

SLAVISTIČNA REVIJA

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

ŠTEVILKA JE POSVEČENA
VII. MEDNARODNEMU SLAVISTIČNEMU KONGRESU
V VARŠAVI 1973

SRL 1973
2

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 21	ŠT. 2	STR. 113-220	LJUBLJANA	APR.-JUN. 1973
-----	-----------	-------	--------------	-----------	----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

<i>Boris Paternu</i> , Recepcija romantike v slovenski poeziji	113
<i>Franc Zdravec</i> , Slovenska satira v dvajsetem stoletju	149
<i>Dušan Pirjevec</i> , Strukturalna poetika in literarna znanost	187
<i>Jože Toporišič</i> , Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih, (pravo)pisnih, mor- femskih in naglasnih variant slovenskega knjižnega jezika	217
<i>Franc Jakopin</i> , K vprašanju substantivizacije pridevniških besed v slovan- skih jezikih	265

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

<i>Boris Paternu</i> , The Reception of Romanticism in Slovene Poetry	113
<i>Franc Zdravec</i> , Twentieth Century Slovene Satire	149
<i>Dušan Pirjevec</i> , Structural Poetics and Literary Science	187
<i>Jože Toporišič</i> , The Stylistic Value of Phonetic, Prosodic, (Ortho)graphic, Morphemic and Accentual Variants of the Slovene Literary Language	217
<i>Franc Jakopin</i> , Concerning the Problem of the Substantivization of Adjec- tival Words in Slavic Languages	265

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

Odgovorni urednik: Jože Toporišič

Naročila sprejema in časopis odpošilja: Založba Obzorja, 62 000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Dušan Drolec.

Natisnila: Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani

•

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

Editor: Jože Toporišič

Subscription and distribution: Založba Obzorja, 62 000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Dušan Drolec

Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

RECEPCIJA ROMANTIKE V SLOVENSKI POEZIJI*

Slovenska književnost šele v obdobju romantike opravi dvoje nalog: konstituira poezijo kot poezijo in zatem odpre notranji stilni diferenciaciji poln razvoj. Prvo je opravil France Prešeren s svojim tipom »klasične« romantike in njenim »višjim slogom«, drugo Simon Jenko s svojim tipom »protiklasične« romantike in njenim »nižjim slogom«. Prešeren se je oprl na schlegeljansko artistični, Jenko na folklorni model pesništva, vsak pa je dal svoji smeri zelo izrazito osebno noto.

Slovene literature in the romantic period finally performed two of its tasks: it created poetry as poetry and afterwards it opened itself fully to the development of internal stylistic differentiation. The first task was fulfilled by France Prešeren with his type of »classical« Romanticism and its »higher style«, and the second task by Simon Jenko with his type of »anticlassical« Romanticism and its »lower style«. Prešeren leaned on the Schlegelian artistic model of poetry, and Jenko on the folkloric model, but each of them gave to his own type of poetry a very remarkable personal note.

V razvoju slovenske literature ima romantika izredno pomembno mesto. Odlično je opravila tisti dve dejanji, ki sta za vsako literaturo temeljnega pomena in ki sta prvi zanesljivi znamenji njene dozorelosti. Gre za dvoje dosežkov: 1. šele romantiki je na Slovenskem uspelo v teoriji in praksi prebiti normo slabo razvite, provincialno usmerjene, pretežno didaktične književnosti in poezijo konstituirati kot poezijo; 2. šele romantika je kulturo slovenskega pesniškega sloga razvila do tako dodelanih leg in do tako razvitega idejno-stilnega sistema, da se je znotraj poezije morala začeti tudi že izrazitejša slogovna opozicija in diferenciacija, s tem pa normalni tok njenega razvoja.

Obe lastnosti — osamosvojitve literature v umetnost in dozorelost slogovne kulture — seveda nista lastnosti, ki bi bili nujno vezani na romantiko, saj so ju evropske literature uveljavljale v zelo različnih časovnih obdobjih, ki so si stoletja narazen. O tem so odločale zgodovinske razmere. Dejstvo, da pri Slovencih ta veliki kakovostni premik pesniške

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1973.

kulture sovpadla ravno z romantiko 19. stoletja in ne s kakšnim drugim časovnim slogom, nas najprej opozarja na okoliščine, ki so obstajale izven literature same in se od zunaj vraščale vanjo. Opozarja nas na čisto določen in zelo pomemben zgodovinski trenutek v osamosvajanju slovenskega naroda in kultiviranju njegovega jezika. Vendar pa nam to sovpadanje ne daje samo zgodovinske informacije, temveč tudi literarno. Kakor hitro vemo, da je romantika sovpadla s prav to zgodovinsko funkcijo in bila vključena v njena pravila, vemo, da je bil, po konvergenci strukturnih zvez, določen tudi že njen idejno-stilni sistem, vsaj v najširšem, tipološkem pomenu besede.

Namen pričujoče razprave je, da iz tega orientacijskega izhodišča, ki ga je slovenska literarna zgodovina opisovala z mnogimi biografskimi, sociološkimi in literarnimi podrobnostmi, prikaže nekatere glavne in sistematsko povezane značilnosti slovenske pesniške romantike. V ta namen je potrebno pustiti ob strani množico manj pomembnih ali zelo hibridnih slovstvenih pojavov in se omejiti na najbolj bistveno. Iz kroga naše pozornosti mora pasti cela vrsta takratnih verzifikatorjev, odpade naj za zdaj tudi močno zaostala pripovedna proza, ki je bila vse do leta 1858 še v fazi nastajanja in zunaj kakršnegakoli literarno dozorelega sloga, in dramatika, ki ni dala omembe vrednih del. Tako se tu omejujemo na dvoje najbolj pomembnih predstavnikov slovenske romantike, na Franceta Prešerna (1800—1849) in Simona Jenka (1835—1869). Njuno pesništvo predstavlja dve glavni fazi in hkrati dva temeljna tipa slovenske romantične poezije, njeno miselnost in slog razkriva do vseh izrazitejših leg in dosežkov. Zato je delo teh dveh pesnikov primerna osnova za testiranje pojava, ki nas tu zanima.

1

Med prvimi določili Prešernove romantike je težnja k visoki kulturi pesniškega izraza in oblike, je njen načrtni artizem.

Že zgodnji Prešernov polemični vstop v literaturo, z *Novo pisarijo* (1831), pomeni spopad s primitivnim, tedaj že gojeno pokmetenim knjižnim jezikom in je scela naravnan k vprašanju, ki zadevajo »jezika lepotijo«. In leta 1837, ko je imel glavni del pesniškega opusa za seboj, je pisal Stanku Vrazu naslednje: »Tendenco naših pesmi in druge literarne dejavnosti ni nič drugega kot kultivirati naš materin jezik.«¹

¹ France Prešeren, *Zbrano delo II*, 1966, s. 197.

