

UDK 802.1 + 881.09(05)

SLAVISTIČNA REVIJA

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

SRL 1980
3

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 28	ŠT. 3	STR. 241-368	LJUBIJANA	JUL.-SEPT. 1980
-----	-----------	-------	--------------	-----------	-----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

Boris Paternu	Prelom med romantiko in realizmom v slovenski liriki 19. stoletja	241	N
Tomo Korošec	Medstava v luči besediloslovja in stilistike	251	R
France Bernik	Avtobiografični liki v Cankarjevi pripovedni fikciji	271	A
Janko Kos	Klasika in romantika v Prešernovi poeziji	297	N
Miran Hladnik	Shema in značilnosti Vandotove planinske pripovedke	311	R

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

Jože Toporišič,	Komentar k Načrtu pravil slovenskega pravopisa VI	325	
Jakob Rigler	Nov prevod Prešernovih pesmi v češkem jeziku	356	
Albina Lipovec	Slovene Studies	364	
Janez Stanonik	Kolokvij o Augustu Leskienu v Leipzigu	365	

CONTENTS

STUDIES

Boris Paternu	The Break between Romanticism and Realism in Slovene Lyrics of the 19th Century	241	
Tomo Korošec	Inter-Insert in the Light of Text Grammar and Stylistics	251	
France Bernik	Autobiographical Character in Cankar's Fiction	271	
Janko Kos	Classicism and Romanticism in Prešeren's Poetry	297	
Miran Hladnik	The Scheme and Characteristics of Vandot's Stories	311	

REVIEWS — NOTES — REPORTS — DOCUMENTS

Jože Toporišič,	A Commentary on the Plan of Rules for the Slovene Orthographic Dictionary VI	325	
Jakob Rigler	The New Translation of Prešeren's Poems in Czech	356	
Albina Lipovec	Slovene Studies	364	
Janez Stanonik	The Leipzig Colloquy on August Leskien	365	

Uredniški odbor — Editorial Board: France Bernik, Tomo Korošec, Jože Koruza, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede — Editor in Chief for Literary Sciences), Jakob Rigler, Alenka Sivic-Dular, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje — Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadravec

Casopisni svet — Counsel of the Journal: Martin Ahlin, Bibijana Amon, Emil Cesar, Drago Druškovič, Janez Dular, France Forstnerič, Peter Gregorc, Boris Paternu, Jože Šifrer (predsednik — President), Alenka Sivic-Dular, Jože Toporišič, Franc Zadravec

Odgovorni urednik — Editor: Franc Zadravec

Tehnični urednik — Managing Editor: Miran Hladnik

Naročila sprejema in časopise odpošilja — Subscription and Distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Natisnila — Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

PRELOM MED ROMANTIKO IN REALIZMOM V SLOVENSKI LIRIKI 19. STOLETJA

S pomočjo prožno pojmovanih Wellekovih norm evropske romantike se dá razmeroma dobro opazovati prelom med romantiko in realizmom tudi v slovenski liriki 19. stoletja. Studija se omejuje na liriko s poetološko tematiko in ugotavlja dokaj naglo razpadanje romantičnega, to se pravi mitičnega pojmovanja poezije in pesnika (na črti Prešeren—Levstik—Jenko). Posebno opazno je razpadanje romantične vere v navdih in postopen prodor pesnikovega dela samega in truda v ospredje pozornosti

Through a certain flexibility in the understanding of Wellek's norms of the European romanticism it is possible rather well to study the break between romanticism and realism also in the Slovene lyric poetry in the 19th century. The study restricts itself to lyric poetry dealing with poetologic themes and reveals a rather rapid decline of the romantic, i. e. mythical, conception of poetry and poets (on the line: Prešeren—Levstik—Jenko). Particularly noticeable is the decline of the romantic belief in inspiration and the general penetration of the poet's creative work and effort into the centre of attention.

Začeti bi se dalo s skeptičnim vprašanjem: kaj je bolj tveganega in morda tudi nesmiselnega kot iskati mejo med romantiko in realizmom v območju lirike? V območju literarne zvrsti, ki je že sama po sebi bolj kot katerakoli druga zvrst ohranjevalka subjektivne izpovedi in subjektivnega razmerja do sveta, torej lastnosti, na katerih temelji romantika, pa naj jo jemljemo kot historičen ali kot trajnejši, nadčasoven pojav. In ne obstajajo brez razlogov teorije, ki trdijo, da realizma v liriki sploh ni. Določanje mej med časovnimi slogi je že samo po sebi spodrsljivo početje. In kakšno naj bo to početje tedaj, če gre za iskanje mej in prelomov k nečemu, česar sploh ni?

Pa vendar je včasih treba zdvomiti tudi nad dvomom samim in si ogledati stvari še z druge strani. O slovenski književnosti v obdobju realizma bi se sicer na splošno moglo reči, da je razmeroma slabo razvita in stilno hibridna tvorba, ki nosi v sebi težko pregledno mešanico slogov 18. in 19. stoletja. Toda zanimivo je, da prav v liriki in ne v prozi obstajajo prve izrazitejšje opozicije romantiki in prvi izrazitejšji pojavi realizma. Ti pojavi so značilni že za liriko okoli leta 1855, ko ni preteklo niti desetletje od izida Prešernovih *Poezij* (1846), zaznamujočih sklepni vrh slovenske romantike, in ko je bila proza še močno nerazvito področje slovenske književnosti.

Seveda bi bilo najprej treba odgovoriti na teoretsko vprašanje, kako in ob čem meriti pojave realizma v liriki. In tu smo spet pred novim zidom dvoma. Saj vemo, da je pojem 'realizem' eden najbolj relativnih pojmov literarne vede in se tudi znotraj marksizma teorije o njem zelo razhajajo, še posebej od polemike Brecht-Lukács naprej (1958). Ob pojmu 'realizem' sta vsak po svoje kapitulirala tudi Wellek in Jakobson. Wellek je ob realizmu napisal najmanj uspešno in najmanj uporabno poglavje svoje sistematike časovnih literarnih slogov.¹ Jakobson pa je obtičal v prepričanju, da je pojem realizem sploh neuporaben, češ da umetnostne znanosti pa tudi umetnosti same delajo z njim »kot z neskončno raztegljivo vrečo, v katero se dá vtakniti prav vse«.² Prepričanju o svoji verodostojnosti in večji resničnosti se namreč doslej ni odreklo nobeno književno gibanje, odrekal se jima ni noben umetnostni slog.

In vendar tudi tu ne kaže podleči dvomu, temveč izbrati pripravnejši kot opazovanja stvari. To se pravi opazovanja razlik, prehodov in prelomov med romantiko in realizmom kot dvema bistveno različnima idejnostilnima sistemoma tudi znotraj lirske poezije, ne le proze in dramatične. Gre za naslednje metodološko pravilo: pojave realizma je v liriki težje kot npr. v prozi ali dramatični spoznavati same po sebi, ker je lirika znatno manj mimetična zvrst; razvidnejši postanejo ti pojavi šele ob primerjalnem ozadju predhodne romantike in njene drugačne poetike; poetike, ki je to literarno zvrst gojila tako rekoč v svojem središču in jo kljub vsem raznovrstnostim definirala dokaj vsestransko, razvidno in orientacijsko uporabno. Ni samo naključje, da je Welleku ob romantiki in romantični poeziji uspelo prav tisto, kar mu ob realizmu nikakor ni šlo od rok: da je namreč znal izbrati vrsto bistveno določujočih, notranje soodvisnih in s tem strukturnih norm, ki bolj ali manj veljajo za vse evropske literarne romantike s slovanskimi vred.³ Gre za naslednje tri skupne lastnosti evropskih romantik: 1. za posebno pojmovanje pesništva in pesniške domišljije; 2. za počlovečeno, organsko pojmovanje narave, in 3. za pesniški slog, ki temelji na podobi, simbolu in mitu, ki se zelo razlikuje od onega v klasicizmu.⁴ Simboliziranje in mitiziranje sodi med bistvene lastnosti romantike. Pozneje je Wellek opazneje poudaril tudi duhovno, oz. filozofsko zaledje teh pojavov: težnjo po obvladovanju veli-

¹ R. Wellek, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, v knj. *Concept of Criticism*, New Haven and London, 1965, s. 222—255.

² R. Jakobson, *O hudožestvennom realizme*, v knj. *Reading in Russian Poetics*, Michigan Slavic Materials, No. 2, Ann Arbor 1962, s. 28.

³ R. Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, v knj. *Concepts of Criticism*, 1965, s. 128—198; *Romanticism Re-examined*, n. d., s. 199—221.

⁴ N. d., s. 160—161.

kega razkola med pesnikom in svetom, med subjektom in objektom, med disharmoničnim in harmoničnim življenjskim načelom.⁵

Če te Wellekove norme romantike jemljemo s primerno prožnostjo in zmoremo njihovo notranjo logiko podaljšati še na vrsto premalo upoštevanih ali prezrtih pojavov, predstavljajo razmeroma uporabna merila pri razločevalnem opazovanju romantike in realizma tudi ob nekoliko svojevrstnem gradivu slovenske lirike 19. stoletja. Razločevalne raziskave bi bilo smiselno opraviti ob vseh štirih glavnih témah našega takratnega pesništva, se pravi ob bivanjski (s krajinarsko vred), ljubezenski, družbeni in poetološki tematiki. Ob vsaki posebej bi se dalo v 50-ih letih ugotoviti razločno izstopanje iz romantičnega idejnostilnega sistema, izstopanje, ki je mnogo daljnosežnejše kot npr. v prozi. Hkrati pa obstaja tudi vrsta pojavov, ki pomenijo že formiranje novega, realističnega izraznega sestava.

Namen pričujoče študije je, da iz omenjenega zornega kota opazuje evolucijski proces, oz. prelom med romantiko in realizmom, in sicer v območju enega samega tematskega kroga, v območju poetološke tematike. V tem območju takratne slovenske lirike je bil prelom k realizmu izrazit in opazen najmanj toliko, kot ob tematiki narave ali ljubezni ali osebnega bivanja ali usode naroda.

x x x

Poetološka tematika zavzema v pesniškem delu Franceta Prešerna zelo vidno mesto. Sodi med osrednja jedra njegovih pesniških izpovedi. In je ena najbolj vidnih nosilk njegovega romantizma. Če poskušamo na kratko in shematično povzeti samó bistveno in v literarni zgodovini že podrobneje obdelano vsebino Prešernovih poetoloških pesmi, pridemo do približno tegale zarisa stvari.

1. Poezija ima v Prešernovem sestavu vrednot visoko in izjemno mesto. Zavzema mesto duhovne, lepote in z njima vred humanistične in humanizirajoče vrednote, ki je daleč nad materialnimi vrednotami, kakršne življenjska stvarnost in pridobitniška družba postavljata na prvo mesto.

2. Izjemno mesto ima v Prešernovem mišljenju tudi usoda pesnika. To je usoda z neizprosno konfliktnim, prometejskim in tragičnim predznakom. Med pesnikom in družbo, med pesnikom in povprečnim življe-

⁵ N. d., s. 200.

njem in navsezadnje tudi v njem samem obstaja nenehna napetost, obstaja nenehen razdor.

3. Poezija ima svoj glavni izvir v pesnikovem čustvu in doživetju ter njenem navdihu. Toda njeno globlje poreklo sega tudi čez meje psihološkega dogajanja, nekam v panteistično zaznamovano Naravo in njeno organsko, počlovečeno, ustvarjajočo prabit. Tako se v navdihu kot poglavitnem in samogibnem izviru poezije srečujeta osebna duševna izkušnja in ne čisto definirana, nadoseben, v bistvu romantično mitičen nagib.

4. Tudi moč, učinek in pomen poezije so izjemni. Prešeren ji pogostoma pripisuje orfejsko moč, ki naj bi zmogla človeka notranje odreševati, narodu spreminjati duhovni obraz in usodo, nezadostni svet pa poplemeniti s svojo nepremagljivo lepoto.

Seveda se ob tej glavni črti Prešernovih izpovedi o poeziji in poetu pojavljajo tudi skeptične prekinitve in ostra nasprotja, celo zastranitve k razdiralnemu mišljenju o moči in smislu pesnjenja. Toda romantični mit poezije in pesnika je romantičen prav zato, ker je dinamičen in nosi v sebi možnost napetega nasprotja, nosi sestavine lastne negacije.

Končno tudi jezik Prešernovih glavnih poetoloških izpovedi, če odmislimo njihov satirični del, zavzema izrazito visoke stilne lege, in sicer z orfejskim ter prometejskim simbolom oz. mitom v svojem središču. Pesem *Pevcu* (1838), ki sodi v ta krog, stoji v samem vrhu Prešernovih nenavadnih artističnih zmogljivosti, ki jih je literarna zgodovina že večkrat popisala.⁶ Pesem ni samo vsebinsko bogata, semantično nabita strnitev eksistencialne in poetološke teme, ki ima v svojem središču motiv trpljenja oz. sizifovsko trpečega vztrajanja med peklom in nebom človekove nazavarovane, odprte eksistence, kar je prekletstvo in privilegij pesnikove usode. Predstavlja tudi pravi poligon za mnogostranske stilne, kompozicijske in estetske interpretacije. Ob tem besedilu se lahko z uspehom potí in trudi tako rekoč vsakdo, od fonologa do arhitekta.⁷

Pevcu

Kdo zná
noč tёмno razjásnit', ki tare duhá!

Kdo vé
kragúlja odgnati, ki kljuje srcé
od zóra do mraka, od mraka do dné!

⁶ Prim. B. Paternu, France Prešeren in njegovo pesniško delo, II. knjiga, Ljubljana 1977, s. 153—167 (z literaturo).

⁷ Prim. J. Toporišič, Prešernova »Pevcu«, Jezik in slovstvo, 1958/59, št. 5, s. 135—137.

Kdo uči
izbrisat' 'z spomina nekdánje dní,
brezùp prihódnjih oduzét' spred očí,
praznóti ubežáti, ki zdánje morí!

Kakó
bit óčeš poét in ti pretežkó
je v prsih nosít' al pekèl, al nebó!

Stanú
se svójega spómni, tñpi brez mirú!^{7a}

O Prešernovih poetoloških izpovedih lahko rečemo, da kljub mnogim posebnostim, — med katerimi je na prvem mestu misel o veliki narodno potrjevalni in narodno osvobodilni vlogi peozije — sodijo v okvir izrazito romantičnega pojmovanja pesništva. Prešeren je sicer ostal daleč zunaj mistificiranja poezije in zunaj romantičnih skrajnosti, toda kult pesnika in mit poezije pri njem še zmeraj delujeta, čeprav sta napolnjena z močno stvarno duševno in družbeno vsebino.

Sugestivnost Prešernovega pojmovanja poezije in pesnika, izpovedana v umetniško učinkovitih besedilih, je delovala na slovensko književnost še daleč v bodočnost. Hhrati pa so bile njegove poetološke izpovedi znotraj danega nazora vsebinsko in oblikovno toliko dognane, da se tod ni dalo več naprej. Prišlo je do položaja, ki je zahteval drugačnost ali nasprotje. S svoje strani pa so to drugačnost omogočile in podprle tudi spremenjene družbene, kulturne in literarne razmere, do kakršnih je prihajalo po marčni revoluciji 1848.

Znake prvega vidnejšega preloma v pojmovanju poezije in pesnika najdemo pri F r a n u L e v s t i k u. In sicer v pesmi *Uvod*, postavljeni na čelo njegove zbirke *Pesmi* (1854). To je alegorična pesnitev na témo pesniške posvetitve, ki pa hkrati nosi v sebi tudi ostro protitémo pesniške neposvečenosti. V motivnem osredju besedila je kriza pesniškega ustvarjanja, še posebej kriza navdiha. Pesniški navdih kot glavni 'junak' te pesmi prehodi naslednjo pot: najprej se pokaže kot mladostni zagon, ki ima izvir v napetem 'nemiru srca', v 'neznanem hrepenenju' duše in v poletu domišljije, ki zmore še svoj mavrični pohod v čudežni raj poezije — torej navdih, ki ima celo vrsto romantičnih določil (prvih 5 kitic pesmi); sledi obrat, nenaden izgon iz raja visoke lepote in izbranih, posvečenih duhov, padec v notranjo krizo, nemost in mrtvost navdiha — skratka izvrženost iz sveta visoke romantične klasike (središčni 2

^{7a} F. Prešeren, Zbrano delo I, Ljubljana 1965, s. 41.

kitici); in zatem najdenje nove poti, ki mu jo iz izgubljenosti pokaže preprost mladenič s citrami, skromen moški genij poezije, ko ga popelje od veličastnega Olimpa v preprost domači vaški svet in k preprosti, neposredni osebni izpovednosti (zadnjih 5 kitic). Toda na tej odrešujoči poti ostane vprašanje navdih in domišljije še zmeraj krizno vprašanje. Nezaupanje v navdih in nevera vanj, v to najglobljo vero in podstavo romantičnega nazora o pesništvu, je motiv, ki zavzema celo sklep Levstikove pesmi:

In kadar videl strune sem pred sabo,
skušaje precej sem jih poprijel,
pa preokoren bil sem za njih rabo,
da bi zapele, nisem jih ravznel!
Al zavolj tega mi srce ne upade,
le z večjim trudom vadim prste mlade,
od mraka v mrak za strunami sedim.
Za petje ptičev nimam več ušesa,
za travnik pomladanji ne očesa,
le v citre diham, da jih obudim!⁸

Psihološki motiv krize v lastnem navdihu se začenja spreminjati v nov pesnikov nazor o njem. Navdihu odpade metafizično in, mitično zaledje, njegov prostor se zamejuje v duševno izkušnjo in vodilno pobudo začenja pri ustvarjanju prevzemati delo. Upad je v tej pesnitvi doživela tudi domišljija in v sklepnem, programsko poudarjenem delu izpovedi jo najdemo že vso zemeljsko, omejeno na dokaj skromno mero. Mišljenje o pesništvu in pesnjenju razločno izgublja romantično podlago. Začelo se je demitiziranje poezije in to je bilo eno izmed zanesljivih znamenj, ki so romantiki napovedovala konec. V Levstikovi sočasni literarni kritiki, kjer so stvari še razvidnejše, najdemo vse glavne konstitutivne sestavine pesniške umetnosti — čustvo, domišljijo, razum in oblikovanje — že skoraj klasicistično uravnovešene, usklajene in zamejene na trezno srednjo mero. Domišljiji, ki mu je sicer veljala za nepogrešljivi del pesnjenja, je na primer prisodil nalogo, da čustva in doživetja napravi dojemljiva ter čutno nazorna, jih opredmeti, ne pa da jih požene v razvezano fantastiko.⁹

Levstikov Uvod pa je vendarle bolj napoved konca romantike kot začetka realizma. Na to nas opozarja tudi njegova izbira sloga. Izbral je namreč razmeroma arhaično vrsto alegorije, polno starih mitemov.

⁸ F. Levstik, Zbrano delo I, Ljubljana 1948, s. 15.

⁹ B. Paternu, Estetske osnove Levstikove literarne kritike, Ljubljana 1962, s. 103.

Tako se je zgodilo, da je svoje demitiziranje poezije podal skozi mitizirajoči slog. Toda če pesem postavimo ob njen predhodni zgled, ob znano Goethejevo *Zueignung* (Posvetitev) iz leta 1784, lahko razberemo veliko drugačnost in popolnoma drugo Levstikovo orientacijo, pravzaprav inverzijo bistvenih postavk Goethejevega docela odrešitvenega in harmoničnega posvečenja, na kar je do neke mere opozoril že Anton Slodnjak.¹⁰

Opisani Levstikov izstop iz romantičnega pojmovanja poezije in odmik od mitiziranega navdih pa ni bil nekaj docela zanesljivega in trajnega. Napisal je tudi vrsto poetoloških izpovedi, kjer imajo navdih ali celo starodavne Muze še zmeraj neokrnjeno moč in mitično obeležje. Pesem *Umetnik* (1858) je na primer celo neke vrste oda podzavestnemu, ekstatičnemu in vsemogočnemu navdihu, ki je notranje skrivnostno povezan s prvotnimi stvariteljskimi silami narave same. Toda kljub tej neuravnovešenosti njegovega mišljenja o pesništvu predstavlja Uvod k *Pesnim*, posebno še ker stoji na programsko poudarjenem mestu, nenaključno in vidno znamenje preloma romantike v smer realizma, in to ob razmeroma najteže premakljivi tematiki. Saj je območje umetniškega ustvarjanja in mišljenja o njem pri pesnikih ponavadi mnogo dlje podvrženo mitičnim predstavam kot druga tematska območja.

Mnogo radikalnejši prelom k novemu pojmovanju pesništva se je zgodil v poetološki liriki Simona Jenka. Pesmi, ki sodijo v ta krog, je več, ena najbolj izrazitih pa je *Pisavec*, nastala januarja 1855. leta in izšla v zbirki *Pesmi* leta 1865.

Osrednji motiv te pesmi je proces pesniškega ustvarjanja, bolj točno, je avtorsko opazovanje in opis nastajanja oz. pisanja ljubezenske pesmi. Takratna novost in napetost motiva je bila v tem, da je glavni 'junak' pri nastajanju poezije, navdih, že docela odsoten. Njegovo izpraznjeno mesto zavzame naporno, zatikajoče se, onemoglo in naposled prekinjeno delo, pisanje samo.

Pisavec

Trudil sem se in preudarjal,
stiskal in grizljal peró,
sem premišljal in se ukvarjal,
da zapisal bi vrstó.

¹⁰ F. Levstik, Zbrano delo I, s. 338: »Preko prve variante Prvi časi je vidno sorodstvo naše pesnitve z Goethejevo pesmijo *Zueignung*. . . Priznati pa je treba, da je v poznejših varintah Levstik dovolj izvirno združil tuje doživetje z lastnim strahom in upom.«

In ko res sem jo zapisal
 ter prebral potem jo spet,
 jezen sem jo koj izbrisal,
 bil na tem sem, ko popred.

Preč zagnal sem vso pisavo,
 k nji naravnost se podál
 in za čut besedo pravo
 iz oči sem njenih bral.¹¹

Temeljitejšega razpada navdiha in temeljitejšega demitiziranja pesniškega ustvarjanja si takrat ni bilo mogoče zamisliti. Navdih se sesuje v mukotržno peresno garanje in pesemsko besedilo v nedokončan, prečrtan fragment. Bistvena je tudi sprememba, ki jo doživi ustvarjalec sam. Saj sname s sebe celo svoje nekdanje ime: ne imenuje se več poet niti pevec, ostaja le še ‚pisavec‘ in tako se predstavi celo v naslovu pesmi. Pisavec, torej označen in imenovan le še po tehničnem delu svojega stanu, svojih nalog in opravil. Tudi poet je v pričujočem Jenkovem besedilu doživel svojo precej skrajno demitizacijo in deromantizacijo.

Vsa ta preobrnjenost pesniških zadev pa ne bi bila jenkovsko ostra, če ne bi poezije naposled tudi vrednostno soočil z življenjem samim. Stvari postavi tako, da pisec ljubezenskih stihov najde vse tisto pravo, resnično in vredno šele takrat, ko odrine svoje nesrečne stihe, vrže pero od sebe, gre k dekletu in šele ob njej zaživi s svojim resničnim čutenjem in s pravo besedo. Torej ni poezija tisto odrešilno in orfejsko, kar oživlja ter prenavlja svet, ampak je življenje samo lepota, moč in vrednost. Tu je Jenko blizu filozofiji, kakršno srečujemo na primer v Heinejevih Slikah s poti (1826—1831) ali v Wienbargovih Estetskih bojnih pohodih (1834), kjer lahko beremo takrat močno odmevno geslo »Življenju je življenje najvišji namen!«¹² Blizu pa je do neke mere tudi realistu Černiševskemu, ki je istega leta 1855 v razpravi Estetski odnosi med umetnostjo in stvarnostjo vzpostavljaj podoben red stvari s trditvami, da je lepota življenje samo, torej »umetnost nasploh nima nobenih pravic, da jo postavljamo nad naravo in življenje«; zapisal je, da si »ne more zamisliti obraza, ki bi bil lepši od obrazov, kakršne je videl v resnici.«¹³

Izstop iz romantične miselnosti je viden tudi v slogu Jenkove poetološke izpovedi. To je pesem brez metafore in simbola. Zapisana je od

¹¹ S. Jenko, Zbrano delo I, Ljubljana 1964, s. 37.

¹² L. Wienbarg, Aesthetische Feldzüge, 1834, s. 78—79.

¹³ N. G. Černiševski, Estetski odnosi med umetnostjo in stvarnostjo, Ljubljana 1952, s. 67, 72.

začetka do konca v dobesednem, premem sporočanju, brez vmesnega prostora med znakom in pomenom. Tudi sklepna metafora »iz oči sem njenih bral« je že pogovorna in nima funkcije literarne metafore. Skratka, gre za veristično poročilo, ki bi bilo navadna proza, tako v izbiri besed kot v njihovi kombinaciji, če ne bi bilo postavljeno v verzificirano obliko izpovedi. Saj iz velikega nasprotja med uglajeno pesniško obliko in čisto drugačno, zatikajočo se vsebino pesnjenja, prihaja pomenska napetost posebne vrste. Novi slog je tu in pri Jenku ne moremo več govoriti samo o napovedi konca romantike ali znamenjih njenega razpadanja. Pri njem, in prav ob tej poetološki pesmi, lahko govorimo tudi že o konstituiranju realističnega sloga. To se pravi sloga, za katerega je značilno neposredno, premo in s tem opisujoče označevanje stvari; ki semantično nabitost ter večpomenskost prenaša z metafore in simbola v druge, pretežno gramatične in formalne posebnosti pesniškega izražanja.

Pri Jenku bi, kot rečeno, lahko našli še celo vrsto poetoloških pesmi, v katerih postavlja na glavo romantično filozofijo poezije in pesnika. V imenu prozaične resničnosti razbija ali odstranja vsa tista njena notranja jedra, ki so jedra mitiziranja (np. *Rodoljubki, Pesnik, Poet, Nauk, Tako je, Če ni mi pesem, Pesem obupanca*).¹⁴ Seveda tudi on, doma na previsu pozne romantike in realizma, v tem svojem mišljenju ni bil enosmeren. Kot vsa tematska območja je bilo tudi poetološko pri njem močno vznemirjeno in odprto nasprotjem, celo ambivalentnosti. Tako najdemo tudi izpovedi, kjer razmišlja o poeziji docela romantično, poudarja njeno domišljijo, njeno nadčutno, nadosebno in neznano poreklo, njeno izjemno katarzično moč pa tudi izjemno usodo njenega tvorca (npr. *Uvod, Fantazijam, Moja pesem, Pevec, Želja*).¹⁵

Kljub temu ostaja resnica, da je Jenko sredi petdesetih let tudi v razmeroma manj gibljivem, poetološkem območju slovenske lirike že zelo jasno zaznamoval prehod, oz. prelom iz romantike v realizem, celo s poudarkom na novi, realistični strani mišljenja in izražanja.

Pesem Pisavec pa s svojim skrajno stvarnim in ostro intelektualiziranim opazovanjem pesniškega ustvarjalnega procesa opozarja še na neko novost. Jenko se je namreč ob poslavljanju od romantike po svoji poti in na svoj način približal tistemu stanju radikalne samorefleksije znotraj pesnjenja in mišljenja o pesnjenju, ki se je začela s Poejevo Filozofijo

¹⁴ Rodoljubki, Jenkovo ZD I, s. 42; Pesnik, ZD I, s. 124; Poet, ZD I, s. 125; Nauk, ZD II, s. 192; Tako je, ZD II, s. 192; Če ni mi pesem, ZD II, s. 194; Pesem obupanca, ZD II, s. 191.

¹⁵ Uvod, ZD I, s. 9; Fantazijam, ZD II, s. 181; Moja pesem, ZD I, s. 10; Pevec, ZD I, s. 125; Želja, ZD I, s. 76.

kompozicije (1846), se takoj zatem nadaljevala v opaznem delu Baudelairejeve poetike in zaznamovala začetke lirskega modernizma, oz. tistega dela modernizma, ki je bil naravnian zoper romantični mit navdiha.

Razvojni lok, ki smo ga poskušali potegniti skozi nekatere bolj izpostavljene točke Prešernove, Levstikove in Jenkove poetološke lirike, bi lahko nadaljevali in do naslednjih zanimivih mest prišli ob *Josipu Stritarju*. Toda izrazitost razvoja po Jenku v glavnem popušča, do močnejših sprememb in obratov pride šele proti koncu stoletja z nastopom nove romantike.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den typologischen Eigenschaften der slovenischen Literatur fällt eine ungewöhnliche Erscheinung ins Auge: die erste ausdrücklichere Opposition zur Romantik und auch die ersten ausdrücklicheren Zeichen des Realismus sind nicht in der erzählenden Prosa zu finden, sondern in der Lyrik, und zwar in allen ihren hauptsächlichen Themenkreisen. Diese Verschiebung ist so weit ausgereift, dass man sich bei deren Betrachtung mit Hilfe der Wellekschen bekannten Normen der europäischen Romantik orientieren kann, wenn man sie mit gehöriger Elastizität anwendet und ihre Logik noch auf einige zu wenig beachtete Erscheinungen erweitert.

Die Studie beschränkt sich auf die Lyrik mit poetologischer Thematik und auf die Zeichen des Umbruchs in ihrem Bereich. Dieser Umbruch lässt sich an drei sehr unterschiedlichen Texten mit poetologischer Thematik beobachten: an Prešers Gedicht *Pevcu* (1838), an Levstiks *Upod* (1854) und Jenkos *Pisavec* (1855). Das Ergebnis ist in schematischer Aufzeichnung wie folgt:

1. Die romantische Auffassung von der Poesie als ausserordentlichem Wert und vom Schicksal des Dichters als ausserordentlichem Schicksal schwindet immer mehr. Der Mythos von Poesie und Dichter zerfällt.

2. Auch Wirkung und Macht der Poesie, beide in der Romantik von ausserordentlichem Gewicht, katharsisch im orpheischen Sinne des Wortes, schwächen sich im Realismus ab, werden nach und nach der psychologischen Beobachtung unterworfen oder im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Poesie und Leben sogar invertiert, und zwar so, dass das entscheidende Primat dem Leben zuerkannt wird.

3. Es schwindet die romantische Ansicht von der Eingebung als Hauptquelle der Poesie, und zwar Eingebung, die neben einem subjektiven Hintergrund auch einen überpersönlichen, mythischen in einer vermenschlichten Natur und deren schöpferischem Wesen findet. Der Mythos der Eingebung zerfällt und das Problem der Arbeit und der Mühe schiebt sich in den Vordergrund.

4. Auch der Stil der poetologischen Bekenntnisse wandelt sich verhältnismässig schnell. Vom Ausdruck durch Symbole und Mythen oder Allegorien geht er über zur veristischen und psychologischen Beschreibung eines Schaffensprozesses, genauer, des Schreibens selbst.

5. Im Einklang mit alledem wandelt sich auch die Bezeichnung des Dichters: der Poet, Sänger, Dichter, Schreiber.

MEDSTAVA V LUČI BESEDILOSLOVJA IN STILISTIKE

Podan je poskus, da bi se izrazi, ki so tradicionalno pojmovani kot vrinjeni stavki, vključili v široko problematiko konstruiranja besedil z izrazi med vmesniki, tj. kot medstave, katerih dve vrsti (izpostave in pristave) združujeta številne tipe. Gradivo je iz časopisov. Izpostave so poudarjeni deli in dajejo linearnemu časopisnemu besedilu reliefnost, pristave so posledica posebnih okoliščin časopisnega sporočanja. Vmesniki so signali, ne ločila, zato nimajo skladenjskih obveznosti.

An attempt is presented to incorporate expressions traditionally considered as parentheses into the broad problem area of text construction with expressions among distance items, e. g. as inter-inserts whose two kinds (exposure-inserts and by-inserts) include a number of different types. Texts are taken from the newspapers. Exposure-inserts are the emphasized parts giving linear newspaper texts their relief character. By-inserts are the consequences of special circumstances of the newspaper way of information. Distance items are signals and not inter-punctuations and therefore are not subject to any syntax obligation.

Vprašanje jezikovnih izrazov, ki jih tradicionalno štejemo k vrinjenim stavkom, je že bilo postavljeno tudi kot vprašanje besediloslovja.¹ Tudi problematika, ki jo obravnavam v tej razpravi, bi vsaj po primerih, ki jih prinaša gradivo, na prvi in površen pogled spadala k vrinjenemu stavku, kot se imenuje v našem jezikoslovnem izročilu. Samemu vrinjenemu stavku se v naši jezikoslovni literaturi ne posveča veliko pozornosti. Starejše slovnice² ga omenjajo kot skladenjski pojav in učijo, da mora biti od glavnega stavka, sredi katerega je postavljen, ločen z vejico.

Sploh je videti, kot da je ta pojav zanimiv zgolj zaradi stave ločil. Tako ga, npr. Slovenski pravopis 1962, obravnava pri poglavju *Pomišljaj* (ki loči vrinjeni stavek od celotnega stavka). Tu je tudi določeno, da namesto s pomišljajem oddelimo vrinjeni stavek lahko še z oklepajem ali vejicama. — Več ima o vrinjenem stavku Toporišičeva Slovenska slovnica (1976). Tu najdemo določila, da je vrinjeni stavek zaznamovan s padajočo polkadenco (459), dalje, da vrinjene stavke zaznamujemo z znižanim registrom (ki ga sicer z ločili ne zaznamujemo, razen pri ločilih za vrinjeni stavek, 460). To je problematika vrinjenega stavka pri stavčni fonetiki. Vrinjeni stavek je nadalje omenjen še kot poseben tip

¹ Prim. recenzijo *Josefa Štěpana*, Uvod do textové lingvistiky, Slovo a slovesnost XXXIV (1973), 4, 329.

² Slovenska slovnica, Ljubljana 1947, 286; *A. Bajec-R. Kolarič-M. Rupel*, Slovenska slovnica, Ljubljana 1956, 302.

zložene povedi (524), prvič pa je v zvezi z besednim redom tudi omenjeno, da stojijo naslonke za vrinkom (vrinjenim stavkom, 539). — Iz novejšega časa³ so določila, ki prav tako obravnavajo vrinjeni stavek v zvezi z rabo ločil, vejic, pomišljajev in oklepajev. Tudi tu je vrinjeni stavek dopustno ločiti od okoliškega besedila bodisi z vejicama bodisi z oklepajema ali pomišljajema. Ker nas bo tukaj zanimalo samo eno od možnih ločil, tj. pomišljaj, naj bo omenjeno še eno važno in za nevtralno ubesedovanje povsem sprejemljivo določilo iz tega Komentarja, namreč, da s pomišljajem ločimo vrinjeni stavek od preostale povedi le, če ima poved več stavkov, med seboj že tako ločenih z vejico; če pa je poved preprosta, navadno zadostuje za nepoudarjeni vrinjeni stavek le vejica (246). K temu določilu pristavimo še drugo, ki tudi govori o poudarjanju, namreč: če ne poudarjamo posebej, stavimo namesto pomišljaja vejico (246). Vidimo, da je tukaj raba ali neraba pomišljaja povezana s poudarjanjem ali nepoudarjanjem in to se bo pokazalo kot zelo pomembno.

Tukaj obravnavana problematika bo opozorila, da bi bilo treba pri skladijski rabi pomišljaja v komentarju ostreje ločiti med pomišljajema, ki zaznamujeta vrinjeni stavek, in ostalimi primeri, torej med izrazito p a r n i m pomišljajem (tako kot pri okroglem oklepaju) in enojnim pomišljajem pri vseh ostalih primerih skladijske rabe.

Čeprav ni posebej omenjeno, pa iz vseh primerov pri navedenih avtorjih izhaja, da gre pri vrinjenih stavkih za poseben postopek pri k o n s t r u i r a n j u povedi ali celo širšega besedila, z a v r i v a n j e, pri katerem se organski potek govorne verige prekinja z vrinjeno enoto, ki izhaja iz druge ravnine.⁴ Posledica vrivanja je torej vrinjeni stavek, ki v vsebinskem oziru »dodaja kako podrobnost, kaj pojasnjuje, izraža odnos govorečega do vsebine, razmišlja o pravilnosti podatka ali izraza, se sklicuje na naslovnikovo izkustvo ali naslovnika k čemu poziva.«⁵ ali se sploh k naslovniku tako ali drugače obrača. Važno pa je, da vrinjeni stavek z okolico ni povezan z nobenim skladijskim razmerjem, ali natančneje, ni eksplicitno povezan z okolico (npr. s skladijskimi vezniki, prislovi ipd.; to bo pozneje pomembno za ločevanje med izpostavo in pristavo).

Za primer vrinjenega stavka se pri nas navaja prirejen Cankarjev sarkastični stavek iz Bele krizanteme, ki se izvirno glasi (zapisan med pomišljajema):

³ Gl. J. Toporišič-J. Rigler, Komentar k načrtu pravil slovenskega pravopisa, SR 27 (1979), 2, 246.

⁴ Gl. o tem dalje.

⁵ V. Smilauer, Novočeská skladba, Praha 1966, 401.

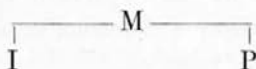
¹ S prijateljem — tudi jaz imam prijatelje — sva se sprehajala po Latermanovem drevoredu.

Tako bi iz naših podatkov o tej problematiki kazalo, kot da gre v konstrukcijah, kjer je kakšen del na obeh straneh od ostalega besedila oddvojen s pomišljajema, za vrinjeni stavek (če tu izvezam določilo iz Komentarja, kjer je tudi pristavek naveden kot vrinjen stavek; 247).

Imamo pa brez števila primerov, kjer je zgradba povedi na zunaj podobna zgradbi z vrinjenim stavkom, vsebuje torej enoto, na obeh straneh ločeno z znakoma, ki sta grafično pomišljaja (to je zunanja podobnost z vrinjenim stavkom), z njim pa ima skupen edino še namen, da bi se ta enota poudarila, izpostavila iz okoliškega besedila. Drugih lastnosti vrinjenega stavka ali vrivka pa nimajo. V eni taki skupini sploh ne gre za *v r i v a n j e*, zato bi težko delovala rešitev, s katero bi razširili definicijo vrinjenega stavka in preprosto vse to obravnavali skupaj. Zato je tukaj podan poskus, da bi se vsi izrazi med pomišljajema obravnavali kot skupna problematika *g r a d n j e b e s e d i l a* (povedi; výpověď; Aussage), pri čemer bi bile razmeroma jasna problematika vrinjenega stavka le ena od enot tega sklopa vprašanj.

Gradivo, zbrano iz publicističnih, zlasti časopisnih sporočil zadnjih 15 let in dopolnjeno s primeri iz drugih funkcijskih zvrsti (znanstvenostrokovne in umetnostne), je malodane nepregledno in kaže na veliko raznovrstnost pri uporabi te — lahko bi rekli — tehnike gradnje besedila in celo značilnosti osebnega stila.

V tem poskusu so izrazi med pomišljajema v najširšem smislu *m e d s t a v e*, te pa so ali *iz p o s t a v e* ali *p r i s t a v e*.



V tej delitvi je tradicionalni vrinjeni stavek vrsta pristave in je nekaj prehod med izpostavo in pristavo. Pojasnimo.

Pri oblikovanju tipov medstav ne gre v prvi vrsti za pravopisno vprašanje, zato sprejemam konstrukcije s pomišljaji kot obstoječe dejstvo in se ne ukvarjam z vprašanji razmerja med pomišljajema in oklepajema in vejicama. Upoštevam, da so bile konstrukcije zapisane s pomišljajema in so kot take postale del konvencije med sporočevalcem in naslovnikom. To pomeni, da sem primere, kjer je vprašanje predvsem pravopisno, strnil v posebno skupino z dvomnimi, vsaj dve možnosti vsebujočimi rešitvami. Tu je merilo tudi najbolj podvrženo individualni presoji pri razumevanju avtorjevega namena. — Ta poskus zato postavlja v ospred-

je poleg stilno-zvrstnega in -skladenjskega predvsem besediloslovni vidik (vidik besedilne slovnice, teorije besedil).

Iz dejstva, da je pomišljaj (tukaj: par pomišljajev) pri zaznamovanju vrinjenega stavka zamenljiv z oklepajem ali vejico, izhaja, da je to skladijsko ločilo, četudi pri vrinjenem stavku zaznamuje ničto skladijsko razmerje (njegova uporaba v besedilu ima torej lahko, a ne nujno, skladijske posledice in zato je v izrazitih primerih bolje rabiti tudi izrazito skladijsko ločilo, tj. vejico). Pri vrinjenem stavku je pomišljaj nujno dvodelno ločilo in bi ga bilo treba sistemsko ločiti od »enojnega« pomišljaja, kar je zaradi njegove grafične podobe seveda težko; ni pa ga mogoče poljubno zamenjevati s parom oklepajev, kot bi to lahko povzročilo motnje pri razumevanju sporočila. V umetnostnih sporočilih je to lahko stvar pomembnih odtenkov, v publicističnih pa jih navadno ni, ker se oklepaji rabijo veliko redkeje. — Moramo dopustiti — in v gradivu so taki primeri — da v vseh ozirih enaki enoti lahko nastopata bodisi v oklepajih, tj. kot manj pomembna sporočila, ki ga je mogoče pri branju izpustiti, drugič pa med pomišljajema, tj. kot poudarjeno, izpostavljeno sporočilo.

Strogo vzeto, pomišljaj (par pomišljajev) ne more biti ločilo, ki bi smelo skladijsko nezaznamovani potek govorne verige prekiniti na poljubnem mestu (kot tega ne more skladijska vejica). Kakor se bo videlo iz primerov, lahko to stori le *signal*, ki nima nobenih skladijskih obveznosti do okoliškega besedila, ampak enoto prostorsko, vidno oddeľuje od okolice (kakor med dva predmeta, ki se ne smeta stikati, vložimo kak drug predmet, ki je snovno, oblikovno samostojen in na funkcijo razmejenih predmetov ne more vplivati). Zato uporabljamo tradicionalno poimenovanje pomišljaj z določeno rezervo, saj gre za nekakšen distančnik, domače še bolje vmesnik.

Izpostava nastopa v umetnostnih besedilih sorazmerno redko, nekateri avtorji jo uporabljajo, drugi ne. V poljudnoznanstvenih, znanstvenostrokovnih besedilih je pogostejša, najpogostejša pa je v publicističnih, predvsem časopisnih.

Merila za ločevanje med izpostavo in pristavo se delno ujemajo z merili za določanje vrinjenega stavka. Primer iz časopisnega sporočila:

(2) Ivan Artač bo svojo strast za lovom in mesom — *kakorkoli* — krepko plačal. (Ivan Vidic, D/elo/, 20. 6. 68, 7.)

Vidi se, da ni bistvenega znaka vrinjenega stavka, tj. vrivanja enote z druge ravnine, je pa zunanja podobnost (in to bo veljalo za vse medstavke). Govorna veriga je na določenem mestu prekinjena s signalom,

sledi izpostavljena enota, zaključuje jo signal in govorna veriga se nadaljuje do končnega (ali nekončnega, v drugačnih primerih) ločila. — Bistvo izpostave se dá zajeti v sklopu formaliziranih pravil:

1. $S \rightarrow GV(l) + GV' + GV(d)$
2. $GV = M$
3. $(M = I)$
4. $[GV(l) + V_1 M V_2 + GV(d)] - (V_1 V_2) = GV(l) + GV' + GV(d)$.

Splošno pravilo medstave (izpostave in pristave) pa je:

5. $[GV(l) + V_1 M V_2 + GV(d)] - (V_1 M V_2) = GV(l) + GV(d)$.

S = stavek

GV/l/ = levi del govorne verige

GV/d/ = desni del govorne verige

GV' = del govorne verige

ki v nezaznamovanem besednem redu

postane medstava — izpostava

M = medstava

I = izpostava

V₁ = levi vmesnik

V₂ = desni vmesnik

Iz preprostega primera (2), ki kaže najpreprostejši tip izpostave, bi se vsiljevalo sklepanje, da je v izpostavo mogoče povišati katerikoli besedo ali zvezo v govorni verigi oz. katerikoli stavčni člen, torej na kateremkoli mestu v govorni verigi. Pa ni tako. Veljajo določene omejitve.

Razločevalno znamenje med izpostavo in pristavo (tudi med izpostavo in vrinjenim stavkom), je da se v konstrukciji lahko izpustita vmesnika, to je pravilo 4, ki ne velja za pristavo, zato je to glavno razločevalno znamenje, lahko pa celotna izpostava (oba vmesnika in enota med njima; pravilo 5), pa bo potek govorne verige ostal nezaznamovan. Enota je z vmesnikoma res samo izpostavljena, ni pa enota z druge ravnine. Pri pristavi in tudi pri vrinjenem stavku, pa, kot rečeno, ni mogoča uveljavitev 4. pravila. Lahko torej odstranimo celotno medstavo z vmesnikoma, da se levi del govorne verige nezaznamovano, naravno stakne z desnim delom.

Določilo o nezaznamovanem poteku govorne verige pomeni tukaj neokrnjenost stavčnega vzorca.

Kaže, kot da je možnost delanja izpostave odvisna od stavčne skladnje. Če sprejmemo za razločevalno znamenje izpostave to, da se lahko izpustita bodisi samo oba vmesnika (pravilo 4) bodisi enota med vmesnikoma skupaj z njima (pravilo 5), torej iz:

(5) Oče in mati na deželi tega — *seveda* — *ne vesta*.

(4) Oče in mati na deželi tega *seveda* *ne vesta*.

(kar v govoru pomeni ukinitvev premora in znižanja registra) ali

(5) Oče in mati na deželi tega *ne vesta*.

(kar pač dá drugačen pomen, vendar nobene zaznamovanosti), potem iz tega izhaja, da izpostava *ne more biti* nobena *sama* slovnična beseda (tj. vezniške besede in predlogi) in *sami* prosti morfemi *se, si, je* ipd., od besed stavčnih členov pa povedkov glagol, predikativ in povedkovo določilo, jedro priredno ali podredno zloženega osebka, če je v povedku prehodni glagol (direktna prehodnost), pa tudi jedro priredno ali podredno zloženega predmeta, pokazano pa bo, da tudi polni ali nepolni pristavek. — Tako se za izpostavo ponujajo tisti deli govorne verige, katerih besede pripadajo skladijsko neodvisnim stavčnim členom; po Daneševo bi se reklo, da niso relevantne prvine stavčnega vzorca in spadajo k razvijalnim pravilom (izjema bo tu pristavek, ki je lahko samo pristava).

Najpogostejše izpostave so v primičnem razmerju, se pravi prislovna določila (prislovi, predložne oz. predložno-prislovne zveze, prislovni odvisniki), levi in desni prilastki, redkejšje izpostave pa so deli priredno zloženih fraz ali deli priredij. Preseneča redkost členkov, med katerimi so nekateri primerni za izpostave tako s svojim pomenom kakor tudi zaradi svoje skladijske samostojnosti. To ostane zaenkrat še nepojasnjeno. — Razume se tudi, da v vlogi izpostave *ne more* nastopati stavčna poved, če skladijsko ni eksplicitno, tj. z vezniškimi sredstvi, vključena v širšo poved. Stavčna poved kot vrinjeni stavek spada k pristavam, in sicer tudi takrat, ko v izrazu med vmesnikoma vzpostavimo eliptični povedek. — Ponazorimo to s primeroma iz besedil umetnostne zvrsti (kjer se ta problematika sicer rada izmika natančnemu določevanju):

(6) Z materjo — *vdovo* — bivala je v leseni, na pol podrti hiši.⁶

(7) Emil — *že visokošolec* — je prišel zadnjič obiskat svojega rednika.⁷

V navidezno podobnih konstrukcijah hitro ugotovimo, da je v (6) izraz med vmesnikoma desni ujemalni prilastek orodniškega predmeta (mater vdovo), v (7) pa *seveda* *ne* izhajamo iz zveze *Emil visokošolec* in gre torej za nepolni pristavek, ali natančneje, za osebko pristavčno frazo. Medstavo (6) brez težav spoznamo kot izpostavo in v tem se konstrukcije umetnostnih besedil ne ločijo od publicističnih. Po pravilu o izpustitvi vmesnikov beremo primer (6) kot

(8) Z materjo *vdovo* bivala je v leseni . . .

⁶ I. Tavčar, Gričarjev Blaže, ZD 3 (1966), 110.

⁷ F. S. Finžgar, Vrbenški ovčar, ZD 1 (1979), 366.

Medstave (7) pa ne moremo brati kot (8), torej:

(9) Emil *že visokošolec* je prišel zadnjič ...

iz česar izhaja, da medstave (7) ne moremo šteti k izpostavam, za kar se navidezno predstavlja s svojo kratkostjo. — Vendar je zadeve treba pregledati natančneje — tudi zaradi jasnosti definicije.

