunškem verzu je cezura za 7. zlogom; tehnično gledano je verz sestavljen iz 7-zložnega in 6-zložnega jamba J 7 + J 6, izhaja pa iz nemške poezije:¹⁴

U—U—U—U | U—U—U—

Bil nekdam je mlad pevec, | ne bôgat, al' sloveč,
je zložil dokaj pesmi, | od ljubice največ
(Prešeren, *Prekop*)

- c) Jambski 12- in 13-zložni verz (npr. Devov aleksandrincec iz *Pisanic*) za 6. zlogom:

U—U—U— | U—U—U—(U)

Lubički teh Modric! | katire sem rodila,
katire marnu sem jest | z belo sladnostjo¹⁵
dojila, k'tire sem | s trudnó rokó redila,
zredila tudi gor | ne z nižejši častjo
(Dev, *Krajnska dežela želi tudi svoj dikcionarium imeti*)

- č) Amfibraški 11-in 12-zložni verz iz Prešernovega *Povodnega moža* za 6. zlogom:

U—UU—U | U—UU—(U).

¹³ Številke v oklepaju pomenijo dolžine polverzov, za ilustracijo sta ponekod po dva verza, ali ima pesem res cezuro, morate ugotoviti sami.

¹⁴ Es stand in alten Zeiten | ein Schloss, so hoch und hehr (Uhland, *Des Sängers Fluch*), ikte sem podčrtal.

¹⁵ Sladnost pomeni 'mleko'.

- d) Vse Prešernove *Gazele*, razen druge, so napisane v dolgih trohejih s cezuro za osmim zlogom: prva in sedma *Gazela* sta napisani v 14-zložnem troheju T 14 (8+6), tretja in četrta v T 16 (8+8), peta in šesta v T 15 (8+7).
- e) Trohejski 11-erec s kar dvema cezurama, za 4. in 8. zlogom: T 11 (4+4+3). To je verz hrvaških ljudskih pesmi iz Panonije, ki je tudi v nekaterih slovenskih pesmih iz Prekmurja (ikti so podčrtani):

Kovač mešter, | podkovaj mi | konjiča
kaj bom jahal | k svojoj dragoj / celo noč.
 (Prleška ljudska; Dravec 1981.)

Cezuro imajo lahko tudi T 8 (4+4), J 8 (5+3), D 10 in 11 (5+5/6). Nekaj posebnega pa je **cezura v heksametru**, ki jo bom razložil kdaj drugič. V prejšnjem poglavju sem rekel, da so besedne meje pogoste za šibkimi položaji; zato imajo vsi naštetih verzni vzorci cezuro za šibkim položajem in ne za krepkim. Izjema je Devov cezurni aleksandrinec J 12 in J 13, ki ga v poznejši slovenski poeziji najbrž prav zaradi take cezure ni več.

V učbenike je iz grške metrike zašel tudi pojem **diereza**. Rekli smo, da je drugi pomen cezure postavljanje besednih mej na sredino stopic; diereza pa je postavljanje besednih mej na meje med stopicami. Izraz diereza in izraz cezura v tem pomenu najdemo le v znanstvenih verzoloških člankih.

5 Definicije in sklepi

- 1) Definicija silabotoničnega verznega sistema: to je tak verzni sistem, kjer so si verzi med seboj enaki/ekvivalentni po tem, da je obseg šibkega položaja med dvema iktoma dosledno enozložen (jamb, trohej) ali dosledno dvozložen (daktil, amfibrah, anapest). Enakozložnost in rima nista nujni sestavini silabotonizma.
- 2) Definicija iregularnega silabotoničnega verza: to je verz, a) kjer si različno dolgi verzi sledijo v nepredvidljivem zaporedju, b) zato so tudi morebitne kitice neenake, nesimetrične. Obseg anakruze se v pesmi lahko spreminja.
- 3) Formalna urejenost pesmi je odvisna od naglasnega ritma, od enakozložnosti verzov, pa tudi od kitic in rime, zato se svobodnost pesmi **stopnjuje**. Iregularni (silabotonični) verz se je osvobodil enakozložnosti in kitic, zato še ni pravi svobodni verz.
- 4) Definicija cezure: to je stalna, (skoraj) stoočstotna meja med besedami za določenim zlogom oz. zlogovnim položajem. To ni naključen pojav, ampak pesnikova namerna odločitev.

- 5) Odnos cezure do premora oz. skladenjske meje: cezura ni premor in lahko stoji tudi med besedami, ki so med seboj skladenjsko in pomensko zelo povezane; edina zveza med cezuro in premorom je, da znotrajverzne skladenjske meje težijo na cezuro.
- 6) Slovenski verzni vzorci s cezuro so: trohejski 8-, 10-, 12-, 14-, 15-, 16-zložni verzi, trohejski 11-erec (4+4+3), nibelunški verz J 7+ J 6, jambski 8-erec (5+3), aleksandrinec J 12 (6+6) in J 13 (6+7), daktilski 10- in 11-zložni verz ter amfibraški 11- in 12-zložni verz ter heksameter. Vsi ti imajo tudi variante brez cezure.
- 7) Tipičen slovenski brezcezurni verzni vzorec je jambski 11-erec, ki nima niti tendence k cezuri.

6 Vaje

- 1) Sledeče pesmi so napisane v iregularni silabotoniki (nekatero so na spletu): Murnova *Hej, v kot s tem ne bi šel*, Župančičeve *Nad mestom belim dremlje težek, Hi.*, *Brezplodne ure*, Kettejevi *Za spomin 2*, *Novi akordi I*, Mateja Bora *Seme, Sin materi, Mati sinu*, Daneta Zajca *Iskanje*. Ali so v jambih, trohejih ..., ali imajo rimo in enake kitice?
- 2) Oglejte si iregularni anapest Aškerčeve *Luč iz neskončnosti* (wikivir): zakaj ga težko skandirate?
- 3) Iregularni verz pesmi *Ognjena ptica* Antona Vodnika (iz zbirke *Glas tišine*) je poseben; v čem? Tu je odlomek:

Vse temneje
val neba se togoti ...

Tisoč bliskov zažari.
Sto in sto fanfar doni!

Na črnem, mrzlem pragu
zapuščene stare hiše
mrtva mati
v neznanu soj strmi
in tiše, zmeraj tiše
v trohnečo dlan ihtí.

- 4) Angleži cezuro definirajo kot premor, ne vidijo pa prave cezure. Kakšen je verz te pesmi in ali ima cezuro? (Cela pesem je na spletu, naslov pa je enak prvemu verzju.)

Savior, breath an evening blessing,
ere repose our spirits seal;
sin and want we come confessing:
thou can'st save, and thou canst heal.

5) Kje ima Prešernovo *Neiztrohnjeno srce* cezuro in kakšni so polverzi?

Viri

Aškerc, Anton, 1898: Listnica uredništva. *Ljubljanski zvon* 18/6 (julij 1898), 447–48. dLib. (Dostop: september 2016.)

Bor, Matej, 1942: *Previharimo viharje*. Založilo glavno poveljstvo slovenskih partizanskih čet.

Destovnik Kajuh, Karel: *Zbrano delo: pesmi*. Ljubljana: Borec, 1966.

Dravec, Josip, 1981: *Glasbena folklor Prlekije*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Literatura

Bjelčevič, Aleksander, 2015: Kako poučevati verzologijo 1. *Jezik in slovstvo* 60/3–4. 23–33.

Gasparov, Mihail, 1993: *Russkie stihi*. Moskva: Vysšaja škola.

Koruza, Jože, 1993: *Značaj pesniškega zbornika Pisanice od lepeh umetnost*. Maribor: Založba Obzorja.

Novak, Boris A., 1995: Prešernova recepcija jamskega enajsterca. *Primerjalna književnost* 18/1. 11–42.

Pszczołowska, Lucylla, 1987: *Wiersz nieregularni*. Warszawa, Wrocław: Ossolineum.

Pretnar, Tone, 1997: *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: University Press, 2012.

Tsur, Rueven, 2012: *Poetic Rhythm, Structure and Performance: A study in Cognitive Poetics*. Brighton: Academic Press.

Priloga: Rešitve vaj

- 1) Ker je prvi ali drugi zlog pogosto naglašen.
- 2) Prepletajo se jambi in troheji.
- 3) Preplet trohejskega 8- in 7-zložnega verza T 8 7 8 7; cezura je za 4. zlogom »Savior, breath | an evening blessing« itd.
- 4) Za 7. zlogom, J 7 + J 6.

II

Denis Poniž
Ljubljana

UDK 821.163.6.09-2"1945/1965"

JOŽE KORUZA, *SLOVENSKA DRAMATIKA 1945–1965*

Pri projektu *Slovenska književnost 1945–1965*, ki ga je v dveh knjigah leta 1967 pripravila skupina mladih literarnih znanstvenikov s Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, je sodeloval tudi Jože Koruza, ki je predstavil sodobno dramatiko. Postopek, s katerim je analiziral posamezna dramska besedila in opuse dramatikov in dramatičark, je smiselno uporabil za oblikovanje nekaj pomensko in/ali oblikovno sorodnih skupin. Pri tem se je oprl na tri metodološka izhodišča. Avtorje in avtorice je razvrstil v pet oblikovnih in idejnih formacij ter izpostavil podobnosti in različnosti dramaturških struktur, ki so jih uporabili pri pisanju svojih dram. Pri tem je razvil dramaturško analizo v študiji obravnavanih besedil in tako pokazal na posebnosti, ki dramska besedila ločujejo od drugih književnih besedil. Svoje analitične postopke pa je ves čas kritično reflektiral in jih, kolikor so mu dopuščale razmere v tedanji družbi, razvijal mimo ideoloških omejitev.

Ključne besede: Jože Koruza, slovenska dramatika, dramaturgija, analiza dram, periodizacija

Monografija *Slovenska dramatika 1964–1965* Jožeta Koruze, izšla je v drugi knjigi projekta¹ *Slovenska književnost 1945–1965* (1967), je v vseh pogledih izjemno

¹ Čeprav bi bilo poročilo o nastajanju in končni podobi tega projekta lahko predmet samostojne razprave, je za boljše razumevanje deleža Jožeta Koruze vseeno treba naštetati nekaj dejstev. Projekt je nastal kot »zamiseln skupine mlajših literarnih zgodovinarjev z Ljubljanske Filozofske fakultete« (tako je skupino označil njen vodja, tedaj docent Boris Paternu). Prvi sestanek z vodstvom Slovenske matice je bil 15. 3. 1962, predlagatelj je zastopal Paternu, Matico pa predsednik A. Melik, tajnik F. Bernik in član upravnega odbora F. Koblar. Paternu je orisal načrt prikaza najnovejše književnosti v dveh knjigah z dodanimi antologijami in svojo predstavitev sklenil z besedami, da gre za »podvig, ki ni samo aktualen prikaz sodobne literature, saj bo vseboval tudi historično perspektivo in bo imel trdno zgodovinsko podlago«. Predstavniki Matice so se strinjali s predlagano zasnovo projekta, predvsem Melik in Koblar pa sta izrazila nekaj zadržkov glede samostojnih antologij, ki do tedaj (po Melikovih besedah) »niso bile del Matičinega knjižnega programa«, vendar pa je dodal,

dragoceno znanstveno delo, katerega vrednost se od nastanka do danes ni prav nič zmanjšala. Zato smemo zapisati: predstavitev slovenske povojne dramatike kot organske celote, portete njenih pomembnih avtorjev, analize njihovih del, prikaze posameznih dramaturških konceptov,² ki so jih oblikovali, in komentarje njihovih dramskih poetik razumemo v vseh pomenskih razsežnostih šele danes. Iz časovne oddaljenosti, na katero opozarja tudi Koruza, lahko njegove izsledke in zaključke reinterpretiramo v skladu s tistimi premiki, spoznanji in razširitvami raziskovalnega predmeta, ki smo jih lahko spremljali v času od leta 1965 pa vse do danes. Pri tem ne moremo mimo zelo sistematičnih orisov posameznih dramatikov, saj so vsi po vrsti utemeljeni v jasnih razmerjih med dramskimi besedili kot literarnimi umetninami in njihovimi dramaturškimi nastavki, ki tem besedilom omogočajo bolj ali manj učinkovit vstop na odrske deske. Dodani pa so tudi vsi potrebni podatki o genezi dramskih besedil, njihovi notranji ureditvi in razmerjih do drugih avtorjevih besedil ali besedil drugih avtorjev, še posebej tistih, ki pripadajo istim generacijskim ali nazorsko-estetskim skupinam ali krogom.

Jože Koruza torej ni bil samo odličen poznavalec dramatike svojega časa, ampak je tudi razumel vse javne in skrite silnice, ki so oblikovale podobo te dramatike in njen recepcijski vstop v slovensko literaturo in kulturo.³ Ta vstop pa se je dogajal po dveh vzporednih poteh: kot javno objavljena besedila v revijah in knjigah ter kot gledališki, scenski dogodki.⁴ Dramatika je tisti del nacionalne književnosti, ki je najbolj občutljiv na zunanje, neliterarne posege, večkrat politične in ideološke narave. Recepcijska usoda dramatike je prav tako nemalokrat odvisna od pričakovanj

»da se to lahko spremeni«. Kot je znano, sta oba zvezka *Slovenske književnosti 1945–1965* izšla leta 1967. Prve dni marca 1965 je Koruza dobil zeleno luč za pripravo študije, ki je potem izšla v drugi knjigi v začetku oktobra 1967, sredi novembra istega leta pa je dobil tudi sporočilo, da je antologija sodobne dramatike izvrščena v program in je nato izšla (v 2000 izvodih) sredi aprila 1969. Na izbor avtorjev in del za antologijo, ki ga je Koruza poslal 16. oktobra 1967 upravnemu odboru Maticе, je imel pripombe samo Koblar, ki je predlagal, da je v antologiji namesto Kreftovih *Kranjskih komedijantov* odlomek iz njegovih *Apokaliptičnih jezdecev*; namesto Kozakove *Afere* je predlagal *Dialogue*, ker so krajše besedilo, Koruza pa naj bi dodal tudi odlomke iz dram Mire Mihelič, Branka Hofmana, Stanka Cajnkarja, Ferda Kozaka, Mihe Remca in Mirka Zupančiča. Koruza je vse pripombe upošteval, vendar je bil mnenja, da bo antologija, v kateri so celovita dramska besedila in odlomki, manj zanimiva za bralce brez dobrega poznavanja dramskih besedil. Dokumentacije o morebitnih pripombah na študijo o slovenski dramatiki v pregledanih arhivih ni. *Slovenska književnost II* je dobila subvencijo Sklada SRS za pospeševanje založništva (17. 6. 1967), in sicer za 5000 izvodov v obsegu 364 strani, druga knjiga pa je narasla na 452 strani, tudi Koruzov del je z načrtovanih 150 strani narasel na skoraj 200 (arhiv SM, fascikli »Prejeti in poslani dopisi 1962–1968« in rokopisni oddelek NUK, mapa (brez signature) »Koruza, Dramatika 1945–1965« (1969)).

² Koruza uporablja izraz »dramaturški profili« (Koruza 1967: 8).

³ V študiji, ki je nastala kot odmev na *Slovensko dramatiko 1945–1965* in je objavljena v *Jeziku in slovstvu*, je Koruza zapisal: »Dramatika za razliko od drugih literarnih zvrsti ni odvisna le od ustvarjalne volje posameznega oblikovalca, ampak je bistveno povezana in pogojena v kulturnih institucijah, ki jih skupno imenujemo gledališče v najširšem pomenu besede« (Koruza 1972: 9).

⁴ V času, ko je Koruza oblikoval svojo študijo, pa še lep čas po tem, ni bilo v navadi, da bi v gledaliških listih objavljali dramska besedila, kakor se to dogaja nekaj zadnjih desetletij. Tako je bil Koruza v zadregi, ko je pisal o uprizorjenih, vendar ne tudi natisnjenih dramskih besedilih. Opozoril pa je tudi na dejstvo, da »lahko domnevamo, da je ostalo nekaj za presojanje razvojnih silnic pomembnih, čeprav morda ne kvalitetnih del iz danega razdobja javnosti doslej neznan« (Koruza 1967: 192).

in zahtev posameznih skupin, poklicnih združenj, v represivnih in totalitarnih režimih tudi posameznikov iz partijske nomenklature.⁵ Ti posegi se, po pravilu, končajo s to ali ono obliko vidne ali nevidne cenzure. O tem občutljivem vprašanju je bilo napisanih, posebej v času od slovenske osamosvojitve in, če gledamo nekoliko širše, od epohalnih premikov v evropskem geopolitičnem prostoru, kar nekaj razprav, študij in monografij. Cenzura dramatike in cenzura v gledališču, vidna in še bolj nevidna, je bila v času, ko je Koruza snoval svoj monografski prikaz, povsem tabuizirana tema. Vendar pa velike večine informacij o različnih cenzurnih posegih kljub prizadevanju ideoloških varuhov, da bi posegi ostali skriti, ni bilo mogoče prikriti ne strokovnim krogom ne širši (kulturni) javnosti. Javnost, podobno kot tudi strokovni krogi, niso imeli pravih možnosti, da bi lahko take dogodke in posege javno komentirali ali celo znanstveno preiskovali, kaj šele, da bi z ukrepi oblastnikov, ki so si lastili absolutno pravico, da odločajo o tem, kako naj poteka javno kulturno življenje, lahko polemizirali. Koruza se sicer ne spušča v ozadje takih »dogodkov«, vendar nanje vseeno opozarja kot na sestavni del recepcijskega procesa. Tudi to je ena od značilnih novosti njegove metodologije.

Vse naštetu sodi med odločilne vzroke, da je bilo treba na prvi celoviti prikaz slovenske književnosti čakati celih dvajset let od konca vojne in prevzema revolucionarne oblasti in da je tudi prvi celoviti pregled sodobne književnosti izšel kot dopolnitev projekta *Zgodovina slovenskega slovstva*. Prvi tako obsežni povojni pregled slovenske književnosti od njenih začetkov pa vse do sredine petdesetih let prejšnjega stoletja je v sedmih knjigah izdala Slovenska matica med letoma 1956 in 1971. Avtorji študij o posameznih obdobjih in stilskih formacijah so bili tedaj že renomirani literarni zgodovinarji L. Legiša, A. Gspan, A. Slodnjak, J. Mahnič in V. Smolej. Književnost, ki je bila živa in v nastajanju, pa so prikazali mlajši literarni znanstveniki. Koruza, ki je prevzel dramatiko in je bil tedaj asistent na katedri za slovenski jezik na ljubljanski Filozofski fakulteti, je bil kljub mladosti že uveljavljen in cenjen poznavalec sodobne slovenske dramatike in slovenskega gledališča.

Kljub hitremu razvoju različnih dramskih poetik v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja je bilo treba na novo študijo o dramatiki druge polovice dvajsetega stoletja čakati vse do preloma tisočletja, izšla je v okviru projekta *Slovenska književnost I–III*, in sicer v tretji knjigi (2001) izpod peresa avtorja pričujočega zapisa. Dopolnilo je pregled dramatike druge polovice dvajsetega stoletja doživel še v monografiji Silvije Borovnik *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* (2005).

Koruzova monografija je tako v vseh pogledih še vedno vzorčni in/ali modelni primer študije o zaključenem – seveda bolj časovno kot vsebinsko – obdobju slovenske

⁵ Najbolj znan primer takega cenzurnega poskusa je javni protest katoliškega učiteljstva, združenega v »Slomškovi zvezi«, zaradi Cankarjeve drame *Hlapci*. Iz obdobja, ki ga obravnava Koruzova študija, pa je verjetno najbolj znan primer ukrepanje oblasti po razglasitvi nagrajencev natečaja za izvorno dramo, ki ga je Drama SNG Ljubljana razpisala leta 1956. Prvo nagrado je dobil D. Smolec za *Potovanje v Koromandijo*, drugo J. Javoršek za *Povečevalno steklo* in tretjo I. Torkar za *Pisano žogo*. Partijskim ideologom ni bilo všeč, da so nagrade dobili, kot piše v enem od zapisov Uprave državne varnosti, »dva bivša zapornika in en sodelavec revije ‚Beseda‘« (Poniž 2010: 43).

sodobne dramatike. Je nazoren prikaz dogajanja v tistem segmentu književnosti, ki ni, kot smo že omenili, samo občutljiv na zunanje socialne in politične dražljaje, ampak je tudi najbolj ranljiv, saj dramatika, ki ne doživi svoje recepcijske potrditve (ali zavrnitve) na odskih deskah, tako rekoč ne obstaja, oz. je njen položaj glede na druge književne zvrsti bistveno okrnjen. Ne samo Koruza, tudi ostali avtorji monografskih prispevkov v projektu *Slovenska književnost 1945–1965* so bili postavljeni pred mnoga zapletena vprašanja, od katerih je bilo tisto, ki se je pojavljalo najpogosteje, vprašanje o tem, kako zaznamovati pojave, ki jih tudi literarna veda ni smela omenjati ali so bili namerno marginalizirani. Povsem jasno je, danes pa tudi že ustrezno komentirano, da ideološka represija ni dovoljevala poročanja o pisateljih iz eksila⁶ in da je selekcionirala pisanje o pisateljih iz zamejstva. Toda ideološko ločevanje med »našimi« in »sovražnimi« literati je zadevalo tudi mnoge avtorje iz matice, ki so bili za krajši ali daljši čas postavljeni v položaj »neoseb«, njihovo delo pa ni smelo biti javno predstavljeno in recepcijsko javno ovrednoteno. Še več dramatikov pa je doživljajo večje ali manjše težave zaradi svojega pisanja, od »informativnih pogovorov« z uslužbenci tajne policije do »izgubljanja« rokopisov na založbah ali nepojasnjenih zavrnitev že sprejetih besedil v tem ali onem gledališču.

Za znanstvenika, ki mu morajo biti najvišje merilo literarno-estetske vrednote, ki jih odkriva v delih pesnikov, pisateljev in dramatikov ne glede na njihovo politično, versko, svetovnonazorsko, estetsko ali kakšno drugo pripadnost, je bilo pisanje o slovenskih avtorjih, ki so živeli v resničnem, enoumnem in represivnem svetu, velik izziv. V našem prikazu bomo skušali opozoriti, kolikor se seveda to lahko stori v omejenem obsegu, da je Jože Koruza zmožgel razrešiti to kvadraturu kroga na najboljši možni način. Ko je oblikoval posamezne portrete dramatikov in jih razvrščal glede na vsebinske in idejne sorodnosti, se je seveda zavedal, in tega tudi ni skrival, vseh omejitev, ki mu jih je pri pisanju o nekaterih »problematičnih« dramatikih postavilo že omenjeno ideološko enoumje. Z enako mero občutljivosti za posebnosti in novosti v posameznih dramskih poetikah pa je skušal prikazati povezave posameznih avtorjev, še posebej tistih iz starejših generacij, s tradicijo moderne slovenske dramatike, ki sega do Ivana Cankarja.

Kako dobro se je zavedal omejitev, ki so bile realnost, lahko razberemo iz *Uvoda* (7–8), kakor tudi iz sklepnega zapisa *Problemi periodizacije* (189–192), še posebej pa iz sklepnih zapisov pri treh od petih glavnih poglavij.⁷ A Koruza se ni zavedal samo zunanjih, objektivno ustvarjenih omejitev, enako pozorno je poskušal opozoriti in opisati vsebinske in oblikovne zadrege, s katerimi se je srečal, ko je poskušal svoj pregled metodološko oblikovati v sklenjen in ne samo od kronologije odvisen sistem.

⁶ Prim. *Slovenska izseljenska književnost 1–3*, Ljubljana 1999, in Kermauner, Taras: *Slovenski čudež v Argentini, 2 (Krščanska tragedija)*, Ljubljana, 1992, SKA.

⁷ *Oblikovne značilnosti socialno realistične dramatike* (58–59), *Značilnosti dramatike sentimentalno humanističnega realizma* (123–125) in *Značilnosti dramatike ontološkega realizma* (188–192). Ta poglavja lahko beremo kot zaključeno celoto, ki taksativno našteva izhodišča za razumevanje posameznih sorodnih dramskih pojavov in poetik in oblikuje močno metodološko osnovo za analize posameznih dramskih besedil.