Čeprav je trditev priostrena (»nič drugega«!), ker je bila namenjena Vrazu, ki je zapuščal slovenski knjižni jezik in se odločal za »ilirščino«, je v njej zaobsežen zelo bistven del pesnikovega programa. Matija Čop, ki je kot svetovljansko razgledani literarni teoretik stal ob Prešernu, je isto misel razvil nazorneje. Zadošča naj mnenje, ki ga je povedal javnosti leta 1833: »Dokler je namreč jezik omejen samo na pojmovni svet preprostega kmeta, dokler še ne more izražati višjega življenja in znanstva, seveda ne more zase zahtevati označbe *kultiviranega* jezika ... Samo če se jezik polagoma uvaja v višje življenje in znanstvo, ga je mogoče pravilno gojiti in dograditi. Prav tega pa manjka kranjsko slovenskemu jeziku v večji meri kakor kateremukoli drugemu slovanskemu jeziku, izvzeta je morda lužiška srbščina ... Pri nas pa ne štejejo nekateri tega niti za potrebno; njim se zdi opravljeno že vse, če kmečko govorico, kakršna je, čim natančneje prenesejo v knjigo ... Napačno mnenje, da je kmečki govor sam po sebi že slog, graja pravilno dr. Prešeren v svoji Novi pisariji, ki je v marsikaterem pogledu znamenita ...«² Ob znanstvu je seveda mislil tudi in predvsem na poezijo.

Slovenska romantika se je torej porajala v posebnem položaju: pred njo še sploh ni bilo višje razvite umetne pesniške tradicije, oziroma so bili samo nastavki vanjo (od posvetnih pesnikov predvsem Feliks Dev, Valentin Vodnik in Urban Jarnik, od verskih knjig del svetopisemske, pridigarske in meditativne literature). Če bi se oprli na razpredelnico Dimitrija Čiževskega, bi morali reči, da slovenska književnost spada med tiste slovanske književnosti, ki v obdobju razsvetljenstva oziroma klasicizma niso bile »popolne literature« kot npr. poljska ali ruska, temveč »nepopolne literature«, ki so imele razvite predvsem ali samo tiste pesniške zvrsti, za katere je klasicizem dovoljeval rabo ljudskega jezika.³ Zgodovinska logika takega položaja je določila glavni program slovenske romantike, tako v območju njenih opozicij kot v območju inovacij. Njene opozicijske kretnje niso imele opravka s kakršnimkoli resnično izdelanim predhodnim literarnim slogom, na primer z barokom ali klasicizmom in njunimi normami, temveč predvsem s književnostjo brez razvitega leposlovnega sloga, namenjeno po večini za vzgojo »milorjubenih poljedelcev«, če povemo po herderjansko, in pa z dokaj zagriženimi klerikalnimi prizadevanji, obdržati stanje stvari v tem varnem domačijem toku. Njena inovacijska volja pa se je po isti logiki usme-

² *Illyrisches Blatt* 16. II. 1833, s. 25–26 (v dodatku k Čelakovskega oceni Kranjske čbelice I, II, III).

³ *Dmitrij Tščičevskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen I*, Berlin 1968, s. 156–157.

mila h kultiviranju pesniškega jezika in oblike, k evropeizaciji sloga.⁴ Dovolj značilno je, kako pozoren je bil Čop pri obravnavanju slovenske slovstvene preteklosti do prvih, čeprav še zelo skromnih poskusov »učnega pesništva« v 18. stoletju pri Pohlinu in Devu.⁵ Z izrazom »učeno pesništvo« (»gelehrte Dichtung«) je označeval tudi sodobno estetsko zahtevnejšo poezijo sploh, s Prešernovo vred.⁶ Kot brata Schlegla je ob tem pojmu imel v mislih izobraženo, uzavešeno in načrtno umetniško oblikovanje (pri A. Wilhelmu Schleglu tako imenovana »Kunstbesonnenheit«) nasproti naivno naravnemu ali pomanjkljivo izobraženemu.⁷ Tak zagon v smer jezikovnega artizma in slogovne evropeizacije pa je bil v znatni meri omogočen ali olajšan zato, ker je bil s Kopitarjevo slovnico iz leta 1809 in z jezikoslovnim ter poljudno slovstvenim delovanjem Kopitarjevih zaveznikov puristov, Prešernovih nasprotnikov in nasprotnikov višje literature sploh, vendarle postavljen razmeroma soliden, čeprav ne čez svojo omejenost segajoč temelj vsega tistega, kar je Čop mimogrede pohvalil kot »slovnično pravilnost«, »besedno čistost« in »domačo zgradbo stavka« oziroma »negermanizujočo sintakso«⁸ Tudi konkurenčni boj narečij za njihovo mesto pri oblikovanju enotnega knjižnega jezika se je kljub javnemu ali tihemu nadaljevanju bližal svoji razrešitvi.

Seveda je imela Prešernova in Čopova prizadevnost te vrste v ozadju nacionalni program, ki je bil naravnat zoper zaprte možnosti narodnega osamosvajanja v času Metternichovega absolutizma in takemu stanju po svoje prilagojen. Dovolj njenih neposrednih izjav in dejanj govori o načrtu, ustvariti literaturo za izobraženca in zahtevnejšega meščana in prav ta, germanizaciji močno podvržen družbeni sloj pritegniti v območje slovenske kulture ter zavesti. Uveljaviti sta hotela polno enakovrednost slovenskega jezika in s tem tudi naroda na zemljevidu razvite

⁴ Tudi tu bi si lahko do neke mere pomagali z delitvijo, kakršno najdemo pri Čiževskem: romantika je pri nekaterih slovanskih narodih pomenila rojstvo literarnih jezikov (npr. pri Ukrajincih, Slovaki in Slovincih), pri drugih pa predvsem njihovo preoblikovanje (npr. pri Rusih, Čelih, Srbih in Hrvatih). Prim.: D. Tschizewskij, *Einige Aufgaben der slavistischen Romantikforschung*, Die Welt der Slaven, 1956, s. 18.

⁵ Paul Jos. Safarik, *Geschichte der südslawischen Literatur*, hrsg. Josef Jireček, Prag, 1864, Slowenische Literatur, s. 75–76; tudi Illyrisches Blatt 26. II. 1833, s. 26.

⁶ Pismo Kopitarju 21. jan. 1830, obj. Avgust Žigon, Zbornik Slovenske matice, 1903, s. 95.

⁷ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II* (1802–03), A. W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe IV, Stuttgart 1965, s. 62.