Primer (7) je treba spraviti v okvir postavke o enoti z druge ravnine. To je bolj prikladno, pa tudi pravilo, da nepolne in polne pristavke štejemo k pristavam, tako nima nobene izjeme. Težave bi namreč bile, če bi tukaj za ločevanje uveljavili sicer jasno določilo, ki nam sicer pomaga pri razpoznavanju pristavka, da se »(p)/ristavčne fraze /.../ dajo pretvoriti v zvezo osebka in povedka /.../«,⁸ in bi stavek (7) brali kot

(10) Emil je bil *že visokošolec* in je prišel ...

ali kot

(11) Ko je bil Emil *že visokošolec*, je prišel ...

Treba je namreč upoštevati avtorjevo stilno hotenje, da mu podatek, da je bil Emil *že visokošolec*, ni priklical konstrukcije s soobstajanjem enot (vezalno priredje), še manj pa eksplicitno časovno podredje. Stvar ima širše sobesedilne razloge in med izrazoma (10) in (11) je v razmerju do (7) res tudi fin stilni odtonek. Zadoščal mu je členek *že*, ki ima tu seveda časovni pomen, ohranil pa je konstrukcijo prostega stavka. Členek tukaj s svojo stavčno pretvorbo vključuje povedek,⁹ torej:

(12) Emil — *bil je že visokošolec* — je prišel zadnjič obiskat svojega rednika, kar je očiten izraz z druge ravnine, pri čemer je vez *bil je* koreferenčna k *Emil* (v *Emil je bil gre* za nezaznamovano nujno ujemanje med osebkom in povedkom enega stavka). — V (12) se torej gradi besedilo, ne stavek; v (10) smo vzpostavili povedek v pristavčni frazi (med *Emil* in *že visokošolec*), v (12) pa zaradi členka (lahko tudi zaradi nekaterih prislovov) v samem pristavku. — Da v pristavku nastane po vzpostavitvi povedka referenca k »odnosnici«, lahko ponazorimo tudi s slovničnim primerom za polni pristavek in z določilom o uporabi vezniških sredstev.¹⁰

(13) France Prešeren, *največji slovenski pesnik*, je rojen v Vrbi.

Namesto vezniškega sredstva

(14) France Prešeren, *namreč največji slovenski pesnik* ... postavimo zaimек in vez (in vmesnika):

(15) France Prešeren — o n j e *največji slovenski pesnik* — je rojen v Vrbi.

⁸ J. Toporišič, Slovenska slovnica 1976, 474.

⁹ Ta vloga členkov je opisana v naslovih časopisih uvodnikov, kjer ima stilne posledice. Prim. T. Korošec, Poglavlja iz strukturalne analize slovenskega časopisnega stila (disertacija), Ljubljana 1976, 511—514.

¹⁰ J. Toporišič, Slovenska slovnica 1976, 474.

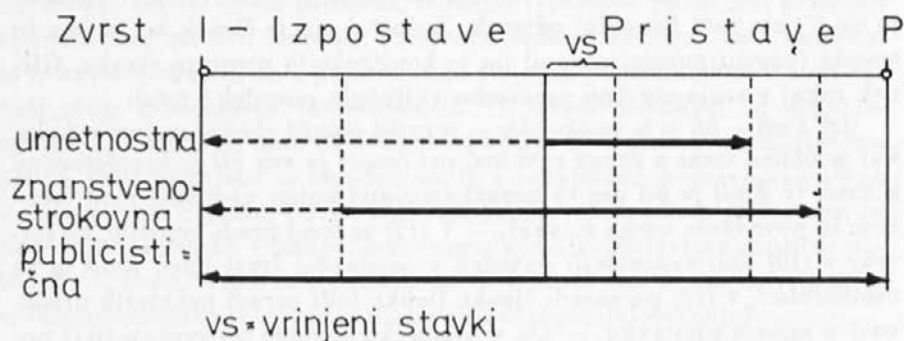
kjer je stavek in nekdanjega pristavka z levim delom govorne verige referenčen prek zaimenskega *on*. Skladenjski pojavi prestopajo meje stavka v besedilo. — Lahko je predpostaviti, da bi avtor, če bi mu ustrezalo, zapisal tudi naveden pristavek

(16) Emil, že *visokošolec*, je prišel...

vendar to ne bi pojasnilo ničesar. Treba je torej, kot rečeno, izhajati iz dejstva, da so konstrukcije z vmesniki plod avtorjevega hotenja.¹¹

Če se medstave že izmikajo dokončni razlagi v besedilih umetnostne zvrsti, pa je za publicistične in ožje časopisne mogoče zanesljivo reči, da so na eni strani, kot izpostave, izraz prizadevanja po (tudi vidni) razgibanosti besedila, po reliefnosti, so nasprotje linearnosti, na drugi strani, kot pristave, pa posledica posebnih ubesedovalnih okoliščin in kot take tudi izrazita sestavina v arhitektoniki avtorskih časopisnih sporočil (zlasti komentarjev, uvodnikov, kurzivk ipd.).

Po funkcijskih zvrsteh¹² bi grafično prikazali zastopanost medstav takole:



Skrajni točki zajemata najbolj tipične izpostave in pristave, ki proti sredini tipičnosti izgublja.

¹¹ Ni pa mogoče izključiti vpliva, ki gre od Jurčiča in (zlasti) Tavčarja prek Cankarja do Finžgarja, Kraigherja in k drugim, tudi v esejistiko, širšo publicistiko in časopis.

¹² O praktičnosporazumevalni ni gradiva, pa tudi ne bi vplivalo na celotno problematiko, ker medstavo štejem predvsem za sredstvo pisnega prenosnika v tem smislu, da je izraz sporočevalnega hotenja pri konstrukciji pisanega sporočila. Določitev o znižanem registru pri izgovoru vrinjenega stavka se torej nanaša na reprodukcijo pisanega sporočila. Tega določila ni mogoče avtomatično obrniti, namreč, da vsak, v znižanem registru izgovorjeni del govorne verige iz živega govora v zapisu na obeh straneh nujno razmejimo s pomišljajema. Opazovanja bi govorila prej za oklepaje, vendar statistične raziskave o tem ni. V poročilih televizije Ljubljana (28. 7. 74., ob 20.20) je bila z znižanim registrom

1. Izpostave

V umetnostnih besedilih so, kot rečeno, izpostave redke; z vključevanjem povedkov prehajajo k vrinjenim stavkom. Za lažjo primerjavo navajamo še po en značilnejši primer iz vsake funkcijske zvrsti.

(17) Moj naslednik — *v majhnem kranjskem trgu* — je baje že sprt z vsemi. (L. Kraigher, Kontrolor Skrobar, ZD 3, 1979, 386.)

(18) V Finžgarjevi Dekli Ančki se je — *gledano s širšega stališča* — pripravljajal poraz uradni katoliški, v kakršnemkoli že pogledu umetniško svobodo utesnjujoči literarni ideologiji. (J. Toporišič, Pripovedna dela F. S. Finžgarja, Ljubljana 1964, 12.)

(19) Teh vezi (narodnostni in jugoslovansko državnostnih) si ljudje ne dovolijo uničiti, z njihovo pomočjo so se dvignili iz nesreče med NOV in prav za ta čas je — *v prepletu narodnoosvobodilne vojne s socialno revolucijo* — dokazana njihova čudovita moč. (Sodobnost, XVIII, 4, 409.)

V časopisnih sporočilih pa bi smeli šteti za najrazličnejše izpostave različna prislovna določila. Uporabljajo jih številni avtorji, le da so pri nekaterih toliko pogoste, da bi jih lahko pripisali priljubljeni tehniki pisanja oz. osebnemu stilu. V neavtorskih časopisnih sporočilih izpostav kot tudi pristav skoraj ni.

Prislovna določila kot izpostave

H kratkim izpostavam gredo enobesedno, dvo- in tribesedne (vendar meje ni nujno začrtavati tako striktno, čeprav je delitev na — praviloma — kratke in dolge izpostave koristna).

(20) Zaključili pa so se v dokajšnji megli, brez sporočila, ali se bodo sogovorniki znova sestali, in zdaj je takšen izid povzročil dokajšnje zanimanje, posebej še, ker je bilo — *iz krogov EGS* — slišati, da so nadaljnje stike odpovedali predstavniki OPEC. (Božo Mešanovič, D, 16. 7. 79., 4.)

izgovorjena takale poved: *Nič čudnega torej, da je obala // v dveh dneh smo uspeli obiskati samo slovenski del // domala polna*. Vsebina vrinjenega stavka se ponuja bolj kot stranski podatek in bi jo raje zapisali med oklepaje.

Veliko teže se je odločiti za oklepanje v konstrukcijah, ki ubesedujejo hlastno (elips, anakolutov itd. polno) pripoved. Če bi sprejeli (možno) predpostavko da je Milčinski zapisal slišani pogovor, bi se lahko strinjali z njegovo rešitvijo v imenitnem pasusu iz Muhoborcev:

»/.../ Sinoči pri večerji notar, dobre volje, trči s spojim kozarcem ob kozarec svoje milostljive in ji reče prijazno: »Servus!« Zmoti pa se in ji reče namesto, Servus Minka! — Servus Rezka! Tačas notarka kvišku, kakor da bi jo pičil gad, vsa sem bila trda. Zdajle bo klofuta priletela, adijo bal, sem si mislila. Notar pa — nak, kako je ta človek pameten — hitro prevrne svoj polni kozarec po njeni obleki, ravno v naročje se ji je izlilo — pa je bila jeza pogašena. (F. Milčinski, Muhoborci, Zbrani spisi 1, Lj, 1978, 126.) — Kakorkoli že, rabo pomišljajev (vmesnikov) ne štejem za primarno sredstvo pri zapisu govora, ampak za konstrukcijsko sredstvo zahtevnejšega sporočanja.

(21) Krščanska demokracija se — *upravičeno* — brani nevarnosti, da bi komunisti preko socialistov s svojimi zahtevami pogojevali zakonodajni proces. (Marjan Sedmak, D, 24. 4. 72., 10.)

(22) Navznoter jim namreč ostaja še dovolj manevrskega prostora za razno ilegalno dejavnost, ki pravil ne upošteva in ki utegne tudi še v prihodnje — *kljub zdajšnjim izjavam* — pretresti svet. (Tit Dobršek, D, 1. 8. 75., 4.)

(23) S takim ravnanjem si lahko — *med drugim* — razložimo, zakaj že v obstoječem političnem sistemu nismo dosegli /.../ (Beno Zupančič, D, 13. 2. 72., 3.)

(24) Mogoče ali celo verjetno pa je, da bo Sadat kljub temu pustil vrata za nadaljnje pogovore odprta s tem, da prekinitve ognja sicer formalno ne bo podaljšal, bo pa — *posredno ali neposredno* — zagotovil, da ZAR ne bo prva obnovila sovražnosti. (Andrej Novak, D, 6. 3. 71., 1.)

(24a) In če zapišemo, da smo z zadrževanim dihom prisostvovali vedno širšemu razpredanju mreže prelite krvi ter v zametku razpoznavali marsikatero poglobitve prvine tako imenovanih revolucionarnih aksesov (sproščanje osebnega sadizma, fanatična uporaba vseh sredstev), pa — *po drugi strani* — znamenja pripravljenosti na največje žrtve in odpovedi, smo v tem presojanju odgovorili pritrdilno. (Jože Snoj, D, 2. 8. 71., 6)

(25) In tako bodo bržkone — *kakorkoli že* — zakrpali sirsko-jordanske stike. In bržkone — *spet* — na kožo palestinskega, ki je nedvomno pomagalo zanetiti zdajšnjo napetost. (Tit Dobršek, D, 16. 8. 71., 4.)

(26) To japonsko stališče, ki sicer ni vzbudilo posebne pozornosti, se je v očeh opazovalcev — *hote ali nehote, upravičeno ali neupravičeno* — povezalo s podatki, po katerih bo deželna vzhajajočega sonca /.../ investirala v oboroževalno industrijo. (Dušan Dolinar, D, 21. 1. 68., 3.)

Zanimiva je večbesedna izpostava kot prislovno določilo primere:

(27) Prvi kitajski satelit — *kakor pred njim sovjetski in ameriški* — ponovno opozarja super sile in človeštvo, da v prihodnost drži samo ena pot, /.../ (Božidar Pahor, D, 28. 4. 70., 1. uvodnik.)

Posebno pogosto je prislovno določilo načina (okolščine), ki se v izpostavi začena kot predložna zveza s predlogom *ob*. Tu so pretežno dolge izpostave in nekatere med njimi prestopajo okvir berljivosti, kot jo določa pravilo 5.

(28) ... da bi dali času čas, da bi skušali predvideti gibanja, pritiske, postopke, da bi postopoma — *ob danih možnostih* — razreševali težave, ki jih ni mogoče razrešiti čez noč. (Beno Zupančič, D, 9. 1. 72., 5.)

(29) In če bodo prisiljeni izbrati med tema dvema pripadnostima, utegnejo ugotoviti, da je — *ob zajamčenem obstoju in ozemeljski nedotakljivosti Izraela* — zanje vendarle važnejše, da se nadaljuje ... (Vida Hreščak, D, 7. 7. 68., 3.)

Dvojna izpostava v eni povedi ne moti, kadar je pregledno konstruirana:

(30) Ta iztočnica zahteva — *ob uveljavitvi načela ideološkega pluralizma v organizaciji ameriških držav* — nadaljevanje razglabljanj o ustanovitvi take organizacije latinskoameriških držav, ki bi koristila razvoju gospodarsko večidel zaostalega področja sveta, organizacije, ki bi si poiskala — *po zgledu Mehike iz zadnjih dni* — nove gospodarske, pa tudi politične partnerje. (Peter Breščak, D, 24. 4. 73., 7.)

(31) Vojni poročevalec agencije AP Peter Arnett je svoji redakciji poslal včeraj dopis, v katerem skuša odgovoriti na vprašanja, kaj pravzaprav pomeni sedanja ofenziva osvobodilnih sil oziroma kakšen cilj ima, kako se ji režim v Saigonu — *ob vsestranski ameriški pomoči* — upira in kakšna je pri tem njegova strategija. (D, 26. 4. 72., 5; ena redkejših neavtorskih izpostav, v sinopsisu.)

Iz sinopsisa je tudi levi prilastek v izpostavi, enako desni prilastek, ki nastopa v agencijskem poročilu. Več prilastkov v izpostavi ni bilo, vendar iz naslednjih dveh primerov ne bi bilo mogoče sklepati, da so prilastki v izpostavah značilni za neavtorska časopisna sporočila. To bi kvečjemu govorilo za ustaljeno in zadosti splošno organiziranje časopisnega sporočila:

(32) Prva in poglavitna ugotovitev ob petletnici je lahko takšna: režim je neizpodbitno trden navzlic — *dokaj šibkemu* — delovanju notranje opozicije. (D, 26. 4. 72., 5.)

(33) Dopoldne sta skupini politikov in izvedencev — *za politična in gospodarska vprašanja* — imeli ločena sestanka. (D, 77. 3. 73., 1.)

Zanimiv je primer, ko je izpostava del priredno zloženega osebka, hkrati pa nakazuje, da se relativnik ne nanaša na celotno priredno osebko frazo, ampak le na njen (desni) del:

(34) Tudi če se vojna ne bi nadaljevala, če bi obtičala v tej začetni fazi, bi Egipčani — *in Sirci, ki so hkrati sprožili ofenzivo na Golanu in osvobodili prva ozemlja* — dosegli orjaški uspeh. (Tit Dobršek, 20. 10. 73., 15.)

Zanimiv je primer, ko se izpostava lahko pojasni na dva načina, ker je drugostni vrstni zaimsek *drug* lahko pridevniški ali samostalniški (posamostaljen):

— sebi in *drugim delegatom* . . .

— sebi in *drugim*, namreč *delegatom, funkcionarjem* . . . :

(35) Delegatka iz SR Hrvatske Darinka Puškarić je v svoji razpravi sebi in drugim — *delegatom, funkcionarjem in novinarjem* — postavila približno takole vprašanje. (Mitja Gorjup, D, 21. 1. 76., 1; cit. po izdaji v knjigi Samoupravno novinarstvo, Lj. 1978, 113.)

Naslednji primer je dvomen. Štejem ga še k izpostavam, čeprav se s svojim značajem determinacijske parenteze že nagiba k vrinjenim stavkom, zlasti še, ker je zaimsek *vsak* tukaj anaforični koreferent k *oba*;

referenca pa je značilnost pristave. Ker pa je vseeno mogoče uveljaviti pravilo 4, ohranimo primere še pri izpostavah:

(36) Oba imata — vsak na svojem koncu te potujoče restavracije — zalogo piva, mineralne vode in očitno tudi krepkih pijač. (Marjan Sedmak, D, 24. julija 70., 4.)

Vsa priredja niso enako primerna, da bi en njihov del nastopal kot izpostava. Pričakovali bi, da so izpostave sploh lahko samo deli treh tri- ali večdelnih priredij, vendar v gradivu ni jasne potrditve za to domnevo; delov dvodelnih priredij pa v gradivu vseeno ni. Uresničitvi 4. in 5. pravila za izpostave pa s svojim pomenom vsekakor ustreza vezalno priredje, kjer sta sestavini »druga drugi dodani in enakovredni«¹³. Le tako se GV(d) lahko nanaša — tako na GV(l) kot na GV' (= I). Razume se torej, da je tu najprimernejši priredni veznik *in*, vendar v svoji najpogostejši nevtralni rabi.¹⁴

(37) Bilo je mogoče pričakovati — *in zgodilo se je* — da bodo desno usmerjeni koroški časopisi skušali zmanjševati pomen demonstracije, češ, to je bila povsem leva, komunistično usmerjena prireditev. (Zvone Zorko, D, 30. 10. 73., 7.)

Med doslej prikazanimi primeri izpostav je zgornji najmanj »časopisen«, pogostejši je v poljudnoznanstveni in znanstveno-strokovni zvrsti besedil.

Navedimo še primer, ki je navidezno podoben (37), ker pa ne ustreza pravilu 4, spada v skupino prehodnih oz. vmesnih tipov med izpostavo in pristavo. Uresničitev 4. pravila je tukaj v zvezi z mestom v govorni verigi, kjer je prekinjena za izpostavo. Kaže, da izpostava, če je del vezalnega priredja, ne more nezaznamovano prekiniti povezave med premim in nepremim dajalniškim predmetom. Vzemimo poenostavljen primer s predmetoma *darilo svojemu očetu*:

(38) Peter je naredil *darilo* in napisal posvetilo nanj *svojemu očetu*.

Slabega priredja ne izboljšamo niti s tem, da en del spravimo v izpostavo:

(39) Peter je naredil *darilo* — *in napisal posvetilo nanj* — *svojemu očetu*.

Dajalniški predmet je odtrgan od tožilniškega ne samo zaradi priredno zloženega vmesnega stavka s svojim predmetom, ampak tudi zato, ker je ta zaimenski navezni *nanj* hkrati koreferent k tožilniškemu *darilo*,

¹³ J. Toporišič, Slovenska slovnica, 371.

¹⁴ J. Toporišič, Stilska vrednost slovenskih knjižnih veznikov, Radovi Zavoda za slovensku filologiju, Zagreb 1964, 67.

je ponovitev tega istega denotata: *darilo darilo* svojemu očetu. Koreferent *nanj* bi tako to medstavo uvrščal k pristavam, v izpostavah pa jo zadržuje prirodni *in*.

Primer iz Dela (26. 7. 73., 5.)

(40) Ta sicer ne more imeti atomskega orožja. A če je zadovoljna z zaščito ameriškega atomskega dežnika, pa je vprašanje, ali bi bila pripravljena zaupati svojo obrambo — *in tudi prispevati denar zanjo* — Franciji in Veliki Britaniji, torej dvema partnerjema, ki sta ji sicer v EGS kvečjemu enakopravna.

Posebno zanimivo vlogo imajo v medstavah členki. Nekateri, če seveda niso sami že izpostave, a to je redko, nekako »gradijo« medstave, vendar jih zadosti jasno uvrščajo k pristavam, še posebej, kadar priključujejo vzpostavitev izpuščenega denotata. Takrat so anaforični. Taka sta dodajalni in poudarni členek:

(41) V nasprotju z besedilom glasba — *tudi zabavna* — ne vpliva na naš razum ter razsodnost, temveč na tisti del osebnosti, ki zgolj čuti. (Tomaž Domicelj, D, 22. 6. 74., 27.)

(42) Doslej naši proizvajalci — *zlasti surovin* — niso imeli težav pri izbiri, ali bodo svoje izdelke prodajali na domačem trgu, ali jih bodo izvažali. (D, 15. 4. 72., 2.)

V primerih (41) in (42) ne deluje pravilo 4, saj v členkovi medstavi vzpostavljamo:

- *glasba*, tudi zabavna *glasba*,
- *proizvajalci*, zlasti *proizvajalci* surovin,

kar kaže, da stojijo vmesniki na mestih skladske vevice.

Tudi izvzemalni členek *vsaj* je tak pod pogojem, da je v medstavi referenca; dobimo enako:

- *ni mogoče*, vsaj /.../ *še ne*

(43) Gotovo je vse tole, o čemer pišem, zelo približno, vendar ne gre pozabiti, da je taka približnost nujna ob gibanjih ali pojavih, ki jih ni mogoče — *vsaj pri nas še ne* — tekoče spremljati, da bi bilo vsak trenutek očitno, kakšne so dejanske težnje v družbenih temeljih, predvsem v gospodarstvu. (Beno Zupančič, D, 13. 2. 72., 3.)

Če pa v členkovi medstavi ni nobene reference, gre za preprosto izpostavo in členek v njej izgubi svoj usmerjevalni pomen. Členek je potem sestavina prislovnega določila, npr. ozira:

(44) Ta tema je bila praktično edina točka dnevnega reda pogovora z izraelskim zunanjim ministrom Abo Ebanom, ki je — *vsaj v italijanskih očeh* — pokazal preveč »prepričanja, da ima prav Izrael«. (Marjan Sedmak, D, 30. marca 73., 5.)

(45) Vsekakor je — *vsaj dolgoročno* — boljša resnica kot pa poenostavljeno »cukranje« ali zavestno prikrivanje dejanskih težav. (Jak Koprivc, D, 24. aprila 1979., 4.)

Za nejasno in okorno bi tukaj lahko šteli členkovo medstavo, ki prekinja že itak prezapleteno konstrukcijo zloženega predmeta z inverzijo pridevniškega dopolnila (v roditelju):

(45 a) Množica, ki je že precej pred sedmo zvečer do zadnjega koticčka zasedla z *godovinskih spominov* — *recimo na leto 1972* — polno veliko dvorano delavske zbornice, ni zmoгла premagati svojih strankarskih strasti. (Jaka Štular, D, 20. 2. 75., 16.)

Tudi *odvisniki* so izpostave. Uresničena sta 4. in 5. pravilo izpostav, le da so vmesniki na mestih vejic, katere seveda »izbrišejo«:

(46) Včeraj ponoči so delavski sindikati in delodajalci sprejeli kompromis, ki ga je predlagal državni posrednik in — *kot vse kaže* — bo 10. aprila konec velike delavske stavke v industriji in transportu. (Mitja Jermol, D, 30. 3. 75., 5.)

Vendar tudi tu velja, da se odvisnik kot medstava uvrsti k pristavam, če vsebuje referenco:

(47) Potemtakem minister Home ni prišel v Salisbury predvsem zato, da bi se pogajal — *čeprav tudi to dela* — ampak zato, da bi ugotovil, kako bi bilo mogoče sporazum najbolje »spraviti na svet«. (Božidar Pahor, D, 21. 11. 71., 2.)

(48) Zaradi objektivne moči in vpliva, ki ga vendarle ta družbena funkcija ima — *četudi nas nekateri med nami poskušajo prepričati, da ni tako* — so bili vedno bolj na očeh in bolj pod udarom /.../ (Mitja Gorjup, D, 14. 4. 76.; cit. po izdaji v knjigi Samoupravno novinarstvo, Lj. 1978, 120.)

Pri nekaterih kratkih izpostavah bi se ponujala misel, da je izpostava le tehnična rešitev iz grafične zadrege, ki se v tiskanih sporočilih kaže v tem, da določenih (zaželenih) delov govorne verige ni mogoče poudariti s podčrtavanjem (tako kot to delamo pri pisavi z roko ali s pisalnim strojem), niti ne s spremembo tiska, npr. pokončno — poševno. Za nekatere izpostave to nemara velja, za vse pa gotovo ne. Izpostave so tudi v rokopisni pisavi in se tukaj kombinirajo s podčrtavanjem. Tako pri pisanju lahko podčrtamo predloge (v govoru poudarjene brezglasnice):

(49) Dogovorili smo se zbrati *pred* šolo, ne za njo.

Vendar se predlogi, kot rečeno, ne morejo pojavljati kot izpostave. Podčrtavanje v pisavi oz. poševni tisk v tiskanju se kot tehnična pripomočka prekrivata s poudarjanjem, niti podčrtavanje niti stavčno poudarjanje pa se ne prekrivata z izpostavljanjem v celoti. To velja tako za besede in zveze, kot za posamezne sestavine besed (On bolj zavaja kot prevaja). Možne pisne rešitve, kot npr. On bolj za-vaja ... (pogosta raba

v filozofskih besedilih) ne moremo šteti k izpostavam, ker so izvedene z vezaji.

2. Pristave

Najpreprostejše pristave so tradicionalni vrinjeni stavki. Za primer vrinjenega stavka iz umetnostne zvrsti pristavimo k že znanemu Cankarjevemu še enega:

(50) V najlepši sobi malega gradu — *posebno lepih sob sicer ni bilo* — pogrnjeno je bilo za večerjo častnikom. (J. Jurčič, Moč in pravica, ZD 5. 1967, 57.)

Kot v Cankarjevem je tudi v Jurčičevem vrinjenem stavku opazna ponovitev besede *prijatelj, soba*.

Enako je tudi razmerje ednine (*s prijateljem, v sobi*) proti množina (*prijatelje, sob*) Množina ponovljene besede v vrinjenem stavku nekako onemogoča jasno referenco z zaimkom (čeprav bi pri Cankarju izrecno ponovitev besede *prijatelj* lahko razumeli tudi kot stopnjevanje sarkazma) ali z morfemom:

- s prijateljem — tudi jaz jih imam —
- v sobi — posebno lepih ni bilo —,

vrinjenost enote z druge ravnine pa je jasna tako ali drugače. — Seveda to ni edini tip vrinjenega stavka v umetniških besedilih. — Obsežno zbrano gradivo tu še čaka na natančnejši razbor. Primeri kažejo oblikovalno hotenje, željo po učinkovitosti izraza in ne zgolj izhod iz ube-
sedovalne zadrege:

(51) Ko sem bil še mlad in sem bil na Dunaju, sem imel tovariša — *kadar je bil lačen, ga je tako bolelo, da je kar pesmi pisal*. Drugi so kleli hudiča, on pa se je postavil pod cestno svetilko — *za petrolej ni imel denarja* — in je napisal pesem in jo poslal »Zvonu«. (F. Milčinski, Gladovni nemiri, Zbrani spisi 2, 1978, 173.)

Medstava je vrinjeni stavek zaradi izpusta vzročnega prirednega ali podrednega veznika, z GV(l) pa je zato povezana z jasno semantiko (cestna svetilka — petrolej: razsvetljava).

V časopisnih besedilih so taki vrinjeni stavki razmeroma redki. Pogosti pa so taki, ki jih lahko prej pripišemo ne vrivanju, ampak izogibanju oziralnim stavkom, delno zato, da se ne bi ponovili (kar je še nekako sprejemljivo), delno pa zaradi neutemeljenega opuščanja ki-stavkov, kar je mogoče pripisati omajanemu občutku za rabo zaradi preozkih Sovretovih določil o »nepravilnih relativnikih«.¹⁵

¹⁵ Anton Soprè, Nepravilni relativniki, Jezikovni pogovori, Lj. 1965.

(52) Podobno kot včeraj so tudi danes govorniško tribuno prepustili voditeljem posameznih delegacij, ki so s svojimi pozdravnimi nagovori vnesli v dvorano — *postaviti jo je dal pred desetimi leti Hruščov* — ozračje, ki je močno spominjalo na ozračje lanskega posvetovanja komunističnih partij. (Marjan Sedmak, D, 23. 4. 70., 4.)

(53) Včeraj so na progi Ljubljana—Beograd in nazaj preizkusili novo vlakovno kompozicijo — *sestablja jo štirje pulmani* — ki jo je združeno železniško transportno podjetje Ljubljana kupilo v ZR Nemčiji. (D, 22. 3. 70., 9.)

V primeru (52) je oziralni *ki* v GV(l), v (53) pa v GV(d), tako za opustitev zaimka *ki* v medstavi štejemo za izhod iz zadrege pri organiziranju besedila. Ta raba je v časopisnih besedilih pogosta. — Podobno je tudi, ko se *ki* v medstavi opusti zato, ker je med njim in odnosnico predolg desni prilastek; odnosnica se mora ponoviti:

(54) Prva seja novega kabineta indonezijskega predsednika dr. Sukarna — *k a b i n e t s o s e s t a v i l i 23. f e b r u a r j a* — je bila pretrgana danes dopoldne 20 minut po začetku. (D, 11. 3. 66., 1., razprl T. D.)

Redkeje je med odnosnico—denotatom v GV(l) v medstavi vzpostavljena referenca s končnico:

(55) Zasedanje gospodarske komisije Združenih narodov za Latinsko Ameriko (CAPAL) — *t a t e d e n s e j e k o n č a l o* — je pomenilo ponovno ostro konfrontacijo Latinske Amerike z Združenimi državami Amerike. (Peter Breščak, D, 5. 4. 73., 4.)

Za nepotrebno opuščanje *ki*-ja in potemtakem tudi za nepotrebno medstavo pa štejemo primer:

(56) Današnje časopisje — *v č e r a j z a r a d i p r a z n i k a n i i z š l o* — je polno »alarmnih signalov za Evropo«. (D, 19. 6. 75., 4.)

(57) Valentina Terješkova-Nikolajeva, prva in doslej edina vesoljka — *v s o b j e t s k i l a d j i j e v t r e h d n e h 48-k r a t o b k r o ž i l a n a š p l a n e t* — piše, da se ženska »kljub nasprotnemu pričakovanju prilagaja breztežnostnemu stanju hitreje kakor moški«. (D, 22. 4. 70., 9.)

Ta raba je prepogosta in bi jo pravzaprav kazalo opustiti, saj tako nastajajo vrinjeni stavki, ki sploh nimajo nobene od svojih upravičenih značilnosti; niti izhod iz konstrukcijske zadrege niso, ampak le posledica nepoznavanja skladijskih možnosti slovenščine. Predvsem pa zamagljujejo in krhajo smiselne konstrukcije z izpostavami in pristavami in zlorablja skladijsko neobveznost vmesnikov na škodo ustreznih skladijskih ločil, predvsem vejice.

Prave pristave so produkt posebnih ubesedovalnih okoliščin časopisnega sporočanja in jih štejemo za tipičnost časopisnega stila. Nastajajo takrat, ko avtor za določeno pomensko vsebino izbere propozicijsko je-

dro, določi stopnje propozicije, nastavi skladijski vzorec in na osnovi tega začne vsebino že ubesedovati. Na določenem mestu mu besede (asociativno ali kako drugače) prikličejo nov, po njegovem važen podatek, ki prejšnje besedilo sicer dopolnjuje, vendar ga skladijsko ni (več) mogoče vključiti v obstoječi, začetni stavčni vzorec; treba bi ga bilo porušiti, zastaviti nov vzorec in začeti znova.¹⁶ Praktično bi to, recimo, pomenilo potegniti list iz pisalnega stroja, preklicati besedilo v teleksu ipd., kar je spričo običajne časovne stiske nezaželen potrat. Uporabi torej skladijsko neobvezni signal, vmesnik, izpelje misel (ki je seveda tudi z druge ravnine), jo na koncu zaznamuje z enakim signalom in nadaljuje prekinjeni, zato pa neporušeni skladijski vzorec. — Pristave so navadno daljši kosi govorne verige, vendar obstaja prag, ki ga ne gre prestopiti, če naj bo konstrukcija čitljiva. Včasih je tako predolgo pristavo mogoče rešiti s ponovitvijo, nekakšno iztočnico, končnega dela GV(l) v začetnem delu GV(d), da je zveza čez predolgi vložek vzpostavljena (o tem gl. dalje).

Za pristavo velja 5. pravilo medstav, razločevalno znamenje k izpostavam pa je nemožnost uresničitve 4. pravila.

(58) Zadrega atenskega vojaškega režima je iz ure v uro večja, kajti napol izpeljani udar grških oficirjev na Cipru — *predsednik Makarios je živ, odpor njemu zvestih ciprskih Grkov je čedalje močnejši* — je iz tistega, kar naj bi bila »notranja zadeva«, naredil mednarodni problem. (Stane Ivanc, D, 2. julija 1974., 1.)

(59) Toda spričo tega, da v Izraelu kljub za zdaj blagemu ameriškemu pritisku vztrajajo pri »trdi liniji« — *zunanj minister Aba Eban je v intervjuju »Corriere della Sera« izjavil, da se je taka politika doslej splačala in se ji Izrael ne bo odrekel* — je težko verjeti, da bo Sadat prekinitev ognja ob prekopu ponovno podaljšal, /.../ (Andrej Novak, D, 6. 3. 71., 1.)

V tem sklopu bo treba popisati in razčleniti razne vrste referenc med pristavo in GV(l), pa tudi GV(d) (kataforični koreferenti), npr. najšibkejšo pomensko kontigviteto, logično inkluzijo, konektorje, rektifikacijo itd., da bi se ugotovili tipi pristav in njihova uspešnost.

Vzemimo primer, kjer je v pristavi referenca izražena v inkluzijo (hipernim) in deiktičnim razmerjem.¹⁷

¹⁶ Zanimivo je opozoriti na prepričanje D. Viehwegerja (in drugih), da si govoreči ne more vnaprej predstavljati celotne strukture besedila in da njegove programe razvija postopno.

¹⁷ Tak pojav nastopa tudi znotraj posameznih stavkov v časopisnih besedilih in je stilna značilnost, lastna predvsem časopisnim žanrom. V časopisni stilistiki se obravnava kot *odprava ponovitev*, katere realizacije je *ponovitoeni izraz*.

(60) Alžirci kot največji izvozniki zemeljskega plina — *izvoz te surovine pravzaprav predstavlja ves njihov izvoz* — namreč utegnejo ob nadaljnem odlašanju plin prodati drugim. (Vesna Bertoncelej-Popit, D, 24. 4. 79., 7, razprl T. K.)

Še primer, ki kaže na vzpostavitev zveze čez dolgo in zapleteno pristavo s ponovitvijo končnega dela GV(l) v začetnem delu GV(d). Ilustrira tudi sobesedilno zasidranost začetnega dela GV(l) z referenco na prejšnje besedilo (ostenzivni odnos):

(61) ... marveč si prizadevajo po tej poti tudi kaznovati Jugoslavijo za načelna stališča, ki jih je zagovarjala ob vrsti hudih mednarodnih kriz.

Prav ta načelnost — *in pod načelnostjo razumemo v tem primeru nekaj povsem konkretnega: da se zdaj že četrto desetletje postabljammo na stališča (in v skladu z njimi ravnamo), katerih končni cilj je osvobajanje človeka in človeštva ter njunih ustvarjalnih sil* — prav ta načelnost je očitno torej zadnji cilj kampanje, katere priča smo. (Marjan Sedmak, D, 6. 4. 74., 17, razprl T. K.)

Nepremišljena raba, ki, če drugega ne, moti vajeni način branja medstav, naj bo omenjena le z enim primerom, kjer ni mogoče jasno razbrati, ali gre za vmesnike ali za enojne pomišljaje, uveljaviti pa ni mogoče ne 4. ne 5. pravila. Konstrukcija se ponuja kot medstava tudi zato, ker so pomišljaji preblizu skupaj:

(62) Le dva predsednika sta končala svoj predsedniški mandat — *eden od njiju je, kar je spet po svoje paradoks, sedanji predsednik Mendez* — in doslej je prišel v predsedniško palačo le en civilist — *spet je to Mendez*. (D, 9. 4. '70., 4.)

Problematika tu še zdaleč ni izčrpana in bodo zlasti pristave deležne natančnejše raziskave. Neomenjene so ostale pretvorbene možnosti pristav, referenca, ki izhaja iz členitve po aktualnosti itd. Tudi izpostave niso obdelane do kraja, izpuščen pa je tudi zelo raznorodni tip neizpostav in nepristav, ki pa se vendarle kaže kot nekakšna medstava in je ena pogostejših oblik važne sklicevalne tehnike (je tisti tip v sklicevalni tipologiji, ki posega v samo besedilo). Ni bilo tudi govora o razmerju med vmesniki in skladenjskimi ločili ter oklepaji, kar je pomembno iz didaktičnih razlogov (izbira najustreznejše konstrukcijske možnosti). — Navsezadnje gre le za poskus, ki ne želi postavljati dokončnih rešitev, hkrati pa ima namen opozoriti na obsežno in zapleteno besediloslovno in stilistično problematiko ter vzpodbuditi k razpravi.

Npr.: Ta pa je najboljšo zagotovilo, da bodo letos zasejali več pšenice in da se bomo zagotovo rešili neljubega dragega uvoza tega osnovnega živila. Prim. o tem v delu, citiranem v opombi št. 9 (Poglavja ...), str. 594—596.

РЕЗЮМЕ

Проблематика вводного предложения рассматривалась в нашей литературе прежде всего в связи со знаками препинания. В последнее время, нпр. в «Грамматике словенского языка» Топоришича, также в связи с энклитиками и фонетикой предложения.

Словенский орфографический словарь — 1962 и Топоришич затрагивают проблематику вводного предложения в связи со знаками препинания, которые отделяют вводный текст от остального текста предложения (кроме тире допустимы также скобки и запяты), Топоришич в «Грамматике» также определяет, что вводное предложение обозначается при помощи пониженного регистра и падающей интонацией; далее, что энклитики должны находиться за вводным предложением, и то, что перед той частью высказывания, которую мы хотим выделить, необходимо делать паузу.

Обширный материал даёт много возможностей для его интерпретации с различных точек зрения. Мы попытаемся анализировать данную проблематику с точки зрения стилистики и текстологии, с учётом тех примеров, когда речевая цепь в форме высказывания в определённом месте прерывается сигналами (для обозначения которых служит традиционное тире) и распадается на три части: GV (l) + M + GV (d). В этом смысле традиционное вводное предложение только одна из форм междустановки (M) и создаёт условия перехода от выпостановки (l) к пристановке (P). В этом также разница между знаком препинания (тире) и сигналами, которые междустановку (выпостановку, пристановку) несинтаксически отделяют от окружающего текста. Графически этот сигнал дистанчник (V) идентичен тире, однако от последнего отличается в том, не обозначает только вводность, но и выделенную единицу подчёркивает, поэтому его нельзя заменить скобками или запятыми.

Между выпостановкой с одной стороны и вводным предложением и настоящей пристановкой с другой различие состоит в том, что при чтении во выпостановке можем опустить либо оба сигнала либо всю выпостановку с сигналами, не изменяя немаркированный порядок речевой цепи, в случае пристановки (и вводного предложения) можно опустить только целую пристановку вместе с сигналами, но сигнала без пристановки нельзя.

Междустановка редко встречается в художественных текстах, чаще в научных и специальных; наиболее многообразна и типична для публицистических текстов, где является специализированным конструктивным средством авторского сообщения.

Среди выпостановок (см. прим. (21)) чаще всего встречаются обстоятельства. Разница между вводным предложением как видом пристановки и настоящими пристановками состоит в том, что вводное предложение включает в себя референцию к денотату (как правило) в левой части речевой цепи, от простой рекурсии (см. прим. (54)) до логической инклюзии и семантического контигвита, в настоящих пристановках референция не выразительна, и автор не стремится выражать её специально; она ясна из общего значения целокупные пристановки (см. прим. (58)).

France Bernik
SAZU, Ljubljana

AVTOBIOGRAFIČNI LIKI V CANKARJEVI PRIPOVEDNI FIKCIJI

Razprava si zastavlja vprašanje, kateri so v Cankarjevi prozi dunajskega obdobja avtobiografični liki in na kakšen način jih pripovedovalec predstavlja bralcu. Pri tem ne izhaja iz geneze posameznih del, iz pozitivistične primerjave med empiričnimi dejstvi iz pisateljevega življenja in njihovim odslikavanjem v prozi, temveč usmeri vso pozornost na pripovedno besedilo. Zanimajo jo avtobiografični liki, kakor obstajajo v pripovedni fikciji, ugotavlja njihovo estetsko strukturo in sporočilno funkcijo.

The study seeks to answer the question which are the autobiographic characters in Cankar's prose from his Vienna period and how they are presented to the reader. The starting point is not taken from the genesis of the individual works, or from a positivistic comparison between empirical facts from the author's life and their reflection in the prose — rather, attention is focused on the narrative text itself. In the centre of interest are autobiographical characters as existing in the narrative fiction and their aesthetic structure and communicative functions are examined.

Ena najvidnejših značilnosti Cankarjeve pripovedne umetnosti je pogosto širjenje in poglobljanje vodilnih tem ali motivov in sprotno dograjevanje nekaterih osrednjih človeških likov. Tako je tudi s prenavljanjem in razvijanjem avtobiografičnih tem — proces, ki predstavlja stalnico Cankarjevega pripovednega ustvarjanja, saj mu sledimo od pisateljevih začetkov do njegovih zadnjih umetniških del. Roman *Na klanecu* iz leta 1902 je v primerjavi z zgodnjo prozo nedvomno nova umetniška stvaritev, nova ne samo z vidika proznega oblikoslovja, temveč tudi po svoji epski vsebini. Kljub temu ne moremo prezreti dejstva, da se naš roman o materi navezuje v nekaterih prvinah na lik matere, kakršnega že poznamo iz zgodnjih črtic in povesti. Zgodaj najdemo namreč pri Cankarju pripovedna besedila, v katerih je mati vsaj do neke mere že postavljena v socialno okolje. V eni izmed takih povesti, v povesti *Ob smrtni postelji*, se npr. z materinim likom tesno prepleta socialna panorama časa, tisto nasprotje med osiromašenim proletarskim okoljem in premožno trško gospodo, ki postane na drugačen način poglavitna tematika romana *Na klanecu*. Dalje srečamo mater že pred našim romanom prikazano v boleznih in smrti, pripovedovalec jo tukaj vedno predstavlja z veliko ljubeznijo in hkrati z zavestjo krivde, pa tudi tako, da že napoveduje nekatera temeljna svetovnonazorska razhajanja z njo. V predvinjetnih črticah in povestih sežejo avtobiografični motivi tudi k pisateljevemu očetju. Za pripovedovalca zanimivo je zlasti očetovo nerealno, neuspešno prizadevanje po gmotni osamosvojitvi in njegov socialni propad. Ge-

netične zveze našega romana segajo tako nekaj let nazaj, v obdobje od 1896 do 1898, k črticam *Sreča, Domá, Lavrin, Njegova mati, Ena sama noč, Moja miznica* in *Gomila* ter k povestim *Dve družini, Spomini na mater, Ob smrtni postelji*. Redke drugačne črtice so ostale v času, ko je pisatelj snoval roman, zunaj avtorjevega obnovitvenega prizadevanja. Umetniško aktualizacijo pa so dočakale nekaj let pozneje.

Osrednji ženski lik romana *Na klanecu* je takoj na začetku pripovedi pomaknjen v ospredje pozornosti. Če se odpovemo epski vsebini in označimo samo temeljne eksistencialne položaje, skozi katere je morala Francka, doraščajoče kmečko dekle, v svojem življenju, jo vidimo najprej, kako nenavadno dolgo teče za vozom in jo romarji šele vso izčrpano, na smrt utrujeno počakajo ter vzamejo k sebi. Prizor teka za romarskim vozom je popisan obširno, saj zavzema skoraj tretjino poglavja. Ker pa predstavlja tako obsežen, realistično psihološki opis bolj enkratno, natančno določen dogodek kot idejo dogodka, je pripovedovalec vzel teku za vozom značaj enkratnosti tako, da se Francka zamisli nad seboj in odkrije v izjemno mučnem teku za vozom svojo usodo. Tek za vozom se ji naenkrat zazdi prispodoba njenega življenja:

»Nikoli jih ne doidem!« si je mislila in zazdelo se ji je, da bi jih ne došla nikoli, če bi tekla za njimi do konca sveta in do konca življenja. Ta misel je bila žalostna, ali tako mirna, da se je spominjala na vse druge reči, kakor da bi sedela v kuhinji ali da bi ležala na postelji, ne pa da bi tekla z okrvavelimi nogami za vozom, ki je daleč kakor sonce na nebu... Zazdelo se ji je, da ne doide nikoli voza in nikoli židane rute in da bo zmerom vse tako pusto in in žalostno. Če bi tekla do konca sveta in do konca življenja, bi ne dohitela voza ne židane rute, ne maslenega kruha... vse veselje pred njo in ona zadaj z okrvavelimi nogami.¹

Tako je tek za vozom v prvem poglavju romana, ki se tudi imenuje *Za vozom*, enkratno prizor in hkrati simbol, v nadaljevanju pripovedi postaja prizor teka vse bolj samo simbol. Simbolna funkcija teka za vozom se še utrdi s ponovitvami v drugem, četrtem, petem, sedmem in osmem ali zadnjem poglavju romana, saj je znano, da ponavljanje nekega prizora ali motiva poudarja njegov pomen, njegovo idejno vrednost. Poleg ponavljanja je treba v našem primeru upoštevati še posebno estetsko zgradbo prizora. V vseh poglavjih, kjer se prizor, ko Francka teče za romarskim vozom, ponavlja bodisi kot spomin na neveselo mladost, kot vizija temne prihodnosti ali kot predsmrtna blodnja, je dogodek označen kar se da kratko, v najbolj bistvenih, skoraj shematičnih obrisih. Pri-

¹ Zbrano delo X, 1971, 18—19.

povedovalec je iz prizora odstranil vse nadrobnosti, močno skrčil konkretno resničnost, ki bi utegnila bralca zavesti v realistično branje prizora, in izpostavil pomen Franckinega teka za vozom, kar je potrebno za razumevanje njene življenjske usode. Idejna vsebina simbola, ki v ponavljanju nastopa očiščena detajlov iz predmetnega sveta, je kljub temu ostala bolj ali manj enaka: vztrajno, do skrajnosti stopnjevano trpljenje dekleta, ki nikoli ne doseže ciljev, njeno nikoli uresničeno hrepenenje in nazadnje njen konec. Simbol teka za vozom — imenujmo ga simbolni motiv — vsebuje eksistencialno človeško sporočilo. Pripoveduje nam o Franckinem neizpolnjenem hrepenenju, da se reši krivic in zapostavljenosti doma ter za vedno zbeži v lepši, pravičnejši svet.

Naslednje bivanjsko izkustvo, ki se globoko zareže v duševnost junakinje romana, zadeva erotiko. Francka doživi polom čistega hrepenenja in ljubezenskih sanj. Ko beži iz kraja, kjer je bila ogoljufana v ljubezenskih pričakovanjih, jo kakor noč prevzame grenka žalost, »— nikoli ne doide voza, nikoli ne pride na sveto romarsko Goro; in če bi hodila do konca sveta, vse dolgo življenje — nikoli!«²

V tretjem poglavju se dogajanje razširi, toda še ne v smislu globljega prestrukturiranja teme. Francka ostaja še vedno v središču pripovedi, bolj izrazito kot v prvih dveh poglavjih pa se zdaj giblje njen odnos do sveta med svetloglednimi sanjami in hrepenenjem na eni ter med življenjsko resničnostjo na drugi strani. Upanje Francke in njenega moža v »velik in čudovit svet«, njuna vera v »čisto novo življenje«³ se ne uresniči. Ne samo pasivna, sanjarska narava moža, tudi spremenjena proizvajalna sredstva v obrti, predvsem nova konfekcijska proizvodnja, ki uničuje zastarelo in počasno krojaško delo Franckinega moža in ga človeško stre — ti dejavniki povzročijo, da se junakinja romana začuti ogoljufano v zakonu. Na ramena ji je leglo »strahovito, težko breme«,⁴ začutila je odgovornost za vso družino. Od nje so se »posloville za zmerom vse lepe sanje, zadnji ostanki otroškega upanja, ki so bili še ostali v srcu globoko skriti. Prišlo je življenje, temno je bilo, brez veselja in polno skrbi.«⁵ Bolj kot doslej je zaradi razširjenega dejanja v tem poglavju potrebna večja osredotočenost pripovedovanja. In Cankar je tukaj v resnici manj pozoren na vse tiste dogodke, ki nimajo neposredne zveze z bivanjsko in socialno problematiko glavne junakinje. Celu nepopisno srečo

² Prav tam, 50.

³ Prav tam, 57.

⁴ Prav tam, 71.

