

UDK 808.1 + 381.09 (95)

SLAVISTIČNA REVIJA

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

SRL¹⁹⁸³₁

IZDAJA-ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 31	ŠT. 1	STR. 1-76	LJUBLJANA	JAN.-MAR. 1983
-----	-----------	-------	-----------	-----------	----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

France Bernik	Prežihova proza na temo druge svetovne vojne	1 <i>N</i>
Marta Pirnat	Stilna analiza besedila s stališča upovedovalnih določitev	9 <i>A</i>
Rajko Korošec	Na poti k Cankarjevi <i>Nini</i>	37 <i>N</i>

OCENE—ZAPISKI—POROČILA—GRADIVO

Tone Pretnar in Miran Hladnik	Roman Jakobson in Slavistična revija	51
Alenka Šivic-Dular	Dragocen prispevek slovenskemu imenoslovju	55
Nada Barbarič- Novak	Pogledi na slovensko literaturo v razpravah Maje I. Ryžove	56
Eric P. Hamp	Srbohrvaško <i>cěsta</i> , slovensko <i>čęsta</i>	60
Stanislav Suhadolnik	Prešerniana v zagrebški narodni in univerzitetni knjižnici	61
Vlado Novak	Kopitarjev prevod srbske ljudske pesmi <i>Smrt kraljevića Marka</i>	66
Jiří Skalička	Po sledovih slovenske literature na Moravskem	71

CONTENTS

STUDIES

France Bernik	Prežihov's Prose Treating the Theme of the W.W.II	1
Marta Pirnat	A Stylistic Text Analysis from the Point of View of Propositional Modifications	9
Rajko Korošec	An Interpretation of Cankar's Novel <i>Nina</i>	37

REVIEWS—NOTES—REPORTS—MATERIALS

Tone Pretnar and Miran Hladnik	Roman Jakobson and the <i>Slavistična revija</i>	51
Alenka Šivic-Dular	A Valuable Contribution to Slovene Onomastics	53
Nada Barbarič- Novak	The Views of Slovene Literature in Maja I. Ryžova's Articles	56
Eric P. Hamp	Serbo-Croatian <i>cěsta</i> , Slovene <i>čęsta</i>	60
Stanislav Suhadolnik	Prešerniana in the National and University Library in Zagreb	61
Vlado Novak	Kopitar's Translation of the Serbian Epic <i>Smrt kraljevića Marka</i>	66
Jiří Skalička	Tracing Slovene Literature in Moravia	71

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 Šivic-Dular, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje — Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadravec

Časopisni svet — Counsel of the Journal: Martin Ahlin, Emil Cesar, Drago Druškovič, Janez Dular, France Forstnerič, Peter Gregorc, Marko Juvan, Boris Paternu, Jože Sifrer (predsednik — President), Alenka Šivic-Dular, Jože Toporišič, Franc Zadravec

Odgovorni urednik — Editor: Franc Zadravec, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana

Tehnični urednik — Managing Editor: Miran Hladnik

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

Natisnila — Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

UDK 886.3.09—5:940.53/54:929 Kuhar L.

France Bernik

Znanstvenoraziskovalni center

SAZU v Ljubljani

PREŽIHOVA PROZA NA TEMO DRUGE SVETOVNE VOJNE

Avtor razčlenjuje manj znano in tudi manj obsežno kratko prozo Prežihovega Voranca, ki pa kaže vse idejnovsebne in estetske značilnosti pisateljeve umetnosti. V središču zanimanja so pripovedi z zaporniško in taboriščno tematiko na eni in tematiko narodnoosvobodilne vojne na drugi strani, razmerje med empiričnim izkustvom pisatelja in pripovedno fikcijo v literaturi druge svetovne vojne.

The article analyses Prežihov Voranc's short prose fiction, less widely known and also less copious, but exhibiting all the aesthetic and subject-matter characteristics typical of their author's art. The analysis centers, first, on the narratives treating, on the one hand, the theme of prisons and camps, or, on the other hand, the National Liberation War; and, second, on the relationship between the writer's empirical experience and the narrative fiction of the literature treating W. W. II.

Dvoje okoliščin osvetljuje Prežihovo pripovedno prozo na témo druge svetovne vojne. Najprej dejstvo, da je Lovro Kuhar, predvojni komunist in aktivist kominterne, preživel prvi del okupacije v politični ilegali v Ljubljani kot opazen, čeprav ne središčni organizator osvobodilnega gibanja. Potem ko so ga Italijani v začetku leta 1943 zaprli, pa je šel skozi strahote okupatorjevih zaporov in taborišč. V domovino se je vrnil šele po koncu vojne. Taka življenjska usoda pisatelja v letih 1941 do 1945 nam pomaga razumeti, zakaj je v Prežihovi prozi razmeroma precej črtic ali kratkih novel z zaporniško oziroma taboriščno tematiko in zakaj bi véliki tekst, ki ga je pisatelj snoval, a ne napisal, obravnaval dogajanje v nacističnem taborišču. Kot je znano, je Prežih nameraval ustvariti večje pripovedno delo, prikazati »usodo človeka, ki gre skozi nemške lagerje od začetka do konca«. ¹ Druga okoliščina, ki pojasnjuje Prežihovo prozo na temo druge svetovne vojne, je deloma življenjepisnega, deloma pa literarno-estetskega značaja. Pisatelju se je namreč po vojni kljub veliki težnji po literarnem ustvarjanju uprlo pisanje o nacističnih taboriščih, kajti spoznal je, da je človek »zver, dokler ima krepplje in zobec«, ko pa jih nima več, je »otopela in umazana žival«. ² Globok odpor do pisanja je še bolj določno izrazil, ko je po vrnitvi iz Mauthausna dejal: »Nikdar več ne bom ničesar napisal. To, kar sem videl, je bilo preveč nizkotno in nečloveško, podlo in grdo, da bi mogel kdaj spraviti na papir,« ³ Navedena izjava je vredna premisleka. Če vemo, da se Prežih nikoli ni izogibal opisovanja negativnih pojavov življenja, da ni imel bojzani pred grdimi, nizkot-

¹ Ferdu Godini 16. junija 1948 (ZD III, 1971, 547). O Prežihovem vélikem tekstu s taboriščno tematiko je pisal tudi Mate Udovič: »Obljubil nam je /Prežih/, da bo o tem peklenskem življenju napisal veliko delo in s tem delom pokazal vsemu svetu na zločine, ki so jih nemški fašisti zagrešili nad svobodoljubnimi narodi sveta« (prav tam, 557). Takoj po koncu vojne se je uresničitev takega načrta zdela pisatelju nemo-goča, vendar še nekaj časa ni opustil misli na veliki tekst o koncentracijskem taborišču. Dokončno pa je prenehal misliti na omenjeno pripoved, kakor domneva Drago Druškovič, »ob procesu proti nekdanjim jetnikom koncentracijskih taborišč« (prav tam, 560).

² Ciril Kosmač, Pomladni dan 1953, 16 (ZD HI, 1971, 531).

³ Fran Albreht, Iz zaprašenih predalov, Naši razgledi 1955, 14. maja, št. 9, 222.

nimi ali nečloveškimi snovmi, potem je z navedeno izjavo očitno nameraval povedati nekaj več kot samo tisto, kar v njej konkretno je. Trditev, da je življenje »preveč nizkotno in nečloveško«, ne izraža samo moralne obsodbe nacističnih taborišč med vojno, temveč razkriva misel, ki posega v estetsko območje pisateljske prakse in bi jo mogli opisati takole: Ko je realna resničnost najbolj silovita, do kraja prignana v vseh svojih razsežnostih, predvsem negativnih, pisatelja porazi, razoroži ga in onemogoči pri literarnem ustvarjanju. Zgodovina ne dopušča, da bi jo umetnost dopolnila ali preoblikovala, kaj šele preseгла z individualnim videnjem in domišljijo. Drugačen je položaj šele tedaj, ko pride umetnost do prepričanja, da obvlada življenjsko resničnost in da jo zmore oblikovati po zakonih lastne narave, po ukazu lastne ustvarjalne fikcije, tedaj, ko se umetnost iztrga iz empiričnih izkušenj zgodovine in se prepozna v njih kot istovetenje in razločevanje hkrati. Prežih pa se neposredno po vrnitvi iz taborišča ni mogel dvigniti v tak položaj, ni mogel najti tiste točke zunaj dogajanja, iz katere bi kot pisatelj ujel v svojo optiko neposredno zgodovino in jo v svojih predstavah obvladal, domislil v bistvenih pojavih in razsežnostih. Ko razmišljamo o Prežihovi vojni prozi, moramo potemtakem imeti v zavesti boj pisatelja z intimnim, vendar trdovratnim občutkom, da so vojne grozote, če presegajo človeška merila, v umetnosti neobvladljive. Ob taki nemoči ustvarjanja pa je Prežiha napadla sredi leta 1946 še bolezen, ki se je naglo stopnjevala, dokler nekaj let zatem ni pretrgala njegovega kratkega, vendar nemirnega, redko v ustvarjalno zbrano naravnega življenja. Če k temu dodamo družbenopolitično delo pisatelja v povojnih letih, postane razumljivo, zakaj se mu je načrt o velikem tekstu razblinil v cikel črtic, kvečjemu kratkih novel, in zakaj je kratka proza, ne roman, njegova tipična pripovedna oblika na temo druge svetovne vojne.

V knjižno izdajo *Naši mejniki* iz leta 1946 je Prežih vključil dobro polovico svoje kratke proze z vojno tematiko, druge črtice so ostale zunaj knjige, objavljene so bile v različnih revijah in publikacijah, nekatere šele po pisateljevi smrti. Očitno je tudi, da prevladujejo v *Naših mejnikih* »kratke storije« o partizanskem boju in okupatorjevem nasilju v domovini, črtice s taboriščno tematiko so redke, vsega tri od sedemnajstih, pa še od teh je ena memoarske vsebine, tako da imamo v knjigi štirinajst pripovednih enot na temo narodnoosvobodilnega boja in samo dve, ki prikazujeta trpljenje v nacističnih taboriščih. Tako razmerje je v tesni zvezi z ideološkim vrednotenjem vojne tematike v naši takratni literarni publicistiki, ki je pripisovala herojskemu boju in drugim oblikam aktivizma v narodnoosvobodilni vojni neprimerno višjo ceno kot pa razkrivanju trpljenja ali pasivnega odpora nemočnih žrtev v nacističnih taboriščih. Prežihov Voranc je seveda napisal več pripovedi na taboriščno temo, kot je razvidno iz *Naših mejnikov*, in nedvomno mu je vzdušje v literarni kritiki in javnosti, ki se je v njem odslikavalo kot samocenzura, branilo, da bi večje število takih črtic objavil v knjigi. Morda je taka hierarhija vojnih tem vplivala nanj celo v tem smislu, da je opustil načrt o velikem tekstu s taboriščno snovjo. Naj bo tako ali drugače, razmerje med partizanskimi in taboriščnimi motivi pri njem je drugačno, kot se kaže v *Naših mejnikih*. Taboriščnih pripovedi je namreč precej več, natanko tretjina vseh njegovih proznih enot, napisanih na temo druge svetovne vojne.

Proza, ki prikazuje okupatorjevo nasilje v domovini in narodnoosvobodilni boj Slovencev, pogosto šele v zarodkih ali v začetnem obdobju, predstavlja estetsko najbolj dognana novela *Stari grad*. Novela, o kateri je tudi Prežih sam

prepričan, da je njegova »najboljša sodobna stvar«,⁴ razkriva nekaj značilnosti večinskih pripovedi na vojno temo. Na eni strani je vojska nemškega okupatorja, ki zasede pisateljevo ožjo in širšo domovino, na drugi strani je slovensko prebivalstvo manjšega trga — literarna zgodovina ugotavlja, da gre za Dravograd⁵ — ki je v začetku navdušeno nad Nemci, pozneje, ko se začne nasilno preseljevanje Slovencev, pa je navdušeno vse manj, dokler nam pripoved naposled implicitno ne odkrije, da se nekje zunaj trga, v prostoru, kamor ne seže vednost pripovedovalca, že odvija partizanski boj. Novelo je Prežih napisal v preizkušeni tretjeosebni obliki, omembe vredna pa je pri tem okoliščina, da pripovedovalec »kratko storijo« pripoveduje skozi zavest odraščajočega otroka, telesno pohabljenega dečka. Gre za prvi primer, da je slovenski pisatelj uporabil doživljajsko optiko otroka v pripovedi na temo druge svetovne vojne. V skladu s tem si je Prežih kot realist prizadeval opisati dogajanje skozi otroško psihologijo, prikazati stanje stvari iz perspektive otroškega razumevanja sveta. Ko npr. pripoveduje o prihodu Nemcev in o začetnem navdušenju prebivalcev nad njimi, pohabljeni deček v starem grajskem stolpu ugotavlja, da so ženske naravnost skakale v nemške vojake, nekatere pa so »plesale okrog motorjev kakor besne in počepale obnemogle na tla, s katerih so se potem zaganjale pokonci in nerazumljivo kričale«. Podobno doživljanje ali podobno nerazumevanje dogodkov — če tako sprejemanje dogodkov vrednotimo s stališča odraslega človeka — izraža pripovedovalec v nadaljevanju zgodbe, vendar otroško percepcijo realnega življenja označuje z nenavadno skromnim izrazjem, največkrat z eno samo besedo, zdaj v pridevniški, zdaj prislovni funkciji. Štirinajstleten deček je npr. opazil »zastave s čudnim, skrivljenim križem na sredi«, moški v trgu so se »čudno vedli«, »čudnega vedenja tržanov ni hotelo biti konec«, v celoti se je dogajanje dečku »čudno zdelo«, »čudno je bilo«, da so Nemci kar naprej kričali, mlademu junaku se je »čudno zdelo«, da je imel nemški policaj sočutje z mrtvim psom, ne z mrtvim človekom, itd. itd.⁷ Skratka — otroška perspektiva pripovedovanja je bila Prežihu zgolj oblika, da je z njo izrazil svoj pogled na vojno, kolikor se do vojne ni opredelil že s fabulo, z dialogi oseb ali neposrednim komentarjem k zgodbi.

Kot rečeno, novela ne prikazuje partizanskega boja, njena pripoved je osredotočena na mučenje in umore Slovencev v starem grajskem stolpu, ki jih pripovedovalec opisuje skozi zavest dečka. Ta opazuje nemška grozodejstva iz svojega skrivališča na vrhu stolpa in njegova zapažanja dajejo pripovedi večjo utemeljenost, kot pa bi jo zgodba imela, če bi jo pripovedoval klasični ali vseadni pripovedovalec. Hkrati so mučenja narodno zavednih Slovencev predstavljena v noveli tako, da se grozljivost prizorov stopnjuje. V poročevalnem slogu, naravnost skopo in brez opisov, je npr. prikazana ustrelitev štirih civilnih oseb. Precej več smisla za detajle pokaže pripovedovalec, ko opisuje, kako Nemci privedejo v temačen prostor grajskega stolpa ujetega partizana in spustijo nanj pse, da ga raztrgajo. Za popolnost informacije velja povedati, da pohabljeni deček z vrha stolpa ne opazuje morišča pod seboj s pasivnim sočutjem, temveč se v njem prebudi aktivno kljubovanje do Nemcev, ki se krepí v takem razmerju, kot se stopnjujejo zločini v grajskem stolpu. Najprej

⁴ Ferdu Godini 13. septembra 1946 (ZD III, 1971, 547).

⁵ Zbrano delo III, 1971, 568 (uredil in opombe napisal Drago Druškovič).

⁶ Prav tam, 12.

⁷ Prav tam, 11, 12, 16, 18, 19, 20.

deček naskrivaj izruje iz zida obroče, na katere so Nemci privezovali svoje žrtve. Potem si ne more kaj, da ne bi metal kamenja na pobesnele volčjake, ki mrevariyo smrti zapisanega partizana. Ta igra doseže s protiigro vrhunec, ko uničevalska strast okupatorjev in njihovih domačih zaveznikov prestopi vse meje, pogum mladega junaka pa se približa nevarnosti, da ga Nemci odkrijejo. Gre za prizor, ko domačin, nemški ovaduh in njihov rabelj, pripelje v grajski stolp svojo znanko, nosečo kmetico, obtoženo, da je skrivala partizane, ter jo zverinsko muči do smrti. Prizor je opisan s poudarjeno, skoraj naturalistično pozornostjo za detajle, zato zavzema razmeroma precej prostora v bolj ali manj poročevalski pripovedi. Postavljen je na konec zgodbe, kajti vse, kar prizoru še sledi, je skrčeno na najmanjšo mero, takó scena, ko pohabljeni deček spusti z vrha stolpa na gestapovskega mučitelja gada in potem še enega, kakor tudi sklepna slika novele, usodna za mladega upornika, ki ga Nemci naposled odkrijejo in ustrelijo.

Noveli je motivno sorodnih še nekaj črtic, ki prikazujejo usmrtitev ujetih partizanov, privržencev osvobodilnega gibanja na zasedenem ozemlju ali likvidacije talcev, ustreljenih kot maščevanje za uboj okupatorjevih vojakov, tako v prozi *Osem tovarišev* in *Opravek na Viču*. Včasih je motiv usmrtitve toliko spremenjen, da se nemočna žrtev po naključju reši ali celo dvigne k upor, čeprav brez upa zmage, npr. v črticah *Sveta Neža* in *Zmagovalec*. Neredko pisatelj pri tem zapade v enostransko heroizacijo človeka, ne samo v črtici *Osem tovarišev*, tudi v kratki prozi *Junak*, ki sicer sugestivno prikazuje strahotna mučenja v nemških zaporih, vendar ima osrednji lik črtice vsa znamenja idealnega junaka, zato je Prežih verjetno pripoved pozneje izločil iz knjige *Naši mejniki*.⁸ Estetsko bolj prepričljiva je *Otroška zaščitnica*, dnevnik zaslepljene in krvoločne nacistke. Podobno je s črtico *Sod*, ki prikazuje takó grozljivo trpinčenje partizanskega obveščevalca, da se komaj katera Prežihova pripoved v tem pogledu lahko z njo primerja, vendar eksplicitni zaključek vsiljuje pripovedi poučni, mobilizatorsko spodbudni značaj. Didaktičnost tudi sicer ni redka v pisateljevi literaturi, največkrat niti ne ostane prikrita, v humoristično zastavljeni črtici *Opravek na Viču* se npr. psihološka motivacija dogodka, njegova notranja logika na koncu zaostri v idejo, v neposredno izraženo politično izkušnjo, ki zasenči človeško tragiko junaka in se razbohóti kot osrednje sporočilo pripovedi.

Taka je Prežihova kratka proza tudi tam, kjer pisatelj razširja vojno tematiko, tako da glavno pozornost namenja narodnoosvobodilnemu boju. V teh črticah je nasilje nemškega okupatorja še vedno prisotno, vendar ni več v ospredju, ne predstavlja več glavnega ali celo edinega pripovednega motiva. Prežih obnavlja zdaj tak vzorec pripovedi, ki prikazuje partizanski odpor okupatorju in njegove žrtve v boju za narodno in socialno osvoboditev. Razen v nekaj mračnih »kratkih storiyah«, kot sta črtici *Trije sinovi* ali *Dve prijateljici*, Prežih dogajanje v malo obsežnih pripovedih navadno pripelje do konca vojne, do osvoboditve, tako da dobijo temni, pogosto tragični dogodki svoje moralno opravičilo oziroma svetlo dopolnilo, to pa izraža pisatelj na bolj ali manj poučen, izrazito ideološki način. Med take pripovedi sodijo ob črticah *Kristina*, *Oče* in *Klic domovine* še *Ramunkov terc* in *Vice*. Redko je Prežih

⁸ Prav tam, 563, 578. Drago Druškovič ne razglablja o vzrokih, zakaj je pisatelj iz knjige izločil črtico *Junak*, komentar sklene z ugotovitvijo, da motivi za izločitev »niso znani«.

presegel opisani fabulativni obrazec in se lotil psihološko bolj zapletenih likov. Mednje bi pravzaprav lahko prišteli samo *Dva prijatelja* ali kvečjemu *Kruh*, kjer gre že za eksistencialne stiske človeka, za individualne in družbene dileme, ki se porajajo v mejnih situacijah, v katerih se znajde posameznik proti svoji volji, a jih more rešiti samo z lastnim tveganjem in lastno izbiro usode.

Vse omenjene značilnosti — poučno eksplicitnost pripovedovanja, tendenco po heroizaciji človeka in priostritev zgodbe v idejno, če ne kar idejnopolitično sporočilo — najdemo tudi v črticah ali kratkih novelah s taboriščno tematiko. Te črtice prikazujejo na eni strani brezpravnega, do kraja razvrednotenega človeka, ki ga nacizem spremeni v sužnja, v katerem pa še utripa volja po ohranitvi, živi celo neka zavezanost humanističnim vrednotam ali osebni senzibilnosti, kot se kaže v pripovedih *Koliko jih je danes*, *Sedmero otrok*, *Umik* in *Pljunek smrti*. Na drugi strani predstavlja pisatelj lik heroja, ki z nadčloveško notranjo močjo prenaša mučenje v taborišču in se moralno dviga nad nacistične rablje. Med enim in drugim tipom črtice stoji »lagerska novela« *Tat*, kakor je pisatelj označil obsežnejšo pripoved na taboriščno temo. Čeprav novele ne moremo poistovetiti z nobeno omenjenih črtic, ohranja v sebi neke prvine, ki so značilne za oba tipa taboriščnih motivov, kot novo razsežnost pa novela vnaša v obravnavano tematiko etično načelo, ki ga v tako izpostavljeni obliki ne pozna nobena druga pripoved. Vrednota bratstva med ljudmi v nacističnem taborišču, utemeljena svetovnonazorsko, če ne kar socialnopolitično, se kaže v noveli kot prijateljstvo med ruskim in slovenskim internancem. Ruski jetnik gre v svojem človekoljubju tako daleč, da ob velikem tveganju skrivaj prinaša kruh slovenskemu tovarišu. Ko ga pri tem odkrijejo, ga kaznujejo s krutim bičanjem, ki ga pisatelj opiše tako obširno — na petih straneh besedila — da dobi osrednji pomen v zgodbi. V tem prizoru se tudi Slovenec zlomi in prizna, da je on kriv za kršitev taboriščne discipline, ne ruski internanec. Svobodno priznanje krivde v taborišču pa se nacistom zdi neprepričljivo in neresnično. Ta nesporazum med jetnikom in taboriščnim vodstvom je hkrati tisto, kar pogloblja idejno vsebino kratke proze na taboriščno temo. Razkriva namreč totalno grozljivost taborišč, zlasti psihološko in etično mučenje političnih nasprotnikov kot uvod v njihovo dokončno uničenje.

Novelo *Tat* pojmuje kot najvidnejši, čeprav nikoli uresničeni poskus Prežiha, da napiše daljšo prozo o nemških koncentracijskih taboriščih. Vzporedno s tem načrtom pa je pisatelj verjetno pod vplivom diferenciranega vrednotenja vojne tematike v naši publicistiki neposredno po vojni zasnoval tudi daljši tekst na temo narodnoosvobodilnega boja v domovini.

Proza, o kateri domnevamo, da je fragment pisateljevega »velikega teksta« o narodnoosvobodilnem boju, tako domneva tudi Drago Družkovič,⁹ je povest *Zadnji Volodej*. Verjetno manjka danes začetni del povesti, vsekakor pa je morala biti povest širše zasnovana, saj že njen naslov nakazuje nadaljevanje zgodbe o narodno trdni kmečki družini na slovenskem Koroškem, ki naj bi jo okupator zaradi sodelovanja s partizani povsem uničil. V prid take domneve govori okoliščina, da preide začetna enopramenasta zgodba v simultano multilokalno pripoved, v razčlenjeno prozno strukturo, ki vsevednemu pripovedovalcu omogoča pripovedovanje o istočasnem dogajanju na različnih mestih. Širjenje pripovedne perspektive kaže tako kakor nezaključena epska vsebina

⁹ »Ohranjeni rokopis dvainšestdesetih strani je po naši domnevi ostanek Prežihovega velikega teksta...« (ZD III, 1971, 611).

na pisateljevo težnjo po ustvaritvi večjega teksta, po vsej verjetnosti romana o narodnoosvobodilni vojni.

Kljub nedokončanosti je *Zadnji Volodej* Prežihovo najobsežnejše in hkrati najbolj značilno pripovedno delo o drugi svetovni vojni. V njem se je pisatelj osredotočil na motiv, ki je ves čas zaposloval njegovo osrednjo pozornost, tukaj pa je ta motivna privlačnost dobila naravnost izjemno razsežnost. Iz svojega območja je pregnala druge pripovedne komplekse, tako da v snovno-motivnem pogledu delo učinkuje kot izjemno enorodna umetnina. Razen prvega poglavja, ki pomeni uvod v glavno dogajanje, naslednja tri poglavja opisujejo mučenje kmečke družine v okupatorjevem zaporu. S kakšno natančnostjo predstavlja pisatelj od doma izgnane, na milost in nemilost sovražniku izročene kmete, dokazuje že okoliščina, da odmerja krutemu zasliševanju in trpinčenju kmečkega gospodarja posebno poglavje na več kot osemnajstih straneh formata zbranega dela, mučenju noseče žene spet celo poglavje na približno desetih straneh in približno toliko njunim mladoletnim otrokom, ki jim okupatorjevo nasilje prav tako ne prizanese. In ne samo trajanje, tudi silovitost mučenja v povesti presega vse podobne prizore pri Prežihovem Vorancu. Po perversnosti se trpinčenje v *Zadnjem Volodeju* lahko primerja samo še z najbolj iznajdljivimi metodami srednjeveške torture, saj podivjani gestapovci mučijo posamezne člane družine istočasno, vendar v različnih prostorih, tako da dotolčeni, komaj še zavestni kmet sliši ženine krike in trpljenje svojih otrok. Pod takim pritiskom se Volodej nazadnje zlomi in do smrti izmučen prizna vse, kar mu očitajo. Tak razvoj dogodkov potrjuje nedokončanost teksta, saj pušča odprto vprašanje, kaj se še dogaja z Volodejem, ki klone pod fizičnim in moralno psihološkim nasiljem nacistov, kakšen je njegov konec in kakšen konec njegove družine. Pri vsem tem je zanimivo, da Prežih tudi v tej povesti najbolj privlačuje mračna sila v človeku, njegovo navidez pojmljivo, sicer pa globoko v biti zakoreninjeno, v zadnji skrajnosti iracionalno zlo, in da predvsem s tega zornega kota prikazuje tragiko druge svetovne vojne, medtem ko ostajajo drugi možni položaji človeka v vojni bolj ali manj zunaj njegove pripovedne optike.

Prežihova kratka proza z vojno tematiko ne more zatajiti številnih značilnosti socialističnega realizma, ki je v prvih povojnih letih obvladoval našo literaturo. Ta estetskoumetniška usmeritev se pri pisatelju kaže tako v shematični razporeditvi oseb na dobre in slabe kakor tudi v pretežno socialnopolitični, manj psihološki ali etični motivaciji dogajanja. Fabula Prežihove kratke proze, neredko zaokrožena s presenetljivo učinkovitim razpletom, je večinoma podrejena idejnemu sporočilu dela. Prevladuje poročevalski, celo reportažno poročevalski model pripovedovanja nad scenično pripovedjo, ki je samo v redkih novelah in povestih nekoliko bolj navzoča. Pokrajinske posebnosti prostora so močno zabrisane, maloštevilni in skopi so opisi narave, pripovedovalca zanima predvsem človeško dogajanje. Zanima ga zgodovina. To seveda ne pomeni, da se izraža v prozi zgolj pisateljeva idejna ali ideološka identiteta, ne pa tudi njegova artistska volja, kajti v nekaj pripovednih delih zasledimo manj običajne nerealistične slogovne prvine, ki bogatijo pisateljevo pripovedništvo in v nekem smislu ne nasprotujejo le njegovi glavni slogovni usmeritvi, temveč tudi legitimni umetniški doktrini časa. Že v črtici *Svinja* najdemo poosebljanje narave, tj. subjektiven, za realizem manj značilen oblikovalni postopek. Še naprej gre Prežih v noveli *Stari grad*, kjer se takoj na začetku in sicer skopem opisu pokrajine, zatem pa še nekajkrat pojavi reka v posebni

vlogi. Najprej je predstavljena stvarno, kot široka in bleščeča voda, ki teče proti izlivu, že na drugem mestu pa je Drava označena kot reka, ki mirno nadaljuje »svojo večno pot proti vzhodu«. ¹⁰ V kontekstu učinkuje tak tek reke kot opozicija spremembam, ki jih tuja zasedba prinaša v deželo, kot nestrinjanje večne, brezčasovne narave s trenutnim dogajanjem v družbi. Da reka v noveli izgublja svoj realni pomen, potrjuje pisatelj še nekajkrat, kajti navzlic novostim teče Drava, zdaj že dvignjena v simbol, »po starem dalje mimo trga, vsa velika in lepa«. ¹¹ Simbolizacijo reke zamenja na koncu pripovedovalčevo drugačno razmerje do objektivne resničnosti, ki pa je prav tako tuje realizmu. Drava, doslej velika, svetla, lepa, bleščeča reka, nenadoma izgubi »svojo svetlo podobo« in v skladu z nesrečnim koncem novele zdaj samo še »umazano in leno« ¹² teče po dolini, ne več proti vzhodu. Primer, kako pripovedovalec subjektivizira realno stvarnost, ji vzame izkustveno vsebino in spremeni v izrazno sredstvo! Pri tem je pozornosti vredno to, da sodijo taka preseganja realističnega pripovednega jezika, ki jim seveda ne smemo pripisovati prevelikega pomena, saj poglobljena slogovna usmeritev pisatelja ostaja realistična, v tematski krog narodnoosvobodilne proze. V črticah, ki opisujejo taboriščno snov, takih odstopanj od realističnega sloga ni, gre pa v teh črticah za drugačno preoblikovanje realističnega načela v umetnosti (eksplicitnost idejnega pripovedovanja, heroizacija človeka). Vendar je nekaj teh črtic že na meji spominsko dokumentarne proze. ¹³ Tako se v slogovnem pogledu ohranja subtilna, čeprav pomenljiva razlika med Prežihovo kratko prozo na temo narodnoosvobodilnega boja in prozo s taboriščno tematiko, razlika, ki izhaja iz posebnosti oblikovalnega postopka znotraj enega in znotraj drugega tematskega območja. Snovi in teme iz druge svetovne vojne so pri Prežihu delno rezultat njegovega osebnega izkustva (zapori, taborišča), delno pa se te snovi naslanjajo na izkustva drugih ljudi (partizanski boj). Te pisatelj povzema po pripovedovanju ali je z njimi kako drugače seznanjen. Seveda ni mogoče trditi, da je Prežihova proza s taboriščno tematiko utemeljena izključno v njegovih realnih izkušnjah, črtice na temo partizanskega boja pa v izkušnjah udeležencev osvobodilne vojne, saj je treba v obeh primerih računati z dopolnitvenim navdihom ustvarjanja. Z gotovostjo pa domnevamo, da se kratke zgodbe o nacističnih taboriščih opirajo večidel na empirično izkustvo pisatelja, medtem ko ima pri kratki prozi s partizanskimi motivi vodilno vlogo pripovedna fikcija. Pisateljevo doživetje nacističnih zaporov in taborišč pa je tako silovito, tako globoko vrezano v njegovo zavest in podzavest, da se prenaša tudi v drugo tematiko, kar pri njem spet dokazuje premoč realnega izkustva nad fiktivnim predstavljanjem življenja. Fabulativni obrazec taboriščne proze, obrazec o nacističnem mučitelju in ubijalcu ter nemočni, vendar neuklonljivi žrtvi podaljšuje pisatelj v prozo z narodnoosvobodilno snovjo, tako da ostaja drugačnim oblikam osvobodilnega boja na voljo samo obrobna, kvečjemu dopolnilna vloga. Mortifikacijski motivi — motivi mučenja in ubijanja — so namreč pri Prežihu veliko bolj izpostavljeni kot pri drugih slovenskih pisateljih starejše generacije. Predstavljajo njegovo osrednjo in estetsko najbolj produktivno izkušnjo druge svetovne vojne.

¹⁰ Prav tam, 11.

¹¹ Prav tam, 15.

¹² Prav tam, 33—34.

¹³ Prim. črtici Srečanje in Naše srečanje.

ZUSAMMENFASSUNG

Bei Prežih ist ein subtiler, wenn auch bedeutungsvoller Unterschied zu spüren zwischen seiner Kurzprosa mit dem Thema des Nationalen Befreiungskampfes und der Prosa mit Lagerthematik, ein Unterschied, der aus den Besonderheiten des Gestaltungsprozesses innerhalb des einen oder des anderen Themenbereichs der Kriegsprosa hervorgeht. Die Stoffe aus dem Zweiten Weltkrieg sind bei Prežih teilweise Resultat seiner persönlichen Erfahrung (Gefängnisse, Lager), teilweise aber stützen sich diese Stoffe auf die Erfahrung anderer (Partisanenkämpfe). Diese faßt der Schriftsteller zusammen nach Berichten, oder er erfuhr sie auf andere Weise. Natürlich ist es nicht möglich zu behaupten, daß Prežih's Prosa mit Lagerthematik ausschließlich auf seiner realen Erfahrung gründet, die Kurzgeschichten mit dem Thema des Partisanenkampfes aber auf Erfahrungen von Teilnehmern des Befreiungskampfes, muß doch in beiden Fällen mit der ergänzenden schöpferischen Eingebung gerechnet werden. Mit Sicherheit aber ist zu vermuten, daß sich die Kurzgeschichten über die Nazilager meist auf die empirische Erfahrung des Schriftstellers stützen, während bei der Kurzprosa mit Partisanenmotiv die Erzählerfiktion eine führende Rolle spielt. Das Schriftstellererlebnis der Nazigefängnisse und -lager ist aber so mächtig, daß es sich auch auf die übrige Thematik überträgt, was wieder die Übermacht realer Erfahrung über fiktive Lebensvorstellungen beweist. Das fabulative Muster der Lagerprosa, das Muster vom Nazifolterer und Totschläger und dem ohnmächtigen jedoch unbeugsamen Opfer verlängert der Verfasser in die Erzählungen mit dem Stoff des Nationalen Befreiungskampfes hinein, so daß den anderen Formen des Befreiungskampfes nur eine Nebenrolle, wenn auch in ergänzender Funktion, zur Verfügung bleibt. Mortifikations-Motive, Motive des Folterns und Tötens, sind nämlich bei Prežih viel besser herausgestellt als bei anderen Schriftstellern. Sie stellen seine zentrale, ästhetisch produktivste Erfahrung des Zweiten Weltkriegs dar.

STILNA ANALIZA BESEDILA S STALIŠČA UPOVEDOVALNIH DOLOČITEV

Stilna analiza s stališča trinajstih upovedovalnih določitev prinaša nov, celostni vidik v tovrstno obravnavo besedila, hkrati pa se tako preverja veljavnost in uporabnost teorije upovedovanja. Izbor upovedovalnih možnosti v izbranem besedilu, Šeligovem Triptihu Agate Schwarzkobler, potrjuje tezo o njegovi reističnosti; v tem smislu so najbolj stilotvorne časovna, istovetnostna, jakostna, kolikostna in pomembnostna določitev, nekatere, kot npr. osebna in naklonska, pa tako delujejo z odsotnostjo stilemov. Kaže, da je upovedovanje v veliki meri odvisno od ideologije in pripovednega položaja.

This stylistic analysis, based on the thirteen modifications of the sentence semantic base, presents a new, integral viewpoint of text analysis. It is also a touchstone of the validity and usefulness of the theory of forming sentences from propositional arguments. Šeligo's literary piece *Triptih Agate Schwarzkobler* has been chosen for the purpose, and the author's actual selection of modifications has proved its reistic status. It has been found that the most stylogenic modifications are the temporal, the identificatory, the intensificatory, and the hierarchical modifications, while others, e.g. the personal and the modal ones, make themselves felt by the very absence of stylemes. Sentence formulation, as it seems, largely depends on ideology and the narrative viewpoint.

0 Metoda stilne analize s stališča upovedovanja še ni preizkušena niti razvita, zato je tudi pričujoča razprava le poskus take analize. Da bi bilo upovedovanje lahko eden izmed možnih dokaj celostnih vidikov stilne analize, pa se je zdelo po temle premisleku: Upovedovanje je »potek, v katerem pomenska podstava povedi dobi izrazno obliko«,¹ in sicer s trinajstimi² upovedovalnimi določitvami; pri modificiranju pomenske podstave gre v bistvu za izbiranje ustreznih jezikovnih sredstev iz sistema (predvsem oblik, pa tudi leksemov, skladenjskih vzorcev, npr. pri jakostni, čustveni, perečnostni določitvi). In če tudi stil pojmuje kot izbor jezikovnih sredstev iz sistema ter njihovo funkcioniranje v besedilu,³ smo zelo blizu sklepa, da se v upovedovalnem postopku pomembno oblikuje stilna podoba besedila. Potemtakem bi morala analiza s stališča upovedovalnih modifikacij zajeti precej (večino) stilemov.

Namen in cilji raziskave

Glavni namen razprave vendarle ni analiza sloga, ampak predvsem poskus, opraviti to analizo z določenega, novega stališča. Ta poskus naj končno pokaže uporabnost in učinkovitost ter morebitne pomanjkljivosti trinajstih

¹ Jože Toporišič, Slovenska slovnica, 1976 (dalje: Ss 1976), str. 422.

² Prim. Jože Toporišič, Nova slovenska skladnja, 1982 (dalje: NSS), Upovedovanje, str. 225–259. V Ss 1976 jih je le enajst.

³ Jože Toporišič, Razgledi po stilistiki in stilu, JiS 1962/63, str. 34. — Tomo Korošec navaja po Jedlički: »Pomembno je, katera sredstva iz sistema jezikovnih sredstev izberemo, kako jih uporabimo in kako jih v jezikovnem sporočilu razvrščamo, organiziramo. Zato jezikovni stil pomeni karakteristični način organizacije, zgradbe jezikovnega sporočila, temelječ na izbiri in uporabi jezikovnih sredstev.« (Sinteza stilističnih raziskav v češkem jezikoslovju, SR 1973, str. 93)

upovedovalnih določitev pri stilni analizi besedila, z drugimi besedami: zanima nas, koliko stilotvornega v besedilu se da s temi določitvami zajeti, kako popolna ali nepopolna je stilna analiza po tej metodi. Pridobljena spoznanja bi bila koristna za obe strani: stilistika bi pridobila nov celostni vidik stilne analize (če bi se pokazala za uspešno), hkrati pa bi v praksi preverili veljavnost teorije upovedovanja, in to na konkretnih primerih iz danega besedila (veliko lažje je teorijo razvijati na posebej za to odbranih, skonstruiranih primerih — vedno bomo izbrali najbolj tipične). Zagotovo bomo v njem naleteli tudi na netipične, problematične primere, morda celo na kaj, kar z dosedanjimi trinajstimi upovedovalnimi določitvami ni zajeto; teorijo upovedovanja bi lahko dopolnili, če z ničimer drugim, vsaj z novimi, zanimivimi primeri posameznih določitev propozicije.

Tako bo imelo upovedovanje v razpravi določeno prednost pred stilno analizo, ker ga bomo opazovali vsestransko, medtem ko bomo stil danega besedila preiskovali samo s stališča upovedovanja, zaradi česar je taka stilna analiza zavestno omejena. In začetno tezo (formulirano tudi v naslovu) o upovedovanju kot vidiku stilne analize bi prav lahko obrnili in rekli, da je stilna analiza izhodišče za raziskavo upovedovalne teorije.

Za analizo smo izbrali umetnostno besedilo, in sicer Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler*.⁴ Besedilo se je zdelo primerno za tako omejeno stilno analizo iz več razlogov:

— Prvič, dobro prenaša drobljenje, jezikoslovno natančno raziskovanje ter statistično obdelavo, s čimer mislim, da ob tem ne razvodeni in da se dá tako zajeti večina stilemov (čeprav ne vsi; marsikaj stilotvornega bi se našlo v izbiri skladskega vzorca, razvijanju fraz, pa tudi z besediloslovnega stališča, kar z upovedovanjem večinoma ni zajeto).