⁸ P. J. Safarik, n. d., s. 38; tudi Illyrisches Blatt 16. II. 1833, s. 25.

evropske poezije. To je bil že odločen prestop herderjanskih osnov, iz kakršnih je izhajal Kopitar.⁹

Samo artizem, ki ni sam sebi namen, temveč nosi v sebi čut zgodovinske nuje in zavest narodnega obstoja, je lahko tako fanatičen, kot je bil artizem prvega obdobja slovenske romantike. Čeprav je Prešeren sprejel romantično pojmovanje pesnika in spontanega navdiha, njegova pesniška praksa ne more utajiti nenavadno strogega dela in skrajno nadziranega oblikovanja. To se dá dokazati ob vseh plasteh Prešernovega pesnjenja, od njegove »pesniške fonetike« in »pesniške morfologije« do kompozicije, če stvari označimo s pojmi Viktorja Žirmunskega.¹⁰ Že samo merjenje evfonije daje zelo nedvoumne izvide. Otipljivi so že pri prevodu *Lenore*, saj gre Prešernova onomatopoiija daleč čez Bürgerjevo, da o glasbeni obdelavi stiha pri sočasni izvorni baladi *Povodni mož* niti ne govorimo. V *Pevcu* je instrumentacija stiha dosegla skrajno izdelanost in se povezala še z vizualnim oblikovanjem besedila. Podobne ugotovitve bi dalo opazovanje evritmije, ki na mnogih ekspresivno izpostavljenih mestih razkriva čisto načrtno dinamiko, grajeno na konfliktu metrične sheme v naravno semantično ritmiko, torej na zakonu, ki je bil v tedanji evropski poetiki pa tudi v Čopovih pismih jasno formuliran, zadeva znanja, ne samo naključnega navdiha.¹¹ Med najbolj preverljive pojave Prešernove »učene« poetike pa spada kompozicija besedil. Prešeren je nenavadno strog arhitekt svoje izpovedi ali pripovedi. Pomenski vrhovi so v njegovih besedilih vedno točno določljivi, prehodi med njimi skrbno izdelani. Semantične obremenitve so postavljene v začetek, sredino in konec pesmi. Razmerje povedanih enot je smotrno in določeno z gledališča celote. Ta celota pa je v svojem obsegu pregledna in gospodarno zamejena. Nato je tu še docela jasno znamenje Prešernove načrtne artistske zavzetosti, njegova tako znana in opazna prizadevanja, da bi obvladal vse takrat najbolj zahtevne in reprezentativne oblike svetovnega pesništva. V duhu mladega romantičnega univerzalizma jih je v slovensko literaturo uvedel celo vrsto: od orientalske gazele in antične anakreontske pesmi mimo španske romance in glose pa nordijske balade in znamenitih oblik italijanske renesanse do novodobne byronske povesti v verzih (verse tale) in umetniških obdelav folklore. Oblikovnim novo-

⁹ O Kopitarjevem herderjanstvu gl. Stefan Barbarič, *Herder in začetki slovenske romantike*, Slavistična revija, 1968, s. 240-55.

¹⁰ Viktor Žirmunskij, *Zadači poetiki*, v knj. *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, München 1972, s. 136-161.

¹¹ Čopovo pismo Skarżyńskemu po 25. sept. 1834, obj. A. Žigon, Carniola, 1910, s. 218.

stim je pomagal v svet Matija Čop s teoretičnimi nasveti, v javnost pa z izšolanimi komentarji o naravi in pomenu posameznih oblik, pa tudi o njihovem uveljavljanju v drugih slovanskih literaturah, še posebej pri Poljakih.¹² Tako je Prešernu v tridesetih letih 19. stoletja uspelo na zelo intenziven način povzeti v nekem smislu celoten razvoj evropske pesniške kulture in ujeti korak s sodobnostjo. Pri slovenski literaturi, ki za seboj ni imela renesanse, temveč srednji vek, podaljšan vse v 18. stoletje, to ni bilo preprosto dejanje. Italijanskim zahtevnim oblikam (tercina, stanca, sonet, sonetni venec) je dal največ moči in jih postavil v kompozicijsko poudarjena mesta *Poezij* (1847). Svobodomiselní Prešeren, ki ni prenesel, kot pripoveduje izročilo, verige niti na svoji žepni uri, se je voljno vdal ukazu, ki mu je A. W. Schlegel nadel ime »terorizem forme«, toda nadel s spoštljivostjo.¹³

Seveda to silovito prizadevanje h kulturi jezika in oblike samo po sebi ne bi bilo pomembno, če ga pesnik ne bi zmožel napolniti s pomembno vsebino in svojo osebno usodo. Toda to je zmožel. In sicer v tolikšni meri, da je literarna zgodovina lahko celo pozabljala na umetnost njegovih pesmi, jih razstavljala v pomembno psihološko in ideološko gradivo ter iz tega gradiva sestavljala zanimive, natančne in obsežne življenjepise. Tako se je naposled zgodilo, da je največji artist slovenske literature, artist v dobrem pomenu besede, v slovenski literarni znanosti doživel največ biografike. Edini vidnejši poskus rehabilitacije pesnikovega do kraja resnega umetniškega dela in mojstrstva je opravil Avgust Žigon v knjigi z naslovom *France Prešeren, poet in umetnik* (1914) in s čisto izjemnim podnaslovom »v proučevanje umetnosti poetovega dela.«¹⁴ Toda Žigonova vse pozornosti vredna razprava je razmeroma hitro in brez ustreznega nadaljevanja tako rekoč utonila v pozabo.

To, kar smo imenovali artizem Prešernove in Čopove romantike, je nastalo v skladu z logiko in potrebo zgodovinskega trenutka, do katerega je v prvih desetletjih 19. stoletja prispel razvoj slovenske književnosti. Smiselno in v duhu novih potreb je bilo, da se je ta artizem teoretsko izoblikoval ob najbolj dosegljivem in najbolj ustrezno izdelanem evropskem konceptu. In tu je bila pri roki predvsem teorija bratov Schleglov, utemeljiteljev nemške romantike, ki je prek Dunaja in njune tamkajšnje

¹² *Illyrisches Blatt* 16. II. 1833, s. 27–28. Čop razpravlja o sonetu, stanci tercini, španski asonirani romanci in nordijski grozljivi baladi.

¹³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d. s. 66.

¹⁴ Avgust Žigon, *France Prešeren, poet in umetnik*. Celovec 1914.

dejavnosti prodrli tudi na evropski jugovzhod. Čop je dodobra poznal dela bratov Schleglov, Prešeren pa vsaj njune glavne ideje.