⁵ Prav tam, 73.

mladih zakoncev ob rojstvu prvega otroka predstavlja bolj na kratko, vendar s posebno izbranim besedjem na koncu poglavja, da bi bila bivajska ambivalentnost junakinje bolj podčrtana: »Odprla se je prihodnost, vsa lepa in radosti polna, polna sladkih skrbi in sladkih žalosti. Breme, ki je bilo leglo na njene rame tako težko in strašno, je bilo zdaj lahko, da bi ga nosila na dlani.«⁶

Tu nastopi zareza v romanu, ki je ni mogoče razložiti samo iz zunanjih okoliščin, npr. iz podatkov o nastajanju romana, temveč predvsem iz samega besedila. Že naslovi prvih treh poglavij se razlikujejo od naslovov ostalih poglavij v romanu. Prvi naslovi *Za vozom*, *Fanny* in *Kako se je Francka omožila* kažejo namreč neposredno na junakinjo romana, ostali naslovi, kot so *Izgnanci*, *Vzbrstela je mladika*, *Student Lojze* itd., pa opozarjajo na druge osebe v romanu ali celo na določen sloj ljudi. Razlika med prvimi tremi in naslednjimi poglavji pa je vidna tudi v prvem stavku posameznih poglavij.

Literarna veda se je v novejšem času precej ukvarjala s problematiko prvega stavka v proznih delih in je za dobo okrog leta 1900 ugotovila, da se je v impresionistični prozi bolj kot epski začetek uveljavil tako imenovani abruptni začetek, tj. nenadni, na videz brezzvezni uvod v pripovedovanje, ki bralca preseneti in ga nemudoma prestavi v fiktivno resničnost literature.⁷ Pripovedovalec s prvim stavkom zbudi vtis, kot da je odgrnil zaveso na odru, da je neskončnemu toku življenja iztrgal del njegovega dogajanja. Uvodni stavek pa pisatelj navadno oblikuje tako, da zakrije pravi značaj začetka in poskuša bralca prepričati o tesni povezanosti začetka z nadaljevanjem. Če je tako, o čemer ne dvomimo, zlasti pa če posežemo še po misli nemškega pisatelja Hansa Ericha Nossacka, da nastane včasih prvi stavek, še preden je pripovedovalcu jasna celotna tema pripovedi,⁸ da je prvi stavek anticipacija teme in z njo najtesneje združen, potem se nam razlika med prvimi tremi po-

⁶ Prav tam, 75.

⁷ Prim. Wolf Dietrich Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung (Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959, 448—453). O prvem stavku v pripovednih delih so pisali še Martin Schmid, Der erste Satz. Über die Anfänge großer Romane (Die Erzählung. Konstanz, Südverlag Jg. 1, 1947, 10, 25—27); Nino Erné, Kunst der Novelle, Wiesbaden 1956; Norbert Miller, Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, München 1965; isti avtor, Der empfindsame Erzähler, Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968. O problemu piše v posebnem poglavju tudi Ludwig Rohner, Theorie der Kurzgeschichte, Athenäum, Frankfurt am Main 1973.

⁸ Nossackova misel se glasi: Zuweilen ist sogar der erste Satz früher da als das Thema (Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München, Hanser 1962, 81).

glavji romana *Na klancu* in njihovim nadaljevanjem zdi več kot očitna. Začetni stavki v prvih treh poglavjih so namreč ravno taki, kakršni so značilni za impresionistično prozo. Vključeni so v temo, v pripovedno vsebino poglavja in zlasti naravnost izražajo položaj glavne junakinje v dogajanju, prav to zadnje pa za druga poglavja romana ne velja. Uvodni stavek prvega poglavja se npr. glasi: »Francka ni zaspala dolgo v noč«. Drugo poglavje uvaja stavek: »Ko je imela Francka štirinajst let, je šla služiti.« Tretje poglavje pa se začne podobno: »Časih se je zazdelo Francki, da je doživela pred davnim časom nekaj neizmerno lepega — bogvekdaj je bilo in bogvekdaj.« Če navedenih prvih stavkov ne označuje nič drugega, jim moramo priznati vsaj to stično točko, da je v njih vedno neposredno navzoča Francka, glavna oseba romana. In če se iz začetnih stavkov naslednjih poglavij umakne glavna junakinja, tudi to ne more biti naključje, saj doživi avtobiografska tema romana prav od četrtega poglavja naprej temeljito preobrazbo. Na to preobrazbo, ki jo bomo v nadaljnjem poskušali opisati, nas hkrati opozarja ustvarjalni postopek, kakor ga je mogoče obnoviti iz pisateljevih izjav v pismih. Ko je namreč Cankar konec februarja 1902 sporočil Levcu, da že piše roman, kar je pomenilo, da že konkretno oblikuje besedilo, je roman imenoval *Židana ruta*.⁹ Na židano ruto se med drugim nanašajo v prvem poglavju Francine sanje in čisto naravno je, da je Cankar vzel ta kos ženske noše, ki se postopoma spreminja v simbol hrepenenja, za naslov romana. V drugi polovici maja in v začetku junija pa se je pisatelj naenkrat znašel v ustvarjalni krizi. Založniku je priznal, da piše počasi, da je prišel na mrtvo točko, da mu delo ne gre po načrtu.¹⁰ To je bil čas, ko se mu je spreminjala temeljna zasnova pripovedi. V avgustu t. l., ko je bila kriza že mimo, je Ani Lušinovi z neprikritim veseljem razkril, da bo v romanu postavil spomenik svoji materi, a ji je hkrati naznanil tudi nov, veliko širši naslov dela.¹¹ Novi naslov *Na klancu* nedvomno bolj ustreza spremenjeni avtobiografski temi kakor prvotni, izključno na glavno osebo vezani naslov romana.

S četrtem poglavjem se močno preusmeri dogajanje romana, spremeni se perspektiva pripovedovanja in vse, kar je z njo v zvezi. Francka ostane sicer še vedno v središču pripovedi, toda ob njej se kot deloma enakovredni, deloma postranski, vendar nepogrešljivi igralci zgodbe po-

⁹ Franu Levcu 28. februarja 1902 (ZD XXVI, 1970, 210). O »židani ruti« govori pisatelj tudi v črtici Pozdrav iz domovine, ki je nastala novembra leta 1902, torej po romanu *Na klancu* (prim. ZD XI, 1972, 278).

¹⁰ Lavoslavju Schwentnerju 17. maja in 2. junija 1902 (ZD XXVII, 1971, 106 do 107).

¹¹ Ani Lušinovi 6. avgusta 1902 (ZD XXVII, 1971, 355).

javijo še druge osebe. Vedno manj zdaj lahko govorimo o romanu osebe, v katerem bi glavna junakinja prevladovala nad drugimi plastmi epskega dela, vedno bolj se struktura romana spreminja in razširja v roman prostora. Roman *Na klanecu* seveda ni realistični roman prostora, zanj ni značilna kar se da razčlenjena pripovedna vsebina, množica oseb, številna prizorišča. Tudi ni fabula romana strnjena in kompozicijsko osredotočena na zapletanje in razpletanje dejanja. Dogajanje romana je sicer postavljeno v vzročno-posledično zaporedje, toda v smislu impresionistične pripovedne tehnike je pogosto prekinjeno, ciklično razcepjeno. Sklenjeno razvijanje zgodbe je zabrisano, mestoma kar ukinjeno. Ne samo določeni motivi, prizorišča ali slike, celi izseki dogajanja so nerealistični, oprti na simboliko in njeno idejno vrednost.

Skoraj ni mogoče izdvojiti iz zgodbe nobenega človeškega lika in ga predstaviti posebej, tako nerazdružno so vse osebe romana zlasti od četrtega poglavja naprej vključene v kontekst socialne resničnosti. Zaradi preglednosti pa moramo na tem mestu sprejeti prav tak način predstavitve nekaterih vidnih oseb v pripovedi.

S Franckinim možem, nepodjetnim in sanjarskim Mihovim Tonetom pripovedovalec v romanu opozarja na socialni proces, ki povzroča neslutene nesreče in tragedije. Opozarja na propad domače obrti in odhajanja brezposelnih ljudi iz trga na klanec ali v mesta. Vendar ne gre samo za krojaško obrt, pripovedovalec poroča tudi o manjši opekarni v dolini, ki je nehala delati. Prej so kajzarji od nje živeli, zdaj so postali berači, nekaj se jih je izselilo v tujino, ostali so se obupani in mnogi med njimi tudi pijači vdani preselili na klanec. Njihova pot je bila s tem nepreklicno določena — »iz trga na klanec, s klanca v grob«. ¹² Ko tako Mihov Tone, ki sodi med izseljence v mesta, zapušča družino na klanecu, ga Francka spremlja do železniške postaje v trgu, teče »po peronu, do žive ograje in ob ograji po nasutem kamenju«, ¹³ teče za vlakom, s katerim se njen mož, »izgnanec«, za vedno odpelje v svet. Ob nenehno prisotnem simbolu teka za nečim izginjajočim in nedosegljivim se pojavi tukaj križ kot simbolna slika, simbol trpljenja. »Prokletstvo življenja« se je postavilo Francki na pot, zagledala je »jasno veliki križ, toda vzela ga je na rame«. ¹⁴ Za možem oziroma očetom odide v mesto tudi prvi sin Tone. Tudi on »je vzel s sabo kos njenega gorkega, vse krvavečega in trepetajočega srca«. ¹⁵ Sledil mu je za razliko od drugih s svetlim optimizmom,

¹² Zbrano delo X, 1971, 125.

¹³ Prav tam, 102.

¹⁴ Prav tam, 88.

¹⁵ Prav tam, 106.

ker je bil namenjen v šole — brat Lojze, pisateljev drugi jaz, kakor ugotavlja tradicionalna literarna zgodovina. Študent Lojze pa ni bil zadnji, kajti revščina je pognala s »klanca siromakov« oziroma »s klanca siromakov in izgnancev«¹⁶ v svet še sestro Francko.

Če preskočimo vrsto drugih oseb, ki polagoma stopajo na prizorišče zgodbe, med katerimi pa so tisti z nizkim socialnim statusom pozitivni, npr. ljudje s klanca, premožnejši oziroma veljavnejši pa manj pozitivni, če ne kar negativni, npr. ljudje iz trga ali župan in župnik, ne moremo prezreti okoliščine, da je pripovedovalec obakrat, v petem in šestem poglavju, postavil v središče dogajanja študenta Lojzeta. Naj takoj pripomnimo, da se je pisatelj tudi pozneje in v drugih delih še vračal k oblikovanju tega lika. V avtobiografično neposrednem položaju srečamo »študenta Lojzeta« v *Mojem življenju*, nekoliko bolj zastrto, čeprav še vedno razberljivo pa nastopi v noveli *Grešnik Lenart*, kjer je etični in svetovnonazorski problem študenta, tj. pisateljevega literarnega dvojnika, prikazan še z večjim analitičnim samorazkrivanjem. Tudi tukaj, v šestem poglavju romana *Na klanecu* se podobno kot v omenjenih pripovedih pojavljajo med študentom in materjo določena razhajanja. Če je Francka izgubila moža in oba otroka, in če imajo ti trije po odhodu v mesto zdaj samo to možnost, da se ali vrnejo domov umreti ali pa propadejo daleč od doma, je Lojze obdržal z njo še največ stikov, bil je tudi edini ob njej, ko je umirala, a se ji je hkrati duhovno odtujil. Morda ima ta razlika med njima neko zvezo z njunim različnim razumevanjem socialnih razmer. Če navdaja Francko popoln obup in ji noben dogodek, nobeno spoznanje ne more razbremeniti pesimističnega gledanja na lastno življenje, saj ostaja vseskozi ujeta v eksistenco svoje družine, pa njen sin preseže vprašanje lastnega obstoja, ko v klanecu siromakov odkrije simbol večinskega sloja družbe. Klanec izgubi zanj zemljepisno pogojenost, raztegne se v širino in dolžino. Pred njim ni več konkretnega geografskega okolja, temveč narod proletarcev in hlapcev.

»Gledal je in klanec se je čudovito širil pred njegovimi očmi — od vzhoda do zahoda se je razprostiral, od juga do severa, holmi so se razmeknili. Klanec siromakov je bila vsa prostrana pokrajina pred njim, po vsej prostrani pokrajini so hodili ponižno sključeni, vdani siromaki, ki jim je bilo siromaštvo v srcu in ki so bili v srcu siromaki, če so se veselo smejali in če so imeli rdeče obraze in pošteno obleko. Neizmeren klanec siromakov je bil pred njim in narod hlapcev je stanoval na klanecu.«¹⁷

¹⁶ Prav tam, 111—112, 115.

¹⁷ Prav tam, 186.

Do kraja se idejno sporočilo razkrije na koncu romana, ob Franckini smrti. Francka se namreč v poslednjih trenutkih vrača v preteklost. Prednjo stopajo podobe mučnega teka za vozom, spominja se lastnega poraza v ljubezenskih upih pa tudi iluzij o lepem življenju brez pomanjkanja in skrbi. Prav na koncu jo bremeni misel, ki je ne more izraziti več sama, zato jo naprej obnovi pripovedovalec romana, ko pravi: »Tako se je dopolnilo življenje polno bridkosti in polno solza, razlitih brez koristi...«¹⁸ Nato pa materino misel o lastni usodi in usodi vseh siromakov s klanca označi sin Lojze: »Na smrt obsojeni! Vse trpljenje je brez koristi, življenje brez koristi!...«¹⁹

Mar res »brez koristi«? Tako se vprašujemo, ko preberemo sklepni prizor zgodbe in si ga skušamo razložiti. Mar je pesimizem res zadnji glas, zadnje sporočilo romana?

Poglavitno načelo, ki določa mišljenje in ravnanje vseh oseb v zgodbi, je nedvomno pesimizem. Za ljudi s klanca je usoda vnaprej znana, obsojeni so na siromaštvo in propad. Tako je s Francko, ki ji je bilo na samem začetku ukazano, da bo vse življenje tekla majhna in slabočna za vozom, dotekla ga ne bo nikoli. Tako misli njen sin Lojze, saj je bil tudi njemu vtisnjen pečat »na čelo že ob rojstvu, pečat berača, ki je obsojen na žalostno smrt«.²⁰ Tako prepričanje izraža čevljar, ki je sicer socialist po mišljenju — sovraži bogate, prezira predstavnike meščanskih institucij, npr. sodnika, kritizira nedejavnost organiziranih socialistov v trgu in njihovo zgolj zunanjo ideološkost, obenem pa je skeptik. Ne verjame v praktično uresničevanje revolucionarnih nazorov niti v možnost spreminjanja sveta. Kot drugi s klanca pristaja na fatalistični pesimizem: »Vsi se bodo izgubili, vrnili se bodo na klanec in bodo na klanecu poginili, kakor jim je bilo usojeno od začetka!«²¹ Skratka, vsi na klanecu so pesimisti, razen predhodnika Martina Kačurja v romanu, učitelja Krivica, ki premaguje brezizgledno pasivnost s kulturno-prosvetnim delom in si v bralnem društvu v trgu prizadeva za duhovno osvestitev delavcev in kmetov. Učitelj ni človek akcije niti organiziran socialist, vendar med ljudstvom pripravlja idejno revolucijo. Njegov cilj širiti med delavci in kmeti duhovno kulturo je v neki zvezi z literarnim programom v *Vinjetah*, kjer je Cankar za temo velikega teksta predlagal »strašno duševno uboštvo, ki je razlito kot umazano morje po

¹⁸ Prav tam, 191.

¹⁹ Prav tam, 192.

²⁰ Prav tam, 181.

²¹ Prav tam, 154.

vsi naši mili domovini.«²² Isto misel ponovi učitelj v romanu *Na klanca*, ko pravi, da so »duševni siromaki dvakrat ubogi«, ker si ne vedo pomagati, »skrijejo se in pričakujejo konca.«²³ Prav učiteljeva težnja zbuditi v delovnih ljudeh kolektivno zavest, zavest usodne povezanosti, njegovo opozarjanje na socialistične usnjarje v trgu, ki so z organizirano skupnostjo dosegli, da »niso več hlapci svojih gospodarjev«, bistveno vpliva na študenta Lojzeta in na njegov nazor o svetu. Po pogovoru z učiteljem in tik pred materino smrtjo študent Lojze drugače kot prej razmišlja o socialnem vprašanju siromakov s klanca. Po njegovem je med socialnim stanjem človeka in njegovo notranjo moralno držo neutajljiva zveza. »Vsi hlapci, vsi siromaki s klanca! Poglej njih zgodovino — tisoč let hlapčevstva!«²⁴ Od te ugotovitve, od poudarka na soodvisnosti med socialnimi ter duševnoznačajskimi dejavniki v življenju gre Lojze še naprej in vpraša se, kdo je njega obsodil za siromaka in hlapca. Odgovarja si: »Sam se je bil obsodil v tistem trenutku, ko se je domislil prvikrat, da je obsojen in so mu omahnile roke in mu je omahnilo srce.«²⁵ Tako se Lojze polagoma začne osvobajati miselnosti pesimističnega fatalizma. Njega in druge proletarce s klanca ni napravila za siromake usoda, torej nekaj, kar je zunaj njihove moči. Siromak se je za siromaka in za hlapca obsodil sam, to pa pomeni, da človek ni le žrtev lastne socialne usode, temveč je hkrati njen soustvarjalec. Je tudi subjekt družbenega dogajanja. Romana *Na klanca* torej ne moremo več brati kot filozofijo nepreklicnega in brezizhodnega pesimizma, marveč kot večsmiselno besedilo, ki v svojem zaključku razveljavlja sicer vseskozi navzoči pesimizem zgodbe. Ko npr. Lojze ob materini smrti pomisli na nesmisel življenja in nesmisel trpljenja ljudi s klanca, na njihovo vnaprejšnjo obsojenost, se mu pogled ustavi na majhni rdeči luči, ki je rasla, na plapolajoči iskri, ki se je širila v temo. Pogled se mu ustavi na hiši v trgu, kjer je stanoval učitelj. »To je bilo učiteljevo okno. Lojze je strepetal in gledal je nepremično v mirno belo svetlobo, ki je sijala iz noči...«²⁶ Luč v temi na koncu zgodbe lahko razumemo samo kot napoved temeljne spremembe v nazorih študenta, ki bo kot edini preostali član družine s klanca nadaljeval boj z življenjem. Ne vemo, če bo vztrajal v istem okolju in v istih razmerah, ki se verjetno ne bodo kmalu spremenile, domnevamo pa, da bo kjer koli že uresničeval svojo eksistenco z večjim zaupanjem v prihod-

²² Epilog k *Vinjetam* (ZD VII, 1969, 194).

²³ Zbrano delo X, 1971, 180.

²⁴ Prav tam, 183—184.

²⁵ Prav tam, 185.

²⁶ Prav tam, 192.

nost. Učitelj je tudi prvi v romanu označil pasivne, v usodo vdane proletarce s klanca za hlapce, ko je poudaril, da socialistični usnarji v trgu niso več hlapci svojih gospodarjev. Lojze je oznako »hlapci« prevzel od njega in čeprav sebe ni izrecno izvzel iz sloja proletarcev na klanca, kamor je po svojem izvoru sodil, je očitno, da se ni več istovetil z njihovim družbenim položajem. Tukaj je zametek tistega lika v Cankarjevem pripovedništvu in dramatiki, ki se je do svoje podobe razvil v naslednjih letih in ki ga imenujemo pozitivni junak, upornik ali kratko malo revolucionar.

Roman *Na klanca*, ki ga je že Levec enostransko označil za »grozno pesimističnega«,²⁷ za njim pa še prenekateri naših kritikov in literarnih zgodovinarjev, razkriva svojevrstno protislovnost, to namreč, da Cankar pesimizem zgodbe na koncu razveljavi z diskretnim, vendar nedvoumnim spoznanjem ene izmed vodilnih oseb v pripovedi. To je en način, kako pisatelj kljub nasprotnemu videzu stvari sporoča bralcu »velikanski optimizem« romana, kakor je temeljno idejo svoje umetnosti označil bratranču Izidorju.²⁸ Iz nadaljevanja bo seveda razvidno, da pisatelj še večkrat na tak način izraža ravnotežje pesimizmu ali kar njegovo zanižanje, v nekaj primerih pa nakazuje optimizem tudi z drugačnimi sredstvi pripovedne fikcije.

V romanu *Na klanca* je avtobiografična tematika zajeta tako široko, da se je v Cankarju za nekaj časa izčrpala težnja po fikcionalnem pripovedovanju lastnih človeških izkušenj. Potemtakem ni presenetljivo, če ob njegovem najobsežnejšem proznem besedilu najdemo le še nekaj črtic na to temo v tem obdobju.

Črtica *Mater je zatajil*, ki je nastala v približno istem času kot roman, je omembe vredna zlasti zato, ker je pisatelj v njej na nov način oblikoval že znan motiv, tako da nam primerjava v obdelavi ponuja dodatne osvetlitve pisateljeve avtobiografične proze tega obdobja. Predhodnica naše črtice — črtica *Njegova mati* iz leta 1898 — je npr. osredotočena na lik matere. Izpostavlja njeno neizmerno, do samopozabe stopnjevano ljubezen, zato je dolga in utrudljiva pot matere k sinu v mestu pomaknjena v središče pozornosti. Popisana je na skoraj dveh straneh, tako pomembna se zdi pripovedovalcu ta fabulativna sestavina za razumevanje idejnega sporočila besedila. Sinovo sramovanje matere zaključuje črtico in materina reakcija na tako sinovo obnašanje pred mestnimi sošolci je čustveno spontana, docela neracionalna. V drugi obdelavi istega

²⁷ Levec Ks. Mešku 20. avgusta 1902 (Fr. Bernik, Pisma Frana Levca III, 1973, 136).

²⁸ Obiski. Ivan Cankar. Dom in svet 1911, 316—320.

motiva, v dunajski črtici z naslovom *Mater je zatajil* pa je v središče pripovedi postavljen etični problem sina, kar nakazuje že naslov besedila. Pozneje je Cankar še bolj eksplicitno označil črtico, ko jo je naslovil kratko malo *Greh*.²⁹ Tudi v tej črtici živi mati v sanjskem svetu, nedotaknjem od krute resnice, brez vsakega dvoma o človeku, vedno pripravljena na samorazdajanje, ki je smisel njenega življenja, če ne kar življenje samo. Nasprotno pa ji sin ne samo ne vrača ljubezni, sramuje se je, taji jo pred sošolci in ji govori neresnico. Pripovedovalec se je tukaj za razliko od preddunajske različice motiva osredotočil na sinovo krivdo, na kateri je sploh poudarek črtice. V samoobtoževanju teži sin po etični odreditvi, toda krivda pred materjo je dobila take razsežnosti, da se je ni mogoče osvoboditi. Obremenila ga je za dolgo časa, kajti »greh leži na njegovi duši težak in velik kakor prvi dan«. ³⁰ Tista plast črtice, ki je v preddunajski različici motiva še tanka, komaj nakazana, tukaj pa močno izpostavljena in predstavlja sporočilo pripovedi, je etično psihološka plast. Etični psihologizem je osrednja značilnost črtice, napisane bolj ali manj v realističnem slogu, to značilnost pa odkrijemo še v nekaterih avtobiografičnih pripovedih te dobe. Tudi v črtici *Materina slika* iz leta 1904 je mati osrednja oseba, pred katero se sin obtožuje, ker je v tujini nanjo pozabil oziroma je pozabil na njeno sliko. Mati postaja vse bolj karizmatičen lik, če ne kar mit, ki daje mlademu človeku voljo do življenja in mu odkriva njegov smisel. Samo ona oziroma njena podoba ima tako moč, da bi napravila konec sinovim življenjskim težavam, »konec stradanju in samoti«. ³¹ Pretežno psihološka, kvečjemu bivajnsko psihološka je črtica *Moj kabinet*, ki je nastala leto dni pozneje. V etično samoobtoževanje zasukana pa je spet črtica *Siromak Matija* iz začetka leta 1909, enoprmenasta in tretjeosebna pripoved kot večji del tukaj omenjenih črtic. Razlika v primerjavi z drugimi črticami je v ženski osebi. Junak črtice se tukaj obtožuje pred nevesto, ker je prelomil obljubo in jo zapustil. Zgodba se v glavnem ujema s pisateljevim resničnim razmerjem do Štefke Löfflerjeve na Dunaju in za hip se usmerijo pisateljeva avtobiografična oblikovalna hotenja v neposredno sedanost. V naslednji črtici *Bobi* (1909) se pripovedovalec spet vrne v svojo otroško dobo ter jo predstavi v objektivnem motivu in v etično psihološki luči. Pripovedovalec te črtice je v mladosti ponižal svojega siromašnega prijatelja in sošolca, ta pa je pred domačimi prikril ponižanje. Zdaj pripo-

²⁹ Pod tem naslovom je Cankar črtico *Mater je zatajil* uvrstil v zbirko krajše proze *Moja njiva* (1914).

³⁰ Zbrano delo XXI, 1975, 253.

³¹ Zbrano delo XVII, 1974, 328.

vedovalca boli krivica, ki jo je storil sošolec. Socialna tendenca črtice je tako utemeljena v etičnem psihologizmu in *Bobi* se povezujejo s tukaj predstavljenimi črticami kakor tudi s socialnim avtobiografičnim romanom *Na klanču*.

Izrazito poudarjena, morda kar pretirana pa je etična tenkočutnost pripovedovalca tam, kjer opisuje spomin na storjeno krivico kot samomučenje in uživanje hkrati, kot nekaj, kar je na meji med masohizmom in nasladnim hedonizmom. Spomin na ponižanje in žalitev prijatelja mu je »pil kri« kakor še nobeden pred njim. »Ni me izpustil,« nadaljuje pripovedovalec, »dan in noč, niti minute; in čudno je — tudi jaz ga nisem izpustil; bila sva kakor v tesnem objemu; napol poljubovaje se, napol življenje sesaje.«³²

Etični psihologizem pogloblja bivanjsko in socialno vsebino avtobiografičnih pripovedi dunajskega časa. Z njim pa niso izčrpane vse možnosti, ki jih pisatelju še ponujajo osebna človeška izkustva kot potencialne snovi literarnega ustvarjanja.

Nič manj pogosto navzoč kakor pojav matere ali sina ni v Cankarjevem dunajskem pripovedništvu umetnik. Od leta 1898 dalje najdemo lik umetnika v številnih črticah ter srednje obsežnih in daljših proznih besedilih. Umetnik v teh delih je navadno predstavljen na ravni antagonizma med njim in družbo. Če umetnik na eni strani zavrača vsakdanjost, poprečnost in naivno samozadovoljstvo, če izraža odpor do filistrstva, se družbi nasprotno zdi umetnost nepotrebna, umetnik sam pa nekoristen posameznik, če ne kar parazit človeške skupnosti. Radikalna podoba takega nasprotja med umetnikom in družbo so izgubljeni, obupani in nesrečni ljudje, ki umirajo mladi ali pa si sami jemljejo življenje. V njihovih usodah imata tako neuspešno umetniško ustvarjanje kakor osebna nesreča tudi individualne vzroke, čeprav so zgodbe umetnikov pri Cankarju skoraj brez izjeme postavljene v družbeno okolje. Če pa so iz njega izločene, so posredno povezane s konkretnim socialnim dogajanjem.

Po romanu *Na klanču*, kjer med osebami ne nastopa umetnik, pač pa študent, njegov predhodnik, imamo najprej tisto skupino pripovedi, v katerih išče umetnik kot človek in kot ustvarjalec predvsem svoje osebno razmerje do domovine. S tem seveda ni rečeno, da umetnika tukaj ne vznemirjajo tudi druga območja lastnega obstajanja, saj se ustvarjalna vprašanja junakov navadno prepletajo z eksistencialnimi oziroma socialnimi problemi.

³² Zbrano delo XVIII, 1973, 163.

Da umetnik v Cankarjevi prozi, praviloma pesnik ali slikar, razkriva zlasti svojo nacionalno in socialno eksistenco, je naravno, saj biva pisatelj v tem času na Dunaju, sicer znotraj iste države, vendar zunaj slovenskega nacionalnega prostora, zunaj domovine. Položaj slovenskega umetnika v teh pripovedih je v bistvu povsod enak. Njegov položaj je položaj okolju in neredko sebi odtujenega človeka. V črtici *Brez doma* iz leta 1902 pripovedovalec eksplicitno označi slovenskega umetnika v tujini, ko pravi: »Mislim, da tuje misli in stvarjal tuja dela po tujih zapovedih; sam sebi tujec...« Hrepenel je po domovini, a ni imel moči, da bi se vrnil domov. Povsem dokončno postane junakovo brezdomovinstvo v trenutku, ko nacionalno hrepenenje ni več utemeljeno v njem samem, ko slikar nima več doma v svojem srcu. Taka odtujenost domovini učinkuje negativno na njegovo umetniško delo. Spričo dovtetnosti za tuje vplive in spričo hitrega menjavanja teh vplivov postane slikarjeva resnična ustvarjalnost zavrtá, nesvobodna, zakaj »moč njegova je bila šibka, plaha, v vetru omahujoča. Moč brez doma...«³³ Brezdomovinstvo je vzrok, nas prepričuje pripovedovalec, da slikar ne more avtentično, vsekakor pa ne celovito izražati svoje osebnosti. Samo včasih je v njegovih slikah »zatrepetala lepota, ki je bila v njegovem srcu in ki si ni upala, da bi ji odprla duri.«³⁴

Manj problemske teže ima črtica *Pozdrav iz domovine*, ki je nastala v istem času kot predhodna črtica, obe pa druží sporočilo o človeški in ustvarjalni stiski slovenskega umetnika v tujini. Za razloček od prve črtice tukaj ni prikazana potreba umetnika po hrepenenjskem, spominskem ali domišljijem istovetenju z domovino v krizni fazi. Prisotna je v pritrdilnem smislu, saj je pisatelj prepričan, da mu Dunaj pomeni »strahoto, tuje obraze, tuje življenje.«³⁵ Nasprotje urbaniziranemu tujemu okolju, nasprotje plinskim lučem, trotoarjem, gneči ljudi, razposajeni godbi, pisanim paviljonom, svetlim toaletam mestnih žensk in vonju parfuma v zraku — nasprotje takemu blišču tujega vелеmesta je domača pokrajina, duh Lattermanovih kostanjev, zvonovi bele cerkve svete Trojice na holmu nad Vrhniko... In ko pisatelj sreča na tujem še izgubljeno slovensko dekle, ko iz njenih ust sliši slovensko kletvico in na njej opazi nabožno svetinjo, postane spominska identifikacija z domovino objektivno dejstvo. Vse tuje življenje okrog njiju namah izgine, z dekletom sedita »v tihi domači bajtici, oba mlada in čista in vesela« in »zunaj so

³³ Zbrano delo XI, 1972, 109.

³⁴ Prav tam, 109—110.

³⁵ Prav tam, 273.

zvonili zvonovi od cerkve svete Trojice na holmu...³⁶ Položaj slovenskega umetnika v tujini je prikazan kot nespodbuden, pogosto kot docela negativen dejavnik, ki utesnjuje človeško dinamiko umetnika in ogroža njegovo ustvarjalno izvirnost. Hkrati sproža v njem, kakor smo videli v črtici, močno potrebo po čustveni identifikaciji z domovino, ki ostaja še zunaj umetnikove kritične zavesti in zunaj njegove ideologije.

Če je v obeh črticah izpostavljena domovina kot nepogrešljiva vrednota v zavesti slovenskega umetnika na tujem, pa se nam v naslednji črtici odkrije do nje drugačno razmerje. V črtici *Mimo življenja*, nastali pred koncem leta 1904, umetnik ni samo odtrgan od življenja, kar je označeno že v naslovu, temveč stoji s svojim mišljenjem tudi zunaj domovine. Ko jo opazuje iz razdalje, se mu domovina kaže v tragični nemoči in brezizhodnosti. Množica popotnikov, utrujenih in na smrt izmučenih, se kljub nepopisnim naporom premika le v kolobarju, procesija »naprej hrepeneča, na mesto začarana«,³⁷ to je karikirana, skoraj groteskno simbolna podoba slovenskega naroda. Pripovedovalec oziroma pisatelj stoji zunaj brezupno žalostnega prizora, ki predstavlja njegovo domovino. Nekoč jo je ljubil, zdaj je v njej tujec, kajti spoznal je njeno žalostno in neustavljivo padanje.

Isti motiv kot v teh črticah, motiv slovenskega umetnika v odnosu do tujine in domovine, je oblikoval Cankar sintetično v daljši pripovedi, v noveli *Sreča*. V njej je dal doslej fragmentarnim pogledom na slovenskega umetnika in njegovo mesto v družbi epsko obliko. Tako se npr. pesnik z nekoliko smešnim imenom Franc Riba, junak novele, ki je nastala v začetku leta 1904, obrne proti tradicionalni slovenski ponižnosti in se odloči za odhod iz domovine. In kakor pesnik spočetka hrepeni po novem, bolj spodbudnem okolju zase in za svojo umetnost in se pri tem odreče celo erotiki, tako doživi na Dunaju razočaranje in njegove sanje se obrnejo v drugo smer. Po dvomu še nenačeto hrepenenje ga pripelje spet v domovino. Seveda tudi domovina ne sprejme pesnika z obema rokama: dekle se mu je v času, ko je bil zdoma, odtujilo in založnik odkloni natis njegovih pesmi z utemeljitvijo, da se za moderno literaturo navdušujejo samo »tisti ljudje, ki nimajo denarja«. ³⁸ Tako enega kot drugega pesnik ni zmožen sprejeti s spoznanjem, z razumsko zavestjo. Tukaj postane opazna razdalja, ki jo do junaka nakaže pripovedovalec, ko da vedeti, da se ne istoveti z njim, naivnim pesnikom. Dvakratna medklica »O, Franc Riba!« izražata začudenje pripovedovalca in hkrati

³⁶ Prav tam, 278.

³⁷ Prav tam, 106.

³⁸ Prav tam, 270.

pomilovanje lahkovernega pesnika, ki kar ne more dojeti odklonilnega stališča založnika do njegovih pesmi in ga sprejeti kot logično doslednost, kot izraz protiumetniške, izrazito koristnostne miselnosti v mladi meščanski družbi. Distanciranje pripovedovalca do pripovedi, zapaženo že v *Tujcih*, tukaj ni razumeti samo kot pisateljevo stališče do razpleta zgodbe. Konkretno gre za opozicijo do izrazito pasivnega umetnika v družbi, ki ga pot v skrajnih posledicah pelje samo navzdol, k neizogibnemu koncu. Táka je tudi v resnici nadaljnja pripoved o vrnitvi slovenskega umetnika v domovino. Okoliščina, da pesnik po neuspehu pri založniku premaga misel na samomor, je skoraj brez pomena, saj kmalu zatem umre naravne smrti. Tik pred koncem napravi pesnik sicer preobrat v pogledih na družbeno funkcijo umetnosti, ki pa ne more več spremeniti razpleta pripovedi, ko spozna, da je sreča notranje občutje človeka, neka intimna harmonija, neka enotnost subjekta z njegovo okolico, ne pa veliko reformatorsko dejanje v družbi, kar je vseskozi hotel, da bi njegova umetnost bila, a pri tem ni uspel. Osrednje sporočilo novele izreče že sredi zgodbe pesnikov prijatelj Gorjanec, ko pravi: »Življenjepisi naših umetnikov in poetov so si že tako podobni, da je človeka sram pred tujci... In kar je glavno: saj niso več zanimivi ti življenjepisi! Jenkov je bil še interesanten, za silo tudi še Jurčičev — ampak zmeraj ista pesem preseda človeku! Ideali, neumne sanje, reševanje naroda itd., mizerija, jetika, smrt, konec!«³⁹ Cankarjeva misel, podprta z življenjskimi usodami umetnikov, kakršne poznamo iz doslej obravnavanih avtobiografičnih črtic in novel, sega po vsem tem v območje skrajnega pesimizma. Predstavlja nam slovenskega umetnika kot neuspešnega iskalca sreče in kot nepriznanega, neuveljavljenega ustvarjalca povsod, kot tujca doma in v tujini.

V približno istem času kot novelo *Sreča* je Cankar napisal tudi roman *Križ na gori*. Komaj dobra dva meseca pozneje, konec maja leta 1904, je dovršil roman, toda kakšna razlika deli roman od pravkar obravnavane novele. Seveda ne stoji *Križ na gori* v docela praznem prostoru, kot neko povsem novo delo v razvoju Cankarjeve dunajske proze, v svojih izhodiščih brez vsake zveze s predhodnim pisateljevim opredeljevanjem do problema umetnika in domovine. Miselni in doživljajski svet Cankarjevega pripovedništva kaže namreč táko soodvisnost, da ni mogoče nobenega dela izključiti iz splošnega toka pripovedovanja. V romanu *Križ na gori* npr. ne moremo prezreti nekaterih etičnih, življenjsko filozofskih in motivnih vzporednic z romanom *Na klancu*. Kot Francko tudi

³⁹ Prav tam, 257.

Hanco v *Križu na gori* obremenjuje zavest krivde, da ni z večjo, bolj vztrajno ljubeznijo preprečila možu oziroma fantu odhoda v tujino: »Zakaj sem ga pustila na pot? Samo za roko bi ga bila prijela, pogledala mu samo v oči, pa bi se bil vrnil. Ali pognala sem ga v svet, plahega in čisto samega, zato ker ga nisem ljubila...«⁴⁰ Kakor je Francko v romanu *Na klancu* na trenutke prevzel optimizem in je verjela, da se izgnanci vrnejo domov v zmagoslavju, tako je bila tudi Hanca prepričana, da se vrne slikar Mate Kovač iz tujine: »Kmalu se povrneš, Mate, s častjo in slavo; trdna je moja vera.«⁴¹ Pesimistični fatalizem, značilen za roman *Na klancu*, se je sicer umaknil iz *Križa na gori*, vendar ne v celoti. Eden njegovih izpovedovalcev je učitelj. »Nobeden, ki ima v prsih ta zrak iz globeli,« poudarja učitelj, »nobeden se ga ne reši več!« In kmalu zatem: »Kdor je zrasel v teh mrzlih sencah, ne more živeti v soncu!« Ali ko umetnik Kovač gleda kmete, svoje rojake, kako pohlevno vztrajajo v danih okoliščinah in s pasivno vdanostjo, brez misli na vsako možno spremembo životarijo naprej, bruhne iz njega: Obsojenci!⁴² Skupnih je tudi nekaj deskriptivnih prvin, ki pa so neizogibne, saj nam pisatelj predstavlja v obeh romanih večidel isto ali podobno družbeno in individualno resničnost, transponirano v svet literature, čeprav pripovedovano skozi filter različnih idejnih in doživljajskih pa tudi formalno oblikovalnih izkušenj.⁴³ Tisto, kar roman *Križ na gori* v temelju loči od pripovedi pred njim, zlasti od novele *Sreča* iz istega leta, pa je skrito v razpletu romana, v njegovem zaključnem idejnem sporočilu.

V romanu se poglavitno vprašanje slovenskega umetnika — vprašanje njegovega odnosa do domovine — pokriva s slikarjevim razmerjem do ženske, do dekleta v domačem kraju. Hkrati z opredeljevanjem do domovine je v *Križu na gori* stalno prisotno nihanje junaka v erotičnem čustvovanju, zato nosi roman podnaslov *Ljubezenska zgodba*. V njej ne zvemo nič o slikarjevih ustvarjalnih dilemah ali o njegovem postopku ustvarjanja, skoraj nič o umetnikovem stališču do socialne strukture

⁴⁰ Zbrano delo XII, 1970, 132. Podobno, skoraj istovetno misel beremo v romanu *Na klancu*, kjer si Francka v notranjem monologu očita: »Kam je šel tvoj mož, ki te je ljubil in ki si ga ljubila tudi ti? Nisi ga držala za roko, izpustila si ga, ker si ga ljubila premalo, ker je bila tvoja ljubezen preslaba, da bi ga prijela s krepkimi rokami in ga priklenila. Šel je... in je umrl med tujimi ljudmi...« (ZD X, 1971, 157).

⁴¹ Zbrano delo XII, 1970, 122. V romanu *Na klancu* sanja Francka, da se izgnanci s klanca »vrnejo zmagoslavno v trg, kjer so bele hiše in kjer sije sonce praznično prazničnim ljudem...« (ZD X, 1971, 104).

⁴² Prim. Zbrano delo XII, 1970, 206, 162.

⁴³ Mate pravi Hanci o svoji materi, da bere knjigo, pisano po starem in z debelimi črkami (ZD XII, 1970, 123). Tudi mati v romanu *Na klancu* bere iz velikega molitvenika, ki je pisan še po starem (ZD X, 1971, 49).

v domovini, pa tudi nič o osebnem pogledu slikarja na človeka in njegovo bivanje v svetu, nič o njegovem filozofskem nazoru. Nedvomno je splošno začrtani in v nekem pogledu zamejeni notranji profil osrednjega lika v zgodbi z njenim koncem vred tisto, kar je pisatelja upravičevalo, da je roman označil za delo, ki bo vseč tudi »širšemu občinstvu«.44 V skladnosti s takim mnenjem o lastnem delu je Cankar ponudil roman Slovenski matici, ne Schwentnerju, ki je praviloma izdajal idejno najbolj angažirana in oblikovno najbolj inovativna Cankarjeva pripovedna dela.

Medtem ko je pisatelj v *Tujcih* postavil nasprotje med umetnikom in domovino v mesto, se to nasprotje v *Križu na gori* odvija na kmečkem podeželju. Preprosti ljudje, nezaupljivi do vsakršnih sprememb, ki prihajajo iz velikega sveta, gledajo v umetniku izgubljenega, nič vrednega, nepotrebne človeka. Kritično, če ne kar negativno mnenje o umetniku ima tudi učitelj. In ker umetnik v takó nespodbudnem okolju ne more ustvarjati, dasi nespodbudnosti okolja pripovedovalec ne utemeljuje z nič bolj prepričljivim dejstvom kot s tem, da domači župnik umetniku zavrne nabožno sliko, odide slikar v tujino. Do sèm se fabula romana, če odmislimo nekaj modifikacij zunanega dogajanja, ujema s *Tujci*, prav tako se ujema s *Tujci* dogodek, ko slovenski umetnik v tujini propade in je na tem, da si vzame življenje. To pa je tudi zadnja stična točka med povestjo iz leta 1901 in romanom, napisanim tri leta pozneje. Zgodba v *Križu na gori* se namreč razvija naprej in to nadaljevanje zgodbe osvetljuje nov položaj slovenskega umetnika v Cankarjevi pripovedni umetnosti.

S podnaslovom romana in z oznako »ljubezenska zgodba« je začrtana smer za interpretacijo *Križa na gori*. Interpretacija se mora glede na pisateljevo oznako osredotočiti na osrednji ženski in osrednji moški lik v romanu, na oba protagonista erotične zgodbe, na druge osebe pa vsaj toliko, kolikor so vplivno povezane s pripovedjo in njeno idejno razrešitvijo.

Hanca, osrednja ženska oseba v romanu, je po svojem močnem, skoraj neizčrpnem optimizmu podobna Francki iz romana *Na klancu*. Nobena razočaranja ne porušijo njene notranje trdnosti, prehodni dvomi nikoli ne zarežejo v njeno zavest in ne spodkopljejo njene v bistvu svetle vizije sveta. Pogosto soočanje lastne notranjosti in resničnega življenja, ki subjektivnim predstavam nasprotuje ali jih zavrača, kaže, da izhaja Hanca oziroma njen pogled na svet iz novoromantičnega idealizma. Njena eks-

44 Cankar Franu Levcu 26. maja 1904 (ZD XXVI, 1970, 225).

stenca v romanu predstavlja ideal ali model čiste, tako imenovane brez-interesne ljubezni. V Hanci eros dobrote tako močno prevladuje, da njenih spolno pogojenih čustev in nagnjenj skoraj ne vidimo. V celoti so ta nagnjenja podrejena altruističnemu samorazdajanju. In čeprav dekleta z veliko potrpežljivostjo čaka Mateja, da se vrne domov, in odide potem z njim brez pomislekov, v njej ljubezen do človeka slabí ljubezen do moškega. Slikar Mate vidi v Hanci, zlasti v svojih kriznih trenutkih, žensko, ki mu pomeni toliko kot mati.⁴⁵ Kot táko in nekoliko karikirano jo doživi tudi pred drugim odhodom v tujino — »kakor mamca, tako široka in neokretna je...⁴⁶ K takemu gledanju nase ga sili Hanca sama, ki mu hoče biti predvsem pomočnica v življenjskih težavah, žrtvovati se hoče zanj vsa, brez sebičnosti. »Težko bo še tvoje življenje, padal boš še pod pretežkim bremenom... ne zavrzi me!...⁴⁷ Njen etos, ne njeno človeško naravo ali žensko čutnost, opazi tudi učitelj v globeli, ko o njej pravi, da je »angel varuh... ni ženska, ki bi jo človek veselo ljubil...«⁴⁸ Angel varuh se zdi Hanca slikarju Mateju tudi na koncu romana, ko ga njeno pismo reši iz najhujše eksistencialne stiske in osvobodi misli na samouničenje. Človeška narava junakinje seveda ne ostane vseskozi prikrita. Odkrije se npr. v trenutku, ko podvomi o slikarjevih čustvih in je prizadeta, ko čuti, da jo Mate ljubi iz usmiljenja. Očitna je tudi v prizoru, ko se v Hanci oglasi prava ljubosumnost, spoj zavisti in sovraštva do tekmice v ljubezni. Kljub temu je idealna, romantično duhovna plast njenega lika ves čas v ospredju. Izpostavljena je v taki meri, da učinkuje kot gibalo zgodbe, ki odločilno poseže v njen končni razplet.

Slikar Mate Kovač je v nasprotju s Hanco tip nestalnega, hitro odzivnega človeka. Njegova ljubezen ni trdna in globoko zakoreninjena v srcu, kar se pokaže že takrat, ko se prvič poslovi od svojega dekleta in odide v tujino. Predvsem pa ga kot čustveno labilnega človeka predstavi kratka ljubezenska simpatija z učiteljico Almo. Kakor Mihov, Franckin mož v romanu *Na klancu*, je tudi slikar nemočen, od ženske odvisen in njej zavezan moški. Vendar umetnik v *Križu na gori* ni zgolj utelešenje nemoči in drugih negativnih lastnosti. Kot umetnik je pripovedovalcu nekje blizu in tisto, kar dokazuje njuno intimno sorodnost, je nepoudarjen, toda opazen novoromantični kult umetnika, ki ga slikar predstavlja. Ta kult se kaže skozi optiko slikarjevega odnosa do ženske. »Daljna je pač njegova pot in visoka...«, misli Hanca o Mateju, ki mu kot ambicioznem

⁴⁵ Zbrano delo XII, 1970, 120.

⁴⁶ Prav tam, 163.

⁴⁷ Prav tam, 174.

⁴⁸ Prav tam, 155.

slikarju v domačem kraju ni obstanka. Tak položaj je edino, kar Mateja sploh dviga nad Hanco, kar mu daje pokončno moralno držo. »Videla je,« razmišlja o dekletu slikar, »da sem daleč, komaj še da me doseže z roko...«⁴⁹ V kultu, ki umetnika postavlja nad poprečnost in navadnost življenja, v tem primeru nad žensko, se Cankar ujema s sicer močno drugačnim predstavnikom svojega rodu — Otonom Župančičem.⁵⁰ Slikar v romanu tudi ni brez etične orientacije. Ko se drugič vrne iz tujine in ko se razide s Hanco, ga bremeni zavest izdajstva. Hkrati se ga polasti negotovost, prevzameta ga malodušje in strah za lasten obstanek. Tako nam pripovedovalec odkrije v umetniku sile, ki ogrožajo njegovo existenco, ki pa jih lahko umiri in obvlada samo Hanca. Če se Mate pred tem odtuji Hanci in domovini, ko ju ne potrebuje, ker je dozdevno našel srečo v tujini in pri drugi ženski, postane njegov položaj na koncu zgodbe usodno resen. Ko propade kot umetnik v tujini, je na tem, da si vzame življenje, toda zadnji hip ga reši pismo iz domovine. Tik pred samomorom ga dohiti Hančina misel: »Ne, Mate, nikar!... Usmili se sebe, ne mene!«⁵¹ Ta prošnja osvobodi slikarja notranjega trpljenja in Mate se duhovno preroben vrne v domovino po Hanco, da skupaj odideta v tujino. Ko zapuščata mračno globel, v njunih srcih ni nerazpoloženja, še manj sovraštva do preprostih, malovrednih rojakov. Brez odpora do njihove miselne preproščine in zavrtosti se umetnik in dekle poslavljata od domovine, da se vanjo spet vrneti. »Vrneva se,« govori Mate na koncu romana Hanci, »in takrat bodo veliki dnevi in takrat bo sijalo sonce tudi tja dol...« Konec, ki je presenetil Cankarjeve sodobnike, saj njegov umetnik prvič izpoveduje, če odmislimo nekatere začetne črtice, pritrden odnos do domovine. Zanimiva je prav ta slikarjeva preusmeritev. Iz doslednega zavračanja domovine se slikar iztrga na koncu zgodbe in dokoplje do pozitivne predstave o njej, čeprav konkretno vrnitev iz tujine pomakne v prihodnost, v območje intencionalne resničnosti. Kljub temu ima umetnik tukaj za razliko od umetnika v *Tujcih* v celoti bistveno drugačno razmerje do okolja, iz katerega izhaja njegova umetnost, v katerem najde ta umetnost ustvarjalne pobude in snovi ter navsezadnje tudi svoj odmevni prostor. Načelo ljubezni, ki ga v romanu ves čas zastopa Hanca, prevzame tudi slikar, vendar tako, da ga razširi in spremeni v temeljno razumevanje sveta. V slikarju poslej ni več dvomov,

⁴⁹ Prav tam, 152, 160.