— Drugič, besedilo je bilo s stališča literarne vede že večkrat preiskovano in po stilni plati opredeljeno kot reistično; za uvodni del (odpiranje predala) pravi Boris Paternu, da je »naravnost šolski primer 'reifificiranega' ali 'reističnega' sloga«. ⁵ Osnovne značilnosti reizma kot literarne smeri so znane, ⁶ zato bi bilo zanimivo videti, kako se jezikovno uresničujejo. Besedila se torej lotavamo z določeno vednostjo o njegovem slogu in zato tudi z določenimi pričakovanji od stilne analize.

— In končno, besedilo je razmeroma kratko, tako da ni nujno, da bi se analiza omejila le na sonde, ampak je besedilo obvladljivo v celoti.

Za natančno stilno preiskovanje s preglednicami in ponazarjalnimi številčnimi podatki (po spodaj opisanem postopku) smo izbrali šest sond.⁷ Izbor

⁴ Rudi Šeligo, *Triptih Agate Schwarzkobler*, zbirka Znamenja 5, ureja Dušan Pirjevec. Založba Obzorja Maribor 1968, 69 str.

⁵ Boris Paternu, *Avantgardizem v navzkrižju struktur*, Pogledi na slovensko književnost, II. knjiga, Lj. 1974, str. 367. O takratni opredelitvi za poetiko novega romana govori Šeligo v eseju *Za magijsko gledališče v Novi reviji*, 1/7—8, 746.

⁶ Prim. Leksikoni CZ, Literatura, 1977, str. 205.

⁷ 1. sonda (str. 5—7): od začetka do povedi *Zdaj, ko je srednji predal v pisalni mizi odprt, se zlahka da potegniti ven vse predale, ker je v mizo vgrajen tak železen mehanizem, ki povezuje stranske predale s srednjim*.

2. sonda (str. 15—17): od povedi *Ko velika stenska ura nad visokimi dvokrilnimi vrati, ki pred kazalci sploh nima stekla /.../ do povedi Vse tri se izrečejo o kavi*.

3. sonda (str. 39—40): od povedi *Okno, ki ima popoldansko naglo glasbo, je že za njo do povedi Potem prime torbico samo z eno roko, z drugo prime zunanjo kljuko in prisede*.

ni bil posebno lahek, še posebno težko je bilo zadostiti zahtevi, naj bi bila v teh nekaj kratkih odlomkih zajeta vsa tipika besedila. Prva in zadnja sonda sta z začetka in konca besedila; izbrani sta v prepričanju, da je začetek vedno (v dobrem besedilu, in to Triptih je) stilno močno, značilno mesto, prav tako konec, zanimiva pa je tudi primerjava med njima. Ostale sonde se po osnovni tipiki stilemov bistveno ne razlikujejo od teh dveh (kar potrjuje stilno homogenost besedila), ju pa v marsičem dopolnjujejo, in to je bil tudi glavni kriterij pri njihovi izbiri. Kljub vsemu pa se marsikateri zanimiv stilem izgubi, še posebno zato, ker besedilo nima nekih stilnih vzponov in padcev, ampak večinoma vzdržuje stalno stilno potenco. Kot že rečeno, je besedilo razmeroma kratko, zato se je dal napraviti iz ostalega (nesondiranega) besedila inventar vseh zanimivih stilemov, ki so glede na sondirano gradivo novi ali pa uporabni vsaj kot dopolnilno ponazarjalno gradivo.

Sonde so tako ogrodje analize, ki ga, kjer je to potrebno, dopolnjujemo s preostalim gradivom.

V izbranem odlomku (sondi) je bilo potrebno poiskati naše vrste stileme, tj. stilno zaznamovane upovedovalne določitve. Ustrezna preglednica podaja pogostnost stilemskosti pri posamezni upovedovalni določitvi, iz nje je razvidno, katere od trinajstih so posebno (izrazito) stilotvorne.

Takoj na začetku pa se je pojavilo vprašanje, ki se je sprva zdelo čisto tehnične narave, a se je kasneje pokazalo drugače, namreč, kako razdeliti besedilo, kako na široko (ali na ozko) ga zajeti in kako velike dele opazovati. Analizirati celo poved⁸ (nekatero so zelo dolge in zapleteno zložene), se je zdelo nemogoče, saj se je celo v posameznih stavkih pokazalo več določitev iste vrste (npr. več istovetnostnih) ali bolje: posamezne določitve z različnimi sredstvi. Vsak stavek posebej se je dal natančneje pregledati in tudi predstavitev izkoriščenosti posamezne upovedovalne določitve je tako preglednejša. Vendarle pa je bil okvir stavka in celo povedi na nekaterih mestih pretesen (npr. včasih pri istovetnostni ali perečnostni določitvi).

Pravzaprav pa analitični postopek ne bi smel biti tehnična zadeva in je ob iskanju najustreznejšega bistveno odgovoriti na vprašanje, kako poteka upovedovanje (sinteza), kako pomenski podstavi dajemo izrazno obliko in ali delamo posamezne stavke, povedi ali imamo v zavesti širše besedilo. Tako bi analitični postopek ustrezal jezikovni stvarnosti, ker bi bil pogojen prav z njo in ne morda prilagojen čim pripravnejšim tehničnim rešitvam. To vprašanje še ni razrešeno, pravzaprav je bilo treba napraviti kompromis: večinoma je segmentiranje na stavke ustrezalo, saj je bil stavek dovolj velika enota za preiskovanje upovedovalnih določitev, včasih pa je bilo upovedovalno določitev mogoče razumeti in razložiti s pritegnitvijo širšega sobesedila — cele povedi ali še širšega sobesedila.

4. sonda (str. 57—59): od povedi *Zdaj se tudi zdi, da se je svelli val pomaknil niže z oči [...]* do povedi *Neki, kot z dušilcem prestreženi glas [...]* se zdaj pa zdaj iztiska iz nje [...]

5. sonda (str. 64): od povedi *Tam zunaj in daleč zunaj je globok kotel noči [...]* do povedi *Srage potu so se najprej razlile v vse smeri [...]*

6. sonda (str. 67—69): od povedi *Ko sta njeni zrkli brez kakršnega koli utripa trepalnic z visoko napeto beločnico obrnjeni naravnost sem [...]* do konca.

⁸ Natančno ločujem med terminoma *poved* in *stavek*, pri čemer mi *stavek* pomeni besede, zbrane okrog osebne glagolske oblike, *poved* pa najmanjšo samostojno enoto sporočila, ki se v pisavi zaznamuje s končnimi ločili, v govoru pa z intonacijskimi ustrezniki, tj. kadenco ali antikadenco. Prim. Ss 1976 na str. 419.

Večinoma se je torej dalo v vsakem stavku posebej označiti stilno zaznamovano upovedovalno določitev — ko je le-ta stilno zaznamovana s sredstvi in postopki v površinski strukturi. Če posebnih sredstev v površinski strukturi ni, to pojmem za ničto stopnjo stilemskosti; npr. v stavku *Trak teče krog in krog čevlja* ni posebnega sredstva za gotovostno določitev, čeprav pomenska podstava je gotovostno določena, in sicer kot nekaj, kar je zunaj dvoma.

Vseeno pa je to izhodišče, namreč, kaj je ničta stopnja stilemskosti oziroma stilno nevtralna upovedovalna določitev, dostikrat problematično. Stilno nevtravno je v vsakem primeru tisto, kar je običajno, kar ne vzbuja naše pozornosti,⁹ ker je osnovna paradigemska možnost. To načelo, delno naslonjeno na jezikovni občutek, velja za vse določitve. Stilno (nenavadno, pozornost vzbujajoče) je vsako odstopanje od običajnega, bodisi v pozitivni ali negativni smeri. Za primer samo istovetnostna določitev: pri označevanju in poimenovanju predmetnosti je istovetnostnih določitev izredno veliko, tako da njihova pogostost daleč presega normalno mero; po drugi strani pa oseb avtor sploh ne identificira, saj jih niti ne poimenuje in se bralcu le iz nekaterih oblikoslovnih znakov (pridevniških in deležniških končnic za spol) včasih posreči razbrati vsaj to, ali gre za moškega ali za žensko; torej se sploh ne ve natančno, za katero predmetnost gre. V prvem primeru je stilotvorno sredstvo za istovetnostno določitev, v drugem pa odsotnost tega sredstva. Že iz tega primera je razvidno, kako težavno je pravzaprav postaviti enotno izhodišče ali merilo, kaj je ničta stopnja stilemskosti (stilno nevtravno) za vse upovedovalne določitve.

1 Preglednica stilne zaznamovanosti upovedovalnih določitev¹⁰

Na levi je izpisano besedilo, in sicer stavki posameznih povedi drug pod drugim, odvisniki z desnim umikom (umik je tem večji, kolikor višje stopnje je odvisnik), s čimer je grafično prikazana skladenjska struktura. V vsakem stavku posebej so označene stilno zaznamovane upovedovalne določitve. Ti podatki so vneseni v preglednico na desni, ki ima trinajst rubrik (upovedovalnih določitev), razvrščenih od leve proti desni. Za vsako upovedovalno določitev, ki je v besedilu stilno zaznamovana, je v ustrezni rubriki znak +. Preglednico lahko beremo in razlagamo vodoravno (kaže stilno razgibanost posameznega stavka in povedi) ali navpično (kaže stilotvornost posamezne upovedovalne določitve); v našem primeru, ko želimo odkriti bistvene slogovne značilnosti danega besedila, je izkoriščena druga možnost.

Navpično branje preglednice torej daje podatek, kako pogosto je posamezna upovedovalna določitev v besedilu stilno zaznamovana. To lahko izrazimo tudi s številkami in napravimo lestvico stilemov. Po njej se da hierarhizirati razlaga stilemov.

Številčni podatki nimajo vedno absolutne vrednosti; za to, kako različnega upoštevanja so potrebni številčni podatki iz preglednice, navedimo dva konkretna primera.

Relativno vrednost ima številčni podatek pri časovni določitvi. V besedilu je vse dogajanje posedanjeno, kot da se dogaja pred pripovedovalčevimi (in

⁹ Za to stališče prim. Jože Toporišič, *Razgledi po stilistiki in stilu*, Jis 1962/63, str. 38.

¹⁰ Glej preglednico na str. 13.

	1. sonda	K	I	H	M	Nik	P	O	Čas	N	G	J	Č	Per
1	Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči kot skoraj sleherni jutro.	+	+						++		+	+		
2	Brada zadene ob nekaj trdega, neizglajenega, in to jo potem grabiča, da ga je še nazaj zavrteti težko.		+		+		+		++					+
3	Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod zelo tanko površino.								+			+		
4	Roka... ..poprime, ki seže iz dolbino pod predalom, prstij se v členkih upognejo in napnejo, potem pustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj ob porinetu ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno zasučeta desno, in ključavnica skoči.								++					
5	Mogoče je slišati prožni kovinski zvok vzmeti.		+		+		+		+					
6	Torej kreveč rok spet dol pod predal in ga potegnem skoraj do belega mehkega žvota.	+	+				+		+					
7	Ko je odprt zgornji srednji predal ali miznica, je mogoče izvlči iz velike pisalne mize, ... ki je oblepljena s hrastovimi furnirjem, ... vse predale na levi in desni strani, se pravi vseh		+		+		+		+					
		+	+++						+			+		
			+						+					
			+						+					
			+++						+					

Številčna preglednica stilemov po posameznih sondah:

Sonda	K*	I	H	M	Nik	P	O	Čas	N	G	J	Č	Per
1.	19	47	1	10	11	28	0	101	1	4	24	0	2
2.	36	80	0	2	10	11	0	147	0	3	36	10	3
3.	10	20	1	0	9	14	0	68	0	3	16	2	2
4.	15	28	1	0	13	12	0	72	1	14	36	1	2
5.	11	19	0	1	13	15	0	57	3	1	21	5	6
6.	28	38	1	1	6	25	0	122	2	5	35	4	2
Skupaj	119	232	4	14	62	105	0	567	7	30	168	22	17

* K = kolikost, I = istovetnost, H = hotenje, M = možnost, Nik = nikalnost, P = pomembnost, O = oseba, N = naklon, skladijski, G = gotovost, J = jakost, Č = čustvo, Per = perečnost.

Stilemska lestvica po pogostnosti: 1. Čas 567, 2. I 232, 3. J 168, 4. K 119, 5. P 105, 6. Nik 62, 7. G 30, 8. Č 22, 9. Per 17, 10. M 14, 11. N 7, 12. H 4, 13. O 0.

našimi) očmi. Za to pripovedovalec uporablja sedanjik od začetka do konca, z redkimi izjemami, ki nekoliko načenjajo to svojevrstno in sicer zelo dosledno časovno perspektivo¹¹ (pripovedovalec kot filmska kamera). Sedanjik ali posedanjenje je gotovo eden izmed najopaznejših stilemov Šeligovega besedila, vprašanje pa je, kako ga pri analizi obravnavati: v vsakem stavku posebej ali v besedilu kot celoti. Ker v vsakem stavku posebej iščemo stilno zaznamovane upovedovalne določitve, vsakokrat naletimo na stilno zaznamovano časovno določitev in potemtakem je vsak sedanjik stilem. Zato pri časovni določitvi pridemo do daleč največjega števila stilemov, čeprav stilno deluje celotno besedilo, napisano v sedanjiku in ne vsak sedanjik posebej.

Po drugi strani pa gotovostna določitev, kjer je eksplicirana s posebnimi sredstvi (členki ipd.), deluje v vsakem primeru posebej. Tu ima število stilemov absolutno vrednost in ga je zato težko primerjati s podatkom za časovno določitev.

Štetje stilemov ima najbrž to pomanjkljivost, da ni vedno jasno, kaj je enota (en stilem) in zato številčni podatki niso vedno primerljivi. Večinoma pa vendarle so (časovna določitev je izjema) in so kljub vsemu kar stvaren kazalnik, kako močno je posamezna upovedovalna določitev stilno zaznamovana. Zato se pri obravnavi stilemskosti po upovedovalnih določitvah držimo zaporedja od najbolj do najmanj pogostne stilne zaznamovanosti. Tudi odsotnost stilemskosti pri kaki upovedovalni določitvi je podatek, ki ga je treba upoštevati.

¹¹ Izraz »časovna perspektiva« je pomožen, za našo rabo sprejet po analogiji s terminom »prostorska perspektiva«, o kateri govori Matjaž Kmecl po P. Lubbocku (Mala literarna teorija, 1977, str. 218–219) in pomeni širino prostora, ki ga pripovedovalec obvladuje. V naši pripovedi je ta prostor zelo zožen (čeprav ne vseskozi enako), prav tako tudi čas: pripovedovalec obvladuje le sedanje, aktualne dogodke in stanja, pretekle redko, prihodnje pa le izjemoma (scenska prostorska in časovna perspektiva).

2 Stilotvornost upovedovalnih določitev

2.1 Časovna določitev

Statistika nam pri časovni določitvi zaradi že omenjenih težav¹² še najmanj pomaga. Po drugi strani pa vendarle ni prav nič narobe, če jo obravnavamo na prvem mestu, saj je ravnanje s časom v Šeligovi pripovedi nekaj posebnega in hkrati značilnega.¹³

2.1.1 Za časovno določenost v besedilu je bistveno popolno posedanjenje vsega dogajanja: to je svojevrstno približevanje dogodka in situacije, enako približevanju prostora. Fiktivni pripovedovalec položaj je ta: neposredno je navzoč ob dogajanju in v prostoru, je nekak skrit opazovalec in kar se da neprizadet, verodostojen poročevalec, prenašalec, opisovalec tistega, kar njegovi čuti (predvsem vid) zaznajo. Opazovalna točka ni vsevednostna (vsevidnostna) glede stvari, dogodkov in oseb. Pripovedovalec je nekakšna skrita kamera, da se vsa njegova pozornost lahko usmeri na en sam majhen delček, izsek, detajl, kot lahko objektiv usmerimo na kakšno podrobnost, ki je, tako iztrgana in povečana, potem na filmu včasih zelo težko prepoznavna. Njegova pripoved je narejena po enakem načelu kot filmski zapis; je sprotno ubesedovanje vsega, kar zaznava. S stališča upovedovanja to pomeni, da upovedeno sovпада s trenutkom govorjenja, zato je dobilo izraz sedanjosti; oblika, ki jo avtor za to uporablja, je (skoraj) dosledno sedanjik.

V tem okviru pa ni razločljiva vloga dovršnega sedanjika, za katerega vemo, da ne izraža sedanjosti (razen v znanih primerih). Tradicionalna slovnica navaja rabo sedanjika za brezčasnost (splošno veljavnost, npr. v povedi *Vrana vrani ne izkljuje oči*) in za pretekla dejanja, kadar jih pripovednik zaradi večje živosti ali dramatičnosti podaja kot sedanja (namišljena sedanjost); to je tako imenovani pripovedni (historični) sedanjik.¹⁴

Taka raba sedanjika sploh (ne le dovršnega) je tradicionalni in nešteto-krat preizkušen postopek dramatiziranja in oživljanja pripovedi, znan ne le iz literature, ampak tudi iz vsakdanjega govora. Med uveljavljeno rabo sedanjika za preteklost in tisto pri Šeligu pa je nek zelo pomemben razloček. V tradicionalni pripovedi avtor posedanja posamezne situacije, le na določenih mestih vstopa (in uvaja tudi bralca) v dogajanje, kot da se odvija pred njegovimi očmi. To stori bodisi zaradi dramatične napetosti bodisi zaradi žive predstavljivosti dogodka oz. situacije; to so doživljajski ali čustveni vzponi v pripovedi. Vendar pa avtor to umišljeno istočasnost upovedenega in upovedovanja vedno razdre, ko se vrača v izhodiščno perspektivo, namreč, da se je upovedeno zgodilo pred njegovo ubeseditvijo, da je preteklo (rabi preteklik). Po stari slovnici je bilo uvajanje posedanjene situacije s preteklikom obvezno, še več: predpisovala je celo, da mora prehod med preteklim časom in namišljeno sedanjostjo tvoriti dovršni sedanjik.¹⁵

Šeligova pripoved je posedanjena v celoti; avtor vseskozi stoji na stališču, da se vse dogaja pred njegovimi očmi, to je stališče, na katerega se tradicionalni pripovedovalec postavi le včasih. Pri Šeligu ni uvajanja s preteklikom,

¹² Prim. 1. točko.

¹³ Tudi avtor sam trdi, da je posedanjenje najpomembnejši postopek v prizadevanju za živo in neposredno navzočnost upovedenega (Nova revija 1/7—8, 746).

¹⁴ Anton Breznik, Slovenska slovnica, 1934, str. 132.

¹⁵ Anton Breznik, Slovenska slovnica, 1934, str. 132; po njem tudi Ss štirih avtorjev, 1956, str. 210. Toporišičeva slovnica tega ne zahteva.

na absolutnem začetku pripovedi rabi dovršni sedanjik: *Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči.* (5) Tudi v nadaljnjem besedilu ni z ničimer nakazano, da se je vse zgodilo prej od avtorjeve ubeseditve. Posedanjenje ima tudi drugačno vlogo kot v tradicionalni pripovedi, saj je nastalo zaradi posebnega pripovednega položaja (pripovedovalec kot skrita kamera), kar daje vtis, da se vse dogaja sproti pred pripovedovalčevimi očmi in kot da sam zato nima moči, posegati v tok dogodkov; to seveda ni več vsevedni pripovedovalec. Posedanjenje pri Šeligu torej ni v vlogi dinamiziranja, dramatiziranja pripovedi, ker ni v nasprotju s (pravimi) preteklimi dogodki (kar bi pripovedi dajalo določeno plastičnost — približevanje in oddaljevanje dogodkov, situacij), vseeno pa vzdržuje napetost prav zaradi občutka, da se vse dogaja sproti.

Zaradi vseh naštetih razlik med tradicionalno in Šeligovo posedanjenostjo je oznaka »historični« sedanjik za Šeligovo rabo sicer možna (če stojimo na stališču, da je celotna pripoved posedanjena po enakem načelu, kot so v tradicionalni pripovedi posamezni odlomki), vendar le zasilna. Omenjeni pripovedni položaj sprotnega ubesedovanja nam daje možnost, interpretirati vlogo sedanjika v Triptihu tudi takole: izraža »sovpadanje upovednega s trenutkom govorjenja«,¹⁶ torej sedanjost. Iz sedanjosti pripovedovalec včasih poseže tudi v preddobnost, vsi taki posegi pa so vedno eksplicirani ne le s specializirano obliko (preteklikom), ampak tudi z ustreznimi relativnimi (preddobnimi) prislovi (*poprej, prej*). V tej zanimivi časovnosti si bomo najprej ogledali rabo in pomen glagolskih (časovnih) oblik, nato pa še časovnih prislovov.

2.1.2 Pomen glagolskih (časovnih) oblik je pri Šeligu v precejšnji meri individualen.

Stanja in trajajoča ter ponavljajoča se dejanja so izražena z nedovršnim sedanjikom, ki pa glede na aktualnost (uresničevalnost) lahko pomeni pravo (aktualno) sedanjost ali splošno sedanjost.

Če dejanje poteka v času upovedovanja, na vprašanje *kdaj* pa lahko odgovorimo z *zdaj*, gre za pravo (aktualno) sedanjost.¹⁷ Tako imamo v naslednjih povedih:

Hkrati s senco in črto na licu, ji zrkli zasijeta v temni in napeti iskri, ki potem *plapola* in napeto *utripa* in je ostro *vidna*, čeprav je obraz *sklonjen*, in so čez zrkli *povešene* goste trepalnice in je *skoraj tako*, kot da je skozi trepalnice še *bolj vidno*, ker ga trepalnice *pršijo* ven v tankih plasteh, med katerimi so praznine. Potem tako sklonjena in s senco in črto in ostrim plapolanjem kot majhnim bliskom počasi *spodvija* oči proti levi, ne da *bi* za očmi *šel*¹⁸ tudi obraz, dokler popolnoma iz koticov ne *gledajo* na levo in navzdol, kjer so *odprta* in *throča* vrata. — Navzgor v visoki obraz in visoke napete prste *sili* tudi ves život, prsni koš in spodnji rob poletne obleke. — Ko je tako vse na nji *razpeto* navzgor, tudi vse nadrobno *trepeta*, še najbolj pa odpārani kos tkanine na levem stegnu. (39, 40)

Splošno veljavnost ima sedanjik, ko stanje ali dogajanje sovpada s trenutkom upovedovanja in ne velja le za ta trenutek, ampak sploh. Ta izrazna možnost je v besedilu zelo pogosto rabljena, največ v opisih, in to zlasti v zvezah z glagolom *biti*. Le-ta je lahko rabljen predmetnopomensko (v pomenih

¹⁶ Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 252.

¹⁷ Šs 1976, str. 327.

¹⁸ Da tudi pogojnik v tem primeru izraža sedanjost, se da dokazati s pretvorbo: *spodvija* oči proti levi, a pri tem za očmi ne *gre* tudi obraz.

'obstajati', 'nahajati se') ali kot pomožnik (vez) s (popredikativljenim) pridevnikom ali deležnikom stanja, redkeje s samostalnikom ali naklonskim izrazom.¹⁹ Pisano paletu pomenov in zvez glagola *biti* v sedanjiku s splošnim pomenom kaže naslednji odlomek iz opisa pisarniškega prostora:

Nasproti mize so visoka dvokrilna vrata z barvo slonove kosti. Na desni strani pa so enojna vrata v temnem, iz težke orehovine izdelanem okviru, prevlečena s temno rdečo imitacijo usnja, pod katerim so nabrekle plasti, ki vpijajo zvoke, glasove in različno temperaturo. Žadaj za mizo je stena, ki je založena z omarami. Ena je temno rjava in ima spodaj vrata, zgoraj pa premična stekla, za katerimi je mogoče videti nekaj kozarcev v obliki keliha iz brušenega stekla. Pod kozarcem je prtič. Prtiči so modri, zeleni in rdeči. (5, 6)

Splošno sedanjost pripovedovalec izraža, čeprav redkeje, tudi z drugimi glagoli, kot v tehle iztrganih stavkih: *nad tlakom stoji plast prahu* (39); */mala svetla žabica/ z aklepa notranjost omare pred tem visokim prostorom* (6); */mehanizem/ povezuje stranske predale s srednjim* (7); *se ne ve, kaj /črke/ pišejo* (6); *v pravem kotu odparan kos tkanine visi proč* (64).

Hkratno upovedovanja in upovedenega se da doseči le pri stanjih in trajnih ter ponavljajočih se dejanjih, ne pa pri dovršnih. Dovršno dejanje se je zgodilo pred ubeseditvijo, v trenutku, ko ga upovem, je že dokončano, zaključeno in v tem smislu tudi preteklo; istočasno z upovedovanjem (sedanje) je le stanje dovršenosti, zaključenosti. Upovedovanje ne more biti hkratno z dovršenim dejanjem, ker le-to uhaja iz sedanjosti v preteklost, lahko pa sledi čisto neposredno po izvršenem dejanju. Vtis sprotnega ubesedovanja, nekakšnega odslikavanja situacije (dogodki se vrstijo pred bralcem kot na filmu) je z rabo dovršnega sedanjika dosežen veliko bolje, kot bi ga dosegel s preteklikom. Vsa dejanja, nanizana v naslednji povedi, so v trenutku, ko jih pripovedovalec upove, dovršena:

Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, *poprime*, prsti se v členkih *upognejo* in *napnejo*, potem *popustijo*, *vrnejo se* gor k desni roki in zdaj obe *porineta* ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri malo *zrahljata*, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno *zasučeta* v desno in ključavnica *skoči*. (5)

Raba preteklika dovršnih glagolov bi odvzela dogajanju velik del dramatične napetosti, zdi se, da bi v tem primeru bolj kot dejanje prišel do izraza rezultat ali stanje po dovršenem dejanju.

Kot rečeno, je vsa pripoved posedanjena, pripovedovana s stališča, da vse upovedeno sovпада s trenutkom pripovedovanja. Vendar avtor rabi tudi preteklik, in sicer v pomenu za: a) preddobnost — upovedeno, ki se je zgodilo pred trenutkom upovedovanja; b) stanje po izvršenem dejanju, ko »ni v opredelju vršenje dejanja v preteklosti, ampak njegova že dovršenost, tj. stanjskost« (s preteklikom dovršnih glagolov).

Večina dogajanj ali stanj sovпада s trenutkom upovedovanja, so (umišljeno) sedanja. Pripovedovana so sproti, po vrsti, kot se dogajajo. Redko kdaj avtor poseže nazaj (še redkeje naprej) od točke, na kateri se nahaja; ti posegi v preddobnost so eksplicirani s preteklikom (dostikrat tudi z ustreznim prislovom, gl. nižje). Preteklik je torej rabljen na mestih, kjer bi klasični pripovedo-

¹⁹ O pomenih glagola *biti* glej razpravo Jožeta Toporišiča O strukturalnem določanju besednih pomenov (ob glagolu *biti*), *Linguistica XX* (1980), str. 151–167.

valec, ki je pripoved postavil v preteklost, uporabil predpreteklik. Miselni posegi nazaj se ne skladajo s položajem prikritega pripovedovalca poročevalca (kamere), tudi ne s tehniko sprotnega ubesedovanja; pripovedovalec kaže svojo večvednost, ko podaja nekaj, kar se (tudi fiktivno) ne dogaja pred njegovimi in bralčevimi očmi, obstaja pa v njegovem spominu.

Ti posegi so največkrat kratki; kot da pripovedovalec česa ni utegnil povedati takrat, ko se je dogajalo (zgodilo), pa to mimogrede pristavi nekoliko kasneje:

Desnica je z dlanjo mehko odprta navzgor, levica pa se je takoj, po zadnjem sunku ali nemara kar hkrati, ko se ji je celo telo obrnilo na hrbet, zasukala navzdol, napela prste v vseh členkih in se z nohti zarila v cement. (64)

Preteklik v tem primeru je mogoče razumeti tudi kot izraz stanja, ker z njim v bistvu podaja stanje, položaj, v kakršnem se nahaja roka. To tudi sam poudari s povedjo, ki sledi: *Zdaj je tako zarita in negibna.* (64)

Ali pa kakšno stvar, ki jo je sicer že povedal, ponovi, se sklicuje nanjo, kot da hoče bralca spomniti nanjo, kot v tehle primerih: */Prva/ se ozre v kot med oknom in vrati in prinese zraven stol. /.../ Vrne se s stolom in ga postavi zraven mize, kamor ga je postavila tudi prva.* (16) — *En pramen rdečkastih las na levi strani ji prekrija skoraj pol očesa, ko teče po čelu navzdol in potem v zavoju proti uhlju.* (16) — *Rdeči pramen las, ki je prej šel čez levo oko k uhlju, je v zraku /.../* (25)

Podobno, čeprav ne tako eksplicirano, je tako sklicevanje, ponavljanje v naslednjem primeru:

Reče o dia-vida filmu asortimana, o zamudi, o nepripravljenosti, o prehitovanju, o padcu, o po vodi načrtov, o ni več tako, o zdaj je čas. Ko glas malo raste, roke ostanejo uprte v rob mize in izpahnjena ramena ne sodelujejo pri rasti glasu. /.../ Zajček še zmeraj poplesava, njegov glas pa, ki se je poprej razvnel, je že usahnil /.../ (23)

Daljši poseg v preteklost je na začetku II. dela. Pripovedovalec glavne osebe ne spremlja ves čas; preskoči čas od njenega odhoda iz službe do zmenka pred kinom ob štirih, torej približno dve uri, to vrzel pa zapolni s pripovedjo o njenem sestanku s prijateljico v slaščičarni. Njegova opazovalna točka je pred kinom, in sicer začne opazovati v trenutku, ko ona pride na zmenek. Glede na to izhodišče so dogodki v slaščičarni preteklost. Ta retrospektivni vrinek lahko razumemo tudi kot njeno spominjanje. Za ponazoritev samo »stik« aktualnega in preteklega dogajanja:

Jurij stoji nepomično. Ne hodi gor in dol. Samo stoji, in ko pride zraven, ji pomigne navzgor proti uri in ji reče o uri. Reče o pogledu na uro. In nemara res vzdigne obraz proti nji. /.../ Manjkata samo dve črtici do štirih.

Se prej je bila v nizkem javnem prostoru, kjer so bila vrata, ki vodijo ven, na stečaj odprta, vendar se skoznje sploh ni pretakal zrak. (27)

Tudi možnost, da se z dovršnim preteklikom izrazi stanje²⁰ ali dovršenost dejanja v sedanosti (v trenutku upovedovanja), je v besedilu nekajkrat izrabljena: *Zajček še zmeraj poplesava, njegov glas pa, ki se je poprej razvnel,*

²⁰ Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 256.

je že usahnil /.../ (23) ('ni ga več', 'molči'). — Zdaj se tudi zdi, da se je svetli val pomaknil niže z oči ('je niže od oči') in da je na ti strani spet s končki belih mokrih zob pod zgornjo ustnico, ki je še zmeraj v nasmehu. (57) — Mehki trebuh je zelo splahnel ('ni napet') in ne trepeta. (64). — Okrogline drobnih prsi so razvodenele ('so uplahnjene, skrite') in na njih je ohlapno položen trd in spodaj čipkast nedrček. (64) — Ko vdeva iglo, se mora popolnoma obrniti proti mali odprtini na vzhodnozahodni strani, ki jo je še skoraj vso preplavila rumeno rdeča svetloba ('je preplavljena'), in za njo sploh ni več kotla noči /.../ (68) — Predno se skloni, si zapne enega od treh gumbov na izrezu obleke, ki je še ostal ('je še na njem'), pogladi gube obleke navzdol /.../ (68)

V nekaterih primerih je deležnik na -l mogoče razumeti kot deležnik stanja, npr.: *trebuh je splahnel* → *splahnel trebuh*, *prsi so razvodenele* → *razvodenele prsi*. Vtis, da gre v teh primerih za stanjskost, izraženo s preteklikom (dovršnim), se še pogloblja zaradi posedanjenega stavčnega okolja.

2.1.3 Časovni prislovi²¹ so za razna obdobja.

Posedanjenost je eksplicirana s prislovom *zdaj*. Le-ta časovno ni določen, tj. zaznamovan s preteklostjo oz. prihodnostjo, in je eden tistih, ki se lahko rabijo tudi za sedanost.²² V Triptihu je rabljen izključno za sedanost, torej se pokriva s trenutkom govorjenja. To poudarja in pogloblja vtis avtorjeve in bralčeve neposredne prisotnosti ob dogajanju, pripoved pa tudi dramatiizira, npr. tole odpiranje predala: *Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognejo in napnejo, potem popustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico /.../ (5)*

Dostikrat pa z njim ustvarja tudi nasprotje z dejanjem ali stanjem prej: *Zdaj, ko ni blokov (prej so bili), so družinske hiše in hišice /.../ (39) — Na obrazu zdaj ni več nobene sence in črte (bili sta prej), oči mirno zrejo v zrak in vročino. (40) — Zdaj so vsi njeni gibi že domala nagli /.../ (68)* (V začetku prizora pa gre levica prek trebuha k desnici »počasi, zlagoma, premikajoč se skoraj neopazno, kot da se sploh ne premika«.)

Pogosteje kot absolutne časovne prislove uporablja relativne (dobnostne) prislove;²³ z njimi natančno in izrecno kaže zapovrstnost dogodkov, namreč, da se je kaj zgodilo za ali pred drugim. Stvari se v resnici dogajajo druga za drugo, kvečjemu lahko sovpadajo, medtem ko ima pripovedovalec možnost, da ta vrstni red spreminja in pove nekaj, kar se je dogajalo (zgodilo) pred drugim, kasneje. Če naj pripoved vzbuja vtis, kot da pripovedovalec ubeseduje sproti ali kot da vrti posnetek dogajanja, je njegova razporeditev dogodkov taka kot v resnici.

²¹ Časovni prislovi so seveda del pomenske podstave (okolščina), in ne sredstvo časovne modifikacije podstave; za to imamo specializirane glagolske oblike za čase. Je pa med časovno modifikacijo in časovnimi prislovi določena zveza: nekateri časovni prislovi so časovno določeni (zaznamovani s preteklostjo oz. prihodnostjo) (NSS, 1982, str. 253–254) in je tako že z okolščinami pogojena izbira časovnih oblik, drugi niso vezani na čas, izražajo pa t.i. dobnost, namreč, da se je neko dejanje zgodilo (dogajalo) pred, za ali med drugim. Zato se je zdelo potrebno v poglavju o časovni določitvi, katere bistvena značilnost je posedanjenost, prikazati tudi vlogo nekaterih najpogostejših (in zato najopaznejših) časovnih prislovov.

²² Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 254.

²³ Po Vincenotu, *Essai de grammaire slovène*, Lj. 1975, str. 208.

Zaradi take razporeditve dogodkov je v *Triptihu* najbolj pogosten zadobni prislov *potem*; avtor ga kar naprej ponavlja in le redko variira s sopomenskim *nato* ter z nekaterimi, katerih zadobnost je kolikostno določena (*takoj nato*, *čez hip ali dva*, *čez čas*).²⁴ Primer za to je naslednji odlomek:

Svojo tanko in kljub vsemu belo oblikovano roko pomakne pod pipo, dlan upogne v malo skodelico, vsa se nagne nad korito, roka je nemirna in bega, dokler ne najde navpične črte pod pipo, po kateri drsijo kaplje. *Potem* padajo na dno skodelice domala neslišno, posebno spočetka, in tako tu spodaj ni nobenega glasu. Samo dihanje je. *Čez čas* roko odmakne in se zravna. Z drugo roko nese v usta neko malo stvar, ki je oglata ali okrogla, ki jo drži samo z dvema prstoma in jo *potem* pred odprtimi usti tudi malo podrži, predno jo spusti noter. *Potem* glavo nagne zelo vnic, da se grlo zelo razpotegne in napne in nese gor prvo roko, ki je še zmeraj kot skodelica, in jo nagne v usta. *Potem* še zmeraj z zelo vnic nagnjeno glavo skodelico splošči v dlan in prste in gre z njimi počasi po bradi in navzdol po grlu vse do izreza obleke in *potem* tudi počasi nazaj gor. Kaplje iz pipe spet padajo v odtočno odprtino in se nemara še bolj razlegajo kot prej. *Nato* roka na zdaj vlažnem in mogoče hladnejšem grlu sunkovito obmiruje, glavo malo skloni v prsi in hkrati proti odprtini v hodnik. *Takoj nato* šine njen bel muslin proti stopnicam in naglo šumi vse više in više, dokler se ne zasliši od tam visoko zgoraj oster šum, ki nastane ponavadi takrat, ko se para tkanina, in *potem* še en pok kot udarec v pločevino. (53)

Takole nakopičeni časovni prislovi na poseben način členijo pripoved, jo nasekavajo, da prizor ne deluje zlito, ampak kot da ga pripovedovalec sestavlja iz posameznih dogodkov (dejanj), ki jih niza drugega za drugim. Poudarjanje zapovrstnosti opravil je navadno in celo potrebno v kakšnem navodilu, receptu. Pripovedovalec je postopek prenesel v opis čustvene napeitosti, naraščajoče nelagodnosti in tesnobe:

Renata je bila zelo presenečena, ko je rekla, da mora iti. Zrkli sta ji zelo izstopili in zrenje, ki je šlo iz njih, je bilo položeno na njena drobna ramena. *Potem* so se ji tresle tudi roke, ko so šle k sladoledu. Rjava barva sonca se je z dlani in lahti pomaknila navznoter, da se je pokazala hladna in napeta bledica. *Potem* se je pomaknila čisto na rob stola, nagnila se je naprej, še enkrat stegnila trepetajočo roko proti njenemu belemu muslinu in drobni rami in skoraj hripavo rekla, naj še ne hodi. *Potem* je imela zelo krčevito roko in si je ni pustila odriniti. *Potem* je s prosto roko zgrabila torbico, se odrinila od mize in stekla ven.²⁵ (28)

Z vrsto dekletovih reakcij in sprememb na njeni zunanosti metonimično (posledice nadomeščajo vzrok) podaja njeno duševno stanje, naraščajočo napeetost in tesnobo v njej. Zaporedje njenih reakcij pomembno stopnjuje razpoloženje od presenečenja do živčnega hlastanja po človeški bližini. Na zelo kratke razdalje ponavljajoči se prislov *potem* vnaša veliko racionalnosti v si-

²⁴ Najbrž sodita v vrsto prislovov, ki izražajo zadobnost, tudi *takoj* in *kmalu*; oba pomenita 'po (zelo) kratkem času/čez kratek čas', oba izražata zadobnost, ki pa je kolikostno različna (*takoj*: dejanje sledi neposredno predhodnemu ali trenutku upovedovanja; *kmalu*: večja časovna razdalja med dejanjema kot pri *takoj*). Razlaga SSKJ (II. knj., str. 348) nam v tej dilemi ne more biti v pomoč, ker je netočna ali nejasna: *kmalu*, pravijo, »izraža, da se dejanje zgodi v kratkem času«. Primeri iz Šeliga: *Za njo pride še ena in nosi sendvič na krožniku. T a k o j se ozre navzgor, kjer je ura /.../ (16) — /Z/asuče urico iz notranje strani levega zapestja navzgor. T a k o j se zravna in nese zapestje k ušesu. (68) — Ždaj, ko ni blokov, so družinske hiše in hišice, ki so zelo različne in k m a l u se tudi neha asfalt. (39)*

²⁵ To je že omenjeni retrospektivni vrinek o srečanju v slaščičarni; o rabi preteklika v tem odlomku glej spredaj (prim. str. 18).

cer nabito čustveno situacijo, jo nekako banalizira, ko jo tako miselno razčlenjuje. Pripovedovalec tako tudi razdira čustveno napetost, ko postavlja dogodke drugega za drugim, enakomerno, v ravno vrsto in ustvarja vtis, da so vsi enako pomembni in drug od drugega neodvisni.