Z naštetimi vprašanji, pravzaprav bolj metodološkimi problemi, se Koruza ni ukvarjal samo v sklepnem poglavju *Problemi periodizacije*, ampak jih je nekaj predstavil že v *Uvodu*. Ob že omenjenem dejstvu, da mu del gradiva, ki ni bil javno objavljen, ampak je obstajal le v rokopisni obliki, ni bil dostopen (to velja tudi za dramatike, ki jih v portretih podrobneje analizira) in ob nedostopnem zamejskem (v večjem delu) ter zdmskem (v celoti) gradivu, opozarja tudi na to, da ni imel dostopa do sekundarnih virov.⁸ Še posebej pa Koruzo zaposluje vprašanje vplivov »evropske in svetovne dramatike dvajsetega stoletja in še posebej sodobne« na tiste avtorje, ki mu predstavljajo vsebinsko ali oblikovno najbolj izpostavljeni del dramatike. To so tisti avtorji dram, ki so za nove (in stare) probleme v družbi odkrivali nove izrazne možnosti in presegali realistično dramaturgijo. Njegova analiza izpostavlja dramatike, kot so Vitomil Zupan, Jože Javoršek in Josip Tavčar, ter predstavnike »ontološkega realizma« Dominika Smoleta, Primoža Kozaka, Marjana Rožanca in Petra Božiča. Posebno pozornost pa je namenil tudi dramam Daneta Zajca in Gregorja Strniše, ki ju uvršča v podpoglavje *Poetična drama*.⁹ S tem opozorilom je Koruza posredno nakazal, da se je z generacijo perspektivovskih piscev slovenska literatura dokončno rešila objema tistih estetskih in vsebinsko-idejnih vzorcev, ki so se uveljavili po sovjetskem vzoru že med samo vojno, svoj vrhunec pa dosegli v obdobju med letoma 1945–1953.¹⁰ Posebej je opozoril na njen novi, z liriko prepojeni jezik.¹¹ Prav tako je treba premisliti še en Koruzov namig, čeprav je strnjen v en sam stavek, namreč: »Nekoliko bolj so upoštevani vplivi domače dramske tradicije« (Koruza 1967: 8). Prelom s tradicijo »meščanske« književnosti, v prvi vrsti tiste, ki je nastajala med obema vojnama, je bila ena osnovnih nalog, ki si jih je zadala partijska ideološka vrhuška; tako so poskušali uveljavljati eno temeljnih načel vseh totalitarnih režimov, »zgodovina se pričinja z nami«. Posredi pa je bil seveda tudi t. i. razredni princip, ki je nasproti vsem drugim slogovnim principom postavljaj socialni realizem in favoriziral, ne samo v dramatiki, njegove predstavnike. Koruzovo opozarjanje, da v književnosti, kot tudi v drugih umetnostnih panogah, ni mogoče govoriti o sodobnih pojavih, ne da bi poznali in upoštevali tiste iz bližnje in tudi daljne preteklosti, kaže na nov metodološki pristop, ki nobenega dramskega dela ne opazuje kot osamljenega, od drugih povsem ločenega pojava, ampak s predstavivami dram in njihovih idejno-vsebinskih sporočil ustvarja mrežo medsebojnih odnosov, vplivov, spodbud, odbojev in oplajanj.¹² To načelo je Koruza v svoji razpravi o

⁸ Koruza omenja »biografsko gradivo in korespondenco«; danes pa vemo, da so še dragocenejše gradivo skriva v različnih arhivih, od arhiva Službe državne varnosti do arhivov različnih partijskih forumov.

⁹ Danes se je za te dramatike uveljavila oznaka »perspektivovska generacija«, za katero je značilna prav izjemno intenzivna dramska ustvarjalnost, povezana z ustanovitvijo Odra 57. Prim. tudi Poniž 1994 in Poniž 1996. Dramatika in dramska publicistika v reviji *Perspektive* (1., 2. del), *Borec* 46/535–537, 1044–1068; 48/551–552, 211–236; Kos, Janko, 1988: *Resnica o Odru 57, Sodobnost* 36/8–9; 815–832 in 36/10, 938–951.

¹⁰ Prim. Gabrič, Aleš, 1995: *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 15–17.

¹¹ Koruza je »poetično dramo« obdelal v posebni študiji, v kateri je upošteval tudi dela, ki so nastala po letu 1965 (Koruza 1997: 178–191).

¹² Ta metodološki princip je poskusil uveljaviti Taras Kermauner v svojem (nedokončanem) projektu *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike*. Prim. Poniž, Denis, 1999: *Dvogovori z RSD. I. del. Pismo Tarasu Kermaunerju in samemu sebi*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

dramatiki dosledno upošteval in tudi tako uveljavil moderen analitični dramaturški postopek, o katerem bo v nadaljevanju te razprave še govor.

Poseben, nemara največji metodološki izziv, o katerem govori v sklepu *Uvoda*, pa je izbor avtorjev in njihovo razvrščanje po vsebinskih in/ali oblikovnih sorodnostih. Ker Koruzova študija ni samo znanstveni pregled, ampak je tudi zasnova kasnejšega samostojnega antologijskega izbora dram in odlomkov dram, le-ta nikakor ni mogel biti ustvarjen zgolj po umetniško-estetskih merilih, ampak je moral upoštevati tudi idejna/ideološka, ki so igrala pomembno, včasih pa kar vodilno vlogo pri podobnih izborih.¹³ Vendar lahko že iz dolžine posameznih dramaturških portretov (Koruza je s samostojnimi orisi predstavil 23 dramatikov, ob tem pa je omenil še več kot štirideset drugih¹⁴) sklepamo, kako pomemben je bil po njegovi presoji ta ali oni avtor. Prav tako je največ pozornosti namenil dramatikom ontološkega realizma, dodati bi smeli še predstavnike poetične drame (Zajca, Strnišo in Tauferja), ki so najbolj korenito pretrgali s tradicijo meščanskega realizma ter se usmerili v eksistencializem in se približali z nekaterimi deli Smoleta in Rožanca tudi dramatiki »generacije jeznih mladeničev«.¹⁵ Koruzi poetika ontološkega realizma ni bila blizu samo zato, ker so jo ustvarjali dramatiki iz njegove generacije, ampak zato, ker je spoznal, da so ustvarili novo dramsko estetiko in jo oprli na moderno dramaturgijo,¹⁶ ki že zapušča aristotelovske principe, česar ni uspelo storiti niti dramatikom socialnega realizma niti dramatiki sentimentalno humanistične različice, izjema je le Igor Torkar s *Pisano žogo* in *Delirijem*. V nastopu dramatikov ontološkega nadrealizma je Koruza prepoznal tri bistvene novosti. Prva je bila odklon od realistične dramaturgije, kar je vplivalo tako na oblikovanje dramskih oseb, njihov odnos do prostora in časa, v katerem se gibljejo, kot tudi na njihov odnos do sveta, v katerega so postavljeni. Druga novost je uporaba drugačnega jezika, saj je v knjižni jezik pričela vdirati vsakdanja govorica, kasneje tudi sleng in žargon. Tretja, nič manj pomembna novost je idejna angažiranost, ki je izpostavila bivanjske razsežnosti človeka in jih povezovala z novimi filozofskimi spoznanji (eksistencializem, personalizem, filozofija absurda). To je premik, ki je sooblikoval vso dramatiko v povojni Evropi, odmeval pa je tudi pri nekaterih mlajših dramatikih v Sloveniji. Koruza natančno opisuje tektonske premike, ki so ga zaposlovali tudi kasneje, ko je že napisal

¹³ Prim. študijo Günter, Hans, 1984: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, J. B. Metzler. Günter zelo nazorno pokaže, kako je stalinizem razvrščal pisatelje po njihovi ideološki pravovernosti, estetske kvalitete pa pri tem niso igrale nobene omebe vredne vloge.

¹⁴ Med temi dramatikom je največ tistih, ki so napisali samo eno ali dve dramski besedili in ki tudi niso bili uprizorjeni na poklicnih odrih. Mnoga od imen, ki jih omenja Koruza, so danes skoraj povsem pozabljena.

¹⁵ Koruza omenja najbolj znanega predstavnika te skupine Johna Osborna in omenja njegov vpliv na Smoleta in Rožanca. Prim. tudi Stanovnik, Majda, 1980: *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana: DZS (*Literarni leksikon* 8). 47–50.

¹⁶ V razpravah *Sodobna slovenska poetična drama* in *Sodobna slovenska dramatika* (Koruza 1997: 178–191 in 192–211) je metodološka zasnova odmika od realistične dramatike dopolnjena z analizami dramskih besedil mlajših dramatikov, ki jih *Slovenska dramatika 1945–1965* ni mogla upoštevati. Pri prikazih sprememb, ki so bile vidne v dramah, napisanih po letu 1965, vedno upošteva osnovna izhodišča, zasnovana že v *Slovenski dramatikom 1945–1965*.

Slovensko dramatiko 1945–1965. V članku *Slovenska dramatika po letu 1965*¹⁷ je spoznanja iz *Slovenske dramatike 1945–1965* dopolnil s poglobljenim prenosom bistvenih lastnosti ontološkega nadrealizma na dramatiko prihajajočih generacij (Dušan Jovanovič, Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Franček Rudolf in Milan Jesih). V obravnavanem članku tako ni samo razširil svojega pogleda na sodobno slovensko dramatiko, ampak je verificiral spoznanja, ki jih oblikoval ob tipološki analizi besedil, ki so nastala v prvih dveh desetletjih po vojni.

Avtor *Slovenske dramatike 1945–1965* pa ni bil samo literarni zgodovinar in dober poznavalec slovenske dramatike, ampak je tudi sodeloval pri uveljavljanju eksperimentalne in avantgardne slovenske in evropske dramatike na deskah Odra 57, saj ga lahko najdemo med podpisniki iniciativnega odbora za ustanovitev KUD »A. T. Linhart«.¹⁸ Le tako so lahko, glede na tedanje predpise, ustvarili pogoje za legalno ustanovitev Odra 57. Po Koruzovem prepričanju, ki ga delimo z njim še danes, so bili prav sredi petdesetih let zaradi stremljenj k novim dramaturškim rešitvam in upornosti generacije dramatikov »ontološkega nadrealizma«, ki jo danes označujemo kot »perspektivovsko«, ustvarjeni pogoji za preboj iz vseh dotedanjih različic¹⁹ realistične dramatike. Koruza ugotavlja, da sta se že leta 1955 pojavila dva dramaturška koncepta, ki sta bila v bistvu enako intenzivno usmerjena proti tradiciji meščanske realistične dramatike. Dramaturški koncepti Jožeta Javorška in njegovi dramski poskusi, povezani z dramatiko francoskih absurdistov (Ionesco, Ghelderode), so bili usmerjeni v uvajanje celostnega gledališča, sodobne avantgardistične dramaturgije in moderne adaptacije domače ljudske tradicije. Koruza ugotavlja, da je bil pojav dokaj kratkotrajen in brez pravega odmeva. Istočasno se je pojavil tudi Dominik Smole s *Potovanjem v Koromandijo*, ki kaže izrazito usmerjenost v filozofsko dramatiko in groteskno oblikovanje oseb, situacij in dramskega zapleta. Kmalu zatem so se poleg Smoletovih začela pojavljati v revialnem tisku tudi dramska dela Petra Božiča in Marjana Rožanca, ki kažejo Smoletu sorodno usmerjenost (Koruza 1967: 191).

Koruza je z odmikom od dotedanjih kronološko zasnovanih pregledov dramatike ustvaril možnost za strukturalni pristop, ki ga na začetku sklepnega poglavja *Problemi periodizacije* izpostavi z naslednjo mislijo: »V pregledu povojne slovenske dramatike smo se naslanjali predvsem na podobnosti in različnosti v strukturi posameznih dramskih del in na posebnostih vidnejših pisateljev, ki so se v tem

¹⁷ V analizah dramskih besedil obravnavanih avtorjev Koruza posebej poudarja še korenitejše odstopanje od realistične dramaturgije: »V kratko obravnavanih odrskih besedilih je bilo razvidno eksperimentiranje in redukcija predvsem v dveh smereh, na področju dramske fabule in v oblikovanju dramskih oseb« (Koruza 1979/80: 106).

¹⁸ Petan, Žarko, in Partljič, Tone (ur.), 1988: *Oder 57 (pričevanja)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 103), 227–236.

¹⁹ Zanimivo je, da je Koruza uvedel, kljub nepopularnosti izraza »krščanski«, posebno kategorijo »*Krščanski realizem in nova klasika*«, v katero je uvrstil Stanka Cajnkarja in Ivana Mraka, ki je s tem prikazom (Koruza mu je namenil kar osem strani besedila) dobil svojo prvo objektivno dramaturško analizo, ki jo sklepa naslednja ocena: »Mrakov dramski opus predstavlja kljub nekaterim formalnim pomanjkljivostim eno najbolj osebno doživetih dramskih izpovedi v povojni slovenski dramatiki. Vendar ostaja zaradi idejnih izhodišč in nenavadnega izraza v naši kulturni atmosferi osamljen pojav in zato tudi nima pravega odmeva.« (Koruza 1967: 73.)

času ukvarjali s to literarno vrsto« (Koruza 1967: 189). Kljub temu da je ustvaril pet večjih »formacij« in ob njih navedel še nekaj drugih pojavov, pri katerem je sodelovalo več dramatikov, pa je težišče njegovih prikazov na posebnostih vsakega od obravnavanih dramatikov, podobnosti in stičišča njihovih dramskih poetik pa so postavljena v drugi plan.

Koruzov oris obdobja v slovenski dramatiki med letoma 1945 in 1965 lahko opišemo z nekaj metodološkimi novostmi. Vse so rezultat skrbnega in dramaturško inovativnega branja dram, postavljenih v čas in prostor njihovega nastanka, a tudi v okviru avtorjevih pogledov na »realizem«, saj Koruza nima v mislih prvobitne estetske formacije iz devetnajstega stoletja, ampak vse poskuse njene oživitve v dvajsetem, od sovjetskega socialističnega realizma naprej.

Prva novost je vsekakor natančna določitev razmerij med posameznimi avtorji, uvrščenimi v pet »oblikovnih in idejnih formacij«, kot imenuje avtor vsako od skupin s sorodnimi idejnimi in oblikovnimi prviniami. Pri tem je pomembno, da je poglobljeno opisal tudi tiste »formacije«, ki so bile do tedaj marginalizirane, recimo dramatiko »krščanskega realizma in nove klasike«, njena predstavnika sta Stanko Cajncar in Ivan Mrak. Ob temeljni »formaciji« tistega časa, socialnem realizmu, ne pozabi omeniti meščanske igre in komedije (Fran Roš), pri sentimentalno humanističnem realizmu pa omenja tudi meščansko dramo (Ignac Kamenik, Štefan Kališnik, Mire Štefanec in Leopold Suhodolčan). Zavedanje, da je razvrščanje avtorjev in njihovih del v posamezne »formacije« vedno problematično, saj trdnih kriterijev zaradi različnosti individualnih dramskih poetik ni mogoče vzpostaviti, je Koruzi narekovalo oblikovanje dodatnih formacij oz. podskupin, v katere je uvrstil tiste dramatike, ki so vsaj z eno oblikovno ali vsebinsko prvino povezani z eno od vodilnih petih »formacij«, a njihove drame in komedije prinašajo tudi individualne posebnosti, novosti ali obrate v tradicijo slovenske in evropske dramatike poznega devetnajstega in dvajsetega stoletja. Ta sestav, kot ga je oblikoval Koruza, še danes deluje logično in tako priča o njegovem res poglobljenem pristopu tudi k tistim avtorjem in delom, ki so danes le še zgodovinska dejstva.

Druga novost je vsekakor miselni premik, ki dramskih besedil ne vidi in ne obravnava enako kot vsa druga književna besedila, ampak jih postavlja v razmerje do njihovih uprizoritvenih potencialov. S tem seveda dramskih besedil ne postavlja v poseben položaj kar tako, ampak z védenjem, da so to besedila, ki ustvarjajo posebne recepcijske učinke. Njegove ocene posameznih dram tako ne temeljijo zgolj na njihovih književnih, »besedilnih« kvalitetah, ampak tudi na njihovi večji ali manjši uprizoritveni uspešnosti.²⁰ Ker je Koruza imel občutek za »uprizoritvene« razsežnosti obravnavanih besedil, jih je v svojih prikazih, predvsem pa pri vrednotenju, dosledno upošteval kot pomembno prvino njihove celovite zgradbe.

Tretja novost, morda najpomembnejša, pa zadeva Koruzovo nenehno reflektiranje lastnih analitičnih postopkov. Kot smo pokazali v prvem delu te razprave, je

²⁰ Prim. Kotte, 2005: 203; Pfister 1988: 378.

Koruza že v uvodu svojega prikaza dramatike zelo natančno in upošteva različne literarnovedne parametre oblikoval svojo izhodiščno metodologijo. Vendar se ni zadovoljil z uvodnimi eksplicitnimi pojasnili in postavitvami izhodiščnih tez, na katerih počiva izbor dramatikov in njihovih del, ampak je svoja metodološka izhodišča preverjal po vsaki veliki obravnavani formaciji, za katero je prepričan, da je v njej mogoče zaslediti takšen ali drugačen prelom z dogajanjem, ki po eni strani velja v nekem obdobju kot dominantno, po drugi pa je predmet različnih, bolj ali manj opaznih individualnih odklonov. Takšne odklone v sami formaciji mu npr. predstavlja Torkarjeva dramatika glede na osrednji tok sentimentalno humanističnega realizma ali pojav Javorškove absurde dramatike v razmerju do dramatikov ontološkega realizma.

Zaključimo lahko z mislijo, da je Koruza v svojem prikazu dveh desetletij razvoja povojne slovenske dramatike v celoti izpolnil naloge, ki so si jih zadali sodelavci projekta *Slovenska književnost 1945–1965*, ali kot so sami zapisali v nepodpisanem *Uvodu* v prvi zvezek: »Razprava o povojni slovenski književnosti, obravnavani po literarnih zvrsteh, je prvi sistematični poskus, ugotoviti pogloblitve razvojne smeri, značilnosti in vrednote novejša literarne dejavnosti na Slovenskem.« (Paternu, Glušič-Krisper, Kmecl 1967: 5).

Viri

Koruza, Jože, in Zdravec Franc, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965, Druga knjiga, dramatika ter književna esejistika in kritika*. Ljubljana, Slovenska matica.

Koruza, Jože, 1969: *Slovenska dramatika 1945–1965, Antologija*. Ljubljana: Slovenska matica.

Koruza, Jože, 1972/73: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovstvo* 18/1–2. 9–20.

Koruza, Jože, 1979/80: Slovenska dramatika po letu 1965. *Jezik in slovstvo* 25/4–5. 101–106.

Koruza, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Literarnozgodovinske razprave*. Kocjan, G., Kmecl, M., in Skaza, A. (ur.). Ljubljana, Mihelač.

Literatura

Gabrič, Aleš, 1995: *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Günter, Hans, 1984: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, J. B. Metzler.

Kermauner, Taras, 1992: *Slovenski čudež v Argentini, 2 (Krščanska tragedija)*, Ljubljana: SKA.

Kos, Janko, 1988: Resnica o Odru 57. *Sodobnost* 36/8–9. 815–832; 36/10. 938–951.

Kotte, Andreas, 2005: *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

Paternu, Boris, Glušič, Helga, Kmecl, Matjaž, et al., 1967: *Slovenska književnost 1945–1965, Prva knjiga, Lirika in proza*. Ljubljana, Slovenska matica.

Petan, Žarko, in Partljič, Tone (ur.), 1988: *Oder 57 (pričevanja)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 103).

Pfister, Manfred, 1988: *Das Drama*. München, W. Fink Verlag.

Poniž, Denis, 1994, 1996: Dramatika in dramska publicistika v reviji *Perspektive* (1., 2. del), *Borec* 46/535–37. 1044–1068; 48/551–52. 211–236.

Poniž, Denis, 1999: *Dvogovori z RSD. 1. del. Pismo Tarasu Kermaunerju in samemu sebi*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Stanovnik, Majda, 1980: *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 8).

JOŽE KORUZA, SODOBNA SLOVENSKA DRAMATIKA IN GLEDALIŠČE

Razprava izhaja iz velikokrat spregledanega dejstva, da je Jože Koruza že od samih začetkov svojega raziskovanja dramatik pripadal skupini Odra 57, ki je izvedla prvo estetsko revolucijo v slovenski dramatici, gledališču in kulturi po drugi svetovni vojni. Tako je hkrati soustvarjal sodobno slovensko dramatik in gledališče. Spletu, dialogu in prepletu obeh je ostal zvest tudi v svojih zgodovinskih raziskavah sodobne slovenske dramatik, ki jo je vztrajno vpenjal v sodobno evropsko sceno na eni strani, ter v njen dialog s sodobnim gledališčem v Sloveniji na drugi strani. Tako je izoblikoval prvi zgodovinski pregled panorame sodobne poveljne dramatik ter zaznal in analiziral bistvene odmike od ibsenovske in socialnorealistične dramatik.

Ključne besede: Odr 57, sodobna slovenska dramatika, absurdna drama, eksperimentalna gledališča, estetska revolucija

1 Dramsko-gledališki praktik in teoretik

Začnimo z dejstvom, ki je velikokrat ostalo spregledano. Jože Koruza je od samih začetkov pripadal skupini, ki je že znotraj Kulturno umetniškega društva Anton Tomaž Linhart, ki ga je soustanovil leta 1957, kasneje pa v okvirjih Odra 57, izvedla prvo estetsko revolucijo¹ znotraj sodobne slovenske dramatik, gledališča,

¹ Estetsko revolucijo pojmuemo v smislu, kot jo v navezavi na Jacquesa Rancièreja razvije Aleš Erjavec v razpravi *Estetska revolucija: Schlegel, Malraux in Rancière s Schillerjem*: »Estetske revolucije 20. stoletja so naddoločevale zamisli o napredku, ustvarjalnosti in vere v metafizično ali družbeno enotnost človeške subjektivnosti. V tem okviru sta umetnost in politika ostali dve temeljni kategoriji, pri čemer je estetski projekt zlitja lepega umetnosti in lepega življenja ponudil 'promesse de bonheur', pa naj je ta nastopila v obliki umetniških ustvarjalnih projektov ali družbenih in umetniških vizij in načrtov različnih velikih pripovedi« (Erjavec 2012: 89).

praktične in teoretične dramaturgije ter kulturne politike nasploh. Pripadal in dejavno je soustvaril skupino, ki je bogato in raznoliko, predvsem pa repertoarno dosledno izpeljala dramaturgijo, kot so jo utelešali pisci, režiserji, dramaturgi in teoretiki Odra 57: Primož Kozak, Dominik Smole, Taras Kermauner, Janko Kos, Jože Koruza, Žarko Petan, Andrej Inkret, Venko Taufer, Peter Božič, Franci Križaj in drugi. K postulatoma te revolucije se je vračal tudi v svojem teoretsko-zgodovinskem raziskovanju sodobne slovenske dramatike in njene povezanosti z gledališčem.

Polde Bibič v eseju *Kako sem doživljal Odra 57 pa še kakšna malenkost za povrh* ... izjemno plastično opiše takratno kulturno, politično in umetniško klimo, kako so se družili z mladimi književniki, kot so Snoj, Hudeček, Koruza, Zajc, Strniša, Stanek, Božič, in z njimi organizirali literarne večere, debatirali o novem:

Prej ali slej se je moral pojaviti Odra 57. /.../ Pomenil nam je gledališče čakajoče generacije. Čakajoče in upajoče. Vsaj čisto na začetku je to bil. Pozneje pa je postal gledališče velikega prodora slovenske dramatike v gledališče. Po tem tudi najbolj slovi. Prav iz tega velikega prodora domače dramatike pa se je na odru razvil tudi specifičen igralski stil. Navdihnjen prav pri domačih koreninah. Pri slovenski dramatiki. (Petan, Partljič 1988: 68.)

O tem, da je bil Koruza izjemno vpet v povezavo dramske in gledališke prakse, ki je proizvedla paradigme nove slovenske dramatike in novega slovenskega, eksperimentalnega gledališča, ki je uveljavilo novo igro in hkrati na osnovi intenzivnega dialoga s sodobno (slovensko) dramatikom povežalo različne medije, od literature in igre do slikarstva in odrskega giba, priča tudi naslednja izjava Janka Kosa iz eseja *Resnica o Odru 57*, objavljenega v reviji *Sodobnost*: »Če je v tem času sploh kdo 'vodil' gledališče, so bili to vsi, ki so organizacijsko, režisersko in dramaturško skrbeli za te predstave – se pravi Petan, Koruza, Javoršek, Breda Vrhovc in jaz« (Kos 1988: 830).

Koruza, ki je bil eden bistvenih motorjev dramske in gledališke dinamike petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja, je hkrati, že v razpravi iz leta 1967, teoretiziral in zgodovinski še čisto sveže estetske fenomene. Tako je zapisal, da je družbeno kritičen umetniški krog, zbran okoli Odra 57 ter revije *Perspektive*, uveljavil tudi novo zvrst, ki je dotlej slovenska literatura skorajda ni imela: poetično dramo. Smole, Zajc, Strniša in Taufer so »vsak po svoje, vendar z vidnimi skupnimi potezami /.../ izrazili v dramski obliki pesniško vizijo sodobnega sveta, ki po eni strani dopolnjuje njihovo literarno fiziognomijo, po drugi strani pa ustvarja temelje poetični dramski zvrsti, ki je Slovenci, z izjemo Župančičevih in Jarčevih dramskih poskusov (morda bi sem prišli lahko še Cankarjevo *Lepo Vido*) še nismo imeli« (Koruza 1967: 182).

Toda Koruzov pogled ni bil zgolj generacijski, segal je čez in izven estetskih obzorij in poetoloških revolucij njegovih sodobnikov. H generaciji, ki sta jo utelešala Tomaž Šalamun in Dušan Jovanović (prav onadva sta se hotela, kot priča Polde Bibič v izvrstni monografiji-pričevanju *Izgon*, priključiti Odru 57 tik pred njegovo ukinitvijo), in o kateri v razpravi *Slovenska dramatika po letu 1965* zapiše, da je

že udejanjila to, kar danes lahko pojmuje pod pojmom nova performativna in estetska revolucija.