⁵⁰ Pri Župančiču govori ženska umetniku: Ti si kot daljnih carstev sin, / tuj in teman; / ... vem: sam se naskrivaj bojiš, / da svojih dalj ne izgrešiš... (Umetnik in ženska, LZ 1906, 705—706).

⁵¹ Zbrano delo XII, 1970, 221, 225.

omahovanja in nestalnosti. Ljubezen do ženske in ljubezen do domovine mu postaneta vodilo, ki ga spremlja, ko z najdražjim, kar mu je dala mračna globel, zapušča domovino. »Kakor sanje se mi zde zdaj, da sem sovražil некоč . . .«, govori slikar sebi in Hanci ter zaključuje svoj credo z mislijo, ki je sklepna misel romana: »Ne sovraštva, ljubezni je treba, gorke in sočutne, ki je ne more zatemniti nobena žalost . . .«

Ob Hanci in Mateju nastopa v pripovedi še več oseb, od njunih staršev in drugih epizodnih likov do zdravega, kmečko naravnega izseljenca Toneta in učiteljice Alme, Hančine tekmice v ljubezni. Najvidnejši med njimi je učitelj, ki pa je drugačen od učitelja v romanu *Na klancu*. Učitelj v *Križu na gori* je skeptik. Osvojen vsakršnih iluzij ne verjame v boljši svet, zato se mu prosvetna dejavnost na zaostalem podeželju ne zdi smiselna, čeprav se v praksi ne more do nje povsem distancirati. Na okolico in zlasti na slikarja vpliva učitelj s svojim pesimizmom, kolikor slikarja sploh ne odklanja. O njem namreč nima pozitivnega mnenja, imenuje ga »pokvarjeni študent«, človeka, ki mu je storil največ žalega v življenju itd.⁵² Tak lik učitelja pripovedovalcu iz razumljivih razlogov ni mogel biti posebno blizu in ta antagonizem med njima se kaže med drugim tako, da je učiteljev nastop na prireditvi v narodni čitalnici, njegov uvodni nagovor, močno karikiran. Razdalja pripovedovalca do brez-ciljnega in pijači vdanega učitelja pa se pozneje ublaži, posebno na koncu zgodbe, ko je ta osamljeni izobraženec v globeli priča zaključnemu akordu pripovedi in ko se tudi sam odpravlja iz ozke, mračne doline v širši svobodnejši svet.

V slogovnem pogledu je roman *Križ na gori* — kot bolj ali manj vsa Cankarjeva pripovedna proza v dunajskem obdobju — hibridna tvorba. Realistična, skoraj tradicionalna pripoved se na idejno poudarjenih mestih razrašča v moderno simboliko. Tako ugotavljamo na eni strani, da je zgradba romana sklenjena, da je tretjeosebna pripoved od začetka do kraja strnjena in hkrati dinamična, kolikor spreminja optiko oseb, skozi katero pripovedovalec opazuje razvoj dogajanja in ga sporoča bralcu. Na drugi strani pa imamo v romanu simbolne prisposodbe, ki dajejo idejni vsebini globlje, čustveno utemeljene, mestoma celo iracionalne razsežnosti. V prvem delu romana Hanca npr. sanja, da hodi po strmi poti navkreber in nosi težko breme. Ob simbolu poti, ki ga že poznamo iz drugih pisateljevih pripovedi, naletimo že ob koncu drugega dela na prizor z nadkonkretnim pomenom: jastreb se dvigne iz globeli in s široko razprtimi perutmi kroži v kolobarju. Gibanje v kolobarju, v Can-

⁵² Prav tam, 115, 213.

karjevi prozi pogosto navzoča in neredko alegorizirana podoba, izraža tako kot simbolistična slika poti brezizhodnost, brezcilnost, obup. Ključni simbol v romanu pa je simbol križa na gori, po katerem se delo tudi imenuje. Ta simbol se pojavlja na začetku, v sredi pripovedi in na koncu, vsakokrat nekoliko preustvarjen in v skladu z idejnim tokom zgodbe. Na začetku stoji velik temen križ nad globeljo, nad »odprtim grobom«, in ta križ se pogreza, dokler ne utone v svetlobi večerne zarje.⁵³ Opisana slika je sicer pomensko odprta, ne gre pa v njej prezreti temne barve, temnega križa, ki se hitro umakne očem bralca, kar je razumeti tako, da se zgodba šele začenja in pripovedovalec ne more že na začetku razkriti njenega razpleta. Če temen križ tukaj komaj napoveduje trpljenje, simbol križa v nadaljevanju trpljenje približa neposredni sedanjosti. Temen križ se pojavi in ostane na gori, ne izgine iz vidnega polja kot v prvem primeru, širi se, večja, dotakne se neba, dokler njegova senca nazadnje ne prekrije vse globeli.⁵⁴ Ta simbolistični prizor ponazarja temno, pesimistično zapletanje ljubezenske zgodbe, oddaljevanje dveh mladih ljudi, ki sta doslej težila v intimno bližino. Kako drugačna je podoba križa na koncu romana, ko se Mate in Hanca spet najmeta, tokrat za vse življenje, in čeprav zapuščata domačo dolino, se v mislih že vračata domov. Ljubezni med njima in njuno ljubezen do domovine ne simbolizira več temno znamenje, temveč »silen križ, koprneč do neba«. Njegova senca je ugasnila v večerni zarji, nebo sije svetleje kot prej in drevje šumi »v radostni slutnji«.⁵⁵ Izrazna fleksibilnost krščanskega simbola je tako prehodila v romanu pot od najtemnejše do najsvetlejše točke, od trpljenja in brezizhodne žalosti do svetle, vsemogočne ljubezni in odrešitve.

Zastavlja se vprašanje, kako pojmovati avtobiografskost nekaterih osrednjih oseb v Cankarjevih romanih, v čem se kaže npr. avtobiografski značaj študenta iz romana *Na klanecu* ali slikarja iz *Križa na gori*? Ne nazadnje se zastavlja teoretsko vprašanje, v kakšni obliki je avtobiografskost sploh mogoča, če sprejmemo trditev sodobne poetike, da je pripovedna proza fiktivna stvaritev, ne izpoved ali izraz resničnosti.

Starejša literarna zgodovina ugotavlja, da je na zaključek *Križa na gori*, na spremembo v slikarjevem razmerju do domovine bistveno vplivala uspešna razstava slovenskih impresionističnih slikarjev na Dunaju leta 1904. Po tej razstavi se zgodba slovenskega umetnika v romanu, poudarja literarna zgodovina, ni mogla zaključiti tako kakor zgodba

⁵³ Prav tam, 109.

⁵⁴ Prav tam, 135.

⁵⁵ Prav tam, 235.

umetnika v *Tujcih*. Presenetljivi optimizem ob koncu *Križa na gori*, ki pa ima, kot smo že omenili, obliko intencionalnosti, ne scenske pripovedi, naj bi bil »najlaže razložljiv« prav iz dunajske likovne prireditve.⁵⁶ Nobenega dvoma ni, da koincidenca obeh pojavov, sočasnost slovenske razstave na Dunaju in nastanka Cankarjevega romana dopušča tak zaključek, hkrati pa ni izključeno drugačno sklepanje. Slikarjeva samozaveš ob koncu romana je lahko pogojena po nekem konkretnem, zgodovinsko izkazanem dogodku, lahko je v skladu z uspešnim nastopom naših slikarjev na Dunaju, vendar se ta skladnost zdi močno posredna in široka. Uspešna slovenska razstava je morala, preden se je informacija o njej tako ali drugače prebila do pripovednega besedila, skozi dvojni filter. Najprej si je sodbo o njej ustvaril Cankar kot obiskovalec razstave, nato je šele Cankar kot pripovedovalec zgodbe prenesel to sodbo, to predstavo z vsemi občutki, ki so ga spremljali, v literaturo, v pripovedno fikcijo. Prenos nekega empiričnega dogodka oziroma pripovedovalčeve zavesti o tem dogodku v fiktivni svet literature pa je seveda zapleten postopek. Vse, kar nam je v tem primeru na voljo, sta dve skrajni točki v procesu nastajanja zaključka romana, na kateri lahko opremo razmišljanje: zgodovinska resničnost kot začetek in slikarjev optimizem v 'sklepnem prizoru *Križa na gori* kot končni izraz nekega duhovnega procesa. Primerjava obeh skrajnosti daje komaj slutiti vmesno in docela nepojasneno dogajanje, v katerem suvereno vlada umetniška imaginacija, medtem ko imajo tako realna dejstva kot empirične človeške izkušnje v njem podrejeno, bolj ali manj pasivno vlogo. Ponoven dokaz za tako razumevanje avtobiografike, za razumevanje zakonitosti njenega transformiranega obstajanja v pripovedni fikciji nam ponuja spet slovenska razstava na Dunaju, ki je v približno istem času zbudila v Cankarju tudi drugačen odziv. V *Križu na gori* odmeva v preustvarjeni, fiktivni obliki navdušenje pisatelja ob mednarodni uveljavitvi naše umetnosti, nacionalni ponos ob zmagovitem prodoru slovenskih slikarjev v Evropo. V eseju *Slovenski umetniki na Dunaju*, objavljenem isto leto v Slovanu, pa si pisatelj zamišlja predvsem trdo pot, ki jo je naša moderna likovna umetnost morala prehoditi, da se je nazadnje uveljavila v tujini. Zato obsoja sile, ki so zavirale, če ne kar onemogočale njen razvoj. Obsoja slovensko družbo, njeno podcenjevalno razmerje do umetnosti in umetnikov. Izraža na kratko tisto, kar je ostalo zunaj romana — ostro kritiko nekulturnih, za umetnost skrajno neugodnih okoliščin na Slovenskem: »Ni je narodne umetnosti, ki bi se bila porodila v tako neugodnih prilikah, ob tolikih

⁵⁶ Boris Merhar, *Izbrana dela IV*, 1952, 463—466.

ovirah nego slovenska. Da se je sploh porodila, zato ne gre zasluga *ne slovenskemu narodu, ne slovenski inteligenci, niti enemu uradniemu zastopniku ali zastopstvu slovenstva*, temveč izključno pogumnim slovenskim umetnikom, ki so popolnoma iz svoje moči, boreč se proti stoterim neprilikam, pokazali tujini, da je na svetu slovenski narod in da ima svojo posebno kulturo.⁵⁷ Bistvenega razločka med radikalno kritičnim člankom v Slovanu in optimističnim razumevanjem položaja slovenskega umetnika v *Križu na gori* torej ni mogoče tajiti, kljub temu da naj bi bila konkretna pobuda za esej oziroma publicistični zapis kakor tudi za konec romana ista. To pa pomeni, če si dovoljujemo naslednji zaključek, ki se ponuja iz opisanega primera, da Cankar umetnik in Cankar publicist vsaj tokrat nista istovetna. Med njegovo pripovedno prozo in kulturno publicistiko so idejnovsebinske razlike, ne zgolj tiste, ki izhajajo iz same narave različnih izraznih medijev.⁵⁸

Še bi lahko navajali ugovore proti klasičnemu pojmovanju avtobiografičnih prvin Cankarjeve proze, tudi ugovore oblikovnega značaja, med katerimi perspektiva pripovedovanja, temeljna konstitutivna silnica proze, ni na zadnjem mestu. Romana *Na klancu* in *Križ na gori* kakor tudi ostale krajše pripovedi so namreč napisane v tretji osebi, v objektivnem pripovednem položaju, kar do neke mere razoseblja avtobiografično odsliskavanje življenja. Toda tudi tretjeosebno pripoved razume sodobna narativistika kot čisto fikcijo, saj je utemeljena v neresničnosti, v mimezisu, v iluziji. Kot taka se ne more premočrtno odpirati realnemu svetu ne togo sprejemati in posredovati empiričnih izkušenj pripovedovalca.⁵⁹

Kljub temu, da sodobna vednost o prozi izključuje pojem avtobiografičnega, saj prizna zgolj fiktionalno pripovedovanje, medtem ko tako imenovana zgodovinska pripoved zanjo kot da ne obstaja, zapažanja pri Cankarju presegajo opisano razumevanje proze. Pri Cankarju se lik umetnika, če se omejimo nanj in pustimo ob strani druge osebe, pojavlja v vseh obdobjih in v različnih pojavnih oblikah. Vztrajno pojavljanje umetnika v tej prozi, pisateljevega poklicnega dvojnika, in njegova ne vedno enaka navzočnost nas tako prepričuje o izpostavljeni sporočilni

⁵⁷ Slovan II, 1903—04, 187.

⁵⁸ O razmerju med Cankarjem-umetnikom in Cankarjem političnim publicistom, torej o nekoliko drugače zastavljenem vprašanju kot v našem razpravljanju, piše Dušan Moravec in prihaja do spoznanja, da so misli v sicer različnih območjih pri pisatelju neločljive, saj se »pogosto skorajda pokrivajo in enačijo«. (O neločljivosti Cankarja-umetnika in kulturnopolitičnega delavca. V areni življenja. Komunist, Ljubljana 1977, 272—274.)

⁵⁹ Käthe Hamburger, Logika književnosti. Nolit, Beograd 1976, 160.

funkciji tega lika. Njegova funkcija znotraj pripovednega besedila postane še bolj nazorna, če lik umetnika opazujemo v njegovem razvoju. Če bi npr. umetnika v pisateljevem dunajskem pripovedništvu, ki gre skozi več razvojnih stopenj, označili nekoliko poenostavljeno, vendar v bistvenih obrisih, tako da bi opustili fabulativne nadrobnosti posameznih del, bi se nam odkrila naslednja shema: V *Tujcih* slovenski umetnik propade v tujini, potem ko ga domovina, ki ne potrebuje umetnosti, zavrne. Obremenjen s skrbmi za goli obstanek in zapleten v eksistencialne stiske napravi naš umetnik samomor. Tudi v *Križu na gori* je slovenski umetnik v tujini pred tem, da si vzame življenje. Nova ljubezen do ženske in ljubezen do domovine pa ga odvrneta od nameravanega dejanja. Dajeta mu vero, da bo vztrajal v tujem svetu in se vrnil domov. Od tod naprej nadaljuje pripovedovanje roman *Novo življenje* (1908). Slovenski umetnik se z ženo vrne v domovino, da bi tukaj sprostil ustvarjalne energije in začel novo življenje.

Kakor koli že beremo ta prozna besedila, sporočilna funkcija umetnika je v njih močno izpostavljena. In v sporočanju tega lika se uresničuje avtobiografičnost, če avtobiografičnost razumemo kot sporočanje fiktivnega izkustva pripovedovalca, kot sporočanje o psihološko-eksistencialnih vprašanjih umetnika, ki obvladujejo tako njegovo individualno usodo kakor splošno literarno prakso. Vse pa označuje dialektična protislovnost, da ne rečemo paradoks, ki je znamenje resnične, široko odzivne in času kljubujoče umetnosti. Konkretno osebe v pripovedih in zgodbe so izmišljene, ustvarjene po volji imaginacije in v celoti podrejene fikciji, nasprotno pa so bivanjska vprašanja umetnika izpolnjena s pomensko odprto, toda konkretno verjetno duhovno vsebino.

Sodobno pojmovanje besedne umetnosti vnaša korenite spremembe v problematiko pripovedne proze. V skladu s tem je opazna tudi temeljna razlika med nekdanjim in današnjim vrednotenjem avtobiografičnosti v literarni umetnosti. Medtem ko je pozitivizem dosledno vztrajal na mimetičnem razumevanju umetnosti, kasneje se je iz njega razvila teorija odraza, in ko se je zdela pomembna geneza literarnih del, povzročijo že bistven prelom v pogledih na literaturo po prvi svetovni vojni ruski formalisti in češki strukturalisti. V vsej širini pa pride do popolne preusmeritve neposredno po drugi svetovni vojni, ko v znatnem delu sveta prevladajo imanentne metode literarne teorije in raziskovalne prakse. Osredinjena pozornost na literarno besedilo, pojmovanje besedne umetnosti kot fiktivne resničnosti, nezanimanje za genezo del in v največji meri tudi za druge zunajtekstovne zveze — ti nazori so

vprašanje avtobiografičnosti v tradicionalnem pomenu spravili z dnevnega reda znanosti.

Cankarjeva pripovedna proza, ki je po izjavi samega pisatelja v celoti življenjepisnega značaja, se je zdaj znašla v globokem, na videz nerazrešljivem precepu. Če je ne beremo tradicionalno in jo razlagamo kot pojav svoje vrste, se že odpovedujemo pozitivističnemu gledanju na literarno avtobiografiko. Literatura ni več premočrtno odslikavanje empiričnega izkustvenega sveta ali povedano v jeziku našega razpravljanja: literatura ni več izpoved biografske identitete pisatelja. Vendar je pri Cankarju treba zadevo nekoliko pojasniti. Pogosto pojavljanje nekaterih ključnih oseb v njegovi prozi, vzemimo samo lik umetnika, pisateljevega poklicnega dvojnika, in dinamično predstavljanje psihološko-eksistencialne problematike teh oseb — vse to ima poudarjeno sporočilno funkcijo. V tem pa leži odgovor na vprašanje o avtobiografičnih likih Cankarjevega pripovedništva. Medtem ko je šlo pri tradicionalno razumljeni avtobiografičnosti za sporočanje empiričnega izkustva pisatelja skozi filter literature, se zdi danes, da se avtobiografičnost uresničuje kot sporočanje besedilne plasti literarnega dela, kot sporočanje fiktivnega izkustva pripovedovalca. Takó je razumeti avtobiografične like v Cankarjevi dunajski prozi, ki jo označuje dialektična protislovnost. V konkretnih plasteh, tj. v sestavljanju zgodbe in likov je ta literatura izmišljena, bivanjska vprašanja junakov, zastavljena pomensko odprto, pa so kljub duhovni naravnosti zasidrana v konkretni stvarnosti.

SUMMARY

The modern attitude towards the literary art has led to radical changes in the conception and evaluation of autobiographic features in the narrative fiction. Whereas positivism consistently insisted on a mimetic interpretation of art and when the genesis of literary works still appeared to be significant, the substantial turn-over in the attitudes towards literary works was already made by the Russian formalists and the Czech structuralists. Such a re-orientation in the fundamental relation to the literature was fully accomplished immediately after the World War II, when immanent literary methods of the literary science started to prevail.

The attention focused on the literary text, the interpretation of the literary work as fictitious reality, essentially less interest or even the complete lack of interest in the genesis of the work and to a very large extent also in other associations extraneous to the text — these views have brought the question of autobiographical features in the traditional sense of the term outside the province of science.

Cankar's narrative prose, which is according to his own words entirely of a biographical nature, so found itself in a deep, apparently unresolvable conflict. As soon it is not read in the traditional way, we have renounced the positivistic views of the literary autobiography. The literature is no longer a direct reflection of the empirical world of experience, or in other terms, it is no longer a biographic statement about the identity of the writer. In the case of Cankar, however, this point should be dealt more widely. The frequent appearance of some key figures in his prose, in particular the figure of an artist — a would-be Cankar's double ganger, as well as the dynamic exposition of the psychological-existential problems of an artist — all this has an emphatic communicative function. An in this lies the answer to the question of the autobiographic figures in Cankar's works. While the traditional understanding of the autobiographic features regarded the text as communicating the empiric experience of an author, now we are more attentive to the filter of literature, through which the autobiographic qualities are expressed if in the narrative fiction the narrator's fictitious experience is not the only problem. In this sense are to be understood the autobiographic characters in Cankar's prose works from his Vienna period, all characterized by a dialectical contradiction. In the concrete layers, i. e., in the construction of the plot and characters, this literature is fiction usually dealing with social problems, — but the essential questions experienced by the characters are authentic or at least concrete likely.

KLASIKA IN ROMANTIKA V PREŠERNOVI POEZIJI

A. Žigon je prvi formuliral tezo, da je Prešernova poezija sinteza klasike in romantike. Ta teza v prvotni obliki ni več aktualna, pač pa lahko v revidirani podobi — upošteva sodobno pojmovanje obeh terminov — postane izhodišče za natančnejše razumevanje Prešernovega pesniškega razvoja, ki vodi iz razsvetljensko obarvanega »verizma« dvajsetih let v sintezo klasike in romantike zrelega obdobja, iz te pa v »veristično« pesnjenje zadnjih let, ki ostaja v temelju še zmeraj romantično.

A. Žigon was the first to formulate the thesis that Prešeren's poems represent a synthesis of classicism and romanticism. In its original form this thesis is no longer of topical interest — but in a revised form taking into account the contemporary interpretation of the two terms it can be taken as a starting-point for a more precise understanding of Prešeren's development as a poet, which leads from the enlightenment-coloured »verism« of the twenties to a synthesis of classicism and romanticism in the mature period, and from there to the »veristic« poems in the last years, which at bottom continue to be romantic.

Od opredelitev, s katerimi je poskušala literarna veda določiti bistvo Prešernovega pesniškega dela, se zdi še zmeraj najbolj daljnosežna tista, ki jo je zapisal Avgust Žigon v spisu *Francè Prešeren, poet in umetnik*.¹ Tu jo je zaokrožil v trditev, da se je Prešernu — podobno kot pred njim edino še Goetheju — posrečilo doseči sintezo antike in moderne oziroma klasike in romantike, s čimer je mišljena predvsem združitev objektivnosti in subjektivnosti, narave in duha. Do takšne opredelitve je prišel Žigon tako, da je Prešerna razlagal iz Čopovega literarno-estetskega programa, ta pa naj bi bil neposredno odvisen od nekaterih idej Friedricha Schlegla, ki so merile na to, da je naloga sodobne literature spojiti antično in moderno, klasično in romantično v novo celoto.² Prav takšno spojitve naj bi izvedel Prešeren v svojem literarnem ustvarjanju. V tem smislu naj bi torej njegova poezija veljala za izpolnitev ene od najvišjih, če že ne kar najzahtevnejše zamisli, kar si jih je postavila evropska estetska misel na prelomu iz 18. v 19. stoletje, se pravi v najbolj odločilnem obdobju svojega novejšega razvoja.

Žigon s svojim pojmovanjem Prešerna v slovenski literarni vedi na splošno ni prodril, saj so mu že sodobniki postavili nasproti argumente,

¹ Avgust Žigon, *Francè Prešeren, poet in umetnik*, Celovec 1914. Za problem sinteze klasike in romantike glej zlasti str. XVI, CLXV, CLXVI, CLXXI, CLXXVIII.

² Žigon je opiral svojo tezo predvsem na Schleglove ideje v spisu *Gespräch über die Poesie*, objavljenem v Athenäumu leta 1800.

ki takšno sintezo v Prešernovem pesništvu ne samo da ne potrjujejo, ampak jo celo spodbijajo.³ Izkazalo se je, da v ohranjenih Čopovih izjavah nikjer ni sledu, da je hotel po zgledu Schleglovih idej kakorkoli vplivati na razvoj sodobne poezije tako, da bi se zavestno usmerjala k sintezi klasike in romantike; poleg tega je podrobnejši razbor Schleglovih idej pokazal, da si je tudi ta opisano sintezo predstavljal čisto drugače, kot jo ponazarja vzorec, ki ga je Žigon odkril v Prešernovih pesmih s pomočjo načel tako imenovane 'matematične arhitektonike'.

Vsi ti argumenti v glavnem še zmeraj držijo. Lahko jim dodamo celo nove, ki še očitneje kažejo, zakaj ni mogoče govoriti o sintezi klasike in romantike v Prešernovem pesništvu na način, ki ga je uporabil eden od vodilnih prešernoslovcev pred skoraj sedemdesetimi leti. Glavni razlog bo pač ta, da se je raba pojmov klasika in romantika do našega časa že tako zelo spremenila, da ju ni več mogoče uporabljati s pomenom, ki ga predpostavlja Žigonova zamisel o tem, da sta se v okvirih Prešernove poezije združila klasični in romantični pesniški princip. Žigon je oba pojma prevzel neposredno od Schlegla, se pravi v obliki in s pomenom, ki sta ju imela na začetku evropske romantike. Schleglu in njegovim sodobnikom sta bili klasika in romantika izrazito historična pojma, to pa z zelo širokim pomenom in obsegom, ki ju danes ne priznavamo več. Klasika jim je pomenila isto kot antika, predvsem grška, glavne lastnosti literarne klasike so jim bile torej istovetne z 'duhom' antičnega pesništva; nasprotno jim je romantika pomenila 'duha' nove evropske literature po antiki, to pa že od zgodnjega srednjega veka naprej, češ da je ta literatura s svojo čisto drugačno, bolj poduhovljeno, s krščanstvom določeno sestavo bila od vsega začetka pravcato nasprotje vsemu antičnemu. Doseči sintezo obojega je torej pomenilo toliko kot združiti 'duha', bistvo in naravo antične kulture s kulturo poantične krščanske Evrope, tako da bi se iz obojega po dialektičnem zaporedju teze in antiteze rodila nova dialektična sinteza, s tem pa nova, višja kultura moderne Evrope. S tem sta dobila pojma klasika in romantika čisto posebno vsebino, ki danes ni več živa. Žal Žigon ni upošteval, da se je pričakovanje takšne sinteze, s tem pa tudi veljava pojmov, ki sta ji bila za izhodišče, odločilno omajalo že v pozni Schleglovi dobi, s tem pa ravno v Čopovem in Prešernovem času. Schlegel je o tej sintezi spregovoril že leta 1794 in jo nato natančneje formuliral leta 1800 v spisu *Gespräch über die Poesie*, toda kmalu zatem že tako spremenil svoje poglede na razmerje med antiko in romantiko,

³ Kritične pripombe je formuliral predvsem F. Kidrič v članku *Iz delavnice za komentar Prešerna* (LŽ 1925).

da o kaki sintezi med obojima ni bilo več mogoče misliti.⁴ Dokončno zavrnitev je takšna ideja doživela v Heglovih predavanjih o estetiki.⁵ Resda je ravno Hegel še enkrat uporabil pojma klasika in romantika v tistem zelo širokem historičnem pomenu, ki so ga priznavali Schleglovi sodobniki — klasika mu je pomenila klasično umetnostno formo, ki obsega antični duhovno-umetnostni svet, romantika mu je bila sinonim za romantično umetnostno formo, ki se razmahne iz duha poantične krščanske Evrope že v srednjem veku in s svojimi prevojnimi stopnjami sega v naš čas. Vendar je ravno Hegel v sklepu svojega estetskega sistema prišel že tudi do trdnega spoznanja, da v prihodnjem umetnostnem razvoju antitetičnima stopnjama antike in romantike nikakor ne bo sledila nekakšna nova, višja sintetična stopnja, v kateri naj bi se obe prejšnji popolnoma spojili. Pač pa je predvidel čisto drugačen razvoj — sodobna umetnost nima več možnosti nadaljnega dialektičnega napredovanja, zato se bo romantika začela sama v sebi razkrajati, namesto dviga v višjo celoto bo iz tega razkroja sledil kvečjemu 'konec' same umetnosti oziroma upad njenega pomena za moderno družbo, kulturo in civilizacijo.

Če k temu dodamo še dejstvo, da so že pred Heglom nekateri romantiki — zlasti Novalis — podvomili o tem, da je Goethe zares dosegel sintezo antike in romantike, in da so si namesto takšne ponesrečene sinteze zaželeli čimbolj čisto romantiko, postane do kraja očitna nemogućnost, da bi misel o sintezi klasike in romantike pri Prešernu zasidrila kar v miselnosti takratnega časa, s tem pa tudi pomen obeh pojmov razumeli v tistem smislu, ki je služil Schleglu za izhodišče v izjalovljeno zamisel sinteze.

Še bolj je to nemogućnost potrdil nadaljnji pomenski razvoj obeh pojmov. Od Schleglovega časa pa do danes sta bistveno spremenila svoj pomen, kar je Žigon v svojem pogledu na Prešerna spregledal, prav s tem pa svoji teoriji zmanjšal verjetnost. Sprememba se je izvršila že sredi 19. stoletja, kar je mogoče razumeti kot posledico dejstva, da pojma klasika in romantika s svojim prvotnim, strogo historičnim, hkrati pa preširokim pomenom nista odpirala več plodnih razgledov na razvoj pretekle, sedanje in zlasti ne prihodnje literature. Pojem klasika je že okoli leta 1850 — na primer pri Sainte-Beuvu — prenehal biti sinonim

⁴ F. Schlegel je prvič formuliral idejo o sintezi klasike in romantike v pismu bratu A. W. Schleglu 24. februarja 1794 (prim. E. Behler, Friedrich Schlegel, Rowohlt 1966, 42). Schleglovo poznejše razumevanje razmerja med antiko in romantiko je razvidno zlasti iz dela *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Wien 1815), str. 89 isl. v izdaji iz leta 1847.

⁵ G. F. W. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin 1835—1838.

za antično literaturo, namesto tega je začel označevati vsa tista literarna dela, ki s svojo posebno notranjo in zunanjo sestavo predstavljajo čisto poseben, vrhunski ali 'prvorazreden' primer literarnega ustvarjanja; to pa ne glede na čas in prostor, v katerem nastanejo, se pravi ne glede na časovni literarni stil, strujo in obdobje. S tega stališča sodijo v klasiko ne samo Sofokles, Horac in Vergil, ampak tudi Dante, Shakespeare, Calderón in Goethe. S tem je seveda pojem klasika prenehal biti strogo historičen pojem, dobil je zunajčasen, nadzgodovinski pomen, iz historične oznake se je spremenil v tipološko, kar pomeni, da je klasiko mogoče določati samo še v razmerju do drugih tipoloških pojmov, v tem primeru do tistih, ki označujejo neklasične tipe literature.⁶ Po letu 1850 se je pa tudi pojem romantika bistveno oddaljil od prvotnega pomena. Ostal je resda še zmeraj historičen, vendar je močno skrčil svoj obseg — namesto evropske literature po antiki označuje od zdaj samo še razmeroma kratko obdobje po letu 1800, ko se je bolj ali manj v vseh evropskih deželah pojavila romantika kot posebna literarna smer. Tako pojmovano romantiko seveda ni več mogoče razumeti kot nasprotje klasiki, ampak samo še v razmerju do drugih literarnih smeri, ki so ji predhajale ali ji pa sledile, na primer do klasicizma, razsvetljenstva, predromantike in realizma.

S tem je pa tudi dokončno odpadla možnost, da bi po Žigonovem vzorcu iskali v Prešernovi poeziji sintezo klasike in romantike kot dveh istovrstnih in zaporednih historičnih enot, iz katerih naj bi nastajala enkratna, v dialektičnem smislu višja združitev antičnega in modernega pesniškega načela, objektivnosti in subjektivnosti, narave in duha, kar naj bi dalo Prešernovi poeziji čisto posebno vrednost. Izkazalo se je, da pripadata pojma klasike in romantike dvema različnima vrstama — klasiki gre mesto med nadzgodovinskimi tipološkimi pojmi, romantiki med historičnimi oznakami za literarne smeri in obdobja. Zato med njima ni nasprotja, to pa pomeni, da tudi ne moreta prehajati v dialektično sintezo.

S tem se zdi vsaj na prvi pogled poglavje o klasiki in romantiki v Prešernovi poeziji pravzaprav zaključeno. Pravilneje bi bilo seveda reči, da o njem ni več mogoče misliti na Žigonov način, da pa ravno premik obeh pojmov na dvoje različnih pomenskih ravni omogoča zastaviti vprašanje o klasiki in romantiki pri Prešernu na novo. Za takšno novo stališče je odločilnega pomena dejstvo, da klasika in romantika nista nasprotji,

⁶ Prim.: J. Kos, Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem, Primerjalna književnost 1980, št. 1.

iz katerih bi morali znotraj Prešernove poezije skonstruirati nekakšno težavno in zapleteno dialektično sintezo; kot pojma se ne izključujeta, saj pripadata dvema različnima pojmovnima verigama. To pa seveda pomeni, da se iz takšne modernejše perspektive ponuja nova možnost, kako v Prešernovi poeziji odkrivati sočasnost klasike in romantike, če že ne kar njuno združitev. Klasična romantika ali romantična klasika — ena in druga besedna zveza se zdi enako primerna za označitev možnosti, da Prešernova poezija po svojem literarnohistoričnem, duhovnozgodovinskem in tudi estetskem bistvu pripada evropski romantiki, da pa hkrati uresničuje v sebi tudi nadzgodovinsko normo klasike, kar je pri evropskih romantikih sicer precej redek, ne pa čisto nemogoč ali izjemen pojav. Vprašanje je seveda, v kakšnem razmerju sta klasika in romantika znotraj Prešernovega literarnega razvoja. Ali je ta poezija ves čas romantična ali pa stopi v območje romantike šele na določeni razvojni stopnji? Kdaj in kako postaja klasična? Sta klasičnost in romantičnost Prešernovega pesništva sočasni ali si sledita brez prave notranje zveze? In če sta sočasni — kaj iz tega sledi za Prešernovo historično pripadnost romantiki?

S tem se problem klasike in romantike v Prešernovi poeziji razlomi v vrsto vprašanj, ki nikakor niso obrobna, saj na poseben način sprašujejo o celotnem razvoju Prešernove pesniške ustvarjalnosti, o smislu in povezanosti njenih posameznih stopenj, pa tudi o vrednosti vsake od njih, od koder navsezadnje rase vrednost njegovega celotnega dela. Pogoj za njihovo pojasnitev pa je seveda čimbolj natančno razlikovanje med naravo literarno tipoloških in historičnih pojmov, iz katerih se opredeljuje današnji pomen klasike in romantike tudi ob posebni problematiki Prešernovega pesništva.

Iz takšnega zornega kota se že v samem izhodišču pokaže, da je vprašanje o klasiki in romantiki pri Prešernu najtesneje povezano z razvojnimi stopnjami njegove poezije, ki jih je novejše prešernoslovje že natančno dognalo.⁷ Takšnih obdobj je mogoče naštetih več, vendar se jih dá zaradi preglednosti združiti vsaj v troje osrednjih — mladostno obdobje Prešernovih dvajsetih let, zrelo obdobje njegovih tridesetih let in še pozno obdobje po letu 1840.⁸ Očitno je, da se v vsakem teh obdobj razmerje med klasiko in romantiko zastavlja drugače.

⁷ Gl. predvsem dela: J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, Ljubljana 1966; B. Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Ljubljana 1976—1977.

⁸ B. Paternu uveljavlja v omenjenem delu znotraj Prešernovega zrelega obdobja še natančnejšo delitev na dve podobdobji, prav tako tudi pozna leta razdeli na dve fazi.

Prešernovo mladostno obdobje, ki ga omejujeta letnici 1824 in 1829, je s svojimi maloštevilnimi ohranjenimi pesmimi skoraj še docela zunaj območja, v katerem lahko razbiramo poteze prave romantike; hkrati pa kaže zelo malo lastnosti, ki bi jim lahko priznali pomen klasičnosti. Oboje se zdi sicer brez tesnejše notranje povezave, vendar bi natančnejša analiza odkrila razloge, zakaj ostajajo Prešernove mladostne pesmi ne le zunaj historičnega sveta romantike, ampak obenem tudi še ne dosegaajo nadzgodovinske klasične norme.

Od obeh problemov je razvidnejše literarnohistorično mesto teh pesmi. V njih ni opaziti očitnih znamenj kake literarne tradicije ali vplivov; šele natančnejši pretes opozori na odmeve iz Ovida, Horaca in anakreonitike v pesmih *Dekletam*, *Zvezdogledam*, *Zarjovêna dvičica* in *Učenec*, Bürgerja v *Povodnem možu* in A. W. Schlegla v romanci *Hčere svèt*. Zadnji odmev prihaja vsaj pogojno že iz nemškega romantičnega sveta, toda drugih motivnih, tematskih in formalnih elementov evropske romantike v teh tekstih ni najti. To pa je docela naravno spričo dejstva, da v njih predvsem ni duhovnozgodovinske osnove, iz katere se je utemeljevalo romantično pesništvo — romantičnega subjekta in njegove avtonomne, idealne, nadempirične in zato že skoraj absolutne subjektivite.⁹ Nikje ni sledu, da bi lirski subjekt Prešernovih prvih pesmi govoril iz polnosti notranjega čustva, ki se zaveda svoje absolutne moralne, socialne in estetske idealnosti, s tem pa že tudi suverena preseganja stvarnosti v imenu takšne subjektivite.

Ostane seveda možnost, da subjekt Prešernove zgodnje poezije sicer še ni romantičen, da pa je že razvit v tisti obliki, ki je značilna za predromantiko, na primer pri Bürgerju, Goetheju in Schillerju, se pravi, da že teži v popolno avtonomijo, vendar še ni docela gotov samega sebe in svojega nasprotja s stvarnostjo, zato mora izbirati med možnostjo tragičnega zloma ali pa kompromisno prilagoditvijo stvarnemu svetu. Na možnost predromantike pri zgodnjem Prešernu opozarja očitni stik z Bürgerjem ob prevajanju *Lenore* in prav tako v snovanju balade *Povodni mož*. Vendar prav ta tekst kaže, da je Prešeren prevzemal samo zunanje sestavine predromantične balade, ne pa temeljnega zarisa predromantičnega subjekta. Ta je ravno v *Lenori* zelo izrazit, v *Povodnem možu* pa skoraj popolnoma odsoten; še bolj velja vse to za Prešernove lirske pesmi iz dvajsetih let. S tem bolj ali manj odpade možnost, da bi Prešernovo zgodnjo poezijo povezovali s predromantiko v pravem pomenu besede.

⁹ Za določitev bistva evropske romantike prim.: J. Kos, *Romantika*, Ljubljana 1980 (Literarni leksikon, zv. 6).

Če naj te pesmi sploh postavimo v območje čisto določene duhovno-zgodovinske in literarnohistorične formacije v razvoju novejše evropske literature, bi se jim v marsikaterem pogledu še najbolj prilegal pojem razsvetljenstva. Ne samo v pesmih 'dekletom' in 'zvezdogledom', ampak tudi v pripovedih o 'povodnem možu' in 'hčere svētu', je očitno, da sta glavni določili njihovega človeškega pojmovanja čutnost in razum. Vsaka teh pesmi je razpeta med čutnostjo, ki je podlaga in pogoj človekovi sreči, in razumom, ki lahko usmerja, nagovarja in usklajuje čutne težnje, da bodo dosegle pravi cilj. Takšna zveza racionalizma in senzualizma je bila bistvena za razsvetljenstvo 18. stoletja, saj predstavlja glavno predpostavko njegove metafizike, pa tudi antropologije in etike. Da je v Prešernovih zgodnjih pesmih dejansko navzoča, kaže zlasti primerjava romance *Hčere svèt* s Schleglovo pesmijo *Die Erhörung* — medtem ko je pri A. W. Schleglu v ospredju čista estetičnost, pravzaprav že kar dekorativnost romantičnega čustvovanja, je Prešeren prenesel motiv v območje čutnosti, ki si išče zadostitve s pomočjo razumske logike, prepričevanja in uvidevnosti.¹⁰

S tem pa vendarle še ni potrjeno, da je razsvetljenstvo v Prešernovi zgodnji poeziji navzoče v zares izraziti, močni in dosledni podobi. Primerneje bi bilo trditi, da je vloga, ki jo igra lirski subjekt teh pesmi, ko se s takšno samoumevnostjo giblje v območju čutnosti in logičnega razuma, v marsičem dvoumna, ironična in igriva. Vse to bi kazalo na možnost, da je Prešernov zgodnji pesniški svet že na robu razsvetljenstva, v njegovem izteku in upadu. Vendar se zdi, da moramo razloge, zaradi katerih se v tej poeziji razsvetljenska metafizična načela ne kažejo preočitno, poiskati že kar v njeni tipološki naravnosti. Prešernovi zgodnji teksti so seveda karseda daleč od vsakršne hermetičnosti, ki se zapira pred obče razumljivo empirijo, da bi postala čist izraz vsakokratne metafizike; toda prav tako jih ni mogoče prišteti h klasiki, ki v sebi spaja vsakdanjo življenjsko izkušnjo in nadempirično kulturno izročilo, pre-sega s tem preproste mimetične funkcije in se dviga na raven višjih duhovno-literarnih tvorb, ki so sinteza občega in posameznega, metafizike in empirije, spoznavno-etične vsebine in estetsko-artistične forme. Resda je v zgodnjih Prešernovih pesmih tu in tam opaziti že tudi teženje k bolj zaokroženim, premišljeno tektonskim literarnim oblikam, ki vodijo v klasiko. Toda po svojem temeljnem ustroju so te pesmi še zmeraj 'veristične' podobe življenja iz neposredne, konkretne izkušnje. Zato se tudi razsvet-

¹⁰ Prvi je primerjal Schleglovo in Prešernovo romanco F. Levstik v spisu *Zgodovina slovenskega slovstva* (LZ 1881), kjer je podobno razumel njuno različnost, ni je pa seveda duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko označil.

ljenska metafizika lahko v njih uveljavlja samo posredno, prek empirije, ki jo v marsičem mehča in spravlja v meje žive, naravne verjetnosti. Prav to je najbrž eden od razlogov za enostavno, vendar po svoje dognano in polno poetičnost teh pesmi.

Po vsem tem je mogoče pritrđiti mnenju, da Prešernova poezija v svoji prvi razvojni fazi ni bila niti romantična niti v pravem pomenu besede klasična. Oboje je postala šele v osrednjem, zrelem obdobju, ki seže od začetka do konca tridesetih let, a je v njem okoli leta 1836 mogoče potegniti še zarezo, ki ga loči na dve polovici, od katerih je druga očitno krajša in manj pomembna. Seveda s tem še ni nič povedanega o tem, kako je Prešernov pesniški svet prehajal v območje romantike, pa tudi ne o tem, kdaj in kako je postajal klasičen. Vendar se zdi, da je oba procesa mogoče obravnavati hkrati, saj sta v svojem začetku potekala sočasno, šele pozneje sta se razšla, kar je najbrž razlog, da dobi ta poezija konec tridesetih let nekaj novih potez. Toda s pogledom na prve velike Prešernove pesmi, nastale okoli leta 1830 — *Slovo od mladosti*, *Nova pisarija*, *Ljubeznjeni sonetje*, *Turjaška Rozamunda* in druge — je mogoče reči vsaj to, da se prehod v romantiko in klasičnost izvrši v njih skoraj ob istem času. Pesmi, ki bi bile 'veristične' in hkrati obarvane z razsvetlenskimi prvinami, Prešeren po letu 1830 skoraj ne piše več; kolikor pa jih — na primer *Ponočnjaka*, *Romanco od Strmega grada*, *Zapušeno* in še kakšno — so postranske, priložnostne ali manj vredne. Zato pa v svojih osrednjih tekstih skoraj brez večje priprave prestopi v duhovno-estetsko območje romantike, tj. romantičnega subjekta in njegove subjektivitete, ki z duhovnozgodovinskega stališča velja za posebno obliko novoveške metafizike. Namesto čutnosti, postavljene v dialektično razmerje z razumom, postane središče Prešernove poezije romantično idealni, avtonomni, na lastno čustveno gotovost in estetsko ustvarjalnost oprt 'jaz'. Ta 'jaz' se sicer ni popolnoma odtrgal od razsvetljenstva, saj v njegovih socialnih, moralnih in tudi verskih idejah ostaja močna razsvetljenska sled; pa tudi v njegovih političnih nazorih, ki jih s času primerno oznako običajno imenujemo 'svobodomiselstvo' ali 'frajgajstovstvo', ni pretežno prepoznati razsvetljsko dediščino, dopolnjeno z romantično svobodoljubnostjo, kar je seveda bistveno za tako imenovani liberalizem romantične dobe. Toda takšni razsvetljski elementi so odslej trdno vključeni v mrežo romantične subjektivnosti, ki v Prešernovi zreli poeziji kot iz središča določa vsa duhovna, življenjska in etična razmerja, predvsem pa usmerja notranjo in zunanjo formo teh pesmi, tako da je tudi njihov osrednji literarno-umetniški princip.

Prek tega principa se Prešernova poezija po letu 1830 nedvomno vključuje v svet sočasne evropske romantike; samo po njem jo lahko z zadostnim razlogom imenujemo romantično. Vendar pa je v primerjavi z nekaterimi najbolj značilnimi predstavniki evropske romantične poezije seveda potrebno priznati, da Prešernova romantičnost nikakor ni skrajna, kar pomeni, da se metafizika romantičnega subjekta v nji ni utelesila do kraja, z vso doslednostjo svojih notranjih in zunanjih, vsebinskih in formalnih izpeljav. Kaj takega se je uresničilo pri vrsti romantikov, kot so Coleridge, Shelley in morda Keats, Novalis, Hölderlin ali Hoffmann, Slowacki in Mácha, pa še mnogi drugi manj pomembni; vselej seveda tako, da so se odmaknili od vsakršnega pesniškega 'verizma' in se pogosto približali močno hermetičnim motivom, temam, idejam in celo formam. Takšna hermetičnost je bila najbrž nujna, da se je skozi njo v čim čistejši obliki pesniško izoblikovala metafizika romantičnega subjektivizma. Prav tu se pa izkazuje posebnost Prešernove romantike. Tudi on se je ob vstopu v svoje romantično obdobje moral oddaljiti od mimičnosti preveč 'verističnega' pesnjenja, da bi lahko v središče svojih pesmi postavil nadempirični model novega romantičnega subjekta. Vendar že na začetku ni videti, da bi ga kakorkoli mikala hermetična skrajnost, ki bi omogočila razvitje romantične subjektivitete v vsej njeni absolutnosti. Zdi se, da takšna usmeritev Prešerna ne samo da ni mikala, ampak mu je bila globlje neustrezna. To pa pomeni, da mu je kot edina možnost, kako se vključiti v svet romantičnega subjektivizma kot vladajoče metafizike časa, hkrati pa v njem ohraniti ravnovesje, preostala pot v klasiko. Prehod v romantiko se je moral v njegovi poeziji izpolniti tako, da je med skrajnostma 'verizma' in hermetizma našel območje klasičnosti, nato pa svojo romantičnost postavil na njene temelje. Prešernov prehod v romantiko in klasiko je bil zatorej sočasen, pravzaprav je šlo samo za dve različni strani istega pesniškega procesa. Izvršil se je že okoli leta 1830, najprej v pesmi *Slovo od mladosti*, nato pa kaj kmalu dosegel vrh v *Sonetih nesreče*, *Glosi*, *Gazelah*, *Sonetnem vencu*, povenčnih sonetih in ne nazadnje v *Krstu pri Savici*.

Zaporedje teh in drugih Prešernovih pesmi kaže, kaj vse je moralo biti opravljeno, da se je v tej poeziji romantika zlila s klasiko v tisto enotnost, ki jo poznamo kot bistvo Prešernove pesniške umetnosti. Če naj nastane klasična sinteza, v kateri se integrirajo najbolj nasprotni elementi duhovno-socialnega pa tudi literarno-umetniškega sveta, se mora spojiti nadempirična metafizična pozicija s konkretno, vsakdanjo izkušnjo navnega realizma; neposredno, iz realne življenjske empirije porojeno pesnjenje se mora zlititi z elementi in vplivi nadosebne, duhovno in arti-

stično dognane literarne tradicije prejšnjih dob, ki s svojimi motivi, idejami, formami zdaleč presegajo neposredno avtorsko empirijo. V Prešernovem primeru je šlo predvsem za to, kako lastno življenjsko izkušnjo čimbolj skladno spojiti z občim modelom romantičnega subjekta in ga s tem napraviti življenjsko polnega, konkretnega in verjetnega; obenem pa še združiti ustvarjalnost, ki prihaja neposredno iz 'srca', z literarnimi zgledi, vplivi in normami antike, poznega srednjega veka in renesanse, pa tudi sodobnejše predromantike in same romantike. Očitno je, da je moral takšno sintezo doseči ne samo v vsebini, ampak tudi v čisto tehničnih plasteh zunanje forme, navsezadnje pa še na ravni samega jezika, v katerem je bilo prav tako potrebno združiti vsakdanjo, nizko empirično raven z visokim literarnim izrazom.