Izrazito poudarjeno je zaporedje dogodkov v tehle primerih:

/O/be /roki/ porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri n a j - p r e j malo zrahljata, /.../ p o t e m pa odločno zasučeta v desno. (5) — K o se ustavi, se n a j p r e j spodnji, zvonasti del obleke zaziblje ob stegnih, p o t e m pa skloni glavo zelo dol /.../ (39)

Redki posegi v preddobnost (preteklost) so časovno skoraj vedno določeni ne le z ustrezno glagolsko obliko (preteklikom), ampak tudi s preddobnim prislavom *prej* (*poprej*): *Bel list, ki je bil p r e j zadaj, je zdaj spredaj /.../ (12) — Zajček še zmeraj poplesava, njegov glas pa, ki se je p o p r e j razvnel, je že usahnil /.../ (25) — Rdeči pramen las, ki je p r e j šel čez levo oko k uhlju, je v zraku /.../ (25) — Še p r e j je bila v nizkem javnem prostoru /.../ (27)*

Tudi *najprej* ima preddobni pomen (izraža, da je povedano v zapovrstnosti dogajanja na začetku, pred vsem drugim); v naslednji povedi uvaja preteklo dejanje (preddobnost glede na sedanost = preteklost): *Srage potu so se n a j - p r e j razlile v vse smeri, zdaj pa se že lepijo.*

Zadobnost dejanja odvisnega stavka izraža veznik *preden*: *P r e d n o se spet skloni, si zapne enega izmed treh gumbov na izrezu obleke /.../ (68) — P r e d n o pobere vse troje, se za hip ustavi /.../ (68)*

— V teh primerih se je pripovedovalec odmaknil od svojega pripovednega položaja sprotne upovedovalca, ki nima moči in pregleda nad dogajanjem; drugo dejanje upove pred prvim, se pravi, da se je oboje zgodilo pred ubeseditvijo.

2.1.4 Dobnostno vlogo imajo tudi vezniki: Istodobnost izraža veznik *ko* v naslednjih primerih: *K o velika stenska ura nad visokimi dvokrilnimi vrati /.../ kaže dve minuti čez pol deseto, se vrata pod njo na stežaj odprejo in noter stopi mlada ženska iz sosednjega prostora. (15) — K o vdeva iglo, se mora popolnoma obrniti proti mali odprtini /.../ (68) — Isti veznik izraža tudi preddobnost dejanja odvisnega stavka: *Veliko boljše je potem, k o se spodaj na polju in pašniku kolovoz zravna /.../ (41) — K o pride spet ven iz kopriv, ki cvetijo, se nasmehne v obe smeri /.../ (43) — K o potem odzunaj pozaklene vsa vrata, malo postoji /.../ (43) — K o pa motor ustavi in izvoleče ključek in reče, tako, je spet zelo trd in kot v oklepu. (43)**

2.1.5 Brezčasnost (nerazdeljena časovnost):²⁶ Pripoved od posebno organizirane časovnosti (posedanjenja) ter posebnega pripovednega položaja (neprižadeti in neavtoritativni pripovedovalec, samo poročevalec ali opisovalec) odstopa na nekaterih mestih, kjer je s sedanjikom izražena brezčasnost (nerazdeljena časovnost). To je predvsem ob kakšnih splošno veljavnih in znanih dejstvih, neke vrste pripovedovalčevih komentarjih ali pripombah. In zakaj to ni v skladu z njegovim pripovednim položajem? — Kot rečeno, je to nevsevedni pripovedovalec,²⁷ ki skuša ostati neprižadeti in neopazen, nepristranski opazovalec in zapisovalec tistega, kar opazi, sliši. Občeveljavna dejstva (veljajo

²⁶ Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 254.

²⁷ Za (ne)vsevedni pripovedovalec rabi Kmecl, Mala literarna teorija, 1977, str. 220, izraz (ne)avtoritativni.

v vseh časih) pa niso stvar zaznave, ampak pripovedovalčeve izkušnje, vednosti in mišljenja. Se pravi, da se v njih kaže pripovedovalčeva prisotnost, celo njegovo mnenje o stvareh.

V prvih dveh delih je princip nevsevednega, neprizadetega in skritega pripovedovalca dokaj dosledno izpeljan, ni prostora za njegova modrovanja in zelo redko doda kakšno misel, ki se mu porodi v zvezi s stvarnostjo in dogajanjem. Tako se mu npr. ob pogledu na belo barvo, s katero je zarisan pločnik, vrine takale misel: *Dež je ne s p e r e, podkvice in žeblički čevljev je ne z d r g n e j o. Vseeno pa jo je treba obnavljati, ker jo čas z a b r i š e.* (6) V naslednjem primeru pa je opisu aktualnega dogajanja dodal še pripombo iz lastne izkušnje (odnos med aktualno sedanostjo in brezčasnostjo): *Iz drugih, sosednjih prostorov ne prihajajo nobeni šumi in pod se ne trese, kot se skoraj zmeraj, če kdo hodi po tleh sosednjih prostorov.* (17) — Ali pa pripomba ob dekletovih nizkih čevljih: *Prosojni organdy je pretrd za njene plitve prsi in sploh nima visokih čevljev, ki naredijo noge in boke. Tudi če je ozko krilo, potem nič ne pomaga.* (16).

V tretjem delu je dal pripovedovalec največ duška svoji refleksiji in celo domišljiji. Nič več ni samo suh poročevalec in opisovalec, odkriva se vsevedni pripovedovalec s sila bogatim asociiranjem in znanjem z različnih področij. Ob pogledu na zvezdno nebo njegova misel zakroži po vesolju in v obsežnejših pripombah razkrije nekaj svoje zavesti o njem kot prapočelu vsega. Takole npr. razmišlja o zvezdnih utrinkih:

To so svetli meteorji in bolidi, so žareči kosi meteorskega železa ali kosi druge snovi. Nekateri letijo navpično proti zemlji, nekateri vzporedno s horizontom, nekateri se poševno pogrezajo v slučajno neskončnost svetov, kjer raste entropija, ki je neskončno razraščena v neskončnem vsemirju, ki v celoti, in v tej celoti tudi posamezni sistemi težijo k zmeraj večjemu kaosu in je red samo zelo zgodnja, začetna stopnja minevanja. (50)

2.1.6 Še o preteklosti. Na tretji del, kjer postane iz opazujočega (tudi) razmišljajoči pripovedovalec, je potrebno navezati problem rabe preteklika v daljšem odlomku o srednjeveškem stolpu. Zdi se, da je drugačna od že obravnavane,²⁸ ki se je dala vključiti v temeljni princip časovnosti (posedanjenje), ker pomeni preddobnost glede na umišljeno sedanost.

Zgodba (razmišljanje) o srednjeveškem stolpu je vložena v pripoved, neka miselna zastranitev, asociacija, ki jo povzroči vodovodni stolp na prizorišču. Predvsem je ta preteklost mnogo bolj oddaljena, nekako absolutna preteklost, opredeljena tudi z absolutnim časovnim izrazom (*v starodavnih časih*), in ne relativnim (*prej, pred tem*), s kakršnimi so uvedeni pretekli dogodki v osnovni pripovedi. Ta zgodba nima zveze z notranjim časom pripovedi, medtem ko so pretekli dogodki iz pripovedi vedno v odnosu do sedanjih. S tem odlomkom je tudi zrelativizirana vpetost človeka v zdajšnjost; vseskozi ga kaže samo »zdaj«, nenadoma pa nastopi spoznanje, da je svet tudi preteklost.²⁹

V zgodbi o stolpu pripovedovalec govori splošno o življenju v stolpu in o obleganju takšnih stolpov, ne govori o nobenih konkretnih dogodkih. Najbrž je bistvena razlika med preteklikom v pripovedi in v tej zgodbi v njuni

²⁸ Prim. točko 2.1.2 o pretekliku.

²⁹ Marjan Dolgan, *Triptih Agate Schwarzkobler*, v: *Pripovedovalec in pripoved*, Maribor 1979, str. 103.

aktualnosti (uresničevalnosti). Z že citiranim odlomkom iz retrospektivne zgodbe o dogodkih v slaščičarni (glej str. 20) primerjajmo odlomek zgodbe o stolpu:

Sovražnik je takšen stolp lahko oblegal tedne in tedne, potem pa ga je *zabzel* ali pa se *razkropil* po deželi ali pa tudi po raznih deželah. V vmesnem obdobju obleganja pa je *stal* spodaj in če je spodaj *tekla* reka, je *stal* na drugem bregu reke in *zrl* gor v odprtine, okna in line. V rokah je *imel* različno orožje, vse od vrvi, lestev, lokov, prač do možnarjev, krogel in arkebuz. (51)

Prvo se je v preteklosti zgodilo, drugo se je na sploh (vedno) dogajalo; prva zgodba govori o konkretnem dogodku v določenem času, druga splošno o dogodkih take vrste v daljšem časovnem obdobju (srednjem veku). To splošnost (neaktualnost) poudarjajo tudi časovni prislovi (ali časovni odvisniki), npr.: *ponoči* (je kuril veliko ognjev), *včasih* (je nekaj sovražnika posedalo / so sovražnika tudi lastni vojaki prisilili), *ko je bilo takšno vroče poletje* (kot je zdaj), *če je bila zima pred vrati*.

2.2 Istovetnostna določitev

S to določitvijo »se doseže, da se določno ve, za katero predmetnost gre«. ³⁰ Za naše besedilo je zelo značilna velika natančnost, včasih že prav nerazumljiva prizadevnost pri tem določanju predmetov. Vendar pa je takoj treba poudariti, da samo predmetov, medtem ko se pri človeku uveljavlja ravno nasprotna težnja: naj se ne ve natančno, za koga gre; osebe niti poimenovane niso in pri njihovem uvajanju ali menjavanju na prizorišču ima bralec precejšnje težave z istovetenjem. Tako po eni strani stilno deluje preobilnost istovetnostne določitve, po drugi premajhna določenost (tj. nedoločeno), za stil dela pa je še posebej značilno njuno nasprotje. Za »roman reifikacije oz. osamosvojenosti«³¹ je značilno, da iz njega izginja človeški lik, izginja vsaj iz središča pripovedi in pripovedovalčeve pozornosti. To je zanikanje človekove osrednosti; človek je samo stvar, enakovredna stvarjem, ki ga obdajajo. To je en razlog, zakaj pripovedovalec ostaja pri fiziološkem opisu oseb; kot filmska kamera beleži posamezne telesne znake, kretnje, ki postanejo za vsako osebo posebej značilni in jih po njih razpoznavamo, ker jih pripovedovalec bodisi dostikrat omeni bodisi osebo po kakšni lastnosti kar poimenuje (npr. *oranžna* za žensko z oranžno obleko).

Drugi razlogi za neidentificiranost (ali vsaj pomanjkljivo identificiranost) pa so pripovedovalčev vědenjsko omejeni pripovedni položaj, njegova izrazito opazovalna vloga (gledalec) in opisni pripovedni način; kot da ve in opiše samo tisto, kar vidi. Tako seveda odpade tradicionalno označevanje oseb, katere pomembnejši del je bila psihološka oznaka, odpade celo ime, ki je sicer kot skupni imenovalec vsega.

V nadaljevanju bomo najprej prikazali raznovrstnost sredstev in načinov za istovetnostno določitev v Šeligovem besedilu, nato pa še drugo stilotvorno možnost, tj. odsotnost sredstev, da se ne ve določno, za katero predmetnost gre.

2.2.1 Ob samostalniku prevladujejo kazalni zaimki: zelo pogosto *ta*, redko *tisti*, *oni*, in sicer v naslednjih vlogah:

1. Zaimki kažejo na pravkar povedano (besediloslovna raba):

³⁰ Ss 1976, str. 424.

³¹ Boris Paternu, Avantgardizem v navzkrižju struktur, Pogledi II, str. 367.

Hkrati s senco in črto na licu, ji zrkli zasijeta v temni in napeti iskri, ki potem pla pola in napeto utripa in je ostro vidna [...] in je skoraj tako, kot da je skozi trepalnice to ostro plapolanje iskre še bolj vidno [...] (39, 40) —

Razširi roke, dlani in prste, da oklepajo ogromno nočnega zraka, in jih v visokem, oblem loku vzdiguje višje in višje z lahkoto, kot da nimajo nič teže ali kot da imajo vse tisto, kar premaguje prilačnost zemlje v sebi. Ko so ob glavi zelo navpično navzgor in ramen sploh ni več, se prsti in dlani še bolj razprejo in napnejo tja gor, kot da bojo šli še bolj gor, vendar pa je teža njenega drobnega agatastega telesa in vsega tistega lahkega poletnega oblačila, ki ga ima na sebi, vendarle težja. Tudi obraz obrne tja gor in je tudi tako videti, kot da hoče v rokami visoko gor, oči pa so zaprte, vendar ne s silo, vekci sta samo položeni čez zrkli, kot da vsa ta razpetost in napetost tja gor in sila, ki je za to potrebna, nimajo nobene prave zveze s pogledom in obrazom. (58)

Ta kaže na nekaj bližnjega (v besedilu, naši zavesti), medtem ko je *tisti (tistega lahkega poletnega oblačila)* rabljen za bolj oddaljeno: bralcu sta dekletova obleka in njena lahkotnost že znani, ker sta doslej večkrat omenjeni, vendar pa ne v neposredni bližini, morda v prejšnji povedi. Tako kazanje nazaj, navezovanje na že povedano (anaforični odnos) ima pomembno povezovalno vlogo v besedilu, hkrati pa tudi natančno usmerja bralečvo misel, ga »vodi« skozi besedilo. Najbrž tudi taka navezovanja kažejo prizadevanje za čim jasnejše in natančnejše izražanje. Za to prim. še:

Potem se zlagoma obrne proti njemu in ko je že toliko obrnjena sem, da lahko vidi njegovo divjo belino nosu in črn, razbrazdan obraz, kot da je prevezan z nesvetlečimi žicami nevidne barve, in njegovo okostenelo zrenje, ji čez zrkli spet šine temna iskra, ki potem zagori na njenem celem obrazu in ji nemara vbrizgne nekaj ostrega [...] Potem nagne glavo malo postrani, v gležnjih prekriža nogi, in kot da se malo povzpne, hkrati pošlje v njegove oči ta z iskro vneti pogled. (44)

Sončni žarki so položeni zmeraj bolj poševno in nizko po toku navzdol. Kmalu se bo začelo mračiti, vetra pa še kljub temu ni. [...] Potem ji v to popuščaajoča svetlobo in vročino reče, če še kaj takega namerava [...] (46)

Besediloslovna (povezovalna) vloga kazalnega zaimka je v tem, da istovetnostno določa samostalniško frazo, ki rekapitulira prej (drugače) povedano: *čez zrklo šine temna iskra → ta z iskro vneti pogled; sončni žarki so položeni zmeraj bolj poševno, kmalu se bo začelo mračiti → ta popuščaajoča svetloba in vročina.*

2. Zaimki kažejo tudi na bolj ali manj oddaljeno predmetnost, tj. oddaljeno od pripovedovalčevega umišljenega gledišča; njegovo obzorje je sorazmerno majhno in največ govori o bližnjih stvareh, zato prevladuje zaimek *ta*, oddaljevanja so redka. Redko npr. govori o stvareh zunaj zaprtega dogajalnega prostora (pisarniškega prostora, nedograjene stolpnice): *Za manjšo odprtino na levi je nizek prostor, ki ima čisto pod stropom podolgovato okence, skozi katerega prihaja del tiste nočne svetlobe, ki je zunaj in jo preplavalja barva lune. (53) — Zdaj se povrne tudi tisti svetlikajoči se val [...] (57)*

Svetloba, ki prihaja v prostor, zbudi pripovedovalcu misel na daljno polarno svetlobo: *Kot da je polarna svetloba, čeprav seveda ni in čeprav sploh ni primerljiva ona široka in neskončna svetloba s tem tankim valom, s to črto, ki se pretaka med zunaj in njenimi lasmi [...] (55)*

Za bližnjo predmetnost prim. še nekatere določitve s kazalnim zaimkom: *to nadstropje, ta stran, ta čas, ta del, ta* (ali pa malo naslednji) *hip, ta prostor.* Zdi se, da z nekoliko manj pomembno vlogo in oslABLJENO naglašeno ob

pridevniku, ki nekako dodatno istovetnostno določa samostalnik, kot v tehle primerih: *ta visoki prostor, ob tej zgoščeni uri, ta visoka stavba, v tem grobem, neometanem malem prostoru, ta tanki val.*

2.2.2 Prav nasprotno kot s kazalnimi zaimki, ki so sredstvo za določenost samostalnika, pa je doseženo z nedoločnimi in poljubnostnimi zaimki: z njimi se (posebej) izraža samostalniška nedoločnost oz. poljubnost (samostalniki so določni, nedoločnost je treba posebej izraziti).^{31a}

Posebno veliko je določitev s poljubnostnimi zaimki, njihova pogostnost pa proti koncu narašča, ko se vse bolj odkriva pripovedovalec z omejeno vednostjo o stvareh. Ta omejenost je največja v zadnjem delu, ker v njem celotno dogajanje poteka ponoči in v temi, kot da pripovedovalec marsičesa ne razloči dobro, zato marsikaj le domneva ali ugiba, govori na splošno. V takih ugibanjih in posplošenih ugotovitvah pa stvari niso več tako natančno določene, ampak bolj poljubne, splošne vrste in kakovosti. Za oboje rabi samo kakovostni poljubnostni zaimek *kākšen*, torej tudi v pomenu 'kateri' ('ta ali oni'), kar je pogovorno.^{31b} Nekaj primerov: /Š/um lahko povzroča voda, ki se pretaka tam zgoraj, ali pa *k a k š n a* črpalka, ki poganja vodo v cevi. (52) — /Oči/ mogoče vidijo *k a k š n e* široke, visoke, nenavadne, nevsakdanje podedbe. (59) — Mogoče njena ušesa tudi kaj slišijo, *k a k š n o* bobnenje, topot, tišino ali celo glasbo. (59) — /Z/ leve strani hodnika, nemara s *k a k š n e g a* krila hodnika /.../ ('katerega') (34) — /S/ploh ni videti *k a k š n i h* ('kaj') večjih smeti. (54) — /Z/di se, da bi se paral naprej, če bi ga *k a k š n a* ('katera') roka samo za spoznanje povlekla. (56) — Ko bi v *k a k š n i* oddaljenosti zalajala *k a k š n a* ('katera') žival, potem bi to prišlo skupaj z žarki lune vse do sem. (64) — /V/časih se s *k a k š n e* ('katere') strani, ki je bolj temna, na oni strani pa *k a k š n a* svetloba, prav vidi, kako gre vročina v naglih spalkih ven. (64) — Mogoče je tudi, da se s *k a k š n i h* ('katerih') oddaljenih dreves oglašja tudi *k a k š e n* ('kateri') jutranji ptič. (66)

Zelo značilna je raba poljubnostnega zaimka *kākšen* v primerah: /sivi avto/ je malo takšen kot *k a k š e n* furgon; /on/ je kot *k a k š e n* kirasir; jo prime za ušesa kot za ročaja *k a k š n e* posode; kot *k a k š e n* Hun /se/ vrže nanjo; /roki/ kot dve odlomljeni veji *k a k š n e g a* belega drevesa; /dihanje/ kot *k a k š n a* beseda; /roke/ kot *k a k š n o* rahlo plapolanje; /glas/ kot *k a k š n o* stisnjeno petje; /zrkli/ kot *k a k š n i* vstaavljeni reči; strop je grobo valovit kot *k a k š n i* hribi v oddaljenosti.

Kaj je pravzaprav doseženo s takole poudarjeno poljubnostjo³² stvari, s katero nekaj primerja? Morda je tako nakazana le približna podobnost med primerjanima stvarima. Ta fraza je tudi precej pogovorna, ne strogo zborna, čemur se avtor dostikrat izmakne. SSKJ tako rabo poljubnostnega zaimka *kākšen* označuje kot »nav. ekspr., z oslavljenim pomenom.«³³

S poljubnostnim zaimkom *kākšen* izraža tudi približnost količine: *k a k š n e* tri metre, *k a k š n i h* dvajset metrov.

Nedoločnost samostalnika je izražena z nedoločnim (vrstnim) zaimkom *neki* (nek): *n e k a* sivina; *n e k a* raztopljena masa; *n e k a* tuja barva; *n e k a* val; *iz n e k e g a* nevidnega vira; *iz n e k e* neznanne in temne slasti; *n e k i*, kot z dušilcem prestreženi glas; *v n e k e m* hipu konca. Sprva je takih ne-

^{31a} Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 324.

^{31b} Šs 1976, str. 278.

³² Poljubna vrsta ali kakovost?

³³ SSKJ, II. knj., str. 261.

določnosti zelo malo, predmetnost je za pripovedovalca popolnoma obvladljiva. Proti koncu pa je nedoločnih samostalnikov več, največ v zvezi s človekovimi duševnimi reakcijami; tu, izgleda, je za pripovedovalca veliko neznanega, nedoumljivega.

V opisu vožnje in kasneje hoje po gozdu pa je opazno kopičenje zaimka *nekatéri*, ki pomeni nedoločnost vrste ali količine: *nekatere veje nekaterih leskovih grmov; nekatera drevesa, bukve in ceri; nekatera stebela nekaterih rastlin*.

2.2.3 Od nezaimenskih pridevniških besed samostalnik istovetnostno določajo vrstni pridevniki in pridevniki v določni obliki, ki je bila vpeljana po nedoločni za znano lastnost kakega samostalnika; torej pridevnik istovetnostno določa samostalnik, ko se po njem lahko vprašamo s *kateri, katere vrste*. Besedilo je zelo bogato s takimi določitvami, kot že rečeno, predvsem poimenovanja predmetov.

1. Vrstilni vrstni pridevniki: *levi* (prsti / stran / roka / stegno / zapestje), *desni* (prsti / bok / stran), *zgornji* (predal / vršiček / zobje / ustnica), *spodnji* (rob / del), *srednji* (predal), *zunanji* (zid / oder / kljuka), *notranji* (stran), *hrbtni* (stran), *vzhodnozahodni* (konec / krilo), *zahodnovzhodni* (stran), *nasprotni* (stena), *prednji* (prostor), *stranski* (predal); najbrž tudi samostalnika *levica, desnica*, ki imata enako določitev v podstavi (leva/desna roka). Istovetnostna določitev je zaradi večje natančnosti včasih iz dveh vrstilnih pridevnikov, npr. *gornji desni* (predal). Pogostno istovetnostno določitev z vrstilnimi vrstnimi pridevniki si lahko razlagamo z avtorjevo željo po čim natančnejšem opisu in prikazu situacije. Taki natančni opisi tudi od bralca zahtevajo veliko zbranosti, doseči skušajo natančno in popolno predstavo, kot npr. tale opis položaja dekletovega telesa:

Levica se ne zariva z nohti zelo navzdol v cement, ampak je malo sploščena, mali mezinec je samo upognjen zraven k prstom. Desna rama je malo naslonjena na dno zida in malo privzdignjena, kot je desna noga nagnjena na stran in za spoznanje skrčena. Desna roka, ki je vsa usmerjena v dlan in je dlan odprta navzgor, je kot brez opore, vendar pa položena v zrak ob telesu nad tlemi, kot da je ves zgornji del telesa malo privzdignjen in z desno stranjo naslonjen na zid in podprt z zidom. Iz podprtega, malo privzdignjenega obraza prihajata sem široko razgaljeni zrkli, izrinjeni ven iz jamic in negibni. Tudi leva noga je malo skrčena in nagnjena na stran tako kot kolki, ker se gornji del telesa iz bokov ven uvija malo postrani k zidu. V desni dlani, ki je vsa obrnjena navzgor, je zadnji člen zlate verige, vsa veriga pa je na tleh zvita v kupček pod njeno dlanjo. (67)

2. Prvotni vrstni pridevniki: *vodovodni* (stolp), *službeni* (prostor), *zidarski* (oder), *pradi* (pločnik), *ključnični* (vršiček), *delikatesni*³⁴ (papir), *soseščni* (prostor), *stenski* (ura), *polarni* (svetloba), *francoski* (solata), *poletni* (sonce / svetloba), *jutranji* (ptič / svetloba), *popoldanski* (ljudje / glasba), *nočni* (zrak / svetloba), *hrastov* (furnir), *sončni* (žarek / svetloba), *orehov* (omara), *jesenov* (omara), *lunin* (svetloba), *Celziusov* (stopinja), *Iskrin* (ura), *telečji* (usnje).

3. Izkakovostni vrstni pridevniki: *mešani* (gozd), *zvonasti* (del), *ostrí* (kot), *veliki* (kazalec), *mali* (kazalec).

Nekatere teh določitev so prav izvirne in nenavadne: *popoldanski ljudje, jutranji ptič, popoldanska glasba*. Večinoma je tako pogostno vrstno določanje stvari bolj značilno za kako drugo funkcijsko zvrst, predvsem strokovno.

³⁴ Avtor tu rabi neustrezno obliko *delikatesen*.

Označitve (določitve) so eksaktne, vzete z različnih strokovnih področij: matematike, fizike, biologije, blagoznanstva ipd., npr.: *Iskrina električna ura, delikatesni papir, pravi / ostri kot, polarna svetloba, ključnični vršiček pljuč, Celzsiusova stopinja, mešani gozd, hrastov furnir, jesenova / orehova omara.*³⁵

2.2.4 Uvajanje določne oblike pridevnika za znano lastnost, ker je bila v besedilu že omenjena, je mogoče opazovati le v sobesedilu. Znano je, da je razlika med določno in nedoločno obliko glasovno izražena le v imenovalniku in enako se glasečem tožilniku ednine oblike za moški spol, v drugih oblikah le redko.³⁶ Zato le sobesedilno lahko ugotavljamo, kdaj pridevnik pred samostalnikom pomeni lastnost in kdaj istovetnost. Oglejmo si za to naslednji primer:

Nasproti mize so visoka dvokrilna vrata z barvo slonove kosti. Na desni strani pa so enojna vrata v temnem, iz težke orehovine izdelanem okviru, prevlečena s temno rdečo imitacijo usnja, pod katerim so nabrekle plasti, ki vpijajo zvoke, glasove in različno temperaturo. (5, 6)

To je natančen opis vrat na začetku besedila. Po teh lastnostih jih pripovedovalec razlikuje v nadaljevanju: *iz pipe ob visokih dvokrilnih vratih; se odprejo visoka dvokrilna vrata; se odprejo rdeča tapecirana vrata; se odprejo dvokrilna slonokoščeno obarvana vrata; ne gre ven skozi dvokrilna vrata, skozi katera je prišel, ampak se napoti k rdečim tapeciranim vratom.* — Tako skozi vse prvo poglavje, dokler ostaja prizorišče nespremenjeno (pisarniški prostor), razločuje dvoje vrat, da se vedno ve, za katera gre.

Tudi določna oblika pridevnika v naslednjih primerih ima podobno istovetnostno vlogo: *Mimo nje gre po cesti veliko avtomobilov gor in dol in so različni po obliki in po barvi. Med njimi je tudi eden, ki je siv. /.../ Za njo počasi spet vozi sivi avto. (38, 39) — Na desni strani je Kokra, na levi, na drugi strani ceste pa vrsta starih blokov, ki imajo še strme strehe. /.../ Starih blokov na levi strani ni več. (39) — Kos tkanine na levem stegnu se pobeša navzdol. Razparan je v pravem kotu v velikosti male pesti. /.../ Ko je tako vse na nji razpeto navzgor, tudi vse nadrobno trepeti, še najbolj pa odparani kos tkanine na levem stegnu. (56, 58)*

Vendar pa vse določitve niso funkcionalne v smislu razločevanja; dostikrat se zdi določitev odveč, ker bi bilo tudi brez nje jasno, za katero predmetnost gre. Tako npr. vse dogajanje prvega dela poteka v istem prostoru (uradu) in samo o tem je govor, vendar pa ga pripovedovalec vsakokrat, ko ga omeni, istovetnostno določi s pridevnikom *visoki*: *(ta) visoki prostor*. Pridevnik ob samostalniku je stalni pridevek, vse skupaj pa ustaljena fraza, morda neke vrste kliše, značilen za tega avtorja, ker je samostalnikov s stalnimi pridevki veliko. V nekaterih primerih ima tako ponavljanje istega pridevnika ob kakem samostalniku bolj kot istovetnostno kako drugo stilno vlogo. Predvsem so to barvne oznake predmetov, v katerih je veliko simbolike, npr. v poudarjanju beline dekletove obleke (*bel* muslin), ki kontrastira s črnino njenih las (*črn/i/ šlem* njenih las). Poudarjena črnina in velikost šefovega čevlja (ob njenih belih čevljih) deluje grobo, nasilno in vzbuja odpor:

³⁵ Sem bi morda lahko šteli še določitve tipa *rolo* (omara), *karbon* (papir), *redis* (pero), ki so sicer del zloženke, a jih avtor piše posebej (kot SSKJ, kjer jim je to neskl. pril.).

³⁶ Prim. Ss 1976, str. 256.

Tudi širok črn čevlji, ki ga skoraj do pete in vezalk prekriva mehka in siva hlačnica, se postavi tik njenih, do potankosti izdelanih in izoblikovanih čevljev. Če bi hotela naglo odstopiti, bi se nemara zapletla v to črno oviro in bi morda celo padla. /.../ Potem pa, ko se roka koščeno dotakne njenega trebuha in čez hip kot kost zdrsnje za njo in se živčno pogrezne vanjo, vzdigne visoko nogo, ki je ob velikem črnem čevlju, se nagne na desno, ošiljena medeninasta peta njenega čevlja pa zadene ob težko mečo, ki je nad črnim čevljem. (21)

Prav ekspresivno pa deluje oražna barva obleke, ki jo nosi dekle iz sosednje pisarne; občutek, da je ves prostor preplavljen oranžno, občutek nekega prijetnega izžarevanja, razširjanja po prostoru stopnjujejo številna ponavljajoča iste oznake:

Ima oražno obleko iz pralne svile /.../ in pas telesa je bolj spodaj, kjer se zračna letna oranžna barva obleke že širi. /.../ Čez ramena gredo tako samo naramnice in ramena imajo tudi takšen pastelni ton kot oranžna svila in so polna. /.../ /O/d prve, posebno od njene oranžne barve in ramen, se razliva širok, blag val. /.../ Prva in oranžna sproži kazalec daleč do dlani. /.../ Širok oranžen val malo poneha. (15, 16, 17)

V večini primerov ni razvidno, ali je avtor vpeljal določno obliko pridevnika (po nedoločni). Zato tudi ni gotovo, da stalni pridevki istovetnostno določajo odnosnico. V nekaterih primerih, ko bi pričakovali določno obliko (znani predmet, že omenjena lastnost), je avtor ne uporabi, npr.: *S stolom se pomakne bolj k mizi, iz proega levega predala pa vzame zlato bronsiran svinčnik in beležnico. /.../ Ko sliši, kar ji reče, spusti zlat svinčnik, da pade na belo, skoraj še nepopisano beležnico. (22)³⁷*

Stilno delujoče je samo ponavljanje istega pridevnika (oznake) ob kakem samostalniku, pa četudi ne po ustaljenem postopku (določna oblika pridevnika po nedoločni za znano stvar in lastnost); ponavljajoči se pridevnik v vsakem primeru tudi istovetnostno določa samostalnik, čeprav je avtor opustil določno obliko in se zato lahko zdi, da mu gre samo za poudarjanje lastnosti (morda barve, velikosti ipd.) predmeta, kar pa tudi, kot je bilo prikazano, ni brez stilnega učinka.

2.2.5 Istovetnostne določitve imamo tudi s samostalniško besedo.

1. Avtor nekajkrat navaja znamko predmeta, kar je za umetnostno besedilo presenetljiva vrstna oznaka, navadna in značilna pa za (nekatera) strokovna in praktičnosporazumevalna (npr. reklame). Nekaj takih poimenovanj: *Diemme čevlji*; *škaticica z vijoličasto blazinico Toz No 3*; *lak Elnett*; *pisalni stroj Biser iz Bugojna (stroj iz Bugojna)*; *urica Helveta*. (Zveza Diemme čevlji je seveda neslovenska, a udomačena v publicistiki, zlasti reklamah.)

Včasih avtor znamko rabi namesto občnega poimenovanja predmeta; ker je večina imen prevzetih, v pisavi nepodomačenih, so včasih tudi težave s sklanjatvijo: *To je lahko Leonhardi ink, victoria blue. Samo to črnilo je tako močno in kovinsko, je pravo nasprotje Mont Blanca, ki je vodeno, je sicer kraljevsko modro, vendar nima moči v sebi, da bi črke mastno zadržlo v papir. Črke iz Leonhardi ink pa so že na pogled neizbrisne kot*

³⁷ Včasih pa avtor, ko prvič omenja lastnost, rabi določno obliko, npr.: *prožni kovinski zvoč (5)*, *prosojni organdy (16)*, *potiskani organdy (16)*, *topli val (9)*. Raba določne oblike ustreza, a je napačna oblika v primeru *majhni (nam. mali) kamenček (13)*.

kašno znamenje. (8) — *Samo gleda ga z raznih strani, kako je poln in strnjen pod suhim bleščočim fimom Elnett satina.* (11) — *Prva nosi tri žemlje s salamo in ko je pred pisalno mizo, razgrne papir in vse tri položi na zeleno ploščo zraven Biseru.* (16)

Zanimivo je tudi, da ime, ki ga je uvedel ob določenem predmetu in prvič pomeni znamko (vrsto) predmeta, uporabi vsakokrat, ko ta predmet omeni — v nadaljevanju pa res za identifikacijo predmeta.

Vendar pa to še ni vse besedje iz sodobnega blagoznanstva; taka so še poimenovanja različnih vrst blaga, npr.: *pralna soila, organdy, muslin, ox-ford, vinilex, pelur, karbon* ipd. To ni istovetenje v smislu upovedovanja, ampak je natančna predmetna določenost na podlagi hiponimičnosti.

2. Istovetnostna določitev na desni z neujemalnim prilastkom (sklonskim): ključek *s površno vtisnjeno številko 28* (= ključek št. 28); pipa *ob visokih dvokrilnih vratih*; stroj *iz Bugojna*; ključek *z dvema bradama*; stolp *starodavnih časov*; odprtina *za okno*; odprtina *v pritličju*. Večinoma jo je mogoče razumeti v sobesedilu podobno kot določno obliko pridevnika:

Iz podprtega, malo privzdignjenega obraza prihajata sem široko razgaljeni zrkli, ki sta brez temnega ali svetlega leska, in sta malo izrinjeni ven iz jamic in negibni. /.../ Ko sta njeni zrkli brez kakršnega koli utripa trepalnic z visoko napeto beločnico obrnjeni naravnost sem /.../ (67)

3. Enako tudi stavčni prilastek (odvisnik) lahko istovetnostno določa odnoscico; tudi to opazujemo v sobesedilu: *Skoraj vsa okna so zadelana, eno pa je odprto in slišati je naglo glasbo, kot da ni nobene vročine.* /.../ *Okno, ki ima popoldansko naglo glasbo, je že za njo* (→ okno s popoldansko naglo glasbo).

2.2.6 Odsotnost sredstev za istovetnostno določitev (premajhna istovetnostna določenost)

Identifikacija oseb je precej drugačna kot istovetnostno določanje predmetov in tudi drugačna, kot smo navajeni. Osebe so nepoimenovane (ime je običajno sredstvo za razlikovanje oseb), tudi glavna oseba nima imena; ime *Agata Schwarzkobler* v naslovu in pridevek *agatasto* (telo) nimata poimenovalne vloge, ampak sta nosilca globlje vsebine, simbolike, ki izvira iz pomena imena *Agata* ('čistost') in iz povezav z žensko iz Tavčarjeve Visoške kronike (žrtev nasilja).

Dokler nastopa samo glavna oseba, odsotnost imena deluje samo razoseb-ljajoče in skrivnostno, to pa tudi zato, ker tudi drugače oseba ni predstavljena, kot smo vajeni. Na začetku ni običajnega opisa; ne nastopi oseba, ampak njene roke, tudi tega dolgo ne vemo, ali gre za moškega ali za žensko; to lahko ugotovimo šele iz situacije (npr. ko obuva čevlje z visoko peto); osebek ni izražen s samostalniško frazo, iz glagolske oblike izvemo le, da gre za neko tretjo osebo, iz sedanjika se ne vidi njen spol. Oseba dolgo ostaja popolnoma neznanca (>nekdo<), skrivnostna, kar v pripovedi vzdržuje svojevrstno napetost.

Nastopijo pa še druge osebe, ki prav tako nimajo imen, niti ni povedano, kaj so v razmerju do glavne ali kaj so po poklicu, položaju. Vendar jih je nekako treba razlikovati med sabo, da se ve, o kom je govor. Za primer nam bodi odlomek iz prizora med odmorom, ko v prostor (v katerem se vseskozi

dogaja prvi del pripovedi) vstopita dve ženski iz sosednje sobe. Pripovedovalec takoj, ko vstopita, opiše njuni obleki, za prvo pove, da je zelo velika. Razlikuje pa ju po vrstnem redu, kot sta vstopili (*prva, druga*). Tretja oseba v tem prizoru je glavna oseba, o kateri je govoril že prej, ki pa je ni zaznamoval kot drugi dve. Ko se v njegovi pripovedi menjujeta ženski iz sosednjega prostora, vemo, za katero gre, kdaj pa vmes govori o glavni osebi, pa lahko (ali ne) uganemo iz situacije.

Prva nosi tri žemlje s salamo in ko je pred pisalno mizo, razgrne papir in vse tri položi na zeleno ploščo zraven Biseri. Potem se ozre v kot med oknom in vrati in prinese zraven stol. *Druga* položi krožniček zraven telefona in se vrne v prostor za vrati, ki so slonokoščeno obarvana. Vrne se s stolom in ga postavi zraven mize, kamor ga je postavila tudi *prva*, in obe sedeta, ko *prva* pomakne na polovici papirja eno žemljo na drugo stran in reče nekaj besed. *Druga* potem reče nekaj takšnega, da *prva* pokima. Ko previdno in v vodoravni legi nese še enkrat svoj sendvič v usta, vstane in se spet vrne v prednji prostor. Čez čas pride s še enim krožnikom, na katerem so same kumarice. Predno ga postavi na mizo, malo nagnjena naprej postoji, kot da je negotova, da potiskani organdy izstopi, in vpraša nekaj o kumaricah. Tudi drugi dve rečeta o kumaricah in od *prve*, posebno od njene oranžne barve in ramen, se razliva širok, blag val. Potem prime majhno zavito kumarico, z levico razpre prerezano žemljo in porine kumarico noter. Žemlja se ne zapre popolnoma, na sredini ostane grba, pri krajih zija.

Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah.

Se zasmеji.

Z drobnimi, pripravnimi prsti, ko desnica nikakor ni več težka, seže v krožniček in vzame bolj veliko kumarico. Ko jo prenese čez Biser do roba mize, toliko da ji ne pade v naročje, kjer je naguban muslin. Reče o škodi in kislu.

Reče besede o francoski solati in pokaže s prstom na načeti kupček na koncu kruha. (16)

Brez poznavanja širšega sobesedila bi lahko vse dejanje od povedi *Druga potem reče nekaj takšnega, da prva pokima* do konca odlomka pripisali eni osebi, saj ni z ničimer nakazano, da vmes nastopi druga. Ker pa iz prejšnjega pripovedovanja vemo, da nosi obleko iz muslina glavna oseba, sklepamo, da je v krožniček segla po kumarico, ki bi ji skoraj padla v naročje, prav ona. Avtor ni uvedel druge osebe; ne vemo, do kod velja osebek »druga«. Zato tudi ni gotovo, katera izreče nekaj smešnih besed o kumaricah, katera se zasmеje. Vsako dejanje je postavljeno v nov odstavek, kar bi kazalo, da ne gre za isto osebo. Istovetnost nosilca dejanja torej ni jasna, dostikrat tudi ni ugotovljiva. To avtor tudi hoče: v tej navadni, nepomembni, banalni situaciji sploh ni pomembno, kdo kaj reče ali stori, važno je dogajanje samó, ne pa njegovi nosilci.

V nekem drugem prizoru, med moškim iz sosednjega prostora in dekletom, je nosilec dejanja ali stanja jasen, čeprav tudi tu ni nobenih imen, moški, ki nastopi, je popolnoma neznana oseba, pripovedovalec ga niti z besedo ne predstavi, ne pojasnjuje njegovega položaja. Takole skrivnostn je njegov nastop:

Za njenim hrbtom pa se odprejo temno rdeča tapecirana vrata in nekaj časa ostanejo tako odprta. Šele čez čas stopijo v ta visoki prostor, ki niti po barvah zidov in premičnin, niti po duhu, ki se širi iz omar, stroja, papirjev in map ne more skriti, da je urad, tihi in dolgi koraki in se približujejo oknu in tudi okenski polici. Ko je že tik ob nji, je z obrazom usmerjen³⁸ samo v njeno izbokano telo in belo gladko tkano /.../ (20)

³⁸ Po obliki pridevnika vemo, da gre za moškega.