Tako opozori, da je bil Jovanović že s svojo prvo, še neuprizorjeno igro tista ključna oseba nove generacije, ki je »s sredstvi odrskega deziluzionizma« izvedla »prvi dosledni poskus antidrame v groteskni dramaturški smeri, kakršno je odprl francosko pišoči romunski dramatik Eugène Ionesco« (Koruza 1997: 221). In hkrati doda, da je Jovanović s svojim prvencem, »igro v dveh delih« z absurdnim naslovom (ki napoveduje njegovo kasnejšo igro *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* iz leta 1972) *Predstave ne bo* (1963), takoj po tem pa z *Norci* (napisanimi leta 1964, zaradi posebne politične subverzivnosti uprizorjenimi šele leta 1971) izvedel pravo estetsko revolucijo, s pomočjo katere je »dokončno očistil slovensko dramaturgijo tradicionalističnih prijemov in ideološke vezanosti oziroma obveznosti« (prav tam: 222).

Tako je Koruza opozoril na spregledano dejstvo, da je ob dramskem opusu Petra Božiča destabilizacijo drame kot potezo, ki je nakazala performativni obrat v gledališču v šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja,² izpeljal z enako radikalnim rezom mlajše generacije tudi Dušan Jovanović.

Koruza se je tega dejstva zavedal kot teoretik in praktik, kulturna osebnost, ki je bila v mnogočem zaslužna za uvajanje novih besedil in nove (politično angažirane) dramatike v slovenski prostor. Zavedal se je, da so Smole, Božič, Kozak, Zupan, Rožanc, Zajc, Strniša bistveni za razmah slovenske dramatike in gledališča, da zagotavljajo ustrezno pot v neznano in politično drznost, ki je bila pri Odru 57 povezana z drznostjo repertoarja. Hkrati se je zavedal (kot bomo videli kasneje ob njegovi analizi krize slovenskega gledališča na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja), da je nujno ob novi dramatikii uvesti tudi taktike nove teatralnosti: novega koncepta igre, postopne uveljavitve (predvsem politične) avtonomije polja režije.

Tako je v veliki meri prispeval k uveljavitvi posebne inačice eksperimentalnega gledališča vzhodne Evrope, ki je združevalo estetske izzive in politično opozicijsko držo. Nastopil je kot eden bistvenih intelektualnih motorjev novega slovenskega gledališča, katerega bistvena sestavina se mu je zdela seveda slovenska dramatika, ki se ji je posvečal z vso ljubeznijo, hkrati pa tudi kritičkim in znanstvenim aparatom, ki ga je bil prisiljen izgraditi v politično zelo nestabilnih časih, v katerih so si dramatika, znanost in gledališče morali vedno znova osvobajati nove mikroprostore za nadaljevanje raziskav. Te so bile ne glede na stopnjo svoje angažiranosti s strani politike vedno razumljene kot politično gledališče, kot nekaj, čemur je treba določiti zgornjo mejo tolerance.

² O tem gl. Toporišič, Tomaž. »Rapsodično gledališče Petra Božiča.« V: *Peter Božič, človek gledališča*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011. Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, št. 87, letnik 48. 31–37.

Hkrati pa se je Koruza zavedal dejstva, da je treba slovensko sodobno dramatiko razumeti v kontekstu širšega evropskega in izvenevropskega prostora. Zato je že leta 1967 poudarjal pomembnost vzpostavitve primerjalne zgodovine slovenske dramatike in gledališča, ki je še do danes ostala polna sivih lis:

Posebno vprašanje, ki zadeva tudi povojno slovensko dramatiko, je njen odnos do ostale evropske in svetovne dramatike dvajsetega stoletja in še posebej sodobne. Pomembno bi bilo opredeliti pobude in vplive, pod katerimi se je oblikovala in razvijala naša dramatika v danem razdobju, pri čemer bi se jasneje pokazale njene izvirne poteze in vrednote, hkrati pa bi se moglo določiti njeno mesto v sodobnem dramskem ustvarjanju sploh. (Koruza 1967: 7.)

Njegovo željo na najbolj otipljiv način uresniči ali nakaže smeri njene uresničitve šele Lado Kralj v sistematični in konsekvantno izpeljani razpravi iz leta 2006 *Sodobna slovenska dramatika*, ko sproži in ponudi še danes najbolj ustrezno možno klasifikacijo slovenske dramatike po drugi svetovni vojni, temelječo na tezi o štirih poglavitnih tokovih evropske drame dvajsetega stoletja – socialno realistični, poetični, eksistencialistični drami in drami absurda.

Toda že Koruza je tako rekoč vzporedno s prvimi natisi in uprizoritvami sodobne slovenske dramatike opozarjal na njene bistvene značilnosti, ki jih je kasneje strnil v trditvi iz leta 1980, ki je relevantna še danes, po več kot tridesetih letih:

Po svoji zunanji obliki je bila dramatika teh pisateljev dokaj raznorodna, vendar jo tesno povezuje vsaj dve hotenji. Na oblikovalni ravni jo družijo dosleden odklon od realizma, ki se jasno kaže tudi v takšnih dramah, ki na videz črpajo snov neposredno iz življenjske stvarnosti. Druga skupna poteza te dramatike pa je močna filozofska angažiranost v smeri eksistencialne in ontološke problematike. To hotenje bolj ali manj določeno izpričujejo vsi dramatikci te generacije /.../ (Koruza 1980: 101.)

To hotenje je najbolj jasno izrazil Primož Kozak, ko je v anketi *Slovensko sodobno gledališče* v reviji *Perspektive* na začetku šestdesetih let zapisal, da gre za ontološko funkcijo gledališča: »Spajati ljudi v skupnost, jih združevati v enovit kulturni organizem /.../ razkrivati in razvijati človeka kot moralično, se pravi antinomično bitje, ki v trajnem notranjem naporu presega svojo človeško smrt in uresničuje svoje preseganje v dejanju in delu.«³ (Koruza 1980: 101.)

Hkrati pa je Koruza ob Jovanoviću nakazal že nadaljnjo pot slovenske dramatike kot odprtje za »radikalne dramske eksperimente«, to, kar je označil s pojmi »vsebinsko praznjenje odrskih besedil in vzpostavljanje absurda brez filozofskih izpeljav« (Koruza 1980: 104). Ob Jovanoviću je še posebej poudaril kompozicijsko preračunanost in spretnost, ki je po njegovem mnenju izhajala iz izkušnje gledališkega praktika, režiserja. In ga tako (seveda povsem upravičeno) postavil kot steber nove

³ Primož Kozak, prispevek k anketi *Slovensko sodobno gledališče*, *Perspektive*, 1960/61, 1138, citirano po Koruza 1980: 101.

estetske revolucije, ki jo utelešajo imena kot Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Franček Rudolf in Milan Jesih.

2 Kulturna politika in politika odra

Dramatika za razliko od drugih literarnih zvrsti ni odvisna le od ustvarjalne volje posameznega oblikovalca, ampak je bistveno povezana in pogojena v kulturnih institucijah, ki jih skupno imenujemo gledališče v najširšem pomenu besede. (Koruza 1972: 9.)

Uvodni citat k razdelku, ki ga začenjamo, govori o dejstvu, da je Koruza dramatiko razumel v tesni in neposredni navezavi na gledališče, hkrati pa se je še kako zavedal njene družbene vloge in vpetosti v svet kulturne politike na področju literature na eni in gledališča oziroma širših uprizoritvenih praks na drugi strani. Prepričan je bil tudi, da so vsi dramatik, ki so se zavestno oddaljili od socialističnega realizma (imenoval jih je »dramatik ontološko nadrealistične smeri«), »odkrito priznavali svojo idejno angažiranost in hkrati trdno verovali v ozaveščevalno moč gledališča v sodobni družbi« (Koruza 1980: 101).

Toda hkrati se je zavedal krize gledališča v sodobni socialistični Sloveniji in Jugoslaviji. Tako je v anketi, ki jo je leta 1969 ob krizi v ljubljanski Drami organizirala revija *Sodobnost*, zapisal:

Ad 1. Kriza v slovenskih gledališčih nedvomno obstaja, in sicer z več vidikov, vendar je dosegla akutno stopnjo le v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, v drugih slovenskih poklicnih gledališčih obstoji v bolj ali manj latentnih oblikah zaradi njihovega drugačnega poslanstva ali drugačne organizacije dela. V našem osrednjem gledališču se ta kriza kaže v treh vzročnih sklopih, ki pa se med seboj posledično prepletajo:

- kriza vodstva in vodenja gledališča;
- kriza zaradi uvajanja novih stilov;
- kriza osnovnih poklicnih dolžnosti. (Koruza 1969: 587.)

Ko je v nadaljevanju spregovoril o krizi in njenih povezavah z repertoarnimi potezami, se je najprej skliceval na evropski kontekst, v katerem se že dve desetletji močno uveljavljajo »dramaturške novosti raznih oblik«, ki jim je skupno (brechtovsko?) kljubovanje in »odpor do meščanske dramatike kot nositeljice tradicije ustaljenih dramaturških norm« (prav tam).

V Sloveniji pa je ugotovil, da je zaradi odsotnosti eksperimentalnih gledaliških skupin (s tem je posredno opozoril na dejstvo, ki se ga v javnosti očitno zaradi političnih razlogov ni smelo ravno obešati na veliki zvon, namreč ukinitvev oziroma zamrtje eksperimentalnih gledališč Oder 57, Ad Hoc in Eksperimentalno gledališče) eksperiment zašel na oder našega osrednjega gledališča:

Pri nas nimamo pravih eksperimentalnih skupin, od katerih bi črpalo poklicno gledališče koristne pobude, zato mora uvajati nove prijeme neposredno iz tujine in jih še prilagajati posebnemu stanju slovenskega igrilstva. Starejše igralske generacije, ki premorejo zrele umetniške oblikovalce, so vezane na domačo igralsko tradicijo, ki se je razvila iz plemenitega diletantizma pretežno ob zunanjih vplivih dunajskega gledališča in ruskega MHT. Tudi mlajše generacije so šolane v smeri te psihološko poglobljene realistične igre, vendar jim študij na domači akademiji daje tudi osnove baleta in v novejšem času pantomime. Vse to pa je premalo za virtuožno obvladovanje najrazličnejših izraznih sredstev, ki jih od njih zahteva del sodobnega repertoarja in novi režijski koncepti. (Koruza 1969: 587.)

Kot je razvidno iz zgornjega odlomka, je Koruza prepričan, da mora sodobna dramatika za svojo uveljavitev imeti ustrezne gledališke pogoje, znotraj katerih lahko šele zares zaživi v polni meri. Zato se mu zdi nujna stimulacija samostojnih eksperimentalnih odrov z lastnim igralskim ansamblom. Toda v enaki meri se mu zdi nujno, da se repertoarna gledališča zaradi kvalitativnega in kvantitativnega porasta slovenske dramatike zavedajo, da so prav ona odgovorna za stimulacijo domačih dramatikov. Ta mora postati eden od stebrov njihovega repertoarja.

Dejstvo, da je Koruza pripadal predvsem kritični generaciji Odra 57 in da njegove estetske sodbe izhajajo iz zavezanosti tega kroga k angažirani umetnosti, potrjuje njegova rezerviranost do sodobne slovenske dramatike po Dušanu Jovanoviču, npr. Jesihovih *Grenkih sadežev pravice*, v katerih vidi predvsem ludistično poigravanje, ki ni več zavezano ontološkosti, kot jo definira Primož Kozak. Hkrati pa ob estetsko-ideoloških zadržkih do ludistične oziroma absurdne dramatike natančno opaza, da znotraj te

poteka še neki svobodno ustvarjalni in glede na poprejšnje tradicije razkrajalni proces. Gre za oblikovanje novega odnosa do jezika. /.../ Na eni strani imamo torej opraviti z besedili, ki kontrapunktično nizajo dialoge v knjižnem jeziku ob dialoge na drugih govornih ravneh, na drugi strani pa je v teh ali tudi drugačnih besedilih prisoten knjižni jezik v parodistični funkciji citatno uporabljanih 'rabljenih besed'. (Koruza 1980: 106.)

Do ne več dramskega oziroma neliterarnega v gledališču je kritičen že v svoji razpravi *Dramatika* iz leta 1970, se pravi časa začetka performativnega obrata v slovenskem gledališču s skupino 441 in Pupilijo Ferkeverk, ko opozarja:

V zadnjem času se tudi v slovenski dramatiki pojavljajo dela, ki se zavestno odrekajo tako idejnosti kakor poetizaciji besedila. Življenje pojmujejo in prikazujejo kot čisto igro naključij in brez smisla. Te vrste dramatiko pa je težko povezovati s sedaj kvalitetno prevladujočo nerealistično dramatiko, kakor smo jo zgoraj kratko označili. Ker gre za mlad in še ne kdove kaj uveljavljen pojav, ga je težko določeneje opredeljevati. K tovrstnemu gledališkemu izrazu bi lahko prišteli tudi provokativne happeninge mladih literarnih skupin. O teh pojavih je v šoli dandanes še nemogoče avtoritativno in dognano govoriti, vendar mora biti profesor pripravljen razpravljati o njih na željo dijakov. (Koruza 1970: 66.)

Toda še leta 1980 ni prepričan, ali gre pri tej »afronti proti dramatici predhodne generacije« za »novo smer v slovenski dramatici ali le za radikalno izživetje že v prejšnji fazi nakazanih tendenc in hkrati za parodistično izničevanje aktivizma prejšnje faze« (Koruza 1980: 106). Kar dokazuje, da so mu bila bližje kot hipijevska sedemdeseta leta perspektivovska šestdeseta leta s svojo estetsko revolucijo, ki je zrasla iz nove dramske in literarne paradigme, izhajajoče iz eksistencialistične filozofije in novega marksizma.

V tem smislu je treba Jožeta Koruzo kot sokreatorja, spremljevalca in profesionalnega zabeleževalca sodobne slovenske dramatique in gledališča gotovo osrediščiti okoli fenomena Odra 57, ki mu je pripadal od samih začetkov. Osebnost mu je bila očitno (povsem upravičeno, seveda) najbližja prav najtesnejša interakcija med pisavo in njeno uprizoritvijo, ki je nastajala v času Odra 57. Svet, v katerem so se akterji gledališča (režiserji in igralci) plemenitili v odnosu do sodobnih dramatikov-pisateljev ter tako postavili nove temelje za razvoj, ki ga Vasja Predan strne takole:

Vsekakor pa sta gledališka poetika in estetika Odra 57 opustili psihološki realizem kot prevladujoči uprizoritveni model in stil in črpali nove pomene in vsebine iz narave gledališke kreativnosti same, s poglobitvijo mislijo in dejavno tezo: gledališče ne more in ne sme biti več reprodukcija literature in posnemanja realnosti, marveč vse to in bistveno več: samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe se napajajoči, svoji imanentni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz. (Predan 1996: 136.)

Takratna vezanost na pomembnost in daljnosežnost nove dramske pisave in nove dramaturgije kot generatorke novega gledališča, ki pa ne sme biti več »literarno« ali vezano zgolj na besedo, se lepo zrcali v vseh Koruzovih spisih, razpravah in esejih o slovenski dramatici, gledališču in umetnosti. Tako kot Jože Javoršek se je zavedal, da do »predstave ni mogoče priti zgolj z besedo, ampak je treba gledališke elemente razširiti in dramaturško uporabiti« (Javoršek 1967: 71). Toda hkrati mu je bilo tuje radikalno režisersko gledališče, za katerega se mu je zdelo, da v svojem prizadevanju, da bi artaudovsko obnovilo odrsko poezijo, znotraj katere bo gledališče spregovorilo s svojim lastnim jezikom, ki ne bo jezik besede, ni najbolj uspešno, saj se predaja »parodističnemu izničevanju aktivizma prejšnje faze« (Koruza 1980: 106) in izgublja osnovno poanto gledališkosti: virtuosno obvladovanje najrazličnejših izraznih sredstev, ki jih od njih zahteva del sodobnega repertoarja in novi režijski koncepti (Koruza 1969: 587).

Koruza je bil (tako kot večina njegove generacije) prepričan, da mora gledališče predvsem vztrajati pri uprizarjanju sodobnih slovenskih dramskih del, saj je bil (tako kot je to v *Delu* pred začetkom nove sezone leta 1961 zapisal Dominik Smole) prepričan, »da je mogoče pozitivno ustvarjati slovensko kulturo predvsem z uprizarjanjem domačih del /.../, ki zares ustvarjajo in trajno posegajo v izoblikovanje novega, našega, sodobnosti ustrežajočega teatarskega sloga« (Tomše 1975: 127).

Jože Koruza je tako delil prepričanje z Vladimirjem Kraljem, ko je ta v zapisu za *Našo Sodobnost* poudaril, da je »Artaudova zavestno protipsihološka dramaturgija brez dvoma sposobna razvijati na odru poezijo gibov, barv, linij, figur in glasbe, pašo za oči in ušesa, toda vse to na račun psihologije, misli in čustva« (Kralj 1958: 1052). Tako je tudi Koruza zagovarjal manj razburkane vode odnosa med dramatikom in gledališčem, naklonjen je bil sodobnim dramskim pisavam in njihovi adekvatni, kar se da svobodni in živi uprizoritvi, hkrati pa tudi skeptičen do kritik prevlade besede, logocentrizma in teološkega odra dialoga med dramsko pisavo in gledališko kreacijo. S tem je veliko prispeval k uveljavitvi in tudi že klasifikaciji, zgodovinjenju ter teoretski utemeljitvi slovenske sodobne dramatike v času med in po nastopu generacije Odra 57. Zagovarjal je nujnost oddaljitev od ibsenovske tradicije, še bolj si je seveda prizadeval za oddaljitev od (ideološko do sredine šestdesetih, pa tudi še v sedemdeseta leta vsiljevanega) sočrealističnega modela gledališča, dramatike in umetnosti. Vse to je kritiziral, da bi uveljavil ukvarjanje s »človekovo ontološko in moralno usodo sredi občin dimenzij sveta, družbe in zgodovine« (Tomše 1975: 106). Njegov kolega in vrstnik Venko Taufer je stremljenje cele generacije lucidno opisal s sintagmami: priti do gledališkosti kot misli, gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa:

Ta zagnanost v v gledališčenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podredivost besedilu, ampak samostojna, tako rekoč ne glede na tekst in ob tekstu samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija ... /.../ Distanca med besedilom in konceptom odrskega oblikovanja kot razločevanje med literaturo in gledališčem je kljub navidezni podrejenosti, služenju drugega prvemu, vendarle opazna in jasno razmejena. (Prav tam: 110.)

Neposredno z zavezo askezi dialoga med tekstom in uprizoritvijo je Odr 57 že ob krstni uprizoritvi Smoletove *Antigone* začel razvijati novo metodologijo igre, ki jo je Venko Taufer opisal kot »pot, ki vodi stran od psihologije značaja in emocionalnega prepričevanja z vživljanjem, posnemanjem – k distanci do vloge, k igranju vloge« (prav tam: 97).

Toda Odr 57 je bil nasilno prekinjen in ukinjen ob premieri Rožančeve *Tople grede* leta 1964, njegova zgodba je ostala na silo nedokončana. Z veliko prezgodnjo smrtjo pa se je sredi intenzivnega dela končala tudi pot Jožeta Koruze. Toda tako kot so se stremljenja Odra 57 nadaljevala pri generaciji t. i. performativne revolucije (Jovanović, Pupiliya, Glej, Pekarna), so se stremljenja Jožeta Koruze nadaljevala tudi v zadnjih desetletjih pri raziskovalcih slovenske dramatike, njenega dialoga z gledališčem, hkrati pa tudi ob ponovnem vzniku dialoga med besedo in odrom. Tako sta njegova misel in temeljno gonilo naletela na plodna tla na vseh treh področjih, ki se jim je posvečal z vso energijo, lucidnostjo in ljubeznijo do umetnosti in kulture: literarni vedi na eni strani ter teoriji in praksi drame in gledališča na drugi strani. Zato lahko zaključimo s parafrazo Jana Kotta: *Jože Koruza ostaja naš sodobnik*.

Literatura

- Bibič, Polde, 2003: *Izgon. Pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana. Nova revija in Slovenski gledališki muzej.
- Erjavec, Aleš, 2012, Estetska revolucija: Schlegel, Malraux in Rancière s Schillerjem. *Filozofski vestnik* 33/1.77–90.
- Javoršek, Jože, 1967: *Prazna miza ali razmišljanje o „novem gledališču“*. Ljubljana, Knjižnica MGL 38.
- Kermavner, Taras; Koruza, Jože; Kos, Janko; Kralj, Lado; Predan, Vasja; Trekman, Borut; Vidmar, Josip, 1969: Slovenska gledališka situacija. *Sodobnost* 17/6. 587–588.
- Koruza, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Koruza, Jože, 1970: Dramatika. *Jezik in slovstvo* 16/3. 63–68.
- Koruza, Jože, 1972/73: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovstvo* 18/1/2. 9–20.
- Koruza, Jože, 1980. Slovenska dramatika po letu 1965. *Jezik in slovstvo* 25/4/5. 101–106.
- Koruza, Jože, 1997. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Kos, Janko, 1988: Resnica o Odru 57. *Sodobnost* 36/8/9. 815–832.
- Kralj, Lado, 2006: Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). V: Kralj, Lado. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 125–141.
- Kralj, Vladimir, 1958. Gledališče – O smehu avantgardistične komedije. *Naša sodobnost* 60/11. 1048–1052.
- Petan, Žarko, in Partljič, Tone (ur.), 1988: *Oder 57*. Ljubljana: Knjižnica MGL 103.
- Predan, Vasja, 1996: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Knjižnica MGL 122.
- Tomše, Dušan (ur.), 1975: *Živo gledališče III*. Ljubljana: Knjižnica MGL 65.

FLUIDNOST IDENTITETE V DRAMATIKI MATJAŽA ZUPANČIČA

V dramskem opusu Matjaža Zupančiča zaseda vprašanje identitete osrednje mesto, saj se kaže že v njegovem dramskem prvencu *Izganjalci hudiča*, prvič objavljenem leta 1989, kot v do sedaj zadnjem napisanem delu *Prehod* iz leta 2015. Matjaža Zupančiča zanimajo protislovja sodobnega sveta, skrajne situacije, ki izzovejo vprašanje človekove identitete. V ospredju pa ni kulturna ali nacionalna identiteta, temveč vedno posameznik v odnosu do kolektiva in/ali sistema.

Ključne besede: slovenska dramatika, slovensko gledališče, Matjaž Zupančič, identiteta, družba, mediji, potrošništvo

Jože Koruza je za literarno zgodovino *Slovenska književnost 1945–1965* napisal poglavje *Dramatika*, v katerem je časovno obdobje dvajsetih let pregledno in sistematično predstavil skozi prevladujoče literarne tokove oziroma stilske usmeritve (npr. socialni realizem, sentimentalno humanistični realizem, ontološki nadrealizem ...), prikazal razvoj literarnih vrst (graditeljska agitka, meščanska drama, poetična drama ...) ter prispeval 23 portretov najvidnejših dramatikov tega obdobja, ki segajo od Jožeta Pahorja do Petra Božiča.

Tudi pričujoči prispevek bo neke vrste portret enega najbolj prepoznavnih in uspešnih sodobnih slovenskih dramatikov, Matjaža Zupančiča, pri čemer pristopam k njegovim dramskim delom z vidika identitete. Vprašanje identitete namreč lahko zasledujemo skozi celoten dramski opus, saj je prisoten tako v njegovem dramskem prvencu *Izganjalci hudiča*, prvič objavljenem leta 1989, kot v do sedaj zadnjem napisanem delu *Prehod* iz leta 2015. Izraz »fluidnost« v naslovu prispevka pa sem si sposodila pri Zygmuntu Baumanu:

Življenje v svetu, ki je poln priložnosti – vsaka je bolj mamljiva in prikupna od prejšnje /.../ je poživljajoča izkušnja. V takem svetu je malokaj vnaprej določeno, še manj nepreklicno. Malo porazov je dokončnih, malo – če kaj – spodrsrljavev nepopravljivih: a tudi nobena zmaga ni končna. Če naj možnosti ostanejo neskončne, ne sme biti nobeni dovoljeno, da okameni v večno stvarnost. Bolje je, da ostanejo tekoče in fluidne in »uporabne do« določenega datuma, saj bi sicer izrinile ostale možnosti onkraj dosega in v kali zatrle prihodnje avanture. (Bauman 2002: 80.)

Prav fluidnost je ena temeljnih značilnosti »tekoče moderne«, saj je to »epoha neangažiranosti, izmuzljivosti, enostavnega bega in brezupne gonje. V 'tekoči moderni' vladajo tisti, ki so najbolj izmuzljivi, ki se svobodno premikajo in svojih premikov nikoli ne napovejo« (Bauman 2008: 154). Dramske osebe Matjaža Zupančiča so predstavniki »tekoče moderne«, živijo med neskončnimi možnostmi, okus svobode pa je le navidezen, saj občutijo vso tesnobo, bolečino, ranljivost in zlasti negotovost in nepredvidljivost sodobnega sveta. Matjaža Zupančiča tako zanimajo protislovja sodobnega sveta, skrajne situacije, ki izzovejo vprašanje človekove identitete, pri čemer ga ne zanimajo kulturne ali pa nacionalne identitete, temveč vedno posameznik v odnosu do kolektiva in/ali sistema.