Takšna klasična sinteza, oprta na duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko podlago romantike, se v Prešernovi poeziji po letu 1830 pojavi s skoraj presenetljivo naglico, vendar ne docela naenkrat. V skoraj popolni obliki jo postavlja pesem *Slovo od mladosti*, ki je za začetek Prešernove romantične klasike več kot značilna — v njeni ideologiji je opaziti močne prvine razsvetljenstva, toda njihov nosilec je že izrazit romantični subjekt s svojo novo, idealno ponotranjenostjo; takšna subjektiviteta je postavljena v ravnovesje s stvarnostjo, z vsakdanjo izkušnjo, kar se po svoje kaže tudi v formi, stilu in ritmu teksta, ki so hkrati naravni in umetelni, poljudni in visoko literarni. Vendar pa v vseh Prešernovih pesmih, ki so nastajale okoli leta 1830, še ni opaziti podobno trdne klasično-romantične sinteze. Najmanj je tega seveda v njegovi satirični, parodični in epigramski poeziji teh let, ki sama na sebi ni ravno ustrezen prostor za razmah romantične subjektivnosti, s tem pa tudi ne primerno mesto za spoj klasike in romantike. Ta se v teh letih dogaja predvsem v Prešernovih ljubezenskih pesmih, vendar ne povsod z enako uspešnostjo. Pesmi, kot je na primer *Prva ljubezen* ali pa osrednji soneti iz cikla *Ljubeznjeni sonetje*, v svoji sestavi kažejo še močna nasprotja med visokimi in nizkimi, 'verističnimi' in skoraj manieristično hermetičnimi sestavinami, kar seveda pomeni, da klasična izravnava nasprotij v njih še ni docela dosežena. Tudi za *Gazele*, objavljene leta 1833, se zdi, da v nekaterih poetičnost še zmeraj niha med vsakdanjo empirično ravnijo in pa literarno-umetelnim pesnjenjem, tako da se takšne razlike šele v okviru celotnega cikla usklajajo v enoto, ki je klasična. Toda *Gazele* so prav s tem že na poti k tistemu tipu romantične klasike, ki se z vso silo realizira v *Sonetih nesreče*, v *Turjaški Rozamundi* in *Glosi*, v *Sonetnem vencu*, povenčnih sonetih, elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop* in nazadnje v *Krstu pri Savici*. Predvsem v teh osrednjih tekstih je reali-

zirana tista podoba klasične romantike, ki je tudi na širšem evropskem ozadju redek pesniški dosežek. Metafizika romantične subjektivitete je tu razvita z vsemi bistvenimi antropološkimi, etičnimi in estetskimi potezami, hkrati pa omejena v popolno skladnost z naravno empirijo konkretnega življenja. Na formalni ravni je takšno ravnotežje doseženo tako, da se romantične estetske vrednote notranjega čustva, razgibanosti, slikovitosti in spontanosti skoraj brez preostanka zlivajo v enoto z notranjimi in zunanji zakonitostmi trdne, arhitektonsko stroge, pogosto tektonske in simetrične forme, kot so jo Prešernu ponujali v rabo zlasti vzorci tako imenovanih romanskih poznosrednjeveških in renesančnih oblik. Važen del takšne romantično-klasične sinteze je seveda tudi obsežen repertoar motivov, reminiscenc, tém in idej iz evropske literarne tradicije od antike do najnovejšega časa, ki se s svojo občo normativno veljavnostjo vključuje neposredno v konkretno življenjsko izkušnjo, da bi jo dvignil na raven nadempirične splošnosti. Takšnih prvin, ki segajo od Homerja in Vergila prek Danteja, Tassa in Voltaira do Byrona, Wernerja ali Mickhiewicza, je obilno predvsem v *Krstu pri Savici*, ki s tega vidika predstavlja najbolj ambiciozen dosežek Prešernove romantično-klasične poezije.

Toda ravno okoli leta 1836, v katerem izide *Krst pri Savici*, se v mnogih pogledih začne drugo obdobje Prešernove zrele poezije, ko komaj dosežena sinteza klasike in romantike jame razpadati. Najpomembnejše pesmi iz let 1836—1840, kot so *Kam?*, *Pevcu*, *Prekop*, *Ženska zvestoba*, *Ribič*, *Zdravilo ljubezni* in *Prosto srce*, že na zunaj — z izgubo romanske verzno-kitične forme — kažejo na bistvene premike. Z obračanjem k bolj popularnim oblikam mlajše nemške romantike in k ljudskim baladno-romantičnim motivom se uveljavlja umik s klasične na preprostejšo raven, ki pripada območju 'veristične' poezije. Izjema je pesem *Pevcu*, ki s svojo zapleteno zgradbo, nejasnimi antičnimi reminiscencami in strogo umetniško etiko ponazarja prej sunek v smer bolj zaprte, hermetične poezije. Takšna nasprotja znotraj iztekajoče se Prešernove zrele dobe kažejo seveda predvsem na razsnovo klasično-romantične sinteze. Njena glavna značilnost je ta, da romantična subjektivnost ostaja v nji še zmeraj enako močna. Toda s tem, da izstopa iz klasičnih okvirov, izgublja notranjo uravnoteženost, saj se mora cepiti na 'veristično' podlago, ki ji v marsičem ne ustreza, to pa zanaša v koncepcijo idealnega romantičnega subjekta nepredvidljive napetosti, nasprotja in neskladnosti. Zato je za te Prešernove pesmi na splošno značilna nekakšna povišana notranja 'temperatura', ki prinaša v to poezijo sicer nove duhovno-estetske odlike, hkrati je pa seveda znamenje za razpad klasično-roman-

tične sinteze. Za zdaj se ta razpad dogaja predvsem tako, da iz Prešernovega pesniškega sveta izginja klasičnost kot tista oblika integriranja, prek katere se je romantičnost povezovala z živo, konkretno empirijo; pač pa ostaja enako močna središčna vloga romantičnega subjektivizma, ki se z razkrojem klasične skladnosti celo krepi in postaja čezmerna.

Vse to je kajpak mogoče razumeti kot znamenje prihajajoče krize v rasti Prešernove pesniške ustvarjalnosti. Potrjuje jo zastoj ali vsaj krajši odmor, ki ga njegovo pesnjenje kaže okoli leta 1840. Prav zato je obdobje po tem letu s svojimi bistvenimi potezami potrebno imeti za rešitev iz krize, pravzaprav za prehod v novo pesniško fazo, v kateri se krizna nasprotja odpravljajo na novi ravni. O tem pričajo nove ljubezenske pesmi z začetka štiridesetih let, kot so *K slovesu*, *Pod oknam*, *Sila spomina*, *Zgubljena vera*, *Ukazi* in *Mornar*, *Nezakonska mati*, balade in romance *Neiztrohnjeno srce*, *Judovsko dekle* in *Orglar*, spominske pesmi na Andreja Smoleta, Valentina Vodnika in Matija Čopa, končno še *Zdravljica* in razmeroma številne prigodniške pesmi. Prvo, kar ob teh tekstih pade v oči, je dejstvo, da je z njimi klasika v Prešernovi poeziji dejansko že izzvenela. V njih ni več sinteze, ki vase povzema empirijo in metafiziko, neposredno oblikovanje življenja in literarno tradicijo, nižje in višje plasti, dostopno vsebinsko sporočilo in zapleteni artizem. Skoraj vse pesmi Prešernove zadnje dobe so postavljene v območje 'verizma', kar pomeni, da se s svojo tipološko naravnostjo vračajo k tipu zgodnjih pesmi pred letom 1830. Kljub temu obstaja med temi in pa pozno poezijo zelo očitna razlika v tonu, motiviki in idejah, celo v stilu, kar si lahko razlagamo samo z globljimi duhovnozgodovinskimi in literarno-estetskimi spremembami, ki to poezijo ločijo od mladostne. Ključ do razumevanja razlike je verjetno ta, da je bil 'verizem' dvajsetih let prepleten s prvinami razsvetljenskega racionalizma in senzualizma, ta, ki ga Prešeren oblikuje v pesmih po letu 1840, pa je prepojen z romantičnim subjektivizmom, ki je seveda dediščina klasično-romantične dobe.

Zadnje obdobje Prešernove poezije se s tega stališča kaže kot nadaljevanje romantičnega toka v pesnikovem delu, ne pa kot njegova ukinitve ali popolno preseženje. Toda res je, da je metafizika romantičnega subjekta v zadnjih Prešernovih pesmih močno oslABLJENA, omiljena ali vsaj zabrisana. Pravzaprav je njena teža v vsebini in formi teh pesmi neenakomerna; v nekaj tekstih — zlasti v *Neiztrohnjenem srcu* — postane nenadoma izrazitejša, ostrejša in čezmerna, kar ima za notranjo sestavo teh besedil značilne posledice. Na splošno pa je vendarle potrebno priznati, da romantična subjektivnost v Prešernovi pozni poeziji nima več tistega trdnega, nadrejenega, celotno življenjsko stvarino obvladujočega polo-

žaja, ki ga je dobila v tridesetih letih. Razlog za to je nemara kar v nji sami, se pravi v njeni manjši gotovosti, trdnosti in celovitosti, ki ji ne dopušča več pravega zamaha. Drugi razlog pa je nedvomno ta, da spust pozne Prešernove poezije na 'veristično' raven nujno postavlja romantičnemu subjektivizmu ozko začrtane meje. Neposredna življenjska empirija, ki je zdaj zelo očitno določena s koordinatami socialno preprostega, popularnega, demokratično plebejskega življenja, ne pusti romantičnemu subjektu, da bi se razmahnil v vsej svoji izjemni moči; če pa že kaj takega tvega — na primer v pesmi *Zgubljena vera* in seveda tudi v *Neiztrohnjenem srcu* — pride v nasprotje s stvarnim življenjskim redom, pa tudi s samim seboj. Bolj uravnotežen se zdi njegov položaj v tistih pesmih, kjer bolj ali manj zavestno ukinja absolutnost svojega romantičnega subjektivizma in ga podreja nujnostim življenjsko-demokratičnega sveta, kot ga formirata širša družbena in narodna skupnost (*V spomin Andreja Smoleta*, *Zdravljica*, *V spomin Matija Čopa*), čeprav je seveda očitno, da osrednja poetična perspektiva ostaja tudi tu močno določena s stališčem romantične subjektivnosti, resda relativirane, vendar v tej poeziji še zmeraj navzoče kot tista nadempirična raven, ki edina lahko izkustveno gradivo povezuje v večje smiselne celote.

S tem se ponuja odgovor tudi na vprašanje o razmerju pozne Prešernove poezije do realizma. Njena sestava kaže očitna znamenja 'verističnega' pesnjenja, ki ga od znotraj še zmeraj usmerjajo močne prvine romantičnega subjektivizma. Prav zato, ker je romantični subjekt v nji oslavljen, bi ob Prešernovih zadnjih pesmih ne zmogli govoriti o prehodu iz prave romantike v kako novo, izrazito stopnjo tega subjektivizma, na primer v območje postromantike. Toda še manj bi jih mogli imeti za prestop v svet literarnega realizma, saj bi ta zahteval za osmiselitev empiričnega gradiva čisto drugačno metafizično, antropološko in ne nazadnje etično pozicijo. Videz večjega realizma v primerjavi s klasično-romantično poezijo Prešernovih tridesetih let zbuja seveda 'verizem' teh poznih pesmi, toda ta sam na sebi še ne more formirati realizma v literarno-zgodovinskem smislu, saj predstavlja samo tipološko raven, na kateri se je Prešernova poezija strukturirala po izteku svoje klasičnosti, ne da bi se docela odpovedala romantiki tridesetih let.

S tega stališča se vzpon romantične klasike v osrednji dobi Prešernovega pesniškega razvoja kaže kot vrh med začetno in končno fazo te poezije, ki sta po svojem bistvu 'veristični', vendar različni, saj Prešernov mladostni 'verizem' raste še iz razsvetljenstva, v pozni dobi pa živi iz usedlin romantičnega subjektivizma. V tako razčlenjenem loku Prešernovega ustvarjanja pripade klasiki in romantiki ne samo pomen najvišje

vrednostne stopnje, ki jo ta lok dosega, ampak tudi vloga orientacijske točke v podrobnejšo duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko določitev Prešernovega sveta; to pa seveda samo s pogojem, da pojmov klasika in romantika ne razumemo več v pomenu, ki jima ga je v svoji prešernoslovski teoriji dajal Avgust Žigon, ampak s stališča sodobnejše literarno tipološke in historične sistematike.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung geht von der Erörterung der bekannten Theorie A. Žigons aus, Prešeren habe in seiner Poesie nach den Anweisungen M. Čops bzw. F. Schlegels die Synthese von Klassik und Romantik realisiert. Diese These wurde bereits bei ihrem Entstehen zum Gegenstand scharfer Kritik. Ihre Gültigkeit wurde noch mehr geschwächt durch die Tatsache, dass sie von der überlebten Bedeutung zweier Begriffe ausgeht, die wir heute zumeist als zwei verschiedene Termini verstehen — der Klassik als typologischer Bezeichnung für den klassischen Typ der Literatur im Gegensatz zu den nichtklassischen Typen der »veristischen« und hermetischen Poesie, der Romantik als Bezeichnung für eine engere historische literarische Richtung nach 1800. Eine solche gewandelte Auffassung von der Klassik und Romantik liefert aber auch schon eine Möglichkeit zu einer neuen Interpretation der These von Žigon. Von diesem Standpunkt zeigt sich, dass die Entwicklung des dichterischen Schaffens von Prešeren tatsächlich in der Richtung einer Verschmelzung von Klassik und Romantik verlief, jedoch in jeder seiner Entwicklungsperioden anders. In der ersten Periode, die die Gedichte der zwanziger Jahre umfasst, ist seine Poesie überwiegend »veristisch«, geht sie doch aus der unmittelbaren Lebenserfahrung hervor; gleichzeitig ist sie durchsetzt mit einigen Elementen der Aufklärung. Um 1830 wendet sich Prešeren dichterische Entwicklung fast ohne Übergang der Romantik zu; der Dichter nimmt das Modell des romantischen Subjekts und dessen autonomen Subjektivismus als geistesgeschichtliche und literarästhetische Grundlage seiner Gedichte, jedoch nicht in einer extremen Form, wie sie von der hermetischen Poesie einiger europäischer Romantiker entwickelt wird, sondern so, dass er das Romantische mit einer Tendenz zum Klassischen verknüpft. Die Klassik in Prešerens Poesie bedeutet die Verschmelzung von unmittelbarer Lebenserfahrung mit romantischen metaphysischen Voraussetzungen, von konkretem »Bekenntnis« des Autors mit jahrhundertelanger literarischer Tradition, von niedrigeren mit hohen Stilschichten, von Sprache mit dichterischem Artismus. Diese Synthese von Klassik und Romantik erreicht gegen 1836 ihren Höhepunkt, gleich danach löst sie sich auf. In der zweiten Hälfte der reifen Periode gibt Prešeren die Klassik auf, bleibt aber noch ein ausgesprochener Romantiker, was besondere Unruhe, Spannung und sogar Disharmonie in seine Poesie bringt. Diese Entwicklung endet mit der Krise um 1840, der die Periode der späten Gedichte folgt. Diese stelle eine Rückkehr zum Dichten auf »veristischer« Ebene dar, das sich jedoch von Prešerens Jugendlyrik wesentlich unterscheidet. Der romantische Subjektivismus als Grundlage dieses Dichtens besteht weiterhin, wenn auch abgeschwächt und der konkreten Lebenserfahrung untergeordnet. Gerade das erweckt den Eindruck, dass sich diese Periode dem Realismus nähert.

SHEMA IN ZNAČILNOSTI VANDOTOVE PLANINSKE PRIPOVEDKE

Na petih obširnejših tekstih Josipa Vandota (1884—1944) je skušal avtor določiti shemo njegove pripovedke in ugotoviti, v čem je podobna klasični pripovedki. Pri tem je največkrat prosto uporabil pobude iz knjige Nikolaja Rošijana *Tradicionnye formuly skazki* (Traditional Formulas of a Tale) and Proppove *Morfologija skazki* (Morfology of a Tale). Besides of similarities also some differences have become evident which distinguish the classical folk tale from the tale by a particular author.

The author has attempted to define the scheme of Vandot's tale and to find out its similarity to the classic tale. To reach this he has frequently followed the impulses from the book by Nikolae Rošijanu *Tradicionnye formuly skazki* (Traditional Formulas of a Tale) and Propp's *Morfologija skazki* (Morfology of a Tale). Besides of similarities also some differences have become evident which distinguish the classical folk tale from the tale by a particular author.

0. Podnaslov planinska pripovedka nosi vseh pet Vandotovih obširnejših, kvalitetnejših in bolj poznanih spisov, ki si jih bomo omejili za pretres: Kekec na hudi poti,¹ Kekec na volčji sledi,² Kekec nad samotnim breznom,³ Romanje naše Jelice⁴ in Kocljeva osveta.⁵ Vandot (psevdonim Cvetko Slavin) je bil otroški pisatelj, objavljala je pesmi in kratko pripovedno prozo. Njegova daljša pripovedna proza je izhajala s podnaslovi povest, pripovedka in planinska pripovedka v Zvončku in Vrtecu. Razen obravnavanih so teksti večinoma preočitno vzgojni. Edino neotroško knjigo Prerok Muzelj, povest izpod Špika, je izdal leta 1939 v samozaložbi.

0.1. Leksikon Cankarjeve založbe (literatura, J. Kos), 1977, definira pripovedko v opoziciji do pravljice in sicer takole:

pripovedka ljudska pripovedka ustno sporočena zgodba, pogosto navezana na zgodovinske dogodke ali osebe, preoblikovana v ljudski domišljiji. S pravljico ji je pogosto skupno poseganje demonično-onstranskih sil (npr. zmajev, velikanov), vendar ostaja povezana z določenimi kraji, osebami, časom; razplet pogosto mračen /.../.

¹ KnHP, Zvonček 1918.

² KnVS, Zvonček 1922.

³ KnSB, Zvonček 1924.

⁴ RnJ, Zvonček 1925.

⁵ KO, Zvonček 1925/26, 1926/27.

⁶ Desetnica, Zvonček 1912, Iz knjige sirot, Vrtec (V) 1910, Pastirček Orenček, V 1914, Nad breznom, V 1915, V zagorskem miru, V 1918, Leš v zameni, V 1925, Roža z Mucne gore, V 1925/26.

Navaja šest tipov pripovedke: bajeslovne (bajke), zgodovinske, junaške, aitiološke, živalske ali rastlinske in krščanske (legende).

V sovjetski literarni vedi pa je razmerje med pripovedko in pravljico drugače opredeljeno. Pripovedka (*skazka*) je nadrejeni pojem, ki vključuje podtype — živalsko, avanturistično, realistično (*bytovaja*) pripovedko in pravljico (mit, bajko).⁷ Podobno razumevanje razmerja se da slutiti tudi iz Kmeclove Male literarne teorije.⁸

0.1.1. Literarnoteoretična tipologija pripovedke nas zanima zato, ker hočemo ugotoviti, v katerega izmed tipov sodijo Vandotovi proizvodi. Tu se pojavijo težave. Prisanek, vila Škrlatica, Anja Panja itd. so res bajeslovna bitja, vendar niso glavne upovedene osebe, zato pod bajke zgodbe o Kekcu in Jankovem Koclju ne sodijo. Še manj so to junaške pripovedke, saj te predstavljajo večinoma zgodovinskega junaka, tu pa gre za otroka. Mogoče bi še najbolj ustrezal naziv avanturistične pripovedke, ki ga pozna tudi nemška literarna teorija.⁹ Po tipologiji Milka Matičetova¹⁰ nam ne kaže drugega kot uvrstiti Vandotove planinske pripovedke med 'realistične pravljice'. Po motiviki (brat in sestra, ugrabljen princeza — junak — sovražnik) sem tudi sodijo. Težave v razvrščanju so nastale zato, ker je obravnavani tip umetna (umetniška) pripovedka, ki je le genetično povezana z ljudskim slovstvom. Vandotova planinska pripovedka nima pretirano veliko fantastike, ki bi jo združevala s pravljico. Nanjo spominja veliko bolj s svojo motiviko in motivacijo, s pripovedno shemo: nima mračnega, ampak vesel razplet, zakoreničena je v podzavestnem in mitičnem, očitna je delitev na pozitivno in negativno, tudi konec je uravnan po tej delitvi — dobro zmaga, zlo je poraženo. Vandotova planinska pripovedka je torej kot umetna pripovedna proza hibridna tvorba, opredeljena po eni strani s shemo pravljice, po drugi (zaradi konkretizacije prostora in junakov) pa s pripovedko.

0.2. Določilo planinski zaznamuje mesto dogajanja ne samo kot abstrakten obči prostor, v katerem se skrivajo mitološka bitja, ampak pripovedki ustrezno čisto natančno pove, za katere gore gre. Dogajanje umesti v alpske doline in zatrepe od Za Akom in Pod Špikom preko Krnice, Male Pišnice, Vitranca nad njim in Slemenca do Tamarja.

⁷ Mala literaturna enciklopedija 6., Moskva 1971; geslo *skazka*.

⁸ Kmecl, Mala literarna teorija, Borec, Ljubljana 1976, str. 331: »/.../ ljudske pripovedke raznega značaja (bajke, pravljice, godčevske idr.)«.

⁹ Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Kröner Verlag, Stuttgart 1955, geslo *Sage*.

¹⁰ Zgodovina slovenskega slovstva, Slovenska matica, Ljubljana 1956, str. 120, 121.

1. Glavna upovedena oseba je otrok — deček od 8 do 11 let starosti (KnHP 8 let, KnVS 9 let, KnSB 10 let, Rn J 8/10 let, KO 11 let). Po preprostem navodilu, da se bralec najlaže vživi v literarne osebe, ki so mu na kakršenkoli način blizu, bi lahko sklepali, da je namembnik Vandotovih pripovedi 8 do 11 let star otrok. Takega mnenja je tudi Zavod SRS za šolstvo, ki je Kekčeve zgodbe priporočil v branje četrtošolcem.¹¹ To je zadnja stopnja, na kateri je še zastopana fantastika pravljničnega tipa. Leto pred tem (pri devetih letih) pravljničnost še prevladuje, leto kasneje (pri enajstih) že popolnoma izgine iz programa. Kar naenkrat otrok ne sprejema več fantastičnega na isti ravni kot fiktivno realnega, razlikovati začne med mogočim in nemogočim ter med verjetnim in neverjetnim. V petem razredu berejo otroci večinoma že zgodbe o družčinah. Fantastični elementi so glede na to, da je pisanje namenjeno otroku, ki ravno še prenese čudežno, pri Vandotu ustrezno skrčeni. Omejeni so na eno osebo pripovedne realnosti — na sovražnika (ali daritelja) in na kakšno čudežno sredstvo (zdravilo, čarovno paličico).

1.1. Kadar mislimo o sprejemniku literature, smo navajeni zastaviti vprašanje o skladnosti pripovedovanega z namembnikom, oz. ustreznosti recipientu, zlasti če gre za bralca — otroka. Za razliko od pravljice nosi pripovedka večjo stopnjo konkretnosti, torej bo v njej poleg prostorske očitnejša tudi časovna zamejitev. Pripovedke so si vzele junaka iz Kranjske gore prejšnjega ali začetka tega stoletja iz bajtarske socialne plasti. Ta izbor med drugim pogojuje opise socialne ogroženosti, lakote, desetništva, služenja, reje in drugih oblik socialnega neugodja. V družbi, ki že nekaj časa ni več tako asketska do materialnih potreb in porabe materialnih dobrin, je taka literarna tematika nekakšen anahronizem. Obstala je pri življenju in je še vedno zanimiva; za to se ima zahvaliti simbolnemu, ne pa zgodovinsko pričevalnemu razumevanju teh dejstev. Da ne gre toliko za realistično pisanje, ampak bolj za zapolnjevanje neke literarne sheme, je videti že iz tega, da družba (vaščani, starši) junakom nikoli ne pomagajo; v nasprotju s težnjo po verjetnosti, ki jo zahteva realizem, mora junak sovražnika premagati sam in se sam rešiti ujetništva. Kekčevi filmi so to pravljnično doslednost seveda porušili.

2. Do sheme Vandotove planinske pripovedke bomo poskušali priti na induktiven način. Sklepi bodo sledili iz vzporedno navedenih povzetkov dogajanja (glej preglednico).¹²

¹¹ Osnovna šola, vsebine vzgojno-izobraževalnega dela, 5. zv., Zavod za šolstvo SRS, Ljubljana 1975, str. 8.

¹² Legenda: () funkcijsko nepomemben dogodek, [] retrospektiven dogodek, // funkcijsko neizrabljen motiv; kjer se motivi ponavljajo, imajo ob sebi v oklepaju številko faze, ki jo ponavljajo.

2.1. ¹³ KnVS	KnSB	RnJ
1. a) Pehta ugrabi Mojco.	[Bedanec si prisvoji Meno.]	Anja Panja muči veverice — striže jim repke.
b) ø	ø	ø
2. a) Kekec reši Mojco.	[Kosobrin reši Meno.] (1) [Bedanec ujame Kosobrina.] (2) Kekec reši Kosobrina.	Kocelj ji zmakne čarovno paličico in tako reši veverice.
b) Kekec žali Pehto. (>ji strga korenčekε).	Kekec žali Bedanca (mu nagaja). (1) Bedanec ugrabi Kekecovo mater. (2) Kekec reši mater.	Kocelj žali Anjo Panjo (ji nagaja).
3. Pehta ugrabi Kekca.	Bedanec ujame Kekca.	Anja Panja povede Kocelja in našo Jelico k Vitrancu.
4. Kekec služi Pehti.	Kekec je zaprt pri Bedancu.	Vitranec Kocelja zapre, Jelica pa mora iskati zlati rogljiček po gozdu.
5. Kekec si pridobi volka in ukrade zdravilne kapljice za Mojčine oči.	/Kekec s sovo straši Bedanca./ (Bedanec ubije Kosobrina.)	Kocelj z obljubo pipca ukani svojega stražarja Brinclja.
6. a) Kekec pobegne in	Kekec pobegne k Meni.	Kocelj pobegne.
b) je zasledovan.	Bedanec ga grozi izslediti.	Vitranec ga zasleduje.
7. Volk reši Kekca pred Pehto. Pehta odide iz teh krajev.	Volk vrže Bedanca v prepad.	Kocelj najde čarovni rogljiček pri Anji Panji. Vitrancu razkrinka Anjo Panjo. Vitranec jo obsodi na zapor.
8. Kekec prinese domov zdravilne kapljice in ozdravi Mojčine oči.	Kekec pripelje domov Meno in tri Kosobrinove živali. Meno posvojijo.	Anja Panja mora pozdraviti bolno Jelico in obdarovati Kocelja. Oba se vrneta domov.

¹³ Formalizacija je seveda konstrukt, napravljen v primerjavi s Proppovim in upoštevajoč v glavnem deli, ki temu najbolj ustrezata (KnVS, KnSB), druge pripovedke so bile sem in tja podvržene obtesavanju. V oklepaju so variantne možnosti; začetek je dveh tipov.

KO	KnHP
Koclju umre stara mati; stric ga ne mara, zato pobegne od doma.	Jerico nažene mačeha od doma služit.
Z Brincljem preplezata goro.	Jerica s Tinko in Kekcem se zgubi in tava po gozdu.
Kocelj in Brincelj se zatečeta k samotni koči v gozdu.	Zatečejo se v kočo k divjim lovcem. (4) Jerica jim vse pospravi (5) Pokažejo jim pot. (1b) Spet se izgubijo. Zatečejo se: Jerica v kočo vile Škrlatice, Kekec in Tinka v kočo divjega moža Prisanka.
∅	Kekec žali Prisanka.
Anja Panja ujame Brinclja.	∅
Brincelj je zaprt, Kocelj je v nevarnosti, da ga ujame Anja Panja. Anja Panja ugrabi Reziko iz Rateč.	Kekec služi Prisanku, Jerica pa Škrlatici.
Kekec ubije zlobno čarovniško mačko Anje Panje in ji ukrade čarovno palico.	Kekec z iznajdljivostjo dvakrat ukani Prisanka (s slamnatimi možmi si skrajša pašo divjih koz; skozi zid okoli koč spusti miško in prisili Prisanka, da uresniči davno zakletev. Jerica prinese Škrlatici čudodelno rožo.
Kocelj reši Brinclja in Reziko. Anjo Panjo zapre v klet. Gre k Vitrancu po sodbo.	∅
Na poti ga zasleduje hudobni stric.	∅
Vitrancu razkrinka Anjo Panjo kot lažnico. Vitranec obsodi Anjo Panjo na zapor in spusti Koclja.	Škrlatica in Prisank zaživita skupaj in pošljeta otroke domov.
Pri Reziki v Ratečah Koclja posvojijo.	Otroci prinesejo domov darove: zdravilno rožo, citre, mucko, malho cekinov in zlato verižico.

2.2. Po formaliziranem zapisu povzetkov zgodbenih vsebin lahko abstrahiramo:

- | A | B |
|---|---|
| 1. Sovražnik ukrade princesko. | a) Junak mora od doma.
b) (Zgubi se.) Težka pot.
Junak se zateče v samotno koč. |
| 2. a) Junak reši princesko.
b) Junak žali sovražnika. | |
| 3. Sovražnik ugrabi junaka. | |
| 4. Junak služi sovražniku (je zaprt). | |
| 5. Junak si pridobi (čarovno) sredstvo, s katerim ukane sovražnika. | |
| 6. a) Junak pobegne.
b) Junak je zasledovan. | |
| 7. (Dobra žival ali čarovni predmet pomaga junaku.) Junak se reši. | |
| 8. Junak prinese domov darove (zaživi s princesko). | |

Ker ne gre za klasično ljudsko pravljico, se seveda ni bilo mogoče dosledno držati Proppovega zaporedja točk,¹⁴ pa vendar shema v grobem ustreza njegovi formalizaciji. Če je slika sploh hotela nastati, je bilo treba včasih kakšen dogodek, ki ni imel pomembne funkcije, spregledati, kdaj pa poudariti kakšno posameznost, ki je tekst ni ekspliciral in ki se je v njem pojavila kot okrnel ostanek klasične pripovedne strukture.

2.3. Zgradba Vandotove pripovedke je dvodelna. Prvem delu pripadajo dogodka pod 1 in 2, drugemu delu dogodki od 3 do 8. Dela sta si simetrična, saj ponovita enako serijo dogodkov: sovražnik povzroči škodo oz. se junaku zgodi nekaj hudega. Sledi junakova protiakcija, ki je uspešna in postavi stvari na svoje mesto. Kot celota je iz štirih delov: udarec, protiudarec; ponoven udarec, zmagoviti protiudarec.

2.0.1. Proppovo shemo pravljice bi se dalo poenostaviti v takle opis (v enak opis lahko razširimo Lotmanovo jedrnatno oznako pripovedi):¹⁵

¹⁴ Nikolae Rošijanu, *Tradicionnye formuly skazki*, Moskva 1974, pogl. Vnutrennie medial'nye formuly, str. 126—132.

V. J. Propp, *Morfologija bajke*. V: Narodna bajka u modernoj književnosti, Nolit, Beograd 1978, str. 39 isl.

Str. 43: »Postupnost funkcija uvek je identična. Treba napomenuti da se ukazana zakonitost odnosi isključivo na folklor. Ona nije osobenost žanra bajke kao takve. Veštački stvorene bajke ne podležu toj zakonitosti. /.../ Što se tiče grupisanja, treba pre svega reći, da sve bajke ni izdaleka ne daju sve funkcije.« Tak primer je pri Vandotu KnHP.

¹⁵ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd 1976, pogl. Kompozicija jezičkog umetničkog dela, Problem umetničkog prostora.

Pogl. Pojam ličnosti, str. 313: »Tako, naprimer, junak bajke u početnoj situaciji nije deo onog sveta kome on pripada: gone ga, ne priznaju, još nije pokazao svoju pravu prirodu. Zatim prevladava granicu, koja deli »ovaj« svet od »onoga« sveta. Upravo je granica (šuma, more) povezana sa najvećim opas-

1. V svetu se pojavi nek manko, neugodje; nekaj je ukradeno, nekaj je narobe. (Ugrabljena je princeska.) Svet ni več enoten, razdelil se je v dve polovici.¹⁶
2. Nekdo se odpravi, da bi v drugi polovici sveta poiskal to, kar je bilo ukradeno in uničil tisto, kar je manko povzročilo. Želi zapolniti manjkajoče in ukiniti razliko med svetovoma. (Junak gre rešiti princesko.)
3. Da bi prekoračil mejo med svetovoma — premagal gozd, reko itd. — potrebuje sredstev. (Če jih hoče dobiti, mora izvršiti težke naloge.)
Ko si jih pribori,
4. si izbojuje manjkajoče (reši princesko) in s pomočjo čarovnih sredstev spet pobegne nazaj.
5. Doma si izbori še nagrado za svoje junaško dejanje. (Prej mora rešiti težke naloge, da se lahko poroči s princesko.) Vzpostavila se je enotnost sveta. Junak postane lastnik cilja svoje akcije.

2.0.2. Še krajše je klasična pripovedka

boj za sredstva,

boj za manjkajoče,

beg in

boj za nagrado (za posedovanje priborjenega).

2.0.3. Junak se je odpravil popraviti svet (dela za nekaj ali nekoga drugega). Ko uspe, se je izkazalo, da je delal zase. Popravljeni svet je njegov svet — v njem je on sam vladar.

nostima. Ali, pošto se junak u »onom« svetu ne sliva sa okolinom (u »ovom« svetu je bio siromašan, slab, mladji brat medju bogatom, jakom, starijom braćom; u onom je čovek medju ljudima), siže se ne završava: junak se vraća i, pošto je metamorfozirao, postaje gospodar, a ne antipod »ovog« sveta. Dalji razvoj je nemoguć. I upravo zato, čim se zaljubljeni oženi, pobunjeni pobeđe, smrtni umru — razvoj sižeza se obustavlja.«

Pogl. Problem sižeza, str. 310: /.../ čovek prevladava granicu (šumu, more), posećuje ljude i vraća se nazad s nečim što je pri tome uzeo.«

¹⁶ J. M. Lotman, n. d., str. 300, 301: »Tako se, naprimer, prostor bajke jasno raščlanjuje na »kuću« i »šumu«. Granica izmedju njih je razgovetna — ivica šume, katkad reka /.../«.

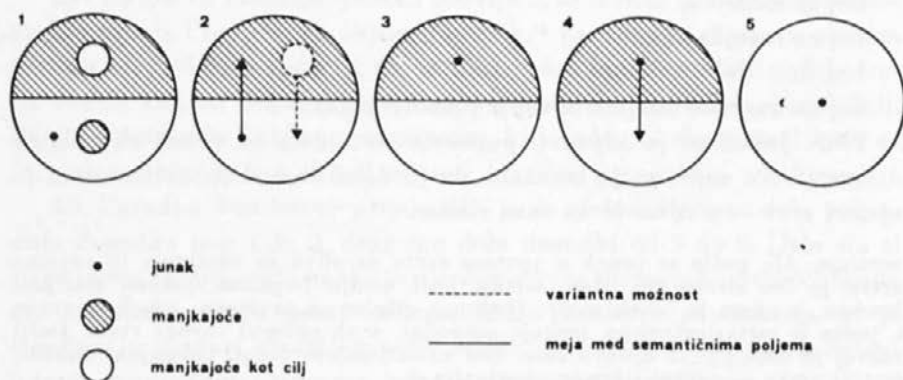
Vandotov svet je razcepljen na planine (včasih tudi gozd) in na domačo zagorsko dolino (vas, rodno hišo). Nimata pa enostranskih pravljicnih določil. Planine in gozd niso samo kruto in nevarno, ampak tudi lépo. Njihova lepota se kaže v idiličnih opisih: »Snežniki niso bili beli, ampak rdeči kakor vstajajoča zarja. Preko nebotičnih skal se je razlival rdeč ogenj. Sneg je izginil in vse okrog je trepetal samo živ plamen in objemal visoke gore. Gore pa so drhtele in se smehljale v mračno, temno dolinico...« (KnHP, MK 1965, str. 30). Kljub temu osnovna opozicija ostaja: »In kar hipoma je Kekec zavriskal in pričel vihteti svoj klobuček, zakaj tam sredi polja je zagledal domačo vasico. Bele hišice je videl, sredi njih pa se je dvigal rjavi zvonik farne cerkve. Kekec je kar poskočil in strmel je in je vriskal. /.../ A pri tem se je ozrl na sosedne snežnike, ki so se dvigali strašno visoko proti nebu. Videl je bele, navpične stene, ki so se svetile v sončnih žarkih; videl je grozne prepade, ki so zijali pod tistimi stenami, in mraz ga je strelal že ob misli na nevarnosti, ki prežé na človeka na tistem strašnem skalovju.« (KnHP, MK 1965, str. 123)

2.0.4. V glavnem je večina akcijske (dogodkovne, fabulativne) literature vračanje stvari na svoje mesto, ukinjanje neke razlike, vzpostavljanje enotnosti sveta. Tradicionalna pripovedka s pravljico na čelu kot prototip pripovedne proze ustreza tej oznaki toliko očitneje.

2.4. Shema Vandotove planinske pripovedke se od omenjene malenkostno razlikuje:

1. Pojavi se manko, nekaj drugega in sovražnega. Svet se razcepi.
2. Junak gre v sovražni svet. (Nadomesti manjkajoče s samim seboj.)
3. Po določenem času bivanja (služenja) si pridobi sredstvo, da
4. se lahko vrne domov. S seboj prinese darove ali ukradeno.
5. Vzpostavljena je enotnost sveta, ker se je sovražnik odselil ali pa je uničen.

V modelu bi bila videti takole:



2.5. Razlika med Vandotovim in Proppovim modelom je razlika med umetno in tradicionalno pripovedko. Dejstvo, da je primerjava po petih točkah sploh mogoča, kaže, kako umetna pripovedka kljub dovoljenim svoboščinam v glavnih okvirih sledi tradicionalni shemi. Od nje odstopa v zaporedju funkcij. Nekdaj je moral junak premagati sovražnika, da je od njega dobil princesko. Pri Vandotu je povračilno dejanje opravljeno že takoj na začetku, zato je osrednja pozornost posvečena junakovemu begu ali samoosvobojanju. Vandotova moderna pripovedka je porušila simetrično razmerje med funkcijami: skrčen je boj za princesko, razširjen pa je boj za samorešitev. Čarovna sredstva, s katerimi je klasični junak lahko šele prišel do sovražnika, Kekecu pomagajo od sovražnika pobegniti. Odpadel je tudi za klasično shemo značilen boj za nagrado.

3. Tradicionalna pripovedka ima natančno določeno število oseb, oz. vlog. Sedem jih je: junak, lažni junak, sovražnik, daritelj, princeska, pošiljatelj in pomočnik. V obravnavo bodo prišle samo najvažnejše.

3.1. Osrednja upovedena oseba je junak. Pri Vandotu sta to Kekec in Jankov Kocelj. Po lastnostih sta si precej različna. Kekec je bister, z lahkoto 'nasuka' nasprotnike, Kocelj pa se stalno muči s svojo trdo betic. Vendar je njuna vloga v pripovedi identična in skladna s funkcijo junaka klasične pravljice.¹⁷ Oba uspešno popravljata svet, vračata stvari na svoje mesto. Z drugimi osebami pripovedkine realnosti stopata v enake odnose.¹⁸ Njuna osnovna dejavnost je pot (potovanje). Na poti imata nalogo premagati sovražnika. V Vandotovem jeziku se temu reče, da je Kekec 'premikastil' Bedanca in Prisanka (borba ima tu parodičen prizvok) in da je junak sovražnika 'nasukal', 'pretental', 'prekanil' ali 'ukanil'. Junak je 'prevejanec', sovražnika premaga z zvitostjo. Kekec in Kocelj nista 'pridna' junaka. Ne vzpostavljata ravnotežja med krščansko pojmovanima grehom in kaznijo. Ker je junak simpatičen, se mu tudi zvitost in krutost štejeta v dobro. Kekčeve zgodbe in pripovedke o Jankovem Koclju niso moralistična literatura, čeprav z nekaterimi motivi, ki se vztrajno in pretirano ponavljajo,¹⁹ kaže na podzavestne vzgojne težnje ali vzgojne (kastracijske) komplekse.

3.1.1. V večini pripovedk se ob junaku pojavljajo osebe, za katere ne moremo takoj najti mesta v strogo formalizirani shemi upovedenih oseb. Od daleč spominjajo na Sanča Panso ali na paže vitezov iz zgodovinskih romanov. To so Kosobrin, Rožle in Brincelj. V opozicijskem svetu dobrega in zla so na pozitivni strani, nimajo pa lastnosti, ki bi jih naredile junake, ker so preveč plašni. So nekakšna podvojitve junakov, minus junaki, verjetno refleksi lažnega junaka iz tradicionalne pripovedke. Njihova naloga je znotraj neškodljivega kazati, kakšen junak ne bi smel biti. V pripoved vnašajo komično, ki ga klasična pripovedka v tej obliki ni poznala. Komičen odnos se je v nji lahko pojavil samo v okviru: na začetku in na koncu kot meja med fikcijo in realnostjo.

¹⁷ KO, str. 125: »Oj Kocelj! Ti si pogumen kakor tisti kraljevič, ki je posekal strupenega zmaja. To te bo imela naša mamica rada, ko me privedeš domov! Pa tudi atek. Pri nas ostaneš in nikoli več ne pojdeš od nas...«

¹⁸ Zanimivost: v KnHP je junak podvojen — zgodba je dvopramenska. En pramen pripada Jerici, drug pramen Kekcu. Tudi tak prijem je pri Proppu predviden (n. d., str. 49: »/. ./. jedna sfera radnje podeljena je na nekoliko lic.«).

¹⁹ »Pipec že držim v roki, a držal bom v roki tudi storž, ki mu ti praviš nosek. Samo z roko okrenem, pa boš brez nosa. /.../ Veverico bi poslal nad tebe, da ti odgrizne in požre nevšečni nosek. /.../ Tako se boš zamaknila v moj lepi nosek, da niti čutila ne boš, kdaj ti ostrižem repek...« itd., itd. (RuJ)

3.2. Zapletenejša je druga vloga — nasprotnik. Prava nasprotnika sta Anja Panja in Bedanec, ki sta resnično zlobna in od katerih junaku preti pogin. Vsi drugi, ki se pojavljajo v funkciji sovražnika (Prisanek, Škrlatica, Pehta, Vitranec), se na koncu pokažejo v lepši, razen Pehte celo v najlepši luči. Prevzeli so

3.2.1. vlogo daritelja.²⁰ Ta mora zadati junaku težka, skoraj nepremagljiva dela. Ko je junak z njimi preizkušen, si pridobi čarovnih sredstev, s katerimi premaga sovražnika. Kekec mora Prisaneku pasti divje koze. Kolikor koz mu pobegne, toliko dni več ima paše. Kocelj mora biti zaprt toliko časa, da Jelica ne najde izgubljeni zlati rogljiček v širnem gozdu. Vse skoraj nemogoče naloge junaki z zvitostjo opravijo in si z njimi pribore — ne princeske, pač pa svobodo. Celu obdarovani so: Prisanek jim pokloni mucko, malho cekinov in citre, Škrlatica zlato verižico, lepo obleko in zdravilni mežikelj itd. Ker sta funkciji sovražnika in daritelja združeni v eni osebi (najočitneje pri KnHP), sta tudi boj za manjkajoče in boj za sredstva, s katerimi bi to manjkajoče junak dosegel, združena. Funkcijo sovražnosti prevzame okolje: temen, širen gozd, strme, nepreplezljive skale, dolga in naporna pot.²¹ Po opravljenih nalogah je sovražnost okolja ukinjena, ker se junak lahko vrne domov; v Rn J lahko prestopi rob gozda.

3.2.2. Sovražnik (daritelj) je edini element Vandotove pripovedke, ki ohranja vsaj malo fantastičnega, pravljničnega. Je mitološko bitje, skrivnostna oseba z nadnaravnimi zmožnostmi. Vila Škrlatica živi že stotine let, vsakih sto let jo pomladi čudodelni mežikelj, ki raste visoko v skalah. Prisanek pase divje koze, je neznansko močan, Anja Panja čara vevericam s palico z zlatim rogljičkom. Pravljničnega je na splošno malo, največ v prvi, najzgodnejši Kekčevi zgodbi (KnHP), kjer je junak star šele 8 let in za katero je bil verjetno mišljen mlajši sprejemnik.

3.3. Funkcija pomočnika junaka ni izpeljana. Pomešala se je z vlogo podarjenih živali in predmetov. V dveh zgodbah je to Pehtin volk, drugod je parodiran (sova v KnSB, koza z imenom Keza (KnHP), veverica (Rn J) in miška v KnHP).

4. Prostor pripovedkine realnosti.

4.1. Junakovo bivališče in izhodišče je dom (»rodna hišica«, »rodna vas«). Z domom nekaj ni v redu. Glede na to, kaj ni v redu, obstajata dve varianti izhodiščnega položaja. V prvi mora junak od doma, ker ga tam ne marajo, zaradi revščine ali ker je ogrožen (KnHP, KO), v drugi

²⁰ Propp, n. d., str. 47: »Jedno lice obuhvata nekoliko sfera radnje (...) sadrži u sebi funkciju protivnika i darivaoca /.../«.

²¹ Propp, n. d., str. 49: »/.../ predmeti dejstvuju kao živa stvorenja.«

pa zaradi ugrabljene prijateljice, matere (KnSB, KnVS). V obeh primerih se izkaže dom nezadosten. V njem nekaj manjka in to gre iskat junak v drug svet.

4.1.1. Jerica mora od doma, ker je mačeha ne mara in ker so doma revni. Motiv mačeha in pastorka je v pravljici precej pogost, spomnimo se samo Janka in Metke. Uporabi ga tudi psihoanalitična interpretacija pravljice.²² Pri umetni pripovedki Vandotovega tipa stvari sicer niso tako jasne kot v klasičnih Grimmovih pravljicah, vendar se dá omenjeno metodo aplicirati tudi nanje.

4.1.1.1. Ob koncu oralne faze doživlja otrok travmatične konflikte. Ker ne sme več sesati, ko ga je mati odstavila, je prepričan, da ga ne ljubi več. Počuti se ogroženega. Take občutke simbolizira v pravljici lik mačeha kot negativna podoba matere. Otrok je nasilno odtrgan od matere — v pripovedi je odtrgan od doma; otrok se osamosvoji — v pripovedi krene na pot. Tako gredo na pot Jerica, Kekec in Tinka v KnHP. Tinka kot najmlajša je najbolj požrešna. Stalno omenjanje lakote v pripovedki simbolizira neodjenljivo željo po oralnem zadovoljstvu. Ko pridejo v tuje kočice, se najprej spravijo na hrano (kot Janko in Metka na hišo iz slaščic). Dejanje ne ostane brez posledic. Lastniki so jezni in otroci se morajo odkupiti, preden lahko krenejo nazaj domov. Ugotovili so, da morajo svoje naravne potrebe in nagone krotiti ne samo doma, ampak tudi drugod. Ego je v pravljici tako zmagal nad idom. Lakota kot ponavljajoči se motiv ni samo odraz socialne bede nekega časa in kraja, ampak ima tudi pomembno simbolno funkcijo.

4.1.1.2. Druga varianta pravljice — o junaku, ki rešuje princesko, ima po Bettelheimu izvor v ojdipski fazi otrokovega razvoja. Moški otrok je ljubosumen na očeta, ki mu preprečuje, da bi se mu mati popolnoma posvetila. V pravljici zato nastopa oče večinoma v podobi zmaja. Vandotove pripovedke ne premorejo toliko fantastike, da bi v njih nastopali zmaji. Za psihoanalitično razlago so stvari tu veliko enostavnejše. Očeta (zmaja) nadomešča v KnSB hudoben divji mož Bedanec iz gora (tudi pravi Kekčev oče je vedno v gorah — gozdar), ki ne odvede samo princeske (Mene), ki simbolizira mater, ampak celo pravo Kekčevo mater. Na tej stopnji superego že odločno ukazuje libidu: Kekec se žrtvuje — da bi rešil mater, se sam postavi na njeno mesto. Travmatični motiv ugrabitve se v zgodbi kar trikrat ponovi. Težja je psihoanalitična špekulacija v primeru, ko princesko ukrade zla ženska (KnVS, KO).

²² [Bruno Bettelheim], Značenje bajki, Biblioteka Zenit, Jugoslavija, Beograd 1979.