Majhna istovetnostna določenost (ali celo nedoločenost) oseb nasproti dostikrat pretiranemu istovetnostnemu označevanju predmetov je pomemben stilem Šeligovega sloga: človek je razosebljen, je samo še nekdo brez imena in obraza, stvari so prevladale nad njim, sam je samo (nepomemben) del, kolesce te stvarnosti.

2.2.7 Za delo je značilna posebna oblika poročanja o govornem dogodku. Težko bi temu rekli odvisni govor. V odvisnem govoru je predvsem vsebina tistega, kar je nekdo rekel, potisnjena v odvisnik. V našem primeru pa pripovedovalec posreduje le približno vsebino govornega dogodka, bistvo ali samo posamezne elemente iz vsebine,³⁹ včasih niti ne smisla besed, ampak le zvočni učinek; to je nenatančen opis prvotnega govornega dogodka. Bralec ga mora sam rekonstruirati, vsaj približno vsebino je navadno ob upoštevanju celotne situacije mogoče, npr.: *Reče o škodi in kisu* (ko ji je kumarica skoraj padla v naročje) → Reče, da bi bilo škoda, ko bi si bila s *kisom* umazala obleko. To je možna, samo verjetna in zelo približna vsebina prvotnega govornega dogodka.

Določenost avtorjevega poročane govora je torej zelo majhna, iz njega se ne ve natančno, kakšen je bil prvotni govorni dogodek. Zato se je ta problem zdelo potrebno omenjati v zvezi z istovetnostno določitvijo.

V nekaterih primerih imamo vtis, kot da poročevalec o govornem dogodku ni razumel izrečenih besed, da je ujel le nekatere in nam zato tako nedoločno in pomanjkljivo posreduje govor, npr.: *Vpraša nekaj o kumaricah*. Drugič namesto da bi povedal, katere besede izreče oseba, navaja samo njihov učinek, doživljajno vrednost: *Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah*. Ali pa ne dojame niti vsebine niti doživljajne vrednosti, pač pa izraznost besede, njen zvok: *Reče kratko ostro besedico*. — *Reče zamolke dolge besede*.

Istovetnostna določenost se manjša od prvega do zadnjega obravnavanega primera, ko tudi približna rekonstrukcija (vsebine) govornega dogodka ni več mogoča. S takimi okrnjenimi opisi prvotnega govornega dogodka je avtor izločil čustveno in duševno komponento nastopajočih oseb; če bi govor posnel dobesečno, bi bilo iz tega gotovo mogoče razbrati njihovo razpoloženje, misel, medsebojne odnose, skratka, vrsto karakternih lastnosti. Marsikaj takega bi se videlo tudi iz odvisnega govora. Tako pa je pripovedovalec neke vrste cenzor, ki z netočnim in nepopolnim poročanjem o govornem dogodku bralec hoté prikriva vsebino in obliko (kako je kdo kaj izrekel) izrečenega.

2.5 Stopnjevitev ali intenzifikacija (jakostna določitev) povedi

»Pomenska podstava povedi se da različno upovediti tudi glede na mero ali stopnjevitev poimenovanega«,⁴⁰ ki je lahko osnovna, srednja, od te osnove pa se lahko odmakne različno navzgor ali navzdol.⁴¹ Prav ti odmiki od srednje, osnovne, povprečne stopnje ali mere so zanimivi za stilno analizo.

V pripovedi, kot je ta (vsaj na začetku docela neoseben opis, poročilo), bi morda pričakovali malo takega modificiranja podstave; stopnjevanje je namreč pogosto znak ali posledica čustvenosti (kljub prizadevanju, da bi jakostno

³⁹ Gl. še pri pomembnostni določitvi.

⁴⁰ Ss 1976, str. 435.

⁴¹ Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 275.

določitev ločili od čustvenostne).⁴² Kljub vsemu se v besedilu najdejo tudi stopnjevanja (predvsem skladenjsko), ki so posledica povečane čustvene zavzetosti. Še veliko več je »čistega« stopnjevanja — povečevanja ali zmanjševanja osnovne stopnje, mere ali intenzivnosti podstavnih elementov. Pogosto modificiranje podstave z različnimi stopnjevalnimi sredstvi (z različnih slovnčnih ravnin), natančno določanje mere ali stopnje sodi v natančen, včasih prav precizen opis in pripoved, o čemer smo se lahko prepričali že pri istovetnostnem določanju.⁴³ Najbrž si lahko samo tako razlagamo silno pogostno določanje mere lastnosti, načina ter intenzivnosti (dejanja).

2.3.1 Sredstva za stopnjevitost so zelo raznovrstna.

1. Na prvem mestu navajamo stopnjevanje s prislovi mere zaradi velike pogostnosti (več kot tretjina vseh registriranih primerov). Stopnjujejo lahko lastnost (*zelo moten*), način (*zelo navpično*), intenzivnost dejanja (*malo ponehati*), količino (oddaljenost: *zelo nizko*, *zelo blizu*). Že bežen pregled teh tako pogostnih določil pa pokaže zelo majhno raznovrstnost, torej veliko ponavljanje istih:

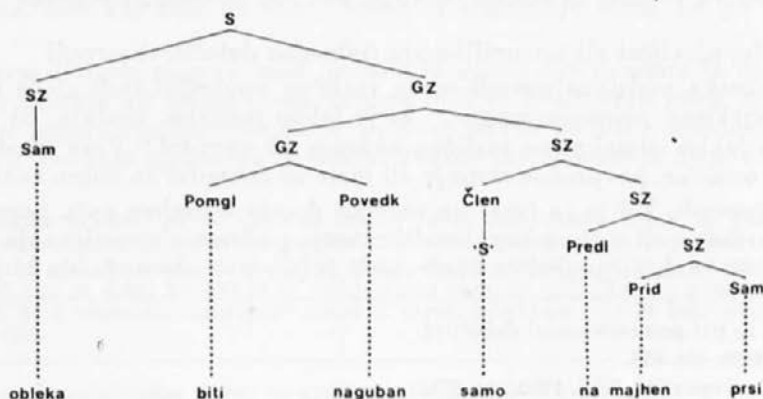
a) stopnjevanje navzgor (velika/največja mera lastnosti, intenzivnost dejanja): *zelo: tanek, visok, različen, moker, nejasen, lahek, razpet, jasen, moten; navpično; veliko, blizu, dol, nizko; splahneti, stresti; popolnoma: razpuščen; iz koticok, navzgor; se razpreti; močno: zanihati; na stežaj; se odpreti; bolj: gor; se razpreti/odpreti;*

b) stopnjevanje navzdol (majhna mera lastnosti, intenzivnost dejanja): *malo: nagnjen, usločen; navzgor, naprej in nazaj; ponehati, zarožljati, se skloniti; rahlo: se zamajati; za spoznanje: obrnjen.*

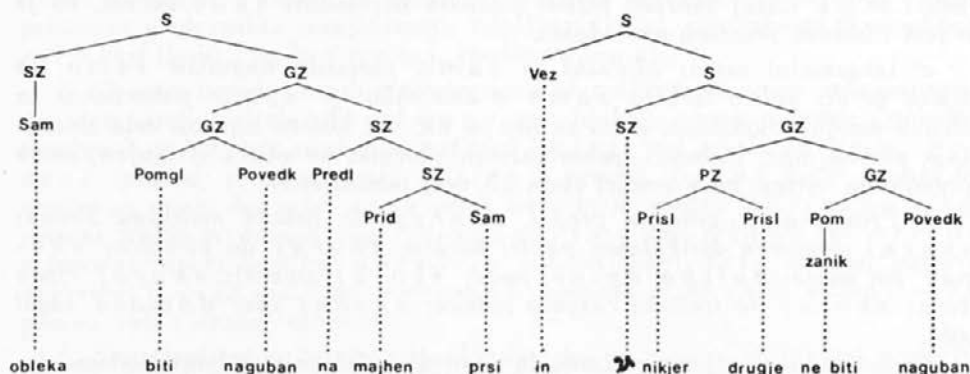
(Za to, kako pogostna raba takihle prislovov deluje v besedilu, prim. citirani odlomek na str. 26.)

2. Zdi se, da tudi členki (predvsem poudarni) jakostno modificirajo podstavo. Za členke na sploh pa se zastavlja vprašanje, ali niso morda del pomenske podstave in ne sredstvo za upovedovalno modificiranje. Členek zamenjuje (strnjuje) stavek⁴⁴ in ni del skladenjske strukture (soredno je vključen v poved). Pretvorba pokaže, da gre v povedih s členki za *dvopodstavne pojave* z delno istimi udeleženci. Za primer poved s členkom in binarna razčlenitev:

Obleka je nagubana samo na malih prsih.



Poved s členkom razvijemo v ustrezno priredje (ali podredje): *Obleka je nagubana na malih prsih in nikjer drugje (ni nagubana).*



Kot kaže pretvorba, je v členu strnjena cela propozicija z delno istimi udeleženci, kot jih ima stavek, kateremu je členek pridružen. Globinsko gledano, je členek res propozicijska zadeva, površinsko pa je najbrž modifikator in tako ga tudi obravnavamo pri stopnjevanju.⁴⁵

Vrste jakostnih določitev s členki so različne:

a) Poudarni členki krepijo pomen besede, pred katero stojijo. Med temi je najbolj značilna krepitev zanikanja s členkom *sploh*, npr.: *strop sploh ni tik nad tlemi*; *sploh nima stekla*; *sploh nima visokih čveljcev*; *sploh nobene ne preseneti*; *vrata sploh niso zaprta*; *sploh še ni podnic*; *se sploh ne premika*; *sploh ni treba več držati z roko*; *sploh ne more slišati*; *sploh nima takšnega dolgega držaja*; s členkom *nikakor*: */roka/ nika kor ni več težka*.

V besedilu je takó okrepljeno zanikanje nekakšen kliše, navadno, brez poudarnega členska, pa je prav redko. Krepitev se dostikrat zdi nelogična in brez potrebe; to okrepljeno zanikanje je, kot da bi vedno pričakovali nekaj nasprotnega ali kot da bi v predhodnem besedilu kaj takega trdil pripovedovalec. Tako s krepitvami ustvarja navidezna nasprotja, napetost v besedilu: *Prostor je zelo visok in strop sploh ni tik nad tlemi* (kot da pričakujemo, da je strop tik nad tlemi; neko paradoksalno prepričevanje).

Bolj vsakdanja je krepitev s členkoma *celo* in *prav*: */glas/ obstaja potem med doignjenima rokama, ne da bi se kam širil ali celo razlegal* (pri čemer je stopnjevanje tudi besedno: *širiti/razlegati se*); */lasje/ so skuštrani in celo pomečkani*; *se prav vidi, kako gre vročina iz cimenta*.

b) Dodajalna členka *tudi*, *še*: *zraven te temne orehove omare je tudi ena temna*; *zraven v vrsti sta še dve jesenovi rolo omari*; *napisano je še nekaj z manjšimi črkami*; *nasproti /so/ tudi hiše v enaki višini*; *pride s še*

⁴² Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 276, v zvezi s stopnjevalnimi obrazili: »Načeloma naj bi bilo mogoče ločiti stopnjevitostno določitev od čustvenostne /.../« Obe namreč lahko uporabljata ista sredstva, npr. manjšalna/večalna obrazila; iz podstave se v tem primeru vidi, ali gre za manjšalnost/večalnost ali za ljubkovalnost/slabšalnost. Vedno pa ta razmejitev ni tako jasna.

⁴³ Prim. tudi kolikostno določitev.

⁴⁴ Prim. Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 335.

⁴⁵ Prim. še gotovostno: *menda, najbrž, verjetno, gotovo*; možnostno: *lahko*.

enim krožnikom; usta se še bolj odprejo; prsti in dlani se še bolj razprejo; še bolj gor; še bolj nepoznan; /obraz/ je tudi moker in lepljiv; v pomenu 'celo': je še nazaj zavrteti težko; ostaneta nepomični tudi takrat, ko je v tem visokem prostoru vse odprto.

c) Izvzemalni samo: pločniki so samo zarisani; naguban samo na malih prsih; prime torbico samo z eno roko; je samo pobarvana; ta členek omejuje (količino: samo za hip = nič več kot za hip) ali celo zmanjšuje pomen, npr. lastnosti (samo zarisan pločnik, ne pravi, dvignjen; samo pobarvana veriga, ne v resnici zlata ali vsaj ponikljana).

č) Presojevalni: potegne predal skoraj do belega mehkega života; skoraj prozoren delikatesen papir; zdrkne skoraj do komolca; skoraj pol očesa; toliko da ne pade; skoraj zmeraj; skoraj rjava koža; skoraj do trebuha razpeta obleka; skoraj ves; domala nagli gibi.

Če te členke razvijemo, vidimo, da manjšalno določajo podstavne elemente: skoraj do komolca je 'malo manj kot do komolca', skoraj ves je 'malo manj kot ves', skoraj zmeraj je 'malo manj kot zmeraj', toliko da ne pade pa pomeni 'malo manjka, da ne pade'. To je neke vrste preciziranje osnovne stopnje, tudi približevanje k njej (pri pridevniku podobno s priponskimi obrazili, npr. rjavkast, ki pa pomeni manjšo mero lastnosti (rjavega) kot skoraj rjav).

3. Stopnjevanje pridevnika in prislova: najbolj ugodna (lega), najbolj zaokrožen/izbočen (del), bolj temno, manjše (črke), bolj nizko (spodaj), bolj velika (kumarica), bolj vidno (plapolanje), bolj nepoznan (nasmeh), bolj globoko (v nasmehu), bolj visoko.

Večinoma primernik izraža večjo, presežnik pa največjo mero lastnosti od treh stopenj. Izjemoma primernik izraža tudi srednjo mero lastnosti, npr. v prostoru /je/ bolj temno ('ne čisto temno, a tudi ne svetlo'). Avtor raje stopnjuje opisno, marsikdaj tudi navzkriž z normo, npr.: bolj nizko (= niže), bolj velika (= večja), bolj globoko (= globlje), bolj visoko (= više), najbolj ugodna (= najugodnejša) ... Tako stopnjevanje je eden izmed pogovornih elementov v pripovedi.

4. Pri besedotvornih sredstvih prevladujejo priponska obrazila za manjšalnost, zlasti samostalniška. Od manjšalnic nismo upoštevali takih, pri katerih se je zdel pomenski premik od 'majhno, nedoraslo' prevelik, npr. podkvica ni 'majhna podkev', ampak 'kovinska ploščica podkvaste oblike, ki se pribije na čevlji'; tako najbrž tudi vrvica, zastavica, kumarica, torbica.

a) Stilno neopazne so manjšalnice, kot npr. ključek, prtič, nitka, žebliček, krožniček ipd; seveda pa jih lahko pripišemo tudi avtorjevemu natančnemu izražanju (lahko bi uporabil tudi manj natančne nemodificirane oblike ključ, krožnik, nit).

Stilno opazne manjšalnice pa se navadno povezujejo s čustvenostjo (pripadetim pripovedovalčevim odnosom, npr. simpatijo). Pogostna je manjšalnost v zvezi z glavno osebo (dekletom) — njo in predmeti, ki jih uporablja, npr. čevlji, kodrček, urica, kazalček (pri uri), robček, s čimer je nakazana njena ljubkost, prikupnost (in pripovedovalčeve simpatije do nje). Nasprotje med (širokim, črnim) čevljem moškega, ki nadleguje deklo, in njenimi (do potankosti izdelanimi in izoblikovanimi) čevlji je prispodoba človeškega odnosa med njima: krhka, drobna, nemočna ženska proti velikemu, močnemu, grobemu in nasilnemu moškemu.

b) Pri pridevniških manjšalnicah so opazni t. i. pridevniki približevanja;⁴⁶ Šeligo tako pretežno precizira barve, kar samo potrjuje njegovo veliko občutljivost za barve, s katero je sposoben natančno zaznamovati odtenke. Nekaj primerov pridevniške manjšalnosti: *rdečkasti* (lasje), *rumenkasta* (kumarica), *srebrnkast* (lesk), *rjavkast* (stožec), *kiselkasta* (sapa).

5. Opazne besede zaradi stopnjevitosti so redke, v glavnem večalne, npr. nekateri intenzivni glagoli: *val sune gor*; /*dekle*/ *sune z brado* ('pokaže, pomigne') *v kot*; *oči sunkovito odskakujejo od pisalnega stroja*; *požene* /*pogled*/ *proti nji*; *roki hitita v predal*; *butne noter zvonki in neučakan smeh*; *čez zrkli šine ostra iskra in ji nemara vbrizgne nekaj ostrega življenja*; *tresoči nogi* /*jo*/ *zaženeta v zid*; *zrkli sta kot vrženi v jamice*; /*visoki čeveljci*/ *naredijo noge in boke*; *dela besede* ('govori', 'izgovarja'). — Za količino: *ogromno nočnega zraka* ('zelo veliko'). — Za pomen 'zelo': *strašno urejen*.⁴⁷

6. Stopnjevitost se izraža tudi skladenjsko, in sicer z različnimi ponovitvami in s skladenjsko likovnostjo.

a) Ponovitve so spet različne: vezniške: *okrog in okrog, više in više, bolj in bolj, še in še, manj in manj, spet in spet, tedne in tedne* ali čiste zaporedne: *zdaj zdaj*. Lahko so pomenskolikovne (raznobesedne), in sicer blizupomenskih izrazov: *gre počasi, zlagoma, premikajoč se skoraj neopazno, kot da se sploh ne premika; negotov in obotavljiv nasmeh; pojenja in mine*, istorečne: *bela ravna črta, mastne bele barve; vročina* /*gre*/ *iz cementa v naglih spalkih ven; stolp ne šumi* /*ni slišati šumenja stolpa*; /*strop*/ *težko in nizko visi nad nizkim prostorom; naglo hiti*, ali kot stopnjevanje intenzivnosti izrazov: *razprta in razkrečena dlan*; /*roki*/ *zgrabita, zmečkata, stisneta; zaprasketa, zabrni; ne da bi se* /*glas*/ *kam širil ali celo razlegal; naglo hiti, domala teče, se požene; z nastajanjem dneva, prav na začetku*.

b) Skladenjska likovnost pa se kaže v paralelizmu: *visoko zgoraj, tudi visoko zgoraj nad poličko; še zmeraj je, še zmeraj prihaja od zunaj; tu notri, v tem malem prostoru; nobeno grmičje, nobena vrba, nobena veja; drsi zmeraj bolj dol, ko je zmeraj bolj težka in privlačnost tam spodaj zmeraj bolj neizprosna, ko je tudi zmeraj bolj težko mehka; vse je, vse je, samo niti enega utripa trepalnic ni*, ali pa v mnogovezju: *plapola in utripa in je ostro vidna, čeprav je obraz sklonjen in so čez zrkli povešene goste trepalnice, in je skoraj tako* /.../; *sklonjena in s senco in črto in ostrim plapolanjem; in usta se še bolj odprejo in so zelo mokra in hkrati* /.../ *pride iz njih zelo nejasen glas; je ovalna in trebušasta in ima dolg ročaj in medeninasto zaponko in več plasti vinilexa*.

Skladenjsko stopnjevanje se najbrž najbolj od vseh približuje čustveni določitvi; gotovo pri teh ponavljanjih gre za krepitev ali stopnjevanje (naraščanje), ob tem pa tudi za stopnjevano čustveno zavzetost. V izbranih odlomkih, zanimivo, tega ni tako veliko, sicer pa v besedilu precej, kar kaže na precejšnjo čustveno razgibanost in avtorjevo zavzetost.

Se bo nadaljevalo.

⁴⁶ Jože Toporišič, NSS, 1982, str. 276.

⁴⁷ Tudi prenesena raba.

NA POTI K CANKARJEVI NINI

Cankarjev roman »Nina«, 1906, ima svojevrstno monološko strukturo romana (po Bahtinu), ki je zaradi uporabe ustreznega pripovednega načina (prvoosebni scenični) ne samo razvidna, ampak v svoji razvidnosti tudi že problematizirana (reducirani dialog). Problematizacijo monološke strukture potrjuje tudi konec Pripovedi (del romana pred Epilogom), kjer se subjekt literarnega dela (avtor) distancira od izhodišč notranjega, osebnega pripovedovalca tako, da se njegova resnica pripovedovanega sveta izkaže za delno, nepopolno in skrajno subjektivno.

Ivan Cankar's novel *Nina* (1906) has a specific monologic structure (in Bahtin's sense of the term), which, due to the employment of the corresponding style of narration (first personal, scenic), is not only manifest, but in its manifestness already open to doubt (reduced dialogue). This is confirmed also by the end of the *Pripoved* (the part of the novel before the *Epilog*), where the author distances himself from the viewpoints of the inner, personal narrator so that his truth of the narrated world is demonstrated to be partial, imperfect, and extremely subjective.

0.1 Naslov skuša poleg raziskovalnega predmeta, Cankarjevega romana¹ »Nina« (1906), prizivati vsaj še dejstvo, da raziskava do zdaj znana spoznanja² o tem literarnem delu na podlagi posameznih kategorij pripovedovalca, kot jih je tvorno sooblikovala tudi slovenska literarna veda,³ širi in pogloblja, ne pa tudi zaključuje ali celo zapira.

0.1.1 Še najustreznejše se zdi pripovedovalca kot zapleteno sestavljen strukturni element proze, katerega funkcija je posredništvo med dogajanjem v epski realnosti in sprejemnikom (bralcem), analizirati mimo vseh tipologij tako, da se ga razčleni na osnovi pomembnejših kategorij, ki ga določajo: kategorije osebe pripovedovalca, njegove kontaktne smeri, pripovednega načina, časa, prostora, perspektive in pripovedovalčevega motiva. Kategorije so tako shematično razporejene samo zaradi večje preglednosti, saj se sicer med sabo tesno prepletajo, povezujejo in druga iz druge izhajajo. To pa je tudi razlog, zaradi katerega bo pri analizi marsikdaj trpela shematičnost in zaporednost navedenih kategorij.

0.2 Čeprav je natančna geneza Cankarjeve »Nine« obdelana v pisateljevem zbranem delu,⁴ je potrebno nekatera dejstva nastanka in izida romana obnovi-

¹ Literarnovrstno oznako roman uporabljam v skladu tako z avtorjevim poimenovanjem kot tudi z dognanji sodobne literarne zgodovine.

² Poleg dolžnostnih oznak »Nine« v vseh literarnih zgodovinah prim. še: Lojz Kraigher, Ivana Cankarja zdravje, bolezen in smrt, Koledar Cankarjeve družbe za leto 1939; Fran Petré, Ivan Cankar: Nina, Umjetnost riječi XIV, Zagreb 1970; Franc Zadravec, Impresionizem in daljša pripovedna proza, XI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1975; France Bernik, Cankarjev roman in njegova struktura, Jezik in slovstvo XXV/7-8, Ljubljana 1979/80; Breda Pogorelec, Pomenoslovna skladnja v besedilni slovnici, XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1980.

³ Prim. Janko Kos, Morfologija literarnega dela, Literarni leksikon 15, Ljubljana 1981.

⁴ Prim. Opombe Franceta Bernika v: Ivan Cankar, Zbrano delo XIII, Ljubljana 1973. Tudi vsi citati iz samega romana so iz navedenega dela.

ti, ker niso brez posledic za nadaljnja analitična izvajanja. Tako je npr. Cankar prvič omenil »Nino« v pismu založniku Schwentnerju že na začetku leta 1905, a je svoj roman po podatkih, ki so na voljo, začel pisati šele konec tega leta. Iz korespondence med nastajanjem romana je razvidno, da je bil proces ustvarjanja precej zamuden in zapleten, saj je moral pisatelj nekatera poglavja bistveno popravljati, prepisovati, še zlasti pa pripovedi ni mogel ustrezno zaključiti, kar opozarja, da je predvsem konec romana načrtno in vestno oblikoval. Ko pa je poslal Schwentnerju že dokončani rokopis, je omenjal, da morda napiše še nekakšen epilog, »za vsak slučaj pa je rokopis popolen in goden za objavljanje«.⁵ Šele mesec dni po zaključku rokopisa je založniku res poslal še Epilog, ki ga je utemeljeval predvsem z zunajtekstovnimi oz. zunajvsebinskimi razlogi, saj je roman pred Epilogom pojmoval za zaključeno in koherentno celoto. Ker je torej Epilog dodal iz ozirov na sočasnega bralca — občinstvo in kritiko, kot ugotavlja France Bernik,⁶ je povsem možno, da so bralcu v Epilogu (vsaj implicirano) pojasnjeni bodisi v romanu uporabljeni pripovedni postopki bodisi celo širši poetološki in estetski nazori pisca.⁷ In ker izhajam iz navedene hipoteze, bom najprej analiziral samo roman pred Epilogom, saj pričakujem, da bo natančnejša analiza Pripovedi (zaradi lažjega in enostavnejšega poimenovanja dela romana pred Epilogom bom navedeno oznako uporabljal z veliko začetnico, označujoč s tem tudi njeno pogojnost, začasno vrednost in terminološko netočnost) razkrila tiste prvine, ki naj bi bile v Epilogu potrjene in osmišljene. To ločevanje Pripovedi od Epiloga pa nima nikakršnih tekstnokritičskih namer v smislu editio purificatio, je samo metodološko pomagalo, ki izhaja iz navedene hipoteze.

0.2.1 Nekatera dejstva ustvarjalnega procesa »Nine« so bila obnovljena zaradi posledic, ki jih imajo za nadaljnja analitična izvajanja: 1. posvetiti vso potrebno raziskovalno pozornost koncu Pripovedi; in 2. ločeno analizirati Pripoved in Epilog, nakar sintetizirati rezultate.

1.1 Pripovedovalec se v Pripovedi eksplicira s prvoosebno glagolsko in zaimensko obliko ednine in dvojine in se pojavlja kot oseba znotraj epske realnosti. Ker je z drugoosebno glagolsko in zaimensko obliko ednine ali dvojine v t. i. nagovornih povedih zgolj impliciran, gre za eksplicitnega notranjega (glede na dogajanje, o katerem govori) in s tem osebnega pripovedovalca v jaz romanu. Oseba pripovedovalca pa ni samo nepoimenovana, brezimna, starostno in poklicno neopredeljena, ampak ostaja brez kakršnihkoli širših fizičnih, socialnih in historičnih opredelitev in je razpoznavna zgolj kot intelektualna oseba urbaniziranega sveta.

Analiza pa v naslovu zadnjega poglavja (Zadnja noč) odkriva še enega, časovno distanciranega pripovedovalca, ki je razpoznaven kot minimalni ostanek avktorialnega implicitnega pripovedovalca, značilnega za pripovedno poročilo. Da gre za zadnjo noč namreč ni mogoče razbrati notranjemu, v svetu

⁵ Glej op. 4, str. 271.

⁶ Glej op. 4.

⁷ Še zlasti se zdi navedena hipoteza možna ob vedenju, da je Cankar tako epiloge — se pravi sklepane besede k literarnim delom (npr. Epilog k Vinjetam, 1899; Epilog k drugi izdaji Erotike, 1902), kakor tudi predgovore — uvodne besede k literarnim delom (npr. Gospa Judit, 1905), pa tudi uvodne črtice v nekatera svoja dela (npr. Ob zori v istoimenski knjigi, 1905; Jubilej v Krpanovi kobili, 1907) uporabljal za literarizirano podajanje svojih poetoloških in estetskih nazorov.

epske realnosti ekspliciranemu pripovedovalcu iz sprotne sedanjske točke dogajanja, ampak samo zunanjemu, časovno distanciranemu pripovedovalcu, ki šele z obvladovanjem epske realnosti »ve«, da je zadnja noč res zadnja.

1.1.1 V Pripovedi se torej pojavljata dva pripovedovalca: a) minimalni ostanek implicitnega avktorialnega pripovedovalca; in b) prvoosebni, v svetu epske realnosti kot oseba eksplicirani pripovedovalec, ki ostaja historično, socialno in celo fizično nedoločljiv. Ker je le-ta tako rekoč zgolj breztelesni opazovalec sveta s čustvenimi in moralnimi premišljevanji in spoznanji in ker je zato pomemben in razviden predvsem njegov odnos do sveta in življenja (idejna perspektiva), bo potrebno problemu perspektive posvetiti še prav posebno pozornost.

1.2 Ker se eksplicitni osebni pripovedovalec od vsega začetka Pripovedi obrača z glasnim premim govorom k Nini, osebi znotraj epske realnosti, in ker le-ta ostaja skozi celotno Pripoved naslovnik⁸ njegovega govora, je pogostna uporaba drugoosebne glagolske in zaimenske oblike ednine ali dvojine, številna pa so tudi poimenovanja (enodelne zvalniške povedi) in kontaktne oz. signalne besede tipa »glej«. Tako nespremenjena ostaja kontaktna smer osebnega pripovedovalca vse do zaključnega poglavja, ko je v končnem delu Zadnje noči ogovorjena tudi neindividualizirana oseba, kar izraža zlasti občno poimenovanje (»ženska«) in uporaba drugoosebne glagolske množinske oblike, ki v nadaljevanju besedila zaradi izpada poimenovanja omogoča tudi dvojno konotacijo naslovnika (naslovnik je bodisi ženska bodisi skupina ljudi):

Kdo umira v tej izbi, ženska, da prižigate svečo? —

Nina! Tako mrzla so tvoja lica, do mene puhti njih tihi mraz; zakaj ne pustiš, da bi te ogrel s poljubi? Saj ni potreba, Nina, da bi uslišala prošnjo berača, ki kleči pred tvojim pragom; nič več ne bom govoril o ljubezni, zaklenil bom svoje srce, da ne boš slišala njegovih prošenj, ne videla njegovega trpljenja... Samo nalahko odpri oči, samo z ustnicami zgani, da se bom razveselil: Nina je pri meni, ni še prišla ura samote, še se lahko dotaknem njene roke, njenega krila... Reci, Nina, da si pri meni...

Kdo umira v tej izbi, ženska, da kleče ljudje na pragu? Komu prinaša duhovnik sveto popotnico? Zaprite duri! —

Samo še enkrat, Nina, samo še v slovo mi podaj roko, zato da bom imel dragocen spomin: brez očitjanja in brez solza mi je podala roko, sam sem ji odprl duri in sam sem jo spremil do stopnic... in še nasmehnila se je morda, tako narahlo, da žalostne oči niso videle in je samo slutilo hvaležno srce...

Ne dotikajte se je! Čemu razpelo v njene roke, čemu venec na njeno čelo? Jaz sam jo spremim... ni mi še podala roke, ni se mi nasmehnila...

Nina! Nina —⁹ (Zadnja noč, str. 214 in 215)

⁸ Ta naslovnik (notranji poslušalec) skupaj z osebo pripovedovalca in časovnimi okoliščinami, ekspliciranimi v naslovih posameznih poglavij, omogoča precejšnjo koherentnost teksta, čeprav fabula ni več nanizana v logični vzročno-posledični zvezi (kot npr. v realizmu), ampak jo mora bralec z veliko pozornostjo izluščiti sam.

⁹ Označevanje:

ležeče — kontaktna smer k Nini;

razprto — kontaktna smer k neindividualizirani ženski;

ležeče razprto — kontaktna smer bodisi k ženski bodisi k skupini ljudi;

1.2.1 Da Nina obstaja v epski realnosti in da ne gre zgolj za nagovor (apostrofo) nenavzoče osebe, je razvidno iz opisa njenih trenutnih psihofizičnih reakcij in iz tematizacije njenih besed oz. njenega govornega dejanja: »Nina! Saj niso resnične tvoje besede!« (Prva noč, 148). Pa tudi sicer lahko bralec na osnovi subjektivne besedoredne ureditve povedi (z jedrom in emfatičnim poudarkom na začetku povedi) aktualizira pripovedovalčev govor kot odgovor na Ninine govorne reakcije: »O Nina, tudi v sanjah ne smeš videti preteklosti, ne sme te biti strah prihodnosti! ... Ne, ne on — jaz sem bil pri tebi in sem ti gledal v obraz, ki je bil tako miren; jaz sem te držal za roko, da bi jo ogrel, ker je bila tako mrzla...« (Prva noč, 143). V tej luči se dajo številna tropičja aktualizirati tudi kot zamolki Nininega govora.

1.2.2 Nina je torej navzoča v epski realnosti, ni pa pripovedno eksplicirana s premim govorom vse do zadnjega poglavja, kjer se njene maloštevilne replike (samo tri) ločijo od pripovedovalčevega premege govora s pomišljajem: » — Odpri okno! — « (Zadnja noč, 209).

1.3 Še pred analizo kategorije pripovednega načina je potrebno odgovoriti tudi na vprašanje, s čim osebni pripovedovalec motivira svojo pripoved, in to zato, ker se omenjeno vprašanje zaradi notranjega naslovnika pripovedovalčevega govora najtesneje povezuje z analizo kontaktne smeri. Osebni notranji pripovedovalec najbolj nazorno eksplicira namen svojega govora šele v Peti noči, kjer svojemu govoru, ki Nini ni samo namenjen, ampak zaradi nje tudi poteka, pripisuje določeno pravljíčnost, katere namen je Ninino uspavanje (»če ne boš spala«) s pomiritvijo njenega posebnega psihosomatskega stanja (»če te bo strah«): »Ostani v postelji nocoj, hladna je noč; in če ne boš spala in če te bo strah, bom sedel ob tvojem vzglavju in ti bom pripovedoval lepe pravljíce, bolnemu otroku...« (Peta noč, 185). Na osnovi takšnega pripovedovalčevega namena lahko bralec Ninino ime aktualizira tudi kot prvi del velelnega medmeta, ki spodbuja k spanju: nina nana.

1.3.1 Zapisati pa velja opozorilo, da niti namen oz. motiv zunanjega implicitnega pripovedovalca, zaradi česar pripoveduje, niti njegova kontaktna smer s tem še nista in zgolj znotraj analize Pripovedi tudi še ne moreta biti pojasnjena.

1.4

Zakaj si pogledala tako plaho? In roke se ti tresejo, Nina! ... Nikogar ni zunaj, duri so zaklenjene in nihče ni zvonil... Vzdrnila si se, ker so te poklicale zvezde, ki čakajo nate vsak večer. Sanje so še v tvojih očeh, zato gledaš plaho. Kaj se ti je sanjalo? Ni treba povedati; v očeh ti je zapisano, na obrazu. O Nina, tudi v sanjah ne smeš videti preteklosti, ne sme te biti strah prihodnosti! ... (Prva noč, 143)

Ker je analiza kontaktne smeri pripovedovalca pokazala, da je Nina ob osebnem pripovedovalcu navzoča kot govorno neeksplicirana oseba vse do konca Pripovedi, je mogoče trditi, da Pripoved temelji na *reduciranem dialogu*,

polkrepko — kontaktna smer k Nini s spremembo glagolske osebe v nagovoru (namesto druge osebe je tretja, t. i. onkanje), kar je znamenje izrazite čustvene prizadetosti govorečega in stilne zaznamovanosti, saj v stilno nezaznamovanem premem govoru uporablja govoreči prvo osebo, kadar govori o sebi, drugo osebo, kadar govori o udeležencu govornega procesa, in tretjo osebo, kadar govori o neudeležencih govornega procesa.

saj bralec, namesto da bi se seznanjal s pravim dialogom obeh udeležencev govornega procesa, katerih govorne vloge sporočevalca in naslovnika bi bile zamenljive, bere en sam samcat monolog sporočevalca in lahko naslovnikove izjave samo sponira. Tako gre torej za scenično pripoved (zanjo je značilna osamosvojitvev oseb s premim govorom v obliki dialoga), ki pa jo je potrebno zaradi redukcije na enega samega udeleženca govornega procesa modificirano poimenovati za *prvoosebno scenično pripoved*.¹⁰

1.4.1 Pomenska zgoščenost — sleherni dialog vnaša v besedilo pomen govornega položaja in notranje napetosti med udeleženci govornega procesa¹¹ — je v primeru »Nine« z ustrezno stilizacijo (reducirani dialog) še stopnjevana, tako da besedilo tudi zaradi tega učinkuje abstraktno.¹² Ker so najpomembnejše sestavine govornega položaja, ki so implicirane z dialogom, poleg krajevnih in časovnih okoliščin vsaj še lastnosti sporočevalca in naslovnika, pa tudi razmerje med njima, to tudi pomeni, da mora bralec v primeru »Nine« navedene sestavine govornega položaja razbrati zgolj iz premega govora prvoosebnega notranjega pripovedovalca in da mu niso podane z objektivnega stališča avktorialnega pripovedovalca.

1.4.2 Pomenska zgoščenost, ki jo v besedilo vnaša dialog in ki je v Pripovedi še stopnjevana tako s pomenskimi prenosi (tropi) vseh vrst (od primere do simbola) kakor tudi s skladijsko-pomenskim figuriranjem besedila, soustvarja z ritmično oblikovanostjo in strnjenostjo dogajalnega časa, časa pripovedovalčevega premega govora, zmeraj potekajočega v svoji lastni sedanjšnji točki, in bralčevega časa v čas lirske sedanjosti izrazito lirsko strukturo, ki je v kontrastu z epsko-pripovedno strukturo, opazno v vložnih zgodbah.¹³ Za vložene zgodbe (z vzročno-posledičnim zaokroženim dogajanjem), ki jih osebni pripovedovalec nemalokrat prekinja z meditacijami, nagovori na Nino, opazkami o Nininih reakcijah pa tudi zgolj s kontaktnimi besedami tipa »glej« tako, da s tem znova vzpostavlja reducirani dialog prvoosebne scene kot temelj pripovedi, je namreč značilno, da sta metaforika in skladijsko-pomenska figuriranost manj opazni, da izostaja ritmična intoniranost in da je čas dogajanja glede na čas pripovedovalčevega govora (in s tem glede na čas bralca) že v epski preteklosti.

1.4.2.1 Zlasti zanimive so tiste vložene zgodbe, kjer ne gre za avtobiografske (glede na osebnega pripovedovalca) retrospektivne pripovedi, temveč za »tuje«, objektivne zgodbe, v katerih so glavni nosilci dejanja druge osebe in ne osebni pripovedovalec ali Nina. V teh zgodbah — v Prvi, Četrti in Šesti noči¹⁴

¹⁰ Prim. Marjan Dolgan, Pripovedovalec in pripoved, Maribor 1979.

¹¹ Prim. Breda Pogorelec, Cankarjevo izročilo, Jezik in slovstvo XXII/8, Ljubljana 1976/77, str. 243.

¹² Vsi raziskovalci »Nine« so si edini v oceni, da gre za eno najbolj abstraktnih in najtežjih besedil v slovenski prozi.

¹³ Na to je prvi opozoril Fran Petre, Ivan Cankar: Nina, Umjetnost riječi XIV, Zagreb 1970.

¹⁴ Enačenje osebnega pripovedovalca in Nine z drugimi osebami je najbolj nazorno v Četrti noči: »Ozrla se je /lepa Vida/ še po nas, tako je frfotal njen pogled, kakor prestrašen ptič v kletki, nato je šla. Videl sem jo še skozi široko odprte duri, prikazala se je na koridorju, v mraku, in je stala neodločna, roke še za hrbtom, na durih, glavo nalahko upognjeno. Imela je tisto zeleno, obnošeno, prekratko krilo, ki sem ga poznal, in staromodno jopo z visokimi rokavi; v naglici se ni bila prepasala in dva dolga trakova sta ji visela ob bokih; ena noga je bila še v čevlju, druga že v copati. Stala je in zdelo se mi je, da mi je gledala tako natanko v obraz, kakor jaz nji. Stopila je

— namreč prihaja do eksplicitnega enačenja osebnega pripovedovalca in Nine z drugimi osebami tako, da postane razvidno, kako so vložene objektivne zgodbe le *pretvezne zrcalne podobe* njune lastne usode. Takšni paralelizmi med različnimi osebami sodijo v simbolistični način oblikovanja.

1.4.2.2 Ker so razen Nine, Olge in Vide vse ostale osebe v besedilu, vključno z osebnim pripovedovalcem, nepoimenovane, postaja tudi ime pomensko relevantno. Ena izmed možnih razlag teh poimenovanj lahko tipa v smeri anagrama »diagonal ivan«, ki ga razen s simbolističnimi paralelizmi med osebami in avtorjem drugače in natančneje ne utemeljujem.