Matjaž Zupančič (rojen 1959) ima v slovenskem gledališkem prostoru tri pomembne vloge: je dramatik, režiser in pedagog. Do sedaj je napisal šestnajst dramskih besedil, to so *Izganjalci hudiča*, *Slastni mrlič*, *Nemir*, *Ubijalci muh*, *Vladimir*, *Goli pianist ali Mala nočna muzika*, *Hodnik*, *Igra s pari*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Razred*, *Reklame*, *seks in požrtija*, *Padec Evrope*, *Shocking Shopping*, *Vorkšop na Moljera*, *Pesmi živih mrtvecev* in *Prehod*. Je tudi avtor dveh romanov: *Obiskovalec* in *Sence v očesu*. Režiral je številne igre domačih in tujih avtorjev v različnih slovenskih gledališčih (npr. D. Smole, M. Jesih, D. Mamet, B. Brecht, P. Weiss, W. Shakespeare, H. Pinter ...). Svoja znanja prenaša tudi na študente, je redni profesor na AGRFT na Oddelku za dramsko igro in režijo. Za svoje delo je prejel številne nagrade, med drugim petkrat Grumovo nagrado za drame *Vladimir* (1998), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001), *Hodnik* (2003), *Razred* (2006) in *Shocking Shopping* (2011) ter žlahtno komedijsko pero za *Vorkšop na Moljera* (2014). Avtorju je uspel tudi prodor na tuje odre, saj so bile njegove igre uprizorjene v Luksemburgu, na Hrvaškem, v Srbiji, Franciji, Rusiji, Avstriji, na Poljskem in drugje. Po igrah *Vladimir*, *Hodnik* in *Igra s pari* so bile posnete tudi TV-drame. Je eden redkih sodobnih dramatikov, ki je vključen v učbenike za pouk književnosti v srednji šoli in gimnaziji, njegova igra *Vladimir* je bila leta 2008 predpisana za maturitetni esej, v šolskem letu 2016/17 pa tudi za Cankarjevo tekmovanje, vse naštetu nedvomno prispeva tudi h kanonizaciji tega dramskega besedila.

Matjaž Zupančič skozi svoj dramski opus raziskuje eksistencialna vprašanja sodobnega človeka, in sicer skuša razumeti in odkriti vzvode, ki sprožajo nasilje, zastavlja si vprašanja, povezana z iskanjem človekove identitete, subtilno razgalja medčloveške odnose, zlasti prilaščanje drugega, zadušljiva in tesnobna razmerja, izpraznjenost in rutino ter mehanizme nadzora nad posameznikom in njegovo manipulacijo. Pri pisanju pogosto izhaja iz tradicije dramatike absurda, besedila

pa pod površino duhovitega, iskrivega, na trenutke celo komičnega in zabavnega dialoga ves čas skrivajo temnejše plati človekovega bivanja, ki rezultirajo v konec drame – bralec/gledalec je vsakokrat znova šokiran, ko opazuje, v kaj se lahko sprevrže neki popolnoma običajen, vsakdanji dogodek (Pezdirc Bartol 2004: 110). Ta ambivalentnost, neka temeljna dvoumnost, protislovnost, da stvari nikoli niso samo črne ali samo bele, samo grozne ali samo smešne, samo tragične ali samo komične, je po avtorjevem mnenju avtentični izraz modernega občutenja sveta (Zupančič 2002: 67). V nadaljevanju bom predstavila tista dramska besedila, v katerih vprašanje identitete zaseda osrednje mesto.

V dramskem prvencu *Izganjalci hudiča* imamo opraviti s povsem vsakdanjo situacijo. V blok se priseli nova sosedka Suzana, in čeprav se v drami nikoli ne pojavi, povzroči vznemirjenje ostalih stanovalcev, dva para jo zasledujeta in neprestano opazujeta skozi ključavnico. Ženska jih vedno bolj obseda, se plazijo v njihove sanje, tlačijo jih more, moška pa tudi erotično vznemirja. Po hiši se širi nenavaden hrup, naokoli se plazijo sence, sliši se renčanje, noči so soparne, potem pa pridejo še mravlje – za vse nenavadne dogodke obtožijo Suzano, ki naj bi bila povezana s hudičem. Želijo si le, da bi v hiši zopet vladal red in mir, zato vdrejo v njeno stanovanje, iz pogovora pa izvemo, da so Suzano našli čez dva dni umorjeno v grmovju. Končno pride dež, odplakne mrčes, življenje obeh parov pa se vrne v stare tirnice. Sostanovalce moti, ker Suzana ne živi po njihovih pravilih, ker ne ustreza njihovi vnaprejšnji sodbi o podobi nove sostanovke, ker v njih budi različne potlačene strasti in strahove, kar postaja zanje neznosno. Matjaž Zupančič že v prvi drami vzpostavi razmerje med posameznikom in kolektivom, pri čemer je drugačni na silo odstranjen.

Neznanec v *Slastnem mrliču* je človek, ki ne ve, kdo je, človek brez identitete, ki je preganjan, čeprav ne ve, zakaj, zato vidi edini izhod v samomoru.

Nenadoma me je na cesti pozdravil neznanec. Meni popoln tujec. Pa čez čas še eden in potem še eden ... Ogovarjali so me različno; eni ljubeznivo, drugi osorno, tretji so me samo zviška pogledali. /.../ Nekdo je bil tukaj pred menoj, sem si govoril. Po njegovih stopinjah hodim. Zamenjali ste me z njim, sem si govoril. Potem pa me je nenadoma postalo strah. (Zupančič 1993: 120.)

V čakalnici na železniški postaji se Neznanec na stranišču obesi s kravato, preostali na postaji pa v mrliču prepoznavajo različne osebe in tako vanj projicirajo svoje želje, hotenja, strahove: Krovca v njem vidi fanta, ki je zalezoval njegovo hčer, Mlada ženska namišljenega ljubimca, Starec pa sprevodnika, ki ga išče že vse življenje. Medtem mrlič izgine in ponovno ga najdejo obešenega v WC-ju: »vse je že videno, že izvršeno, človek je usodno ujet v časovno zanko« (Lukan 2008: 79). Absurdna situacija človeka, ki se potika po svetu, kjer ga drugi prepoznavajo, a sam sebe ne pozna, v obliki groteske zastavlja temeljna vprašanja o obstoju in človekovi samopodobi. Hkrati pa nas Zupančič postavlja pred zanimivo provokativno misel: so morda naša življenja že vnaprej določena in ves čas igramo le neko vlogo?

Podobno vprašanje si zastavi tudi v dramskem besedilu *Goli pianist ali mala nočna muzika*, katere izhodišče je pravica posameznika do drugačnosti. Ta je izražena skozi željo novega podnajemnika Adamoviča, ki si želi imeti prazno sobo s klavirjem. Sostanovalci njegove želje ne razumejo, prinašajo mu pohištvo, popravljajo instalacije, ves čas vdirajo v njegovo zasebnost, soseda se mu celo predstavi za ženo. V stanovanju se tako znajdejo stoli in omara z oblekami predhodnega najemnika, ki je bil tudi pianist in je rad gol igral na klavir, Adamovič pa mu s tem, ko sprejme njegovo pohištvo, oblačila, navade ..., postaja vedno bolj podoben. Pri malomeščanskem kosilu, ko se zberejo sostanovalci in še domnevno sorodstvo z dežele, Adamovič skoči skozi okno kot njegov predhodnik. Igra je podnaslovljena kot črna komedija, zanjo pa najdemo v *Gledališkem slovarju* Patricea Pavisa (1997: 103) naslednjo definicijo: »Zvrst, ki je blizu tragikomičnemu. Igra od komedije ohranja le ime. Vizija je pesimistična in razočarana, pri čemer se ne zateka niti v tragični razplet. Vrednote so zanikane in igra se konča srečno samo zaradi ironičnega preobrata.« Adamovičev skok skozi okno je tisti moment igre, v katerem je ironični preobrat najbolj razviden. V duhu črne komedije je samomor zgolj simbolna preobrazba: edinstveni pianist umre, vrne pa se živ Adamovič, ki postane del skupnosti, je zloben, demonski, grozeč, skratka prilagojen, ostali pa ga takoj prepoznajo kot »našega človeka« in se čudijo, kako so ga lahko tako napačno ocenili.

Prihod tujca-umetnika v zaprto, samozadostno, omejeno skupnost je motiv, s katerim se Zupančič navezuje na tradicijo Cankarjeve igre *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Ker ne sme nihče odstopati od kolektiva niti vedenjsko niti miselno, se skupnost spravi na novega podnajemnika in mu vsili svoja merila in sodbe. Adamoviča čaka podobna usoda kot Suzano v *Izganjalcih hudiča*, le da je tukaj direktni, fizični obračun zamenjan z veliko bolj prefinjeno obliko manipulacije in psihičnega nasilja. Rezultat je nova identiteta, ki ni edinstvena in ni lastna posamezniku, temveč je produkt okolice, svoboda do drugačnosti pa je tako Suzani kot Adamoviču odvzeta. Taras Kermauner (2001: 41) ugotavlja, da je Zupančičevo sporočilo od *Izganjalcev hudiča* do *Golega pianista* podobno:

Nihče ne sme odstopati niti za malo, vsi morajo biti udje istega Nedeljivega družbenega kolektiva, vsi enako nasilneži, linčarji, miselno in vedenjsko vistosmerjeni; da pa bi lahko bili takšni, morajo zmerom – to je terjatev strukture – poiskati nekoga, ki ni kot ostali ali ki ga nedolžnega določijo, da ni kot ostali. Na tega se potem korporativno spravijo, ga mučijo in nazadnje pobijejo.

Z drugačnimi dramaturškimi sredstvi in drugačnim žanrskim okvirom si isto vprašanje zastavlja tudi v igri *Hodnik*, gledališki različici resničnostnih šovov. Sedem izbrancev, Dorian, Adrian, Nena, Tamala, Kišta, Nikson in Jana, zaprtih v hiši, kjer jih dan in noč snemajo kamere, s svojimi življenji in zasebnostjo tekmuje za naklonjenost televizijskih gledalcev. Tisti, za katerega bo glasovalo največ gledalcev in bo zdržal najdlje, bo zmagal, obogatel in postal slaven. Max, vodja podjetja Complex Trade, pa kot vrhunec oddaje izumi še hodnik, to je edini prostor v stanovanju, kjer ni kamer in kamor si lahko nastopajoči hodijo odpočivati od javnega razkazovanja – to pa je tudi prostor, kamor je igra postavljena.

[Matjaž Zupančič v] času popolne mediatiziranosti družbe in vseprisotnosti simulakrov obrne shemo televizijskih resničnostnih šovov na glavo. Pred nami zato niso elektronsko manipulirana telesa igralcev v posebej za TV izgrajenem simulakru resničnega življenja. Ne, njegova igra se dogaja v nekakšnem notranjem, skritem hodniku televizijskega šova, v katerem so igralci skriti pred TV občinstvom. (Toporišič 2009: 117.)

Geslo oddaje je »Bodi to, kar si!«, a hkrati moraš biti tak, da boš gledalcem všeč. Sedem tekmovalcev se sprašuje, kaj sploh so, kaj se pričakuje od njih, kaj je tisto, kar fascinira publiko, dokler se ne zavejo, da je pravzaprav vseeno. Eden od udeležencev, Dorian, tako ugotavlja:

Pozabi na tekmo. Montaža je vse. Complex Trade je vse. Oni izbirajo, kaj bo šlo ven. Vse posamejno in potem selekcionirajo. Montirajo. Izberejo detajle. Bolj ko so bizarni, raje jih imajo. Če hočejo narediti iz tebe kretena, ga bojo naredili. Če hočejo iz tebe narediti zvezdo, jo bodo naredili. Nauči se živeti s tem. (Zupančič 2004: 95.)

Matjaž Zupančič vprašanje identitete v globalnem medijskem dogajanju zaostri do končne dileme: sem torej jaz takšen, kakršen mislim, da sem, ali takšen, kakršnega me vidijo televizijski gledalci.

Ovrednotenje sebe prehaja vse bolj in bolj v sposobnost prekašanja drugih po spektakelskih merilih. Ovrednoten bo tisti, ki bo v vlogi najbolj pretiraval in hkrati najbolje prepričal o njeni pristnosti. Uprizarjanje sebe v resničnostnem šovu ali spektakelski resničnosti torej pomeni kraljestvo etološkega kiča. (Razac 2007: 128.)

Če je Neznanec človek brez identitete in Adamoviču identiteto določa skupnost, jo tekmovalcem podjetje Complex Trade, saj ima za vsakega od njih že vnaprej pripravljeno vlogo, ki jo glede na želje gledalcev le še nekoliko prilagodi, kar Olivier Razac (2007: 127) v knjigi *Ekran in živalski vrt* lucidno poimenuje »družbena dramtizacija identitete«. Človeška samopodoba postaja tako v modernem času vedno bolj fiktivna.

Konstruirani identiteti smo priča tudi v dramskem besedilu *Razred*. Igra prikazuje zaposlene v neoliberalnem kapitalizmu, ki se nenehno trudijo, da bi izkazali lojalnost korporaciji oziroma kapitalu. Izhodišče igre je izobraževalni seminar, na katerem naj bi pet strokovnjakov, akademskih avtoritet, vsak s svojo metodo pomagalo kandidatom do ustrezne poklicne kvalifikacije in napredovanja. Izkaže se, da je seminar zgolj prostor njihovega medsebojnega obračunavanja, frustracij, rivalstva, nastopaštva, zamer in žaljivk, kar se kaže tudi na jezikovni ravni, saj besedilo ves čas razkriva praznost njihovega medsebojnega znanstvenega diskurza. Seminarja se kot edini kandidat udeleži Moški, o katerem izvemo le, da je na seminar prišel v sposojeni kravati in obleki ter da potrebuje nekaj novih znanj za prehod v tretje nadstropje, s čimer bi bila njegova eksistenca rešena. Moški je torej novodobni slehernik, določata ga le sposojena obleka in spol, prav to pa sta tisti dve lastnosti, ki ju je pripravljen zastaviti za dosego cilja. Poslušnost, pripadnost stvari in želja

narediti čim boljši vtis so tiste lastnosti, ki ga vodijo od začetne negotovosti do vedno boljše izvedbe zastavljenih nalog. Na zahtevo strokovnjakov se preobleče v žensko in tako njihove akademske igrice realizira dobesedno, s čimer preseže pričakovanja in metode dela svojih učiteljev: »On nas jemlje resno!« in »Vse bi naredil, da bi mu uspelo!« (Zupančič 2008: 71).

Seminar je prostor brez senc in sledov, celo neke vrste nekraj, ki sicer dopušča in celo sproža razmah neposrednega, bistvenega, avtentičnega, a le zato, da mu dokaže, da lahko obstaja samo kot nenehna uprizoritev, kot posnetek brez izvornika, kot sled brez stopala, torej kot ne-sled, kot samouprizorjeni spektakel. (Lukan 2008: 94.)

Moški se pod pritiskom strahu prilagodi zahtevam nadrejenih in v programirani rutini izvaja nalogo, izgubljeno identiteto pa nadomesti lepa embalaža, ki je prikladna vsakršni vsebini. Moški tako postane popoln izdelek (Pezdirc Bartol 2006: 49).

Dramske osebe Matjaža Zupančiča so tako postavljene v vlogo, ki jim jo določajo drugi – Adamovič sprejme vlogo predhodnika, ki mu jo vsilijo sostanovalci, tekmovalci *Hodnika* sprejmejo vloge oseb v TV-oddaji, ki jim jih določi medijsko podjetje, Moški pa sprejme vlogo uslužbenca v tretjem nadstropju, kot mu jo izdelajo strokovnjaki. V ozadju iger je ves čas prisoten prikaz sistema oziroma mehanizmov, ki človeka preoblikujejo, dopolnijo, popravijo, da postane v primeru *Golega pianista* ustrezen sostanovalec, v primeru *Hodnika* zanimiv za gledalce in s tem tržno uspešen, v primeru *Razreda* pa ustrezen član korporacije. Pripadnost podjetju in njegovemu sistemu je tudi značilnost dram *Padec Evrope*, *Shocking Shopping* ter *Reklame, seks in požrtija*, te zaradi idejnih sorodnosti Blaž Lukan poveže v trilogijo »drame posla ali korporativne drame«, saj je družba

zdaj samo še poslovna družba, firma, družbena pripadnost in odgovornost se manifestira in realizira znotraj podjetja, ki je hkrati tudi zamenjava za družino. Firma postane usoda, njena blagovna znamka ikona, šef pa bog ali vsaj njegov najvišji namestnik na zemlji. (Lukan 2012: 175–176.)

Ali kot pravi Predsednik v drami *Shocking Shopping*: »Ampak mi smo ena velika družina. Mreža. Še več: Občestvo!« (Zupančič 2012a: 53).

Takšna »velika družina« je tudi sodobna družbena elita v dramskem besedilu *Padec Evrope*. Peščica privilegiranih se zbere na otvoritvi penziona Evropa, banket ima statusni simbol, saj kot pravi Mart, šef penziona: »To so pomembni trenutki. Trenutki, ko se preštejemo« (Zupančič 2012: 130). Šef, poslovnež, njuni soprogi, novinar, bankir ter starleta in plejboj, kot obvezna člena družabnih dogodkov, ter varnostnik, ki zagotavlja neprehodnost med notranjim in zunanjim svetom, se trudijo slediti diktatu zabave in užitka, a so zdolgočaseni in nezadovoljeni, zato posežejo po tabletkah egotrip, te pa zgolj razkrijejo njihovo pravo identiteto, ki se skriva pod dragimi oblekami in videzom uglašenosti. Medtem na ulicah potekajo nemiri in demonstracije, ki jih ne ganejo, dokler nekomu od protestnikov ne uspe vdreti notri. To je Neznanec, človek brez identitete, predstavnik večine, nezadovoljnih

množic, je človek z ulice, ki išče zavetje pred zunanjim nasiljem. Notri ga spustijo z upanjem po popestritvi dogajanja, a ob stiku z neznanim, drugačnim, pride na plan nezavedno, potlačeno. Neznanec namreč ne govori, se ne upira, ne upošteva ukazov, je nevaren, ker je nepredvidljiv, ruši njihovo rutino, to je svet, ki ga ne poznajo, je motnja v sistemu in jih ravno zato ogroža. Mart:

A veš, da me delaš nervoznega? Nočeš povedat, kdo si. V redu. Nimaš osebne. V redu. Ampak zakaj misliš, da imaš pravico viset tukaj in bit tiho in kar nekaj? Pazi se. Če se delaš norca iz mene, ti bom potegnil ta mutast jezik iz ust in te z njim privezal na kljuko od vrat. Če bo slučajno hotel še kdo iz tvoje familije priti sem noter in mi sesuvat otvoritev! (Zupančič 2012a: 150.)

Neznanec je tako kot njegov istoimenski predhodnik iz *Slastnega mrliča* prazna množica, v katero osebe projicirajo svoje strahove in želje, ob njem sproščajo svoje frustracije, komplekse, ksenofobijo, šovinizem, vulgarnost in spolne perverzije. Neznanec je tujec, ki vstopi v neko vnaprej formirano, zaprto skupnost (kot smo lahko opazovali že v *Izganjalcih hudiča*, *Golem pianistu*, pa tudi pri *Vladimirju* in igri *Nemir*) ter jo v temeljih zamaje in pokaže na njene razpoke. Tako kot njegovi predhodniki tudi sam tragično konča.

Neznanec je s svojo ničelno identiteto (hkrati pa, na političnem nivoju, reprezentant uporne množice znotraj hotela) skrajna nevarnost za družbo v hotelu, za notranjost, ki je ogrožena od zunanosti: pravzaprav skozi neznanca v notranji svet vdre zunanost, lupina, opna, ki ogrozi samo jedro. (Lukan 2012: 182.)

Dramsko besedilo *Shocking Shopping* prikazuje fenomen nakupovalnih središč, ki potrošnika zapeljujejo s popusti, reklamami, akcijami. V tem bleščečem svetu novodobnih katedral se znajde Jožef Kotnik, ki je prišel kupit kruh in pol piščanca, a kot petdesettisočega obiskovalca ga čaka nagrada, ki pa ima seveda tudi drobni tisk, Jožef mora podpisati pristopno izjavo in s tem pridobiti interno članstvo. Jožef Kotnik tako kot njegov soimenjak Josef K. vstopi v kufkovski svet brez izhoda, znajde se v samem drobovju sistema nakupovalnih centrov, kjer se sooči z njegovimi pravili in obveznostmi oziroma politiko sistema, ki kljub na videz popolni svobodi deluje totalitarno in povsem hierarhično urejeno od varnostnika, administratorke, podpredsednika in predsednika, ki počistijo »vso svinjarijo«, da kupci lahko nemoteno nakupujejo. Kot pravi v intervjuju sam avtor, ga ni zanimala kritika potrošništva, temveč kar je zadaj:

Zadaj pa ni samo nakupovalno središče, ampak je sistem, je proces, je civilizacija. Je pasijon, ki ga prehodi sodobni slehernik Jožef Kotnik. V bistvu sem hotel narediti nekaj brutalno konkretnega in hkrati povsem abstraktnega. Nekaj, kar bi ujelo duh časa; bleščeča nakupovalna središča kot nova svetišča povezati s sivo cono človeške bede in družbene frustracije, ki generira nasilje. (Zupančič 2012b: 7, 10.)

Jožef Kotnik je priča stopnjevanemu nasilju, tudi sam je obtožen, da je ukradel voziček, saj so to zabeležile nadzorne kamere, ki tako omogočajo natančno rekonstrukcijo prikrojene resnice. Jožef Kotnik je priča umoru, pri katerem zgolj

pasivno gleda stran, zato tudi ob koncu na predsednikovo zahtevo, da bo treba pozabiti vse, kar je videl, odgovori: »Ne morem pozabit. Tega, kar sem videl.« in dodaja: »Zato ... zato, ker nisem nič videl. Gledal sem stran« (Zupančič 2012a: 55). Jožef Kotnik ni klasični junak, ki bi želel spremeniti sistem, tudi ni nedolžna žrtev sistema, je nihče, nepomemben posameznik, ki ga sistem z lahkoto odstrani.

Kotnik je 'splošni tip', mož brez posebnosti, pravzaprav nihče, na katerem pa se manifestira presija in agresija sistema. Sistem da Kotniku (novo) identiteto, identiteto notranjega sveta, kjer postane eden izmed mnogih. Četudi je bil prej nihče, je bil v tistem svetu vsaj suveren, bil je (paradoksn) nihče z identiteto; zdaj je identiteta brez vsega, resnični nič. (Lukan 2012: 181.)

Z dramo *Pesmi živih mrtvecev* Zupančič nadaljuje tradicijo Smoletovih *Zlatih čevljev* ter se v idejah in formi navezuje na svoja predhodna besedila. Dogajanje predstavlja sestanek komisije v prostorih sodne medicine, kjer morajo strokovnjaki podati uradno poročilo o dogodku: preiskovanec je na svečani otvoritvi nakupovalnega središča visokemu gostu, predsedniku mednarodne finančne institucije, odgriznil kos ušesa, težava pa je, ker je bil osumljeni v času kaznivega dejanja že mrtev. Novodobni slehernik, nihče, kot smo ga spoznali že v dramah *Padec Evrope* in *Shocking Shopping*, sproža v komisiji različne odzive, njegova identiteta pa je vedno bolj konstruirana, od tega, da je demonstrant, narkoman, živi mrtvec, zombi, do mnenja, da je vse zrežirano. Komisijo pa bolj kot sam dogodek zaposlujejo medsebojna obračunavanja, hierarhija odnosov, leporečenje po protokolu, na dan prihajajo njihove temne plati, dialogi tako spominjajo na delo akademskih avtoritet v drami *Razred*, dokler v dvorano ne stopi Pacient, prej mrlič, eden od članov komisije pa se sprašuje: »Če je živ on, kaj smo potem mi? Kdo se komu sanja?« (Zupančič 2015: 849). Pacient spregovori, spoznamo njegovo socialno stisko in zdravstvene težave, zaradi katerih izdihne, komisija pa je vesela konca sestanka in dejstva: »če je on mrtev, smo mi živi, a ne?« (prav tam: 857). Pacienta tako kot Moškega iz *Razreda*, Jožefa Kotnika iz *Shocking Shopping* in Neznanca iz *Padca Evrope* opredeljuje to, kar Bauman poimenuje »identiteta podrazreda«, ki »pomeni odsotnost identitete; pomeni izbris in zanikanje individualnosti, lastnega obraza«, pomeni, da si izpadel iz avtoritativno potrjenega seznama ustreznih in sprejemljivih in ti bodo vsako drugo identiteto, po kateri hrepeniš ali se zanjo poteguješ, vnaprej zavrnili (Bauman 2008: 40). Besedilo je tako absurdna skica današnjega sveta, kjer vladajo različne nesmiselne komisije brez osnovnih etičnih standardov, kjer je pomemben protokol in procedura, življenje posameznika pa ne šteje.