Teorija bratov Schleglov je v svoji temeljni zgradbi kljub mnogim miselnim sestavinam, ki so bile za Prešerna in Čopa popolnoma nesprejemljive, kazala naravnost v smer opisanega jezikovnega in oblikovnega artizma. Eno izmed njenih glavnih izhodišč je bilo v teoriji jezika, kot jo je razvil Friedrich Schlegel v dunajskih predavanjih *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812), ki so kmalu postala znana in vplivna daleč po Evropi, ponovno pa so izšla na Dunaju leta 1822, ko je mladi Prešeren prav tam iskal pa tudi našel prvo globljo orientacijo v svet evropskih literatur.¹⁵ Schlegel je v uvodnem predavanju imenoval besedo »najdragocenejši dar narave« in jezik predstavil kot posebno človekovo prednost, kot lastnost, ki je človeka šele naredila za človeka.¹⁶ Kult besede, jezika in pisave je temeljno določilo njegovih daljnosežnih izvajanj, ki jih lahko povzamemo takole: jezik ima v javnem življenju silovito moč, po njem sklepamo o človeku in njegovem duhu; in kot našo sodbo o posamezniku v veliki meri določa zmožnost njegovega izražanja, tako tudi našo sodbo o narodu prečesto določa moč in kultura njegovega jezika. Vse to bi seveda lahko povzeli tudi v znano geslo W. Humboldta: »Die wahre Heimat ist eigentlich die Sprache.« Od tod sledi nadaljnje Schleglovo sklepanje: zapisane znanosti in umetnosti so znamenja, ki kažejo zgodovinsko pot naroda; in literatura kot »skupek narodovih intelektualnih zmožnosti in stvaritev« je tista, ki kaže narodovo resnično moč; ljudstvo, ki »poezijo ima, se samo čuti povzdignjeno in plemeniteno pa tudi v naših očeh in v naši sodbi je postavljeno na višjo raven.¹⁷ Iz tega zornega kota izhaja nato vrednotenje temeljnih stvari sveta: dejanja lepote in duha so nad dejanji vojaške moči in politične oblasti; Homer in Platon sta Grkom dala več slave kot Aleksander in Solon; zgodovina narodov je predvsem zgodovina njihove zavesti, jezika in poezije; skratka, »filozofi in pesniki so merilo duhovne moči in izobrazbe naroda, ki mu pripadajo.«¹⁸ Seveda ta načela niso bila brez zveze z realno zgodovino nemške moči oziroma takratne nemoči, in to zaledje je mimogrede odkril Avgust Wilhelm Schlegel, ko je zapisal: »Za zdaj

¹⁵ Friedrich Schlegel's *sämtliche Werke*. Erster und zweyter Band. Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. Zweyte verbesserte und vermehrte Ausgabe. Wien, bey Jakob Mayer und Compagnie, 1822.

¹⁶ Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, VI, Zürich, 1961, s. 14.

¹⁷ F. Schlegel, n. d., s. 15, 16.

¹⁸ F. Schlegel, n. d., s. 16, 17.

je svobodni dejavnosti odprto samo duhovno področje, in tisti, ki zmorejo velika dela v umetnosti in znanosti, so resnični možje naroda.«¹⁹ Čop je Slovencem in njihovem jezikovnemu kultiviranju načrtoval še nekoliko ožje možnosti: »Poezija je za to najbolj primerna in najmanj odvisna od zunanjih razmer.«²⁰

V desetem predavanju je Friedrich Schlegel svoja izhodišča dopolnil z nekaterimi mislimi, ki so še bolj zadevale slovensko situacijo. Izrekel je tezo o veliki škodi, ki jo ima narod, če za višje potrebe javnega življenja in pisanja sprejema tuj jezik. Ob tem je zapisal misel, ki je niti Prešeren niti Čop ne bi mogla prezreti: »Najhujše je tisto barbarstvo, ki zatira jezik kakšnega ljudstva ali dežele ali ju hoče odtrgati od višje duhovne izobrazbe;« zakaj »samo predsodek je, če zanemarjenim ali manj znanim jezikom odrekamo zmožnost za višjo izpopolnitev.«²¹ In prav izobražencem, njihovi narodni vesti in njihovi zmožnosti — saj poznajo kulturo višje razvitih jezikov — nalaga Schlegel dolžnost, da se zavzamejo za kulturni vzpon, za evropeizacijo domačega jezika. Za nas je zanimiv sklep, ki se glasi takole: »Vsak samostojen in pomemben narod ima, če se sme tako reči, pravico do posebne literature, tj. do svoje lastne jezikovne omike, brez katere tudi ne more biti lastne, splošno učinkovite in nacionalne duhovne omike, temveč v nekem tujem jeziku priučena in privajena omika, ki v sebi ohranja zmeraj nekaj barbarskega ... Narod, kateremu jezik podivja ali ostane v surovem stanju, mora sam ostati barbarski in surov. Narod, ki si pusti oropati jezik, izgubi zadnjo oporo svoje duhovne, notranje samostojnosti in v resnici preneha obstajati.«²² Te Schleglove misli, ki niso šle mimo Čopa in Prešerna, bomo naposled morali uvrstiti v seznam pomembnih pobud slovenskega »preroda.«²³ In sicer preroda na višji, jezikovno umetniški ravni slovstvenega dogajanja. Čeprav je te misli njihov avtor zapisal v drugem okolju in z drugačnim namenom, predvsem v obrambo nemške jezikovne kulture zoper francosko.

Kriterij jezikovnega kultiviranja je Friedrich Schlegel v svoji zgodovini evropskih literatur uporabljal za enega izmed bistvenih kriterijev.

¹⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 39.

²⁰ *Illyrisches Blatt* 25. II. 1853, s. 31.

²¹ F. Schlegel, n. d., s. 228.

²² F. Schlegel, n. d., s. 237, 238.

²³ V to smer je krenil Matija Murko, ko je južnoslovansko in zahodnoslovansko romantiko in njuno narodno prebujo vezal na idejne pobude, ki so prihajale od nemške romantike, tudi iz Schleglovega dunajskega kroga. Prim.: *Matthias Murko, Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*, Graz 1897, s. 1—5; tudi M. Murko, *Misli k Prešernovemu življenjepisu* (Ljubljanski zvon 1891), Izbrano delo, Ljubljana 1962, s. 17, 25, 27.