1.4.3 Ker noben pripovedni postopek ni samemu sebi v namen, si bo potrebno v nadaljevanju odgovoriti tudi na vprašanje, kakšno pomensko funkcijo ima izbrani pripovedni način (prvoosebni scenični, ki temelji na reduciranjem dialogu) za celotno Pripoved.

1.5 Za časovno dogajanje okvirne zgodbe (pogovor osebnega pripovedovalca z Nino), ki je večinoma podano že z naslovi poglavij (Prva, Druga, Tretja, Četrta, Peta, Šesta, Zadnja noč), je značilno, da poteka zgolj ponoči, da traja sedem noči in da se odvija v jeseni (letni čas je nazorneje pojasnjen šele v Šesti noči). Ker pa okvirno dogajanje poteka samo ponoči, noč za nočjo in ker je dan kot svetli del dneva označen izrazito negativno, dobiva noč tudi ob upoštevanju naslednjih ugotovitev ustrezne simbolne razsežnosti in nadpomene:¹⁵ Šesti noči sledi namreč poglavje z naslovom Zadnja noč, ki pa jo bralec zlahka dekodira kot sedmo noč, saj si »noči« sledijo v linearnem zapovrstju in drugačna razlaga skorajda ne pride v poštev. S tem se bralcu odpira asociacija na Sveto pismo in na stvarjenje sveta v sedmih dneh. To asociacijo sopogojuje pogostna uporaba svetopisemskih in liturgičnih metafor v besedilu, utemeljena pa je predvsem na sorodnosti sintagem »sedem dni« in »sedem noči«. Leksem »noč« je namreč z leksemom »dan« v tesnem pomenskem razmerju, saj je njegov antonim. Da pa gre za antonim, je več kot ustrezno, saj je tudi vsebina »Nine« s svojim, k smrti — ničelni točki — težčim dogajanjem v antitetičnem razmerju z vsebino svetopisemskega stvarjenja, začeta z ničelne točke.

1.6 Problem primarnega statičnega epskega prostora v okvirni zgodbi se bolj kot na vodoravni osi (notranje : zunanje — izba : zunanji svet) pojavlja na navpični osi (zgornje : spodnje), saj je prostorska opozicija »zvezde — ulica« v Pripovedi tudi večkrat eksplicirana: »Ne glej doli, Nina, na to pusto ulico; v nebo se ozri!« (Prva noč, 143) Prostorska analiza pa znotraj tako

proti durim, nato se je naglo okrenila in je izginila v mraku. Šele pol ure pozneje sem jo spet videl, ko so jo potegnili iz vode; ampak takrat je bil njen obraz mrzel in oči, ki so bile odprte, so bile čisto bele.

Tisti večer nismo prižgali svetilke v izbi; poet je sedel na postelji in je brenkal na gitaro. Nobeden ni izpregovoril besede. (Četrta noč, 183—184)

Predolgo sva počivala in strah je omotil najine oči; *ti si /Nina/*, ki si stala v mraku na koridorju, neodločna, roke za hrbtom, na durih, glavo nalahko upognjeno; imela si zeleno, obnošeno krilo in staromodno jopo z visokimi rokavi; in gledala si mi tako natanko v obraz, kakor jaz tebi, z velikim, napetim pogledom, stopila si proti durim, nato si se okrenila in si šla... *In jaz sem bil tisti poet*, ki je sedel bolan na postelji, rdečo odejo preko kolen, in je brenkal na gitaro... (Četrta noč, 185)

¹⁵ Noč je v Cankarjevem opusu pogost simbol, prim. Dušan Pirjevec, Ivan Cankar in evropska literatura, Ljubljana 1964, str. 264.

postavljenih navpičnih polov, znanih tudi v drugih Cankarjevih delih,¹⁶ omogoča tudi analizo pripovedovalčevega idejnega vrednotenja.

1.6.1 Navpična prostorska opozicija je namreč s strani osebnega pripovedovalca izrazito čustveno-moralnovrednostno določena: »Tako bi te nosil, bolnega otroka, skozi svetlo, dolgo noč... zdi se mi, da bi prišla naravnost do zvezd, v blažena nebesa, in nič bi se nama ne zdelo čudno.« (Prva noč, 143) »Ne glej doli, Nina, na to pusto ulico; v nebo se ozri! Tam doli je greh in strahota; pobegnila sva obadva, ranjena in trudna; ni treba, da bi gledala nazaj!« (Prva noč, 144)

Čustveno-moralnovrednostno pa nista določena le polarna člena navpične prostorske opozicije, ampak tudi obe pomenski polji, ki se v Pripovedi tvorita znotraj epskega prostora na osnovi navpične prostorske antiteze tako, da se nanjo zvedejo tudi neprostorska obeležja. Ker je tako formirani pomenski polji v Pripovedi najlažje poimenovati kot »stvarnost« ali »dejanskost« in kot »sanje«, »iluzija« ali »ideal«, je razvidno, da tudi v tem Cankarjevem delu poteka razkol med sanjami in stvarnostjo.

Pomenski polji pa nista le čustveno-moralno vrednoteni, ampak sta vrednoteni tudi s stališča spoznavnofilozofske ravnine: »Iz smrti sva se vzdignila, smrt sva premagala, čemu se je bojiš še zdaj?...« (Tretja noč, 171) Ker pomenskemu polju »stvarnosti« na ta način pritiče oznaka smrti, sanjski iluziji pa pravega in resničnega življenja, je jasno, da je dualizem v Pripovedi tako na čustveno-moralni kakor na spoznavnofilozofski ravnini zelo soroden s krščanskim dualizmom, s krščansko sliko sveta, samo s to razliko, da osebni pripovedovalec skuša realizirati svoje sanje še v okviru tostranskega življenja in ne šele posmrtno, kar tudi pomeni, da si kot večina junakov evropskega novoveškega romana prizadeva za skladnost sanj (iluzije) in stvarnega življenja, za skladnost — po stari sholastični terminologiji — esence in eksistence, ki naj bi jo dosegla z Nino.

1.6.2 V okvir prostorske analize sodijo tudi atmosferski pojavi, zlasti vremenske spremembe, ki v dani Pripovedi sooznačujejo pripovedovalčevo čustveno-razpoloženjsko občutje v razmerju do pripovedovanega, dualno razklanega sveta tako, da ga je mogoče na osnovi polarne protislovne dvojice poimenovati ali kot optimizem ali kot pesimizem. Pripovedovalčeva optimistična perspektiva, ki jo sooznačujejo tudi atmosferski pojavi (zvezdnato — jasno nebo, toplota noči), temelji na njegovi veri v uresničitev iluzije, na veri v možno skladnost esence in eksistence, in ker se najtesneje povezuje z njegovo vero v pomoč Boga,¹⁷ bi se lahko reklo, da je nazorsko utemeljena v idealističnem monizmu.

Pripovedovalčeva optimistična perspektiva je s sooznačujočimi atmosferskimi pojavi značilna vse do Četrte noči (Četrta noč je v kompozicijskem središču Pripovedi), kjer doseže najvišjo stopnjo v kozmično vizijski uresničitvi iluzije:

¹⁶ Antiteza »zvezde — blato« je pri Cankarju pogost eksistencialni simbol, prim. Franc Zadravec, Simbolizem v literaturi Ivana Cankarja, Slavistična revija 25/1977, kongresna številka, str. 200.

¹⁷ Prim. »Bojiš se, Nina, da bi se ne izpolnilo do vrha najino upanje, bojiš se smrti... Kaj ne veruješ v Boga, Nina? On je pravičen; ni nama bil ponudil kozarca, žejnima, zato da bi ga nama ukratil, predno sva okusila prvo kapljo...« (Prva noč, 150)

Čas se je ustavil za naju in prva in prvokrat sva okusila skrivnostno slast sedanjosti. Mirno svetijo zvezde, topla noč molči. Svobodna se ozirava: kod sva hodila, kam drži najina pot? Za nama večnost in pred nama; v teh urah, ki nama jih je bil dodelil Bog, kakor še nikomur, se spaja vesoljnost z vesoljnostjo pred najinimi odprtimi očmi. (Četrta noč, 171)

Toda še v okviru istega poglavja prida osebni pripovedovalec tej uresničeni iluziji oznako smrti in neeksistentnosti: »Strašen je ta mir brez časa in brez življenja; predaleč vidijo oči in pregloboko.« (Četrta noč, 185). Ker se za osebnega pripovedovalca skladnost esence in eksistence, ki naj bi jo dosegel skupaj z Nino, od tega trenutka dalje izkaže za nemogoče, docela utvarno in nezdržljivo s konkretnim življenjem, se v drugem delu Pripovedi od Četrte noči dalje njegova optimistična perspektiva zalomi in negira s pesimistično perspektivo (ker je osebni pripovedovalec povezal možnost skladnosti esence in eksistence z vero v Boga, z vero v Božjo pomoč pri uresničitvi svoje iluzije, je na ta način — s pesimistično perspektivo — zanikana tudi takšna vera v Boga):

Ni še dolgo, komaj ura se mi zdi, ko so bile moje besede še polne radosti in odrešenja; tako so še blizu, da jih slišim. Zdaj ni več treba, da bi tajil, kar govori moj pogled in kar odgovarja tvoj blede obraz in tvoja trepetajoča roka. (Peta noč, 188)

Ne tisti beg, Nina, ne tisti strah, ne bridkost najinih src — vse tisto niso bile sanje. Najina radost, ko sva se poljubila trudna, bolna, najino upanje, pričakovanje velikonočnega jutra — to so bile sanje! (Peta noč, 196)

Tudi pripovedovalčevo pesimistično perspektivo sooznačujejo atmosferski pojavi (hladnost noči in naraščajoča oblačnost), njeno skrajno lego pa izrazito poudarja opis viharja v Zadnji noči. In tudi ni naključje, da je jesenski letni čas dogajanja s svojimi temnimi sooznačujočimi lastnostmi ekspliciran šele v Šesti noči — torej v okviru pripovedovalčeve pesimistične perspektive — in ne že prej, ko bi bralec zvezdnato, jasno nebo in toplo noč celo lažje uvrstil v pomladni ali poletni kot pa v jesenski letni čas.

1.6.2.1 Ker se osebnemu pripovedovalcu od Četrte noči dalje skladnost med esenco in eksistenco razkriva kot docela utvarna (neeksistentna) in ker sta esenca in eksistenca zanj ločeni in samostojni kategoriji, med katerima obstaja samo nerazrešljiv tragični konflikt, je nazorsko utemeljitev pesimistični perspektivi iskati v smeri ontološkega dualizma. Pri tem je treba samo še ugotoviti, da Pirjevčeva izvajanja, v doslej najboljšežnejši monografiji o Cankarju, kjer trdi, »da so se monistični nazori pojavili /pri Cankarju/ v trenutkih optimističnega, dualistični pa v obdobju pesimističnega pogleda na svet in družbo«,¹⁸ morda niso v nobenem drugem Cankarjevem delu tako nazorno potrjena kakor ravno v »Nini«. In morda optimistična perspektiva (v Pripovedi gre seveda za perspektivo osebnega pripovedovalca in ne že kar za avtorjevo) ni nikjer drugje v takšnem neposrednem razmerju s pesimistično, da bi se lahko govorilo o osno-antitetični kompoziciji.

¹⁸ Dušan Pirjavec, Ivan Cankar in evropska literatura, Ljubljana 1964, str. 357.

1.7.1 Za okvirno zgodbo v »Nini« je na osnovi določil W. Fügerja¹⁹ značilen prvoosebni pripovedovalec, ki ima kot udeleženec pripovedovanega sveta izrazito notranjo perspektivo. Glede na stanje njegove zavesti pa se zdi, da ni niti bolj informiran od ostalih oseb (od Nine) niti manj in da gre pač za situacijsko ustrezno zavest pripovedovalca: »Kaj se ti je sanjalo? Ni treba povedati; v očeh ti je zapisano, na obrazu.« (Prva noč, 143). Ker prva vprašalna poved izraža nejasnost oz. negotovost osebnega pripovedovalca glede določitve naslovnikovega že preteklega psihosomatskega dogajanja, naslovnika poziva, naj to nejasnost razreši. Vendar tega naslovnik ne more storiti, saj sporočevalec vprašanje takoj, ko ga je postavil, že tudi prekliče in sam določi vsebino preteklega psihosomatskega dogajanja v naslovniku na osnovi njegovih sedanjih zunanjih znamenj.

1.7.1.1 Sodeč na osnovi prve citirane povedi (dopolnjevalno vprašanje) je stopnja dialoške napetosti v Pripovedi precejšnja,²⁰ saj ne gre samo za osnovno dialoško razmerje med »jaz« in »ti« (govoreči — ogovorjeni), ampak tudi za takšno funkcijo sporočila (vprašalna poved), za katero je značilna naravnost na naslovnika. Toda ta visoka stopnja dialoške napetosti se zaradi zaključnosti²¹ enote dialoga samo s stališča osebnega pripovedovalca in ne tudi naslovnika razvezuje kot ničelna in samo navidezna. Ninine replike torej niso samo izpuščene, ampak jih osebni pripovedovalec večkrat tudi pravočasno blokira s preklicem svojih vprašanj, namenjenih Nini, in se na tak način zapira v krog samo lastnega govora (monologiziranja) brez prave dialoške napetosti.

1.7.2 Ker Nina pripovedovalčevih ugotovitev ne more niti potrditi niti zanikati in ker so njegove izjave vzpostavljene tako za edino resnične, se zdi ustrezno odpreti vprašanje o umetniški strukturi romana v Bahtinovem smislu.²² Na osnovi njegove delitve na monološko in polifonsko strukturo romana, je mogoče za »Nino« trditi, da gre za izrazito monološki umetniški sistem, ker izjave prvoosebne notranjega pripovedovalca ostajajo zaradi izbranega pripovednega načina vseskozi nerelativizirane. Monološka struktura, ki je tudi v primeru »Nine« zgrajena kot celota ene same zavesti, ki uporabi vse druge, tuje zavesti tako, da jih ne »občuti /kot/ enakopravne tuje zavesti, /ki bi bile/ ravno tako neskončne in nezaključene kot je ona sama«,²³ pa postaja prav zaradi izbranega pripovednega načina v Pripovedi zelo razvidna (vse je, kakršno je, samo po pripovedovalčevem vtisu in razpoloženju,

¹⁹ Prim. Wilhelm Föger, Zur Tiefenstruktur des Narrativen, Prolegomena zu einer generativen »Grammatik« des Erzählens, v: Poetica V, München 1972. W. Föger je pripovedno perspektivo, vključeno v slovnično obliko (jaz/ti; on), razdelil na a) pripovedni položaj (notranje : zunanje stališče pripovedovalca); in b) položaj pripovedovalčeve zavesti. Pod zadnjim pojmom razločuje tri stanja, ki so odvisna od stopnje pripovedovalčeve obveščenosti v primeri z osebami, o katerih poroča (gre za večjo, enakšno ali manjšo obveščenost). Označbe za ta stanja so situacijsko obvladujoča, situacijsko ustrezna in situacijsko pomanjkljiva zavest pripovedovalca.

²⁰ Prim. Jozef Mayen, Monolog i dialog radiowy, Dialog 2/1957, 3/1958, 5/1960, 6/1961. Po njegovem mnenju o stopnji dialoške napetosti odločata tako izbor funkcije sporočila kakor tudi izbor gramatične osebe (in števila), s katero se sporočevalec eksplicira in obrača k naslovniku.

²¹ Prim. Thomas P. Klammer, Foundations for theory of dialogue structure, Poetics 3/1973, 9.

²² Prim. Mihail Bahtin, Problemi poetike Dostojevskog, Beograd 1967.

²³ Glej op. 22. Prevod citiran po: Marjan Dolgan, Pripovedovalec in pripoved, Maribor 1979, str. 131.

po njegovih naravnostih in oceni), a v tej svoji razvidnosti tudi že rahlo problematizirana (bralca tako rekoč nič ne zve o Nini iz njenih ust).

1.7.2.1 Pri natančnejšem branju konca Pripovedi (pomensko najbolj izpostavljenega dela besedila) se problematizacija monološke strukture razkriva v še večji razvidnosti. Prva poved, kontaktno usmerjena k neindividualizirani ženski, na koncu Pripovedi se namreč glasi: »Kdo umira v tej izbi, ženska, da prižigate svežo —« (Zadnja noč, 213). S stališča skladiščno-pomenske oblikovanosti gre za t. i. nepravo, retorično vprašanje, ki ima v globinski podstavi povedi nenikalno vprašalnemu nasprotni — nikalno povedni pomen ('nihče ne umira v tej izbi' — tak je prvi člen sicer trostavne povedi). Na osnovi presupozicije, metode semantike, ki tudi v vprašalnih povedih odkriva izjavno poved, ki mora biti z vidika govorečega resnična, če naj bo izhodiščni stavek sploh smiseln,²⁴ pa je v citirani povedi ugotovljiv še en pomen: 'nekdo (Nina) umira v tej izbi'. Pripovedovalčeva teza 'nihče ne umira v tej izbi' je tako postavljena nasproti tezi 'Nina umira v tej izbi', ki je razpoznavna na osnovi ostalih členov trostavne povedi kot nepripovedovalčeva teza, kot teza ostalih, v epski realnosti navzočih oseb. Do konca Pripovedi se s podobno pomensko strukturo ponovi še nekaj retoričnih vprašanj, kontaktno usmerjenih k ostalim osebam in ne k Nini, a s to razliko, da bralec posamezna znamenja (klečanje ljudi na pragu, duhovnikovo prinašanje svete popotnice, razpelo v Nininih rokah, venec na njenem čelu) vedno lažje razrešuje v smislu Ninine smrti. S stališča bralca se tako za resničnejšo potrdi nepripovedovalčeva teza 'Nina umira (je umrla) v tej izbi', pripovedovalčeva teza 'nihče ne umira v tej izbi' pa je zanj, če že ne neresnična in umišljena, vsaj skrajno subjektivna (bralca se osebni pripovedovalec izkaže kot slep za Ninino smrt). S tem se bralec distancira od izhodišč osebne pripovedovalca; pripovedovalčeva in bralčeva glediščna točka se v tem trenutku ne pokrivata več.²⁵

1.7.2.2 Ker se za resničnejšo vzpostavlja nepripovedovalčeva teza, je s tem pripovedovalčevo gledišče in njegova naravnost do sveta tudi retroaktivno postavljena pod vprašaj — problematizirana je namreč pripovedovalčeva samogotovost, s katero obvladuje pripovedovani svet. To pa tudi pomeni, da se resnica (bistvo) sveta,²⁶ kot jo vzpostavlja osebni pripovedovalec, izkaže za delno, nepopolno, subjektivno, za takšno, ki zaobjame samo en del stvarnosti (latentna značilnost monološke strukture, ki pa v primeru »Nine« postaja razvidna), ne pa sveta v celoti, v vsej njegovi odprtosti in neobvladljivosti (značilnost polifonske strukture romana). Malce spekulativno bi se lahko celo reklo, da je v »Nini« pripovedovan zgolj en vidik stvarnosti (problematizirana monološka struktura) in ne tudi celovita podoba neobvladljive stvarnosti (polifonska struktura romana), da je v »Nini« zgolj monolog (izbrani pripovedni način) in ne tudi pravi dialog, da je v »Nini« zgolj »sedem noči« in ne tudi »sedem dni«, da je zgolj »nina« (Nina) in ne tudi »nana«.

²⁴ Prim. Janez Orešnik, T. i. »presupozicije« v semantiki naravnih jezikov, v: Problemi semantike, sintakse in obravnave tekstov (uredila A. P. Zeleznikar, V. Rajčkovič), Univerza v Ljubljani, 1972.

²⁵ Ker se pripovedovalčeva in bralčeva glediščna točka v večini primerov pokrivata, ni potrebe, da bi se ju ločeno obravnavalo. Če pa se gledišči kdaj ne pokrivata, lahko sicer to sodi v okvir avtorjevega ne preveč skrbnega oblikovanja (t. i. avtorjeve zmote), a je večinoma le rezultat avtorjeve zamisli. Prim. B. Uspenski, Poetika kompozicije, semiotika ikone, Beograd 1979, str. 176.

²⁶ Prim. J. M. Lotman, Struktura umetniškega teksta, Beograd 1976.

Ker se pripovedovalčeva in bralčeva glediščna točka na koncu Pripovedi ne pokrivata več in ker sodi to nepokrivanje v okvir avtorjevega skrbnega oblikovanja (konec Pripovedi!), se od pripovedovalčevega gledišča ne distancira samo bralec, ampak tudi avtor, tukaj pojmovan kot najvišja znotrajtekstovna pripovedna instanca, in v sodobni literarni vedi zaradi razlikovanja z zunajtekstovno individualnostjo ustvarjalca poimenovan tudi kot subjekt literarnega dela.²⁷ Ker je temu subjektu literarnega dela, ki zaradi distanciranosti²⁸ do pripovedovalčeve teze problematizira njegova izhodišča tako, da jih dela za skrajno subjektivne in nepopolne, ekvivalenten tudi zunanji, samo v naslovu zadnjega poglavja implicirani pripovedovalec, se analiza Pripovedi s stališča strukture pripovedovalca končuje, v skladu z zastavljenimi cilji pa velja še enkrat opozoriti na pomensko funkcijo izbranega pripovednega načina.

1.7.3 Izbrani pripovedni način (prvoosebni scenični) ne omogoča samo, da je monološka struktura romana razvidna (zaprtost v krog monologiziranja), ampak tudi, da se izkazuje že za problematično (reducirani dialog). Problematizacijo monološke strukture nazorneje potrjuje tudi konec Pripovedi s takšno distanciranostjo subjekta literarnega dela od izhodišč (idejne, vrednotenjske perspektive) notranjega osebnega pripovedovalca, ki ne vzpostavlja nekkih novih stališč. V tej problematizaciji monološke strukture vidim tudi glavno vrednoto »Nine«, katere pravo vrednost pa bi v celoti odkrila šele natančna komparativna analiza z upoštevanjem sočasnih, predvsem svetovnih literarnih del.

2 Tudi analiza Epiloga bi morala slediti zapovrstju navedenih kategorij pripovedovalca, toda v skladu z izhodišči, zastavljenimi v uvodu, me bodo v Epilogu zanimale predvsem tiste prvine, ki potrjujejo rezultate analize Pripovedi in ki jih zaradi tega lahko pripišemo (avtorskemu) subjektu literarnega dela.

2.1 Pripovedujoči epiloški jaz večinoma retrospektivno poroča o doživljajočem jazu in se v okviru celotnega Epiloga samo enkrat eksplicira v pripovedujoči sedanjosti:²⁹ »Šel sem iz mesta ob zgodnji pomladi; tiho je bilo; še ponoči je stresal zemljo vihar, zdaj so bili na nebu tenki beli oblaki in se niso genili, še zemlja, *zdi se mi*, ni dihala.« (Epilog, 215). V nekaterih refleksijah, kjer je časovna perspektiva dvoumna (dvojna konotacija, ker se ne ve, ali so se omenjene refleksije pojavile že pri doživljajočem ali šele pri pripovedujočem jazu), pa se lahko tudi zaradi skrbne sporočilne oblikovanosti odkrivajo tematizacije pripovednih postopkov v Pripovedi:

²⁷ Prim. A. Okopień-Sławińska, *Osobnosne relacije u književnoj komunikaciji, Umjetnost riječi XVIII, Zagreb 1974.*

²⁸ Šele na osnovi distanciranosti subjekta literarnega dela se lahko distancira tudi bralec (in ne obratno), ki je seveda samo toliko strukturalni element literarnega dela, kolikor so mu v samem tekstu dane obveznosti dešifriranja.

²⁹ Samo mimogrede: ta sedanjiška časovna perspektiva problematizira v preteklosti oblikovano in dokončno spoznanje doživljajočega jaza na koncu Epiloga: »Šel sem, nisem maral življenja in tudi ono samo se ni brigalo zame in me ni videlo, ko sem šel mimo; obadva, jaz in življenje, sva vedela, kje je moja družba...« (Epilog, 218)

Moje oči so bile nekoč zastrte: gledale so, kakor je ukazovalo srce; moja žalost je razprostrla sence do neskončnosti, moja radost jih je izbrisala in če je bilo nebo oblačno od izhoda do zahoda; čudno povečano in čudno pomanjšano se je gibalo življenje tik pred mano; fantastične kretnje fantastičnih senc, ki so prihajale tiho in tiho ugašale na razsvetljenem platnu. Zdaj ni več ne žalosti v mojem srcu in ne radosti, daleč, daleč je zdaj življenje in razločim ga v tej hladni mrtvi luči, kakor ga nisem razločil prej ... (Epilog, 215)

Epiloški pripovedovalec v navedeni refleksiji spoznava, da je bil njegov način gledanja na svet problematičen, ker je bil odvisen samo od njegovega razpoloženja (projekcija človekovega notranjega sveta na zunanji svet). Kadar je bil žalosten (morda bi se temu lahko reklo tudi pesimističen), se mu je svet prikazoval tako čudno povečan, da se mu je bistvo sveta in življenja vse bolj izmikalo, kadar pa je bil radosten (optimističen), je svet in bistvo sveta obvladoval tako rekoč z božjih višin. (Nekolikanj nasilno se morda lahko optimistična perspektiva celo veže z idealističnim monizmom, pesimistična pa z ontološkim dualizmom.) Ker pa se mu je svet prikazoval v tisti (subjektivistični) obliki, kakršna je ustrezala njegovemu notranjemu razpoloženju, je spoznal problematičnost takšnega načina gledanja na svet šele s položaja distancirane, »hladne mrtve« točke gledišča.

2.1.1 Hipoteza iz uvodnega poglavja se s tem potrди: tudi zdaj služi Epilog Cankarju za pojasnjevanje v konkretnem delu uporabljenih pripovednih postopkov: že analiza Pripovedi je namreč odkrivala ne samo dvojni odnos osebnega pripovedovalca do sveta (optimističnega, ki je vezan z idealističnim monizmom, in pesimističnega, vezanega na ontološki dualizem), ampak je v koncu Pripovedi odkrivala tudi takšno distanciranje od izhodišč osebnega pripovedovalca, ki sicer problematizira njegova gledišča, ne formira pa novih stališč (»hladna mrtva luč«).

2.1.2 Pri tem tudi ni mogoče spregledati korespondentnosti navedenega odlomka (»Moje oči so bile nekoč zastrte:«) s tolikokrat citiranim programskim odlomkom iz Epiloga k Vinjetam, 1899 (»Moje oči niso mrtev aparat, moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva.«), in tudi ne korespondentnosti z odlomkom iz dela Poslednji dnevi Štefana Poljanca, 1906 (»Štefan Poljanec igra vlogo razpetega platna, na katero slika skioptikon bežeče sence resničnega življenja. Večer je pri kraju, sence so izginile, platno je mrtvo.«). Nadaljnje posledice omenjenih korespondentnosti sicer niso mogoče brez upoštevanja celotnega avtorjevega opusa, a na njihovi osnovi je razvidno vsaj to, da Cankar najverjetneje tudi v Epilogu v »Nini« postavlja novo (teoretično) programsko usmeritev.

2.2 Na koncu je potrebno odgovoriti samo še na vprašanje, kakšna je kontaktna smer zunanjega, implicitnega pripovedovalca, pojasnjenega kot subjekta literarnega dela, in kakšen je njegov motiv, zaradi česar pripoveduje. Subjekt literarnega dela, kot najvišja pripovedna instanca, realizirana v pripovednem delu, ki ji pripada tudi vsa v tekstu zašifrirana zavest, je po logiki sporočanja literarnega dela kontaktno usmerjen k bralcu. Ker pa je predmet (avtorskega) subjekta literarnega dela oseba (notranji osebni pripovedovalec), na osnovi katere želi spoznati svoj lastni odnos do sveta in problematičnost

tega odnosa (analiza Epiloga), je motiv, zaradi katerega pripoveduje, motiv samoprepoznanja.

3 Zaradi nekaterih dejstev ustvarjalnega postopka »Nine« in zaradi hipoteze, da je Cankar tudi tokrat uporabil Epilog za literarizirano pojasnjevanje svojih, bodisi v konkretnem delu uporabljenih pripovednih postopkov bodisi širših poetoloških in estetskih nazorov, je s stališča posameznih kategorij pripovedovalca potekalo ločeno analiziranje Pripovedi (dela romana pred Epilogom) in Epiloga.

Osebni, notranji pripovedovalec Pripovedi, socialno in celo fizično nedoločljiv, brezimen, je skozi celotno Pripoved z glasnim premim govorom kontaktno usmerjen k Nini, ki pa kot naslovnik njegovega govora ostaja govorno neodzivna (njene replike niso samo zamolčane, ampak jih osebni pripovedovalec tudi večkrat pravočasno blokira s preklicem svojih vprašanj, namerjenih Nini), tako da se lahko na tej osnovi govori o prvoosebne sceničnem pripovednem načinu, ki temelji na reduciranem dialogu oz. monologu.

Zaradi ustrezne oblikovanosti in strnjenosti časov (dogajalnega in pripovedovanega) v lirsko sedanost je za prvoosebni scenični pripovedni način kot temelj pripovedi, v katerega so vpete pripovedovalčeve vložene zgodbe z zakroženim dogajanjem, značilna lirska struktura, ki je v kontrastu z epsko-pripovedno strukturo, opazno v vloženi zgodbah. Vložene zgodbe so bodisi retrospektivne zgodbe iz pripovedovalčevega in Nininega življenja bodisi t. i. objektivne zgodbe, za katere se izkaže, da so le pretvezne zrealne podobe njune lastne usode.

Okvirno dogajanje Pripovedi, razmerje med osebnim pripovedovalcem in Nino, traja sedem noči, in tako glede na vsebino, težečo v smrt, dobiva ustrezne nadpomene v svetopisemski simboliki.

Prostorski model sveta, kot organizacijski element formiranja pomenskih polj, odkriva takšno ideološko sliko sveta, za katero je značilen razkol med idealom (lep, vreden) in stvarnostjo (grda, nevredna). Glede odnosa osebnega pripovedovalca do možne skladnosti ideala, njegove esence, z njegovo eksistenco odkriva analiza dvojno perspektivo: optimistično in pesimistično. Optimistična (skladnost je možna; nazor: idealistični monizem) in pesimistična (skladnost ni možna; nazor: ontološki dualizem) perspektiva, kot tudi njiju sooznačujoči atmosferski pojavi, sta v Pripovedi v takšnem razmerju, da gre za osno-antitetično kompozicijo z zalomom v Četrtni noči (osrednje kompozicijsko poglavje).

Pomensko funkcijo izbranega pripovednega načina natančneje osvetli šele analiza strukture romana v Bahtinovem smislu, ko ugotovi, da prvoosebni scenični pripovedni način ne omogoča samo, da je monološka struktura kar se da razvidna (celota ene same zavesti), ampak da je v svoji razvidnosti že tudi rahlo problematizirana (zaobjame samo eno zavest, zavest osebnega pripovedovca, ne pa tudi Ninine). Problematizacijo monološke strukture v še večji razvidnosti potrjuje tudi konec Pripovedi, kjer se subjekt literarnega dela (pogojno: avtor) in po njem tudi bralec distancirata, ne da bi pri tem formirala kakšna nova stališča, od izhodišč notranjega pripovedovalca na tak način, da se resnica sveta, kakršno vzpostavlja osebni pripovedovalec, izkaže za problematično, delno in nepopolno, v celoti subjektivno.

Analiza Epiloga upravičuje ločeno obravnavanje: ne potrjuje samo dvojnega odnosa do sveta, ampak tudi problematičnost teh odnosov, razkrita v tre-

nutku takšne distanciranosti od izhodišč njihovega nosilca, ki ne vzpostavlja kakšnih novih stališč.

Nekatere korespondentnosti iz Epiloga v »Nini« s programskimi tezami v Epilogu k Vinjetam in v noveli Poslednji dnevi Štefana Poljanca odpirajo zanimiva vprašanja vzročno-posledične vključenosti »Nine« v Cankarjev opus, ki pa morajo v okviru tega razmišljanja ostati zgolj vzpodbuda za nadaljnje raziskave.

3.1 Raziskava je tudi, ne da bi bil to njen osrednji namen, ob analizi posameznih kategorij pripovedovalca opozorila na tiste simbolistične prvine, ki v dosedanjih raziskavah niso bile vidneje zapažene: časovna analiza na simbolistične razsežnosti noči, prostorska na antitetično simbolistični par »zvezde-ulica«, analiza pripovednega načina pa na simbolistične paralelizme med različnimi osebami. Pred natančnejšo slogovno analizo, ki bi v »Nini« najverjetneje dokazovala simbolizem, že z nekaterimi ekspresionističnimi stilizacijami, za pglavitno slogovno formacijo, se razprava brez pretresa za to relevantnejših elementov zaključuje in samo še opozarja, da je poleg vprašanja tematske strukture oseb ali pa vprašanja ne samo funkcije kategorij stvarnosti in ideala, temveč tudi njihove substancialnosti, pustila ob strani še mnogo drugih, a morda že rahlo nakazanih vprašanj.

ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund einiger Elemente des schöpferischen Prozesses von »Nina« und aufgrund der Hypothese, daß Cankar auch diesmal den Epilog gebraucht als literarisierte Ausdeutung, sowohl seiner im konkreten Werk eingesetzten Erzählverfahren, wie auch seiner allgemeinen poetologischen und ästhetischen Ansichten, verlaufen die Analysen von Pripoved (des Romanteils vor dem Epilog) und des Epilogs getrennt, vom Standpunkt der einzelnen Erzählerkategorien aus betrachtet.

Der personale, innere Erzähler von Pripoved, sozial und sogar physisch unbestimmbar, anonym, ist durch die ganze Pripoved hindurch mit direkter Rede kontaktmäßig auf Nina ausgerichtet, die aber als Adressat seiner Rede sich nicht äußert, so daß man auf dieser Grundlage von einer in der ersten Person gehaltenen szenischen Erzählweise sprechen kann, die auf einem reduzierten Dialog, bzw. Monolog fußt. Das Raummodell der Welt als Organisationselement der Gestaltung von Bedeutungsfeldern deckt ein ideologisches Weltbild auf das die Aufspaltung zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Charakteristikum hat. Hinsichtlich der Beziehung des personalen Erzählers zur möglichen Übereinstimmung des Ideals, dessen Essenz, mit seiner Existenz deckt die Analyse eine doppelte Perspektive auf: eine optimistische und eine pessimistische. Diese beiden Perspektiven, wie auch ihre mitcharakterisierenden atmosphärischen Erscheinungen, befinden sich in Pripoved in einem solchen Verhältnis, daß es sich um eine achsial-antithetische Komposition mit Umbruch in der Vierten Nacht handelt. Die semantische Funktion der gewählten Erzählweise wird erst durch eine Romanstrukturanalyse im Sinne Bahtins offenbar, wo festgestellt wird, daß die szenische Erzählweise in der Ich-Form nicht das deutliche Offenbarwerden der Monologstruktur (Einheit eines Erzählerbewußtseins) ermöglicht, sondern daß sie auch schon in ihrer Evidenz leicht problematisiert wird. (Sie umfaßt nur ein Einzelbewußtsein, das Bewußtsein des Erzählers, aber nicht Ninas.) Die Problematisierung der Monologstruktur in noch größere Evidenz wird auch vom Ende der Pripoved her bestätigt, wo sich das Subjekt des literarischen Werks, ohne dabei irgendwelche neuen Standpunkte gebildet zu haben, vom Ausgangspunkt des inneren Erzählers auf solche Weise distanziert, daß sich die Wahrheit der Welt, wie sie vom personalen Erzähler aufgestellt wird, als problematisch, unvollständig, gänzlich subjektiv erweist. In dieser Problematisierung der Monologstruktur sieht der Autor der vorliegenden Untersuchung auch den Hauptwert von »Nina«. Die Analyse des Epilogs bestätigt einige in Pripoved aufgedeckte Erzählverfahren und rechtfertigt auf diese Weise ein gesondertes Vorgehen.

ROMAN JAKOBSON IN SLAVISTIČNA REVIJA

Ker je smrt sklenila življenjsko pot in znanstveno delo Romana Jakobsona, se spodobi pregledati tvornost, živost in morebitne vplive njegovih znanstvenih dognanj na slovensko literarno vedo in jezikoslovje vsaj na gradivu, ki ga nudi trideset letnikov naše revije.

Razpravi *O stixotvornyx reliktax rannego srednevekov'ja v češskoj literaturnoj tradicii* (1950) in *Stixotvornye citaty v velikomoravskoj agiografii* (1957) je napisal Jakobson za Slavistično revijo ob posebnih priložnostih: prvo je posvetil Franu Ramovšu za šestdesetletnico, drugo Rajku Nahtigalu za osemdesetletnico. Znanstveno-raziskovalna usmerjenost slavljencev mu je po vsej priliki narekovala izbor tematike (besedil, ki v nacionalni — češki — književnosti nadaljujejo tradicijo starocerkvenoslovanskega slovstva), lastna kulturološka afiniteta pa metodo rekonstrukcije, ki družiti kritična filološka dognanja s kulturološkim funkcioniranjem književnega besedila.

V prvem članku zavrača pavšalno sodbo Antonína Škare v knjigi Najstarší česká duchovní lyrika (1949), češ da se prvotna starocerkvenoslovanska redakcija verske pesmi *Gospodi, pomiluj ny* ne razlikuje bistveno od staročeške variante *Hospodine, pomiluj ny*. Kritično rekonstrukcijo prvotne redakcije opravi Jakobson s primerjalno analizo variant in natančno primerjavo Praških zapiskov s Kiješkimi lističi. Natančno preverja razlike v vsaki vrstici in na ta način prihaja do prvotnega verznega vzorca 2 (10 + 9) v Zitiju sv. Vjačeslava, ki se je na Češkem, kamor je prišel verjetno zaradi velikomoravskega posredovanja, v pesmi *Svatý Vaclave modificiral* v (2.5a + 5) + (2.5b + 5) in bil v taki obliki tvoren tudi v drugih čeških srednjeveških verzih petih besedilih. Ob vprašanju modifikacije verznega vzorca si zastavlja Jakobson tudi vprašanje časovne sklenjenosti slovanskega srednjeveškega verskega pesništva: zavzema se za češko redakcijo stare cerkvene slovanščine, v kateri vidi prvo etapo v zgodovini knjižne češčine; s tem postane vprašljiv samo status »prve pesmi v češkem jeziku«, pojasnjen pa je njen izvor in funkcioniranje.

Se globlje v rekonstrukcijo starocerkvenoslovanskega verza sega njegova druga razprava: ob vprašanju, kako v starocerkvenoslovanskih besedilih ločiti verz od proze, pri razvozlanju katerega mu med drugim pomagajo tudi ugotovitve Rajka Nahtigala (o dvanajstercu v Rekonstrukciji treh starocerkvenih izvornih pesnitev, *Razprave*, 1, 1945), preko rekonstrukcije dvodelnega merila 2 (7 + 5) in njegovih variant ter opozorila na pomen zlogovnega členjenja za ohranjevanje istega besedila v različnih redakcijah, ga vodi raziskovalna misel k ugotovitvi, da je gradivo, ki se ga v članku loteva, mogoče bolj popolno opisati šele ob sistematičnem sodelovanju filologov in muzikologov v raziskavah slovanske liturgije in njene povezanosti z bizantinskim kulturnim prostorom.

Zal pa verzološki članki in ocene, ki se v Slavistični reviji sklicujejo na Jakobsona, ne gredo v to smer, temveč opozarjajo na njegove zasluge pri sinhroni in diahroni primerjalni slovanski metriki (Aleksander Skaza, *Tvorcheskie raboty uchennikov Tolstogo Thomasa G. Winnerja*, 1975; Joanna Sławińska, *Slovanska primerjalna metrika*, 1979; Tone Pretnar, *Ocvirkov pogled na zgodovino in ustroj slovenskega verza skozi prizmo evropskih verzih sistemov*, 1981).