4.1.2. Iz neustreznega doma se junak napoti preko meje med semantičnima poljema (skozi gozd, preko strmih sten) do drugega doma — planinske koč, ki je prebivališče sovražnika (daritelja). Kar več je teh koč: tri v KnHP, dve v KnVS, Rn J in KnSB in ena v KO. Koča divjih lovcev, Prisankova koč, koč vile Škrlatice itd. so ekspozitive pravega doma v planinah, so samo drugi aspekt istega doma. Tudi v teh kočah vladajo isti zakoni kot doma, še strožji. Junaki so se napotili proti njim, ker so mislili, da je tam skrivališče, nahajališče manjkajočega.²³

4.2. Drugi element prostora je pot. Označujejo jo še precej večje neprijetnosti kot relativno ugodje 'dóma': lakota, žeja, utrujenost, izgubljenost, mraz, prenočevanje na prostem itd.²⁴

4.2.1. Kako pomembno vlogo ima pot v sporočilu Vandotovih pripovedk, vidimo že iz njihovih naslovov:

Kekec na	hudi	poti
Kekec na	volčji	sledi
Kekec nad	samotnim	breznom
naše Jelice		Romanje

Obravnavani naslovi vsebujejo dva pomembna elementa, — junaka in njegovo lokacijo v prostoru. Tri prostorska določila so dinamična (pot, sled, romanje), enkrat je pot (romanje) celo v semantičnem središču naslova. Določila treh umeščenj (poti) so hud, samotni, volčji. Z njimi je prostor, v katerem junak deluje, negativno označen. Kar trikrat se pojavi predlog na(d). Lahko bi ga povezovali z junakovim obvladovanjem prostora in poti, z njegovo nadmočnostjo in premagovanjem težav.

Vandotova planinska pripovedka ima klasično strukturo: je pot junaka od doma in njegova vrnitev (pot domov) po opravljeni nalogi.

5.1. Magične formule, ki so imele v klasični pripovedki motivacijsko vlogo, nosijo tu zgolj fatično funkcijo (so ostanek otroškega jezika iz dobe, ko ta še ne ločuje med besedo in realnostjo, ki jo beseda označuje): besede niso tu zato, da nekaj pomenijo, ampak da ustvarjajo kontakt. Primer magične formule iz Rn J (str. 14):

Anja Panja	Tika-taka.	Lenka vpije:
Petka pana;	tika-taka —	Lah je — ven!
štiri miši,	in z menjaka	
veter, piši!	ura bije,	

²³ Naj ostane razmišljanje v to smer samo v zametku, saj bi njegovo nadaljevanje gotovo privedlo do drugačnih rezultatov, kot jih je do zdaj ponujala formalna analiza.

²⁴ »Toda povej mi, Jerica, ali poznaš pot, ki drži čez gore k teti Nežari? O, dolga mora biti kakor do morja in strma in visoka kakor do neba.« (KnPH, MK 1965, str. 39)

5.2. »Strmel je Kekec tisti dan v kosa in se čudil.« (KnSB)

»Zaveroval se je Kekec tisto jutro v kosa.« (KnVS)

»Tisti dan se je Kekec prvič v svojem osemletnem življenju začudil kozi.« (KnHP)

»Čudno, prav prečudno je bilo tistega dne Jankovemu Koclju v mladem srcu.« (KO)

To so prvi stavki povesti. Nimajo samo podobne gramatične strukture, ampak so si velikokrat enaki ali podobni tudi v izbiri besednega gradiva, ki napolnjuje sintaktično shemo: strmeti, čud- (4 krat), zaverovati se; tist- dan (3 krat), tisto jutro; Kekec (3 krat). Ponavljanje vzorcev začetnih formul pripovedi je še en dokaz, da je bila pri pisanju planinskih pripovedk Vandotu pred očmi klasična pravljica.

6. Kljub temu, da gre pri Vandotu za umetni tip pripovedke, je skozi preverjanje po Rošijanovi aplikaciji Proppovih temeljnih določil pripovedke postalo jasno, da se še vedno zgleduje pri tradicionalni pravljичni strukturi. Odstopanja, ki kažejo razvoj žanra in avtorjeve značilnosti ter posebnosti, pa so:

1. Pripovedka je postala otroška literarna zvrst. Glavna upovedena oseba je samo še otrok.

2. Običajni gozd je nadomeščen s planinami. Funkcija sovražnosti, ki naj bi jo nosile, ni vedno jasno vidna.

3. Spremenjeno je zaporedje funkcij.

4. Spremenjena so razmerja med obsegom in pomenom nekaterih funkcij. Poudarjena je junakova vrnitev, zreduciran junakov odhod.

5. Ker gre za junaka — otroka, je ponekod opazno parodiranje njegovih akcij. S parodijo

6. postaja tudi jezik individualno obarvan.

РЕЗЮМЕ

Сравнение сюжетов пяти анализированных 'горных сказок' Йосифа Вандота обнаружило следующую схему:

- | А | Б |
|--|--|
| 1. Антагонист похищает царевну. | а) Герою придётся покинуть дом.
б) (Заблуждается.) Тяжёлый путь.
Герой прячется в одинокую хижину. |
| 2. а) Герой спасает царевну.
б) Герой обижает антагониста. | |
| 3. Антагонист похищает героя. | |
| 4. Герой принуждён служить антагонисту (он в плену). | |
| 5. Герой приобретает волшебное средство, которым перехитрит антагониста. | |

6. а) Герой убеждает из плена.

б) Герой подвергается преследованию.

7. (Признательное животное или волшебный предмет помогает герою.) Герой спасается.

8. Герой возвращается домой с подарками (дома его ждёт царевна).

Так как речь идёт об искусственной сказке, схема приносит варианты (они в скобках); 'начальная ситуация' повествования двух типов (А, Б).

Данную схему (в статье она в форме графической модели) можно представить по пунктам:

1. Появляется недостача, что-то 'другое', антагонистическое, и разъединяет мир.

2. Герой направляется в антагонистический мир (и заменяет отсутствующее самим собой).

3. Когда после определённого времени достаёт средства,

4. возвращается домой. С собой привозит подарки (или украденные вещи).

5. Антагонист побеждён, уходит; восстанавливается единство мира.

Несмотря на то, что в случае Вандота речь идет об искусственной сказке, у него сказка сохраняет особенности и структуру традиционной сказки, описанной В. Я. Проппом.

Разницы в следующем:

— Сказка стала достоянием детской литературы (герой — ребёнок),

— порядок функций и их объём изменились,

— заметно небольшое пародирование жанра.

KOMENTAR K NAČRTU PRAVIL SLOVENSKEGA PRAVOPISA

VI

V šestem delu tega komentarja* je obravnavano glasoslovje. S tem smo prešli na pretežno pravorečno področje, ki se zdaj pri nas že po tradiciji tudi obravnava v SP.

V rokopisu Načrta pravil slovenskega pravopisa je to poglavje obravnavano na straneh 154 do 156. V naslednjem je ta del Načrta spet citiran in nato komentiran. S tem delom komentarja sta obdelani že dobri dve tretjini Načrta pravil. Zaradi primerjave v kritikah in odgovorih nanje navedenih strani s tukajšnjim besedilom opozarjamo, da ustreza str. 156 v rokopisu str. 327 v tej številki SR, str. 139 = 350, 140 = 331, 144 = 334, 146 = 336, 147 = 337, 150 = 340, 151 = 341, 152 = 341 in 342, 153 = 342.

GLASOSLOVJE

FONETIČNI OPIS IN ZAPISOVANJE GLASOV

Slovenski knjižni jezik ima 29 pomensko razločevalnih glasovnih enot.¹ Te glasovne enote so:

1. samoglasniki: *i*; ozki in široki *e*; *a*; ozki in široki *o*; *u* ter polglasnik;
2. zvočniki: *m*, *n*; *r*, *l*; *j* in *v*;
3. nezvočniki: *p* — *b*, *f*; *t* — *d*, *s* — *z*, *c*; *š* — *ž*, *č* — *dž*; *k* — *g* in *h*.²

SAMOGLASNIKI

Samoglasniki — glasovi največje odprtostne stopnje — so glede na pridvignjenost jezikove ploskve pri njih tvorbi treh vrst: visoki (*i* in *u*), sredinski (obe vrsti *e*-jev in *o*-jev ter polglasnik) in nizki (*a*). Ozka *e* in *o* sta srednje visoka, široka *e* in *o* pa srednje nizka. Glede na to, ob katerem delu neba je jezikova ploskev pri izgovoru samoglasnika najbolj približana, pa so samoglasniki spet troji: sprednji (*i* in oba *e*-ja), srednji (*a* in poglasnik) in zadnji (*u* in oba *o*-ja; vsi trije so rahlo zaokroženi); srednje in zadnje imenujemo tudi nesprednje.³ Primerjaj naslednjo preglednico (v njej sta ozka *e* in *o* zaznamovana z *e* in *o*, široka pa z *ε* oz. *o*):⁴

* Prejšnji deli so izšli: I v SR 25/1977, 69—106; II v SR 25/1977, 311—358; III v SR 27/1979, 81—150, IV v SR 27/1979, 231—261, V v SR 27/1979, 459—476. Glede avtorstva navajanega besedila iz Načrta pravil SP gl. SR 25/1977, 69. V pričujočem komentarju je uvodni del Riglerjev, opombe so Toporišičeve (z upoštevanjem Riglerjevih pripomb).

	Sprednji	Nesprednji		
		Srednji	Zadnji	
Visoki	i		u	Nesre-
Sredinski	e		o	
	ɛ	ɔ	ɔ	
Nizki		a		dinski

Samoglasniki so načeloma lahko dolgi ali kratki; dolgi so zmeraj naglašeni, kratki pa ali naglašeni ali nenaglašeni. Vendar vse to ne velja za vse samoglasnike:

1. ozka *e* in *o* sta zmeraj samo dolga in naglašena;
2. *i*, *a*, *u* in široka *e* in *o* so lahko dolgi ali kratki, kot kratki pa lahko naglašeni ali nenaglašeni;
3. polglasnik je zmeraj kratek, sicer pa naglašen ali nenaglašen.

Glede na naglašenost oz. nenaglašenost ter glede na dolgost ali kratkost ločimo v slovenskem knjižnem jeziku naslednje tri samoglasniške sestave⁵ (o ločevalnih naglasnih znamenjih gl. ustrezno poglavje):

Naglašeni		Nenaglašeni	
<i>í</i>	<i>ú</i>	<i>ì</i>	<i>ù</i>
<i>é</i>	<i>ó</i>	<i>è</i>	<i>ò</i>
<i>ê</i>	<i>ô</i>	<i>ë</i>	<i>ö</i>
<i>á</i>		<i>à</i>	<i>â</i>
			<i>ɑ</i>
Dolgi			Kratki

Zveza *ɔ* + *r* pred soglasnikom je v tonemskem naglaševanju dolga.⁶

Naglas

Slovenski knjižni jezik ima dve obliki naglaševanja: jakostno in tonemsko.⁷ Pri jakostnem naglaševanju se izrazitost naglašene samoglasnika dosega z večjim izdihom zraka, pri tonemskem pa z visokim ali nizkim tonom.⁸ Obe obliki naglaševanja sta enakovredni, vendar pretežno pokrajinsko vezani.⁹ V Pravopisu je zaznamovano le naglasno mesto s kolikostjo in kakovostjo naglašene samoglasnika.¹⁰

Potrditev sestavov z besedami v običajnem netonemskem črkovnem zapisu z ločevalnimi znamenji:¹¹

<i>píti</i>	<i>púti</i>	<i>sít</i>	<i>kùp</i>	<i>izíti</i>	<i>umíku</i>
<i>péti</i>	<i>póti</i>		<i>kès</i>		<i>temnútev</i>
<i>pêti</i>	<i>pôti</i>		<i>zèt tòp</i>		<i>jezike kosílo</i>
	<i>páti</i>		<i>bràt</i>		<i>pazíta</i>

Dolgi samoglasniki in polglasnik ter zveza *ər* pred soglasnikom so lahko akutirani ali cirkumflektirani¹² (o ločevalnih naglasnih znamenjih glej ustrezno poglavje):

<i>píto/pîto</i>	<i>múlo/mûlo</i>
<i>véro/vêro</i>	<i>lôko/lôko</i>
	<i>tâmo/tãmo</i>
<i>péto/pêto</i>	<i>nógo/nôgo</i>
	<i>krávo/krãvo</i>
	<i>vřbo/vřbo</i>

Pomni:

Akutirana oblika je v zgornjih primerih zmeraj tožilnik, cirkumflektirana pa orodnik ednine posameznega samostalnika.

Variante samoglasnikov

Nekateri teh samoglasnikov imajo v določenih razmerah svoje variante:

1. Namesto širokega ali ozkega *e* pred *j* (ko je ta na koncu besede ali pred soglasnikom) se lahko izgovarja srednji *e*, namesto širokega ali ozkega *o* pred glasom *u* pa prav tako srednji *o*:¹³

<i>měj</i>	<i>mějni</i>	} <i>jěj, Tónej</i>	<i>sóv</i>	<i>sóvj</i>	} <i>nòv, brátov</i>
<i>pověj</i>	<i>povějmo</i>		<i>sinóv</i>	<i>sinóvski</i>	

Srednja *e* in *o* torej v tem pravopisu nista zaznamovana s posebnima znamenjema.¹⁴

2. Če kratka naglašena *i* in *u* nista na začetku ali koncu besede, se lahko izgovarjata nekoliko nižje in zato zvenita bolj široko, tak a pa v enakih razmerah nekoliko višje in zato bolj polglasniško:¹⁵

sít, kùp, bràt = [*sít* ali *sít*], [*kùp* ali *kÛp*], [*bràt* ali *brÀt*]

Zapisovanje samoglasnikov¹⁶

Nesredinski samoglasniki, tj. *i*, *u* in *a* imajo vsak svojo posebno črko, tj. *i*, *u* in *a* (o primerih, ko se glas *u* piše tudi s črkama *v* ali *l* ali tudi s črkami za samoglasnik + *v* ali *l*, glej poglavje Zvočniki in Kombinatio-

rika glasov). Sredinska *e*-ja, tj. ozki in široki, ter polglasnik se zapisujejo s črko *e* (polglasnik v določenih položajih še s samimi črkami za zvočnike). (V slovarju je polglasnik zaznamovan z *ə* v oglatem oklepaju, vendar le tedaj, če nanj ne kaže že zapis druge oblike paradigme, npr. *peter -tra, misel -sli, težek -žka -o.*) Sredinska *o*-ja, tj. ozki in široki *o*, se zapisujeta s črko *o*. Kakor osnovne oblike glasov se zapisujejo tudi njihove variante. Mesto naglasa, kolikost in kakovost naglašanih samoglasnikov (in zveze polglasnik + *r*) ter tonemskost se po potrebi (zlasti v znanosti ali ko bi sicer lahko prišlo do nesporazuma) zaznamujejo z ločevalnimi znamenji,¹⁷ npr.: *Rekel sem pēt, ne pēt.* — *Zbralo se je veliko žená.* — *Ga prime za vrât in ga nese do vrât.*

Ločevalna znamenja za naglas, kolikost in kakovost samoglasnikov in zveze polglasnika + *r*

Jakostno naglaševanje

Zna-menje	Njegovo ime	V l o g a		
ˈ	ostrivec	mesto naglasa	dolžina	ozkost <i>e</i> -ja in <i>o</i> -ja
˘	strešica	mesto naglasa	dolžina	širokost <i>e</i> -ja in <i>o</i> -ja
ˋ	kravec	mesto naglasa	kračina	širokost <i>e</i> -ja in <i>o</i> -ja

Pomni:

1. V nekaterih slovarjih ostrivec na črkah *e* in *o* lahko zaznamuje tudi širokost, če *e*-ju sledi *j*, *o*-ju pa *v*; (črki *j* in *v* pa sta sami pred samoglasnikom):¹⁸ *séja* — *sinóvi* = [séja ali séja] — [sinôvi ali sinóvi].

2. Ostrivec ali strešica ali kravec na *e* oz. *o*, ki sta pred *j* oz. *v* (pa tudi *l*, ki se izgovarja kot *ʎ*), ti trije pa na koncu besede ali pred soglasnikom, zaznamujejo tudi srednja *e* oz. *o* (primere gl. zgoraj v poglavju Variante samoglasnikov).

Tonemsko naglaševanje

Zna-menje	Njegovo ime	V l o g a		
ˈ	akut	mesto naglasa	dolžina	nizki ton, nasl. zlog visok
˘	cirkumfleks	mesto naglasa	dolžina	visoki ton, nasl. zlog nizek
ˋ	gravis	mesto naglasa	kračina	nizki ton, nasl. zlog visok
ˋˋ	dvojni gravis	mesto naglasa	kračina	visoki ton, nasl. zlog nizek

Pomni:

1. Ozkost *e*-ja in *o*-ja se pri tonemskem naglaševanju zaznamuje s piko pod črko *e* in *o*, tj. *e* in *o* : *pēt* — *péti*, *pôt* — *pót*. Širokost *e*-jev in *o*-jev se ne zaznamuje.¹⁹

Glede zapisovanja samoglasnikov v prevzetih in na pol citatnih besedah ter v citatih iz drugih jezikov gl. ustrezno poglavje v pravopisnem delu (SR 1977, str. 316 sl.; 1979, str. 133 sl.).

ZVOČNIKI

Zvočniki — glasovi srednje odprtostne stopnje — so: nosnika *m* in *n*, jezičnika *r* in *l*, ustničnik *v* ter srednjejezičnik *j*.²⁰

Pri *m* se tvori ustna zapora z obema ustnicama, pri *n* pa z jezikovim vencem za zgornjimi sekalci. Pri *r* jezikova konica napravi kratko zaporo za zgornjimi sekalci, zračni tok iz pljuč pa jo hitro odpravi (navadno se oboje zgodi samo enkrat pri vsakem *r*); jezičkov (uvularni) ali kak drug *r* namesto zobnojezičnega ni knjižen; zvočnik *l* je tvorjen z zaporo jezikove konice za zgornjimi sekalci, ob robovih jezikove ploskve pa je prost prehod — izgovarja se zmeraj enako, torej tudi pred srednjimi in zadnjimi samoglasniki ne s hkratnim pridvigom zadnje jezične ploskve proti mehkeemu nebu (t. i. trdi *l*). Zvočnik *v* se tvori s približanjem spodnje ustnice robu zgornjih sekalcev, *j* pa s približanjem jezikove ploskve srednjemu nebu (izgovor *j*-ja s preveč približanima izgovornima ploskvama, t. i. šumni *j*, je neknjižen). Zvočniki so načeloma zveneči soglasniki.²¹

Zvočniki ne vplivajo na zvenečnost pred njimi stoječih nezvočnikov,²² prim. *potmi* — *podme*, *tnalo* — *dno*, *treti* — *dreti*, *tlaka* — *dlaka*, *satje* — *sadje*, *tvoj* — *dvoj*; tudi nimajo ustreznih nezvonečih parnih glasov (izjema je zvočnik *v*, ki ima v določenih razmerah nezvonečo položajno varianto, gl. niže).

Variante zvočnikov

1. zvočnik *m*: Namesto ustničnoustničnega (dvoustničnega) *m* se pred *f* in *v* govori zobnoustnični:²³

sam, *sama*, *samka*, *mama* — *simfonija*, *sem videl*

2. zvočnik *n*: Namesto zobnovenčnega (zobnega) *n* se pred *k*, *g* in *h* govori mehkonebnojezični (mehkonebni):²⁴

Ana, *on*, *sinček*, *Nina* — *Anka*, *Angela*, *Anhovo*

3. zvočnik *v*: Namesto zobnoustničnega *v*, ki ga govorimo samo pred samoglasnikom iste besede²⁵ (*vino*, *vas*, *vulkan*, *vrt* [izg. vòrt]), se govori:

a) ustničnoustnični (dvoustnični) dvoglasniški *u*, in sicer v položaju za samoglasnikom (in obenem na koncu besede ali pred soglasnikom) ali pred samoglasnikom druge sestavine sklopa, če ima prva sestavina na koncu *u*:

siv, sivka, bral, bralca — [sív, sívka, bráú, bráúca]
polizdelek — [pôúizdélək ali póúizdélək]²⁶

Pomni:

1. V strnjem govoru govorimo dvoglasniški *u* namesto *w* ali *au* ali *u* iz točke b), če je za samoglasnikom predhodne besede:

bi vsak, bi vzela = [bi vsák, bi vzéla]

2. Pri besedah, ki se začenjajo s pisanim predpionskim *u-*, se ta *u* izgovarja ali kot *u*, ali kot *w/au*, ali pa ga na predhodni samoglasnik vežemo kot *u*:

ubiti, ukloniti = [ubíti ali wbíti] — [ukloníti ali κkloníti]

bi ubila, bi uklonila = [bi ubíla, bi κkloníla]

b) ustničnoustnični šumni *w* oz. *au*, in sicer na začetku besede in hkrati pred soglasnikom (prejšnja beseda pa se ne končuje na samoglasnik) ali pa med dvema soglasnikoma; če takemu šumnemu dvoustničnemu *w* sledi zveneči soglasnik, je zveneč, če nezveneči, pa nezveneč (znamenji *w* in *au*):²⁷

vzeti, vdeti, vnuk, vrana, vlak — *vsak* = [wzéti, wdéti, wnúk, wrána, vlák — vsák]

odzeti, odvnuka, podvreči — *predvsem* = [odwzéti, odwnúka, podwreči — pretwsèm]

Pomni:

1. Šumna ustničnoustnična zvočnika *w* in *au* nadomeščamo zlasti pri počasnejšem govorjenju z *u*; izgovarjamo torej

[wzéti ali uzéti, wdéti ali udéti, wnúk ali unúk, wrána ali urána, vlák ali ulák, wsák ali usák]

[odwzéti ali oduzéti, odwnúka ali odunúka — pretwsèm ali predusèm]

toda *bi vzela, bi vrela* = [biuzéla, biuréla] po pravilu a) Pomni 1.

2. Pri besedah, ki se začenjajo s pisanim predpionskim *u-*,²⁸ se ta *u* izgovarja ali kot *u* ali pa kot *w* oz. *au*:

ubiti, ukloniti = [ubíti ali wbíti — ukloníti ali κkloníti]

boš ubila, se boš uklonila = [bošubíla/bošwbíla²⁹ — se bošukloníla ali se boš κkloníla]

3. Pred samoglasniki se predlog *v*, če se ne veže na končni samoglasnik predhodne besede, izgovarja ali kot *v* ali kot *w* ali kot *u* ali kot *u* (vse štiri možnosti so enakovredne):³⁰

v igri = [vígri ali wígri ali úgri oz. u ígri]

Z a p i s o v a n j e z v o č n i k o v

Posamezne zvočnike zapisujemo zmeraj z isto, in sicer po eno črko. Izjeme so naslednje:

1. zvočniška varianta *ʏ*:³¹ Pišemo jo razen s črko *v* (*siv*, *sivka*) še s črko *l* (zmeraj samo v položaju na koncu besede — oz. prvega dela sklopa — ali pred soglasnikom) in s črko *u*.

S črko *l* pišemo *ʏ* v naslednjih primerih (izgovor je zmeraj, razen ko gre za deležnik na *-l*, zapisan v slovarju):

a) zmeraj v obliki za moški spol ednine deležnika na *-l* in pridevnika na polglasnik + *l*:

bral, *trl*, *usahel* — *topel* = [bráʏ, tərʏ, usáhəʏ, tópəʏ]

Pomni:

O izgovoru [usáhu, tərʏ, tópu, vídu, nôsu] gl. v poglavju Kombinatorika glasov.

b) večinoma v zvezah *ou* pred soglasnikom iste besede:

poln, *čoln*, *volna*, *molčati* = [pôʏn, čôʏn, vôʏna, moučáti]

Najpogostejši koreni s takim izgovorom so: *golk*, *golčati*, *kolcati se*, *kolč*, *kolk*, *kolnem*, *molk*, *molsti*, *polh*, *polt*, *polzeti*, *polž*, *tolst*, *tolšča*, *volk*, *volna*, *žolna* ...

Pomni:

O izgovoru tipa [pôʏn] gl. poglavje o neobstoječih samoglasnikih.

c) večinoma v izglagolskih izpeljankah s priponskimi obrazili *-lc-*, *-lk-*, *-lsk-*, *-lstv-* (ter v nadaljnjih izpeljankah iz njih), ko se nanašajo na živega vršilca dejanja:

bralca, *bralka*, *bralski*, *bralstvo* = [bráʏca, bráʏka, bráʏski, bráʏstvo]
Z *l* se izgovarjajo npr. *gasilca* ipd.

Pomni:

Poleg običajnega izgovora z *ʏ* je možen tudi manj priporočljiv izgovor z *l*, pri nekaterih besedah bolj, pri drugih manj; poleg izgovora z *l* je možen tudi izgovor z *ʏ*. V slovarju je na prvem mestu zapisan pogostnejši izgovor.

č) dostikrat v imenovalniku (in enako se glasečem tožilniku) ednine samostalnikov in pridevnikov:

stol, *žival*, *sol*; *bel*, *gol* — [stòʏ, žíváʏ, sòʏ, béʏ, gòʏ]

Najpogostnejši taki primeri so: *fižol*, *kol*, *kotel*, *kozel*, *ogel*, *osel*, *pekel*, *pepel*, *posel*, *smisel*, *stol*, *vogel*, *vol*, *vozel*; *drhal*, *misel*, *piščal*, *sol*, *zibel*, *žival*; *bel*, *cel*, *debel*, *gnil*, *gol*, *vesel*, *zrel*.

Pomni:

Nekatere besede imajo v takih primerih lahko tudi *l* ali *ɥ*:

del = [dél ali déɥ]

d) v drugih posameznih primerih (lahko tudi neobvezno):

pol, *žal*, *kuhalnica* = [pôɥ, žàɥ, kuháɥnica]

Pomni:

1. V sklopih tipa *polizdelek* se namesto *l* govori *ɥ* tudi pred samoglasnikom.³¹

S črko *u* pišemo zvočniško varianto *ɥ* v redkih domačih primerih (*nauk*) in *v* na pol citatnih besedah (*Dachau*), razen tega na meji dveh besed v primerih tipa *bo ušla* (kadar se seveda črka *u* ne izgovarja samoglasniško):

nauk, *bo ušla* = [náɥk, boušlâ (poleg bo ušlâ)]

S črko *u* pišemo tudi zvočniški varianti *w/ai*, ko izražata predpono *u-*:

ubiti = [wbíti], *ukloniti* = [ɥkloníti]

2. zvočnik *j*: pišemo ga razen s črko *j* (*jama*, *joj*) še s črko *i* v nekaterih na pol prevzetih besedah (in seveda v citatnih besedah), npr. *celuloid*, ali pa ga, četudi ga lahko izgovarjamo, tudi sploh ne zapisujemo npr. *pacient*:

celuloid, *pacient*, *diluvialen* = [celulójt, paci(j)ènt, diluvi(j)álen]

3. zvočnika *l* in *n* (lahko tudi malo podaljšana ali malo mehčana): pišemo ju, če ju pred soglasnikom ali na koncu besede lahko tudi malo podaljšamo ali malo mehčamo, z dvočrkjema *lj* in *nj*, in sicer v primerih, ko pred samoglasnikom izgovarjamo *lj* in *nj*:

polj, *poljski* = [pól, pólski oz. pól̄, pólski oz. pól', pól'ski]

konj, *konjski* = [kón, kónski oz. kón̄, kónski oz. kón', kón'ski]

Pomni:

V na pol citatnih in citatnih besedah pišemo glasovni zvezi *l + j* ali *n + j* tudi po običaju jezika, kateremu pripadajo (prim. *Ventimiglia*, *Sevilla*); o tem gl. več v poglavju o pravopisu.

4. zvočnika *n* in *m* in njune variante pišemo z *n* (položajno tudi *nj*) oz. *m*. Pred priponskim obrazilom *-ba*, *-ben* ipd. namesto korenskega *n* pišemo in govorimo *m*:

braniti, *bran*, *branjen*, *prehrana*, *pomeniti* — *obramba*, *obramben*, *prehramben*, *pomembnost*

NEZVOČNIKI

Nezvočniki — glasovi najmanjše odprtostne stopnje — so večinoma parni po načelu zvonečnosti; brez ustreznega, in sicer zvonečega para so samo *f*, *c* in *h*. Pred nezvonečim nezvočnikom stoji v govoru lahko le nezvoneči nezvočnik, pred zvonečim pa le zvoneči. Pri tvorbi nezvočnikov gre za tri vrste izgovornih načinov:

1. govorna cev se popolnoma zapre in nato po določenem času sunkovito odpre; ti glasovi so zaporniki: *p — b*, *t — d*, *k — g*;

2. spodnja ploskev govorne cevi se približa ustreznemu delu zgornje ploskve; ti glasovi so priporniki: *f*, *s — z*, *š — ž*, *h*;

3. govorna cev se sicer popolnoma zapre, vendar se takoj nato začne spodnja ploskev govorne cevi od zgornje počasi odmikati; ti glasovi so zlitniki: *c*, *č — dž*.

Po mestu približanja obeh govornih ploskev v govorni cevi so nezvočniki ustnični (*p — b*, *f*), zobni (*t — d*, *s — z*, *c*), podlesnični (*š — ž*, *č — dž*³³) in mehkonobni (*k — g*, *h*). Glede na značilni šum se *s*, *z* in *c* imenujejo sičniki, *š*, *ž*, *č* in *dž* pa šumevci.

Variante nezvočnikov³⁴

1. ustnična zapornika *p* in *b*:

a) V položaju pred *m* ju zamenjujeta t. i. favkalna *P* in *B*, tj. pri njih se odpora ne dela z ustnicami, ampak z mehkim nebom v nosno votlino: *papa*, *baba — snop mi daj*, *obme* = [pápa, bába] — [snòPmidáj, óBme]

b) V položaju pred *f* in *v* se namesto dvoustničnih *p* in *b* govorita zobnoustnična *p* in *B*:³⁵

papa, *baba — ob figi*, *ob vodi* = [pápa, bába] — [opfígi, opvòdi]

2. zobna zapornika *t* in *d*:

a) pred *n* ju zamenjujeta favkalna *T* in *D*, pri katerih se odpora dela z mehkim nebom v nosno votlino:

tat, *deda — tnalò*, *dno* = [tát, déda] — [Tnálo, Dnò]

b) v položaju pred *l* se dela odpora ob robovih jezika (t. i. obstranska *t* in *d*):

tat, *deda — tla dleto* = [tát, déda] — [tlà, dléto]

Premene nezvočnikov po zvonečnosti³⁶

1. Nezvoneči nezvočniki se rabijo v več položajih kakor zvoneči, saj jih izgovarjamo ne le pred samoglasniki in zvočniki, ampak tudi na koncu besede pred premorom, pa tudi na koncu besede pred drugo besedo, ki se začenja s samoglasnikom ali zvočnikom (za primer vzemimo nezvočnik *t — d*):

- /t/ — *sat*, *satje*, *sat* — *sad* = [satú, sátje, sát, sát]
sat ostane, *sat je dober* — *sad ostane*, *sad je dober* = [sát ostáne,
 sát je dobər]
 /d/ — *sadu*, *sadje* = [sadú, sádje]

Pomni:

Prave predloge imamo za del besede, pred katero stojijo, zato se njihovi končni zvoneči soglasniki v predložni zvezi izgovarjajo, kakor da bi stali sredi besede:³⁷

od orača, *odorati* = [odoráča, odoráti]

Pred nezvonečim nezvočnikom stoji v govoru samo nezvoneči nezvočnik, pred zvonečim pa samo zvoneči (za primer vzemimo nezvočnika š — ž):³⁸

- /š/ — *moški*, *peš pojdi* — *težki*, *brž pojdi* = [môški, péš pójdi, têški,
 bërš pójdi]
 /ž/ — *izvršba*, *peš dohiti* — *tožba*, *brž dohiti* = [izvèržba, péž dohíti,
 tôžba, bèrž dohíti]

Z a p i s o v a n j e n e z v o č n i k o v³⁹

Nezvonečnike pišemo v vseh oblikah besede ali besedne družine tako, kakor jih pišemo pred samoglasnikom ali zvočnikom:

svata, *svatna*, *svat*, *svatka* — *sladek*, *sladna*, *slad*, *sladka*

Izjeme so naslednje:

1. V nedoločniku in namenilniku se pripornik z pred obraziloma *-ti* oz. *-t* piše po izgovoru kot *s*:

grizem, *grizla* — *gristi*, *grist*

2. Predlog *z* in predpona *iz-* (tudi v sklopu *izpod-*, *izpred-*), ko izgubi *i*, se pred nezvonečim nezvočnikom piše kot *s* (oz. *s-*):

z očetom, *z menoj*, *z bratom* — *s teboj*
izpustiti — *spustiti*
izpred, *izpod* — *spred*, *spod*

3. Predpona *z-* se pred nezvonečim nezvočnikom piše kot *s-*; varianta s polglasnikom ima samo obliko *se-*:

zlesti — *stresti* — *sestati se*, *sezidati*, *sezgati*

4. Predpona *z-* kot varianta predpone *vz-* se pred nezvonečim nezvočnikom piše *s-*:

vzhajati — *shajati*

5. Namesto *ž* pred priponskim obrazilom *-(s)ki* ali *-(s)tvo* se piše *š*:
mož — *moški*, *moštvo*

Tako še *Log* — *loški*, *mitraljez* — *mitralješki*. Tako se pišejo tudi vse izpeljanke iz takih podstav.⁴⁰

6. Po izgovoru pišemo nezvočnike še v nekaterih izpeljankah (iz latinščine) prevzetih besed:

absorbirati, subskribirati — *absorpcija, subskripcija*

Dovoljene so tudi čisto poslovenjene oblike z zvencečimi nezvočniki, kot so v nedoločniku: *absorbicija, subskribicija*.⁴¹

O zapisovanju nezvočnikov v zvezi z zlitniki gl. poglavje Kombinatorika glasov.

KOMBINATORIKA GLASOV

1. Več enakih soglasnikov⁴²

Kadar bi v govorni verigi morala priti drug do drugega dva enaka soglasnika (redko tudi več), se zlijeta v enega daljšega; če sta zapornika ali zlitnika, se lahko izgovarjata tudi vsak posebej:⁴³

— <i>sam misli, on noče, siv vzorec</i>	= [sám̄isli, ònôč̄e, sív̄zór̄eç]
<i>brezzobi, brez skrbi, s sinom</i>	= [br̄ezóbi, br̄eškrb̄í, sín̄om]
<i>jaz s sinom, jaz z zanko,</i> <i>gledal v vzorec</i>	= [jã́sinom, jã́zã́nko, gl̄édaṽzór̄eç]
— <i>oddati, stric Cene, pač čveka</i>	= [ođáti, stríc̄êne, pač̄veká ali oddáti, stríc̄c̄êne, pač̄c̄veká]

Pomni:

1. V manj skrbnem hitrem govoru se namesto dolgega soglasnika ali dveh enakih govori tudi en sam navaden, kadar tak izgovor ne povzroča dvoumnosti, torej npr.: [sám̄isli, stríc̄êne] ipd.

2. Variante fonema *v*, tj. *u* ali *w/au*, se lahko ohranjajo: *siv vzorec, siv vsakdan* = [síṽzór̄eç, síṽságdán ali síṽ wzór̄eç, síṽ ṽságdán].

2. Zaporni zobnik + zlitnik^{43a}

Kadar bi v govorni verigi morala priti drug ob drugega zobni zapornik, za njim pa oboje vrste zlitnik (tj. *t* ali *d* + *c* ali *č* ali *dž*) izgovarjamo ali oba glasova ali pa samo ustrezni dolgi zlitni glas:

pod cekar = [pót cékar ali poč̄ékar]

od čebule, od džusa = [ot čebúle, od džúsa ali oč̄ebúle, odžúsa]

Pomni:

V manj skrbnem hitrem govoru se na takih mestih govori tudi navadni zlitnik, kadar tak izgovor ne povzroča dvoumnosti, torej: [poc̄ékar, oč̄ebúle, odžúsa].

3. Zobni zapornik ali zlitnik + zobni ali podlesnični pripornik:

Kadar bi v govorni verigi morala priti drug ob drugega zobni zapornik ali kak zlitnik, za njim pa take vrste pripornik (tj. *t, d, c, č, dž + s, z, š, ž*) izgovarjamo (v skrbni izreki) ali oba glasova ali pa samo ustrezni dolgi zlitni glas:

- *podse, pod zobe* = [pótse ali počē, podzóbe ali podzóbē]
- *Stric Samo* = [strícásamo ali strícámō]
- *pod šibo, pod žago* = [potšíbo ali počíbo, podžágo ali podžágō]
- *stric Šoško* = [strícšóško ali strícšóško ali strícšóško]

Pomni:

V manj skrbnem hitrem govoru se namesto dolgega zlitega glasu govori tudi en sam navaden, kadar tak izgovor ne povzroča dvoumnosti, torej: [póce, počíbo, strícšóško] itd.

4. Sičnik pred šumevcem⁴⁴

Namesto sičniških pripornikov *s* ali *z* oz. zlitnika *c* pred šumevcem lahko izgovarjamo tudi šumevce *š, ž* oz. *č*:

- *s časom, sčasoma, iz šole* = [ščásom ali ščasom, sčasoma ali ščasoma, is šóle ali išóle]
- *iz žepa, z džipom* = [iz žêpa ali izêpa, zdžipom ali ždžipom]
- *stric šepa* = [strícšépa ali strícêpa ali strícšépa]
- *stric Žan* = [strídžžán ali strídžžán ali strídžžán]
- *Stric Džan* = [strídždžán ali strídžžán ali strídždžán]

Pomni:

V manj skrbnem hitrem govoru se namesto dolgih ali dvojnih zlitnikov govorijo tudi enojni, npr. [strídžžán].

Pred priponskimi obrazili *-ček* in *-čič* se namesto sičnika na koncu podstave piše šumevec:⁴⁵

drevesca, merjasca, zvezka — dreveščka, merjaščka, zveščka, zveščiča

5. Namesto *ə + y* in namesto *i* ali *e + y* v deležniku na *-l* se izgovarja tudi *le -u*:

nesel, mrzel, usahel bukev — nosil, = [nésəy, mərəzəy, usáhəy, búkəy —
videl, gorel nòsiy, vídey góreŷ ali nésu, mərzu,
usáhu, búku, nòsu, vídu, gòru]

6. Namesto zveze *i* + samoglasnik se izgovarja ali *i* + *j* + samoglasnik ali pa *i* + samoglasnik:

pacient, sociala = [pacijènt, socijála ali paciènt, sociála]

Pomni:

Kadar *i* pripada drugemu morfemu, se *j* ne vriva:

polietilen, antialkoholen = [polietilén, ántialkohóløn]

7. Samoglasnik ob samoglasniku se ohranja; če pa je drugi samoglasnik nenaglašeni *i* oz. *u* (*u* zlasti predpona), se namesto njiju lahko izgovarjata *j* ali *u*:

pootročiti, poenotiti — bo imela, = [pootróčiti, poenótiti, bo iméla,
bo ušla bo ušlà ali *bo jméla, bo ušlà*]

Pomni:

Zlasti v starejši poeziji se enozložno izgovarjajo, če tako zahteva ritem, vse zveze samoglasnikov; to včasih zveni prisiljeno: *Vse zarje vanjo omakajo perot* (z enozložnim *oo*).

NEOBSTOJNI SAMOGLASNIKI V SOGLASNIŠKIH SKLOPIH⁴⁶

Neobstojne imenujemo tiste samoglasnike, ki v kaki besedi ali v besedah iste besedne družine izginjajo ali pa se pojavljajo sredi soglasniškega sklopa, to pa zaradi drugačnega glasovnega okolja ali zaradi drugačne oblikoslovne kategorije:

1. *kosec — kosca, Kastelic — Kastelca, težak — težkega, blagor — blagra, Jakubec — Jakubca*;

2. *metla — metel, klopca — klopic, ovca — ovac* (običajno *klopc, ovc*);

3. *dekla — dekelski, ladja — ladijski, vetra — vetrnat* [vétərnat], *jedro — jedrski* [jêdərski].

Neobstojni samoglasniki slovenskega knjižnega jezika so: polglasnik, *i, a, o* in (v tujih imenih) *e*; v pogovornem jeziku se namesto nenaglašene polglasnika govori zlasti v končajih tudi široki *e* (*videc*). Osnovni neobstojni samoglasnik je polglasnik, drugi so njegove variante, in sicer v naslednjih okoliščinah:⁴⁷

1. Namesto polglasnika se izgovarja in piše *i* pred *j* in pred pripono *-c-* v imenovalniku ednine nekaterih lastnih imen in (neobvezno) pri primerih, ki so napravljeni iz samostalnikov 2. ženske sklanjatve, v rodilniku množine samostalnikov ženskega spola:

— *ladja, gorovje — ladij, gorovij*

— *Primca, stvarca — Primic proti stvarc ali stvaric*

2. Namesto polglasnika se v nekaterih primerih, ko obstaja tudi oblika s poglasnikom, in v nekaterih drugačnih, slabo predvidljivih primerih izgovarja *ú*:

dán, težák/težek, temán/temen, vogál/vogel — dne, težkega, temnega vogla

ovác, tál — ovca, tla

3. Namesto polglasnika imamo *o* in *e* ali nenaglašeni *a* v imenih tujegega ali narečnega izvora (*o* tudi v besedi *blagor*);⁴⁸ govorniki polglasnik za pisani *o* v besedah kot *Nixon* [níksøn], *Newton* [njútøn] je pogovoren (rodilnik [níksna, njútna]); isto velja tudi za podobne nordijske besede (*Ibsen*): *blagor, Vovčok, Jakubec, Jakac, Zadar — blagra, Vovčka, Jakubca, Jakca, Zadra*.

Pomni:

1. Sicer prav tako neobstojni polglasnik se ne piše pred *r*, ki je pred soglasnikom:⁴⁹

vetēr — vetra — vetrnat, vetrn = [vétar — vétra — vétarnat, vétarn oz. vétarən, vétərŋ]

2. Pri prevzemanju imen iz drugih jezikov nekatera v slovenščini dobivajo neobstojni polglasnik, druga ne: *Basel — Basla, Luter — Lutra, Hannover — Hannovera, toda Derendingen — Derendingena, Brenner — Brennerja*.

KATEGORIJE BESED Z NEOBSTOJNIM SAMOGLASNIKOM *ə* (i PRED *j*) OZ. *a*

Neobstojne samoglasnike *ə*, *a*, *i* imamo v naslednjih primerih: v imenovalniku in enako se glasečem tožilniku ednine (*šipek — šipka, pesem — pesmi*), v rodilniku množine samostalnikov 1. ženske in srednje sklanjatve (*dekla — dekel, okno — oken*) in v izpeljankah (*dekla — dekelski, pismo — pisemski*).

Neobstojni samoglasniki v imenovalniku (in tožilniku)

V imenovalniku in enako se glasečem tožilniku imajo neobstojni samoglasnik naslednje kategorije:

1. če ima beseda samostalniški priponi *-c-* ali *-k-* ali pridevniški priponi *-k-* ali *-n-*:

<i>sinek</i>	—	<i>sinka</i>	<i>gorek/gorak</i>	—	<i>gorka</i>
<i>fantek</i>	—	<i>fantka</i>	<i>nizek</i>	—	<i>nizka</i>
<i>strmec</i>	—	<i>strmca</i>	<i>temen/teman</i>	—	<i>temna</i>
<i>stolpec</i>	—	<i>stolpca</i>	<i>viden</i>	—	<i>vidna</i>

Pomni:

1. Namesto pripone *-c-* se uporablja pripona *-ec-* [əc], če ima podstava, kateri se dodaja, na koncu zapleten soglasniški sklop, ki bi se pred pripono *-c-* v izgovoru močno spremenil ali bil težje izgovorljiv:⁵¹

jezdec, jezdeca, mrtvec, mrtveca, ker sicer [jésca, mǎrtəuca/mǎrtuca]

sončece, mestece, gnezdece, ker sicer [sónčce, méсце, gnéсце]

Namesto pridevniškega priponskega obrazila *-an* se rabi *-en*, če je pred njim sklop nezvočnik + nezvočnik *b* ali nezvočnik + zvočnik: *pogodben pogodbena, bistven bistvena*.

3. Pred priponskim *-c-* in *-n-* neobstojnega samoglasnika ne pišemo in pred *c* nikoli ne govorimo, če je pred njim zveza polglasnik + kak zvočnik (zvočnikoma *l* in *n* pa lahko sledi še *j*):

velrc, kaveljc, semenjc, šimenc = [vétǎrc itd.]

smotrñ, smiselñ = [smótǎrn ali smótǎrən ali smótǎrn, smísəlñ ali smísəlñ ali smísəlñ]

(Poleg *modrc* 'modrijan' obstaja še oblika *modrec*.)

2. Če na koncu osnove nezvočniku sledi še zvočnik:

<i>posel</i>	—	<i>posla</i>	<i>misel</i>	—	<i>misli</i>	<i>topel</i>	—	<i>topla</i>
<i>štrcelj</i>	—	<i>štrclja</i>	<i>deber</i>	—	<i>debri</i>	<i>pletel</i>	—	<i>pletla</i>
<i>veter</i>	—	<i>vetra</i>	<i>plesen</i>	—	<i>plesni</i>	<i>isker</i>	—	<i>iskra</i>
<i>boben</i>	—	<i>bobna</i>	<i>pesem</i>	—	<i>pesmi</i>	<i>majhen</i>	—	<i>majhna</i>
<i>seženj</i>	—	<i>sežnja</i>	<i>bukev</i>	—	<i>bukve</i>	<i>sedem</i>	—	<i>sedmih</i>
<i>kosem</i>	—	<i>kosma</i>				<i>plitev</i>	—	<i>plitva</i>
<i>lagev</i>	—	<i>lagva</i>						

3. Če je na koncu osnove (podstave) samostalnikov moškega spola sklop dveh zvočnikov (zvočnikoma *l* ali *n* pa lahko sledi še *j*):⁵²

<i>sejem</i>	—	<i>sejma</i>	<i>šimelj</i>	—	<i>šimlja</i>
<i>Šimen</i>	—	<i>Šimna</i>	<i>Maver</i>	—	<i>Mavra</i>
<i>semenj</i>	—	<i>semnja</i>	<i>cimer</i>	—	<i>cimra</i>
<i>Pavel</i>	—	<i>Paola</i>			

Pomni:

1. Sklopa dveh zvočnikov na koncu osnove v pisavi ne razbijamo z neobstojnim samoglasnikom v naslednjih primerih:

a) ko gre za zvočniški zvezi *lj* in *nj*:

konj konja — molj molja

b) če je pred drugim zvočnikom ali pred *lj* oz. *nj* še kak zvočnik, ki ima pred sabo polglasnik, ali če gre za zvočnika *yn* za *ó*, če *n* ni pripona:

črn črnega, čmrlj čmrlja, črv črva, drl drla, čoln čolna, poln polna

Izgovarjajo pa se ti primeri na dva ali tri načine:⁵³ neobvezno s polglasnikom pred drugim zvočnikom (izvzet je *y* kot prvi zvočnik) ali z zložnim zvočnikom oz. z *u* namesto *y*:

- *črn, čmrlj* = [čərn ali čəɾən ali čəɾŋ čmərɫ ali čmərəl ali čmərɫ̩]
 — *črv, drl* = [čəɾv ali čəɾəv ali čəɾu, dərɫ ali dərəv ali dərɫ̩]
 — *poln, čoln* = [pəɫn ali pəɫun, čəɫn ali čəɫun]

c) v nekaterih, zlasti mlajših prevzetih besedah:

- film* = [fɪlm ali fɪləm ali fɪlɫ̩]
sejm = [sɛjm ali sɛjəm]
žanr = [žánər]
fabl = [fáɫ ali fául ali fáɫ̩]

Neobstojni samoglasnik v rodilniku množine⁵⁴

V rodilniku množine samostalnikov prve ženske sklanjatve in prve srednje sklanjatve se neobstojni samoglasnik vriva med člene soglasniškega sklopa v naslednjih primerih:

1. če gre za sklop nezvočnik + zvočnik (pred prvim je lahko še kak soglasnik, zvočnikoma *l* in *n* pa lahko sledi še *j*):

<i>tekma</i> — <i>tekem</i>	<i>povesmo</i> — <i>povesem</i>
<i>Vesna</i> — <i>Vesen</i>	<i>okno</i> — <i>oken</i>
<i>prošnja</i> — <i>prošenj</i>	<i>medstegnje</i> — <i>medstegenj</i>
<i>metla</i> — <i>metel</i>	<i>reklo</i> — <i>rekel</i>
<i>godlja</i> — <i>godelj</i>	<i>groblje</i> — <i>grobelj</i>
<i>vidra</i> — <i>vider</i>	<i>vedro</i> — <i>veder</i>
<i>bukve</i> — <i>bukev</i>	<i>betvo</i> — <i>betev</i>
<i>ladja</i> — <i>ladij</i>	<i>kopje</i> — <i>kopij</i>

2. če gre za sklop zvočnikov *m, n, l, r* ali *v + r* ali *lj, nj*:

<i>kamra, Unra, mavra, Elra</i> — <i>kamer, Uner, maver, Eler</i>
<i>žemlja, Savlje</i> — <i>žemelj, Savelj</i>
<i>sumnja, glašnja, marnja</i> — <i>sumenj, glavenj, marenj</i>

3. neobvezno se v govoru vriva neobstojni samoglasnik tudi v soglasniške sklope tipa *r, l, m* ali *n + l, m, n* ali *v*) ali pa se zadnji zvočnik izgovarja zložno (oz. namesto *u* kar *u*):

<i>sarma</i> — <i>sarm</i>	= [sárm ali sárəm ali sárɫ̩]
<i>tovarna</i> — <i>tovarn</i>	= [továrn ali továrən ali továrɫ̩]
<i>Karla</i> — <i>Karl</i>	= [kárɫ ali kárəl ali kárɫ̩]
<i>barva</i> — <i>barv</i>	= [bárɫ ali báru ali bárəv]
<i>Vilma</i> — <i>Vilm</i>	= [vílm ali víləm ali vílɫ̩]

<i>himna</i>	— <i>himn</i>	= [hímɲ ali hímøn ali hímɲ]
<i>Brno</i>	— <i>Brn</i>	= [bòrn ali bòrøn ali bòrɲ]
<i>grlo</i>	— <i>grl</i>	= [gòrl ali gòrəl ali gòrɲ]
<i>Vilno</i>	— <i>Viln</i>	= [vìln ali víløn ali vílɲ]
<i>gumno</i>	— <i>gumn</i>	= [gúmn ali gúmøn ali gúmɲ]

Pomni:

Ce je prvi zvočnik *v*, se v rodilniku množine le-ta izgovarja ali *u* ali *u*, če pa je *j*, ni sprememb:

<i>savna</i>	— <i>savn</i>	= [sáɲn ali sáun]
<i>govno</i>	— <i>govn</i>	= [gòɲn ali gòun]
<i>vojna</i>	— <i>vojn</i>	= [vòɲn]
<i>Sevojno</i>	— <i>Sevojn</i>	= [sevòɲn]

4. če gre za sklop zvočnik + *j*:

<i>zarja</i> — <i>zarij</i>	<i>obzorje</i> — <i>obzorij</i>
	<i>osramje</i> — <i>osramij</i>
	<i>gorovje</i> — <i>gorovij</i>
	<i>naselje</i> — <i>naselij</i>
	<i>ostenje</i> — <i>ostenij</i> ⁵⁵

Pomni:

Med zvočnika *lj* ali *nj* se vriva neobstojni samoglasnik samo v primerih, ko se zavedamo izpeljave iz samostalniške podstave na *l* ali *n*, in sicer s priponskim obrazilom *-je* (primeri brez vrivanja *zelje* — *zelj*, *povelje* — *povelj*, *korenje* — *korenj*; tako sploh pri glagolnikih na *-(n)je*: *življenje* — *življenj*, *hrepnenje* — *hrepnenj*); končaji *-nij*, *-lij* so v slovarju zapisani.