Tako je npr. obdobje nemške literature od konca tridesetletne vojne naprej oziroma od sredine 17. do sredine 18. stoletja označeval za obdobje barbarstva, ko je jezik nihal med polfrancoščino in podivjano nemščino, tedanje pesnike pa presojal po tem, kaj so storili za kulturo jezika in zoper njegovo barbarstvo.²⁴ In na take ugotovitve je navezal načelno misel, prav za prav prepričanje, ki ni bilo samo njegovo, temveč tudi bratovo in pomeni eno temeljnih tez njune teorije sploh. Glasi se: »Da bi jezik iztrgali iz stanja popolne podivjanosti, so stroge, umetelne (kunstreiche) tuje oblike zelo zdravilne, samo da bi lahko enkrat izstopili iz običajnega zanikrnega toka, čeprav najprej ne brez napora in sile.«²⁵ Pri izbiranju tujih vzorcev, ki naj bi kultivirali in artifizirali nemški pesniški jezik, sta se Schlegla odločila za južne, se pravi italijanske in španske pesniške oblike, še posebej za oblike italijanske renesanse. Skozi njune najpomembnejše literarnokritične in zgodovinske spise kot rdeča nit teče misel, ki bi jo na kratko mogli povzeti takole: novodobna evropska poezija — imenujeta jo »moderno« ali »romantično« nasproti stari »klasični« ali »antični« — je svoj umetniški vrh dosegla z uveljavitvijo zahtevnih oblik italijanske poezije: soneta, tercine, stance, kancone. Najvišjo stopnjo artistične zmogljivosti sta odkrila pri Petraraku in njegove ljubezenske sonete razglašala za zgled umetniškega znanja in dognanosti. S pomočjo tega zgleda, ki sta ga z vsebinske strani dopolnjevala z miselno globljim Dantejem in čustveno prvobitnejšim Tassom, sta nato opazovala zgodovinski razvoj celotnega zahodnoevropskega pesništva. In kar je za nas važno, iz tega zornega kota sta presojala vsa zanju vidnejša prelomna mesta v razvoju evropskih literatur. Tako je na primer Wilhelm izrazil vrsto kritičnih pomislekov zoper Martina Opitza, ki je v 17. stoletju nemško pesništvo in metriko reformiral s pomočjo francoskih zgledov, na primer z uvajanjem monotono simetričnega aleksandrinca, »namesto da bi v zgradbi stiha sledil Italijanom in Špancem.«²⁶ In podobno je imel Friedrich pomisleke ob Klopstocku, ki mu je sicer priznaval zasluge za vzpon nemškega pesniškega sloga, obenem pa mu očital, da si je za to kultiviranje izbral heksameter, češ da ne ustreza nemškemu naglasnemu verz, ker »mi zlogov ne merimo, temveč tehtamo«, kar je za slovensko verzologijo sprejel tudi Čop.²⁷ In narobe: pozitiven zgled sta oba našla na primeru španske literature 16. stoletja, ko sta Boscán in Garcilaso uvedla vanjo italijanske oblike

²⁴ F. Schlegel, n. d., s. 367.

²⁵ F. Schlegel, n. d., s. 372.

²⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 60.

²⁷ F. Schlegel, n. d., s. 372, 373.

in šele s tem razvila domače pesništvo do polne, dozorele umetnosti. Zanimivo je, da je Čop oskrbel svojo knjižnico z deli obeh španskih pesnikov.²⁸ Značilna je naslednja Wilhelmova izjava o starih španskih pesmih in romancah, ki sta jih z bratom vred sicer zelo visoko cenila: »Vendar se bogate zmožnosti španskega jezika v teh dveh bolj nežnih in otroških kot visokih zvrsteh niso mogle popolnoma razviti. Zavaljo tega so v začetku 16. stoletja sprejeli bogatejše oblike italijanske poezije, oktave, tercine, kancone in sonete, in šele tedaj se je scela razkrilo, kaj je zmogel kastilski dialekt, ta najbolj ponosen otrok svetovnega latinskega jezika, v dostojanstvu, lepi smelosti in sijaju podob.«²⁹

Toda španskega primera Schlegla nista obravnavala samo kot literarna zgodovinarja, za model sta ga izbrala tudi kot teoretika in načrtovalca sodobne nemške romantike. Friedrich je že v svojem simpoziju *Das Gespräch über die Poesie* (1800) italijanski in španski stih predstavil kot metrično šolo, v kateri se bosta »jezik in poezija naučila svobodnejšega gibanja«.³⁰ Wilhelm je nato leta 1804 izdal nemško antologijo *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Guarini, Montemayor, Cervantes, Camões), objavljal pa tudi svoje pesmi v teh oblikah.³¹ Njunih in še posebej Wilhelmovih razpravljanj o dinamični zgradbi stiha, o ekspresivni vrednosti glasov in njihovih barv, leg ter razporeditev, o strogi kompoziciji delov pesmi v celoto, o harmoniji in disharmoniji, o pravih in vrednostnem zaporedju pesniških zvrsti pa o sonetu ni mogoče odtrgati od italijanske renesančne poezije.³² Skratka, v njuno romantično poetiko so vgrajene njene norme, seveda dojete skozi duha wincklemannovske šole in iz nje izhajajoče nemške klasicistične »grkomanije«.

Poetika bratov Schleglov je imela v svojem zaledju tudi določeno razmerje do literarnega nacionalizma in internacionalizma. Natančnejši

²⁸ A. Žigon, *Copova biblioteka*, Slovan 1917, s. 256, 327. V seznamu najdemo dela: Las obras de Boscan y algunas de Garcilaso de la Vega, Antwerpen 1561; Obras de Garcilaso de la Vega, Madrid 1821.

²⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe V*, Stuttgart 1966, s. 260, 261.

³⁰ F. Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke II*, München 1967, s. 308.

³¹ Janko Kos v razpravi *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, s. 115, 116 opozarja na Copovo pozornost do A. W. Schleglovega španskošpanskega in teoretičnega uvažanja italijanskih pa tudi drugih romanskih pesniških oblik v takratni nemški literarni prostor.

³² Poleg že navedenih del in mest prim. še: A. W. Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache; Der Wettstreit der Sprachen; Betrachtungen über Metrik* itd., v knj. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe I*, Sprache und Poetik, Stuttgart 1962.

pregled stvari bi na tem območju sicer lahko našel vrsto protislovij, v kakršne sta se zapletala, vendar nas tu zanima predvsem tista črta njune miselnosti, ki je bila za Prešerna in Čopa tehtna in ne brez vpliva. Nemška literatura naj bi po mnenju bratov Schleglov prebila »meje zaprte in izolirane nacionalne omike« in si tvorno prilajala dosežke tujih kultur. O tem je Friedrich zapisal: »Če je prilajanje samostojno, če se ob tuji omiki ne izgubi ali pozabi tistega, kar je samosvoje in posebno v duhu in jeziku, v pripovedi in načinu mišljenja nekega ljudstva, priučitve ni grajati. Znanja sama po sebi so skupna lastnina vseh narodov. Duh pesnika ali pisatelja, ki hoče delovati na svoj narod, je povzdignjen in obogaten ob pogledu na visoko stopnjo in dognanost, do kakršne sta se umetnost in misel, duh in jezik povzdignila tudi pri drugih ljudstvih.«³³ Avgust Wilhelm je kozmopolitizem mlade nemške romantike utemeljeval še odločneje in ga postavil pod kategorično geslo: »Univerzalnost omike je za nas edini povratak k naravi!« Menil je, da bi moralo sodobno pesništvo s svojo prakso skozi vsa »sredstva in organe« svetovne poezije in da bi moralo biti bolj »učeno« in bolj izobraženo, kot je bilo kdajkoli prej. Zmoglo naj bi in obvladalo skrajšano sintezo njenega celotnega razvoja: »Združimo skrajne konce in v novem obdobju naše poezije hkrati predstavimo njeno celotno zgodovino.«³⁴ V berlinških predavanjih je kar celo poglavje posvetil kritičnemu obračunavanju z napačnim literarnim nacionalizmom, z nasprotniki uvajanja italijanskih in drugih tujih oblik v nemško literaturo pa tudi z omejenimi in zagrizenimi puristi (»eingefleischte Puristen«), ki »ne prenašajo niti najmanjše trohice tujega jezika in si ob tem z nenavadnimi iznajdbami besed belijo glave.«³⁵ Torej smer kritike in polemike, ki je našla odmev ne le pri Čopu, temveč tudi v Prešernovi *Novi pisariji*. Avgustu Wilhelmu je pomenilo uvajanje tujih oblik, seveda s pogojem, da ne bi bilo zgolj zunanje in rokodelsko početje, plemenit cilj: »... združiti odlike najrazličnejših narodov, se vanje vmisliti in začustvovati in tako človeškemu duhu ustvariti kozmopolitsko središče.«³⁶

Seveda je bilo v miselnosti bratov Schleglov tudi marsikaj takega, kar je Prešerna in Čopa odločno odbijalo. Tu niti ni potrebno podrobneje navajati znanega Friedrichovega preobrata, ko je »iz fichtejanca postal katolik, iz pripadnika francoske revolucije njen odločen nasprot-

³³ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 65, 66.