Kompleksneje je bil v reviji Jakobson predstavljen slovenistični javnosti leta 1976. Takrat je Tone Pretnar prevedel 18 strani dolgo informacijo Thomasa G. Winnerja z naslovom *Poetika Romana Jakobsona*. Avtor se zaveda, da esej o Jakobsonovi poetiki ne more biti predstavitev Jakobsonovega dela v celoti. Ploden je bil namreč tako na poetološkem (literarnoteoretičnem) kot na jezikoslovnem polju (pri nas je sicer najbolj vplival srbohrvaški izbor njegovih člankov pod naslovom *Lingvistika i poetika*, 1966) in pomemben za vrsto humanističnih znanosti: od teorije znakov in teorije prevajanja do komunikacijske teorije in antropologije. Njegovo delo deli Winner na tri obdobja. Do leta 1920 je bil pobudnik in član moskovskega lingvističnega krožka; ta leta je zaznamovalo prijateljstvo s futuristom Hlebnikovom. Od leta 1920 do 1939 je obdobje praškega jezikoslovnega krožka, kjer je nastopal skupaj z Mukašovskim, tretje pa je ameriško obdobje po letu 1940, čas newyorškega lingvističnega krožka. Njegovo delo izhaja iz spoznanj ruskega formalizma (Potebnja, Šklovski), Saussurjevega strukturalizma, Husserlove fenomenologije in futurističnega pesniškega gibanja.

Z naštetimi ga je družila skupna težnja k znanstveni, terminološko jasni formulaciji spoznanj in težnja od genetične obravnave k funkcionalni. Od njih seveda ni samo jemal, izrekel jim je tudi nekaj tehtnih ugovorov. Formalizmu je očital izključno naravnost v sinhronijo, Saussurjevemu strukturalizmu pa teorijo o zgolj poljubnostnem značaju jezikovnega znaka. Pri kritiki skrajnosti ni zašel v brezbarvno dialektiko, ampak je kljub stalnemu poudarjanju šestih funkcij literarnega dela glavno pozornost vendarle posvečal njegovi poetični funkciji (literarnosti literarnega dela). Winner vidi temeljni Jakobsonov prispevek v definiciji literarnega dela kot znakovnega sistema, ki nekaj pomeni in nekaj sporoča, v povezavi jezikoslovnih in poetoloških spoznanj (v pesniškem besedilu ne izbira izraznih sredstev sporočilo, ampak sintagmatska os, ki ljubi paralelizme) ter v nastavku, ki ga je Jakobson dal za teorijo bralea.

Po objavi prve izvirne Jakobsonove razprave v Slavistični reviji so postali pozorni na njegovo raziskovanje najprej slovenski jezikoslovci. Jakobsonovo opozorilo in interpretacija ruskega prevoda Miklošičevega besedila *Die Darstellung im slavischen Volksepos v The Kernel of Comparative Slavic Literature* (1953) sta spodbudila Rajka Nahtigala, da je naslednje leto objavil članek *Pri nas neznan ruski prevod Miklošičeve razprave o slovanskem narodnem epu in nekaj pripomb od njej*. Opomba se nanaša na isto problemsko območje, s katerim se je Jakobson predstavil slovenski javnosti z izvirnima člankoma.

Jakopin v oceni Južnoslovenskega filologa 1953/54 v SR 1955 omenja Jakobsonovo ime ob prispevku Milke Ivič, ki ga komentira kot kritičen pretres »pojmovanja kazusnega sistema, kakor sta ga pred dvajsetimi leti predstavila danski strukturalist L. Hjelmslev in R. Jakobson«.

Opombi iz petdesetih let samo na splošno osvetlujeta osrednji področji Jakobsonovega raziskovalnega dela. Sredi šestdesetih let pa slovensko jezikoslovje ob Jakobsonovi metodi in dognanjih preskuša svojo novo naravnost: ko Jože Toporišič v *Pojmovanju tonemičnosti slovenskega jezika* in v *Likih slovenskih tonemov* (SR 1967, 1968) pregleduje Trubeckojev prispevek k slovenski tonematiki, kritično podvomi o resničnosti misli o politoničnosti slovenskega jezika in štetju mor, ki naj bi jo Trubeckoj prevzel od Jakobsona. (O vezeh Jakobson-Toporišič glej: Jaka Müller, *Knjiga slovenske fonologije*, SR 1979). Na tri pomembna Jakobsonova spoznanja iz splošnega jezikoslovja in predvsem fonologije se ob knjigi V. V. Martynova *Slavjanskaja i indoevropskaja akomodacija* sklicuje Franc Jakopin (SR 1971) in odkriva Jakobsonovo odprtost tako za generativno slovnico kot za teorijo znakov. Slovensko jezikoslovje je na straneh Slavistične revije doslej sprejemalo ali zavračalo splošnojezikoslovne in fonološke Jakobsonove teze. Ameriška slovenistika pa je uvedla v Slavistično revijo Jakobsonove strukturalne opozicije še na oblikoslovnih ravni. Rado Lenček se v prispevkih *O zaznamovanosti in nevtralizaciji slovnične kategorije spola* (1972) in *O morfofonemski tipologiji slovenskega velelnika* (1976) sklicuje na Jakobsonovi deli *Verbal Categories* in *Zur Struktur des russischen Verbums* (1932). Treba je naglasiti, da si je med domačimi sodelavci revije za popularizacijo Jakobsonovega jezikoslovja največ prizadeval Franc Jakopin, ki mu je določil mesto na sečišču med usmerjenostjo praškega krožka in naravnostjo ruske diahronne fonologije (Bohuslav Havranek, 1979; Zdislaw Stieber, 1981). Zarišče, ki združuje obe smeri, lahko opazimo v Suhadolnikovi na videz obrobni navedbi Jakobsonove teorije o nastajanju makaronističnega besedila iz slovarjev različnih jezikov po sistemu enotne skladnje (Kopitarjeva (dopisovalna) slovenščina, 1981) in v njej ugledamo dokaz, da Jakobsonovska interpretacija besedila jezikoslovju v Slavistični reviji ni bila tuja.

V zavest slovenske literarne vede je na straneh revije stopil Jakobson razmeroma pozno s prikazom sodobnih književnoraziskovalnih gibanj v Nartnikovih prevodih Czaplewiczewih razprav *Generativna poetika ruskih formalistov* (1970) in *Strukturalizem v poljski literarni teoriji* (1971). Avtorja ne zanimajo konkretne Jakobsonove teze, ampak ga posplošeno pojmuje kot predstavnika praške šole, čigar opozicija statično-dinamično je tvorna v kasnejši evropski in ameriški strukturalni literarni vedi in antropologiji.

Natančneje pa obravnava problem poimenovanja v literarni znanosti in vlogo kzerije v razmišljanju o književnosti, kakor ju je Jakobson definiral v razpravah *Fragments de la nouvelle poésie russe, esquisse première: Vladimir Khlebnikov (Poétique 1971)* in *O hudožestvennom realizme (Texte der russischen Formalisten, 1. München, 1969)*, Dušan Pirjevec v članku *Strukturalna poetika in literarna znanost* (1973).

Z velikim poslušom za ustreznost znanstvenega aparata izrablja Boris Paternu (Prešernova osebnost, 1974) Jakobsonove ugotovitve o razmerju med jezikoslovjem in poetiko. Operativno vrednost potegne iz njegovih razprav *Typological Studies and their contribution to historical comparative linguistics* (1957) in *Linguistik und Poetik* (1960), medtem ko Jakobsonov dvom o možnosti dokončne definicije realizma zadene v Paternujevem pojmovanju reči na afirmativen ugovor (Prelom med romantiko in realizmom v slovenski literaturi 19. stoletja, 1980, op. 2).

Mlajšemu slovenskemu slovstvenemu pisanju v Slavistični reviji ugaja pri Jakobsonu zlasti modelna podoba komunikacijskega akta. Njegovo šestfunkcijsko shemo besednosporazumevalnega dejanja uporabno prenaša v interpretacijo konkretnih literarnih del (Katja Podbevšek, Menjavanje izraznih prvin v sodobni slovenski dramatik, 1981; Miran Hladnik, Shema in značilnosti Vandotove planinske pripovedke, 1980; Miran Hladnik, Pripovedovalec in pripoved, 1980).

Razmerje navedkov Jakobsonovih tez in del na straneh Slavistične revije naj ponazorijo številke:

	jezikoslovje	literarna veda	skupaj
razprava ali članek	5	7	12
ocena ali poročilo	6	4	10
skupaj	11	11	22

Delež Jakobsonove misli v Slavistični reviji je količinsko skromen, vendar pomemben: njegovo izvirno pisanje je posvečeno zgolj zahodnoslovanski zgodovinski verzologiji in poskusom rekonstrukcije starocerkvenoslovskega verza. Kljub časovni zamejenosti sega v generativno poetiko (citat kot vir in del besedila). Ko Jakobson postane tema tuje predstavitve, si ta izbere njegovo bolj poznano in vplivnejše raziskovalno področje: poetiko in estetiko. Kadar pa njegova teza ali ugotovitev postane izhodišče ali argument domačega slavista, se aktualizirajo spet nove Jakobsonove znanstvene dejavnosti: fonologija, morfonologija, komunikacijska teorija, diahrona stilistika in interpretacija besedila ter primerjalna slovanska verzologija.

Tone Pretnar in Miran Hladnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

DRAGOCEN PRISPEVEK K SLOVENSKEMU IMENOSLOVJU

Polni dve leti je v tržaški reviji *Mladika* v nadaljevanjih izhajala Merkujeva abecedno urejena zbirka priimkov z zahodne slovenske meje, zdaj pa jo je knjižna oblika približala širšemu krogu bralcev, in sicer ne le slovenskih in ne le ljubiteljskih.

V knjigi gre za priimke, ki jih je najti v treh pokrajinah Furlanije: v goriški, videmski in pordenonski. Zbirka po piščevih besedah žal ni popolna, saj je nastala le na podlagi telefonskega imenika, vendar pa je dopolnjena s podatki iz nekaterih zgodovinskih virov in z etimološkimi pojasnili. Slednja so redko kdaj nepopolna, npr. pri *Badalič*, *Berne*, *Bordon*, *Zbogar*, očitno pa kažejo piščevo kritično stališče (npr. pri *Ban*, *Bele*, *Tavčar*, *Terčon*, *Trinko* itd.); precej je tudi njegovih lastnih razlag, kar je spričo dokaj obsežnega korpusa razumljivo.

Čeprav je knjiga nastala predvsem kot pomagalo pri sestavljanju oddaj o slovenskih imenih in Furlaniji na tržaškem radiu, pomeni po gradivu dragoceno in po razlagi kakovostno dopolnilo slovenske imenoslovne literature. Za preučevanje slovenskih priimkov smo imeli doslej na razpolago predvsem zbirko sodobnih priimkov z naslovom »Začasni slovar slovenskih priimkov (dalje ZSSP)»; izdala ga je SAZU leta 1974, vendar ta delovni pripomoček zajema samo priimke, izpričane na ozemlju SR Slovenije, ne pa tistih, ki jih nosijo Slovenci zunaj republiških meja. Prav to pomanjkljivost pa za zahodno mejo deloma odpravlja Merkujeva knjiga. V njej najdemo poleg priimkov, znanih še drugod po Slovenskem — nekaterih med njimi predvsem po Goriškem — tudi take, ki jih ZSSP ne izpričuje, npr. *Lupnič*, *Prvonja* (ZSSP ima *Prvanja*, *Prvano*, *Prvnič*, *Prvinšek*), *Pinavčič*, *Antonšič*, *Rubič*, *Radica*, *Lorvik* itd.

Na to, ali kak priimek prinaša že ZSSP ali ne, opozarja sam Merku, vendar teh podatkov ne podaja dosledno; manjkajo predvsem tedaj, kadar je priimek znan iz več slovenskih krajev. Ni pa povsem jasno, zakaj včasih locira priimek izrecno na

zahod, čeprav je znan tudi drugod, npr. *Keber*. Prav ugotavljanje pokrajinske omejenosti oziroma neomejenosti priimkov je zelo potrebna zadeva, saj so žarišča priimkov na Slovenskem velikokrat zabrisana.

Na Slovenskem je to prvo delo, ki tako temeljito obravnava priimke razmeroma majhnega območja. Taka zasnova omogoča osvetljevanje njihove zapletene sociolingvistične in kulturnozgodovinske problematike na stičišču treh svetov: romanskega, slovanskega, germanskega. O tem sicer Merkù v uvodu ne razpravlja, toda pri konkretnih razlagah jasno pokaže, da se zavede dobro zaveda. Za podano priimkovno gradivo lahko trdimo, da je slovensko v malem, če pod tem razumemo raznorodnost (pisanost) glede pomenskih tipov podstav in številnosti pripon, s katerimi se tvorijo.

Ti priimki seveda kažejo največ slovenskih/slovanskih jezikovnih lastnosti; precej je tudi nemških, furlanskih, italijanskih/beneških, nekaj celo madžarskih priimkov. Izmed slovanskih so najpogostejši balkanski slovanski (Merkù jih večasih šteje za hrvaške, drugič spet za balkanske). Po pomenskem tipu podstave se delijo na več skupin: najpogostejši so priimki iz osebnih imen in vzdevkov, iz poimenovanj za poklice, iz rastlinskih in živalskih poimenovanj, pomenovanj po kraju itd. Tudi med »neslovanskimi« priimki prevladujejo tvorbe iz tujih (oblik) osebnih imen, npr. *Cenda* (iz nem. hpk. hgn. *Vinzenz/Vincenc*), *Lamprecht/Lampe* (iz nem. os. i. *Lantperahrt*), *Gergolet* (iz furl. hpk. *Gregorèf*), *Lojk* (iz furl. atrpn. *Loi*); sledijo tisti iz poimenovanj za poklice. Posebej je treba omeniti priimke, ki so nastali iz izposojenih, a (v narečju) splošno rabljenih občnih imen, iz nem. npr. *Znidar-ø*, *-čič*, *-ič*, *-šič*, *Sušter-šič*, *Cigl-ič*, *Špeh-ar*, iz furl. *Campa*, *Pelicon*, *Oštir* (priimek pa vendarle ni nastal v Furlaniji); čeprav gre za prevzete podstave, pa ti priimki kot priimki niso prevzeti. Taka podomačitev osnove je tudi okrepila dodajanje slovenskih pripon, gl. zgoraj; mnogo redkejši so primeri, ko naj bi se tuje pripone dodajale slovenski osnovi, npr. *Čern-et*.¹ Tu seveda ne upoštevamo primerov, kjer je tovrstna prepletenost nastala zaradi zavestnega poitaljevanja. Srečujemo se celo s priimki, ki kažejo madžarske glasovne lastnosti, npr. *Ferenčič*, *Kelemina*. Precej močna je plast priimkov, ki so jih v teku stoletij prinašali priseljenci z juga. Merkù nanje večkrat opozarja in dodaja, da se danes čutijo domači, tj. kot nevtralna sestavina zahodnoslovenskega priimkovnega fonda.

Zanimivo je, da Merkù ugotavlja sopomenskost tudi pri priimkih, npr. *Care* — *Bajec*, *Ciglič* — *Forznarič*, *Keber* — *Košon*, (morda tudi) *Lovo* — *Volk* / *Vouk* / *Vuk*. Sopomenskost seveda ni omejena le na zahodnoslovenske priimke.

Pri skrbnem prebiranju knjige sem dobila vtis, da je Merkù dobro opravil svoje delo; popravljati ga ne bo treba kaj dosti, mogoče pa dopolnjevanje, predvsem s splošno-slovenskega in slovanskega stališča; ravno za to dopolnjevanje danes še ni pravih pogojev, saj preslabo poznamo celotno imensko gradivo (predvsem vzdevke in mikrotoponime), ki je bilo pomemben vir za priimke. Kar zadeva »neslovanske« gradivo, bi bilo dopolnjevanja manj. Številu »nemških« priimkov bi lahko dodali še nekaj takih, ki jih avtor zaznamuje kot nejasne ali temne ali pa jih sploh ne pojasnjuje: priimek *Keber* je iz neke starejše stopnje današnjega nemškega *Küfer*, ki je tudi nemški priimek (pri nas ga poznamo kot *Kefer*, *Keferle*, *Kafer*, *Kaferle*, *Käfer*). Tudi priimka *Zomer* verjetno ne smemo povezovati s priimkom *Zamar*, temveč kar z nemškim *Sommer*. Pri priimku *Bajs* — na Dolenjskem (Vavta vas pri Novem mestu) je znan tudi kot hišno ime — je verjetno izhodišče nemški priimek *Weiss*, ne pa občno ime *bajs* »debeluh«, ki se zdi izposojeno iz srvn. *veiz*, *veize*, nem. *feist* »tolst, rejen«. Tej skupini bi lahko pridružili še priimek *Vesnaver*; podstava šicer ni povsem jasna (po krajevnom imenu?), je pa z glasovnimi različicama *Veznaver*/*Vežnaver* precej pogost v JZ delu hrvaške Istre.

Večina slovenskih raziskav, posvečenih osebnim imenom in priimkom, se je usmerjala v etimološko identifikacijo imenskih podstav, manj pozornosti pa posveča besedotvornim vprašanjem,² npr. tvorbi ljubkovalnih, slabšalnih ipd. imen iz starih slovanskih in krščanskih, a to dvojje je bilo zelo pomemben vir za sloveške priimke. Omenjena pomanjkljivost se včasih zrcali tudi pri razlagah v obravnavani knjigi. Vzemimo pripono *-šič*. Prepleta se s pripono *-čič*, in je lahko nastala tudi z nizanjem

¹ J. Toporišič, Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika, SR XX, 1972/3, str. 307, ugotavlja nekaj podobnega za knjižni jezik.

² Izjema je delo F. Jakopina, zlasti še njegov članek *Struktura slovenskih priimkov v statistični osvetlitvi*, SR XXV, 1977 (kongresna).

obrazil -š in -ič; pomena oziroma slogovne vrednosti obrazila ne poznamo dobro, vemo pa, da se je lahko dodajalo tudi skrajšanim osebnim imenom, ki so prešla med priimke. Med osebnimi imeni je moralo biti kar pogostno, tvorno pa še v času sprejemanja krščanskih imen, če sodimo po današnjih priimkih *Janša/Janše, Jakš/Jakša/Jakše, Tomš/Tomše, Perš/Perša/Perše, Pavša* (kot normalnega ga uporablja še Prežihov Vranc, npr. *Lipš Košat* — iz imena Filip —, ni pa povsem jasno, ali je tam treba izhajati iz *Lipuš* ali *Lipš*). Vzporedno s (skrajšanimi) osebnimi imeni na -š nastopajo tista na -c ali -č, ki so tudi prešla med priimke, npr. *Janc/Janč, Perč, Perc, Jalc/Jakec/Jakac, Pavc/Pavec, Tomc/Tomec, Lipec*. Zaradi povedanega ne vidim pravega razloga, zakaj bi morali priimek *Ton-čič* razlagati iz *Anthonius, Ton-šič* pa iz *Thomas*. Zato je mogoče tudi priimek *Paviz* šteti za izpeljanko (s pripono -c) iz imena *Paulus*, in ne nujno iz **(V)ipavec*, zlasti zaradi hrv. priimkov *Pav, -o, -ec*. Seveda pa se je ob teh š-jevskih priponah treba zavedati možnosti, da se v njih skrivajo tudi prilagojeni konci tujih imen, npr. *Janš — Janež* (iz *Johannes*), *Tomš — Tomaž/Tomaš* (iz *Thomas*), šumevec morda prek nemščine.

Pri razlaganju priimkov z ožjega prostora se moramo ves čas zavedati celote jezikovnega ozemlja, saj nam ta lahko (včasih) vso zadevo osvetli drugače. Ko Merku govori o priponi -oh — opirajoč se na Bajčevo Besedotvorje — pravi, da prebrana priimkovna kazuistika ne dopušča njene osvetlitve. Po podatkih M. Lorenci³ ima ta pripona na Koroškem slabšalni pomen; prek občnih imen je prodrla tudi med vzdevke, npr. *Kramoh*.

Za pripono -et je v knjigi rečeno, da je romanska. Vprašanje je, ali mora biti romanska tudi v priimkih *Doberlet, Koret, Kuret, Pernet, Stanet, Župet*, ki ne izvirajo vsi s slovenske zahodne meje. Iz okolice Raven na Koroškem poznamo še hišni imeni *Vohnet (Vohneča domačija)* in *Janet (na Janečem)*. To pripono bi sicer lahko prispevali (ustaljeni) italijanski ali furlanski delavci/rokodelci, mogoče pa jo je razložiti tudi kot na im. ed. posplošeno osnovo stranskih sklonov, tj. *Jane, Janeta* v *Janet, Janeta*. Natančnejša raziskava o tem bi bila vsekakor še potrebna.

Priimka *Paludnjak* (ZSSP ga nima) ne moremo izpeljati iz **polъdnъ*; verjetneje se v njem skriva mikrotoponim iz lat. *palūde*, prim. še *Paludnik* »prebivalec Paludja« v Prežihovi Požganci.

Nekatere temne priimke bi bilo mogoče pojasniti tudi iz okrajšanih slovanskih dvočlenskih ali drugih imen. Priimek *Našič* bi bil lahko iz osebnega imena s svojilnim zaimkom v prvem delu, prim. č. *Našomír/Našimír*, sh. *Našmarič* in alpskoslov. *Našemyslъ* (iz leta 864); podobno bi tudi priimek *Pahor* lahko izpeljali prek okrajšanega *Pahъ* iz dvočlenskega **Pakoslavъ/*Pakomilъ*; v priimku *Panič* je (prek okrajšanega *Pane*) mogoče videti osebno ime *Pantaleone*, pri priimku *Babič* pa že zaradi pogostnosti ni mogoče popolnoma izločiti izpeljave iz skrajšanega *Bab-* k **Babonęgъ*.

Zaradi precejšnje razširjenosti priimkov *Trojan-ø, -ovič* in *Melik-a, -ovič* po Hrvaškem se postavlja vprašanje, ali moramo slovenska priimka *Trojan* in *Melika* res izpeljavati iz ustreznih krajevnih imen; verjetnejše izhodišče se mi zdi kako osebno ime.

Posebno pozornost zaslužijo številni priimki, pogosto osamljeni na slovenskem zahodu, ki jih najdemo še v hrvaški Istri in za zdaj še niso ustrezno osvetljeni niti glede kulturnozgodovinskih niti glede jezikovnih okoliščin. Naj jih omenim nekaj: priimek *Mladenič* ima vzporednico v hrv. *Mladenić* z žariščem v južni Istri in v okolici Reke; priimek *Medveš* (Merku ga z dvomom zaznamuje kot narečnega za *Medved*) najdemo prav v tej obliki tudi na Hrvaškem; priimki s podstavo *Luš-* so zelo pogosti v Istri in Dalmaciji, npr. *Luš-ič, -a, -ica, -etič*, a podstava etimološko ni jasna. Tudi te zveze še čakajo na raziskovalce.

Naj sklenem: zaslužni tržaški slavist in javni delavec Pavle Merku nam je s to knjigo, ki je pravzaprav le nekakšen uvod v sistematično preučevanje slovenskega (srednjeveškega) imenskega gradiva, podaril dragoceno delo, mimo katerega ne bo mogel noben raziskovalec slovenske antroponimije. Nazadnje pa naj opozorim tudi na zgledno opravljeno tiskarsko in korektorsko delo, saj je napak malo; morda še najbolj moti dosledna zaznamba praslovanskega *ъ* s številko »sedem«.

Alenka Šivic-Dular
Filozofska fakulteta
v Ljubljani

³ M. Lorenci, Koroški fužinar 1966/4, str. 30.

POGLEDI NA SLOVENSKO LITERATURO V RAZPRAVAH
MAJE I. RYZOVE

Pregled bibliografije sovjetske znanstvenice Maje I. Ryzove priča, da se zadnjih dvajset let intenzivno ukvarja s slovensko književnostjo, predvsem s slovensko-ruskimi stiki konec 19. in začetek 20. st. Tako ugotavlja priljubljenost ruskih avtorjev v Sloveniji, njihov možni vpliv in tipološke paralele z našimi pesniki tega obdobja; iz te teme je 1973 zagovarjala tudi disertacijo (gl. A. Logar in J. Rojs, JIS 1973/74, št. 8). Njene razprave odlikujejo stroga logičnost, natančnost in izčrpnost, dobro poznavanje bazičnih in sekundarnih virov ter družbeno-političnega konteksta obravnavane problematike. Osnovni tip analiz je kronološki, tudi takrat, kadar išče tipološke povezave, metoda in interpretacija funkcionalno-pozitivistična na osnovi danih podatkov.

Zaradi lažje preglednosti so na tem mestu razprave zbrane tematsko in ne kronološko.

I. Razprave na temo: slovensko-ruski stiki

*Ustvarjalnost M. J. Lermontova v recepciji slovenskih pesnikov 19. in začetka 20. st.*¹

»Med vidnejšimi predstavniki ruske literature, katerih ustvarjalnost je vplivala na ne samo eno generacijo slovenskih pesnikov in jo navdihovala, pripada posebno mesto Lermontovu« (M. Ryzova). Zanesljivo prvi, ki je Lermontova poznal, je bil Simon Jenko, ki je po Levčevem pričevanju poleg Byrona in Heineja visoko cenil velikega ruskega pesnika, med njima je tudi vrsta sorodnosti, kot so pesimizem, razočaranje in nezadovoljstvo nad življenjem in družbeno-zgodovinskimi razmerami nasploh, podobnosti prehoda romantičnega v realistični stil. Težko je sicer govoriti o direktnem vplivu, ker gre lahko le za tipološke analogije v nekaj pesmih (Jenkov *Obraz Jadra* trepetajo — Lermontova *Jadro*). Avtorica k že znanim interpretacijam *Ognjeplamtiča* (B. Paternu) dodaja svojo, tako da nakazuje vrsto stilnih sorodnosti z Lermontovim satiričnim epom *Zena tambovskega blagajnika* (Tambovska kaznačejša). Pri njenih izvajanjih moti izrazita različnost motivov — pri Lermontovu mož zakvarta ženo, pri Jenku gre za precej podroben opis navadnega flirta. (Prim. še A. Skaza, SR 1979.)

Intenzivnejši je vpliv Lermontova na Aškerca, ki so ga pri ruskem pesniku privlačili predvsem svobodoljubje, uporništvu, narodni značaj in realistični elementi njegove poezije, povezava pa je najopaznejša pri Aškerčevi pesmi *Afanazij Semjonovič* (Lermontov — Pesem na trgovcu Kalašnikovu). Paralele se da potegniti tudi med *Kettejevo Na trgu* in Lermontova *Hebrejsko melodijo*, najopaznejši od vseh pa je njegov vpliv na *Murna*, posebno med leti 1897—98 z motivi osamljenosti, razočaranja nad resničnostjo (*Mladostna romanca*).

Vzorovanje pri Lermontovu je bilo torej najmočnejše v drugi polovici 19. st., posamezni slovenski pesniki so pri njem izbirali tisto, kar jim je karakterno in stilno najbolj ustrezalo.

*Ruska literatura v slovenski reviji Ljubljanski Zvon (1881—1918)*²

Pred predstavitvijo samega LZ sovjetskemu bralcu avtorica podaja historiat slovenskega zanimanja za rusko književnost (do 1881), ki ga je stimulirala predvsem utopična ideja o slovanski enotnosti. Že od samega začetka je bilo v LZ opazno široko zanimanje za vse slovanske književnosti, za rusko je bila odprta celo specialna rubrika, ki je poročala o novih knjigah, revijah, povzemala iz ruskega časopisja.

Od slovenskih poročevalcev o ruski literaturi sta bila najvidnejša Karel Štrekelj in Fran Celestin s študijami o novejših ruskih pisateljih, Celestin tudi z manifestom kritičnega realizma, naslonjenim na ruske teoretike (Naše obzorje). Krepilo se je zanimanje za idejno-umetniško plat ruske literature in literarne procese v njej. V 80. in 90. letih je LZ posvečal precejšnjo pozornost Turgenjevu, Nekrasovu, Belinskemu, Aksakovu (posebne študije), Gogolju, Gončarovu, ob stoletnici rojstva Puškinu, po

¹ Tvorčestvo M. Ju. Lermontova v vosprijatii slovenskih poetov XIX-načala XX veka, *Russkaja literatura*, 1979, n°3, 149—163.

² *Russkaja literatura v slovenskom žurnale Ljubljanski Zvon 1881—1918*, *Zarubežnye slavjane i russkaja kul'tura*, Leningrad 1978, 106—155.

1900 je rasel interes za Tolstoja, Dostojevskega (prva omemba že ob smrti 1881, kar je avtorica spregledala), Gorkega, Čehova, Andrejeva.

Najprizadenejši urednik in popularizator ruske literature je bil Anton Aškerc, ki je od 1899 do 1902 zagnano priporočal prevode iz ruske književnosti, sodeloval pri izdaji Ruske antologije v slovenskih prevodih, pridobil za prevajanje in informiranje o ruski literaturi Ivana Prijatelja, si osebno dopisoval z ruskim literarnim kritikom F. E. Koršem in po njegovem nasvetu objavil prevode razprav Volynskega o ruski poeziji in novelistih.

Ryžova podrobno analizira vse prevode in informacije o ruski književnosti, pokaže sliko vsako leto intenzivnejšega zanimanja zanjo in poudarja pomen LZ tudi kot razširjevalca ruske literature in kritičnega realizma.

Anton Aškerc in ruska književnost³

Aškerc se je izjemno zanimal za ruski jezik in književnost od 1888, ko se je naučil ruščine in začel brati dela v originalu. Od ruskih avtorjev so mu bili najbližje Lermontov s svojim uporništvom, Nekrasov z idejami socializma, demokracije in patriotizma, Saltykov-Sčedrin kot satirik, L. N. Tolstoj kot umetnik, ne pa kot filozof, Čehov s svojo psihologijo in Gorki s socialnimi motivi. Vpliv ruske književnosti na Aškercu je bil najopaznejši v 90. letih, predvsem pri realističnih in satiričnih potezah (Veličko, Nekrasov, Sčedrin).

Kot že omenjeni urednik LZ je Aškerc populariziral rusko književnost. Veliko dela je vložil za izdajo Ruske antologije v slovenskih prevodih, zamisel I. Vesela, saj je po njegovi nenadni smrti prevzel in nadaljeval knjigo, sam prevedel okrog 130 pesmi in dodal biografske opombe.

Ryžova se izčrpno mudi pri Aškercu korespondenci z ruskimi literati in učenjaki — nekatere je osebno spoznal med potovanjem na Rusko —, najzanimivejše je dopisovanje z že omenjenim F. E. Koršem, ki ga je v pisnih seznanil z Volynskim, ta je na Aškercu prošnjo napisal za LZ članka o ruski poeziji in noveli.

(Pisma A. Aškercu A. V. Suvorovu, F. E. Koršu, A. L. Volynskemu in D. N. Versunu so v celoti objavljena v posebni avtoričini razpravi.⁴)

Na koncu se Ryžova ustavlja še pri odnosu sovjetske in ruske kritike do Aškercu. Podrobno poroča o recenzijah in prevodih Aškercu v ruščino, omenja medvojne in povojne izdaje. 1956 so se spomnili tudi stoletnice Aškercu rojstva. Zaradi širokega zanimanja za rusko književnost je Aškerc bil in ostaja zanimiva osebnost za sovjetske znanstvenike.

Dragotin Kette in ruska literatura⁵

Kette se je že zelo zgodaj zanimal za rusko literaturo, v Zadruzi in Novem mestu organiziral krožek ruskega jezika, temeljito in vsestransko poznal rusko liriko in prozo, tudi prevajal, težko pa je pri njem govoriti o tipoloških sorodnostih z ruskimi avtorji. V slovenščino je prevedel nekaj pesmi Krylova, Batjuškova, Puškina, Lermontova, Koljцова — zadnje tri je tudi izredno cenil. Ryžova ugotavlja, da so Kettejevi prevodi dovolj točni in spretni in da je bil prvi predstavnik moderne, ki je prevajal iz ruske književnosti.

O vplivu ali tipoloških paralelah s posameznimi ruskimi avtorji je pri Ketteju možno govoriti le s skrajno previdnostjo. Ruska poezija je Ketteju bila šola visoke pesniške kulture in mojstrstva, vendar je Kette sorodne motive samostojno oblikoval po lastni zamisli. Tako ga z Lermontovom povezujejo motivi osamljenosti, odtujenosti, neskladnosti z okoljem, včasih ritmično-melodična-intonacijska in emocionalna nastrojenost pesmi (Na trgu — Hebrejska melodija), s Koljcovom pa ljudskost umetnosti in objektivizacija lirike, vendar gre povsod le za stične točke in ne za posnemanje.

³ Anton Aškerc i russkaja literatura, Literatura slavjanskih narodov, Vyp. 6, Moskva 1961, 178—206.

⁴ Pis'ma Antona Aškercu A. V. Suvorovu, F. E. Koršu, A. L. Volynskomu, D. N. Versunu, Literatura slavjanskih narodov, Vyp. 5, Moskva 1961, 203—210.

⁵ Dragotin Kette in ruska literatura, Slavistična revija 1974, št. 2, 183—203.

*Josip Murn in ruska literatura*⁶

Docela drugačen od Kettejevega je primer Josipa Murna, kjer je vpliv marsikje očiten. Nanj je intenzivno vplivala predvsem trojica Puškin—Lermontov—Koljcov, ki jih velikokrat omenja v beležkah in pismih. Puškin je bil najbližji mlademu Murnu v letih 1897—98, mu predstavljal poetično šolo, razvijal estetske predstave, sorodnosti so opazne pri melodiji, intonaciji, sintaksi stiha (Ti angel visoki, Žimski večer), idejne paralele v zamisli o ustvarjalni svobodi pesnika — »preroka«.

Lermontov mu je bil blizu zaradi odtujenosti, protesta proti družbi, ponosne osamljenosti, ironije, tako da Ryžova marsikje opaža ne le emocionalno, sintaktično, ekspresivno-retorično, ampak tudi tekstualno podobnost (Večer, Če bi mogel, Nositi bol, to je hudo, Letargija, Ti sam si drag si, Verzi), najopaznejša, po duhu in stilu lermontovska je Mladostna romanca, sorodna Lermontovi Meiri.

Od 1899 je prevladujoč vpliv Koljcova, so pa poleg tipoloških zvez — zanimanje za vas, delo, običaje, objektivizacija lirike — tudi razlike — pri Murnu slovenska nacionalna folklor, več poetizacije in idilizacije vasi. Pesmi z vidnim vzorovanjem, tako po vsebini, izrazu in obliki, naj bi bile Kosec, Pesem o klasu, Pesem o ajdi, sorodnih je še vrsta drugih (Hrepenenje, Kaj tak mrtev pogled, Gozd, Jesenska pesem, V ravnodušnosti, Koder hodiš ti, Zimska pesem, Kot brezkončni krog).

O Murnu in Koljcovu je avtorica pisala tudi v samostojni razpravi z naslovom *Motivi poezije A. V. Koljcova v ustvarjalnosti Josipa Murna*⁷ (gl. A. Logar, JIS 1972—73, 6, str. 231).

*Ruska poezija v slovenskih prevodih Otona Župančiča*⁸

Namen razprave je ugotoviti, katere avtorje in kako natančno je Župančič prevajal iz ruske poezije, zato avtorica podrobno primerja prevode z originali. Župančič je začel prevajati rusko poezijo 1903—4, in sicer pet Koljcovovih pesmi za komponista A. Lavrova in pesem Lermontova Jadro za B. Ipavca.

Ob stoletnici Puškinove smrti 1937 je za LZ prevedel pet njegovih pesmi, Pravljico o carju Saltanu in Bronastega jezdeca. Trud, da bi dal Slovincem neiznakaženega in neosiromašenega Puškina, je očiten, njegovi prevodi se odlikujejo s točnostjo, zvočnostjo in gladkostjo.

*Oton Župančič v Rusiji (K zgodovini prevodov Župančičevih del v ruščino)*⁹

Gre za pregled in kritično analizo prevodov Župančičevih del v ruščino od začetka stoletja do danes. Ruski bralci so Župančiča spoznali že v prvem desetletju tega stoletja s prevodi N. N. Bahtina, S. Stejna in A. Sirotna, ki so izbirali pesmi naključno in nenačrtno, kar ni dalo prave slike o Župančičevi ustvarjalnosti. Bolje izbrani in kakovostnejši so bili prevodi A. Surkova v 30. letih.

Po drugi svetovni vojni so bile Župančičeve pesmi 1957 vključene v antologijo *Pesniki Jugoslavije, 1961* so izbrane pesmi izšle tudi v samostojnem zborniku, pri katerem je sodelovala cela skupina pesnikov — prevajalcev, znanih sodobnikov: Surkov, Martynov, Slucki. Težnja prevajalcev je bila prodreti v bistvo Župančičeve poezije, podati posebnost njegovega pogleda na svet in poetike ter nacionalni kolorit. Prevodi se med seboj glede zvestobe izvirniku precej razlikujejo, najbolj uspeli so prevodi L. Martynova in B. Sluckega. Nekaj pesmi iz te knjige je bilo ponovno objavljenih v obširni antologiji jugoslovanske poezije 1963. leta.

⁶ Josip Murn i ruskaja literatura, Russko-jugoslavskie literaturnyje svjazi, Vtoraja polovina XIX — načalo XX veka, Moskva 1975, 213—259.

⁷ Motivy svezii A. V. Kol'cova v tvorčestve Josipa Murna, Sovetskoe slavjanovedenie, 1972, št. 5, 42—52.

⁸ Russkaja poezija v slovenskih prevodah Otona Župančiča, Russkaja literatura n°3, 1977, 157—168.

⁹ Oton Župančič v Rusiji (K zgodovini prevodov Župančičevih del v ruščino), Slavistična revija 1979, št. 1, 53—66.

II. Ostale razprave

*Nemški stih slovenskih pesnikov v kontekstu razvoja slovenske nacionalne literature*¹⁰

Ryžova se v razpravi ukvarja s problemom umetniškega bilingvizma, ki se je glede na zgodovinsko situacijo Slovencev pojavljal v 19. st., ugotavlja njegovo razširjenost in funkcionalnost. Večji del razprave posveča Prešernu, ki je v nemščini tudi edini ustvaril umetniško dovršena dela. Registrira in analizira vse njegove nemške pesmi, tako izvirne kot avtoprevode. (Kot vir informacij o stopnji umetniškosti Prešernove nemške lirike uporablja Roberta Autyja razpravo *Prešernove nemške pesmi*, 1975, Oxford Slavonic Papers.) Funkcija Prešernove nemške lirike je bila zainteresirati neslovensko publiko ob posebnih priložnostih, ko naj bi odmevale tudi v nemško govorečem svetu (ob priliki abecedne vojne Sängers Klage in Literarische Scherze, Juliji posvečena intimna lirika Liebesgleichnisse, Dem Andeken des M. Cop idr.). Prešernovi nemški stih se skladajo z bojem za nacionalno samostojnost Slovencev, hkrati razširjajo Prešernovo umetniško podobo in so v splošnem značilni za dobo širšega bilingvizma.

V drugi polovici 19. st. je bilingvizem izgubil na pomenu, ker se je razvijal slovenski knjižni jezik in krepila nacionalna zavest. Zato so naši pesniki nemščino uporabljali le v posameznih primerih, večkrat brez umetniškega namena, za priložnostne, tudi neobjavljene pesmi.

Tako so po Levstikovi smrti našli v rokopisu tri nemške pesmi, verjetno posvečene dekletu, ki naj bi jo bil srečal na Dunaju ali v Olomoucu. Simon Jenko je materi svojih učencev Reinleinovih prav tako napisal pesem v nemščini. Poseben primer je bil Stritar, ki je na Dunaju 1877 izdal zbornik nemških avtoprevodov. Ta zbornik predstavlja docela izjemno obliko popularizacije slovenske poezije v tuji sredini. Priložnostne in na konkretne življenjske situacije vezane nemške pesmi je pisal še Gregorčič, v gimnaziji za vajo Kette, Murn in Župančič.

*Socialna tema v poeziji Antona Aškercarja*¹¹

Do 1890 je Aškerc ustvaril le dve socialni pesmi (Anka, Zimska romanca) in nazival nekaj socialnih motivov v ciklu Stara pravda. Obrat k delavcu v Aškercjevi poeziji je bil posledica službovanja v Škalah pri Velenju sredi 90. let, vendar Ryžova poudarja, da je Aškerc ideološko ostal liberalec in se ni približal marksizmu in revolucionarnosti. V tem obdobju je nastal vidnejši cikel Iz pesmarice neznanega siromaka — prikaz konkretnih družbenih krivic in brezsmiselnega življenja delovnega človeka, podan dosledno realistično, a brez direktnega protesta. Težke delovne pogoje rudarjev Aškerc posebej ponazarja v *Delavčevi pesmi o premogu*.