V obravnavanih delih smo opazovali posameznika v primežu sistema, kjer ni izhoda, ujetost pa je nakazana tudi z izbiro zaprtih dogajalnih prostorov. *Prehod*, zadnje do sedaj napisano besedilo, pomeni zasuk, ki je viden že v naslovu: je torej možen prehod od notri ven? Dramsko besedilo se začne in medias res: »Za nami ogenj, pred nami zid. Kaj bomo pa zdaj?« (Zupančič 2016: 1062). Začetek tako spominja na scenarije akcijskih filmov, kjer je potrebno v zadnjem hipu pred apokaliptičnim koncem najti rešitev. V ta okvir postavi Matjaž Zupančič družbeno smetano na banketu, ki se iz neznanega razloga znajde pred ekstremno situacijo,

kjer maske padejo in ni več pomemben status, temveč golo preživetje. Dramsko besedilo je oblikovano kot igra v igri, kar je značilnost tudi nekaterih predhodnih Zupančičevih besedil, zlasti igre *Hodnik*, ki pa prehaja v metaigro: dramska oseba Režiser nastopajoče sprašuje, kakšen bo konec in kje je motivacija, priča smo osebnim konfliktom in ljubezenskim zapletom, ki se sintetizirajo v ključno vprašanje dramskega besedila: »Nekdo se mora žrtvovati. Ker ni prehoda za vse. To je keč!« (Zupančič 2016: 1098). Na meji med resničnostjo in fikcijo, odrom in zaodrjem, današnje stvarnostjo in iluzijo gledališkega dogodka Zupančič zastavi tehtna vprašanja, kdo je danes pripravljen narediti nekaj za skupno dobro in ne le za lastno korist ter ali obstaja še kakšna ideja, za katero se je vredno žrtvovati. Konec nakaže možnost izstopa, ki pa zahteva pogum, voljo in upor in je kar najtesnejše povezana z vprašanji avtentičnosti in samouresničitve v sodobnem svetu.

Suzana, Neznanec, Adamovič, tekmovalci resničnostnega šova, Moški, Jožef Kotnik, Neznanec, Mrlič-Pacient, Režiser so predstavniki sveta, kjer se »ne ve, kaj se sme in česa se ne sme, spontanosti ni več, ker je vse, kar se dogaja, tudi v največji intimi, predmet občega, javnega diskurza, načrtovanega in vodenega po pravilih, ki jih določajo medijski in marketinški zakoni« (Poniž 2005: 15). Kljub marsikdaj lahkotni konverzaciji in povsem običajni izhodiščni situaciji se velik del opusa Matjaža Zupančiča konča s smrtjo, bodisi umorom ali samomorom. Okoliščine, v katerih je vsak zmožen nasilja, so po avtorjevem mnenju predvsem strah pred drugačnostjo in želja človeka, da bi svet urejal po svoji podobi (Zupančič 2002: 59). Na vprašanje, zakaj se toliko iger konča s samomorom, Zupančič odgovarja:

Samomor pač obravnavam kot relativno pomembno dejanje, ki je v usodni zvezi s smislom človekove eksistence v svetu. To vprašanje je gotovo nekaj, s čimer se prej ali slej sooči vsakdo. /.../ Samomor odpira vprašanja človekove mejne stiske, pa tudi meja njegove svobode, upora in protesta. (Zupančič 2002: 64.)

Dramski svet Matjaža Zupančiča se nam torej razkriva kot sklenjen organizem, kjer dramske osebe izražajo druga iz druge, motivi, teme in ideje pa prehajajo iz besedila v besedilo, se razvijajo, stopnjujejo in zastrujejo ter vseskozi kažejo neke simptomske in akutne točke današnje družbe.

Viri

Zupančič, Matjaž, 1993: *Izganjalci hudiča; Slastni mrlič; Nemir*. Ljubljana: Mihelač.

Zupančič, Matjaž, 1999: *Vladimir; Ubijalci muh*. Ljubljana: DZS.

Zupančič, Matjaž, 2004: *Štiri drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zupančič, Matjaž, 2008: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zupančič, Matjaž, 2012a: *Shocking shopping: tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Zupančič Matjaž, 2013: *Vorkšop na Moljera*. Tipkopis.

Zupančič, Matjaž, 2015: Pesmi živih mrtvecev. *Sodobnost* 79/7–8. 803–857.

Zupančič, Matjaž, 2016: Prehod. *Sodobnost* 80/7–8. 1060–1109.

Literatura

- Bauman, Zygmunt, 2002: *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba /*cf. Prev. Borut Cajnko.
- Bauman, Zygmunt, 2008: *Identiteta. Pogovori z Benedettom Vecchijem*. Ljubljana: Založba /*cf. Prev. Tanja Rener.
- Kermauner, Taras, 2001: Linčarska muzika. *Gledališki list* 49/8. 39–48. Ljubljana: MGL.
- Lukan, Blaž, 2008: »Srečni novi razred« ali Drama samouprizarjanja. Zupančič, Matjaž: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 73–110.
- Lukan, Blaž, 2012: Sodobna dramska trilogija Matjaža Zupančiča. Zupančič, Matjaž: *Shocking shopping: tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 173–183.
- Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 124). Prev. Igor Lampret.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2004: Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča. Stabej, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (40. SSJLK). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 107–115.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2006: Od človeka do izdelka. *Gledališki list* 86/8. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana. 47–49.
- Poniž, Denis, 2005: V svetu Zupančičeve dramatike (dramaturški esej o štirih dramah). *Gledališki list* 59/6. Celje: SLG Celje. 10–24.
- Razac, Olivier, 2007: *Ekran in živalski vrt: spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*. Ljubljana: Maska. Prev. Sonja Dular.
- Toporišič, Tomaž, 2009: Semiotično in fenomenalno telo v slovenskem gledališču. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (45. SSJLK). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 110–119.
- Zupančič, Matjaž, 2002: Tveganje je ključna stvar (Intervju z Matjažem Zupančičem). [pogovarjala se je] Petra Pogorevc. *Literatura* 131/132. 54–70.
- Zupančič, Matjaž, 2012b: Ni treba biti ujet, da bi bil hkrati nesvoboden. Intervju z Matjažem Zupančičem. [pogovarjala se je] Tina Kosi. *Gledališki list* 62/1. 5–11. Celje: SLG Celje.

SLOVENSKA RECEPCIJA PIERRA CORNEILLA

Avtor v članku raziskuje slovensko recepcijo Pierra Corneilla. Osredinja se na prve bralce in zgodnje omembe ter zapise. Znotraj recepcije analizira tudi stance iz *Cida*, *Medeje* in *Polievkta* v prevodih Marije Javoršek. Raziskuje pa tudi Filipčičevo produktivno recepcijo *Psihe*.

Ključne besede: Pierre Corneille, Emil Filipčič, slovenska recepcija

1 Bralska in kritiška recepcija Corneilla do prvih slovenskih prevodov¹

Čprav je ime Pierra Corneilla med tremi francoskimi klasicističnimi dramatikami morda najmanj znano, je pri nas prisotno že več stoletij, a slovenska recepcija tega avtorja doslej še ni bila sistematično obravnavana. Corneilleve knjige so se na današnjem slovenskem ozemlju verjetno pojavile še v času njegovega življenja, v drugi polovici 17. stoletja: družina Auersperg je posedovala prvo izdajo *Pompejeve smrti* (*La Mort de Pompée*. Paris. A. de Sommerville & A. Courbe, 1644),² Janez Vajkard Valvasor pa je imel izvod njegove martirološke tragedije *Polievkt* (*Polyeuctus oder Christlicher Martyrer*, Leipzig, Halle, 1669), ki jo je v nemščino prevedel Christopher Kormarten.³ V sedemdesetih letih 18. stoletja se priimek Corneille spet pojavi, a

¹ Avtor se zahvaljuje za pomoč prof. dr. Borisu A. Novaku, prof. dr. Tomažu Toporišiču, Katarini Kocjančič in Mariji Javoršek.

² A collection of valuable printed books and atlases formed in the Seventeenth Century by a Continental Nobleman. The Property of Senhor German Mailhos and Senhora Johana Auersperg de Maihos of Montevideo, Uruguay. First day's sale (14. 6. 1983).

³ *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice J. V. Valvasorja*. SAZU in Narodna i sveučilišna knjižnica Zagreb, 1995, 224.

gre za Thomasa, Pierrovega devetnajst let mlajšega brata. Menningerjeva skupina je tedaj v Ljubljani upodobila njegovo uspešnico *Grof Esseški* (Ludvik 1957: 54).

Brata Pierra pa je zlasti dobro poznala generacija, ki se je šolala v času Ilirskih provinc, saj so bila njegova dela obravnavana pri pouku retorike, najboljšim dijakom so jih celo podarjali za nagrado (Tavzes 1929: 41). V istem času je romantik Charles Nodier v svojem časopisu *Télégraphe Officiel* objavil kritiko klasicistične poetike, po njegovem mnenju brez Seneke in Lukana Corneilla sploh ne bi bilo (Nodier 1933: 50). Dramatikovo ime se pojavi tudi v članku iz *Carinthie* leta 1850, ki opisuje prvi nastop gdč. Rachel v *Horaciju*,⁴ konec petdesetih let 19. stoletja je opaznih tudi več izposoj Corneillevih del v Licejski knjižnici,⁵ nato pa se več desetletij skoraj ne pojavlja. Več informacij o Corneillu so lahko v drugi polovici 19. stoletja pridobili slovenski pisatelji, ki so na Dunaju poslušali predavanja iz francoščine. Davorinu Hostniku, poznejšemu prevajalcu Scriba, je leta 1878 Ferdinand Lotheissen predaval o Corneillevih tragedijah, Jožef Kržišnik, poznejši prevajalec Nodiera, pa se je v šolskem letu 1886/87 vpisal na seminar istega profesorja o Corneillevem *Horaciju*.

Na začetku dvajsetega stoletja, leta 1905, je Oton Župančič obiskal Pariz, kjer si je v Comédie-Française ogledal neko Corneillevo delo, nad katerim pa ni bil navdušen: »Corneille – Deklamacije. Grki so imeli svoj choros, ta je reflektiral, medtem ko so osebe delale in trpele. Tukaj reflektirajo junaki, in jaz ne morem verjeti v njih trpljenje. Narjan pravi: 'Za svoj čas je bil imeniten.' Kaj se to pravi? Nič« (Župančič 1982: 200).

Vsi pa niso bili takšnega mnenja. V šolskem letu 1921/22 je prof. Zelenik skupaj z dijaki ptujske gimnazije uprizoril *Cida* kar v francoščini. Dona Rodriga je upodobil petošolec Edvard Kocbek, ki se tega dogodka spominja v odlomku pesmi *Grozljivi popoldan*:

Od tistega hipa, ko sem začel ministrirati, sem postal rdeči trak v misalu in v strašni knjigi o svetovni zgodovini, izgovarjal sem latinske besede, prenašali so me od berila do evangelija, zdel sem se sam sebi usodno izvoljen, doživel sem povzdigovanje svoje domovine in njeno skromnost, v meni je začelo vreti, prve pesmi v vetru in v šumu iglavcev, prvi nastopi na odru, Kmet in fotograf, prve dve ljubezni, Poljakinja in Rusinja, Cid v ptujskem teatru. (Kocbek 1977: 119.)

Corneillevo ime se poslej občasno omenja tudi v razpravah slovenskih teatrologov, vendar vselej v povezavi z Molièrom ali Racinom. Medtem ko so njuna dela po drugi svetovni vojni uprizarjali, pa Corneille ni imel te sreče. Le Janko Kos je leta 1962 v antologiji *Svetovna književnost* objavil prizor iz *Cida* v prevodu Ade Škerl. Jože Javoršek (1984) je tako ob tristoletnici dramatikove smrti zapisal, da je Corneille Slovenec pač tuj. Razlog je videl zlasti v dejstvu, da je dramatik upodabljal junake in samozavestne ljudi, ki jih slovenska literatura sploh ne pozna.

⁴ Erstes Auftreten von Fr. Rachel. *Carinthia* 77, 1850, 309–310.

⁵ Protocoll der entlehnten Werke, 1856–1860. Rz NUK.

2 Prevodi

V resnici pa smo tedaj že imeli prvo celovito slovenitev kakega njegovega dela, saj je Jože Smej že leta 1983 v celoti prevedel *Polievkta* in ga objavil pod naslovom *Mučenik*. A prevod je izšel pri župnijskem uradu Poljčane in ni bil deležen pozornosti. Leta 1990 je Marija Javoršek za zbirko Kondor prevedla *Odrsko utvaro* in *Cida*.⁶

V nadaljevanju se bomo ukvarjali s slovenitvami stanc v treh dramah, saj lahko prav ti znameniti verzi povedo marsikaj o prevodnih problemih. Corneille je večinoma uporabljal aleksandrince z zaporedno rimo, v dramah *Medeja*, *Cid* in *Polievkt* pa je za ključni monolog ustvaril stance z zahtevno verzno strukturo. Corneille je menil, da stance lahko izražajo neko nezadovoljstvo, bojazni ali neodločnosti, ne pa jeze ali groženj. Z njimi igralec zajame sapo in tako razmisli, kaj mora izreči ali razrešiti (Cuénin-Lieber 2002: 96).

V šestem prizoru prvega dejanja *Cida* je šest desetvrstičnih stanc. Prve štiri verze z oklepajočo rimo sestavljajo osmerek in trije aleksandrinci. Sledi dvostišje z aleksandrincem in šestercem z zaporedno rimo, v drugem delu pa so še štirje verzi s prestopno rimo, v katerih so deseterec, šesterec in spet dva deseterca. Poglejmo, kako je Corneille ubesedil slavno Cidovo dilemo, potem ko se je njegov oče sprl z očetom njegove zaročenke:

Que je sens de rudes combats! (8) A
 Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse: (12) B
 Il faut venger un père, et perdre une maîtresse; (12) B
 L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras. (12) A
 Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme, (12) C
 Ou de vivre en infâme, (6) C
 Des deux côtés mon mal est infini. (10) D
 O Dieu! L'étrange peine! (6) E
 Faut-il laisser un affront impuni? (10) D
 Faut-il punir le père de Chimène? (10) E
 (Corneille 1957b: 770.)

Javorškova je skrbno upoštevala izvirno porazdelitev rim, verze pa je prevedla v jambsem ritmu. Kot je znano, je to ena od slovenskih rešitev prevajanja francoskega aleksandrinca, ki ima pri ženski rimi enajst zlogov, pri moški pa deset.⁷ Ljubezen (*mon amour*) in ljubljeno osebo (*une maîtresse*) je metonimično zamenjala s srcem in srečo. V dvostišju se je izgubila junakova omejitev na žalostno izbiro, ali naj izda svoj plamen ali živi brez časti (*ou de trahir ma flamme, / Ou de vivre en infâme*). Sintagma »moj up je prazen« ne ustreza neskončnosti trpljenja (*mon mal est infini*).

⁶ *Odrsko utvaro* so uprizorili v SLG Celje leta 1993 in v SNG Nova Gorica sedem let pozneje. Tedaj so uprizorili nov prevod Igorja Lampreta. Leta 2000 pa so študentje AGRFT uprizorili *Cida*, Iva Kranjc je za vlogo Jimene dobila Severjevo nagrado.

⁷ Več o tem Novak 1995.

Spopad se vnel je v duši: (7) A
 naj za srce se zoper čast borim? (10) B
 Očeta rešim, srečo naj zgubim? (10) B
 Če zmaga čast, ljubezen se poruši. (11) A
 Ljubezen naj izdal bi? Podla past! (10) C
 Zgubim naj torej čast? (6) C
 Karkoli zmaga, ves moj up je prazen (11) D
 in vse je brez pomena. (7) E
 Naj podležu res odpustim vso kazen? (11) D
 Za čast umre tvoj oče naj, Jiména? (11) E
 (Corneille 1990b: 94.)

V drami *Polievkt* ima stanca pet aleksandrincev in pet osmercev. Poglejmo Polievktovo dilemo, ko se mora odločiti med družino in krščanstvom. V tej stanici je izrazito prisoten *contemptus mundi* (preziranje do posvetnosti) (Cuénin-Lieber 2002: 239):

Que cependant Félix m'immole à ta colère; (12) A
 Qu'un rival plus puissant éblouisse ses yeux; (12) B
 Qu'aux dépens de ma vie il s'en fasse beau-père, (12) A
 Et qu'à titre d'esclave il commande en ces lieux: (12) B
 Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine. (12) C
 Monde, pour moi tu n'as plus rien : (8) D
 je porte en un coeur tout chrétien (8) D
 Une flamme toute divine, (8) C
 Et je ne regarde Pauline (8) C
 Que comme un obstacle à mon bien. (8) D
 (Corneille 1957c: 1016.)

Javorškova aleksandrince v *Polievktu* – ta je izšel leta 2004 pri založbi Logos – prevaja z jambскими enajsterci, ki jih pri moški rimi skrajša za zlog. Ustrezno je poslovenjen tudi Polievktov končni sklep:

Naj stre me Felix tvoji jezi v čast, (10) A
 naj tekmeč ga močnejši očaruje; (11) B
 umrem naj, da postane njemu tast (10) A
 in da – kot suženj – tukaj gospoduje. (11) B
 V smrt vdam se – več, srce si je želi. (10) C
 Ničesar nimaš, svet, za mé; (8) D
 krščansko zdaj imam srce, (8) D
 božanski plamen v njem gori, (8) C
 še žena se ovira zdi (8) C
 do večne sreče, o gorje! (8) D
 (Corneille 2004: 87.)

Smejevi verzi, trinajsterci in osmerci, so heksametroidni, zaključek (*et je ne regarde Pauline / que comme un obstacle à mon bien.*) je zelo poenostavljen, saj ni jasno, da je prav žena Pavlina ovira:

Dasi mi Feliks smrt mučeniško obeta, (13) A
 tekmeča mojega sprejme, mene žrtvuje, (13) B
 dasi ga, ker je močnejši, vzame za zeta, (13) A
 dasi ta suženj nekdanji zagospoduje, (13) B
 trden bom. Bog mi edina zdaj je dobrina. C (13)
 Vabiš me svet, kar tjavdan, D (8)
 jaz sem z vsem srcem kristjan. D (8)
 Bog mi je več kot družina. C (8)
 Vedi, predraga Pavlina, C (8)
 Bogu do kraja sem vdan. D (8)
 (Corneille 1983: 60–61.)

V drami *Medeja* je Corneille upesnil osemvrstične stance, pol verzov z zaklepajočo rimo je v osmercu, pol pa v aleksandricu. Poglejmo Egejevo tožbo:

Malheureux prince, on te méprise (A) 8
 Quand tu t'arrêtes à servir: (B) 8
 Si tu t'efforces de ravir, (B) 8
 Ta prison suit ton entreprise. (A) 8
 Ton amour qu'on dédaigne et ton vain attentat (C) 12
 D'un éternel affront vont souiller ta mémoire: (D) 12
 L'autre t'a déjà coûté ton repos et ta gloire; (D) 12
 L'autre va te coûter ta vie et ton État. (653). (C) 12
 (Corneille 1957a: 653.)

Leta 2009 je Institutum studiorum humanitatis v zbirki *Dialog z antiko* objavil tri Corneilleve *Ženske tragedije*. Poleg *Sofonibe* in *Teodore* tudi *Medejo*. V prevodu Marije Javoršek je Egejeva stanca v *Medeji* ustrezno poslovenjena, verzi z žensko rimo so za zlog daljši od verzov z moško.

Trpiš, nesrečni kralj, zaničevanje, (A) 11
 ker njej poskušal si služiti, (B) 9
 ljubezen skušal v njej vzbuditi, (B) 9
 si plačal z ječo to dejanje. (A) 9
 Zavrnjena ljubezen, tvoj napad (C) 10
 na vek spomin ti bosta umazala, (D) 11
 ljubezen te je mir in slavo stala, (D) 11
 napad te stane krono, spravi v Had. (C) 10
 (Corneille 2009a: 103.)

Ista založba je dve leti pozneje objavila še tri Corneilleve *Rimske tragedije*, za ta prevod pa je Javorškova dobila nagrado Prešernovega sklada:

Z izjemnim poslušom za klasicistično poetiko in rimsko zgodovinsko tematiko je poustvarila vzdušje bratomorne vojne v *Horaciju*, nesmrtno cesarjeve dialoge v *Cini* in politične dialoge v *Pompejevi smrti*. S pretanjeno pesniško spretnostjo je v omenjenih dramah poslovenila zahteven verz francoskega aleksandrinca, pri tem pa uporabila

jambski enajsterec z zaporedno rimo. Prav dosledna uporaba zaporedne rime, ki je sicer redka v slovenskih prevodih francoskih klasicistov, izkazuje prevajalkino mojstrstvo.⁸

Sicer pa so novi prevodi vzpodbudili poglobljene študije. Maja Sunčič in Tone Smolej sta analizirala Corneillevo mesto znotraj Medejine oziroma Sofonibine teme, Miran Špelič je obdelal *Teodoro* v luči hagiografije, Janko Kos pa razpravljal o problemu tragičnega v *Pompejevi smrti*.

3 Produktivna recepcija *Psihe*

V tem razdelku se bomo ukvarjali z doslej edinim evidentiranim primerom slovenske produktivne recepcije Corneilla, in sicer s Filipčičevo predelavo tragedije-baleta *Psiha (Psyché)*. Mit o prelepem dekletu, ki ji celo Venera zavida lepoto, a se vanjo zaljubi njen sin Amor, poznamo iz Apulejevega dela *Metamorfoze ali zlati osel*.

Najprej nekaj besed o genezi klasicistične igre. Ker je Ludvik XIV. želel uprizoritev še pred postom, je bilo s pripravami za *Psiho* treba pohiteti. Molière je pripravil osnovni scenarij in spesnil prolog, prvo dejanje, prvi prizor drugega in prvi prizor tretjega dejanja *Psihe*, vse ostalo pa je delo Corneilla. V našem prispevku se bomo osredinili prav na njegove prizore. Sodobniki so bili navdušeni, poznejši kritiki, ki niso doživeli klasicističnega scenskega razkošja, pa malo manj: Voltaire je menil, da ne gre za odlično igro, Florian pa je celo zapisal, da tako močna očeta še nikoli nista ustvarila tako šibkega otroka (Le Maitre 1939: 154). Toporišič ugotavlja, da Molièrova funkcija pri nastanku ni bila vodilna, saj je tekst naročal in kompletiral glede na zamisel in realizacijo razkošne tragedije-baleta v Tuilerijah. Ta avtor poudarja, da je Filipčičeva *Psiha* leta 1993 prav tako nastajala kot del večjega organizma:

Filipčič se znotraj tega gledališkega spektakla sicer ne bo pojavljal kot eden bistvenih akterjev, tako kot se tudi Taufer ne pojavlja kot neposredni soavtor besedila, toda tudi tokrat Psiha nastaja v dialogu med avtorjem Filipčičem in avtorjem Tauferjem, ki sta v uprizoritvenem procesu v kontaktu in ne izključujeta drug drugega. Filipčič torej kot 'writer in residence' in Taufer kot režiser, ki se za tega avtorja odloča namenoma, mu naroči tekst in mu ob uprizoritvi sugerira določene dodatke, obenem pa sprejema njegove uprizoritvene sugestije. (Toporišič 1993: 61.)

Slovenske priprave za *Psiho* so bile posebej dolgotrajne, saj je prvotno šlo za koprodukcijo z Opero, naslovno junakinjo pa so izbirali kar na avdiciji, na katero se je prijaviло nad šestdeset deklet, na koncu je ostala le sedmerica, ki je ločeno ustvarila različne faze razvoja glavnega lika. Kritiki so se precej razpisali o Filipčičevem jeziku. Rapa Šuklje, ki je predstavo ocenila superlativno, je imela le eno pripombo: »Kogar motijo vulgarni izrazi, šale na račun fekalij in organov človeškega telesa, naj te predstave ne hodi gledat. Filipčič je, kakršen je, salonski

⁸ Nagrada Prešernovega sklada. Ljubljana: Upravni odbor Prešernovega sklada, 2013.

njegov jezik ni.«⁹ Irena Ostrouška (1993) pa je poudarila, da besedilo ponuja zbir najrazličnejših jezikovnih ravni in njihovih jezikovnih menjav – od veristične, slengovske in najstniške govorice, patetično pravilne izreke napovedovalca do visokega klasicističnega jezika v nepričakovanih liriziranih odlomkih. Klasicistični jezik je povzet po Molièrovih in Corneillevih verzih iz prevoda Josipa Vidmarja in Marije Javoršek (1990), kar pa v Filipčičevem tekstu ni posebej navedeno.

Filipčič je sicer upošteval izvorno klasicistično razporeditev prizorov, a je zgodbo prestavil v Slovenijo devetdesetih let, ko naj bi bile prve Olimpijske igre, ki jih v celoti financira japonski poslovnež Ogabe. Ta v zameno zahteva predsednikovo hčer Psiho, ki se brez zadržkov – spričo slabe situacije v državi – vda v usodo, zefirja pa jo odneseta v višave. Kljub skrivnostnosti je navdušena nad palačo in ljubimcem, ki ji slednjič le odobri stik s sestrama. V francoskem izvirmiku, ki ga je spesnil Corneille, sestri zasejeta dvom v Psiho, zato se Amor takole razkrije:

No prav: največji sem od vseh bogov,
vladar sem zemlje in neba nad nama,
vladar ozračja, morja in bregov,
na kratko, Psiha, sem ljubezen sama.
(Molière, Corneille 1990: 250.)