5. neobvezno pred pripono *-c-* samostalnikov ženskega spola, če so izpeljani iz podstav 2. žen. sklanjatve:⁵⁶

klopca, stvarca — *klopc* ali *klopic*, *stvarc* ali *stvaric*

Neobstojni samoglasniki pri izpeljavi besed

1. Pri izpeljavi besed s priponskimi obrazili,⁵⁷ ki se začenjajo s soglasnikom, se neobstojni samoglasniki vrivajo po istih načelih kot v rodilniku množine, oziroma tako, kot jih moramo vrivati v imenovalniku ednine, če že poznamo npr. rodilnik:

<i>tekma</i>	— <i>tekem</i>	<i>tekemski</i>	<i>okno</i>	— <i>oken</i>	<i>okenski</i>
<i>dekla</i>	— <i>dekel</i>	<i>dekelski</i>	<i>sedlo</i>	— <i>sedel</i>	<i>sedelni</i>
<i>zemlja</i>	— <i>zemelj</i>	<i>zemeljski</i>	<i>ozemlje</i>	— <i>ozemelj</i>	<i>ozemeljski</i>
<i>ladja</i>	— <i>ladij</i>	<i>ladijski</i>	<i>bitje</i>	— <i>bitij</i>	<i>bitijce</i>
<i>Varja</i>	— <i>Varij</i>	<i>Varijca</i>	<i>morje</i>	— <i>morij</i>	<i>morijce</i>
<i>Lokve</i>	— <i>Lokev</i>	<i>lokevski</i>	<i>posestvo</i>	— <i>posestev</i>	<i>posestevce</i>

<i>sejem</i>	— <i>sejma</i>	— <i>sejemski</i>
<i>Bremen</i>	— <i>Bremna</i>	— <i>bremenski</i>
<i>himen</i>	— <i>himna</i>	— <i>himenski</i>
<i>Miren</i>	— <i>Mirna</i>	— <i>mirenski</i> ⁵⁸
<i>locen</i>	— <i>locna</i>	— <i>locenček</i>
<i>sveženj</i>	— <i>svežnja</i>	— <i>sveženjček</i>
<i>Basel</i>	— <i>Basla</i>	— <i>baselski</i>
<i>posel</i>	— <i>posla</i>	— <i>poselski</i>
<i>Pavel</i>	— <i>Pavla</i>	— <i>Pavelček</i>
<i>štrcelj</i>	— <i>štrclja</i>	— <i>štrceljček</i>

Pomni:

Poglasnika pred *r* ne zaznamujemo s posebno črko, če *r*-u sledi soglasnik:

<i>vidra</i>	— <i>vider</i>	— <i>vidrski</i>
<i>jedro</i>	— <i>jeder</i>	— <i>jedrski, jedrce</i>
<i>metra</i>	— <i>meter</i>	— <i>metrski, metrcček</i>
	<i>zoper</i>	— <i>zoprna, zoprati</i>

2. Če se neobstojni samoglasnik ne piše v rod. mn. ali im. ed., se tudi v izpeljankah ne piše:

<i>birma</i>	— <i>birm</i>	<i>birmski</i>	<i>Brno</i>	— <i>Brn</i>	<i>brnski</i>
<i>himna</i>	— <i>himn</i>	<i>himnski</i>	<i>gumno</i>	— <i>gumn</i>	<i>gumnski</i>
<i>Mirna</i>	— <i>Mirn</i>	<i>mirnski</i>	<i>Vilno</i>	— <i>Viln</i>	<i>vilnski</i>
<i>Postojna</i>	— <i>Postojn</i>	<i>postojnski</i>	<i>Sevojno</i>	— <i>Sevojn</i>	<i>sevojnski</i>
<i>savna</i>	— <i>savn</i>	<i>savnski</i>	<i>govno</i>	— <i>govn</i>	<i>govnček</i>

<i>žanr</i>	— <i>žanrski</i>
<i>favl</i>	— <i>favlček</i>
<i>film</i>	— <i>filmski</i>
<i>sejm</i>	— <i>sejmski</i> (= poljski parlament)
<i>Turn</i>	— <i>turnski</i>

3. Pri samostalnikih srednjega spola s priponskim obrazilom *-ce* se polglasnik lahko vriva (in potem v besedi stalno ostaja) tudi neposredno pred *-ce*:⁵⁹

bitje — *bitij* *bitijce* ali *bitjece*

4. Posamezni primeri so pri tvorbi oziralnih zaimkov iz vprašalnih: *o kom, s kom; o čem, s čim; kam — o komer, s komer; o čemer, s čimer; kamor.*

Preglednica zapisovanja glasov⁶⁰

V preglednici niso upoštevani dolgi soglasniki, prav tako večinoma ne zapisi polcitatnih besed. Od fonemskih variant so upoštevane samo najvažnejše.

Glas	Črka	Primeri
a kakršen koli	a	sam, brat, riba
'a: dolgi naglašeni	á*	sám
'a/Λ kratki naglašeni	à*	bràt
a nenaglašeni	a	ríba
b	b	bíba, objem, obdati
	p pred zvoneč. nezvoč.	snop daj
c	c	Cene, stric, Micka
dz	c pred zvoneč. nezvoč.	Kocbek
č	č	peč, človek, pečka
	dž pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred premorom, samoglas- nikom ali zvočnikom	bridžka bridž bridž igra/je
	c pred nezven. šumev- cem (neobvezno)	stric šepa
d	d	dedje, odgnati
	t pred zvoneč. nezvoč.	svatba
dž	dž	džungla
	č pred zvoneč. nezvoč.	odložba
	c pred zvoneč. šumev- cem (neobvezno)	stric Džan
e kakršen koli	j, dj ipd. v tujkah ipd. e	jazz, Djordje kmet, ribe, pet, sej, sejni, mej, mejni, jej, Tonej, teta, seja
'e: dolgi naglašeni ozki	é* (neobvezno pred j)	pét, séj, séjni, séja
'e: dolgi naglaš. srednji	é/ê* pred j, ki ni pred samogl. (neobvezno)	séj, mēj, séjni, mējni
'e kratki naglaš. sred.	è* pred j, ki ni pred samogl. (neobvezno)	jèj
e nenaglašeni srednji	e pred j, ki ni pred samogl. (neobvezno)	Tónej, mejník
'e: dolgi naglaš. široki	ê* (neobvezno pred j, ki ni pred samogl.)	têta, mēj(ni)
	é* pred j, ki je pred samogl. (neobvezno)	séja

* Naglasno znamenje se piše samo po potrebi (gl. str. 328).

'ε kratki naglaš. široki	ě*	(neobvezno pred j, ki ni pred samogl.)	<i>kmět, jèj</i>
ε nenaglašeni široki	e	(neobvezno pred j, ki ni pred samogl.)	<i>říbe, mejník</i>
f	f		<i>fant, afnati se, Štefka</i>
g	g		<i>glagol, Bogdan</i>
h	k	pred zvoneč. nezvoč.	<i>kdaž, k domu</i>
h	h		<i>hahljati se, mehko</i>
γ	h	pred zvoneč. nezvoč.	<i>h gori</i>
i kakršenkoli	i		<i>píla, síť, mami</i>
'i: dolgi naglašeni	i*		<i>píla</i>
'i kratki naglašeni	i*		<i>sít</i>
i nenaglašeni	i		<i>mámi</i>
j	j		<i>jajce</i>
	i	v na pol citatnih besedah	<i>celuloid</i>
	ø	med i + samogl. (neobvezno)	<i>pacient</i>
k	k		<i>krik, kura, pakt</i>
	g	pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred preporom, samoglasnikom ali zvočnikom	<i>bogca, rog toži, rog, rog odnesi/nesi</i>
l	l		<i>labilnost, polje</i>
	lj	ne pred samogl. (neobvezno)	<i>polj, poljski</i>
l malo podaljšani ali malo mehčani	lj	ne pred samogl. (neobvezno)	<i>polj, poljski</i>
m	m		<i>imam, simfonija</i>
n	n		<i>Nina, njena</i>
	nj	ne pred samogl. (neobvezno)	<i>sanj, sanjski</i>
n' malo podaljšani ali malo mehčani	nj	ne pred samogl. (neobvezno)	<i>sanj, sanjski</i>
ŋ	n	pred k, g, h	<i>Anka, Angela, Anhovo</i>
o kakršen koli	o		<i>nos, sinov(ski), gol, voda, sinovi, snop, mesto</i>
'o: dolgi naglašeni ozki	ó*	(neobvez. pred y, v)	<i>nós, sinóv(ski), sinóvi</i>

'o:	dolgi naglaš. srednji	ó/ô*	pred <u>u</u> (neobvezno)	<i>sinóv(ski), pól, sôv(ji)</i>
'o	kratki naglaš. sred.	ò*	pred <u>u</u> (neobvezno)	<i>gòl</i>
o	nenaglašeni srednji	o	pred <u>u</u> (neobvezno)	<i>brátov, govnjác</i>
'o:	dolgi naglaš. široki	ô*	(neobvezno pred <u>u</u>)	<i>vôda, sôv(ji)</i>
		ô*	pred <i>v</i> , ki je pred samogl. (neobvezno)	<i>sinóvi</i>
'o	kratki naglaš. široki	ò*	(neobvezno pred <u>u</u>)	<i>snòp, gòl</i>
o	nenaglašeni široki	o	(neobvezno pred <u>u</u>)	<i>méstov, brátov</i>
p		p		<i>pipa, pnem, ptíč</i>
		b	pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred premorom, samoglasnikom ali zvočnikom	<i>robca rob rob ima/je</i>
r		r		<i>trava, rdeč</i>
s		s		<i>síla, sneli, stati sesati, trs</i>
		z	pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred premorom, samoglasnikom ali zvočnikom	<i>nizka niz niz ima/je</i>
š		š		<i>šumiš, smešna, šteti</i>
		ž	pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred premorom, samoglasnikom ali zvočnikom	<i>ježka jež jež ima/je</i>
		s	pred nezven. šumevcem (neobvezno)	<i>sčasoma</i>
		z	pred nezven. šumevcem (neobvezno)	<i>iz časov</i>
t		t		<i>tat, tnalov, tkati</i>
		d	pred nezven. nezvoč., na koncu besede pred premorom, samoglasnikom ali zvočnikom	<i>gladka glad glad ubija/je</i>
u	kakršen koli	u		<i>kruhu, kruh</i>
'u:	dolgi naglašeni	ú*		<i>krúha</i>
'u	kratki naglašeni	ù*		<i>kruh</i>
u	nenaglašeni	u		<i>brátu</i>

	<i>v/l</i>	v ustreznem zvočniškem okolju (neobvezno) ob nenaglaš. samogl. (večinoma v oblikosl. kateg.) (neobvezno)	<i>barv, trl nésel, búkev, nôsil, vídel</i>
<i>v</i>	zobnoustnični	<i>v</i>	<i>Sáva, véva</i>
		<i>u</i>	v na pol citatnih besedah <i>Dachaua</i>
		<i>f</i>	pred zvoneč. nezvoč. <i>grof gre</i>
<i>u</i>	dvoglasniški <i>u</i>	<i>v</i>	če se premenjuje z <i>v</i> (<i>siva</i>) <i>siv, sivka</i>
		<i>l</i>	če se premenjuje z <i>l</i> (<i>brala</i>) <i>bral, bralca topel, bel</i>
		<i>u</i>	v redkih dom. besedah, v na pol citatnih besedah <i>nauk Dachau</i>
<i>w</i>	ustničnoustnični nedvogl. <i>w</i>	<i>v</i>	ne ob samoglasniku (neobvezno) <i>vzeti, odvzem</i>
		<i>u</i>	če je predpona (neobvezno) <i>ubiti</i>
<i>au</i>	ustničnoustnični nedvogl. <i>au</i>	<i>v</i>	ne ob samoglasniku (neobvezno) <i>vsak, predvsem</i>
		<i>u</i>	če je predpona (neobvezno) <i>ustrahiti se</i>
<i>z</i>		<i>z</i>	<i>zet, zrelost,</i>
		<i>s</i>	pred zvoneč. nezvoč. <i>glasba</i>
<i>ž</i>		<i>ž</i>	<i>žaga, lažna, žgati</i>
		<i>š</i>	pred zvoneč. nezvoč. <i>izoršba</i>
		<i>z</i>	pred zven. šumevcem (neobvezno) <i>iz džungle</i>
		<i>s</i>	pred zven. šumevcem (neobvezno) <i>kos džungle</i>
<i>a</i>	polglasnik	<i>e</i>	<i>pes, temen</i>
		<i>ø</i>	pred <i>r l m n</i> v primernem sklopu <i>rdeč, Vltava, Mboja Nkrumah</i>
<i>ə</i>	naglašeni	<i>è*</i>	<i>pès, tèma</i>
		<i>ø</i>	pred <i>r l m n</i> v primernem sklopu <i>rja, Vltava</i>
<i>a</i>	nenaglašeni	<i>e</i>	<i>temà</i>
		<i>ø</i>	pred <i>r l m n</i> v primernem sklopu <i>žanr, umrl, film, tovarn</i>

1 Tu se v SP uvaža oz. potrjuje fonologija, sicer nekako prisotna že v SP 1962. V število 29 seveda niso sprejete glasovne variante, tudi ne prozodijska sredstva (dolžina, naglašenost, mesto naglasa, tonemskost). Med normalni fonemski inventar je prištet tudi *dž* na podlagi nasprotij tipa *čem* — *džem*, *čipka* — *džipka* itd., izločena pa sta mehka *l* in *n*: namesto njiju imamo pred samoglasnikom sklop *lj* oz. *nj*, ne pred njim pa mehčani *l* ali *n* oz. kar navadni ali podaljšani. Ta inventar slovenskih fonemov je zbudil nekaj debate v recenziji (prim. SR 1979, str. 86, 95, 96), graditi pa se je začel s člankom J. Toporišiča Sistemske premene soglasnikov v knjižnem govoru, JiS 1957/58, str. 70—76; prim. še SKJ I 1965, str. 119, oz. Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika, SR 1972, str. 285—318, ter Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih, (pravo)pisnih, morfoloških in naglasnih variant slovenskega knjižnega jezika, SR 1973, str. 217—263. Prim. tudi Komentar I, SR 1977, str. 95—96, opombi 18 in 19.

2 Delitev na samoglasnike, zvočnike in nezvočnike po J. Toporišiča članku Sistemske premene... Samoglasniki so si v nasprotju s soglasniki na podlagi zlogovne jedrnosti, večje odprtostne stopnje in najizrazitejše, tj. pasovne, formantne izoblikovanosti; zvočniki so glasovi srednje odprtostne stopnje in manj izrazite pasovne formantne izoblikovanosti (oboje v pasu do 4000 Hz), v primerem soglasniškem okolju (soglasnik je lahko zamenjan tudi s koncem ali začetkom besede) pa ob odsotnem samoglasniku lahko postanejo tudi zlogovno jedrni; nezvočniki so glasovi najmanjše odprtostne stopnje in nepasovne, torej širše, formantne izoblikovanosti, nekateri izrazito (tudi) nad 4000 Hz. O tem gl. sedaj tudi sonografske slike v J. Toporišiča Slovenski slovnici 1976.

Tej teoriji delitve glasov slovenskega jezika na tri velike končne skupine (pri čemer je na prvem mestu delitev na samoglasnike in soglasnike) je postavil brez neposrednega kritičnega upoštevanja nasproti svojo V. Nartnik, Poskus nove obravnave slovenskega fonološkega sistema, JiS 1972/73, str. 81—91. Terminološko je povsem inovativen (npr. *glasniki* 'vokoidi', *neglasniki* 'kontoidi') sicer sledi mehanično geometrijski logiki; ni našel posnemovalcev. Prim. še *šumnik-zvočnik-glasnik* za Toporišičevo *nezvočnik-zvočnik-samoglasnik* ali *motni glasnik* j.

Na podlagi nekega mesta pri J. Toporišiču (Suglasniški skupovi u slovenskom književnom jeziku, Radovi Slavenskog instituta, III, 1959, str. 115—122; prim. sedaj Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika, 1978, str. 30—42) je Jakob Šolar v SP 1962 uveljavil delitev na samoglasnike, zvočnike in soglasnike, kar je neugodno tudi zaradi izročila, ki je zvočnike ves čas uvrščalo med soglasnike.

3 Tradicionalna delitev, le da se po J. Toporišiču (prim. Glasoslovje slovenskega knjižnega jezika, SSJLK, Ljubljana, 1974, str. 9—28) srednji samoglasniki glede na dvig jezikovne ploskve imenujejo sredinski, da se tako ločijo od srednjih glede na umestitvena mesta od spredaj do zadaj. V pokrajinskem pogovornem jeziku se morfonološko vsi premenjujejo, če so kratki naglašeni, s polglasnikom, nenaglašeni pa z *ø*, le v primerem soglasniškem sklopu s polglasnikom. Nesprednje samoglasnike formalno potrjuje npr. razvrstitev trdega in navadnega *l* (trdi pred vrsto od *u* do *a*).

4 Na pobudo P. Guberine je mednarodno zapisovanje fonetične narave glasov uvedeno že v J. Toporišiča Slovenskem jeziku 1961 (kjer pa se *c* ipd. pišejo s *ts* ipd.). Nesredinske samoglasnike lahko imenujemo vogelne in se v pokrajini-

skem pogovornem jeziku morfonološko premenjujejo, če so kratki naglašeni, s polglasnikom, nenaglašeni pa z \emptyset , le v primernem soglasniškem sklopu z ε .

5 Torej prozodične lastnosti obravnavamo posebej. Opozorimo naj, da sta kratka *e*-ja in *o*-ja postavljena med široke samoglasnike, ne tako kot v SP 1962, tj. med srednje. Za kritiko določil v SP 1962 prim. J. Toporišiča Popravljen slovenska slovnica, JiS 1965, str. 118—125, zlasti pa Fonetika, fonologija in pravorečje v SP 1962, JiS 1962, str. 138—143, 167—173, 206—211; drugo sedaj tudi v knjigi Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika, 1978, str. 48—68 (Glasovi SP 1962). Širina nenaglašeni *e* in *o* se lahko lepo ugotovi tako, da izgovor teh samoglasnikov »vlečemo«, npr. *meeeesníceeeee, soooobótooooo*.

6 Na vprašanje, ali gre tu za pravi dvoglasnik, tj. en sam glas (fonološko), je več odgovorov. Verjetno gre le za dva glasova, ne za enega, kar bi imeli, če bi šlo za dvoglasnik v fonološkem smislu (nikoli se ne pojavlja pred samoglasnikom). Ker pa je zveza $\varepsilon + r$ tonemorazločevalna (prim. tudi SSKJ $\acute{r} \neq \acute{r}$, npr. *gřd — gřda*), je treba pač reformulirati teorijo o nosilcu tonemskega naglasa tako: tonemsko nasprotje poznajo dolgi samoglasniki, kolikor poznajo kolikostno nasprotje (to so *i e a o u*), in samoglasniki brez kolikostnega nasprotja, pa naj bodo fonetično dolgi (*e* in *o*) ali kratki (ε). To se je že zgodilo v članku J. Toporišiča Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih ... variant slovenskega knjižnega jezika, SR 1973, str. 217—263.

7 Splošno priznано, le da se jakostno naglaševanje imenuje tudi dinamično (npr. v SSKJ). Predlog za poimenovanje tonemski namesto intonacijski je J. Toporišiča (po neki razpravi o norveškem naglasu), izhaja pa iz potrebe, da se besedni tonski naglas poimenovalno loči od tonskega poteka cele povedi, kar se imenuje intonacija (ustrezni fonološki enoti torej tonem oz. intonem). Konservativizem in navada nekaterim pri nas še vedno ne dovoljujeta obojega razlikovati. Tonemski naglas je bil pri nas za knjižni jezik po drugi vojni sistemsko prvič upoštevan v knjigi J. Toporišiča Slovenski jezik, Izgovor i intonacija ..., Zagreb 1961. Poznata ga tudi De Bray in Svane: Guide to the Slavonic Languages, 1951; Grammatik der slowenischen Schriftsprache, 1958.

8 To se opira na pojmovanje, ki gre od Brocha na začetku tega stoletja (ta je to opazil pri hitrem govoru) preko M. Sovreta in B. Voduška do J. Toporišiča razprave Pojmovanje tonemičnosti slovenskega jezika, SR 1967, str. 64—108 (sedaj tudi v GNPSJ, 1978, str. 225—262); prim. še Liki slovenskih tonemov, SR 1968, str. 315—393 (GNPSJ, str. 263—299).

9 Tonemsko, kot znano, v osrednji Sloveniji od Koroške preko Gorenjske do Dolenjske; z gorovji ločeno od tega strnjenegega pasu še v Beneški Sloveniji v današnji Italiji in ob zgornji Soči, na Gorenjskem ne v Poljanski dolini in niže ob Sori, na Dolenjskem pa ne ob Savi in vzhodno od Skopje ter ne v delu Bele krajine, ter ne v jugoslovanskem delu Koroške. Drugod je jakostno naglaševanje, tako npr. že v Reziji in jugoslovanskem delu Koroške, v rovtarskih narečjih (razen v Horjulu in Zireh), pa v primorskih narečjih, na Stajerskem in v Prekmurju. Prim. tudi zemljevid J. Riglerja v JiS 1968, str. 196 (Problematika naglaševanja v slovenskem knjižnem jeziku, n. m., str. 192—199).

10 Ta omejitev je bila praktične narave v trenutku, ko je rokopis Načrta pravil ... (l. 1973) nastal. Sedaj, ko je izšla tudi že 3. knjiga SSKJ, in je v pripravi četrta, pač ne bi bilo posebnih težav, da bi se tonemski naglas zapisal tudi

v pravopisnem slovarju, s tem pa se udejanila sicer razglašena enkopravnost obeh naglasnih načinov. O dolgoletni zapostavljenosti tonemskega naglaševanja v priročnikih slovenskega knjižnega jezika prim. J. Rigler, Problematika naglaševanja v slovenskem knjižnem jeziku, JiS 1968, str. 192—199.

11 Po Jožeta Toporišiča knjigi Slovenski jezik ..., Zagreb 1961.

12 Poimenovanja po J. Riglerju (JiS 1966, str. 24).

13 To spoznanje je prodrlo postopoma, formulirano pa je bilo za pripravljajoči se prvi zvezek SSKJ v ustrezni komisiji pri SAZU-ju (člani J. Toporišič, F. Tomšič, A. Bajec, J. Rigler, tajnik S. Suhadolnik); formulacija v SSKJ I, 1970, str. XXIV — nevtralni samoglasnik. Da se ta samoglasnika v istozložnem položaju imenujeta srednja (v sedanjem izrazju nevtralna), je predlagal F. Tomšič. Prej se je za *ej* predvideval ozki *e*, npr. pri M. Ruplu v Slovenskem pravorečju, Ljubljana 1946, str. 22 (prevzeto po praksi v SP 1935). Tako ga zaznamuje tudi J. Toporišič v delu Slovenski jezik ..., 1961, v izgovoru na ploščah pa je toleriral naravni izgovor neozkega (analogno za *ov*). Nenaglašeni *ej* je dodal J. Toporišič pri delu za SSKJ. Nevtralna *e* in *o* sta bila nato za knjižni jezik zapisana že v SKJ 1, 1965, str. 126, nato pa v SSKJ 1, 1970, str. XXIV, in seveda tudi v SS 1976. V nekoliko nejasni formulaciji se nakazujeta srednja *e* in *o* že v SP 1962, str. 14: »*e* in *o* sicer ostaneta v območju nizkih glasov, vendar ju glasovno okolje, zlasti *v* in *j*, priteguje v srednji pas«; str. 16: »*e* je sicer še nizek srednji glas /.../; v dvoglasniku *ej* se znatno zoži«; str. 18: »*o* kratek širok *o* /.../; v dvoglasniku *ou* se znatno zoži«. Nove izdaje tradicionalne slovnice, ki se je v bistvu mehanično prepisovala iz predloge 1956 (vendar s prireditvijo glasoslovnega dela iz SP 1962 — prvič 1964: le da so tu samoglasniški sistemi prepisani iz SP 1950, pri čemer sta kratka naglašena *e* in *o* zaznamovana s piko spodaj, v besedilu pa je *o* imenovan srednje ozek, medtem ko je za *e* samo rečeno, da je njegova »ozkost /.../ navadno odvisna od okolja (bližina *j*)«, se na to niso ozirale. (Izdajo 1964 je priredil R. Kolarič, prim. kritiko J. Toporišiča, JiS 1965, str. 209—217.) Mehanično se seveda ponatiskuje tudi SP 1962. S tem se ohranja dvojnost v določilih jezikovnih priročnikov, izhajajočih v istem času. Govorjeni knjižni jezik je sicer ta novi izgovor v glavnem sprejel in se ljudje ne silijo izgovarjati ozkih *e* pred *j* in *o* pred *v* na koncu besede ali pred soglasnikom. Za sonagrafske analize teh glasov prim. J. Toporišič, Formanti slovenskega knjižnega jezika, SR 1975, str. 153—196.

14 Pri sonagrafskih analizah je J. Toporišič 1975 dejansko zapisoval nevtralni *e* z *ê*, ker meni, da je varianta širokega, ne ozkega (prim. odsotnost ozkega kratkega *e* in *o*, iz česar nedvoumno sledi, da sta nevtralna *e* in *o* varianta širokih); iz tega sledi analogni prenos na široka dolga *e* in *o*. Tako tolmačenje dopušča Trubeckojovo pravilo o prenosu veljavnosti po analogiji.

15 Širši izgovor kratkih *i* in *u* je bolj kompromis z izročilom, velja pa za knjižni jezik komaj, čeprav je znan v nekaterih narečjih, npr. v prekmurščini. Pač pa je na splošno v osrednji Sloveniji živ proti polglasniku nagibajoči se kratki naglašeni *a* (če ni na koncu ali začetku besede). Variantnost kratkega naglašenege (in nenaglašenege) *a* pred *u* in *j* (v skrajni posledici pogovorno *prov* in *zdej*) ni obravnavana, se pa da sorazmerno neopazno govorno uresničiti.

16 Predlog za obravnavo zapisovanja fonemov (in drugih glasoslovnih značilnosti) je dal J. Toporišič, tako da sta bolj v zavesti obe prenosniški obliki jezika. O prenosnikih gl. SKJ 1, 1965, str. 215—216, pozneje še SS 1976, str.

27—29, in (na pobudo istega) v J. Dularja članku Zvrstnost slovenskega jezika, SSJLK, 1974, str. 69—74.

Tu bi morda kazalo pred Pomni omeniti še moderno fonetično zapisovanje zlasti prozodičnih lastnosti, ko se posebej zaznamuje naglašenost (z mestom naglasa), posebej dolžina (in seveda posebej širina) samoglasnikov oz. nosilcev naglasa, npr. *'pe:ti* ≠ *'pe:ti*. Mednarodno zapisovanje starejše oblike (ko se zlitniki zapisujejo na slovanski način, in enako sploh šumevci, naglasno mesto pa neposredno pred naglašanim samoglasnikom, včasih tudi šele za njim) imamo pri nas menda najprej v J. Toporišiča knjigi Slovenski jezik 1961, pozneje pa je v slovensko dialektologijo iz slovenskega jezikovnega atlasa uvedel ustrezno zapisovanje T. Logar (prvič v SR 1971).

17 O tem obstoji še nekaj literature (npr. V. Nartnik, Kako rabiti naglase v slovenščini?, JiS 1977/78, str. 213—214, ki za mnenja o pretežnem naglasu predzadnjega zloga v slovenščini navaja J. Toporišiča Prizadevanja za vseslovenski knjižni jezik, JP 1967, str. 44; prim. tudi J. Müller v oceni Knjiga slovenske fonologije, SR 1979, str. 477—486, konkretno str. 482) in ustrezna pisna praksa; nekateri postavljajo naglase na vse besedne pare, katerih sestavini se ločita samo po mestu naglasa, npr. *dóma* ≠ *domá*, *sinóv* ≠ *sinov* ipd. Potrebno pa to ni v primerih, ko se iz sobesedila vidi, za kaj, tj. za katero besedno vrsto ali obliko gre. Naglasna znamenja je smiselno postavljati le, ko gre za zaręs dvomne primere, kot npr. *Nisem rekel dóma*, *ampak domá* ali *Domá nimam dóma*. Primeri kot *Rekel je, da da pet dinarjev* niti niso nejasni, zato tudi v teh primerih, kjer se naglasna znamenja sicer kar pogosto pišejo (npr. *da dá*), dejansko niso potrebna. — Na svoj način razodeva nizko kulturo pišočega, ki naglasna znamenja sicer piše, pa napačna, kakor pogosto naši pesniki (npr. rod. mn. *žená* ali celo *ženà*).

18 Tako v SSKJ in ponekod drugod, npr. J. Toporišiča Glasoslovje slovenskega knjižnega jezika, SSJLK, Ljubljana, 1974, str. 9—28. Glede nevtralnih *e* in *o* prim. opombo 14.

19 Glede zaznamovanja širivosti *o*-ja in *e*-ja ne z vejico pod samoglasnikom naj pripomnimo, da je na predlog J. Toporišiča v SSKJ v nasprotju s Poskusnim snopičem sprejeto tradicionalno zaznamovanje iz Pleteršnika.

20 Ustnični nenosni zvočnik *v* ter srednjejezični zvočnik *j* bi lahko imeovali drsnika (prim. SS 1976, str. 76), sorodna pa sta samoglasnikoma *u* in *i* (*v* seveda zlasti v svoji varianti *ʋ*). Da spadata v isti razred, lepo kažeta pogovorna *prov* in *dej* za knjižno zbornó *pràv* in *dàj*, še očitneje pa nemožnost, da bi se (v modernem izgovoru) pred njima lahko pojavljala ozka *e* in *o*. S tem je tudi za SP priznано, da je slovenskih zvočnikov samo šest, ne — kot v SP 1962 — osem. Literatura o tem: J. Toporišič, Sistemske premene soglasnikov v knjižnem govoru, JiS 1957/58, str. 70—76 (GNPSJ, str. 21—29); za čas po SP 1962 pa istega avtorja: Fonetika, fonologija in pravorečje v SP 1962, JiS 1962, str. 138—143, 167—173, 206—211. V dialektologiji se še vedno v precejšnji meri ločita varianti *ž* in *j* tudi tam, kjer ju dejansko ni: zadnji pred samoglasniki, prvi sicer. S predsodki in navado je pač težko.

21 Ker ne poznajo fonološkega nasprotja po zvonečnosti (take variante so le znotrajfonemske, tj. alofonske — prim. *vzétí* ≠ *asák*, v besedi *res* in *resen* se je pač preko nezvonečnosti *n* za nezvonečim soglasnikom izgubil) seveda zvonečnost ni nujna. SP 1962 (str. 13) je glede tega ostal na preozkem stališču vedne

zvenečnosti tudi za vse zvočniške variante, kar je pa zmotno. Nezveneče zvočnike poznajo varianto tudi nekateri drugi slovanski jeziki, npr. ruščina ali poljščina pri *r* (pri nas je morda preko nezvenečnosti prešel *l* (ali *μ*) v ničto stopnjo v deležniku — prim. *rek*, *nes za rekel*, *nesel* v nekaterih narečjih). Misel, da morajo biti zvočniki le zveneči, je v članku Suglasnički skupovi u slovenskom književnom jeziku (Radovi Slavenskog instituta, filozofska fakulteta v Zagrebu, 1959, str. 113—122) zmotila (po predhodnem boljšem spoznanju: Sistemske preмене soglasnikov v knjižnem govoru, JiS 1957/58, str. 70—76) tudi pisca tega komentarja.

22 To definicijo zvočnikov je predložil J. Toporišič (Sistemske preмене . . ., JiS 1957/58, str. 70—76 in Struktuiranost slovenskih glasov in predvidljivost njihove razvrstitve, JiS 1967, str. 91—96 — oboje sedaj tudi v GNPSJ, Maribor 1978) in je formalno sredstvo, ki enoumno rešuje vprašanje, kateri soglasnik je zvočnik in kateri ni. V zvezi s tem je bila odpravljena zmeda v SS 1956, ki je drsnika *v* in *j* (z vsemi variantami) postavljala med navadne pripornike. V članku Suglasnički skupovi u slovenskom književnom jeziku (RSI, Zagreb 1959, str. 113—122) je na podlagi ustrezne nejavne kritike (A. Bajca) moje uvrstitve variant *w* in *a* med zvočnike, deloma pa zaradi resničnega premenjavanja po zvenečnosti po vzorcu parov *t — d* nato nekaj omahovanja v tem smislu, da se *w* in *a* obravnavata med nezvočniki, saj se pred njima nezvočniki res vedejo tako, kot se pred nezvočniki. S tem pa ni v ničemer omajan status fonema */v/* med zvočniki, saj se pred njim ohranja nasprotje med zvenečim in nezvenečim nezvočnikom (prim. *tvoj* ≠ *dvoy*) kakor pred drugimi zvočniki (npr. *satje* ≠ *sadje*, *tnalo* ≠ *dno*, *treti* ≠ *dreti*, *tleti* ≠ *dleti*), seveda pa ne tudi pred nezvočniki. — V. Nartnik je — brez neposredne kritike te teorije — skušal uvesti svojo tipologijo zvočnikov, zlasti tudi izrazijsko (terminološko) v Poskusu obravnave slovenskega fonološkega sistema, JiS 1972/73, str. 81—91. Iz zvočnikov izvzema *j*. Da ne po pravici, kaže že omenjena enakost vedenja nezvočnikov pred njim (*satje* ≠ *sadje* ipd.). Fonem *j* se loči od *v* le po tem, da v zbornem jeziku nima variant, v starejši fazi pa je izpričana celo popolna vzporednost tudi glede tega: */v/ém = /j/ém*, *si/μ/ = da/j/*, */w/més/ = */j/mám → mám* itd., kar kaže na neupravičenost odvajanja zvočnika *j* od *v*. Že zgoraj smo omenili tudi pogovorna *prov* in *zdej*, kar spet kaže na parnost *j* in *v* (tako se enakšno obravnavanje *e*-ja pred *j* in *o*-ja pred *v*).

23 Prvič zabeleženo v J. Toporišiča Slovenskem jeziku, 1961, str. 38—40, prim. še str. 28—30; nato pa v SKJ 1, 1965, str. 117 itd. Variante *čimž/činž* in *finfar/famfar* si J. Solar (SR 1950, str. 437) razlaga z »nedoločnostjo /priporniškega *n* pred priporniki/«.

24 Mehkonebna varianta fonema *n* na meji dveh besed menda ni obvezna (zato bi bilo treba še raziskati, ali se res tako zaznamuje medbesedna meja): *sinko pride* [ŋ] proti *sin kot sin* /n/ ali [ŋ]. Opozorimo še na opisno značilnost soglasnikov: najprej je navedeno mesto oz. del zgornje izgovorne ploskve, nato spodnje: zato zobnovenčni. Od tod torej tudi nekaj nižje izraz ustničnosti (npr. za *μ*) nasproti zobnoustnični (za *v*).

25 Torej ne tudi pred soglasniki *r l j*. O napačnem */v/* pred *r l j* prim. J. Toporišiča Sistemske preмене . . ., JiS 1957/58, str. 70—76, kjer navaja tudi F. Jakopina, ki je začel boj proti temu: O *v* in *μ* v slovenski knjižni izreki, JiS 1955/56, str. 182—184.

26 Vezanje na levo ima v takih primerih prednost pred vezanjem na desno: tak μ pred samoglasnikom nakazuje besedno mejo. Velja tudi za predlog v : pri *bo v očeh* ima torej prednost izgovor *bo μ očeh* pred *bo vočeh*. Tako prednost ima tudi varianta μ pred w oz. ai za pisani v na začetku besede pa obenem za besedo, ki se končuje na samoglasnik: torej *bi vsak*, *bi vzela* izgovarjamo *bi μ sak*, *bi μ zela*, ne *bi vsak*, *bi vzela*. Togo upoštevanje samo glasovne okolice na desni vodi v izgovoru zlasti televizijcev do nenaravnega »vekanja«, ki je pri ljudeh tudi sicer zelo priljubljeno. Se sedaj slišimo kdaj napačno /evropa/ ipd.

27 Varianti w in ai je ponovno uveljavil J. Toporišič v članku Sistemske premene..., JiS 1957/58, str. 72—73, kjer se najde tudi večina literature iz časa pred tem. O razliki med w in μ je pisal tudi Nahtigal v JiS 1955/56, str. 237—239 (Neki fonetično napačni nauk v slovenskih slovnica). SP 1962 je to neupravičeno prezrl, morda iz šolskega pedagogizma. Ugovor J. Toporišiča v Fonetika, fonologija in pravorečje v SP 1962, JiS 1962, str. 138—143, 167—173, 206—211.

28 Predlog J. Toporišiča; verjetno res velja samo za predpono, ne toliko za vsak vzglasni u , npr. /za ušesa/.

29 O prilikovanju po zvonečnosti pred w prim. J. Toporišič, Suglasnički skupovi..., RSI, Zagreb 1959, kjer se pojasnjuje z Jakobsonovim prekoglasovnim prilikovanjem; morda vendar zadošča že zmanjšana zvočnost w -ja nasproti μ -ju ali v -ju; podobno je pred nezvenečim ai možen le nezveneči nezvočnik: [pretwsem] za pisano *predvsem*.

30 Boljše zaporedje bi bilo $u \mu w v$. Velja samo za predlog. J. Toporišič je predlagal razlago z analogijo: iz položaja *je μ očeh* se μ prenese še v položaj *μ očeh*. Morda imamo sploh predlog u , ne v , torej tako kot v knjižni srbohrvaščini, v pa bi bil iz neosrednjih narečij. Skrabec (Cv. XX, 2 d) si je [μ án'] za *vanj* razlagal s podvojitvijo predloga, torej z *v vanj*.

31 Prim. pri črkah $l v u$ v Komentarju k Načrtu pravil..., SR 1977, opomba 20—22, 25—29, in sicer na str. 96—99.

32 Varianta μ pred samoglasnikom iste besede kaže na morfemsko mejo za seboj.

33 Izraz podlesnični je predlagal J. Toporišič za Načrt pravil...; prim. SS 1976, str. 85; zadlesnični in Slovenski jezik... 1961, str. 30; zadnjealveolarni.

34 O variantah nezvočnikov gl. J. Toporišič, Slovenski jezik... 1961, str. 29 — favkalna P in B ; str. 30 — favkalna T in D in obstranska t in d itd.

35 Ni jasno, kdo je ugotovil zobnoustnično varianto za p in b pred f in v ; Slovenski jezik..., 1961, ima pred f in v samo zobnoustnični m .

36 Prim. Komentar k Načrtu..., SR 1977, opomba 9, str. 92. Tu gre za pojave morfonemike, tj. variant morfemov, ki je pri nas bolj slabo zastopana, seveda ne v korist jezikoslovja.

37 Na razliko po Skrabcu ponovno opozoril šele J. Toporišič (*mlad mož* /tm/ — *od moža* — /dm/). Prim. Komentar k Načrtu..., SR 1977, opomba 8, str. 92.

38 Kot se vidi iz primerov, velja ta pojav tako znotraj ene besede kot medbesedno.

39 Formulacija načela o zapisovanju nezvočnikov (zmeraj se pišejo tako, kot se po izgovoru pišejo pred samoglasnikom) je menda uvedel J. Toporišič, SKJ 1, 1965, str. 76. Enako je že on (SKJ 1, 1965, str. 76) zbral glavne kategorije, v katerih se od tega odstopa: 1. v ned. in nam. glagolov na *-zem*, 2. pri predlogu

in predponi z oz. z-, 3. v priponi *-ski* (tip *moški*), 4. v priponi *-štvo* (*moštvo*), pozneje dodal še tip iz latinščine prevzetih besed (*absorpcija* ≠ *absorbirati*).

40 Tu so vendar nekatere izjeme: *ruski* nam. *ruški*, *francoski* nam. *francoški*...

41 Tako bi se latinske premene vključile med slovenske, predl. J. Toporišič. To velja pa le, če je zavest o istosti podstave ohranjena; če ni, se seveda piše po latinsko-srbohrvaškem načelu, npr. *akcija* iz *agirati*.

42 Kombinatorika soglasnikov se je razvila iz ustreznih mest po slovnica, kjer se je govorilo o pojavih, kot so prilikovanje ipd. Npr. pri Brezniku 1954, str. 49: o medsebojnem vplivanju soglasnikov (prilikovanje), ali str. 51: posebej o prilikovanju glede na pravorečje in pravopisje. Breznik je v prvem poglavju obdeloval premene tipa *k/g — h, s — š* pred *k* (*škorec*), *nb — mb* (*obramba*), pa še izpade soglasnikov iz soglasniških sklopov, deloma zlitje dvojnih soglasnikov v enega (*vsaksebi* iz *vsak k sebi*), v drugem premene zvnečih in nezvnečih nezvočnikov, sičnike pred šumevci, kar je marsikaj le zgodovinsko upravičeno. J. Toporišič je v Slovenskem jeziku..., 1961, str. 42—43, povzel v poglavje Glasoslovne pojave na granici dviju riječi i morfema premene po zvnečnosti, daljšanje soglasnikov, nastajanje zlitnikov iz zapornikov in homorganih priponnikov. To so pojavi, ki so nekako na sodobni glasovni sintagmatski ravnini in zajemajo večjo skupino glasov. V SS 1956, str. 26—29, se pod naslovom Prilikovanje obravnavajo v glavnem premene po zvnečnosti, pod Podvajanje pa daljšanje soglasnikov, obakrat tudi z individualnimi rešitvami (npr. *h kovaču, sešiti*).

43 Izgovor dveh zaporednih netrajnikov se opira na meščanski, verjetno knjižni, izgovor v Ljubljani. Narečja ga ne poznajo. Tak izgovor je kot variantni predpis v knjižnem zbornem jeziku predlagal J. Rigler.

43a O tem gl. podrobneje v izgovoru črk, npr. c4, d5, s4, š3, t5, z4, z ustreznimi pripombami 12 na str. 93—94 Komentarja k Načrtu pravil..., SR 1977; načeloma so tri variante: dolgi zlitnik, navadni zlitnik in glasovna zveza *ts*. Ta stvar se deloma zapleta s kategorijo sičnik pred šumevcem, kjer imamo dvojnice v smislu naslednje pripombe.

44 Na podlagi SP 1935 je M. Rupel v članku Izgovor sičnikov pred šumevci, SJ 1939, str. 126, določil na pol prilikovanje sičnika pred šumevcem. Ker v neprisiljenem govoru vendarle prihaja do popolnega šumniškega prilikovanja, je J. Toporišič predlagal njegovo normiranje. Predsedstvo pravopisne komisije pri SAZU je končno sprejelo obojni izgovor in pozneje je to potrdil celoten sestav razširjene komisije. Da bi bil ž v primerih kot ž *župnikom* varianta *z-ja* (prim. pisavo z *župnikom*) je napačno (Nartnik, n. d., str. 83); tu gre za morfemsko varianto.

45 Pri Brezniku 1954, str. 53 ni dosledno izpeljano: *košček* proti *obrazček* in *pisčev*. SP 1937 ima *košček, obrazček — sčasoma*. Tu imamo vsaj v pisavi razliko na morfemskem šivu levo (*sčasoma*) in desno (*lišček*) od glavnega morfema. Da se ta dva položaja sicer načeloma enako obravnavata, prim. *hkrati* in *lahko* (*mehko*). Nekaj omahovanja je v pisavi med *izvošček* in *zvežček*, kjer bi lahko šli na izenačenje tipa žč. Vztrajati pri izgovoru sičnik (ali na pol šumevec) + šumevec kot bolj kulturnem — za to ni nobenega argumenta. Da ne gre zaradi tega zagovarjati tudi pisave in izgovora ž *njim*, je jasno, ker izgovarjamo *nj* pred samoglasnikom kot *n + j*. Pač zgodnje razlike so med *oddati/odtajati* in

bosti/plesti (iz **bodti*/**pletti*). Prim. še *povest, jesta/jeste*. V t.i. besedni enoti prim. *h kovaču proti od denarja*.

46 Prilastek *neobstojni* (z naslonitvijo na *nepostojani* v sh.) predlagal J. Toporišič (SKJ 1, 1965, str. 170). Prav pride zlasti v razlagi pojavov tipa *starec/starca* nasproti *kes/kesa* ali *jezdec/jezdeca*.

47 Izgovor *videc z e* nam, s polglasnikom je koncesija mehničnemu branju po črki. Morda bi le bilo bolje ostati pri polglasniku v vseh primerih, ko je nenaglašeni polglasnik neobstojen. Dopolnjevalno razvrstitev neobstojevnih samoglasnikov predlagal J. Toporišič: nezaznamovana varianta je *ə*, ki se pred *j* zamenja z *i*, v mešanem naglasnem tipu z *á* (*težák, hladán, dán*) in analogno tudi v »dolgih« končnicah končniškega naglasnega tipa (*tál*; tako je razumeti tudi *trsák*).

48 Neobstojni *o* je znan iz besede *blagor* (po nepotrebnih etimologizaciji v 19. stol.) in v slovanskih imenih tipa *Vovčok*. Zlasti na RTV-ju so začeli obravnavati kot neobstoje tudi polglasnike iz drugih jezikov, tako npr. iz angleščine in nordijsčine (pisno npr. *-son*). Pravopisna komisija se je postavila na stališče, da je tu bolje brati po črki in torej ostane samoglasnik obstojen. To ne velja za *blagor*; za ruski *Vovčok* bi bilo bolje, da bi ga obravnavali kot obstojnega, kot npr. že *kazačok -a* v SSKJ.

49 Torej *vetr* ≠ *vetrnica*. Tu se dela precej pravopisnih napak, ko se končni *-er* (= /ə r/) vnaša v sredo besede (npr. *minister — ministerski*). Enočrkovno zaznamovanje zveze poglasnik + *r* je v slov. knjižni jezik uvedel nekako Miklošič v 2. pol. 19. stol.

50 Klasifikacija tipov neobstojevnih samoglasnikov (im./tož ed. nasproti rod. mn. v končnici ter sredi besede sploh je po J. Toporišiča članku Alternativni soglasniški sklopi slovenskega knjižnega jezika, JiS 1958/59, str. 203—207, in Fonetika, fonologija in pravorečje v SP 1962, JiS 1962, 138—143, 167—173, 206—211.