Poleg pesmi s socialnimi motivi Ryžova analizira tudi Aškercjeve satire na militarizem, cenzuro, oblast, birokracijo, lizunstvo, privilegije bogatih, parlament, cerkev itd. (Istorija o miru, Pavliha na Vzhodu, Satanova smrt, Bajramska legenda.)

O Aškercjevem zanimanju za socialna vprašanja priča tudi dejstvo, da je kot urednik LZ uvedel posebno rubriko Socialni pregled, kjer naj bi objavljali družbeno aktualne članke.

Obravnavane razprave so izrazito gradivske in hkrati polne novih ugotovitev. Naslednje tri pa so v glavnem informativne, namenjene sovjetskemu bralcu, ki so mu osnovna dejstva neznanca. Tako v *Ustvarjalni poti Otona Župančiča in njenem skladanju z razvojem slovenske napredne poezije*¹² Ryžova na splošno govori o Župančiču, njegovem življenju in delu, analizira najznačilnejše pesmi in glavne teme zbirk in ugotavlja, da je Župančič široko vplival na slovensko poezijo od predvojnega preko medvojnega do povojnega obdobja. Podobna je študija *Ustvarjalna pot Alojza Grad-*

¹⁰ Nemeckie stih slovenskih ciklov v kontekste razvitija slovenskoj nacional'noj literatury (XIX v.), Mnogojazyčie i literaturnoe tvorčestvo, Leningrad 1981, 240—289.

¹¹ Social'naja tema v poezii A. Aškercarja, Literatura slavjanskih narodov, Vyp. 5, Moskva 1960, 154—201.

¹² Tvorčeskij put' O. Župančiča i ego vklad v razvitie slovenskoj progressivnoj poezii XX veka, Razvitie zarubežnyh slavjanskih literatur v XX veke, Nauka, Moskva 1964, 295—336.

nika.¹³ Realizem Franceta Bevka¹⁴ je zapis o Bevkovem književnem delu z vidika razvoja in rasti realističnih elementov do kritičnega realizma 20. in 30. let. Ryžova zaradi lažje preglednosti Bevkovo delo obravnava v treh tematskih krogih: povesti iz življenja primorskih vasi, iz življenja kapitalističnega mesta, povesti in romani z zgodovinsko in fantazijsko-mitološko tematiko. Ugotavlja, da so Bevka v 20. letih bolj zanimali medčloveški odnosi, pozneje socialni konflikti, da je realizem najznačilnejši v povestih o mestnih ljudeh, kot primer vrha Bevkovega kritično-realističnega mojstrstva pa analizira Kaplana Martina Čedermaca. K obravnavam dodajmo še razpravo *Življenje in delo Prežihovega Voranca*.¹⁵ (O zadnjih treh več A. Logar, JiS 1971/72, št. 3, 86—87.)

Razprave M. Ryžove zaslužijo vso pozornost slovenskih slavistov, saj se skrbno odzivajo na njihova novejša dognanja, hkrati pa jih z novimi in tehtnimi bistveno dopolnjujejo. Opozarjajo tudi na vrsto komparativnih problemov slovenske književnosti in znanost o njej razširjajo preko naših nacionalnih meja.

Nada Barbarič-Novak
Ljubljana

SRBOHRVAŠKO *česta*, SLOVENSKO *čęsta*

Skok ima v ERHiS I, 259, za to pomembno besedo enega redkih napačnih geselskih člankov. Potem ko pripozna njen izvorni *č*, pripominja: »Nigdje nije potrđen jekavski oblik, *čęsta* samo u čakavskom govoru, blizu Zagreba.« Gre za eno Skokovih redoma dragocenih navedb, in z daljnosežnim pomenom; prim. njegov geselski članek v I, 716, za *nęmati*, *nęmati*, *nimati*.

Potem nadaljuje: »Morfološki *čęsta* je ž. r. participa na *-to*.« To ni pravilno, niti glede na znotraj-slovensko primerjavo niti glede na besedotvorje; slednje bi zahtevalo ničtostopenjski vokalizem. Primerja *draga* < **dorga*; to je res pravilno. Vendar nato nedosledno primerja lat. *via trita/strata*, ki *sta* deležnika. Naša beseda ni ravno 'poravnjen put', in ne more biti kalk po *strata* ali *πλατατα*. Celotni geselski članek kot da trpi za nepazljivostjo; zbuja videz nedokončanosti.

V celoti je Skokova obravnava besede *čęst* (328—9), h kateri nas napotuje, veliko bolj urejena: njegovo primerjanje z lit. *skųstas* 'dünn', *skąistas*, *skaidrųs* 'hell', stprus. *skįjstan* 'rein' nas nekam pripelje, čeprav kliče po širšem pretresu ob kaki drugi priložnosti. Alb. *thjeshhtë* ne more spadati sem, saj se ne vzglasni soglasnik (**k*) ne samoglasnik (**e*) ne ujemata. Zveza s skt. *citřā*- mora biti zelo oddaljena, če sploh kakšna. Lat. *caelum* je samo zase poseben problem.

Boljšo razlago vseh teh reči najdemo dejansko pod *cijęditi* (262) 'cediti'. To slej ko prej predstavlja **koid-*, vendar bi nas raziskovanje tega zapeljalo daleč stran.

Čeprav *čęst* lahko da skriva v sebi prvotno lastno razčlenjenost, se zdi, da je za praslovanščino funkcioniral kot osnova **keist-*. Od tega imamo nomen actionis tipa *čęst*, ki se je potem konkretiziral. V bistvu je **koistā-* > **čęsta* pomenilo 'clearing'. Čęsta je bila očiščen prostor, ne nujno raven prostor.

Trubačov in sod., ESSJa III (1976), 188, razlagajo **čęsta* kot *(*s*)*kaid-tā* 'rosčist', primerjajoč lit. *skąistas*; ne dajejo pa nobene razlage za tvorjenost te besede. Kar dajejo, je pravzaprav Wurzeletymologie, saj ne poznamo nobenih slovničnih pravil, po katerih bi se obravnavana beseda naredila z združevanjem prav teh prvin. Zares, s tvorbo te vrste v tej prevojni stopnji (prim. r. *dolotó*, č. *dláto* 'dleto') bi logično dobili nomen instrumenti, 'cedilo, sito' ali kaj takega.

Bezljaj ESSJ I, 62—3, navaja v geselskem članku *čęsta* dobro gradivo in zadevno literaturo, toda brez sleherne razčlembes besede same. Omenja, da so predlagali pri-

¹³ Tvorčeskij put' Alojza Gradnika, Zarubežnye slavjanskije literatury, XX vek, Moskva 1970, 356—368.

¹⁴ Realizm France Bevka, prav tam, 261—277.

¹⁵ Žizn' i tvorčestvo Prežihova Voranca, prav tam, 385—401.

K temu še: Simon Jenko i M. J. Lermontov (v ruščini, s slov. povzetkom), Obdobja 3, Lj. 1982, 219—232 — in sodelovanje v Kratki lit. enciklopediji (prim. A. Logar-Pleško, JiS 1971/72, 1975/74.)

merjavo z lit. *káišti*, vendar to ne more biti neposredno povezano. Retrahirani šumnik *š* kaže na **koi-*, naši besedi pa je treba slediti nazaj h končnemu **koid-*. Po pomenu je lit. *káišti* boljše povezovati s *cépiti*, katerega predoblike **koip-* ni mogoče postavljati v zvezo s **skep-* (Bezljaj, 61), in s **cěp-s-ati*, s-intenzivom, ki po Machkovi predirni razčlembi pojasnjuje *cěsati* (q. v., Bezljaj, 62).

Cěstiti (Bezljaj, 63) daje dobro razlago in reference za osnovo **(s)koid-*, ki bi bila pravzaprav z večjim pridom uvrščena pod geslo *cěsta*, od česar je *cěstiti* slej ko prej starodavna izimenska izpeljanka.

Geslo *cediti* (59) ponuja dobro enostavno razlago, ki jo je treba postaviti ob zgoraj omenjeno Skokovo, ker izpričuje reflekse za **koid-*. Opozorila je vreden akut pri lit. *skiedžiu*, ker potrjuje **d*, in ne **dh*, pri **(s)keid-*, glede na Winterjevo formulacijo za baltoslovanščino.

Cěditi se 'strinjati se' se zdi poseben pomenski razvoj iz nekega derivativa (gl. kakovost samoglasnika!) glagola *cediti*.

Bega me, da v Bezljajevem ESSJ ne najdem gesla za *čist*.

Potemtakem vidim v obrisu naslednje razvojne poti:

**(s)keid-* (> lit. *skiedžiu skiesti*) → **(s)koid-* (> *cijěditi, cediti*)

→ **(s)keid-t-* **(s)keist-* (> *čist*, morda stprus. *skijstan*)

→ **(s)koist-o/ā* (> *skāistas, *cěsta*)

→ *cěstiti*

Eric P. Hamp
Cikaška univerza
Prevedel Velemir Gjurin

PREŠERNIANA V ZAGREBŠKI NARODNI IN UNIVERZITETNI KNJIŽNICI

Ob preverjanju zanesljivosti prepisov Prešernovih posvetil je bilo (ponovno) ugotovljeno, da posvetila Krsta Vekoslavu Babukiću v zagrebški narodni in univerzitetni knjižnici ni,¹ pač pa je tam poleg posvetila Hrovatu shranjenih še dvoje doslej neznanih Prešernovih posvetil Krsta, to je Franu Miklošiču in Ljudevitu Gaju. Vsa tri posvetila imajo signaturo R IV-8^o-24 (a-c). Prav tako je v tej knjižnici pod signaturo R IV-8^o-16 izvod Poezij s posvetilom Vrazu.²

1. Posvetilo Miklošiču se glasi: *Gospodu Miklošiču v spominj družbe na poti do Savice Dr Prešern m. p.* Napisano je v bohoričici na hrbitno stran naslovnega lista Krsta. Posvetilo je nastalo očitno po neki skupni ali vsaj deloma skupni poti s prijatelji k Savici. Kdaj je to bilo? V kakšnih okoliščinah? Kaj razkriva besedilo? Za vsebinsko, časovno in stilno osvetlitev teh vprašanj pridejo v poštev predvsem tale literarnozgodovinska dejstva:

Jeseni 1850 je prišel Miklošič v Gradec študirat pravo. O počitnicah 1851 so Vraz, Murko in Miklošič obiskali Ljubljano. Leta 1852 je Murko objavil v svoji slovnici kot vzorec »pravega slovenskega jezika« dvoje Prešernovih pesmi. V poznem poletju 1854 je Vraz pripotoval v Ljubljano in razložil načrte graške skupine. Jeseni istega leta se je rodila misel o izdajanju Cvetlic z' vertov vsakega izobraženega, h katerim sta Vraz in Miklošič povabila ljubljanski krog. H konkurzu za stolico v Gradcu pozimi 1854 sta se priglasila med drugimi tudi Murko in Miklošič. Konec leta je Smole obiskal Gradec. Spomladi 1855 je Vraz napovedal, da bosta prišla z Miklošičem poleti v Ljubljano; vendar je ostal Miklošič v Gradcu. Tako je ob koncu avgusta pisal Vrazu v Ljutomer: »Če v Krajno prideš, pozdravi g. D. Prešerna, ki sam z nama vred žaluje /za Copom/.«³ Leta 1856 je Miklošič končal pravo in potoval v Italijo. Amerling je obiskal na svojem študijskem potovanju poleti 1856 Zupana v Celovcu, Prešerna v Ljubljani in Miklošiča v Gradcu. Ob pripravah Metuljčka 1856, pri katerem naj bi

¹ Po sporočilu B. Hartmana je tudi izvod Krsta s posvetilom Vrazu, ki ga je hranil L. Pivko v Mariboru, izgubljen ali uničen. Prim. F. Kidrič, Prešernoslovske arhivalije, Ljubljanski zvon 57, 1937, 78.

² Pregled teh rokopisov mi je prijazno omogočil bibliotekar zagrebške narodne in univerzitetne knjižnice Dražen Budiša.

³ Po prepisu I. Prijatelja (NUK, Ms 1008/1, 15).

Gospodu Miklošiču?
 v spominj Društbe na
 poti Do Savice)
 Dr. Prešeren

sodeloval tudi Prešeren, je Miklošič zavrnil gajico. Januarja 1837 se je Vraz za deset dni ustavil v Ljubljani in tesneje povezal ljubljanski in graški krog. Marca 1837 je sporočil Prešeren Vrazu pozdrave za Miklošiča, Kušarja in Murka, aprila pa ga je Vraz obvestil, da je Miklošič postal bakalaver filozofije in da mu skupno z Murkom in Kušarjem vrača pozdrave. Junija istega leta je Prešeren pisal Vrazu: »Priloženo pismo, prosim, oddaj gospodu adresatu po gospodu Miklošiču, ki ga prisrčno pozdravljam, ali sicer po kaki zelo zanesljivi roki.«⁴ Leta 1838 je postal Miklošič doktor filozofije in se preselil na Dunaj.

O Prešernovih izletih pred Korytkovim prihodom v Ljubljano januarja 1837 ni dosti znanega: kot mladenič je obiskal starega strica Antona Muhovca v Polzeli, bil je na Bledu pri »stricu« Francetu Prešernu, morda pri sestri Jeri in bratu Juriju na Koroškem. Tudi v Bohinju in pri Savici je bil. Za gotovo 5. avgusta 1832, to je takrat, ko je s Čopom in Ahačičem ob nejevolji Ribičevih šele popoldne prišel v Vrbo na bratovo novo mašo.⁵ Izročilo tudi pravi, naj bi ob tem ali nekem takim izletu na prošnjo vesele družbe, da naredi pesem na Savico, najprej odgovoril s kvantaško štirivrstičnico,⁶ potem pa pristavil, da bo Savico še drugače proslavil in opesnil.⁷ Do izleta k Savici, ob katerem je nastalo posvetilo Miklošiču, je moralo priti v (poz-nem) poletju 1836. To se da sklepati iz naslednjega:

Krst je izšel po Prešernovi lastni izjavi Čelakovskemu nekako konec marca 1836. Ker je Miklošič poleti 1836 končal pravo, si je lahko poleg potovanja v Italijo privoščil še druge izlete. Tudi finančni položaj mu je to omogočal. Jeseni pa je začel študirati filozofijo in spomladi 1837 opravil prvi rigoroz. Maja istega leta je postal univerzitetni suplent. Ker je predaval in hkrati vneto študiral, je možnost, da bi prekinjal delo v letu 1837, zelo majhna.

Vsa Prešernova posvetila so formulirana tako, da je s prilastki natančno določeno razmerje med darovateljem in obdarovancem, npr. *nečaku, bratu, prijatelju, staremu prijatelju, mecenu*. Navadno je posebej označen tudi obdarovančev socialni položaj oz. njegov poklic ali opravilo, npr. *doktor, profesor, notar, pevec*. Vsa posvetila so vpeljana s formalnimi bontonskimi vzdevki, npr. *gospod, vredn gospod, gospod gospod, blagorodna gospodična*. Besedilo posvetila Miklošiču po obliki, vsebini in ekspresivnosti najbolj spominja na posvetilo, ki ga je Prešeren napisal Slomšku leta 1832. To opozarja na podobnost obeh dogodkov (nepričakovano srečanje) in enakost v stopnji poznanstva. Ker posvetilo Miklošiču ne vsebuje nobenega čustvenega ali socialnega atributa, ga je treba postaviti v čas, ko sta se Prešeren in trinajst let mlajši Miklošič sicer že poznala, vendar med njima še ni bilo tistega zaupanja in spoštovanja, zlasti

⁴ F. Prešeren, Poezije in pisma. Ur. A. Slodnjak. Ljubljana 1964, 342.

⁵ T. Zupan, Kako Lenka Prešernova svojega brata pesnika popisuje. Celje 1933, 21.

⁶ Glasi se: Savica devica več ni / Poglejte vi farji, kako široko šči (F. Levec, Ms 395/174). Nekoliko drugače jo je po I. Vrhovniku poznal F. Kidrič (Kronika 1, 1934, 269).

⁷ L. Pintar, Prešeren v pismih sodobnikov, Ljubljanski zvon 20, 1900, 767.

zaradi sorodnih pogledov na ključna vprašanja slovenstva, na katerih temeljijo pozdravi in izjave iz leta 1837, oz. ko Miklošič še ni imel poklicnega ali znanstvenega naslova.

Pesnik je svoj priimek do januarja 1836 pisal (v duhu tradicije) brez polglasnika v končnici. Tako se je podpisal tudi v rokopisu Krsta in v spremnem dopisu guberniju. V tiskanem Krstu se je pojavila oblika *Prešhérin*. Isto obliko je uporabil nato v posvetilih, ki jih je napisal neposredno po izidu Krsta, to je nečaku Janezu, notarju Pillerju, Hrovatu, Smolnikarju in Smuku. Ni dvoma, da je pesnik Krsta uporabil obliko *Prešhérin* s posebnim namenom. Ali je šlo zgolj za domiselno koncesijo polglasniku ob spominu na prijatelja Čopa, za šaljivo navezavo na Kopitarjevo načelo o polnosti zlogov, kakor ga je le-ta podal 1833 v frazi MASI TI BOG DOHTAR PRESHÉRIN,⁸ ali tudi za hkratno odklonitev Vrazove zahteve po dosledni uveljavitvi e-jevskega grafema? Naj je bil vzrok za tako pisavo kakršenkoli — Vraz je Prešernu še leto dni potem očital nedoslednost v zapisovanju zvočnikov v Krstu (*Prešerin : dober*). Že po nekaj mesecih pa se je Prešeren spet vrnil k prvotni obliki priimka, tako v posvetilih kakor drugod, npr. v pismu Čelakovskemu 22. avgusta 1836. Posvetilo Miklošiču ima obliko *Prešhérin*. Zato spada v drugo polovico leta 1836.

Posvetilo Miklošiču je pretehtano zamišljeno in skrbno izpisano. Besedilo predstavlja klasično samostalniško konstrukcijo s trdno notranjo logično in skladijsko vezavo. Posebno pazornost zbuja dejstvo, da ima prijatelj priimek v posvetilu obliko (*Miklošič*), ki je njegov nosilec menda nikoli ni uporabil.⁹ Prešeren se je najbrž tudi v tem primeru odločil za namerno slovenizacijo patronimika iz madžarske osnove (prim. še *Hrvat, Svetoimeni Ulrih, Babukič*). Leksikalno pomembna je raba besed *družba* kot 'prisotnost koga, zlasti zaradi zabave' in *pot* kot 'gibanje, premikanje iz enega kraja v drugega', v pomenih torej, ki jih druga Prešernova dela ne izkazujejo.

Obravnavani izvod Krsta ima še eno posebnost: na zadnjih straneh sta pripisana soneta *Izdajavcu Volkmerjevih fabul in pesem in Mihlu Kastelcu*. Gre torej za tretji (zgodnji) zapis teh Prešernovih pesmi. Eden je tisti, ki ga je napisala neznana roka¹⁰ in je bil shranjen v ljubljanskem muzeju, zdaj pa je »zgubljen ali založen«. ¹¹ Ta zapis je bil vir vseh kasnejših, bolj ali manj natančnih objav. Drugi (samo prvi sonet) je znan po Macunovem prepisu iz Vrazove korespondence s Kočevarjem.¹² Tretji, naš zapis, je Miklošičev.¹³

Razlik med zapisi ni veliko, zlasti če se ne upoštevajo tiste, ki so nastale zaradi hitrice oz. nepazljivosti pri prepisovanju. Pomembnejše so tele:

Neznana roka	Vraz-Macun	Miklošič
Volkmerjevih premagavcam sin!	Volkmerjevih premagavcam sin	Volkmerjevih premagavcam sin!
Volkmerja	Volkmera	Volkmera
Stírja	Stírja	Stírja
vp	up	vp /?/
zvoníc	zvonec	zvonec
Dr Prešern m. p. /gotica/	Dr Pr. /gajica/	Dr Prešern /bohoričica/
Kranjce	—	Krajnce
po-redi	—	po redi

⁸ Illyrisches Blatt 6. 7. 1833, str. 110. Izvirnik je v DAS (Metelkova mapa, Priv. a. XXVIII).

⁹ M. Murko, Miklosichs Jugend- und Lehrjahre. Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für R. Heinzel. Weimar 1898, 497.

¹⁰ Levstik je menil, da bi bil to morda Dežman. Čeprav bo zaradi stisnjenosti pisave (format lističa je 11,5 × 7,5 cm) težko dognati pisca, Dežman ne pride v poštev. Prej bi bilo mogoče misliti na Kastelca ali Janeza Ferjana.

¹¹ Tako J. Kos v opombah Zbranega dela. Rokopis je prišel po 1945 v Državni arhiv Slovenije; shranjen je pod signaturo Priv. a. XXV/1.

¹² L. A. Lisac, Slovenska korespondenca Vraz-Kočevar 1833—1838. Ljubljana 1961, 41.

¹³ Istost pisave je potrdil dr. A. Trstenjak.

Miku Knapfzu.

Žle sapušna so Varuša teate,
mah, lila in glat ob krajih, v fređi,
Na njih se sgrabiti kamen so ždi;
Molzhalo so glafvi live slate.

Vabih krajze puze so kostate,
Hlize slohu, zut desheyl po med',
Čad bris paha; fuplyvöl so po vadi
Voditi und apas nem sklein sbracu svate.

Te si naj švāid, švāal ob kvim šefi
Rōta arafhem tvebte jeh

Prešore na domaglim so Carnafi,
She nđjo mešta se na njim vesle
She skiftijo se pepu sladki glafi
Foguel je zvēt, und notijo, šebte.

D. Prešerni.

Najbolj spremenjena je Vrazova varianta, kar je posledica večstopnega prepisovanja. Zato je tudi njena rekonstrukcija tvegana, čeprav se naslanja samo ta zapis na nesporen Prešernov izvirnik.¹⁴ Preostali varianti v glavnem potrjujejo doslej (pri)znano besedilo. Opomb so potrebne besede *Volkmerja*, *Kranjce*, *zvoñic* in *po-redi*.

¹⁴ Vraz Kočevarju 9. 11. 1836: G. Dr. Prešern mi je en exemplar svojega zadnega prekrasnega dela »Kerst per Savici« po enem Kranjci poslal in zadi pritekno rokopiroma sonet, ki je na sledni stranki (Lisac, *ibid.* 40). Ta sonet si je prepisal tudi D. Trstenjak in ga potem izgubil. Ko si ga je skušal v začetku sedemdesetih let priklicati v spomin, je slabo obnovil štiri različne verze, nastanek pa postavil v leto 1838 (L. Pintar, O Prešernovi literarni zapuščini, Ljubljanski zvon 21, 1901, 490). Prim. originalno pismo (NUK, Ms 435).

Prešeren priimka *Volkmer* najbrž ni jotiral. Obliko *Volkmera* je zapisal tudi v epigramu na Murka. Tudi Murko je v uvodu k *Fabulam* rabil obliko *Volkmera*. Prešeren je vse do Poeziji dosledno pisal *Krajnce*; prav v tej zvezi je prosil Kastelca, naj ga ne popravlja, Čopa pa opozarjal na pomensko vezanost *jn : nj*, npr. *žgajne* 'das Brennen' in *žganje* 'Brantwein'. Prešernova izvirna oblika je gotovo *zvonice*, saj je celo v Poeziji kljub popravkom ostalo nekaj takih zapisov neobstojnega polglasnika, npr. *Kranjic*, *pevic*. V originalnem besedilu je bila prislovna zveza *po redi* brez vezaja, kakor so brez njega *po konci*, *po zimi*, *k višku*, *o polnoči*, *z miram*, še le ipd.

Zaradi zanesljivejšega ugotavljanja prave podobe pa tudi časa zapisa oz. nastanka sonetov si je treba ogledati še besedi *premagovavic* in *prestor*, obliko mestnika *časi* ter imitacijo pesnikovega podpisa.

Besedo *premagovavic* je Prešeren uporabil še dvakrat, in sicer v zgodnji obdelavi *Gazel*. Pozneje se je odločil za knjižno obliko *premagavec* (*Gazele*, Krst, Kopitar). Narečna oblika *prestor*, ki je bila v Murku odsvetovana, je znana le iz soneta Kastelcu, sicer je Prešeren redno rabil *prostor*. Tudi v izdaji Linhartovega Matička 1840 je bil *prestor* spremenjen v *prostor*. Posebno pozornost zbujata mestnik *časi* (*o nesreče časi* in *ob hudim časi*), ker je to besedo v mestniku Prešeren sicer ves čas pisal z *-u* pa tudi splošna raba mestniške končnice je šla odločno v to smer. Je sprejel to obrazilo namenoma, ker ga je priporočal prav Murko in vzdrževal Vraz, ali pa je znamenje, da pesmi nista bili prirejeni za objavo? Pesnik se je navadno podpisoval z imenom in priimkom, včasih tudi samo s priimkom, vendar le v bohoričici in gajici. Njegovi podpisi v metelčici in gotici so sporni. Zato je Prešernov frakturni podpis pod gornjima sonetoma neverjeten.

Iz povedanega sledi, da je ujeta v Miklošičevem zapisu najstarejša in najavtentičnejša podoba obeh sonetov. Izvira iz konca 1836; vsaj prvi sonet mogoče iz besedila, ki ga je imel Vraz. Ker se pojavljata soneta v dveh prepisih skupaj, lahko sklepamo, da gre pri obeh za isto ali zelo sorodno zadevo in da sta nastala v približno istem času. Vprašanje, kako pripraviti Kastelca k nekdanji izdajateljsko-redatorski vni, in razočaranje nad Murkovo strokovno (ne)dejavnostjo, ogorčenje zaradi čaščenja tujega oblastnika, predvsem pa zaskrbljenost zaradi jezikovnega separatizma, ki se je nakazoval v Murkovem uvodu in seveda v *Fabulah* samih ter bil v močnem nasprotju s splošnoсловensko, združevalno tendenco v njegovi slovnici, je zadevalo tako ljubljanski kakor graški slovstveni krog, daljnovidnega Miklošiča posebej. Zato si je obe, do takrat še neznani mu aktualni Prešernovi pesmi prenesel v pravkar dobljeni izvod Krsta. S tem je dan za oba soneta terminus post quem non. V drugo smer pa je sonet Murku omejen z letnico izida *Volkmera* (1936), sonet Kastelcu pa tudi ne more biti dosti starejši.¹⁵

2. Posvetilo Ljudevitu Gaju se glasi: *Dohtarju Gaju Dr Prešern m. p. Iliru Ilir*. Napisano je v bohoričici na hrbtno stran kartonske platnice Krsta.

Ime Ljudevita Gaja, devet let mlajšega od Prešerna, se je pojavilo v Prešernovem krogu verjetno že spomladi 1833, za trdno pa 1834, to je v letu, ko je Gaj v Leipzigu opravil doktorat iz filozofije. Potem se je to ime krepko vključilo v Prešernov pojmovni svet in se je zato redno pojavljalo v korespondenci, zlasti Prešeren-Vraz, pisano z *j*, *i* ali *y*.

Posvetilo Gaju je nastalo konec 1836 ali januarja 1837, morda za časa Vrazovega desetdnevnega obiska v Ljubljani. To je bil trenutek, ko se je vsaj Vrazu zdelo, da so poglavitna nesoglasja med Ljubljano in Zagrebom odpravljena. V pismu Gaju 27. januarja je Vraz zapisal, da Prešeren in Kastelic občudujeta Gajevo domoljubnost, da ga objemata in pozdravljata. Za jesen 1837 je napovedal celo Prešernov obisk pri Gaju.¹⁶

Vendar moti to idilično podobo posvetilo samo. Zapis namreč ni enoten: k dvema neekspresivnima posvetilnima besedama, zaprtima v okvir enakih akademskih stopenj, je Prešeren naknadno, z drugačnim črnilom in duktusom ter v očitni zadregi dostavil še del idejnega klišeja, ki ga je bil Gaj samovoljno vstavil pod prvo Vrazovo objavo v Danici 1835 in ki ga je tudi sam pred časom metaforično sproščeno uporabil v posvetilu Babukiću.

¹⁵ Nastanek soneta Murku so datirali prešernoslovci takole: 1835 (Slodnjak, Kos), 1836 (Kos), 1837 (Zigon, Kidrič, Slodnjak, Paternu), 1838 (Pintar); sonet Kastelcu pa: 1830 (Slodnjak), 1834 (Kidrič, Slodnjak, Kos, Paternu), 1837 (Zigon).

¹⁶ V. Deželić, *Pisma*, pisana dr. L. Gaju, Zagreb 1909, 316.

V izvodu Krsta s posvetilom Gaju je na naslovni strani tudi avtogram Gajevega sina Velimira z letnico 1873. Ta je namreč po očetovi smrti 1872 začel akcijo, da se Gajeva zelo bogata knjižno-rokopisna zbirka popiše in odkupi za narodno biblioteko. Iz popisa¹⁷ se da razbrati, da je bilo v Gajevi knjižnici poleg dveh izvodov Krsta in izvoda Poezij še več slovenik; med drugim Valvasor, Pohlin, Linhart, Vodnik, Primic, Dajnko, Murko in Kranjska čbelica.

3. Posvetilo Poezij Vrazu je prišlo v literarnozgodovinsko evidenco z objavo v Ljubljanskem zvonu 1937, 186. Izvod je imel po Strmškovem sporočilu na »prvi strani« posvetilo, na strani 147 akrostih, a nobene opombe. Zagrebški izvod je vezan, ima poškodovan naslovni list, črke obeh akrostihov so podčrtane, puščica Čebelice pevcam je občrtana, zadaj je knjigovezov pečat, na prvem listu pa ima¹⁸ prilepljeno poškodovano platnico broširanega izvoda Poezij, in sicer tako, da se vidi na njeni hrbtni strani nahajajoče se posvetilo. Besedilo se glasi: *Pěvcu St. Vrázu, perjátlu Dr Fr. Sav. Prešérin m. p.* Od objave v Ljubljanskem zvonu in od kasnejših ponatisov se razlikuje v naglasih, ločilu, manu proprii in v imenskem prilastku (ta je obstajal prvotno samo iz črke S). Gre torej za isto posvetilo oz. za izvod, ki ga je Prešeren poslal Vrazu s svojim verjetno poslednjim pismom vred 5. 2. 1847. Zadnji lastnik¹⁹ ga je dal prevezati in ga 1951 prepustil zagrebški knjižnici.

4. Posvetilo Hrovatu je bilo objavljeno v Koledarju DCM 1905, 66 in nato v vseh izdajah Prešerna, vendar ima objava povsod razen pri Slodnjaku samovoljen in ne-organski metrični naglas pri besedi *dohtárju*. V izvorniku naglasa ni. Izvod Krsta s tem posvetilom je dobil — po lastni izjavi T. Zupanu leta 1904 — F. Magdič od Hrovatovega sina in ga potem izročil zagrebški knjižnici (NUK, R 54/51).

Stanislav Suhadolnik
Ljubljana

KOPITARJEV PREVOD SRBSKE LJUDSKE PESMI SMRT KRALJEVIČA MARKA

V 2. knjigi II. dela Spisov Jerneja Kopitarja (Ljubljana 1945) je prof. dr. Rajko Nahtigal, urednik te znanstvenokritične izdaje, s katero je želela Slovenska akademija znanosti in umetnosti ob stoletnici Kopitarjeve smrti (1. knjiga je izšla leta 1944, 2. knjiga pa šele po osvoboditvi leta 1945) nadaljevati Miklošičevo izdajo Barth. Kopitars kleinere Schriften sprachwissenschaftlichen, geschichtlichen, ethnographischen und rechtshistorischen Inhalts, Erster Theil (Wien 1857),¹ lahko pod zaporedno številko 18 natisnil samo začetek, to je prvih 33 verzov (oz. vrstic) Kopitarjevega prevoda srbske ljudske pesmi Smrt kraljeviča Marka pod naslovom Der Tod des Kralewitsch Marko.² V tedanjih vojnih razmerah sta prof. Nahtigal in njegov tedanji asistent uspela dobiti v roke samo ta začetni odlomek, to je toliko, kolikor je od celotnega prevoda objavil lvovski časopis Mnemosyne 1825, št. 26, in po tej objavi ponatisnil urednik časopisa Srbske lětopisi za god. 1825, treća častica, str. 124—125. V Sloveniji je bil namreč tedaj na voljo samo ta fragment, vsa prizadevanja, da bi dobili popolni tekst prevoda v enem od avtentičnih natisov,³ pa so bila takrat brezuspešna.

Leta 1952 sem med svojim bibliotekarskim delom v Celju po naključju vendarle našel celotni tekst prevoda. Ko smo v celjski študijski knjižnici katalogizirali in postavljali znano zbirko nemških klasikov Meyers Klassiker Ausgabe, je vzbudila mojo

¹⁷ V. Gaj, Knjižnica Gajeva, Zagreb 1875.

¹⁸ List so v tehničnem oddelku knjižnice odlepili, da se sedaj vidi tudi recto platnice.

¹⁹ To je bil dr. Rudolf Ivančić. V Prešernovi bibliografiji pod št. 194 je treba popraviti njegov priimek.

¹ Gl. Jerneja Kopitarja spisov II. del, 1. knjiga (Lj. 1944), str. VII (latinsko posvetilo) in XXIII (urednikov slovenski predgovor).

² Gl. navedeno izdajo II. del, 2. knjiga (Ljubljana 1945), str. 1—5.

³ Navaja jih R. Nahtigal v opombi svoje izdaje (II/2) na str. 1.

pozornost izdaja Goethejevih del, na kateri je kot urednik podpisan Heinrich Kurz. Pri natančnejšem pregledu sem ugotovil, da je to ponatis izdaje, ki je izšla v letih 1869—1870 v Hildburghausenu in ki smo jo leta 1944 v Ljubljani zaman iskali. Nikomur namreč ni prišlo na misel, tudi tako široko enciklopedično razgledanemu bibliografu ne, kakor je bil pokojni dr. Joža Glonar, da bi utegnila doživeti izdaja Goethejevih del v redakciji Heinricha Kurza še kakšen ponatis. In vendar je tako, čeprav to v tej ponatisnjeni izdaji ni nikjer izrecno zapisano. V svoji izdaji Goethejevih del v 12 knjigah (tudi v ponatisu jih je prav toliko) je namreč H. Kurz na podlagi prvih natisov v časopisih *Über Kunst und Alterthum* 5. Bd., I. Heft, str. 84 in nasl. ter v *Morgenblatt für gebildete Stände* 1824, Nr. 169, str. 675—674 ponatisnil v II. knjigi na str. 155—159 v oddelku *Aus fremden Sprachen* takoj za ciklom *West-östlicher Diwan* tudi prevod srbske ljudske pesmi *Der Tod des Kralewitsch Marko*, misleč, da je Goethejev, najbrž zato, ker je v prvem natisu v *Morgenblatt für gebildete Stände* 1824 izrecno navedeno: 'Von Goethe'. V kritičnem aparatu (*Verzeichnis der Lesarten*) je H. Kurz ta prevod označil z zvezdico, ki po navedbi v I. knjigi njegove izdaje pomeni, da pesem do tedaj ni bila ponatisnjena ne v Goethejevih zbranih delih ne v posebnih knjižnih izdajah Goethejevih pesmi.⁴ Najdeni celotni tekst sem pretipkal in ga s spremnim pismom dne 15. 6. 1952 poslal prof. dr. Rajku Nahtigalu.

Pred nekaj leti pa sem v nepopolni seriji časopisa *Morgenblatt für gebildete Stände*, ki jo je celjska študijska knjižnica (zdaj Knjižnica Edvarda Kardelja v Celju) dobila iz fondov nekdanje profesorske knjižnice na celjski gimnaziji, našel tudi prvi natis Kopitarjevega prevoda, po krivem pripisanega Goetheju. To je bil zares prvi natis, saj je tiskarna, v kateri so tiskali oba časopisa, preprosto uporabila postavljeni tekst za Goethejev časopis in ga uvrstila na prvo in drugo stran 169. številke časopisa *Morgenblatt für gebildete Stände*, datirano s 15. julijem 1824, še preden je izšel tam, kamor je bil namenjen.⁵ Ker ni videti, da bo Nahtigalova kritična izdaja Kopitarjevih zbranih spisov kmalu dobila poleg obeh knjig II. dela še nadaljnje knjige, v katerih bo novi urednik v dodatku gotovo natisnil tudi kompletne tekst Kopitarjevega prevoda omenjene srbske ljudske pesmi *Smrt kraljevića Marka*, objavljam v naslednjem ta tekst po prvem natisu v *Morgenblatt für gebildete Stände* (Tübingen 1824) in sicer v celoti (tudi prvih 33 vrstic), ker je med objavo R. Nahtigala v Kopitarjevih zbranih spisih 1945 in med prvotnim originalnim tekstom nekaj manjših, čeprav nebitvenih, predvsem pravopisnih razlik. Prav tako sem enako kot prof. Nahtigal tudi v tem ponatisu dodal ob levem robu štetje verzov, oz. vrstic. Pojasnilnih opomb o kraljeviću Marku kot srbskem Herkulu⁷ in o vilah⁸ v tej prvi objavi ni, prav tako tudi ne v Goethejevih zbranih delih v redakciji H. Kurza. Zato jih tu ne ponatiskujem po novno. R. Nahtigal je omenjene opombe ponatisnil po objavi v *Serbske letopisi* 1825 in jih šteje za enega od dodatnih dokazov, da je prevod Kopitarjev.⁹ Ugotoviti bi morali, ali je objava v časopisu *Über Kunst und Alterthum* opremljena z opombami ali ne.¹⁰ Če Goethe opomb ni natisnil, bi morda lahko sklepali, da jih je po Kopitarju povzel urednik F. Schweizer in jih dodal svojemu delnemu ponatisu v *Ivovskem časopisu Mnemosyne* 1826, št. 26.

Der Tod des Kralewitsch Marko

In der Frühe begab sich der Kralewitsch Marko
Am Sonntage vor der hellen Sonne
Dem Ufer des Meeres nach über das Gebirge Urwina.
Als Marko Urwina hinauf war,

- 5 Fing ihm an der Scharatz zu stolpern,
Zu stolpern, und die Thränen zu vergießen.

⁴ Goethes Werke. Herausgegeben von Heinrich Kurz. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 1—12. Leipzig und Wien (b. l., ok. 1890).

⁵ Gl. isto izdajo, 1. zv., str. 589.

⁶ To je v opombi pod črto izrecno navedeno: »Aus dem nächstens erscheinenden ersten Hefte des fünften Bandes 'Über Kunst und Alterthum' von Goethe.«

⁷ Gl. Jerneja Kopitarja spisov II/2 (Lj. 1945), str. 1.

⁸ Gl. prav tam, str. 2—3.

⁹ Gl. prav tam, str. 2.

¹⁰ Tega Goethejevega časopisa ni v nobeni od slovenskih knjižnic.

Dieß war dem Marko sehr schwer,
Und Marko sprach zu dem Scharatz:

- »Hey, Scharatz, du mein Gut!
10 Nun sind's hundert-und-sechzig Jahre
Seit ich mit dir zusammengekommen bin,
Noch nie hast du mir gestolpert,
Und heute fängst du an mir zu stolpern,
Zu stolpern und Thränen zu vergießen:
15 Weiß Gott, es wird nicht gut seyn,
Es handelt sich Jemanden um den Kopf,
Um meinen oder um deinen.«

Indem Marko in diesem Gespräche war,
Schrie die Wile vom Urwina-Berge,

- 20 Und rufte den Kralewitsch Marko:
»Wahlbruder, Kralewitsch Marko!
Weißt du, Bruder, warum dein Pferd stolpert?
Der Scharatz bedauert dich, den Herrn,
Denn ihr werdet euch bald trennen.«
25 Aber Marko sprach zu der Wila
»Weiße Wile, dein Hals soll dir weh thun!
Wie könnte ich mich vom Scharatz trennen,
Mit ihm durchreist' ich Land und Städte,
Bereiste den Morgen bis zum Untergange,
30 Wahrlich über den Scharatz gibt es kein besseres Pferd,
Noch über mich einen bessern Helden!
Ich bin nicht gesonnen, mich von dem Scharatz zu trennen,
So lange mein Kopf auf dem Rumpfe steht.«

Aber die weiße Wila antwortet' ihm:

- 35 »Wahlbruder, Kralewitsch Marko!
Dir wird den Scharatz Niemand mit Gewalt nehmen,
Noch kannst du Marko sterben
Von einem Helden und von einem scharfen Säbel,
Von dem Kolben und von der Kampf-Lanze,
40 Du fürchtest keinen Helden auf der Erde;
Sondern du, elender Marko, wirst sterben,
Von Gott, von dem alten Tödter.
Willst du mir aber nicht glauben,
Wenn du auf den Gipfel des Berges kommst,
45 So sieh' dich von Rechts nach Links um,
Du wirst zwey schlanke Tannen erblicken,
Welche den ganzen Wald mit den Gipfeln übertroffen,
Mit grünen Blättern gewürzt haben,
Zwischen ihnen ist ein Brunnen,
50 Da kehre den Scharatz um,
Steige von dem Pferde ab, binde es an die Tanne,
Neige dich über das Brunnenwasser,
Um dein Gesicht im Spiegel zu sehen,
Da wirst du sehen, wann du sterben wirst.«
55 Da gehorchte Marko der Wila.