³⁴ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 6, 7.

³⁵ A. W. Schlegel, n. d., s. 31.

³⁶ A. W. Schlegel, n. d., s. 36.

nik in iz evropskega kozmopolita nemški patriot in občudovalec svete rimske države nemškega naroda.³⁷ Tudi v njuni ožji literarni miselnosti so bila mesta, ki so izzivala k odporu. Tako je na primer Avgust Wilhelm o Slovanih govoril s pomisleki in jih na svojem duhovnem zemljevidu Evrope predstavil kot »še ne docela udomačene tujce«.³⁸ Tudi Friedrich je v zgodovini evropskih literatur zapisal samo nekaj bežnih misli o ruski, poljski in češki literaturi, toda misli, ki so pri odličnem poznavalcu stvari Čopu morale narediti vtis velike nevednosti. In kar je bilo predvsem sporno: Friedrich je ob vsej svoji zanimivosti in spodbudni teoriji jezikovnega kultiviranja, do katerega naj bi imeli neomejeno pravico vsi jeziki in narodi, vendarle ugotavljal, da so slovanski jeziki kljub dozoreli »gramatični zgradbi«³⁹ že »po naravi za poezijo manj sposobni«. Toda ob Čopovem znanju in Prešernovi jezikovno umetniški zmogljivosti je bil to lahko tudi tvoren izziv. Tokrat tvoren zaradi svoje preočitne zmote in nesprijemljive politične misli, ki je tičala zadaj. Vprašanje je na tej točki zvez zapleteno in ne bi ga še naprej kazalo poenostavljati v sklep, da Prešeren dunajskih romantikov kratko in malo ni pazljivo študiral ali poznal, ker jih je »zaradi njihovega svetovnega in političnega nazora mrzel«. Taki enosmerni razlagi stvari se je rado pridruževalo tudi apriorno prepričanje o pesnikovi nezainteresiranosti za vprašanja teoretske narave.⁴¹ Eno in drugo je naposled privedlo do zelo poenostavljenega in že kar načelnega zanikanja vsakršnih zvez med Prešernovo poezijo in teorijo bratov Schleglov.⁴²

Iz našega dosedanjega opazovanja bi sledili naslednji sklepi.

Prešernova in Čopova romantika je bila v svoji teoretski zasnovi, ki je bila zelo izdelana, močno oprta na teorijo bratov Schleglov. To je

³⁷ Hans Eichner, *F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke VI*, Zürich 1961, *Einleitung*, s. XXI.

³⁸ A. W. Schlegel, n. d., s. 21.

³⁹ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 236.

⁴⁰ France Kidrič, *Prešeren 1800–1838*, Ljubljana 1958, s. LXXXV. Opozoriti bi kazalo na primer, kako je Heine kljub ostremu nasprotovanju politični miselnosti, kakršno sta razglašala Schlegla, cenil njuno delo (H. Eichner, n. d., s. XXIX).

⁴¹ France Kidrič je zapisal mnenje, da se pesnik ni dosti zanimal za teoretska vprašanja, da je »romantično teorijo le površno poznal«⁴² in da so ga »učena ali nejasna«⁴³ razpravljajia odbijata, učil da se je »rajši ob čitanju literarnih del«⁴⁴ (n. d., s. LXXXV, LXXXIX). Pač pa mu je Čop veljal za človeka, ki je bil »teoretski tip«⁴⁵ in je imel »tanko črepinjo«⁴⁶ (n. d., s. CXX, CXXI).

⁴² Anton Slodnjak v sestavku *Slovensko romantično pesništvo in Schleglov Pogovor o poeziji* (1956), *Studije in eseji*, Maribor 1966, s. 86–91, v načelu in docela odreka zvezo med Prešernom in F. Schleglom; prim. tudi A. Slodnjak, *Slovenska romantična poezija (1830–1848) v odnosu do slovanskih in neslovanskih literatur*, Slavistična revija, 1958, s. 8.

razvidno ob izhodiščnih opredelitvah obeh slovenskih romantikov: ob njunem jezikovnem nazoru, ki se je odločal za smer »višjega sloga« — Čop je uporabljal izraz »der höhere Styl« nasproti pojmu »Styl der für das Volk bestimmten Bücher« — in visokega jezikovnega kultiviranja; ob njunem estetskem nazoru, ki se je odločal za smer strogega artizma in univerzalizma; in naposled ob njuni izbiri italijanskih renesančnih oblik za dosego teh namenov, se pravi, pri njuni odločitvi za španski zgodovinski in sodobni nemški model stopnjevanega kultiviranja pesniške besede.^{42a} Vse to nam seveda ne pove še ničesar bistvenega o posebni vsebini in umetniški moči, s katero je Prešeren omenjeni načrt izpolnil. Daje pa nam zaris stilnega sistema oziroma literarnega koda, znotraj katerega je zaživelo prvo pomembno obdobje slovenske romantike in s tem tudi že informacijo o njeni zgodovinski tipologiji.