Posamezne sintagme izvorne drame se ohranjajo tudi pri Filipčiču: »Na, če že hočeš, da si strgam masko! A si zdaj zadovoljna?! A veš, kdo sem jaz? Jaz sem bog! Jaz sem batina! Jaz sem ljubezen sama!« (Filipčič 2014: 401). Ker Corneille Amorja zapisuje francosko (*Amour*), je identifikacija boga z ljubeznijo še bolj očitna. V obeh delih je Psiha po razkritju izgnana, znajde se ob bregu reke, v katero se hoče vreči. Ta odlomek je zelo naslonjen na Apulejeve *Metamorfoze*, kjer Psiho rešujeta rečni bog in kmetiški bog Pan. Pri Corneillu sta oba združena v vlogi rečnega boga, ki jo takole opozori:

Oskrunila bi čistost teh voda;
nebo ti, Psiha, smrt prepoveduje,
po tem, kar si doslej prestala zla,
usoda druga zdaj te pričakuje.
(Molière, Corneille 1990: 251.)

Pri Filipčiču se motiv oskrunjanja vode v nagovoru rečnega boga precej razširi, celo s sloganom nemških Zelenih:

Punca, ne onesnažuj mi okolja, samo to te prosim. Pollution – nein, Danke! Sicer pa, preden se vržeš, izvoli, pridi z mano, saj jaz ničesar ne skrivam. Bi rada videla tistega, ki se je zapletel v grmovje na drugem bregu? Trebuh ima napihnen ko krastača, pa tudi barve je enake. Ljubkovalno mu rečem Gravži. Bi rada videla Gravžija? Ali bi raje videla Godzilo? To je pa ena stara baba, ki je že tri mesece na eni sipini, približno kilometer ob vodi navzgor. Zraven ene avtomobilske gume leži. (Filipčič 2014: 402.)

⁹ Transkripcija kritike R. Šuklje, objavljene na Radiu Slovenija, 28. 11. 1993.

Filipčičeva Psiha pa ob tem tudi izreče Corneilleve verze:

Ah, reka, ki oblivaš te bregove,
pokoplji mojo krivdo pod valove
in da konča se moje muke vir,
naj v tvoji strugi najdem večni mir.
(Filipčič 2014: 403.)

V nasprotju z Apulejem, ki obširno popisuje naloge, ki jih je Psihi naložila Venera, je pri Corneillu spust v pekel opisan samo z didaskalijami. Pri Apuleju Venera pošlje Psiho k Prozerpini, češ naj ji v pušici pošlje vsaj malo svoje lepote. Pri Filipčiču pa je novinar tisti, ki razloži okoliščine spusta. Dramatika Corneilla Filipčičeva Psiha celo dvakrat norčavo nagovarja, zlasti ko se zave iznakaženosti svojega obraza:

Saj to sploh nisem več jaz! *V očeh otožnih hitro žar ugasne, brez leska mrtve so in dolgočasne ...*¹⁰ O, Corneille, pomagaj mi, saj jaz sem sekret! Kako naj zdaj taka zrajcam Amorja? Joj, Corneille, a veš, jaz sem se prej majčkeno delala norca iz tebe, ampak kaj sem pa mogla, če si pa tako heckan. Ja, res, meni se zdiš blazno heckan. Oh, mandi te gleda, Corneille, zrihtaj mi, no, da bom spet postala dobra baba, pa da se bo Amor spet zatreskal vame, pa da me bo rešil iz te luknje. No, kako gre, no, Corneille, no, povej mi ... Vem, da se začne na: *imam pa nekaj*. Točno! (Filipčič 2014: 411.)

Filipčič navede spet izvorni Psihin monolog, ki je vsaj deloma povzet po Apuleju, s šaljivimi komentarji:

Imam pa nekaj, kar mi bo v pomoč: božanske je lepote to zaklad, za Venero darilo Prozerpine, mhm, mhm, *naj polastim čarobne se vsebine* – brez skrbi, da se bom! *Zaklada čarov, ki je prebogata, saj Venera, ki je najlepša žena* – no, to je pa relativno – *je z njim želela biti okrašena*. Figole-fagole! Pa ne boš, prasicca stara! Skrinjica je moja! Jaz jo bom odprla in bom spet najlepša, šlik šlak. *Pokrov odprimo, to pogled mračni*, joj! Kaj je pa zdaj to? Oh, ne, Amor reši me, v nezavest bom padla! Prozerpina je dala tvoje štumfe noter! (Filipčič 2014: 411–412.)

Proti koncu Amor poprosi Venero, naj Psiho oživi:

Venera: *Priznam, da res srce mi je ganila
ljubezen vaša in strogost usiha;
naj torej oživi spet vaša Psiha!*

Amor: Eee, pizda mu matrna, no, *ne boste več...* eee... *ne boste več...*

Venera: *Pogrešali kadila.*

Amor: Točno, *pogrešali kadila*. No, zdaj pa jo oživi, mama.

Venera: A nisva lepo recitirala?

Amor: Ja, no.

(Filipčič 2014: 415.)

¹⁰ Okrepljene in poševne povedi so dobesedno prevzete iz prevoda Vidmarja in Javorškove.

Toporišič (1993: 65) je zapisal, da Filipčič izrablja Molière-Corneillevo *Psiho* kot material, kot popolnoma nezavezujoče prvotno besedilo, do katerega zavzema različne odnose, od parodičnega, satiričnega, sentimentalno-ironičnega, negativnega do afirmativnega. Filipčič v svojo različico *Psihe*, v kateri junakinja celo nagovarja Corneilla, večkrat vstavlja klasicistove verze v prevodu Vidmarja in Javorškove. Lahko gre za dobesedne, nespremenjene navedke, lahko pa se verzi šaljivo komentirajo ali pa distancirano recitirajo. Že v francoskem izvorniku je antika pomlajena in so bogovi oddaljeni od imen, ki jih nosijo. Venera je predvsem velika dama (Le Maitre 1939: 170). Filipčič je v posodobitvi mitoloških tem še bolj radikalen. Ker fabulo, junake in predstavljeni svet posodablja, banalizira in familiarizira, gre za travestijo (Juvan 2000: 268), kar je značilnost tudi drugih slovenskih predelav klasicističnih dramskih besedil.

Sklep

Čprav so se Corneilleve drame pri nas pojavile že v času dramatikovega življenja, se brale v 19. stoletju in so jih obravnavali tudi slovenski študentje na dunajski romanistiki, smo prve prevode dobili šele v 80. letih 20. stoletja. Medtem ko je dramski opus Racina in Molièra preveden v celoti, imamo doslej poslovenjenih le deset od dvaintridesetih Corneillevih dram. Večino je prevedla Marija Javoršek. Naša analiza je na primeru stanc odkrila nekatere odmike v njenem zgodnjem prevodu *Cida*, v poznejših pa kongenialno slovenjenje. Slovenska produktivna recepcija Corneilla je povezana zlasti s Filipčičevo adaptacijo *Psihe*, ki je zanimiv primer travestije klasicističnega besedila.

Viri

- Corneille, Pierre, 1957a: *Médée. Théâtre complet I.* Paris Gallimard.
- Corneille, Pierre, 1957b: *Le Cid. Théâtre complet I.* Paris Gallimard.
- Corneille, Pierre, 1957c: *Polyeucte. Théâtre complet I.* Paris Gallimard.
- Corneille, Pierre, 1983: *Mučenec*. Haloze: Župnijski urad Poljčane. Prev. Jože Smej.
- Corneille, Pierre, 1990a: *Odrska utvara*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 1990b: *Cid*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 1999: *Utvara*. Tipkopis SGM. Prev. Igor Lampret.
- Corneille, Pierre, 2004: *Polievkt. Krščanska tragedija*. Ljubljana: Logos. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 2009a: *Medeja. Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 2009b: *Sofoniba. Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 2009c: *Teodora. Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 2011a: *Horacij. Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH, 2011. Prev. Marija Javoršek.

- Corneille, Pierre, 2011b: Cina. *Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH, 2011. Prev. Marija Javoršek.
- Corneille, Pierre, 2011c: Pompejeva smrt. *Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH, 2011. Prev. Marija Javoršek.
- Filipčič, Emil, 2014: Psiha. *Drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 351–423.
- Molière, in Corneille, Pierre, 1990: Psiha. Molière. *Dela*. Ljubljana: DZS. Prev. Josip Vidmar in Marija Javoršek.

Literatura

- Cuénin-Lieber, Mariette, 2002: *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Javoršek, Jože, 1984: Corneille in Slovenci. *Delo* (8. 11. 1984).
- Javoršek, Jože, 1990: Corneille in njegova dramatika. P. Corneille. *Odrska utvara. Cid*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Kocbek, Edvard, 1977: Grozljivi popoldan. *Zbrane pesmi 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kos, Janko, 2011: Tragedija med zgodovino in politiko. P. Corneille, *Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH.
- Ludvik, Dušan, 1957: *Nemško gledališče v Ljubljani*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Le Maitre, H., 1939: *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*. Paris: Boivin.
- Nodier, Charles, 1933: *Statistique Illyrienne*. Ljubljana: Satura.
- Novak, Boris A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika. Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- Ostrouška, Irena, 1993: Vse Škofove psihe. *Slovenec* (29. 11. 1993).
- Smej, Jože, 1983: Uvod. P. Corneille. *Mučenec*. Haloze: Župnijski urad Poljčane, 1983.
- Smolej, Tone, 2004: Corneilleva mučeniška dramatika. P. Corneille. *Polievkt*. Ljubljana: Logos.
- Smolej, Tone, 2009: »Živeti, umreti kot kraljica znam.« Tema Sofonibe in Pierre Corneille. P. Corneille. *Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH
- Smolej, Tone, 2011: »Avgust ve vse in vse zna odpustiti.« Cina Pierra Corneilla. P. Corneille. *Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH.
- Sunčič, Maja, 2009: Medejino ukradeno junaštvo. P. Corneille. *Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH.
- Špelič, Miran, 2009: Teodora je ena, Teodore so tri. P. Corneille. *Ženske tragedije*. Ljubljana: ISH.
- Tavzes, Janko, 1929: *Slovenski preporod pod Francozi*. Ljubljana.
- Toporišič, Tomaž, 1993: S Psiho v posteljo. E. Filipčič. Psiha *Gledališki list SMG 1993*, 59–69.
- Turk, M. Boštjan, 2011: Horacij ali usoda države. P. Corneille. *Rimske politične tragedije*. Ljubljana: ISH.
- Župančič, Oton, 1982: Zapiski in dnevniki. *Zbrano delo 8*. Ljubljana: Državna založba.

SODOBNE SPREMEMBE DIDASKALIJ: PRIMER BESEDIL SIMONE SEMENIČ

Članek predstavi spremenjeno vlogo didaskalij v sodobni slovenski dramatikii na primeru besedil Simone Semenič. Novi pojavi v didaskalijah njihova ustaljena pravila kršijo ali poudarijo. Didaskalije Simone Semenič poudarjajo pripovedno funkcijo tradicionalnih didaskalij. Nosilec te funkcije je lahko lik, ki izreka didaskalije, ali dramski avtor, s čimer je v besedilu poudarjen avtorski komentar, ki usmerja bralčevo interpretacijo besedila. Članek analizira vlogo didaskalij pri uokvirjanju dramskega dela in tvorbi metadrame.

Ključne besede: didaskalije, Simona Semenič, pripovedovanje, naratologija drame, metadrama, uokvirjanje

O sodobnih spremembah dramske forme je bilo v slovenskem prostoru že veliko napisanega, manj pa o spremembah didaskalij.¹ Njihovo raziskovanje je bilo do nedavnega redko. Teoretiki, ki zagovarjajo emancipacijo gledališča od dramatike, didaskalije celo razumejo kot najslabši besedilni vdor v gledališko delo. Pri tem ne upoštevajo njihovih sodobnih sprememb, ki so namenjene predvsem bralcem

¹ Izraz didaskalije ima več pomenov: zapisi v nemih filmih, zapisi o režiji, naslovu, igralcih v filmu, v likovni umetnosti, Magrittov zapis o pipi. Grško pomeni podajati informacije o določeni upodobitvi (De Min 2013: 1), iz česar izhaja specifična raba izraza v dramatikii, ki ima sopomenke: odrski napotki, odrske, režijske oz. scenske opombe. V članku uporabljam izraz didaskalije, ki je tudi sicer rabljen v slovenskih znanstvenih in strokovnih delih ter ga razumem kot tradicionalne didaskalije z ustaljenimi lastnostmi. Osnovne opredelitve znanih teoretikov drame razlagajo, da v njih sporočevalec ni dramski lik kot v dialogih, ampak avtor (Ubersfeld 2002: 186, Szondi 2000: 30), imajo pragmatično funkcijo v navezavi na uprizoritev in še vedno so pogoste tudi v sodobni dramatikii. Tipografsko so didaskalije od dialogov lahko ločene z oklepaji, izpisane ležeče ali v levem stolpcu, če so dialogi v desnem (Gallépe 2007: 35).

dramatike (Puchner 2002: 85). Čeprav jih sodobni teksti pogosto izpuščajo ali izkoristijo le katero od njihovih funkcij, so didaskalije vitalen del dramatike.

V članku pokažem, da so nekonvencionalne didaskalije, ki jih najdem v slovenski dramski produkciji po 20. stoletju in jih podrobneje analiziram v delih Simone Semenič, enakovredne dialogom in niso le avtorjeva navodila za uprizoritev. Na temelju relacij med paratekstom, didaskalijami in dialogi pokažem, da imajo ustaljene didaskalije pripovedno funkcijo in so avtorski komentar. Ti konvenciji namreč Semeničeva v svojih besedilih inovativno krši. V besedilih avtorice analiziram elemente didaskalij² na temelju sodobnih dognanj o spremembah didaskalij. Poudarek je na njihovi pripovedni funkciji in povezavi z metadramo ter uokvirjanjem. V zadnjem delu članka podrobneje analiziram elemente didaskalij štirih besedil Simone Semenič, v katerih je najizraziteje poudarjena pripovedna funkcija.

Didaskalije kot enakovreden del drame

Drama je »razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije)« (Kralj 1998: 5). Slednje teorija pogosto razume kot neliterarni oz. manj literarni del drame in kot njen uprizoritveni element (Kjøller Ritzu 1987: 7 v: De Min 2013: 6). Pri tem so konvencionalne³ didaskalije podrejene dialogu, ki ga nekateri teoretiki, npr. Szondi (1959: 13, 14–15 v: Veltruský 2012: 32), razumejo kot edini medij dramatike, iz katere didaskalije izključijo. Že Ingarden dramo razdeli na glavno in stransko besedilo, tj. sporočila samega avtorja. Drama ima po njegovem mnenju dve obliki: gledališko in literarno delo. Slednje je čisto literarno delo, prvo pa mejni primer literarnega dela (Ingarden 1990: 371–375). Ko Veltruský razpravlja o vprašanju enakovrednosti didaskalij in dialogov znotraj dramskega besedila, se z Ingardnom ne strinja. Meni, da delitev na didaskalije in dialog ni ločnica med literarnim ter neliterarnim (Veltruský 2012: 27). Dramatika po njegovem mnenju ni mejni primer literarnega dela zgolj zaradi didaskalij. V sodobnih didaskalijah, ki kršijo ustaljena pravila didaskalij,⁴ avtorski glas ne daje le navodil za uprizoritev,

² V članku iz izrazom didaskalije merim na didaskalije s konvencionalnimi lastnostmi. V besedilih Simone Semenič so pogosti deli besedila, ki imajo le določene lastnosti didaskalij, sicer pa kršijo njihove konvencije. Zaradi jasnejše razločitve v članku te dele besedila imenujem elementi didaskalij. S tem izrazom poudarim način, kako Semeničeva oblikuje nekonvencionalne didaskalije, ki sicer v določeni meri upoštevajo pravila didaskalij, a jih z njimi ne enačim, saj nastajajo s transgresijo ustaljenih razmerij znotraj dramatike. Gre za dele besedila, ki imajo nekatere od funkcij didaskalij, a njihove lastnosti hkrati tudi kršijo, npr. izreka jih dramski lik, ne avtor drame. V dramu so elementi didaskalij npr. tipografsko zaznamovani kot didaskalije, vendar kršijo njihove konvencije. Nahajajo se npr. med drugimi deli teksta, pri čemer so vsi brez identifikacije govorce, in imajo nekatere od funkcij didaskalij: določajo kraj in čas dogajanja, razlagajo odnose med govorcei idr.

³ Osnovne določnice konvencionalnih didaskalij so: v njih je sporočevalec dramatik, so navodila za uprizoritev in dajejo informacije o kontekstu dialogov (npr. o kraju, času). Nekonvencionalne didaskalije na inovativne načine kršijo ta pravila.

⁴ Konvencijo, da so didaskalije le navodila za uprizoritev, dramatiki pogosto kršijo z neuprizorljivimi didaskalijami. Konvencija, da v didaskalijah govori dramatik, je pogosto kršena z izrazitim poudarjanjem avtorjevega mnenja (npr. z zelo pristranskimi komentarji in refleksijo njegovega lastnega pisanja dramskega besedila) ali s tem, da v tipografsko označenih didaskalijah govori eden od dramskih likov.

ampak npr. izraža lastno mnenje o dramskem dogajanju, kar je konvencionalno domena dramskih likov. Tovrstne didaskalije niso več le nepristranska navodila za uprizoritev oz. osnovne informacije za razumevanje dramskega dogajanja. Zaradi te spremembe vrsta sodobnih teoretikov zagovarja, da so enakovredne dialogom. Med njimi Suchyjeva z aplikacijo Bahtinovega koncepta heteroglosije sklepa, da so take didaskalije pomembne za celostno interpretacijo dramskega besedila. Dramatika je namreč hibridna konstrukcija, ki vsebuje mešanico med dvema izrekoma, načinoma govora, stiloma, govoricama in pomenskima vidikoma ter vidikoma razlage drame (Bahtin 1981: 304 v: Suchy 1991: 77). Konvencionalne didaskalije so teoretiki označevali kot podrejene dialogu. To pa ne drži za didaskalije, ki konvencije kršijo in tako kot dialogi usmerjajo bralčevo interpretacijo, npr. z ironizacijo likov.

Spremembe didaskalij v slovenski dramatiki

Kršenje konvencij in s tem enakovrednejšo vlogo didaskalij ter dialogov v drami zasledim v didaskalijah slovenskih dramatikov od začetka 20. stoletja dalje. Primer so poudarjeni pripovedni elementi v didaskalijah Slavka Gruma z estetsko oblikovanimi in pogosto neuprizorljivimi opisi atmosfere, ki so namenjeni predvsem bralcem drame (podobne didaskalije zasledim kasneje npr. pri Jančarju). Lukan (2015: 72–73) v dramatiki Vitomila Zupana opazi zapise, ki imajo funkcije didaskalij in so enakovredni dialogom, saj »v tem tipu drame pogosto ni mogoče ločiti med obema tipoma besedila oz. je glavno besedilo v celoti transformirano v stransko«. Ustajene funkcije didaskalij krši Milan Jesih, npr. z duhovitim ironiziranjem didaskalij kot napotkov za igralce v uvodni in edini didaskaliji *Grenkih sadežev pravice* (2012: 6): »Spol in sklon igralcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njihov budni pastir«. Take ironizacije so tudi v delih Petra Božiča, npr. uvodna didaskalija v delu *Mravlje so še na zvezdah* poziva, naj se gledalci zavedajo, da je smrt kruta in da so sami le mravlje, ki imajo še nekaj časa. Sicer praviloma redke didaskalije Daneta Zajca se mestoma oddaljijo od navodil za uprizoritev, npr. ko opisujejo fantastične pojave znotraj domišljjskega sveta drame, denimo žarečo in vrtečo se kristalno kroglo v *Mladi Bredi*. M. Katnić-Bakaršič in V. Požgaj-Hadži v članku *Didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami v didaskalijah slovenskih dramatikov*⁵ med letoma 1980 in 2010 opazita za didaskalije sicer nekonvencionalna postopka opis in pripoved (2012: 131). Ugotavljata tudi, da postajajo didaskalije zaradi novih vlog enakovredne dialogom, in sicer posebej v dramah Dušana Jovanovića⁶ in Dragice Potočnjak. V njunih didaskalijah je prisoten avtoritarni glas dramatika, ključne so za razumevanje dramskega dela (prav tam: 134). Tudi elementi didaskalij v besedilih Simone Semenič, ki jih analiziram v nadaljevanju, so enakovredni dialogom in so pomemben, a do zdaj neraziskan del avtoričinih inovacij dramske forme. Članek vključuje tista besedila avtorice, v katerih je raba didaskalij inovativen in pomemben del besedilne celote. Natančneje

⁵ In sicer v delih Dušana Jovanovića, Evalda Flisarja, Vinka Möderendorferja, Toneta Partljiča, Dragice Potočnjak, Andreja Rozmana Roze in Matjaža Zupančiča.

⁶ Pripovedne vdore v didaskalijah Dušana Jovanovića izpostavlja tudi A. Koron (2013: 54).

analiziram štiri dela: *tisoč devetsto enainosemdeset* (2014), *medtem ko skoraj rečem še ali priliko o vladarju in modrosti* (2015) in *gostijo ali zgodbo o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010) ter *mi, evropski mrlič* (2015), navajam pa tudi nekaj primerov iz besedil: *drugič: besedni solo simone semenič*, *drugi del trilogije žrtve* (2015), *Pepelka* (2014) in *vsega je kriv boško buha* (2011).

Didaskalije kot paratekst

Primerjava didaskalij in parateksta omogoča, da izpostavim tiste konvencije didaskalij, ki jih besedila Simone Semenič kršijo. Z delitvijo dramatike na dialoški tekst in paratekst, katerega del so didaskalije, se Thomasseau izogne hierarhiji že omenjene Ingardnove razločitve med glavnim in stranskim besedilom, ki je glavnemu podrejeno (1984: 79). Paratekst je natisnjeno besedilo, ki obdaja dialoge (Pavis 1997: 523). Vsebuje: naslov, seznam likov, časovne, prostorske, scenografske in napotke o igralčevi igri, pa tudi morebitna posvetilo ter uvodni nagovor (prav tam: 80–82). Je tudi avtorjev komentar, ki legitimira dogajanje v dialogih. Gre za mejo med tekstom in zunanjim svetom, ki bralcu omogoča boljše razumevanje, saj usmerja branje z informacijami v zvezi z dialogi (Genette 1987: 4 v: De Min 2013: 2), ki jih npr. umešča v prostor. Če večina teoretikov didaskalije uvršča v paratekst, pa jih Gallèpe iz njega izključi (2007: 31), s tem pa učinkovito izpostavi ustaljene lastnosti didaskalij:

	Avtorski govor	Pripovedni govor
Paratekst	+	–
Didaskalije	+	+
Replike	–	+

Kot je razvidno iz razpredelnice, so didaskalije avtorski govor in imajo pripovedno funkcijo. To sta temeljni lastnosti didaskalij, ki ju besedila Simone Semenič poudarjajo in ironizirajo.

Elementi didaskalij v delih Simone Semenič: kršenje konvencij, metadrama in uokvirjanje

V nadaljevanju analiziram nekonvencionalne didaskalije Simone Semenič, ki jih povežem s pojavoma metadrame in uokvirjanja besedila. Ugotavljam, da za didaskalije v njenih delih drži, kar je ob raziskovanju didaskalij⁷ ugotovil Puchner

⁷ V monografiji *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* Puchner z vidika novih pojavov v didaskalijah 20. stoletja raziskuje teorije, ki so jih o svojih literarnih postopkih oblikovali avtorji, kot so Mallarmé, Joyce, Stein, Yeats, Brecht in Beckett.

(2002: 2): novi pojavi v didaskalijah se pogosto vzpostavljajo v odnosu do tistih, ki jih kršijo. V članek vključeni teksti konvencije didaskalij upoštevajo neobvezujoče:⁸ dramsko formo dekonstruirajo, hkrati pa besedilo gradijo tudi s pomočjo elementov dramske forme (Toporišič 2015: 98).

Ena od značilnosti didaskalij, ki so poudarjene v besedilih Semeničeve, je njihova pripovedna funkcija. V njih je namreč poudarjeno pripovedovanje, ki je namenjeno bralcu drame. V splošnem so didaskalije primerno mesto za integracijo pripovedi v dramsko besedilo: so vsemogočen in vseprisoten vodnik, ki mu uporabnik besedila verjame bolj kot kateremu koli liku v drami (Gegić 2008: 21). Ta potencial didaskalij uporabi Simona Semenič v svojih delih. Pripovedna funkcija je pri avtorici povezana z neuprizorljivimi didaskalijami, kakršnim teoretiki pripisujejo poetično oz. literarno funkcijo (Petitjean 2012: 13), saj niso več le navodila za uprizoritev in so estetsko oblikovane, npr. pri Semeničevi z mnogimi ponavljanji besed. Zaradi teh lastnosti nekonvencionalne didaskalije na različne načine povezujejo s proznimi postopki (prim. Pavis 1997: 497; De Min 2013: 27–28; Puchner 2002: 81), kar pa ostaja le povezava po analogiji in bi v prihodnosti terjala natančnejše raziskave. Pripovedno funkcijo ima v didaskalijah Semeničeve lahko eden od dramskih likov ali dramatičarka sama.