Als er am Gipfel des Berges war,
Sah er sich von Rechts nach Links um,
Er erblickte zwey schlanke Tannen,
Die den ganzen Wald mit Gipfeln überragt,

- 60 Mit grünen Blättern gewürzt haben;
Da kehrte Marko den Scharatz um,
Stieg von ihm ab, band ihn an die Tanne,
Neigte sich über das Brunnenwasser,
Sah in dem Wasser sein Gesicht,
65 Marko sah, wann er sterben wird.

Er vergoß die Thränen und sprach:
 »Betrügerische Welt, meine schöne Blume!
 Wie schön warst du, ich wandelte zu kurz!
 Kurz, dreyhundert Jahre!

70 Nun kommt die Zeit, da ich mit der Welt tausche.«

Und der Marko Kralewitsch zog aus,

Er zog den Säbel vom Gürtel aus,
 Und kam bis zu dem Pferde Scharatz,
 Haute dem Scharatz mit dem Säbel den Kopf ab,
 75 Damit der Scharatz den Türken nicht in die Hände komme,
 daß er den Türken nicht Dienste leiste,

Daß er nicht Wasser und die Kessel trage;
 Und als Marko dem Scharatz den Kopf abgehauen hatte,
 Hat er sein Pferd Scharatz begraben,

80 Besser den Scharatz als den Bruder Andreas!
 Er zerbrach den scheermesserscharfen Säbel in vier Stücke,
 Daß sein Säbel den Türken nicht in die Hände komme,

Daß die Türken sich mit ihm nicht brüsten,
 Daß die ihnen vom Marko geblieben sey,

85 Daß das Christentum den Marko nicht verfluchte;
 Und als Marko den scheermesserscharfen Säbel zerbrach,
 Zerbrach er die Kampf-Lanze in sieben Stücke,
 Und warf sie zwischen die Tannenäste;

Marko nahm den mit Federn versehenen Kolben,

90 Nahm ihn in die rechte Hand,
 Und warf ihn von dem Urwina-Berge
 In das blaue dicke Meer,

Und Marko sprach zu dem Kolben:
 »Wenn mein Kolben aus dem Meere kommt,
 95 Dann soll ein solcher Held aufstehen!«

Als der Marko die Waffen zerstört hatte,
 Da zog er das Dintenzug aus dem Gürtel,
 Und aus der Tasche unbeschriebenes Papier,
 Marko Kralewitsch schrieb einen Brief:

100 »Wer immer auf den Berg Urwina kommt,
 Zwischen die Tannen zu dem kalten Brunnen,
 Und findet hier den Helden Marko,
 Soll wissen, daß der Marko todt ist;

Bey dem Marko sind drey Beutel mit Geld,
 105 Was für einem Gelde? Lauter gelbe Dukaten!

Einen Beutel gebe ich ihm mit Segen,
 Daß er mein Leib begrabe,
 Den andern Beutel, daß die Kirchen verschönert werden,
 Den dritten Beutel den Krüppeln und Blinden,

110 Damit die Blinden in der Welt herumgehen,
 Daß sie besingen und des Marko gedenken.«

Als Marko den Brief verfertigt hatte,
 Setzte er den Brief auf die grüne Tanne,
 Wo sie dem Wege im Gesichte ist;

115 Das goldene Dintenzug warf er in den Brunnen.
 Marko zog den grünen Rock aus,

Breitete ihn unter der Tanne auf dem Grase,
 Machte ein Kreuz und setzte sich auf den Rock,
 Er drückte die Zobelmütze über die Augen,

120 Legte sich nieder, stand nicht auf.

Der todt Marko lag bey dem Brunnen
 Von einem Tage zum andern, eine Woche.
 Wer immer den breiten Weg gehet,
 Und den Kralewitsch Marko bemerkt,

- 125 Denkt Jedermann, daß hier der Marko schläft,
Er geht weit um ihn her,
Denn er fürchtet sich, daß er ihn nicht aufwecke.

- Wo das Glück ist, da ist auch Unglück,
 Wo das Unglück ist, da gibt es auch Glück:
150 Und das ganze Glück brachte her
 Den Igumen Basilius vom Berge Athos,
 Von der weißen Kirche Chilendar,
 Mit seinem Schüler Isaias;
 Als der Igumen den Marko bemerkt hat.
135 Winkte er dem Schüler mit der rechten Hand zu:
 »Sachte, Kind, daß du ihn nicht aufweckest,
 Denn der Marko ist aus dem Schläfe übellaunig,
 Und er kann uns alle Beyde umbringen.«
 Indem der Mönch sieht, wie der Marko schläft,
140 Sah er ober dem Marko den Brief.
 Gegen sich hat er den Brief durchgelesen,
 Der Brief sagt, der Marko sey todt.
 Dann stieg der Mönch von dem Pferde ab,
 Und rührte den Helden Marko an,
145 Aber der Marko ist schon lange todt.
 Der Igumen Basilius vergoß die Thränen,
 Denn ihm ist sehr leid um den Marko:
 Er gürtelt ihm die drey Beutel Geld ab,
 Gürtelte ihm ab, sich zu.
150 Der Igumen Basilius denkt Gedanken,
 Wo er den todten Marko begraben wird,
 Er denkt Gedanken und denkt Alles auf eins hinaus:
 Er nahm den todten Marko auf sein Pferd,
 und brachte ihn herunter an das Meerufer,
155 Setzte sich mit dem todten Marko in ein Schiff,
 Brachte ihn gerade gegen den Berg Athos,
 Setzte ihn unter der Chilendar-Kirche aus,
 Brachte ihn in die Chilendar-Kirche,
 Las dem Marko, was dem Todten gebührt,
160 Besang auf der Erde seinen Leib.
 In der Mitte der weißen Kirche Chilendar,
 Da hat der Greis den Marko begraben,
 Setzte ihm kein Zeichen,
 Daß man das Grab des Marko nicht erfahre,
165 Daß die Feinde über ihn nicht Schadenfreude haben.

Kopitar je tudi to pesem prevedel v prozi. Tako kot vselej, kadar je Nemce opozarjal na srbske ljudske pesmi in njihove lepote, je hotel namreč čim bolj zvesto pokazati njihovo miselno vsebino. Obdržal je celo zapovrstnost misli, tako da vsaka vrstica prevoda ustreza enemu verzu originala. Ni pa se lotil prepesnjevanja v desetercu, ker se je zavedal, da ni pesnik in da taki nalogi ne bi bil kos. Željal je, da bi kateri od nemških poetov prepesnil najlepše srbske ljudske pesmi, ki jih je izdal Vuk Karadžić. V svojem obsežnem članku *Serbische Volkslieder*, objavljenem v *Jahrbücher der Literatur* 1825, ki je obširen in podroben prikaz šestih publikacij, med njimi na prvem mestu vseh treh knjig Karadžičeve izdaje *Narodne serpske pjesme* (Leipzig 1823—1824) in Talvjinega izbora srbskih ljudskih pesmi v nemškem prevodu (*Volkslieder der Serben*, deutsch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj, Halle 1825), je med drugim zapisal: »Doch wir müßten das ganze Buch übersetzen, wollten wir den Lesern alles schöne daraus vorführen; ein Unternehmen, was dem Ref. mehr noch, als der Mangel am Raum, das Bewußtseyn seines Mangels an Talent verbietet; er muß sich überglucklich schätzen, wenn er durch die vorangehenden Proben auf den reichen Schatz aufmerksam gemacht, und einem Rückert, Gr. Platen oder W. Müller Lust gemacht hätte, bey ihrer Rückkehr aus dem Orient auch Serbien mitzunehmen. ... Ueberall, wo der treuen Uebersetzung halber das Metrum nur nothdürftig angedeutet, oder gar aufgegeben, oder der deutschen Sprache Gewalt angethan werden mußte, ist die lediglich

dem Unvermögen des Ref. zuzuschreiben; im Originale ist Metrum und grammatisch reiner Fluß der Rede vielleicht beyspiellos gut gehalten.¹¹

Ze hitro primerjalno branje tega prevoda in drugih Kopitarjevih prevodov srbskih ljudskih pesmi¹² pokaže, da so St. Tropsch,¹³ N. M. Petrovskij¹⁴ in R. Nahtigal upravičeno prišteli ta nemški prevod srbske ljudske pesmi Smrt kraljevića Marka med Kopitarjeva dela.

Vlado Novak
Celje

PO SLEDOVIH SLOVENSKE LITERATURE NA MORAVSKEM

Ni bilo doslej v navadi spremljati povezave med češko in slovensko literaturo v posebnem odnosu do Moravske, toda prav nepredvidljiva možnost, da je omenjene povezave mogoče ugotoviti in rekonstruirati, me je pritegnila k poskusu zgodovinskega pregleda te vrste. Slo bo predvsem za določitev tistih predstavnikov slovenske literature, ki so z Moravsko in njenim kulturnim življenjem bili na neki način povezani, in na drugi strani za ocenitev vloge, ki so jo pri spoznavanju slovenske literature in kulture imeli pri nas moravski literati.

Pri ugotavljanju povezav med češko in slovensko literaturo so doslej preveč enostransko dajali prednost češko-slovenskim stikom: sam bi kot primer mogel v tej zvezi navesti svojo študijo Češko-slovenske peripetije, podnaslovljeno K problematiki med-slovenske vzajemnosti.¹ Poskušal sem v njej teze Franka Wollmana o med-slovenski vzajemnosti sintetično aplicirati na češko-slovenske vezi, in sicer njegove starejše teze o dveh temeljnih tendencah v stikih med obema narodoma, namreč o tendencah integracije in diferenciacije, kakor tudi kasnejša prizadevanja, označiti družbene in kulturne momente časa z zgodovinsko konkretnimi postopki. Temu se je pridružilo hotenje spremljati medsebojne stike v posamičnostih osebnega in siceršnjega značaja, kajti šele v preseku obeh ravnin, zgodovinske — diahronične in splošne — sinhronične, izstopijo nedvomno bolj plastično značilnosti tovrstne vzajemnosti, njene časovne peripetije, kakor sem jih označil, in sicer kot nadvse jasne in smiselne.²

Tradicija obravnavanih stikov je vseskozi živa, omenjen je bil večkrat prijateljski ton kritike Františka Ladislava Čelakovskega v oceni pesmi največjega slovenskega lirika Franceta Prešerna, ki je na drugi strani bil spet Máchov družabnik ob njegovem obisku v Ljubljani l. 1834, sam Prešeren pa se je nekaj časa mudil pri grofih Dubških v Lysicah na Moravskem — podobnih primerov osebnega prijateljstva bi lahko od časov Dobrovskega in Kopitarja omenili kar precej.³

Medsebojni stiki se nadaljujejo z uspehi — ne več le individualne narave — posebno okoli revolucionarnega leta 1848, ko si František Palacký skuša v političnem programu federalizacije avstrijske monarhije pridobiti za to idejo zaveznike pri južnih Slovanih, zlasti pri Hrvatih in Slovencih. Karel Havlíček odpotuje takrat v Zagreb, da bi pregovoril Hrvate, naj se udeležijo načrtovanega Slovanskega kongresa v Pragi, vabljen je tudi Janez Bleiweis, slovenski narodni voditelj. V vsej drugi polovici

¹¹ Cit. po objavi v Jerneja Kopitarja spisih II/2 (Lj. 1945), str. 24, v 1. in 2. odstavku, ter v 1. opombi pod črto.

¹² Gl. Jerneja Kopitarja spisov II/1 (Lj. 1944), str. 28—85, ter II/2 (Lj. 1945), str. 2—127 (citati med tekstem članka).

¹³ St. Tropsch, Njemački prijevodi narodnih naših pjesama (Rad JAZU, knj. 166, Zagreb 1906, str. 9 in nasl.).

¹⁴ N. M. Petrovskij, Bibliografičeskij spisok trudov B. Kopitarja, Varšava 1912.

¹⁵ Gl. navedbo v op. 2.

¹ Jiří Skalička, Česko-slovenská peripetie (K problematice mezislovenské vzajemnosti). V: Sborník slavistických prací jazykovědných a literárněvědných, Praha 1974, s. 175—181.

² Frank Wollman, Vzaimosvjazi i vzaimodejstvije nacional'nyh literatur, Slavia 30, 1962, s. 623—642.

³ Václav Burian, Literární styky česko-slovenské v první polovině 19. století, Čas 1914, passim. Isti: Kulturno-nacionalni stiki med Čehoslovaki in Jugoslovani v preteklosti, Slovanski svet, Ljubljana 1936, passim.

19. stoletja se naši stiki in odnosi razvijajo in množijo, gre zlasti za sprejemanje čeških kulturnih vzorov, npr. ustanavljanje *čtenárských besed* — slovenskih čitalnic, *Sokola* — Južni Sokol; razvijanje gledališke dejavnosti s pomočjo čeških umetnikov, oblikovanje narodne arhitekture, sprejemanje vzorcev iz progresivnega češkega kmetijstva, ustanavljanje turističnih odsekov in središč v slovenskih Alpah in na Krasu; ob ekspanzivnem češkem kapitalu ustanavljanje zavarovalnic idr., da ne govorimo o književnosti, kar vsebuje posebno in prav tako bogato poglavje. Mali slovenski narod sprejema torej od večjega, že emancipiranega naroda vse, kar mu je v pomoč pri njegovem uveljavljanju.

V primerjavi s češkim je moravski narodni prerod prihajal z zamudo, fevdalna in kmetijska Moravska je zaostajala tako v gospodarskem kot političnem in kulturnem pogledu, narodna zavest pa se je polagoma utrjevala. Prej smo bili priča diferencijskim težnjam v medsebojnih češko-moravskih odnosih, ki težijo celo po oblikovanju posebnega moravskega jezika in dejansko v moravski separatizem. Morali so ga z velikim trudom zavrniti v resnici zavedni češki in moravski domoljubi skupaj s Františkom Palackim, čigar beseda je kot mnenje rodnega Moravca imela tu veliko težo. Ni pa bilo rodoljubov te vrste v obeh glavnih mestih Moravske veliko: v nekdanji moravski metropoli, tj. v Olomucu, sta bila to v okviru visokih šol profesorja Alois Vojtěch Šembera in František Jan Mošner, okoli leta 1848 pa Ignac Jan Hanuš in Jan Helcelet, oba bližnja prijatelja Božene Němcove (naj povemo mimogrede, da so razen Helceleta bili vsi s Češkega), v današnjem glavnem mestu Moravske — v Brnu, je bil to František Matouš Klácel, osrednja osebnost t. i. Češko-moravske bratovščine, v kateri je imela pomembno vlogo zopet Božena Němcova in Klácelovi prijatelji. Tu smo priča začasni oživitvi narodne in slovanske zavesti v času zasedanja deželnega zbora v Kroměřížu v letih 1848—1849, dokler ni spet zavladala reakcija, meternichovski je tokrat sledila bachovska.⁴

In vendar je tu bilo že prej eno od pomembnih pričevanj o moravsko-slovenskih povezavah, primer so pogojevale prej negativne okoliščine, iz njega pa je mogoče sklepati na rastočo narodno in slovansko zavest že pred marcem 1848. Omeniti velja dogodek, kot da bi ga izrezali iz zgodovinskega romana in ni daleč od Dumasove zgodbe o starem abbeju Fariji, ujetniku z otoka If in mecenu grofa Monte Christa. Gre za slovenskega abbeja Martina Kuralta (1757—1845), prosvetljenca, ki je na Moravskem preživel precejšen del svojega življenja; od začetka je bil interniran na različnih mestih in pozneje zaprt na gradu Mirovu, in sicer od leta 1823 pa vse do konca življenja.⁵

Abbe Kuralt je bil nekoliko nenavaden primer znanstvenika in literata, o katerem njegov narod ni ničesar vedel še dolgo po njegovi smrti. Precejšen del svojega življenja je preživel zunaj svoje domovine, deloval je kot knjižničar na liceju v Lvovu, kjer se je udeleževal tudi kot znanstvenik, bil pa je zaradi svojega frankofilskega, pronapoleonskega mišljenja interniran najprej v Olomucu in nato v samostanu v Broumovu, dokler ga niso zaprli v dosmrtno ječo na Mirovu, v duhovniško jetnišnico olomuškega nadškofa. Kuraltovo pronapoleonsko stališče je bilo povezano s slovenskimi narodnimi interesi; Napoleon je nekaterim podjarmljenim narodom pomagal do samostojnosti, poleg Poljakov naj bi to bili Jugoslovani, za katere je ustanovil začasno t. i. Ilirsko kraljestvo. Kuralta, ki je v Lvovu pokazal svoje nazore, so maja 1809 pregnali v olomuški kapucinski samostan in od tod v benediktinski samostan v Broumovu. Pozneje (aprila 1815) je bil interniran v Ljubljani in ko je kljub cesarjevi prepovedi zapustil frančiškanski samostan v Škofji Loki, dodeljen mu je bil kot prostor domačega jetništva, je bil na koncu poslan l. 1823 na Mirov. Tam je ob strogem nadzorstvu preživel zadnjo četrtino življenja; ni smel opravljati maše, k njemu je bilo prepovedano hoditi zlasti mladim ljudem, da bi jih ne okužil z revolucionarnimi idejami, kljub vsemu je tu študiral tuje jezike in književnosti, pripravljal je tudi strokovni spis o čebelarstvu.

Kuraltov primer je povzročal komplikacije tako cesarskemu policijskemu uradu na Dunaju kot tudi olomuškim cerkvenim uradom. Bil je namreč zaprt povsem protizakonito, nadzorstvo nad njim so sprva zaupali predstojniku kapucinskega samostana, toda

⁴ Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci I, Praha 1981, s. 59—77.

⁵ Jiří Skalička, Abbe Martin Kuralt a jeho severomoravská internace. V: Severní Morava 17, 1969, s. 37—41.

na Dunaju se jim ta ukrep ni zdel dovolj odločen. Dunajski dvorni svetnik von Gayer je očrnil Kuralta pri moravskem gubernatorju, pri grofu Prokopu Lažanskem, da dosedanje preiskave o Kuraltu baje »ne bi zadoščale strogim zahtevam po preiskovanju kriminalov v zakonito razvidnih preiskavah, ker lahko upravičeno domnevamo, da bi bil Kuralt spričo pomanjkanja dokazov ab instantia oproščen, nekaznivost tako zloglasnega in hudo mislečega človeka pa bi mogla narediti pri... občinstvu najslabši vtis.«⁶ Kuralt je obdolžen, da »ne le izreka hvalo Napoleonu in francoski državni ureditvi, ampak se celo naglas pritožuje in graja avstrijsko državno upravo«. In baje »tudi kot notoričen pijanec dela duhovniškemu stanu le sramoto, kot učitelj pa ima s kaznivimi dejanji škodljiv vpliv na semenišnike in ostale prebivalce«.

Toda pustimo Kuraltovo domnevno ali resnično krivdo ter njegove spodrsrljaje in pogledimo, s čim je pripomogel moravskemu narodnemu preporodu oziroma kako je postal znan na Moravskem. Priča nam o tem danes že manj znan avtor, včasih zelo popularen moravski literat, ki se je proslavil s povestmi iz hanackega življenja, izhajale so pod psevdonimom Antoš Dohnal. To je bil Leopold Hansmann (1824—1863), ki je v letih 1845—1848 služil na Mirovu kot pisar v pokoju. Tja je prišel s Hukvaldov, kjer je bil že prej gospodarski praktikant na olomuškem nadškofijskem gospostvu, od koder je hodil pomagat A. V. Semberu pri raziskovanju dialektov. Hansmann je študiral v Kroměřížu, kjer se je seznanil z zbiralcem moravskih pesmi profesorjem F. Sušilom, narodno zaveden je postal šele na študiju v Hradcu Králové v letih 1840—1841 verjetno pod Klicperjevim vplivom. V literaturo je stopil šele proti koncu življenja in pisal na Moravskem prvo realistično prozo *Jak jsem dostal půllán, Franta na vojně* (*Kako sem dobil pol grunta, France pri vojnikih*) idr. Končal pa je nesrečno, ko je z Mirova prišel v Brno, se je zapletel v kulturne boje s češkimi in nemškimi časniki. Na Mirovu se je Hansmann seznanil s Kuraltom in poročal o njegovi smrti olomuškim rodoljubom pod psevdonimom Slavomil.⁷ O Kuraltu piše kot o pomembnem znanstveniku in zavednem Slovanu, čigar zapuščino bi se moralo izdati — v tej zvezi podrobno navaja Kuraltova dela, razdeljena v trinajst razdelkov. Zal, izkazalo se je, da so Hansmannovi upi, uprti v Kuraltovo dediščino, bili pretirani. Hansmann je iskal navete, kako dalje ukrepati, pri prijatelju Danielu Svobodi — evangeličanskem duhovniku na Rusavi, ta pa je obvestil A. V. Sembero, da ni v zapuščini našel drugega kot »papirje in kartice nepomembne vsebine«: očitno je zaradi tega ostalina bila neopazena v depozitu olomuške univerzitetne knjižnice in šele po letu 1945 se h Kuraltovi moravski zapuščini spet obrača slovenska literarna zgodovina.⁸

Kuralt je bil potemtakem prvi znani predstavnik slovenske literature na Moravskem. V takratnem kulturno revnem življenju na začetku moravskega narodnega preporoda deluje njegov primer skoraj tragično. Kmalu zatem naj bi se razmere že spremenile in delovanje naslednjega slovenskega pisatelja naj bi tu imelo že drugačen značaj, četudi njegove takratne osebne izkušnje zvečine niso bile dobre. Gre za drugo polovico 19. stoletja, ko je za določen čas na Moravskem in po spletu okoliščin zopet v Olomucu bil kot študent semenišča pomemben slovenski pisatelj, veliko pomembnejši kot Kuralt — tvorec začetne slovenske proze in središčna osebnost t. i. mladoslovenskega gibanja in njegovega radikalnega dela Fran Levstik (1831—1887).⁹

Fran Levstik je za slovenski narod opravil delo nekaj generacij. Po navadi je tako pri malih narodih, da morajo njih predstavniki opraviti s svojo dejavnostjo v razmeroma kratkem času delo, ki se drugod s sistematičnim kolektivnim snovanjem uresničuje na mnogih področjih kulturnega dogajanja. V Olomucu, v zavetju bogoslovnega semenišča, kot da se je namenil prebiti razburjenje, ki ga je povzročil v Ljubljani njegov pesniški prvenec *Pesmi* (1854). Absolvent ljubljanske gimnazije se je brez upa-

⁶ Prav tam, s. 38—39.

⁷ Jiří Skalička, Leopold Hansmann na Mirově 1845—1848. V: Severní Morava 27, 1974, s. 25—34.

⁸ Sklicujem se na prizadevanja slovenskega literarnega zgodovinarja Antona Slodnjaka, za katerega sem leta 1947 zbiral podrobnejše podatke o tej zapuščini, ki jo hrani današnja Državna univerzitetna knjižnica v Olomucu pod sign. II 328.

⁹ Glej mojo disertacijo Fran Levstik a Češi (Studie z literární historie česko-slovenských styků v druhé polovině XIX. stol), oddano na FF UP v Olomucu leta 1949. — Tudi pogl.: Fran Levstik v Olomouci 1854—1855, *Slavia* 20, 1950/51, s. 323—335. — Tudi članek: Fran Levstik a Jan Lego (Příspěvek k dějinám česko-slovenské vzájemnosti). V: Franku Wollmanovi k sedmdesátinám, Praha 1958, s. 278—85.

nja na uspešno opravljeno maturo namenil v Olomucu pripraviti na nadaljnjo življenjsko pot, ki je pravzaprav nikoli ni začel, namreč študij filologije na Dunaju. Težko bi pri nas našli osebnost, ki bi po celovitosti značaja ustrezala Levstiku. Niti vzporednost s Karlom Havlíčkom, čeprav najprimernejša, ne prestreže celotno Levstikovo delovanje. Bilo je v njem tudi nekaj Jungmannovega, Nerudovega in Tyršovega prizadevanja.

V Olomucu je preživel Levstik ne cel študijski semester.

Pred odhodom v Olomuc je oddal tiskarju svojo zbirko *Pesmi*. Ko je začel s študijem v Olomucu, je njegova knjižica izšla, ljubljanski katehet Globočnik, Levstikov sovražnik že od gimnazijskih let, pa je pomagal, da so zbirko prenehali prodajati in obtožil avtorja v Olomucu nevere in bogokletstva. Končno je bil Levstik iz semenišča izključen in odšel je preko Brna na Dunaj. V Olomucu je prevedel v slovenščino Kraljedvorski rokopis in v denarni stiski ponujal svoj prevod Václavu Hanki, da bi od honorarja mogel živeti na Dunaju kot izredni študent. Dogovarjanje pa je spodletelo in Levstik je zapustil Dunaj, se vrnil domov in se tam preživljal kot domači učitelj, pozneje kot časnikar in pisatelj.

Levstikovo bivanje v Olomucu je trajalo od 1. oktobra do 25. januarja 1855 in je za njegovo nadaljnje življenje bilo odločilnega pomena. Vsi njegovi življenjepisci so si edini v tem, da je bilo olomuško semenišče od vseh naslednjih dvajsetih let Levstikovo življenje edina oaza miru in ustvarjalnega ugodja.

Od časov delovanja Josefa Dobrovskega v Olomucu je tudi moravska duhovščina naredila korak naprej v narodnem prebujanju. Kazalo se je to na olomuški teološki fakulteti zlasti v študiju slovanskih jezikov in v ustanovitvi t. i. Slovanske knjižnice v tridesetih letih, pozneje pa v prizadevanju rodoljubnega superiorja Tomáša Bečáka, ki je od začetka bil Levstiku naklonjen. Tu so uvedli predavanja iz češkega jezika, ki ga je Levstik moral obvladati zaradi prevajanja Kraljedvorskega rokopisa, poleg češčine pa je študiral poljščino, morebiti tudi ruščino. O njegovem knjižnem prvencu sta poročala praški Lumír in Pražské noviny, slo je tu celo za hotenje prevesti *Pesmi* v češčino. Levstik je bral Sušilove Moravske narodne pesmi, tu je napisal obsežno poemo *List iz Olomuca*, v kateri je pojasnjeval like iz svoje starejše alegorije *Ježa na Parnas*.

Bolj značilni za olomuško bivanje sta dve drugi pesmi, sprejeti pozneje v Levstikove zbrane spise (l. 1891): *Domotožnost in Olomuc*, v katerih s humorjem prestreže olomuško okolje in lahkotno vedenje tamkajšnjih deklet.

Medtem ko so bile Levstikove *Pesmi* v nakladi 500 izvodov vzete iz prodaje vse do leta 1863, razen 53 primerkov, ki so jih takoj po izidu pokupili v glavnem študentje, je v Olomucu ena sama knjižica njegovih pesmi, poslana upravi semenišča, povzročila veliko zlo. Levstik je bil uradno poklican k nadškofu Fürstenbergu in ko ni imel namena preklicati svojih pesmi niti ne izraziti obžalovanja zaradi njihovega izida, je bil izključen iz semenišča. Tudi Bečák je verjel obrekovanju in tako je za Levstikovim imenom nastala le opomba v seznamu slušateljev: »... aus Mangel an Beruf ... aus dem E. F. Alumnate entlassen« — »zaradi premajhne primernosti (opomba J. S.) za poklic ... iz nadškofijskega knežjega alumnata odpuščen.«¹⁰ Po odhodu iz Olomuca je izdal v Celovcu l. 1856 v slovenščino preveden Kraljedvorski rokopis in pomagal pri obnavljanju narodnega življenja na Slovenskem, najsi bo z ustanavljanjem Sokola, z izdajanjem časnika ali pa s sodelovanjem pri prevajanju romana *Babica Božene Němcove*; sodeloval je s češkim uradnikom in časnikarjem Václavom Legom iz Trsta, bil med pobudniki za ustanovitev poslovalnic češke hranilnice Slavija, sodeloval s češkima risarjema na Dunaju, s Karlom Klíčem in Jaroslavom Schulzom, ki sta mu zastopnik ilustrirala humoristični časopis *Pavliha*. Ze v poznih letih si dopisuje z nekdanjim olomuškim profesorjem A. V. Šembero, čigar predavanja je obiskoval kot izredni slušatelj na Dunaju. Veliko se je zgledoval po razvitem češkem narodnem preredu, s katerim se je seznanil prav v času svojega bivanja v Olomucu.¹¹

Levstikovi stiki s češkimi in moravskimi književniki, znanstveniki in umetniki so se dogajali večinoma v dunajskem okolju, kjer je sredi 19. stoletja nastajala močna češka in druga slovanska narodna manjšina. Nje središče je bil profesor Šembera, ki je bil krajši čas v zaupnem prijateljstvu z Janom Kollárjem, namreč do njegove

¹⁰ Cit. čl. iz *Slavie*, s. 354.

¹¹ *Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci I*, Praha 1981, s. 77.

smrti leta 1852. Sembera je navezal stike še z drugim pomembnim slovenskim predstavnikom, z narodnim voditeljem Janezom Bleiweisom, ki mu je predlagal sestaviti slovenski slovar.¹² Zal po Semberovi smrti l. 1882, torej pred 100 leti, ni imel češki niti slovanski Dunaj več tako pomembnega združevalca.

Stiki Slovencev z Moravsko oživijo nato šele v 20. stoletju, tokrat po zaslugi Bohuša Vybírala, moravskega rojaka iz Hranic. Ph Dr. Bohumír Vybíral, kot je zapisano njegovo ime v dokumentih, je živel v letih 1887—1951, od leta 1913 je delal v olomuški Univerzitetni knjižnici, bil njen prvi češki uradnik, od leta 1918, torej od prvrata, tudi ravnatelj. Od obnovitve olomuške univerze leta 1946 je tu predaval, od leta 1949 tudi v Brnu, jugoslovanske književnosti in vodil lektorat slovenščine. Na obeh univerzah je izobrazil obetavne jugoslaviste, njegova prezgodnja smrt pa je pomenila stagnacijo stroke.

Vybíral sodi v tisto generacijo čeških znanstvenikov s pozitivistično metodo, ki so absolvirali dunajsko univerzo in tamkajšnjo slavistiko. V letih 1907—1912 so bili njegovi učitelji Vatroslav Jagić, Milan Rešetar, Konstantin Jireček, Václav Vondrák, njegov prijatelj je bil tudi dunajski slavist Josef Karásek. Doktorski naslov je dosegel z disertacijo Jaroslav Vrchlický kot kritik in literarni zgodovinar (1911). Bil je vnet delavec med češko manjšino na Dunaju, deloval v študentskem gibanju kot predsednik Akademskega društva in podpredsednik Komiteja slovanskih naprednih akademskih društev, bil je urednik Almanacha Akademskega društva leta 1909, urednik Dunajskega dnevnika in vrsto let je pošiljal prispevke v češke *Dělnické listy* (*Delaške liste*) na Dunaju.

Za slovensko književnost se je Vybíral zanimal že od svojih gimnazijskih let v Hranicah, kjer so bili njegovi učitelji tudi Slovenci — suplent Ivan Plehan in dr. Janez Regen. S slovenskimi študenti se je srečeval na Dunaju, kamor sodijo začetki njegovega znanstvenega in prevajalskega dela. Najprej je želel delati za Slovence v duhu kollarjevske vzajemnosti, predstavljali so mu »najmanjšo in zato najubožnejšo slovansko vejo v nekdanji Avstriji«, kot se je pozneje izrazil.¹³ Objavljal je znanstvene članke v Jagićevem Arhivu für slawische Philologie, a se posvečal predvsem prevajalstvu. Ustrezno je ob Vybíralovi petdesetletnici to povedal Oton Berkopec: »Kot slavistu s pretanjenim občutkom za umetniško lepoto in izvrstnim znanjem jezika mu je bilo usojeno, da je bil razlagalec in propagator slovenske knjige pri nas.«

Kakšna je sploh bila podoba češko-slovenskih stikov po njihovem velikem razmahu v drugi polovici 19. stoletja? Pri izvozu češke kulture v Slovenijo bi lahko rekli, da se je pozabljal na nujnost recipročnosti. Na začetku stoletja je bilo do Vybíralovega nastopa prevedeno v češčino komaj kakšnih devet slovenskih književnih del, upošteva je Prešernove pesmi, predvsem po zaslugi Josefa Penížka. Število se polagoma zvišuje, med drugim tudi po zaslugi Ružene Noskove, znane igralka, ki jo je za nekaj časa angažiralo Narodno gledališče v Ljubljani. Ne pozabimo tudi na gimnazijskega profesorja Vojtěcha Měrko iz Prostějova, ki je po vojni pritegnil k prevajanju tudi Jiříja Wolkra, o čemer priča izid slovenskih pravljic leta 1924 v Košicah. Sam Vybíral ima na svojem prevajalskem seznamu od leta 1911, ko izide v Ottovi svetovni knjižnici roman Kurent evropsko že znanega prozaista Ivana Cankarja, do leta 1947, ob izidu prevedenega romana Požganica Prežihovega Vrancea, vsega skupaj 24 prevedenih knjižnih izdaj, objavljenih prevodov v časopisju pa bi našli kakih sto. Bibliografija Vybíralovih prevodov navaja 42 slovenskih in 14 srbskih ali hrvaških pisateljev. Največ časa je posvetil Cankarjevemu delu, prevajal je tudi najboljša dela Vladimira Levstika, Ivana Tavčarja, Alojza Kraigherja, Ivana Preglja, Frana Erjavca in že omenjenega Prežihovega Vrancea. Julius Dolanský je že leta 1937 ocenjeval Vybíralovo prevajanje glede na zmožnost transpozicije umetniškega teksta, raven v razporeditvi besednega gradiva in glede na sposobnost v izbiranju najboljših, reprezentativnih del.¹⁴

¹² Jiří Skalička, Nový příspěvek k česko-slovinské vzájemnosti (Korespondence Janeze Bleiweisa A. V. Semberovi). Rkp. čl. za zbornik Slavica II katedre za rusistiko FF UP v Olomouci 1982.

¹³ J. Skalička-J. Stýskal, Bohuš Vybíral — moravský jihoslavista. Rkp. čl. za zbornik Mednarodnega slavističnega komiteja v Pragi leta 1975.

¹⁴ Julius Dolanský (Heidenreich), Živé slovo Boh. Vybírala, Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci 50, 1937, s. 304—306.

Karta češko-slovenskih stikov se je po Vybíralovi zaslugi pri nas v 20. stoletju toliko spremenila, da je središče stikov postala Moravska in na Moravskem spet Olomuc, njegova Univerzitetna knjižnica in tamkajšnja založba. Na Slovenskem so Vybírala označevali kot »slovenskega kulturnega konzula na Moravskem«. Bil je ne-utruden propagator prijateljstva z Jugoslovani in posebej s Slovenci. Njegove zasluge v tej smeri do danes še niso ocenjene: samo v 30. letih je npr. imel za češkoslovaško-jugoslovansko vzajemnost 187 različnih predavanj popularizatorskega značaja — v Pragi, Brnu, Bratislavi, toda spet v glavnem v Olomucu in okolici, slišalo jih je 50 000 ljudi.¹⁵

Naš pregled o pojavljanju in poznavanju slovenske literature na Moravskem seveda ni popoln. Pustili smo npr. ob strani proletarskega pisatelja Josefa Kocourka (1909—1933), čigar obsežno in šele po smrti odkrito delo je bilo od svojih začetkov bolj znano na Slovenskem kot pri nas; po zaslugi Vladimira Zorzuta so izhajali v Ljubljani prevodi njegovih Carobnih povesti.¹⁶

Ob strani ne smemo pustiti tudi prizadevanja našega — in zopet olomuškega — prevajalca jugoslovanskih literatur, in sicer lanskega jubilarita Ota Františka Bablerja (roj. 1901), in ne le zato, ker je bil dolgoletni sodelavec Bohuša Vybírala v Univerzitetni knjižnici, ampak predvsem zato, ker v svojem poliglotskem prevajanju ni šel mimo slovenske poezije. Prevedel je pesmi Ciciban Otona Župančiča in njegovo dramo Veronika Deseniška idr., predvsem pa pesmi sodobnih avtorjev.

Na področju literarne vede spremlja in popularizira sodobno slovensko književnost po smrti brnskega slavista Franka Wollmana (1888—1969), avtorja monografije Slovenska dramatika, zopet slavist iz Brna Viktor Kudělka.

Naš pregled ni bil popoln ne po biografski niti po bibliografski strani. Za temo smo si izbrali stike slovenske literature z Moravsko, njih pojavljanje in širjenje v treh zgodovinskih obdobjih, in sicer v dobi preporoda, v drugi polovici 19. stoletja in v 20. stoletju. Poskušali smo jih po svoje rekonstruirati z opozarjanjem na dela treh reprezentativnih osebnosti, dveh Slovencev in enega Čeha z Moravske. Imeni prvih dveh, Martina Kuralta in Frana Levstika, sta bili značilni za razvojno obdobje, v katerem so bili naši medsebojni stiki še precej redki in zato dragoceni; zapozneli moravski narodni prerod v primerjavi s češkim takrat niti ni mogel nuditi možnosti za primerno izmenjavo kulturnih vrednot. Vendar pa je tragična usoda mirovskega ujetnika Kuralta vzpodbudno vplivala na krog olomuških rodoljubov in tudi epizodno bivanje semeniščnika Levstika je imelo širši domet kot pa le v Olomucu. V našem stoletju je bilo recipročnosti zadoščeno in dočakali smo pomembne slovenske kulturne vrednote spet po zaslugi olomuškega knjižničarja in jugoslavista Bohuša Vybírala, univerzitetnega učitelja in prevajalca. Vendar se tudi z njim zgodovina ne konča...

Jiří Skalička

Univerza Palackeja v Olomucu
Prevedla *Albina Lipovec*
Filozofska fakulteta v Ljubljani

¹⁵ Jiří Stýskal je pripravil precej gradiva o Vybíralovem delu že kot urejevalec njegove zapuščine v Državni znanstveni knjižnici v Olomucu in bil soavtor referata, prebranega na zborovanju Mednarodnega slavističnega komiteja v Pragi ob predsedovanju profesorja Hamma z dunajske univerze, ki je takrat priporočal izdelati samostojno monografijo o B. Vybíralu za načrtovano zgodovino slavistike.

¹⁶ Jiří Skalička, Spisovatel Josef Kocourek a Slovinci (Torzo korespondence). V: Severní Morava 25, 1973, s. 27—34.

Isti: Torzo se dotváří (Korespondence Josefa Kocourka s Vladimírem Zorzutem). — V: Severní Morava 37, 1979, s. 27—32.

AVTOR JEM

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

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

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

Ukrajinski	г h	Ruski	х x
Makedonski	ѓ ĝ	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ d	Srbohrvatski	ц dž
Ruski	е e	Ruski	щ šč
Ruski	ё 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 ĳ	Ruski	э è
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	я ja
Srbohrvatski	ћ ć		

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). Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

V OCENO SMO PREJELI

Čakavska rič X/1982, št. 1—2, Split, 180 str.

Slovene Studies IV/1982, št. 1, New York, 75 str.

Scando-Slavica, Tomus 28, Copenhagen 1982, 266 str.

Anton Breznik, Jezikoslovne razprave. Izbral in uredil Jože Toporišič. Ljubljana 1982, 460 str.