Prešernova romantika ni bila romantika tiste vrste, ki bi se bila spopadla s klasicistično hierarhijo »visokega«, »srednjega« in »nizkega« sloga, kot so se spopadali romantizmi literatur, ki so imele za seboj razvito obliko klasicizma. V njej se še ni odprla prava fronta teh treh slogov in literarnih zvrsti znotraj njih, kakršno je na primer ob ruskem romantizmu v izostreni in skrajno razvejani podobi lahko prikazal Jurij Tinjanov, temveč se je dogajalo predvsem tisto, kar je isti avtor imenoval »grandiozen in trd boj za formo«.⁴³ V njej tudi ni bilo težnje k literarnemu uveljavljanju pogovornih in drugih »nižjih« jezikovnih plasti ali »prozaizmov«, kot se je dogajalo v obdobju romantike pri nekaterih drugih slovanskih narodih, na primer pri Rusih in Poljaki, in kar je Viktor Vinogradov ob Puškinu označil s pojmom »demokratska reforma ruskega literarnega jezika«.⁴⁴ Kolikor je Prešeren »nižje« jezikovne plasti uporabljal, jih je v ustreznih zvrsteh, na primer v satiri ali »ljudski« pesmi. Vendar pri kultiviranju in artifiziranju pesniškega jezika ni šel v nikakršno skrajnost. Ostal je trdno povezan s socialno resničnostjo slovenskega jezika, obdržal celo njegovo narečno barvitost in ostal daleč od izumetničenosti »visokega sloga« po predpisih kakšne Batteux-Ramlerjeve poetike, ki ji je sledil šele Koseski. Zato je treba

^{42a} Anton Slodnjak je opozoril tudi že na Čopovo zgodnejše srečanje s španskim zgledom, in sicer leta 1815 ob F. Bouterweckovi *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* III. Gl.: A. Slodnjak, *Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe*, Slavistična revija 1955, s. 32. Gotovo je bila to zelo pomembna pobuda, vendar je Čopov kasnejši način obravnavanja in priporočanja južnih pesniških oblik, ki so, kot pravi, »splošno priznane za najlepše«, tesno povezan s spisi bratov Schleglov.

⁴³ J. N. Tynjanov, *Arhaisty i novatory* (1929), München 1967, s. 369.

⁴⁴ V. V. Vinogradov, *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII. — XIX. vv.*, Leiden 1949, s. 255 sl.

zavriniti zmotno mnenje Čiževskega, ki Prešerna uvršča med najvidnejše besedne novatorje in njegovo delo navaja za primer pesništva, ki potrebuje obsežne besedne komentarje ob sebi.⁴⁵ Slovenska potreba po višjem slogu je privedla do tvorne zveze s schleglovskim tipom romantične teorije, ki je imela v sebi antično in renesančno normo. Pri tem niti Čopa niti Prešerna ni mogla ovirati njuna že zgodnejša in globoka notranja navezanost na antično klasiko.⁴⁶ Ta navezanost je bolj spodbujala kot pa preprečevala stik s schlegeljansko teorijo romantike. Prešernova romantika spričo vsega tega tudi ni razbila temeljnih norm pesniških zvrsti in njihove klasične hierarhije, čeprav jih je pomnoževala in notranje sproščala. Značilno je, da se pesniku še ni upiralo zvrstno označevanje v podnaslovih pesmi. Pri takem stanju stvari je razumljivo, da mu je bila proza kot zvrst še zelo daleč od poezije. Skladno s temi temeljnimi nazori je seveda tudi strogo tektonsko oblikovaje, ki ga kažeta izraz in kompozicija na vseh ravneh delovanja.

Skratka, označevanje Prešernovega sloga, pri katerem si slovenska literarna zgodovina že dolgo pomaga z različnimi kombinacijami pojmov »romantično« in »klasično«, bi bilo bolj določno in zgodovinsko bolj utemeljeno, če bi imelo v zavesti schlegeljanski pojem romantike, seveda brez nekaterih njegovih filozofskih implikacij. Vendar so tudi ob tem pojmu potrebna še nekatera določila, saj Schlegla uporabljata izraz romantika včasih kot zgodovinsko slogovni, drugič kot tipološki in nazadnje celo kot normativni, večni pojem.⁴⁷ Prevladuje zgodovinska raba pojma, vendar spet v širšem pomenu besede, saj njuna romantika zaobsega pesništvo od Danteja in Petrarka pa do Goetheja, seveda brez vmesnega klasicizma. Za »šolo romantične poezije« je A. W. Schlegel razglašal italijansko renesančno in špansko poezijo od 14. do 16. sto-

⁴⁵ D. Tschizewskij, *Einige Aufgaben der slavischen Romantikforschung*, Die Welt der Slaven, 1956, s. 21. Prim. izjavo Matija Murka iz leta 1891: »Prešernove poezije so res tako jasne, da omikanemu in večkrat tudi prostemu človeku ni treba zanje komentarja.« Matija Murko, *Misli k Prešernovemu življenjepisu*, Izbrano delo, Ljubljana 1962, s. 31.

⁴⁶ France Kidrič je pojava gledal kot nezdružljivo nasprotje in je pri obravnavi Prešernovega srečanja z nemško romantiko dajal prednost domnevno docela nasprotni pesnikovi navezanosti na antično pesništvo (n. d., s. LXXXIX). Janko Kos je krenil v smer povezovanja obojega in je »idejno in estetsko normativnost antične poezije«, predvsem latinske, postavil za »temelje Prešernovega odnosa do evropske romantike« (n. d., s. 229-64), vendar je možnosti zvez s teorijo bratov Schleglov omejil na skrajno neznatno mero, v bistvu samo na zgled Wilhelmovega uvajanja, celo bolj praktičnega kot teoretičnega uvajanja romanskih oblik v nemško pesništvo.

⁴⁷ Ernst Behler, *F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke XI*, München 1958, *Anmerkungen*, s. 328-350.

letja.⁴⁸ V Čopovi teoriji in Prešernovi praksi gre torej kljub vsem posebnostim v bistvu za schlegeljansko razširjeni pojem romantike. Se pravi, za romantiko, ki ni izključevala strogega reda in artizma v oblikovanju, temveč je to dvojje celo zahtevala. S tem pa tudi za romantiko, ki ni pretrgala vseh vezi s klasicistično oziroma klasično normo, temveč je v mnogočem bistvenem ostala vezana nanjo. Skozi tak, klasično in renesančno šolan, čeprav posodobljen filter sta Prešeren in Čop sprejemala tudi druge tokove evropske romantike. Predvsem velja to za byronizem, do katerega sta imela globlji odnos kot brata Schlegla, vendar njegovih skrajnosti nista sprejemala.⁴⁹ In nekaj podobnega nam pove Čopovo navdušenje za Mickiewicza ter njegovi pomisleki zoper Slowackega.⁵⁰

* * *

Toda vsa ta, tu samo v splošnih črtah zarisana in v sistem urejena »estetska gramatika« Prešernove romantike ostaja pomanjkljivo povedna, dokler ne uzremo tudi njenih globljih in čisto človeških idejnih plasti. Te sodoločajo njeno resnično delovanje in njen pravi pomen. Zato bistveno določajo tudi meje in možnosti stikov s teorijo bratov Schleglov.

Temeljna sestavina življenjskega nazora, kot se kaže iz Prešernove poezije, je konflikt, je spopad, ki ga slovenska literarna zgodovina že od nekdaj razumeva kot spopad med harmonično in disharmonično vizijo življenja.⁵¹ Ta spopad zavzema vse štiri glavne teme njegovega pesništva: bivanje, ljubezen, domovina in poezija. In »paradoksní síže« je lastnost, ki zavzema veliko večino motivov ne glede na njihovo tematsko pripadnost, tako da ga lahko štejemo za znak temeljnega strukturalnega zakona Prešernovega pesništva sploh. Kaže se celo v izbiri del za prevajanje.