51 Stalni polglasnik *-əc-*: J. Toporišič je za definicijo tega pojava najprej (SKJ 1, 1965, str. 170) predlagal okoliščino dveh soglasnikov pred pripono, kar ustreza za sklop nezvočnik + zvočnik (*mrtvec mrtveca*) in tudi nezvočnik + nezvočnik (*jezdec jezdeca*), ne pa tudi za tip zvočnik + nezvočnik (*Markec Markca*). Tako spopolnjeno pravilo sedaj drži, le da je treba upoštevati še Breznikov primer o zatrtju polglasnika, če je neposredno pred potencialnim *-ec-* zveza *a + r*: *polštrc* (prim. še *zajtrk*); to pravilo pa velja tudi za manjši soglasniški sklop, kot nam povedo primeri tipa *vetrc*. — Zanimivo vprašanje je še pri *laket lakta* nasproti *sekt sekta* (kar bi razlagali po pravilu za *sejem sejma — sejm sejma* (domače nasproti prevzetemu). — Ni pa bilo še dobro pravilo o ohranjanju polglasnika v priponi *-ən*, če sta pred njim dva nezvočnika, saj primerom tipa *pogodben pogodbena* stojijo nasproti primeri tipa *strasten strastna*. J. Rigler meni, da je to ohranjanje zložnosti vezano nekako na sklop nezvočnik + *b* z redkimi izjemami (*izben izbna*), po drugi strani pa včasih tudi, če je prvi del sklopa zvočnik (*nedvojben -a, prehraben -bna -o* in *-bena*; prim. še tip manjšalnih pridevnikov: *drobcen -a, majčken -a* (z [ə]). Glede na to je prirejeno pravilo v Načrtu.

52 Za im. ed. m. spola pri domačih besedah velja načelo, da dva zvočnika na koncu besede nista možna (izjeme spet po Breznikovem pravilu: *grm, čmrlj*,

ki se jim pridružuje še tip *čoln* iz *čəln), torej se med njiju vriva polglasnik: *sejem*, *pojem*, *duhoven*. Le še zvočnika *l* in *n* sta v pisavi družljiva z *j* (*konj*, *sobolj*), izgovarjata pa se seveda enoglasovno. Pri *r* je *j* večinoma zatrt (*gospodar* — *gospodarja* proti *morje*, *zarja* — *morij*, *zarij*).

53 Primer. Komentar k Načrtu ..., SR 1977, pri črkah *l* 5, *m* 3, *n* 4, *r* 2 ter opombi 22 in 24 na str. 94—98.

54 Jasen je tip NZ; pri ZZ je dosledno izpeljano vrivanje neobstojnega polglasnika pred *r* in *lj*, *nj* (*kamer*, *Savelj*, *Trbovelj*); tako še v SSKJ I, 1970, str. XXV: »P/ač pa se v skupini treh zvočnikov ločuje prvi z *e* /ə/ od drugih dveh (*mravelj*, *marenj*).« S tem pa prihaja do nasprotja med *Paol* (*bool*) in *Savelj*, kar se praktično enako izgovarja in je torej ločevanje neupravičeno, umetno.

J. Toporišič je v člankih zagovarjal tudi izgovor *saul*, kar pa je lažje mogoče, če bi se namesto *savelj* pisalo *Savlj*. Pravilo iz SSKJ je nekako povzeto po SP 1962, str. 23, kjer se *nj* vedno loči od predhodnega zvočnika: *oporenj*, *glabenj*, *sumenj*; na str. 21 pa je isto z *lj*: *mravelj*, kar pa se gotovo govori tudi *nraul* oz. *mraul*. Prav nesmiselno nasprotje nastaja tudi pred *r* zaradi vrivanja *a* v rod. množine (Uner) proti im. ed. m. sp. (*žanr*), kar bi kazalo vsaj poenotiti (in torej zahtevati pisavo *žaner*). — Med primeri ženskega spola bi kazalo navesti še tipe *Paol* (*bool*), nekako pa rešiti tudi tip *jr* (*mojr*, *mojer* — verjetno prav *mojer*).

55 Omenimo naj še razpadanje sklopov *lj* in *nj*; že dolgo je v razvidu *lj* → *lij* v primerih kot *naselij* (J. Toporišič je v Alternativnih soglasniških sklopih slovenskega knjižnega jezika, JiS 1958/59, str. 203—207, konkretno str. 207, predlagal opustitev tega tipa (tako tudi v SKJ 1, 1965, str. 180: »Nekatere besede na *-lje* imajo v rodilniku mn. lahko premeno *lij*: *naselje* — *naselij*; dobro je tudi *naselj* kakor *polj*.« Toda lektorji verjetno niso puščali take obravnave, in v zadnjih izdajah SKJ 1 imamo to pravilo popravljeno: »Nekatere izpeljane besede na *-lje* in *-nje* imajo v rod. mn. premeno *-lij*, *-nij*: *naselje* — *naselij*, *ostenje* — *ostenij*.« SSKJ I, 1970, str. XXVIII, ima napačno (po primerih kot *himna* ipd. v SP 1962): »Tudi dva zvočnika se ločujeta z *e* /ə/ oz. pred *j* z *i* /i./, razen *lj* in *nj* (*polj*, *znamenj*).«

56 'Ta *-i-* je ostal iz 1. polovice 19. stol., ko se je pisalo tudi *kupic* za sedanje *kupec*, deloma pa se tu verjetno tudi mešata priponi *-ca* in *-ica*.

57 Te premene (*tekemski*) so v bistvu enake kot na koncu besede, vendar so neke razlike: *veter* — *vetrnica*, *minister* — *mistrski*, *zoper* — *zoprn*. Novi predlog teh razlik ne povečuje, zato se predlaga enaka pisava, kot je v im. ed. oz. rod. mn., torej *Mirna Mirn* — *mirnski* proti *Miren Mirna* — *mirenski*. Po prilikovanju poglasnika na *v* imamo tudi *litovski*, *bukovski*, po imenu *Lokavec* tudi *lokaovski* (*Lokávec* verjetno z *a* iz polglasnika pod naglasom). — Z naliko po premeni v končaju se lahko razume tip *Obsotelje* po *Sotelj*, *sofeljski*, čeprav bi bilo *Obsollje* izgovorljivo (ali ima tu kakšen vpliv morfemska meja?).

58 Nalika po im. ed. *Miren* — *mirenski* se tu predlaga na novo; seveda ostane tudi *sejem* — *sejemski* nasproti *sejm sejmski*.

59 Te variante kažejo na neko zadrego jezikovnega sistema; ali ima prednost pravilo premene sklopa NZ → NəZ ali pa naj se uporabi pravilo, da dva soglasnika podstave ostaneta neločena, zato pa pride polglasnik za njiju. Ker tu odpade merilo težke izgovorljivosti oz. velike oddaljitve od prvotne globinske oblike morfema (npr. *jesca* za *jezdeca* ali *usca* za *usteca*), je treba dajati prednost obliki *bitijce* (= *pisemce*, *popreselce*) pred *bitjece*.

60 To je na prvi videz ponavljanje že rečenega, v resnici pa gre za dve bistveno različni reči. O tem nas razvidno uči primerjava npr. za črko *v* in fonem *v*: prva zaznamuje dva fonema, tj. *v-u-w-ai* in *u*, fonem *v* pa se piše s 4 črkami, tj. z *v*, *u*, *l* in *w* (*siv*, *nauk*, *bil*, *show*). K posameznostim prim. Komentar k Načrtu..., SR 1977, Glasovna vrednost črk, str. 73—78, z opombami na str. 91—93.

Jože Toporišič, Jakob Rigler
Filozofska fakulteta v Ljubljani, SAZU

NOV PREVOD PREŠERNOVIH PESMI V ČESKEM JEZIKU*

Kot izhodišče v naše razpravljanje lahko ponovimo znano dejstvo, ki ga na vidnem mestu poudarja slovenska literarna zgodovina: češki pesnik F. L. Čelakovský je v izrazito slovansko usmerjenem obdobju češke romantike kot prvi nedomachi kritik prej od Slovencev pravično in naklonjeno pisal o umetniški vrednosti Prešernovih pesmi ter jih nekaj tudi prevedel v češčino. Ne le da se prevajanje slovenske poezije začelja s Prešernovim vrstnikom Čelakovskim, ampak je bila češčina spet prvi tuji jezik, v katerega je bila prevedena zbirka Prešernovih Poezij 1847. Slo je za dobesedni prevod,¹ ki je ostal v rokopisu in ga hrani NUK v Ljubljani, nastati pa je mogel iz podobnih simpatij neznanega prevajalca do nastajajoče slovenske literature kot prevodi F. L. Čelakovskega.

Drugo je seveda vprašanje, kakšna je prisotnost Prešernovega umetniškega sporočila v češki književnosti in češkem kulturnem prostoru. Z zanimanjem za Prešernovo poezijo na Češkem nas seznanja zlasti publikacija Otona Berkopca,² ki v uvodni literarnozgodovinski razpravi prinaša podatke, odkrivajoče podaljške pesniku nenaklonjenih razmer tudi zunaj slovenske dežele oz. ugotovitve, da je bilo sprejemanje Prešernove umetnosti v veliki meri odvisno od sil, ki so vodile slovenski literarni razvoj. V marsičem spodbudna Berkopčeva publikacija prinaša obsežno, v pet razdelkov razporejeno bibliografsko gradivo (rokopisi, izvirna besedila pesmi, prevodi, članki in beležke o pesniku, Prešeren v češkem leposlovju), ki kaže na pota, kako je videnje o Prešernu in njegovem delu prodiralo na Češko in programsko kliče po temeljiti znanstveni obravnavi. Za nas je v tej zvezi nadvse pomembno Berkopčevo poročanje o prevajanju Prešernove poezije v češčino in o vzgibih, ki so privedli do novega prevoda. V bibliografiji preseneča razmeroma veliko naslovov o prevedenih Prešernovih pesmih, nekatere so pritegnile kar več prevajalcev (npr. Memento mori, Mornar, Nezakonska mati, Slovo od mladosti, O Vrba, Pevcu, Pod oknom, Izgubljena vera), kar bi pričalo o precejšnjem zanimanju za Prešerna med Čehi, kljub temu pa njegovo pesniško delo ni bilo med češkimi bralci ustrezno ocenjeno in sprejeto kot umetniška stvaritev. Vzroke je iskati deloma v dejstvu, da velika večina Prešernovih besedil ni bila prevedena, oziroma je ostala v rokopisih,

* *Můj sen šel po hladině*. Ze slovinštiny přeložil Viktor Kudělka. Světová četba. Svazek 490. Praha 1978.

¹ *Stefka Bulovec*, Prešernova bibliografija, Maribor 1975, str. 471.

² *Dr. Oton Berkopec*, France Prešeren v češki literaturi, Ljubljana 1964.

deloma v okoliščini, da ljubitelji in častilci Prešernove umetnosti zlasti iz druge polovice 19. stoletja, ki so sledili Čelakovskemu (František J. Šubrt, Jan Helcelet, Ramuáld Dubový, František Doucha, Josef Penížek), niso mogli spričo pomanjkljivega znanja slovenskega jezika in ob premajhnem pesniškem daru vtisniti svojim prevodom značilnega Prešernovega duha in lepote. Josefu Penížku (1858—1932) je uspelo za večje število svojih prevedenih pesmi najti tudi založnika v Jičínu (Básně Františka Preširna, 1882). Podatki o prevajalcih kažejo, da je bilo prevajanje skozi posamezna literarna obdobja razmeroma sklenjeno: na prelomu 19. stoletja objavljata svoje prevode Jaromír Borecký in Jan Hudec. Njuni nadaljevalci pa so že znani pesniki in prevajalci našega časa (O. F. Babler, brata Jaroslav in Vilém Závada ter Josef Hiršal), ki so uspešno prevajali posamične Prešernove pesmi. V Berkopčevi bibliografiji ni moči prezeti trditve, da je nekaj prevedenih pesmi Josefa Hiršala zelo blizu Prešernovemu izvirniku. Zanimanje za poezijo vélikega pesnika na Češkem ni prenehalo tudi v zadnjem desetletju: med prevajalce Prešerna gre uvrstiti tudi znano pesnico in prevajalko Jarmilo Urbánková.

Med razlogi, ki so sprožili nov prevod Prešernove poezije, bo v ospredju literarnozgodovinski: zahteve po pesniškem prevodu Prešernovega dela se pojavljajo v češki literarni publicistiki konec šestdesetih let iz vrst prevajalcev in poznavalcev slovenske književnosti (Jaroslav Nečas, František Benhart, Irena Wenigová, Dobroslava Bergová), k njim je treba kot pobudnika prišteti tudi Otona Berkopca. V ozadju tega prizadevanja je načrtovana kulturna politika praške založbe Odeon, ki v svoji zbirki Světová četba³ usmerja prevajanje t. i. zlatega fonda iz literatur posameznih narodov. Ker današnje generacije mlajših bralcev Prešernovega dela sploh niso poznale, je začel prevajalec Viktor Kudělka iz Brna pripravljati prevod njegovih pesmi. Tenkočutno se je odzval zgodovinskemu dolgu in Prešernove pesmi so se pojavile na češkem knjižnem trgu v začetku februarja 1979. Imeti želijo spominsko obeležje ob 130-letnici pesnikove smrti.

I

Prešeren prihaja v dokaj sklenjenem vsebinskem obsegu v precej blizko, vendar po bralnih navadah in veliki načitanosti svojevrstno kulturno okolje. Umetniško delo klasikov, kakršen je Prešeren, je že ocenila zgodovina, zato se prevajalcu glede izbora ni tako težko odločiti. Viktor Kudělka je imel pri svojem delu srečno roko, saj so v češki zbirki zajete pesmi, v katerih so informacije o Prešernovi osebnosti izpovedi najgostejše, v izraznooblikovnem pogledu pa v vrhu njegovega opusa. Prevod prinaša poleg že prevajanih pesmi tudi pesnitev Krst pri Savici z Uvodom in posvetilnim sonetom, Sonetni venec (brez akrostiha) in Gazele. Pesmi so razvrščene v podobnem zaporedju kot v izvirniku: Pod oknom, Kam, Mornar, Zdravljica, V spomin Andreja Smoleta, Nezakonska mati, Pevcu, Neiztrohnjeno srce, Zvezdogledom, Slovo od mladosti, Glosa. Soneti nesreče niso prevedeni v celoti (O Vrba, Popotnik pride, Življenje ječa),

³ Do sedaj so izšli v zbirki trije slovenski avtorji: Oton Župančič, Úsvity a bouře, Praha 1962, zv. 276 (prevedli češki pesniki ob sodelovanju Otona Berkopca); Prežihov Voranc, Semeno větru, Praha 1972, zv. 431 (prevedel František Benhart); Ivan Cankar, Vidiny, Praha 1976, zv. 471 (prevedel Viktor Kudělka).

Z navedenimi primeri smo se že dotaknili vrednovalnih vprašanj novo prevedenih Prešernovih pesmi.

II.

Pri branju češkega Prešerna lahko kaj hitro ugotovimo, da gre za umetniško prepesnitev, ki jo je poleg že omenjene bralne kulture pogojevala prevajalčeva nadarjenost pa tudi literarnozgodovinska in -teoretična razgledanost. Zahteve po »zvestobi«⁷ izvirniku, tj. v kar največji meri prestreči v prevodu pomene, obliko in stil izvirnika, so v češkem prevajalskem izročilu dovolj visoke⁸ in jih je v svojih strokovnih delih spodbujal tudi avtor češke teorije umetniškega prevoda Jiří Levý. Prešeren je bil s svojo artistično stopnjevano obliko za dosedanje češke prevajalce trd oreh ne glede na pregibalni značaj češčine in slovenščine, ki imata v primerjavi z jeziki analitičnega tipa veliko bolj bogat slovar z rimami.⁹ Tudi kar zadeva najpomembnejšo zahtevo pri prevajanju poezije — verzno obliko, češki prevajalec lahko presaja Prešerna v zlogovnonaglasnem verzem sistemu,⁹ ki je pravzaprav klasičen verz češke ljudske tvornosti pa tudi starejše in novejše češke književnosti.¹⁰ Kot težavnoten problem pa so prevajalci navajali razločke v naglasu. V primerjavi s češkim naglasom, ki s svojo razmejevalno vlogo nakazuje začetek besede, je slovenski naglas po svoji naravi morfonološki in premičen, po svoji intenziteti pa močnejši od češkega, kar ima svojske posledice pri iskanju ustreznih rim. V Prešernovih verzih

Vzamejo v sebe ga njene moči
dolgo Smoletov spomin naj živí

zadostuje verzni evfoniji rimanje zadnjih naglašanih samoglasnikov. Češka verzifikacija bi rimala vsaj še oporni konzontan (J. Hrabák, 1978), če ne tudi samoglasnik predhodnega zloga. Seveda so v sodobni češki normi dopustne v rimanju verzov različne svoboščine, ki jih prevajalec pri prepesnitvi Prešerna izrablja (npr. v pesmi *Nezakonska mati*):

Otec mě bil a v kletbách spílal,
máti nade mnou slzy líla

V baladi *Neiztrohnjeno srce* je najti rimanje fonetično sorodnih fonemov (zvočnikov):

»Toť srdce básníkovo«, hrobník pak promluvil,
»kdyby přec bylo svatě, krev by mu přála mír«.

Normo češkega pesništva upošteva prevajalec ne le v rimanju, ampak tudi v izpolnitvi metričnega vzorca. V kontrastivno analizo kaže pritegniti Prešernove jamske verze. Jamske stopice je mogoče v češčini redkeje uresničiti

⁷ Karel Hausenblas, *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972 str. 80.

⁸ Jiří Levý, *Umění překladu*, Praha 1963, str. 194.

⁹ Tone Pretnar, *Metrične osnove verza Prešernovih balad in romanc*, XIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1978, in Anton Ocvirk, *O verzni sistemih in slovenskem verzju*, *Književni listi*, Delo 10. januarja 1980.

¹⁰ Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1978.

glede na značaj naglasa, ki se pojavlja na prvem besednem zlogu. Metrična razčlenitev pesmi Mornar v izvorniku in prevodu sili v zaključke, da sta oba metrična vzorca težko primerljiva.¹¹ V češkem jambu so v verzem začetku nevtralizirani krepki, šibki in tonizirani šibki vzglasi in se atonizirajo tako ženske kot moške klavzule, v slovenskem samo moške. S stopico se v češkem jambu ne računa kot s samostojno metrično enoto (J. Hrabák, 1978), nedeljiva enota postaja celoten verz. Prevajalec je v skladu z idiomatskimi značilnostmi češkega jabskega verza, ki ga je v novejši češki poeziji utemeljil K. H. Mácha, razporedil besedno gradivo takó, da je dobil verz jabsko rastočo linijo. Vkljenjen v pravila domače verzne norme je sledil pesniškim podobam in stilu Prešernove poezije in posrečilo se mu je doseči v prevodu prešernovski fluid.

Pri upoštevanju limite,¹² ki jo postavljata metrični vzorec in pesniška podoba izvornika, se kažejo različne poti prevajalčeve iznajdljivosti v iskanju enakovrednih izraznih sredstev. Omenili bi le nekatere, med njimi tudi tiste, ki so s stališča Prešernovega izvornika bolj ali manj vprašljive.

V sozvanjanju višjih prvin na ravnini besedila kot celote (makrostilistika) prevoda¹³ z izraznimi sredstvi nižjih ravnin (fonem, beseda, stavek) se odloča prevajalec Prešerna večinoma v prid prvemu: besedje in stavčni vzorci so gradivo, ki ga lahko izbira iz svojega jezikovnega sistema pri razvezovanju mikrostilističnih prvin. Za primer, kako je predstava celotnega besedila narekovala rešitev detajla, ki v izvorniku dopušča večpomensko umevanje, bi nam mogla ponazoriti že nekajkrat omenjena pesem Mornar. Obravnavati nam jo je zato, ker je verz iz nje osamosvojen v naslovu češke zbirke in je seveda s tem dobil relevantne značilnosti v razumevanju Prešernove izpovedi. Navajamo prvo kitico:

Nezvesta, bodi zdrava!
Čolnič po mene plava,
na barko kliče strel.
Po zemlji varno hodi,
moj up je šel po vodi,
mi drug te je prevzel.

Bud zdráva, zrádná milá,
bárka se přiblížila,
už výstřel zve mě v dál.
Chod jistá po pevnině,
můj šen šel po hladině,
vždyť jiný mi tě vzal.

Češki verz je prestregel podobo, ki je asociativno vzbujena v sobesedilu pesmi Mornar, v katerem jo slovenski frazeologem *iti po vodi* pogojno dopušča, ni pa v središču njegove povednosti. Frazeološka zveza *iti po vodi* zaznamuje na prvem mestu preneseni pomen *razbliniti se v nič*, odhajanje nečesa lepega (načrtov, upov); v svojih prvotnih konkretnih pomenih je verjetno vezana na predstavo tekoče vode, obsegajočo ustrezno dinamiko in pomensko sestavino ločitve oziroma slovesa. V tem pogledu se verz *moj up je šel po vodi* odziva s Prešernovim motom in ontološkimi vprašanji njegove lirike. Češčina ima sicer na voljo zvezo¹⁴ *pustit někoho k vodě* (např. *milence*), ki nima tako širokega pomenskega polja kot slovenska, kajti nanaša se v glavnem na ljubeče osebe, nad katerimi smo se razočarali. Pojavlja pa se *voda* v čeških frazeoloških zvezah

¹¹ Iz rokopisne analize Toneta Pretnarja.

¹² František Miko, Tolerancie a limity textu v procese prekladu, Prednášky XIII. letného seminára slovenského jazyka a kultúry, Bratislava 1977.

¹³ Anton Popovič, Teória umeleckého prekladu, Bratislava 1975.

¹⁴ Slovník spisovného jazyka českého, I—IV.

tudi v pomenu reke kot v slovenskem slovarskem gradivu. Frazeološka prvina se zdi v Prešernovem verzu pomembna tudi zato, ker daje pesnikovemu doživetju značaj premagane skušnjice, skozi kakršne je šlo že veliko človeških rodov in se veže nanjo problem vztrajanja. Češka ubeseditev *můj sen šel po hladině* je zajela premalo pomenskih sestavin in je vprašljiva še v enem izrazu: temeljni pojem Prešernove bivanjske problematike *up* (B. Paternu, 1977) je preveden z besedo *sen*. Prevajalec ga je v Slovesu od mladosti poimenoval s pravim češkim ustreznikom »naděje«.

veselé jiskry ve tmě rozškrtává
s nadějí bludnou, zvoucí do modrava

Izraz *sen* najdemo tudi v Prešernovem motu v vseh položajih:

Já bál se, snům se oddával.
Bázním i snům jsem výhost dal.
Srdce teskotou pustne mi —
chce zpět svůj strach, chce zpět své sny.

V sonetu Matiji Čopu sta oba izraza *sen* in *naděje* združena v eno sintagmo.

Že šťastný je jen ten, kdo v hrudi skrývá
sen o naději, jako Bogomila.
Já navždy pohřbil tužby nesplněné,
myšlenky létat v mracích odhodlané,
sny o štěstí, zde Crtomirem sněné.

V posvetilnem sonetu gre za izenačevanje pomenov *upa* (*naděje*) in *sreče* (*štěstí*), njima nadrejen pa je pojem *sen*. V prevodu je zabeležen z množinsko obliko *krátké sny* tudi pomen Prešernove besede *sanje* v vzkličnem verzem koncu:

ljubezen zvesto najti, *kratke sanje!*

V skladu z navedki iz prevedenih Prešernovih verzov in razčlenitvijo pomenov, ki jih pri geslih *sen* in *naděje* našteva Slovar češkega knjižnega jezika, bi mogli med vsebinsko vrednostjo besed

sen — sanje — up sen — sny — naděje

potegniti vzporednice. Skupni imenovalci pojmov *sen* — *up* bo v odmaknjenosti od resničnosti — v neuresničenosti. Razločevalne lastnosti tega pomenskega nasprotja pa bi bile v stopnji oddaljevanja oz. približevanja stvarnosti — v uresničljivosti. V Prešernovem pesniškem slovarju¹⁵ besede *sen* ni zaslediti, *sanje* v pomenu lepega privida pa je najti na osmih mestih. Na besedo *up*, pojavljajočo se v središčnih Prešernovih pesmih, se vežejo misli o pesnikovem življenjskem nazoru, ki v želji po bivanju v demitiziranem svetu išče opore znotraj osebne moči (B. Paternu, 1977). Zavedajoč se pomenskih razločkov med pojmom *sen* in *naděje*, je prevajalec vendarle dajal prednost besedi *sen* iz nekaj razlogov: a) pomensko polje slovarske enote *sen* obseže v eni svojih sestavin

¹⁵ Peter Scherber, Slovar Prešernovega pesniškega jezika, Maribor 1977.

tudi pomen *težko uresničljive želje*, v češkem pesniškem uzusu je dovolj pogost in je zelo blizu Prešernovemu *upu sreče*; b) beseda je enozložna, zato jo je lahko postavljati v podobne verzne položaje, kot je najti *up* v slovenskem izvirniku; c) prevajalčevo »romantično« dojemanje Prešernove izpovedi.

Da se zdi prav zadnja ugotovitev dosti verjetna, bi pričal še citat iz Slovesa od mladosti:

mé mládí, přesto *po tvé světlé zemi*
se stýská srdci, bůh tě uchovej mi.

v katerem je ključna metafora *temna zarja* mladosti podana s *svetla dežela* (*zemlja*), ki ne prestreže v Prešernovem hrepenenju po mladostnem iluzionizmu tudi skeptične zavesti in razdiralnih sil.

Pravkar ugotovljena opažanja nikakor ne želijo zmanjševati vrednosti prevoda, temveč le potrjujejo znano dejstvo, da ni mogoče doseči v prevodni varianti popolnega izomorfizma. Invariantnemu jedru izvornika prevajalec dodaja ali odvzema pomensko in izrazno količino, kakor mu to narekujejo zakonitosti njegovega lastnega doživljanja in jezikovnega koda pa tudi pravila prevajalske poetike in razsežnosti časa, v katerem živi. Napisali smo že, da gre tokrat pri prevodu Franceta Prešerna za umetniško dejanje. Kako zelo je prevajalec sledil Prešernovemu artizmu, kažejo primeri kar iz vseh pesmi v zbirki: nekatere v celoti zvenijo umetniško prepričljivo in prešernovsko, npr. Zvezdogledom, Nezakonska mati, Mornar, Pod oknom, nekatere Gazele. V umetniško zelo zahtevnem Pevcu, v katerem je znakovnost slovenskega jezika izpostavljena, je skušal prevajalec spričo odsotnosti ustreznih evfoničnih sredstev v lastnem jeziku (npr. skala samoglasnikov *-a, -e, -i, -o, -u* v verznihih koncih) nadomestiti glasovno ekspresijo z umetelnim razvrščanjem končnih samoglasnikov prvih treh kitic, tj. *-a, -e, -i*, tudi v zadnjih dveh sklepnihih enotah pesemskega besedila, in sicer v vodoravni razvrstitvi vseh treh.

Kako
bit' hočeš poet in ti pretežko
je v prsih nosit' al' pekel al' nebo!
Stanú
se svojega spomni, trpi brez miru! —

Jak chceš být
básníkem — a zmaten ztracíš klid,
nebe a peklo když cítíš v hrudi vřít?
Své poslání
si uvědom a plň vždy v odhodlání!

V pesmi Pevcu je opaziti precej velik prevajalčev napor; izrabljene so možnosti, ki jih ponuja fonična linija verza v izvorniku. Gre za pretvorbe na vseh ravninah pesemskega ustroja: največ pretvorb je poleg že navedene fonemske ravnine zadelo skladnjo, prevajalec je izpolnjeval pomene prozodijskih sredstev (premore, emfazo) z besednimi prvinihi. Prevod zato teži v večjo razlagalnost, konkretnost in dorečenost in v nekem smislu zgublja izraznost izvornika.

Na funkcionalne postopke pri prevajanju kaže tudi nadomestitev antičnega toposa v četrti gazeli, v danem sobesedilu z domiselno pesniško figuro.

Kdor ni slišal nikdar peti *sladkih pesmi Filoméle*
Kdo z nás nikdy neslyšel *sladkou píseň slavíkovou*

Slavčkova pesem je v sozvočju s krajinarskimi znaki v Prešernovi pesmi in ne spreminja vsebinske razsežnosti njegove izpovedi, utegne pa biti prizadeto pri

tem sporočilo v svoji ekspresivnosti, ki kaže na avtorja samega. V drugih besedilih je v prevodu antična topika ohranjena.

Ustvarjalni postopki so opaženi pri presajanju Prešernove metaforike, in sicer v smeri zgoščanja konotativnih pomenov, npr. v sonetu O Vrba.

kež by mě *hadí žízeň* po vdělání
nebyla z tebe *lstivě vyoábila!*

V češkem prevodu se predstava *kače* le naznačuje: asociirana je z metaforo *kačja žeja* in povedkom *bi ne bila zvijačno zvabila*, dopolnjuje pa jo beseda *strup* iz druge kitice. Nedvomno gre za umetniško prepričljivo evokacijo Prešernovega soneta nesreče.

Pri razmeroma uspešnem prevodu omenimo težavnosti, ki jih je postavljala prevajalcu zapletena skladenjska struktura Prešernovih besedil in redukcijske oblike besed. Vrinil se mu je zato v Sonetnem vencu prevajalski škrat, npr. v šestem sonetu:

le tujke so častile Kranjcev *množ'ce*
jen cizinky vzývali kraňští *muži*

Zaradi izpuščenega samoglasnika v besedi *množice* jo je bilo prevajalcu težko razbrati in v češkem sonetu se je pojavil neustrezen prevod *možje (moški)*, kar Prešernovo misel v tem sobesedilu zožuje zgolj na erotično témo. Poznavalci Prešernove poezije premik opazijo.

Na vrsti bi bilo poročati v naši oceni tudi o češki ubeseditvi dveh najobsežnejših Prešernovih besedil, Sonetnega venca in Krsta pri Savici, katerih podrobna razčlenitev v primerjavi z izvirnikom vsekakor zasluži daljšo in temeljitejšo študijo. Pri obeh se v prevodu ohranja njuno vsebinsko jedro z značilnimi Prešernovimi izraznimi inverzijami, ki pa jim prevajalec tako kot v drugih prevedenih pesmih želi dati rahlo zastarevajoč nadih, upošteva je pri tem vidik sistemske uvrstitve v češko književnost. Diahronijo prevoda bi lahko ponazorili s primeri, v katerih je prepoznati izrazna sredstva češkega romantizma (prim. pridevek *sličný*). Naj navedemo še zadnji primer funkcionalnega vnašanja izraznih prvin, ki so v današnjem času že zastarele:

beži tje v Bohinj, v *Bistriško dolino*
K Bohinji běží v *bistrickou dolinu*

Besedna zveza *v bistrickou dolinu* iz Uvoda h Krstu pri Savici bi v sodobnem češkem jeziku imela drugačno vezavo — *do bistrické doliny*. Ker je predložna zveza v tožilniku s krajevnim pomenom enaka slovenski, skupaj z izposojenko iz ruščine *dolina* usmerja bralčev domišljijjski svet v zgodovinsko davnino, ko so se predniki današnjih Slovencev borili za svojo vero in hkrati za politično samostojnost.

Poleg klasičnosti v pomenu lepote je v češkem izboru Prešernove poezije mogoče zvedeti o Prešernu osnovne literarnozgodovinske podatke v osvetlitvi, kakršno poznamo iz slovenskega prešernoslovja. Viktor Kudělka uvršča Franceta Prešerna med enako velike zvezde slovanskih romantikov, kot so Puškin, Mickiewicz, Njegoš, Lermontov, Mažuranić in Mácha. O našem pesniku je Viktor Kudělka kot literarni zgodovinar seznanjal češko javnost že prej: ob 110. oblet-

nici Prešernove smrti je v reviji Slovanský přehled izšel njegov članek Pesniško delo Franceta Prešerna. V svojem Slovarju slovenskih pisateljev, ki je kot skripta filozofske fakultete izšel pri univerzi v Brnu leta 1967, in v visokošolskem učbeniku Slovenska literatura I, izšlem v Brnu leta 1974 (z letnico 1975), je predstavil vsebino in pomen Prešernovega dela v razvojnih odvisnostih. V Kudělkovih člankih, izhajajočih v našem tisku, se Prešernovo ime navaja takrat, kadar slovensko književnost postavlja med ustvarjalne dosežke v okviru evropske literature. Skupaj s prevajalcem Prešerna in ljubitelji njegove umetnosti na Češkem smo lepega prevoda veseli tudi Slovenci.

Albina Lipovec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

SLOVENE STUDIES

V Združenih državah je leta 1979 začela izhajati znanstvena revija Slovene Studies kot glasilo Društva za slovenske študije (Society for Slovene Studies). Revija je nadaljevanje prejšnje serije zbornikov (izšli so trije) Papers in Slovene Studies, o katerih je Slavistična revija že poročala (XXVII, 1979, 296—298). Izhaja pod okriljem Inštituta za Vzhodno centralno Evropo pri Kolumbijski univerzi v New Yorku. Letno izideta dva zvezka.

Revija naj bi prinašala samostojne znanstvene razprave s področja slovenskega jezika, literature in kulture, seznanjala ameriške znanstvenike s pomembnejšimi publikacijami, ki izidejo v Sloveniji (monografije in znanstvene revije), ter poročala o znanstvenih simpozijih s področja slovenistike, organiziranih v Ameriki.

Prva številka prinaša tri razprave. R. L. Lenček (O možnostih poezije malega naroda) ugotavlja, da slovenska poezija v bistvu nima manjših možnosti za mednarodno uveljavitev kot poezija drugih slovanskih narodov, npr. Poljakov. Ločiti moramo med regionalizmom, ki je lahko zanimiv, in provincializmom, ki pomeni duševno zaprtost, proti kateri sta se borila že Prešeren in Čop. Poezija kakega naroda je organska celota in pesnik ima svoj pomen kot predstavnik te celote. — J. Paternost (Sociolingvistični aspekti slovenščine, govorjene v Ameriki) poudarja, da je ameriška slovenščina posebna varianta slovenščine, ki se razvija ob stiku z ameriško angleščino in ima svoje značilnosti v izgovoru, izboru besed in skladnji. Razprava govori obširneje tudi o slovenskih priimkih v Ameriki. — Peter Morrin (Nekaj pripomb k novejšim raziskavam o Ažbetu) opozarja na novejšje študije o pomembnih slikarjih, predvsem Rusih, ki so izšli iz Ažbetove šole v Münchnu (Vassilij Kandinski, Igor' Grabar', Mstislav Dobuzinski, ameriški slikar Hans Hofmann iz New Yorka). Te študije so izšle v Ameriki in v Sovjetski zvezi. Ob njih dobiva Ažbetova šola vse večji pomen, s tem pa tudi slovenski impresionizem nove mednarodne razsežnosti v zgodovini evropskega slikarstva.

V drugi številki Herbert Galton (Nekaj posebnosti glagolskega aspekta v slovenščini) razpravlja o rabi dovršnih glagolov v sedanjiku za oznako sedanjosti, pojav, ki ga je Skravec imenoval praesens effectivum. Ta pojav sicer tudi pri drugih slovanskih jezikih ni povsem neznan, značilen pa je za sloven-

ščino, kjer se da zasledovati nazaj prav do Brižinskih spomenikov. Avtor opozarja še na druge rabe dovršnih glagolov v sedanjiku, npr. pri historičnem prezentu. — Eric Hamp (Prispevek k zgodovini slovanskih jezikov) opozarja na Bezlajevo etimologijo slovenske besede *bajalica* (*badjalica) ter na pomen, ki ga ima ta etimologija za utrditev naše vednosti o korenu *ad-'iskati'.

O zelo živahnem delu ameriških slovenistov pričajo znanstveni simpoziji, o katerih govorita obe številki. Tak simpozij je bil od 4. do 6. maja 1979 v Minneapolisu, z dvema referatoma; od 15. do 15. oktobra 1978 v Columbusu, Ohio, s šestimi referati, in od 10. do 13. oktobra 1979 v New Havenu (Yale University) s 15 referati. Referenti so bili skoraj sami univerzitetni profesorji, mnogi so ameriški Slovenci, vendar je med referenti tudi veliko znanstvenikov angleško-ameriškega porekla. Revija poroča tudi o simpoziju, posvečenem Janu Baudouinu de Courtenayju, ki je bil od 23. do 24. septembra 1979 v Ravnici (Prato di Resia) v Rezijski dolini.

Janez Stanonik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

KOLOKVIJ O AUGUSTU LESKIENU V LEIPZIGU

Slavisti na univerzi Karla Marxa v Leipzigu so 24. aprila letos pripravili kolokvij o znanstvenem delu Augusta Leskienu z namenom, da naredijo »prvi korak k obsežnejšemu vrednotenju življenja in dela tega velikega učenjaka«. Prireditve naj bi pripomogla tudi »gojenju naprednih znanstvenih tradicij na področju jezikoslovja, predvsem na univerzi v Leipzigu«.

Uvodni referat E. Eichlerja je podal Leskienovo življenje in delo ter odmevnost njegovih raziskav v kasnejši in današnji slavistiki. Leskien, rojen 1840 v Kielu, je bil sin priseljenega mizarja iz vzhodne Prusije ter je, po Eichlerju, začetnik prave nemške slavistike. S svojo dosledno in napredno znanstveno mislijo je odločilno posegel v razvoj te znanosti na Nemškem in tudi drugod. Kot filolog je bil Leskien resnično velik. Njegova naprednost v ideološkem pomenu besede pa je vprašljiva, posebno še njegov odnos do slovanstva; o tem referat Leskien und die Sorabistik H. Schuster-Sewca, predstojnika leipziškega instituta za sorabistiko.

Čeprav je bila katedra za slovansko jezikoslovje v Leipzigu ustanovljena šele leta 1870 in Leskien prvi, ki je sédel na ta stol, ima proučevanje slovanskih jezikov na tej univerzi vendarle nekoliko daljšo tradicijo. Že leta 1716 je tu začel delovati lužiškosrbski pridigarjski seminar, 1843. pa je na filozofski fakulteti začel z delom Lužiški Srb Jan Pětr Jordan (1818—1891) kot lektor za slovansko jezikoslovje. Jordan je tudi ustanovitelj *Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft* (1845), prvega znanstvenega slavističnega časopisa na nemških tleh. Zaradi nasprotovanj s strani nemštva je Jordan svoje znanstveno delo moral nadaljevati v Pragi in na Dunaju.

Za slavistiko so v Leipzigu boljši časi nastopili šele, ko je l. 1869 lužiškosrbski pridigar Imiš (Immisch) pri takratnem ministertvu za šolstvo kraljevine Saške vložil prošnjo za ustanovitev katedre za slovansko primerjalno jezikoslovje s posebnim ozirom na lužiško srbsščino (»wendisch«). Katedro so 1870. res

ustanovili; za profesuro pa sta se potegovala Lužiški Srb Christian Theodor Pfuhl in August Leskien. Miklošič, ki so ga vprašali za mnenje, je močneje podprl Leskienu. Ta se je namreč že 1867. habilitiral s primerjalno slovnico indoevropskih jezikov; v letih 1867—1869 je bil v Göttingenu in Jeni, l. 1870 pa je bil imenovan za izrednega profesorja slovanskih jezikov in literatur v Leipzigu. Po osnovni izobrazbi je bil klasični filolog, izučil pa se je bil pri A. Schleicherju v Jeni. Ocenjevalci so, opirajoč se na njegove dotodanje znanstvene dosežke, bili prepričani, da Leskienu ne bo težko zadovoljivo opravljati nalog, ki mu jih je zastavila nova profesura. Izkazalo se je, da je bil takega zaupanja vreden, saj je izobrazil celo vrsto odličnih, znanstveno neoporečnih slavistov; tudi s svojimi lastnimi deli je veliko prispeval k razvoju slavistike.¹ Poleg strokovne usposobljenosti je uradna obrazložitev za imenovanje poudarila tudi, da pri Leskienu, po narodnosti Nemcu, »ni nobene nevarnosti, da bi utegnil študij slovanskih jezikov povezovati z nenemškimi panslavističnimi tendencami, kar se pogosto dogaja.«²

Pri Leskienu res ni bilo nobenih panslavističnih tendenc, še več: pokazalo se je, da je bil vsaj na začetku bolj sovražnik kot pa ljubitelj Slovanov; za njihove težnje, da se kulturno in narodnostno osamosvojijo, ni kazal nobenega razumevanja. Posebno jasno se je to pokazalo v njegovem odnosu do Lužičkih Srbov, kot ga je nedvoumno izpovedal v svojem nastopnem predavanju l. 1871.

Z delom na leipziški univerzi je Leskien začel 14. 4. 1870. Že marca istega leta pa je bil odšel v Lužico, kjer se je pri A. Smolerju (izdajatelju lužisko-srbskega tednika *Serbske Nowiny*, kakor so leta 1854 preimenovali prvotni časnik *Tydzenska Nowina*) in pri M. Hórniku učil lužičke srbščine in se podrobneje seznanil z obema inačicama tega jezika. Z rednimi predavanji je začel jeseni 1870, ko je poučeval staro cerkveno slovanščino, v pomladnem semestru 1871. pa je začel predavati tudi lužičko srbščino. Nastopno predavanje *Die ausgestorbenen slavischen und litauischen Sprachen in Norddeutschland*, ki ga je imel šele 22. julija 1871, jasno izraža njegov odnos do Lužičkih Srbov in Slovanov nasploh.³ V svojem predavanju se ni mogel ogniti omembi germanizacije Slovanov in Baltov v vzhodnih in severnih nemških predelih. V tem pogledu so njegovi nazori v popolnem skladu s tedanjo velikonemško nacionalistično obarvano ideologijo, ki ji je zedinjenje Nemčije pod Bismarckom vlilo novih moči in veliko samozavestne prenapetosti. Leskien se je zavzel za načrtno germanizacijo dva in pol milijona Poljakov, Čehov, Lužičkih Srbov in Litvancev, ki so takrat živeli v okviru nemškega cesarstva, »saj sta slovanščina in litovščina tam, kjer je to edina oblika govornega sporazumevanja, le ovira kulturnemu življenju; višje kulturno življenje je tem plemenom mogoče prinesiti samo v nemškem jeziku.«⁴

Nastopil je tudi proti primernemu spoštovanju in upoštevanju lužičke srbščine v šolah na jezikovno mešanem ozemlju in označil Lužičke Srbe za »kuriozum«, ki ga ne gre jemati resno. Pri tem je polemiziral ravno s svojima

¹ Najpomembnejši deli sta: *Handbuch der altbulgarischen (altkirchenslawischen) Sprache*, Veimar 1871, in *Grammatik der serbo-kroatischen Sprache* (I. Teil), Heidelberg 1914.

² Citirano po referatu Schuster-Šewca.

³ »Im neuen Reich«, *Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft, Kunst*, Leipzig I (1871) Bd. 2, str. 325—337.

⁴ Prav tam, str. 337.

učiteljema Smolerjem in Hórnikom, katerima je veliko dolgoval, saj sta mu nesebično pomagala, ko je bil na študijskem obisku v Lužici. Živi lužiskosrbski jezik mu je le malovreden posnetek »(Abklatsch«) nemščine in napore patriotov, da bi ustvarili moderen knjižni jezik, označuje za nepotrebno, enostransko, slavizirajoče-puristično prenapetost: »Se več: tudi takrat, ko Lužiški Srb »Wende« govori v svojem jeziku, govori povečini nemško s slovanskimi besedami . . ., in ni ga najbrž med evropskimi jeziki, ki bi bil takorekoč bolj denacionaliziran kot današnja lužiška srbščina . . . moderni lužiskosrbski pisatelji pa so le strahljivi puristi, veliko večji, kakor pa je dobro za razumevanje ljudstva in vendar skoraj ni stavka, ki bi ne bil popolnoma nemški. . . Tako je torej z lužiško srbščino, kakor se dandanašnji govori in piše. Prav je, da se skrbi za duhovne potrebe ljudstva v njegovem jeziku, dokler ta obstaja, popolnoma napačna presoja stanja pa je, ako kdo verjame, da se dá v tem jeziku ustvariti resnično literaturo in s tem zaustaviti germanizacijo, katere dopolnitev bi za ta mali narod pomenila pravo srečo.«⁵

O zahtevi po uvedbi lužiške srbščine kot izbirnega predmeta v pouk na šolah, pa sodi takole:

»Vnema za ohranitev narodnosti na teh tleh poganja včasih čudne cvetove. V nekem lužiskosrbskem časopisu (Lužičan) beremo v januarski številki letošnjega leta poziv lužiskosrbskemu ljudstvu »das wendische Volk«, naj svoj jezik vsepovsod ohranja in uporablja, proti čemer seveda ni mogoče ničesar reči. Ko pa se tam bere tudi, naj bi lužiško srbščino poučevali na mestni šoli v nemškem mestu Bautzen, in ko tiste Srbe, ki so se ponemčili, označujejo za renegate, bi človek lahkomišelnim pisarjem takšnih reči rad odvrnil, naj takšnih zahtev raje preveč glasno ne izgovarjajo, da kak Nемец stvari ne obrne okrog in vpraša, ali je lužiskosrbski pouk sploh še resnična potreba ljudstva, tudi v šoli na vasi.«⁶

Razlago za takšno sovražno stališče je najbrž treba iskati v splošnem protidrugonarodnostnem ozračju takratne združene Nemčije in pa v pozitivističnem naziranju (Leskien je eden glavnih utemeljiteljev mladogramatikov), da je znanost mogoče ločiti od družbenih pojavov, pa čeprav je njena naloga tudi, da proučuje nezaželene pojave, med katere je lužiška srbščina kajpak spadala. Zaključiti smemo, da je Leskien prišel med slovanske jezikoslovce brez vsakih simpatij do Slovanov. Celó njegovo zanimanje za slovanske jezike je bilo le drugotno, omogočalo mu je graditi zgradbo primerjalne indoevropske filologije. Ostro je ločil med tako imenovano »čisto znanostjo« in politično-družbenimi procesi, kar je seveda razumljivo — ni pa tudi človeško opravičujoče. Celó Nemci so se čudili, da je ravno prvi leipziški profesor za slovansko jezikoslovje bil tako »vnet Nемец.«⁷ Mogoče je, da je Leskien kasneje predmet, ki ga je predaval, bolj vzljubil in si pridobil več razumevanja za ljudi, ki so te jezike govorili. Vendar je Lužičan še avgusta 1874. prinesel zapis, da Leskien na neprijazen način kaže svojo antipatijo (sovraštvo) do slovanstva in Slovanov. Tudi kasneje (leta 1909) je njegov učenec Arnošt Muka sodil, da Leskien Slovanom ni bil naklonjen. Verjetno je (to bi bilo treba še proučiti), da je Leskien sčasoma postal tolerantnejši. Ostal pa je prepričan, da bi se bili Slovani med Labo in Vislo lahko

⁵ Prav tam, str. 331.

⁶ Prav tam, str. 331—332.

⁷ Gl. Serbske Nowiny, 29. julij 1871.

ohranili, ko bi imeli več notranje moči. Očitno je verjel, da so se Slovani ponemčevali samo zaradi pomanjkanja tistih čednosti, ki so Nemcem omogočile, da so jim vsilili najprej svojo nadoblast, potem pa še jezik.

Sele 1916. (v tem letu je Leskien umrl), ko ga je v Leipzigu nasledil Matija Murko, je tudi čustveni odnos leipziške slavistike do Lužiških Srbov postal drugačen: poleg stroge znanosti še dobrohotna naklonjenost in spoštovanje.

Anton Janko

Filozofska fakulteta v Ljubljani

AVTOR JEM

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

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (50 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z »...«, prevodi, pomeni itd. pa z '...'.

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

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

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

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

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

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

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

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

V OCENO SMO PREJELI

- Umjetnost riječi*, Časopis za znanost o književnosti, XXIII/1979, 2, 3, 4, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 158 str.
- Slavica*, Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae, XVI/1979, Debrecen, 171 str.
- Most*, Croatian Literature Review — 1979/3—4, 1980/1—2, Zagreb — Yugoslavia, str. 252 + 171.
- Rusko-srpskohrvatska književna bibliografija*, Posebna izdanja, Knjiga prva (1918—1941), Matica srpska, Novi Sad 1979, 339 str. v ciril.
- Fried István*, A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban kazinczytól jókaiig, Akadémiai Kiadó, Budapest 1979, 355 str.
- Čakavska rič*, IX/1979, 1, Split, 132 + 15 str.
- Rudolf Urban*, Die sorbische Volksgruppe in der Lausitz 1949 bis 1977. Ein dokumentarischer Bericht, Johann-Gottfried-Herder-Institut, Marburg/Lahn, 1980, 348 str.
- Jadranka Gvozdanović*, Tone and Accent in Standard Serbo-Croatian. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980, 164 + 1 str.
- Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten*. (Grundsätzliches und Allgemeines) Hrsg. v. S. Hafner und E. Prunč. Graz 1980. 354 str. + 15 zemljevidov.