Tudi konvencijo didaskalij, da v njih govori avtorski glas (Ubersfeld 2002: 26), elementi didaskalij v delih Semeničeve izrazito poudarijo in s tem kršijo. Avtorski glas ima namreč zgoraj omenjeno pripovedno funkcijo⁹ in izrazito pristransko ter samovoljno komentira dogajanje v dialogih. Dramatičarka npr. like vrednoti, saj didaskalije ne govorijo le o dogajanjih v povezavi z njimi, ampak so avtorjeva interpretativna intervencija v sodobni drami (Ceynowa 1981: 200–202). O didaskalijah te vrste S. De Min (2013: 27–28) zapiše, da intenzivneje usmerjajo pozornost recipienta in vodijo interpretacijo. Pri tem je v elementih didaskalij Semeničeve ključen ironičen odnos do dramskih likov. Kot primer navajam ironizacijo pepelkine¹⁰ mačehe in njenih sester na kraljevskem plesu v besedilu *Pepelka*:

mačeha se prikloni kralju in princu / grozilda in bruhilda se priklonita kralju in princu in očetu in princu / in ... ja, še pa še princu / veliko je nasmihanja / mačeha se nasmihata kralju in princu in očetu, svojemu možu / grozilda in bruhilda se nasmihata kralju in princu in očetu / in ... ja, seveda / veliko je utripanja s trepalnicami / veliko je nasmihanja / veliko je zardevanja / in lepote in miline in ustrežljivosti in zadržanosti. (Semenič 2014b: 33.)

⁸ Na neobvezujoč odnos sodobnih dram do ustaljenih odnosov znotraj dramatike – sicer z vidika dialogov – opozori Toporišič (2015: 90): dialoška oblika se je »(včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so že bližje romaneskni ali prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in 'hibridnih' tehnik«.

⁹ Pfister avtorja razume kot epskega pripovedovalca v vseh (1991: 71), ne le v nekonvencionalnih didaskalijah. Dramatikova pripovedna funkcija je v besedilih Semeničeve izrazito poudarjena.

¹⁰ Imena likov so v besedilih Semeničeve pogosto zapisana z malimi začetnicami, kar upoštevam tudi v članku.

M. Katnič-Bakaršič in V. Požgaj-Hadži opazita, da se v slovenski dramatikavi avtorjev glas utrjuje ter prevzema funkcijo režije (2012: 132). Tudi avtorjev glas v didaskalijah Simone Semenič ima pomembno vlogo, povezan je predvsem z refleksijo ustvarjanja besedila. Pogosta je ironija do predpostavljene dramatikove vsevednosti, ki se vzpostavlja z namerno nedoločenimi informacijami, npr. z ugibanjem, kaj dramski liki sploh izjavijo: »ker na oder vstopi še en dramski lik / a si že / reče / ali pa / a nisi še? / ali pa mogoče / a bo kaj?« (Semenič 2015a: 4). Kljub temu da se Semeničeva oddaljuje od dramskih konvencij, hkrati ohranja in reflektira lastno pozicijo avtorice, ki jo izpostavlja ter ironizira, npr. v delu *drugič* svojo vlogo performerke: »ampak ja, saj veš, to je del predstave, tako moram zgledat / tako mora ona, dramatis persona simona semenič, zgledat, / ko vstopi v dvorano malega odra v sng maribor na svoj / besedni solo drugič« (Semenič 2015b: 3).

Zgolj zaradi teh lastnosti besedil Simone Semenič ni mogoče enačiti le z enim od členov Lehmannove opozicije dramsko – postdramsko, saj v njih ni »vzajemne emancipacije in razkola med dramo in samim gledališčem« (Lehmann 2003: 59). Če didaskalijske do uprizoritve nimajo velelnega odnosa, namreč še ni nujno, da niso avtoritativne. Njihova avtoriteta celo ni omejena z odrskimi možnostmi, vstopanje v polje literarne domišljije didaskalijam namreč omogoča avtoriteto nad vse meje (Puchner 2002: 87). Didaskalijske pri Semeničevi niso več le navodilo za uprizoritev, ampak tudi specifična možnost tekstne produkcije, ki jo omogoča dramatika, v kateri je, kot zapiše Koronova (2014: 195): »pripovedna raven neobvezna, uprizoritvena raven na konstitutivna«. Na uprizoritveno raven se elementi didaskalij Simone Semenič namreč nanašajo tudi, ko konvencijo, da so didaskalijske navodila za uprizoritev, kršijo. Primer so neuprizorljivi opisi, ki merijo na atmosfero in so namenjeni le bralcem, npr. naslednja primera iz *tisoč devetsto enainosemdeset*: »v kavarni je zadušljivo, cigaretni dim je tako gost, da bi se nadenj lahko spravil z motorko« (Semenič 2014a: 927).

Elementi didaskalij pri Semeničevi pogosto oblikujejo metadramo, ki je drama o neki drugi drami (Sarrazac et al. 2010: 112). Za začetek metadrame velja delo *Šest oseb išče avtorja*¹¹ (1921) Luigija Pirandella. Metadrama nastane, ko fizični medij zgodbe postane del zgodbe (Holland 2012: 73). Menim, da imajo didaskalijske v splošnem potencial za oblikovanje metadrame, ker so »neke vrste besedne figure negacije-teatralizacije: prostor je označen kot gledališki, ne kot resničen prostor, kostum je znak preobleke, maske; gre za teatralizacijo igralca kot osebe« (Ubersfeld 2002: 47). Primer za to t. i. metajezikovno vlogo didaskalij (Pavis 1997: 127) je naslednji citat iz besedila Semeničeve *mi, evropski mrliči*: »še en dramski lik jo je že zdavnaj podurhal / trenutno v zaodrju rešuje sudoku čakajoč na svojo naslednjo iztočnico / a sploh še ima kakšno iztočnico? / kdo je še en dramski lik? / a je to sploh pomembno?« (2015a: 5). V tem citatu je vidno uokvirjanje drame, ki ga Richardson opredeli kot glas ali tekst, ki predstavlja ali vzpostavlja dramsko dogajanje. Pri tem se kot del drame nanaša na isto dramo in tako tvori metadramo. Starejši primer uokvirjanja je prolog, kasneje pa to vlogo prevzema pripovedovalski glas v drami

¹¹ V tem delu se metadrama vzpostavlja, ko dramski liki iščejo avtorja drame (Holland 2012: 74).

(Richardson 2007: 152). Ta glas se pojavi tudi v zgornjem citatu, vendar med drugimi deli teksta, saj so vsi deli besedila brez identifikacije govorca, elementi didaskalij pa od replik niso tipografsko ločeni. Zaradi tega je zabrisana meja med didaskalijami in dialogi, v delu *mi, evropski mrlič* pa meja med uokvirjanjem ter uokvirjanim. Kot je razvidno iz zgornjega citata, na to vpliva tudi tip avtoritete, ki se sprašuje, kaj se v besedilu sploh dogaja, namesto da bi to narekovala sama. Kljub temu gre še vedno za uokvirjanje: citat se nanaša na dramski lik in njegove iztočnice ter komentira dogajanje v drami. Še vedno ima repertoar didaskalij, vendar z njim ne učinkuje več kot jasno navodilo za uprizoritev.

V dosedanjem opusu Simone Semenič odsotnost vsakršnega uokvirjanja zasledim le v delu *vsega je kriv boško buha*. Pri tem določanju si pomagam z ugotovitvijo, da imajo didaskalije analogno funkcijo kot t. i. govorne oznake v tistih romanih, ki so večinoma sestavljeni iz direktnega govora in »izdajajo vpliv in nadzor pripovedovalca« (Thomas 2007: 83), saj »ne samo da identificirajo govorca, ampak tudi usmerjajo bralce v času in kraju /.../ ter v presojanju govora« (prav tam). Page jih celo imenuje odrski napotki (1988: 28 v: Thomas 2007: 83), izraz pa uporabi tudi Thomasova ob analizi Rothovega romana *Deception* (v slov. prevodu B. Jukića *Prevara*). Ta je napisan skoraj izključno brez govornih oznak in učinki se sprožajo, ker bralec nima informacije, kdo replike sploh posreduje.¹² Podobno deluje *vsega je kriv boško buha*: gre za krajše pogovore ali informacije, ki so v ločenih vrsticah, delitve na didaskalije in dialoge ni. Replike izjavlja kolektiv glasov brez identifikacije govorcev tako kot v delu Semeničeve *mi, evropski mrlič*. Vendar v slednjem elementi didaskalij začrtajo osrednje like in stike med njimi, medtem ko v *vsega je kriv boško buha* takih stikov med nosilci izjav sploh ni. Edine povezave med replikami so motivi, ki se v besedilu ponavljajo oz. nadaljujejo. V *vsega je kriv boško buha* ni elementov didaskalij, ki bi komentirali in organizirali druge dele besedila, vse replike so izenačene. To je opazno ob primerjavi dela s *tisoč devetsto enainosemdeset*, kjer elementi didaskalij izmenično določajo osrednje dramske osebe: »tole je luka / luka je naš glavni lik« (Semenič 2014a: 921). Poleg tega v *vsega je kriv boško buha* ni elementov didaskalij, ki bi replike sproti postavljali v prostor in čas kot v *tisoč devetsto enainosemdeset*, zato delo učinkuje kot mešanica dekontekstualiziranih replik brez določljivih kronotopov.

Pripovedna funkcija v didaskalijah: primer štirih del Simone Semenič

Kot je omenjeno že na začetku članka, je pojem didaskalije pri obravnavi besedil Simone Semenič manj uporaben, saj se bodisi iz elementov didaskalij bodisi neodvisno od njih vzpostavljajo nove, za posamezno besedilo specifične konstelacije odnosov med deli besedila. Elementi didaskalij vključujejo določene za konvencionalne didaskalije značilne lastnosti, s katerimi tvorijo inovacije. Tako npr. ni mogoče trditi, da so ležeče izpisani zunanji glasovi, ki preko reklamiranja izdelkov v delih Semeničeve *mi, evropski mrlič* in *drugič* vdirajo v dogajanje in ga komentirajo,

¹² Na omenjene značilnosti tega romana in analizo B. Thomas me je opozorila dr. Alojzija Zupan Sosič.

didaskalije, kar npr. ponazarja primer iz dela *drugič*: »(omron m2, nadlaktni merilnik krvnega tlaka z 'easy' manšeto za srednji obseg nadlakti – 59,90 eur)« (Semenič 2015b: 7). Ti deli besedila uporabljajo le določene značilnosti didaskalij, kot so oklepaj, poševni tisk in komentar dogajanja z distance. V nadaljevanju analiziram tista dela Simone Semenič, v katerih so elementi didaskalij na specifične načine inovativni, so ključni del besedilne celote in imajo izrazito pripovedno funkcijo. V *tisoč devetsto enainosemdeset*¹³ je nosilka te funkcije dramatičarka, v drugih treh obravnavanih besedilih pa se v elementih didaskalij pojavlja lik-pripovedovalec, ki je generativen in spada med tipe diegetske pripovednosti. Kot oseba sodi med dramske like, kot pripovedovalec in kognitivno središče fikcijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu (Nüning in Sommer 2011: 202–204 v: A. Koron 2014: 197).

Ker je nosilka pripovedne funkcije¹⁴ v elementih didaskalij besedila *tisoč devetsto enainosemdeset* dramatičarka, ti samorefleksivno tematizirajo ustvarjanje drame. Pri tem upoštevajo tudi morebitno uprizoritev:

glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo, od kje je boris prišel, s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njunega dialoga preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali drugačen način dopiše sam. (Semenič 2014a: 948.)

Po drugi strani elementi didaskalij samovoljno menjujejo glavni lik zgodbe in prostor dogajanja, kar odraža avtorsko svobodo, ki ni omejena z odrskimi možnostmi:

luka ponovi besedi, šepetaje / no, čisto mogoče pa tudi, da ne / mogoče luka sploh ne ponovi tata, tata / mogoče luka sploh ne reče tata, tata / mogoče luka v rokah sploh ne drži bele plastične vrečke / že malo zmahane / mogoče luka sploh ne stoji na robu množice, ki bolje od njega ve, kako se tem stvarjem streže / mogoče luka sploh ni naš glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal / in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let / in mogoče je on naš glavni lik. (Prav tam: 922.)

V *medtem ko skoraj rečem še ali priliki o vladarju in modrosti* tipografsko ležeče elemente didaskalij¹⁵ izjavlja lik sofije, ki z lastnega vidika s ponavljanji in opisnimi detajli pripoveduje o dogajanju v dialogih ter o likih iz dialoškega dela:

nad kraljevskim mestom / temni oblaki / se zbirajo / se zbirajo / mnogo mnogo let

¹³ V prvotnem zapisu te drame Simone Semenič je naslov besedila brez presledkov: »[O]rtografsko napačen zapis pritegne bralčevo pozornost in podaljša dekodirni čas, v njem zaslutimo avtoričin odnos do (jezikovnih) konvencij« (Podbevšek 2014: 318). V članku se nanašam na naslov drame v *Sodobnosti*, ki doda presledke, ohrani pa malo začetnico naslova. Slednja se pojavlja tudi v drugih delih Semeničeve.

¹⁴ Da so didaskalije v tej drami nosilke pripovedi in ne učinkujejo kot stransko besedilo, ampak so kot pripoved nujni del glavnega besedilnega dogajanja, opozori že K. Podbevšek (2014: 319).

¹⁵ V dramskem besedilu so tipografsko zaznamovani tako, kot je značilno za ustaljene didaskalije: izpisani so ležeče in niso pomaknjeni navznoter, tako kot so dialoški deli. V besedilu imajo funkcijo komentarja in pripovedi o dogajanju. Učinke sprožajo, ker lika, ki jih izjavlja, drugi dramski liki ne slišijo, ampak ta lik naslavlja le publiko oz. bralce.

nazaj / in vendar ne tako mnogo, da jih ne bi mogel prešteti na prste dveh levih in dveh desnih rok / daleč daleč stran / in vendar ne tako daleč, da ne bi mogel zavohati cvetoče lipe sredi trga. (Semenič 2015c: 1.)

Sofijine replike so izpisane v ležečih didaskalijah in imajo funkcijo pripovedovanja ter uokvirjanja. Po drugi strani je sofija eden od likov in tako tudi del uokvirjene pripovedi. Na ta način se v elementih didaskalij oblikuje lik-pripovedovalec, zaradi česar se približujejo lastnostim dialogov. Kljub temu ohranjajo nekatere lastnosti didaskalij: sofija npr. komentira dejanja likov in ve, o čem razmišljajo, saj jih osebno pozna, interakcija pa ostaja le enosmerna (liki z njo ne pridejo v neposredni stik). Sofija meni, da med liki le vladimir čuti njeno prisotnost in se nanjo odziva. Bralca neposredno nagovarja le v pripovedi o mučenju njenih hčera, kar je zanjo najbolj boleča zgodba, od katere se skuša čustveno oddaljiti z vlogo pripovedovalke: »če bi bil to partizanski film, bi ga nada zdaj pljunila / ampak to ni partizanski film / to je pravljica / ki se dogaja mnogo mnogo let nazaj / in daleč daleč stran« (prav tam: 58).

Tak lik-pripovedovalec se pojavlja tudi v besedilu *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tu so didaskalije »na nekaj mestih zapisane v oklepajih ('malo psihološke pavze'), sicer pa formulirane kot opisna (pripovedovalčeva) pripoved« (Lukan 2012: 169). V delu »ritem določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove ('epske') pripovedi z ('dramatično') izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske« (prav tam). Ker nosilec pripovedi ključno posega v dogajanje, gre za t. i. vodjo igre, ki je

okvirni pripovedovalec in tolmač dramskega dejanja, uvaja gledalca v dejanje, mu dejanje razlaga in mu daje razne poudarke, zato v teh igrach ekspozicija odpade. Kot režiser že vnaprej ve za iztek dejanja in ves čas nadzoruje njegovo potekanje. S tem pa nujno jemlje osebam njihovo svobodo delovanja, tako da vzbuja dejanje na odru vtis neke usodne življenjske mehanike. (Kralj 1984: 111.)

Ta lik vpliva na sporočilnost besedila, ki jo je mogoče razložiti z Rancièrovo (2010: 60) razlago mehanizma medijskega komentiranja žrtev iz dela *Emancipirani gledalec*: mediji »[i]zločajo vse, kar bi lahko preglasilo gostobesedno ponazoritev njihovega pomena. Na zaslonih televizijskih poročil vidimo predvsem obraze vladajočih, strokovnjakov in novinarjev, ki komentirajo podobe, ki govorijo, kaj prikazujejo in kaj naj bi mi mislili o njih«. Problem je slaba kvaliteta teh komentarjev (prav tam). V obravnavanem besedilu je vodja igre tudi nosilec elementov didaskalij. V njih izrazito pristransko komentira truplo in z njim manipulira, saj mu najprej ne pusti niti tega, da bi povedalo svoje ime, kaj šele, da bi podalo kakovostne informacije o sebi. Ko se truplo končno predstavi, se izkaže, da ima več imen trpinčenih žensk, saj razlaga njihove zgodbe. Tudi pri tem ga komentator prekinja in doseže, da se na gostijo povabljeni liki zgražajo nad njim. Z elementi didaskalij, ki jih izreka vodja igre, sta tudi gledališče oz. dramatika razgaljena kot medija, ki omogočata do različnih žrtev krivično mnenjsko manipulacijo.

Podoben proces zaznamuje delo *mi, evropski mrličii*: množinski kolektiv z vidika gledalcev izreka elemente didaskalij. Ti imajo lastnosti didaskalij, ker so ločeni od dialoškega dela in komentirajo dogajanje na imaginarnem odru. Spreminjajo tudi časovni kontekst besedila, določajo, kateri liki stopajo v kontakt, in reflektirajo sam postopek ustvarjanja: »tukaj zdaj manjka nekaj splošnega / in od zadaj še ena silhueta / morda pa ne, morda pa manjka kaj konkretnega / kaj zelo konkretnega« (Semenič 2015a: 8). Poleg tega množinska pripoved spominja na didaskalije, ker se na replike nanaša kot na replike in izpostavlja uprizoritvene postopke: »je stal na rampi / nas gledal / suspenz / režijska domislica / in potem je šele začel / prva replika / premolk, v katerem se začne vmes, vmes med prvo in zadnjo repliko / druga replika« (prav tam: 2–3), pri tem pa izpostavlja lastno razumevanje odrskega dogajanja: »morda pa je domiselni režiser upošteva je kosovelov citat na začetku v kovček naložil gnoj in se ravsajo za gnoj, čeprav, roko na srce, bi bilo to že čez vsako mejo sprejemljivega, mi vendar razumemo, saj smo v dreku do grla« (prav tam: 36). V delu se na redkih mestih pojavlja še prvoosebni ženski glas, ki ima lastnosti didaskalij, ker z vidika dramatičarke komentira dogajanje in reflektira ustvarjanje dramskega besedila. Ta glas ima vpogled tudi v razmišljanja likov in usmerja interpretacijo: npr. če kolektiv partizanko milico opazuje le od zunaj kot tih, a lep dramski lik, pa dramatičarka pripoveduje, o čem bi milica govorila, če ne bi molčala.

Sklep

Nekonvencionalne didaskalije so enakovredne dialogom. Spremembe v didaskalijah Simone Semenič temeljijo na dveh ustaljenih lastnostih didaskalij: da so avtorski napotki in da imajo pripovedno funkcijo. Nosilec pripovedne funkcije je lahko avtorjev glas v didaskalijah. Ta komentira dogajanje v replikah, pogosto ironično reflektira lastne ustvarjalne postopke, njegova avtorska avtoriteta pa presega omejitve uprizoritvenih možnosti. Nosilec pripovedne funkcije v elementih didaskalij je lahko tudi lik, ki je ena od dramskih oseb, hkrati pa uokvirja dogajanje v drami, ki ga kot zunanji opazovalec pripoveduje in komentira. Zaradi tega je meja med uokvirjanjem in uokvirjanim v drami zabrisana. Ta meja v delih Semeničeve pogosto ni jasna tudi zato, ker govorci posameznih replik niso identificirani, ker se avtorski glas sprašuje, kaj se v besedilu sploh dogaja, namesto da bi to sam narekoval, in ker didaskalije niso tipografsko razločene. S poudarjanjem samonanašalnosti didaskalij – te o drami govorijo kot o drami ter o likih kot o likih – se oblikuje metadrama.

Viri

Jesih, Milan, 2012: Grenki sadeži pravice. *Svoje igre: izbrane*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Semenič, Simona, 2010: *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopis.

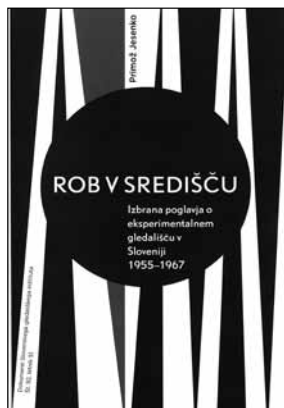
- Semenič, Simona, 2011: *vsega je kriv boško buha*. Tipkopis.
- Semenič, Simona, 2014a: tisoč devetsto enainosemdeset. *Sodobnost* 78/7–8. 921–1044.
- Semenič, Simona, 2014b: *Pepelka*. Tipkopis.
- Semenič, Simona, 2015a: *mi, evropski mrliči*. Tipkopis.
- Semenič, Simona, 2015b: *drugič: besedni solo simone semenič, drugi del trilogije žrtve*. Tipkopis, različica z dne 20. 10. 2015.
- Semenič, Simona, 2015c: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Ljubljana: SNG Drama. 29–63.

Literatura

- Ceynowa, Andrzej, 1981: In Defense of Stage Directions: Some Remarks on Language in Modern Drama. *Studia Anglica Posnaniensia* 13. 191–203.
- De Min, Silvia, 2013: *Leggere le didascalie: narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: Cooperativa libraria universitaria editrice Bologna.
- Gallèpe, Thierry, 2007: Le statut des didascalies: les jeux de l'entre-deux. Frédéric Calas et al. (ur.): *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, Sud Éditions. 23–38.
- Gegić, Emina, 2008: *Dida: la didascalia nel testo drammatico/Didaskalija u dramskom tekstu*. Castel Gandolfo: Infinito edizioni.
- Holland, Norman N., 2013: The Mourning Brain: Attachment, Anticipation, and Hamlet's Unmanly Grief. Jaén, Isabel, in Jacques Simon, Julien (ur.): *Cognitive Literary Studies: Current Themes and new Directions*. 73–88.
- Jahn, Manfred, 2001: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History* 32/3. 659–679.
- Katnić-Bakaršić, Marina, 2013: *Stilistika dramskog diskurza*. Sarajevo: University Press.
- Katnić-Bakaršić, Marina, in Požgaj-Hadži, Vesna, 2012: Didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 31). 127–135.
- Koron, Alenka, 2013: Vidiki naratologije drame. *Primerjalna književnost* 36/3. 41–59.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon. Študije 44).
- Kralj, Vladimir, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lehmann, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska (Transformacije 12).
- Lukan, Blaž, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 31). 167–73.
- Lukan, Blaž, 2015: Drama kot oblika (iz) »predmiselnega kaosa«. *Jezik in slovstvo* 60/1. 63–81.
- Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.

- Petitejan, André, 2012: *Études linguistiques des didascalies*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas.
- Puchner, Martin, 2002: *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Podbevšek, Katarina, 2014: Receptcija slovenskega postdramskega besedila (Simona Semenič: tisočdevetstoenoainosemdeset). Žbogar, Alenka (ur.): *Receptcija slovenske književnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 33). 315–23.
- Rancière, Jacques, 2010: *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Maska.
- Richardson, Brian, 2007: Drama and Narrative. Herman, David (ur.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 142–155.
- Sarrazac, Jean-Pierre et al., 2010: *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Cirché.
- Suchy, Patricia A., 1991: When Words Collide: The Stage Direction as Utterance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6/1. 69–82.
- Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 130).
- Thomasseau, Jean-Marie, 1984: Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien. *Littérature* 53/1. 79–103.
- Toporišič, Tomaž, 2015: (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–102.
- Ubersfeld, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 135).
- Veltruský, Jiří, 2012: *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Masaryk University.

V BRANJE VAM PRIPOROČAMO



Primož Jesenko: *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015 (Dokumenti slovenskega gledališkega inštituta, letn. 51, št. 92). 446 str.

Monografija slovenskega teatrologa in gledališkega kritika Primoža Jesenka je kompleksno in večplastno delo, ki z različnih perspektiv odstira pogled na pomembno obdobje v razvoju slovenske dramatike in gledališča. Jesenko začne s predstavitvijo in širitvijo pojma eksperiment, nadaljuje s prostorsko analizo slovenskega gledališča, predstavi t. i. predzgodovino slovenskega eksperimenta, ki tiči v levo usmerjenih delavskih odrih, ter nadaljuje s podrobno analizo pomembnih – a hkrati tudi spregledanih – imen ter obrazov eksperimentalnega gledališča. V ospredju je analiza eksperimentalnega gledališča Balbine Battelino Baranovič, Odra 57 in Gledališča ad hoc Drage Ahačič. Jesenko pa ne pozabi na nekatere manj znane fenomene eksperimentalnega gledališča, kot so Delavski oder v Ljubljani, Součkove gledališke skupine ter Študentsko aktualno gledališče. Izjemno pomembne so tudi predstavitve nekaterih ključnih uprizoritev takratnih eksperimentalnih gledališč in kritičkih odzivov na le-te. Vse skupaj povezujejo bloki fotografij in zapisi takratnih ustvarjalcev, ki nam dajo občutek o družbeni atmosferi takratnega časa, in o boju, ki je potekal med institucijo in eksperimentalnimi gledališči ter znotraj same eksperimentalne scene. Knjigo zaključijo zapisi dragocenih intervjujev, npr. tudi z danes že pokojno Balbino Battelino Baranovič, žensko, ki je ustanovljala gledališča (tako so jo namreč poimenovali v beograjskem časopisu *Politika*). (A. Š.)



Blaž Lukan: *Po vsem sodeč: gledališke kritike 1993–2013*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015 (Dokumenti slovenskega gledališkega inštituta, letn. 52, št. 93). 575 str.

Knjiga *Po vsem sodeč* prinaša izbor gledaliških kritik Blaža Lukana, ki jih je v obdobju dvajsetih let pisal (zlasti) za časnika *Delo* in *Dnevnik*. Kritike so razvrščene po abecednem redu režiserjev in ne po kronološkem zaporedju uprizoritev ter tako prikazujejo poetike in estetske premike v opusu posameznega režiserja. Najpogosteje so to slovenski režiserji, ki so pomembno zaznamovali slovensko gledališče tega obdobja, upoštevani pa so tudi nekateri tuji, gostujoči režiserji, skupno 77 imen, ki so ustvarjala tako v institucionalnih gledališčih kot na zunajinstitucionalni sceni. Kritike so pospremljene z avtorjevim uvodom, kjer reflektira metodološke dileme, vprašanje subjektivnosti in objektivnosti ter moč in nemoč kritike, ki se mu kaže zlasti v negotovosti besede oziroma »zanesljivosti previda čutnih dimenzij predstave v abstraktni, diskurzivni jezik kritike«. Lukanove kritike so precizni in izbrušeni zapisi, v katerih je zaznati avtorjevo močno teoretsko podlago kot tudi izvrstno poznavanje praktičnih mehanizmov gledališke umetnosti, njegove analize pa so usmerjene zlasti v dramaturško strukturo predstave in odnos do besedilne predloge ter s tem povezan režiserjev koncept uprizoritve in igralske interpretacije. Knjiga je tako pomemben dokument časa, pričevalka razvoja slovenskega gledališča kot družbene prakse, ki ponuja bralske užitke ob odkrivanju sledi minljivih predstav. (M. P. B.)



Gašper Troha: *Ujetniki svobode: Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Ljubljana: Založba Aristej, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2015 (Zbirka Dialogi). 179 str.

Gašper Troha v monografiji *Ujetniki svobode* raziskuje slovensko dramatiko in gledališče med letoma 1943 in 1990. Gre za obdobje, ki ga zaznamuje 2. svetovna vojna in po njej vpeljava socializma kot novega družbenega sistema, ki je tudi na kulturnem področju prinesel številne spremembe. Troha najprej podrobno predstavi razvoj slovenske dramatike, izdela njeno žanrsko tipologijo in jo preko analize evropskih in svetovnih vplivov umesti v evropski in svetovni literarni kontekst. V nadaljevanju se posveti vprašanju, kako se v tej dramatiki kažejo oblastna razmerja in ali je s pozicijo dramatike in gledališča v širšem družbenem sistemu pojasniti njun velik razcvet v tem obdobju. Ugotavlja, da je ta razcvet posledica krhkega ravnovesja med gledališčem, oblastjo

in publiko, v katerega so vsi trije akterji vstopali s povsem različnimi motivacijami, a je imelo pozitivne posledice za vse. Oblast je tako ves čas iskala načine kontrole v umetnosti, a je obenem dopuščala pestro produkcijo, ki jo je tudi nagrajevala, pošiljala v tujino ... Gledališče in dramatika sta bolj ali manj očitno kritizirala oblast, a sta svojo kritiko premeščala v oddaljen prostor in čas, publika pa je ob provokativnih uprizoritvah dobila občutek, da lahko javno išče alternativne družbene rešitve, kar jo je utrjevalo v prepričanju, da živi v najbolj svobodni državi socializma.

Branje, ki bo prišlo prav vsakomur, ki se ukvarja s slovensko dramatiko in gledališčem ali pa se želi le spomniti na vznemirljive čase, ko je bilo politično gledališče najpopularnejši žanr. (M. S.)



Stephen Greenblatt: *Will in svet: kako je Shakespeare postal Shakespeare*. Ljubljana: Beletrina, 2016 (Knjižna zbirka Koda). Prev. Marija Zlatnar Moe. 381 str.

Ob štiristoti obletnici smrti velikega dramatika in pesnika Williama Shakespeara smo v slovenščini dobili knjigo, ki jo je leta 2004 napisal Stephen Greenblatt, literarni zgodovinar in utemeljitelj novega historizma.

Greenblatt s pomočjo znanih biografskih podatkov in dokumentov o Shakespearovem življenju, njegovi družini in starših, s podrobnim citiranjem fragmentov iz dramskih besedil ter prikazom elementov tedanjega družbeno-kulturnega življenja uspešno pričara čas elizabetinske Anglije ter pokaže, kako je v njem lahko nastal umetniški genij. Shakespearu je že za časa življenja uspelo, da je postal priznan in cenjen književnik in gledališki igralec, izkazovali so mu spoštovanje in ga častili kot univerzalnega genija, ki je s

svojim delom zasenčil sodobnike. Greenblatt prikaže zgodbo o ustvarjenemu geniju, ki se je po očetovem finančnem propadu odpravil v svet in se zavezal gledališču. Pri tem poudari, da se je Shakespeare vse življenje ukvarjal z vprašanji o veri, družbenih vlogah, hierarhiji in ljubezni in vse to spretno vpletal v svoja dramska dela. Njegov pristi stik z resničnostjo, odprt odnos do sveta in obsedenost z jezikom so novitete, ki so močno zaznamovale elizabetinsko Anglijo. Greenblatt nas popelje v osrčje Shakespeareovega življenja, v svet, ki ga je Will absorbiral vase. A če želimo razumeti, kako je Shakespeare uporabljal domišljijo, da je življenje spremenil v umetnost, nam brez lastne domišljije in zapolnjevanja praznih mest ne bo uspelo. (T. J.)

ABSTRACTS

Irena Orel: About the Slovenian language in the literary history articles of Jože Koruza published in the journal *Jezik in slovnstvo* (Language and Literature), *Jezik in slovnstvo* 61/3–4, 2016, 21–33.

The article begins with a brief reminiscence of professor and mentor Jože Koruza and focuses on a presentation of the 14 articles from the earlier literature, which also include linguistic topics, published in the journal *Jezik in slovnstvo* between 1972 and 1983. The contributions synthetically, analytically or thematically highlight the history of all three literary genres and different text types in all periods: from the Old Church Slavonic tradition (a Slovenian Glagolitic document from the 15th century), Slovenian prayer forms in reviving the thesis of the written tradition in the Middle Ages, official and legal texts from the 16th century onwards, the beginnings of secular poetry, Christmas carols, religious plays, and art poetry (Vodnik, Stanič) and secular drama (Dev, Linhart, Drabosnjak, Levstik) in the 18th and 19th centuries. In these works, language is defined depending on its application and use in a variety of social classes, functions, literary genres or types, and as literary expression with the typical syntactic, lexical and stylistic features of the standard language and of dialects.

Key words: Jože Koruza, history of the Slovenian language, older Slovenian literature, *Jezik in slovnstvo*

Herta Maurer-Lausegger: Carinthian popular writings (folklore texts) in the course of time, *Jezik in slovnstvo* 61/3–4, 2016, 35–48.

The phenomenon of Carinthian popular style writings, which is of literary and sociological interest, was known above all in the Carinthian-Upper Carniolan-Styrian regions. The authors were simple people, usually either farmers or craftsman, who spread popular texts with religious, apocryphal and mystic content written in a Slovenian regional substandard. In the copying phase, they based their writings on protestant texts (from the 16th century onwards). This was followed by a translating phase (from German, mid 18th century) and crowned by the so-called classic *bukovništvo* (towards the end of the 18th century). The language in these texts, which appear in numerous printed and manuscript versions, is diverse and inconsistent. This is illustrated by passages from the Carinthian *Duhovna bramba*, a compilation of apocryphal prayer and ancient blessing formulas.

Key words: *bukovništvo*, popular style writings, supradialectal substandard Slovene of the 18th and 19th centuries in Carinthia, folk literature, apocryphal prayers, authorship, *bukovniki* language, versions of *Duhovna bramba*

Monika Deželak Trojar: A Sketch of Johann Ludwig Schönleben as an Orator and Preacher, *Jezik in slovnstvo* 61/3–4, 2016, 49–58.

The article presents Johann Ludwig Schönleben (1618–1681) as an orator and preacher, and addresses his rhetorical activity through three main periods. From his early rhetorical period, nine speeches have been preserved as well as his odes to Habsburg rulers, who proved to be important venerators of the Virgin Mary. During his most active period, Schönleben prepared four collections of sermons in German and Latin for publication, and three of his speeches were printed independently. If his manuscript sermons had also been preserved, his oeuvre would have included five additional collections. Towards the end of his life, Schönleben only appeared in the role of an occasional preacher; a preacher's manual with allegories was printed posthumously. The conclusion outlines the main characteristics of his sermons

and shows that Schönleben clung to the traditional Jesuit ecclesiastical rhetoric of the post-Tridentine period, even though his personal preaching style also displayed certain features of contemporary Baroque rhetorical elements.

Key words: Johann Ludwig Schönleben (1618–1681), oratory, rhetorical prose, sermon, ecclesiastical rhetoric of the post-Tridentine period

Luka Vidmar: Franc Wützenstein: The First Novel Writer In Carniola, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 59–69.

The paper deals with the almost unknown Carniolan writer Baron Franz von Wützenstein (1631–1677). It first shows that, until the end of the 20th century, Valvasor was the only one to preserve some knowledge of his works for the intellectual public in Slovenia and Germany. It then describes the history of Wützenstein's family in Carniola and reconstructs his life from his birth in Ljubljana to his death in the Lebek Castle near Vače. Finally, it describes his works: *Vulcani Liebes-Garn* (1669), which is a translation of the novel *La rete di Vulcano* by Ferrante Pallavicino; the novel *Schicksel der lieben Bellimire und Corilanders* (1671), which is either an original or translated work; and *La perfetta maritata oder die vollkommene Vermählte* (1687), which is a translation of the manual *La perfecta casada* by Luis de León. There is still no known extant copy of the work *La muta loquace, das ist: die Stumm-Redende*, which was probably a translation of the novel *La muta loquace* by Giovanni Antichio.

Key words: Franz Wützenstein, Ferrante Pallavicino, novel, Carniolan literature, German literature, Italian literature

Igor Grdina: To the literature of one language, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 71–80.

The medieval feudal tripartite social order of clerics, warriors, and farmers and craftsmen also produced language division into Latin, German and Slovenian. The main cohesive means became the Christian religion, which, due to the universality of the salvific message, demanded the use of Slovenian in sermons, sacrament of penance and basic prayers, and thus (co)shaped language communities. The article shows the spread of spoken and written Slovenian in all three orders and for all uses from the Middle Ages, through the Reformation, to the Enlightenment circle of Zois and Pohlin.

Key words: Slovenian, history, social classes, Christianity

Blanka Bošnjak: Narrative strategies in Matija Vertovec's sermons, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 81–89

Matija Vertovec (1784–1851) was born in Vipavsko. As a priest, he was also engaged in history, geography, chemistry, physics and astronomy, as well as agriculture, wine-growing and winery in particular. He was a member of Bleiweis's *Novice* from the day of their establishment in 1843. Vertovec was a popular preacher and published some of his selected sermons and speeches in the book *Shodni ogovori* (1850), in which we can find various narrative strategies and structures: rhetorically formed narrative examples, the drama of events, picturesque descriptions, imagination, intertextual processes, etc.

Key words: Matija Vertovec, sermon, narrative strategies

Aleksander Bjelčevič: Introduction to Verse Theory: Irregular Accentual-Syllabic Verse and Caesura, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 91–109.

We describe and define two concepts: irregular accentual-syllabic (syllabotonic) verse and caesura. Irregular accentual-syllabic verse is a type of poetic composition in which lines of the same rhythm (e.g., iambic) but very different lengths (e.g., 4, 5, 7, 8, 11, 14 syllables) follow each other in an unpredictable order and have stanzas of variable lengths. This is not yet free verse, as it preserves iambic, trochaic

or amphibrachic, etc. rhythm. In accentual-syllabic and syllabic versification, caesura is an obligatory word boundary at a fixed place in every line of a poem (in Serbo-Croatian deseterac and its trochaic imitations, it is after the 4th syllable). Therefore, caesura is not a pause. Slovenian metres with caesura are: trochaic 8-, 10-, 12-, 14-, 15-, 16-syllable lines with caesuras after the 8-th syllable; Nibelungen verse has a caesura after the 7th syllable, iambic 12-syllable alexandrine after the 6th syllable, amphibrachic 11- and 12-syllable lines after the 6th syllable, etc., whereas iambic pentameter has no caesura.

Key words: irregular verse, caesura, free verse, iambic pentameter, epic decasyllable

Denis Poniž: Jože Koruza, *Slovenian Drama 1945–1965*, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 111–120.

The project *Slovenian Literature 1945–1965* was published in two books in 1967 by a group of young literary scholars from the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. One of the participants was Jože Koruza, who discussed contemporary drama. In order to analyse individual works and dramatists' opuses, and to logically classify them into several semantically and/or conceptually related groups, he used a process that relied on three methodological bases. He placed writers into five morphological and conceptual formations and stressed both the similarities and the differences of the dramaturgical structures in their writing. He thus developed dramaturgical analysis when studying these texts and showed the features that separate dramatic works from other literary texts. However, he always critically reflected on his analytical processes, and, as much as was possible in the society of the time, developed them beyond ideological boundaries.

Key words: Jože Koruza, Slovenian drama, dramaturgy, drama analysis, periodisation

Tomaž Toporišič: Jože Koruza, contemporary Slovenian drama and theatre, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 121–129.

The essay begins with the assumption that Jože Koruza commenced his research on Slovenian contemporary drama and theatre along with his important activities as a founding member of the first experimental stage in Slovenia *Oder 57* (Stage 57). His work as a historian and theoretician of Slovenian drama therefore interlinked with his theatrical activities. When writing about the specificity of Slovenian contemporary drama, he also wrote about its interdependence and dialogical relation with contemporary European drama and theatre after WWII. At the same time, however, he explored in detail the interaction of Slovenian textual, theatrical, cultural and political practices during the first and second aesthetic and theatrical revolution, that is, in the 1960s and 1970s.

Key words: Stage 57, Contemporary Slovenian Drama, Theatre of the Absurd, Experimental theatres, aesthetic revolution

Mateja Pezdirc Bartol: Fluid identity in the plays of Matjaž Zupančič, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 131–140.

In the dramatic work of Matjaž Zupančič, the question of identity takes centre stage, as is already evident in his dramatic debut *The Exorcists (Izganjalci hudiča)*, first published in 1989, as well as in his most recent work, *The Passage (Prehod)*, from 2015. Matjaž Zupančič is interested in the contradictions of the modern world, extreme situations provoked by the question of human identity. He is not, however, interested in cultural or national identities, but rather in the individual in his/her relationship with the collective and/or system.

Key words: Slovenian drama, Slovenian theatre, Matjaž Zupančič, identity, society, media, consumerism

Tone Smolej: The Slovenian reception of Pierre Corneille, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 141–150.

The paper explores the Slovenian reception of Pierre Corneille, progressing from the first readers in the 17th century to the present. This topic is complemented through an analysis of the stanzas employed by

Marija Javoršek in the Slovenian translations of *Le Cid*, *Médée* and *Polyeucte*, as well as Emil Filipčič's productive reception of *Psyché*.

Key words: Pierre Corneille, Emil Filipčič, Slovenian reception

Ivana Zajc: Contemporary changes in stage directions: The case of the texts of Simona Semenič, *Jezik in slovstvo* 61/3–4, 2016, 151–162.

The article presents the changed role of stage directions in contemporary Slovenian drama in the case of the texts of Simona Semenič. New phenomena in stage directions are based on the traditional characteristics of stage directions, which are subverted or strongly emphasised. The stage directions of Simona Semenič emphasise the narrative function of traditional stage directions. The bearer of this feature can be a character who gives stage directions or the dramatic author, in which case the author's comment is highlighted in the text, thus guiding the reader's interpretation. The article analyses the role of stage directions in framing the dramatic work and in the formation of metadrama.

Key words: stage directions, Simona Semenič, narration, narratology of drama, metadrama, framing

Izvillečke v angleščini lektorirala Mojca Šorli in Neville Hall.

AVTORJI

akademik red. prof. v p. dr. Matjaž Kmecl

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Novi trg 3, SI-1000 Ljubljana
matjaz.kmecl@gmail.com

akademik red. prof. v p. dr. Janko Kos

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Novi trg 3, SI-1000 Ljubljana
/

red. prof. v p. dr. Aleksander Skaza

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
aleksander.skaza@guest.arnes.si

red. prof. dr. Irena Orel

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2,
SI-1000 Ljubljana
irena.orel@ff.uni-lj.si

asist. prof. dr. Herta Maurer-Lausegger

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt/Univerza Alpe-Adria v Celovcu, Institut für
Slawistik/Inštitut za slavistiko, Universitätsstr. 65-67, A-9020 Klagenfurt/Celovec
herta.maurer-lausegger@aau.at

dr. Monika Deželak Trojar, znanstvena sodelavka

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Znanstvenoraziskovalni center SAZU,
Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana
monika.dezelak@zrc-sazu.si

doc. dr. Luka Vidmar

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Znanstvenoraziskovalni center SAZU,
Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana
lvidmar@zrc-sazu.si

red. prof. ddr. Igor Grdina

Inštitut za kulturno zgodovino, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Novi trg 2,
SI-1000 Ljubljana
grdina_igor@siol.net

izr. prof. dr. Blanka Bošnjak

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
blanka.bosnjak@um.si

doc. dr. Aleksander Bjelčevič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2,
SI-1000 Ljubljana

aleksander.bjelcevic@ff.uni-lj.si

red. prof. v p. dr. Denis Poniž

Janežičeva 1, SI-1000 Ljubljana

denis.poniz@guest.arnes.si

izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Oddelek za
dramaturgijo in scenske umetnosti, Nazorjeva 4, SI-1000 Ljubljana

tomaz.toporistic@agrft.uni-lj.si

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2,
SI-1000 Ljubljana

mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

red. prof. dr. Tone Smolej

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in
literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

tone.smolej@guest.arnes.si

Ivana Zajc

Stara cesta 42, SI-1370 Logatec

zajcivana@gmail.com

Navodila avtorjem¹

Prispevki za *Jezik in slovnstvo* morajo biti napisani v slovenščini. Za jezikovno ustreznost prispevkov so dolžni poskrbeti avtorji.

Tehnični napotki

1. Splošno

Avtorji prispevke v elektronski obliki pošljejo na spletni naslov revije jezikinslovnstvo@ff.uni-lj.si. Prispevki morajo biti oblikovani v skladu z zahtevami uredništva. Avtorji ob oddaji prispevka uredništvu sporočijo tudi naslov za korespondenco, naslov elektronske pošte in telefonsko številko ter naslov, za katerega želijo, da ga navedemo v rubriki *Avtorji* (ime in naslov institucije, v kateri so zaposleni, ali domači naslov).

2. Razprave

Prispevki, namenjeni objavi v rubriki *Razprave*, ne smejo presegati dolžine ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Besedilo naj bo napisano v pisavi *Times New Roman*, velikost 12, z medvrstičnim razmikom 1,5. Naslov članka in naslovi ter podnaslovi poglavij naj bodo napisani krepko. Besedilo naj bo levostransko poravnano, začetki odstavkov naj ne bodo umaknjeni navznoter, ampak naj bo pred vsakim novim odstavkom, naslovom, podnaslovom obvezno vrnjena prazna vrstica. Daljši navedki (nad tri vrstice) naj bodo ločeni od preostalega besedila, velikost pisave naj bo 11. Izpusti v navedku naj bodo označeni s tremi pikami med poševnima oklepajema *.../...*. Opombe niso namenjene citiranju literature, njihovo število naj bo čim manjše. Sklici naj bodo navedeni v oklepaju tekočega besedila: (Gantar 2007: 128). V seznamih virov in literature se navajajo samo v besedilu omenjeni viri in literatura.

Navajanje virov in literature

a) knjiga

Gantar, Polona, 2007: *Stalne besedne zveze v slovenščini: korpusni pristop*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Lingua Slovenica 3).

b) zbornik

Javornik, Miha (ur.), 2006: *Literatura in globalizacija (k vprašanju identitete v kulturah centralne in jugovzhodne Evrope v času globalizacije)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

c) članek v zborniku

Mikolič, Vesna, 2004: Medkulturna slovenistika – realnost ali izziv? Stabej, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 37–47.

č) članek v reviji

Krek, Simon, 2003: Sodobna dvojezična leksikografija. *Jezik in slovnstvo* 48/1. 45–60.

d) spletna stran

Korpus slovenskega jezika FidaPLUS: <<http://www.fidaplus.net>>. (Dostop dan. mesec. leto.)

Viri in literatura naj bodo navedeni ločeno.

Izvleček

Članki naj bodo opremljeni tudi z izvlečkom (sinopsisom) v slovenščini in angleščini, ki naj bo umeščen pod naslov članka in naj obsega od osem do deset vrstic v velikosti pisave 10. V recenzijski postopek bodo sprejeti samo tehnično brezhibno urejeni prispevki s seznamom virov in literature, dosledno oblikovanim po navodilih za citiranje.

3. Ocene in poročila

Prispevki, namenjeni objavi v rubriki *Ocene in poročila*, ne smejo presegati dolžine polovice avtorske pole (15.000 znakov s presledki). Avtorji naj na koncu besedila navedejo svoje ime in priimek, ime in naslov institucije ter svoj elektronski naslov.

4. Recenzijski sistem

Uredništvo revije za vsako razpravo, ki ustreza formalnim pogojem za objavo, določi dva recenzenta in jima v elektronski obliki pošlje besedilo razprave brez avtorjevega imena in priimka ter recenzijski obrazec. Recenzenta izpolnjeni obrazec skupaj z besedilom prispevka in svojimi komentarji vrmeta uredništvu, to pa seznanjajo avtorja z oceno ter predlogi in pripombami recenzentov, pri tem pa poskrbi, da recenzenta ostaneta anonimna. Na podlagi ocen recenzentov se uredništvo odloči, ali je prispevek primeren za objavo. Avtorji so ob oddaji dokončnega besedila dolžni upoštevati pripombe recenzentov. Prispevke za rubriko *Ocene in poročila* pregleda uredniški odbor.

Končna verzija besedila

Uredništvo pričakuje, da bo avtor pri pripravi do končnega besedila upošteval pripombe recenzentov oz. uredništva in besedilo v dogovorjenem roku oz. najpozneje v dveh tednih poslal uredništvu v elektronski obliki.

Korekture

Ob korekturnem branju lahko avtor uredništvu sporoči le pripombe v zvezi z oblikovanostjo besedila ali opozori na morebitne tipkarske napake. Korekture se opravijo v treh delovnih dneh.

Avtorske pravice

Z oddajo prispevka v recenzijo uredništvu *Jezika in slovnstva* avtor prenese avtorske pravice na založnika, tj. Zvezo društev Slavistično društvo Slovenije. Avtor lahko svoje besedilo pozneje objavlja, vendar mora pri tem vedno navajati prvotno objavo v *Jeziku in slovnstvu* ter o tem prej pisno obvestiti uredništvo.

Separati

Avtor razprave prejme izvod revije, v kateri je bila objavljena njegova razprava, in separat v elektronski obliki. Avtorji besedil, objavljenih v drugih rubrikah, prejmejo le izvod revije.

¹ Beseda *avtor* se v celotnem besedilu nanaša tako na avtorje kot na avtorice prispevkov.

JEZIK IN SLOVSTVO

letnik LXI

številk 3–4

UVODNIK	3
Spominski zapisi	
Matjaž Kmecl: Jože Koruza, nekaj spominov nanj	7
Janko Kos: Jože Koruza v osebnem spominu	13
Aleksander Skaza: Živo življenje Jožeta Koruze	15
Razprave	
I.	
Irena Orel: O slovenskem jeziku v literarnozgodovinskih razpravah Jožeta Koruze v <i>Jeziku in slovstvu</i>	21
Herta Maurer-Lausegger: Koroško bukovištvo skozi čas	35
Monika Deželak Trojar: Oris J. L. Schönlebn kot govornika in pridigarja	49
Luka Vidmar: Franc Wützenstein: prvi romanopisec na Kranjskem	59
Igor Grdina: H književnosti enega jezika	71
Blanka Bošnjak: Narativne strategije v pridigah Matije Vertovca	81
Aleksander Bjelčevič: Osnove verzologije: iregularni verz in cezura	91
II.	
Denis Poniž: Jože Koruza, <i>Slovenska dramatika 1945–1965</i>	111
Tomaž Toporišič: Jože Koruza, sodobna slovenska dramatika in gledališče	121
Mateja Pezdirc: Fluidnost identitete v dramatici Matjaža Zupančiča	131
Tone Smolej: Slovenska recepcija Pierra Corneilla	141
Ivana Zajc: Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič	151
V branje vam priporočamo	163
Abstracts	165



Cena:
10,50 €