Čeprav se je ta konflikt napovedoval že v zgodnejših, po večini še pripovednih ljubezenskih pesmih, in sicer v prevladovanju zgodb o ljubezenski samoprevari, se je prvič do kraja razvil šele v delih, ki izpovedujejo pesnikov nazor o lastnem bivanju in razmerju do sveta. To

⁴⁸ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 23.

⁴⁹ V. Burian, *Matija Čop kot byronist*, Slovenski jezik, 1940, s. 123, 124; B. Paternu, *Slovenska literarna kritika pred Leostikom*, Ljubljana 1960, s. 25, 26.

⁵⁰ Čopovo pismo Skarzyńskemu po 28. sept. 1834, obj. A. Žigon, Carniola 1910, 218–220.

⁵¹ V tisku je obsežna razprava Juraja Martinovića, ki problem postavlja v eksistencialno še bolj zaostrene razsežnosti in te razsežnosti zaznamuje že v naslovu svoje knjige: *Absurd i harmonija*, Sarajevo 1973.

sta *Slovo od mladosti* (1830) in *Sonetje nesreče* (1834), ki na Slovenskem začenjata romantiko v polnem pomenu besede. Prešernov notranji spopad ima zelo izpostavljene in romantično napete lege. Konflikt med idealno in realno resničnostjo je popoln. Duhovne vrednosti na eni strani in materialne na drugi so absolutne in se izključujejo, ostajajo brez možnosti realističnega usklajevanja. Človek (pesnik govori v prvi osebi) je mednje postavljen tako, da s svojo notranjostjo pripada svetu duhovnih vrednot, njegovo obstajanje pa je podvrženo totalni moči sil in meril, ki so zunaj njega in pripadajo svetu, ki mu je bistveno tuj in zoper katerega se nenehoma upira, toda njegovo upiranje je brezupno, sizifovsko početje. To spoznanje postavlja Prešeren za konec človekove mladosti in za začetek zrelosti, in od tod, iz takega miselnega položaja se sploh začnja njegovo globlje pesništvo. Nadaljnji korak ga vodi k zavesti o človekovi ranljivosti v tem boju, o omejenosti njegovih notranjih moči, ki prej ali slej morajo podleči silovitosti, s kakršno nanje pritiska resnični svet. Sledi še zadnji podaljšek takega doživljanja sebe in sveta, in ta podaljšek se končuje v notranji brezčutnosti, praznoti in resignaciji. Gre torej za črto, ki v strmem loku pada od heroizma v fatalizem in je zelo vidna črta njegove bivanjske zavesti. Toda znotraj tega eksistencialnega toka deluje protitok, ki ne dopušča, da bi se Prešeren scela identificiral s potjo v brezup in nič. O tem priča že temeljni elegični ton, s katerim obdaja spoznano danost in ki pomeni trpno kretnjo nesoglašanja z njo. Prav sredi resignacije same in želje po smrti, v najbolj izpostavljenih legah obupa, pa mu izpoved prehaja iz elegične v kljubovalno, uporno formulacijo. Ti dve pesnitvi in generalni izpovedi dajeta že celovit tloris njegove bivanjske zavesti, ki se je kasneje sicer v mnogočem dopolnjevala in tematsko širila, nikoli več pa ni menjala svojega temeljnega ustroja. Sam jo je proti koncu tridesetih let povzel v skoraj matematično formulo in jo izbral za moto celotnih Poezij. Ta formula postavlja njegove bivanjske položaje v naslednji red: up — strah — praznота — želja nazaj k boju upa in strahu. Samo iz te odprtosti upa v brezup in brezupa v kljubovalno vztrajanje sredi resignacije same je mogoče najti primerno široko podlago za interpretiranje njegovega pesništva. Vsebinsko omenjene formule pa bi se brez sile dalo prevajati tudi v pojma harmonija-disharmonija in njune odtenke, posebno še, ker Prešernu to izrazje in tako kontrastiranje ni bilo tuje.

V ljubezenskem pesništvu je temeljni konflikt prav tako prisoten. Že od vsega začetka se kaže v semantični zgradbi motivov, ki v svojem dnu nosijo dvom v ljubezensko srečo in njen izid. Glavni vsebinski lok

njegove erotične lirike kaže razpon, ki poteka od petrarkistično obarvanega opevanja ženske kot odrešujočega »bogstva«, do znižanja ženske v »lepo stvar«. V njegovi izbiri ljudskih ljubezenskih balad, ki jih je umetniško dograjeval v duhu schlegeljanskih pogledov na folklorno in naivno pesništvo, je kljub *Lepi Vidi* težko prezreti močan posluš za demonične, uničevalne, skoraj šekspirsko mračne ženske like. Kljub vsemu temu pa je ljubezen tisto življenjsko in tematsko področje, ki je zmoglo pritegniti nase razmeroma zelo velik del njegovih k »upu« naravnanih in k harmoničnemu življenjskemu redu usmerjenih moči. Tu se je v resnici tudi najbolj otipljivo pokazal program načrtnega jezikovnega in oblikovnega kultiviranja, o čemer zelo očitno priča mojstrska umetelnost *Sonetnega venca* (1834), stvaritve, ki »ni edinstvena samo v njegovem delu ali v naši literaturi, temveč skorajda v svetu lirične poezije sploh«.⁵² Te vrste artizem se je po polomu ljubezenskih pričakovanj znižal, začel se je postopen razkroj soneta in pesniku lahko sledimo v naporna iskanja novih oblik. Vendar je značilno, da Prešernova ljubezenska resignacija ni obtičala v nihilizmu in cinizmu, temveč se je iz brezupa reševala k odpovedi plemenite vrste.

Tudi domovinska tematika ne stoji zunaj konfliktnega ustroja. Naivna predstava narodne prebuje, povezana z razsvetljskim optimizmom 18. stoletja, je v Prešernovem pesništvu doživela zapis svoje prve velike krize. Iluzij o slovenskem ljudstvu, na kakršnih je gradil razsvetljenec Valentin Vodnik, pri njem ni več. Meščanstvo, ki bi glede na čas in razmere moralo biti nosilec narodne in demokratične prebuje pa tudi podpornik in konsument nove književnosti, se mu je razkrilo kot primitivno in kramarsko, brez globljih kulturnih potreb in brez čuta za narodno čast in ponos. Srd in obup nad lastnimi rojaki je že opazna sestavina Prešernove domovinske pesmi. In vendar je to samo ena njena stran. Narodna ogroženost Slovencev je bila preveč resnična in boj zoper njo preveč zahteven, da bi na tej točki pesnikove miselnosti lahko obstajal prostor za daljnosežne dvome ali odtujitve. Tu je ostala njegova zavest najbolj premočrtna in notranjemu relativizmu najmanj odprta. Vztrajal je pri doslednem odporu zoper tiranijo in pri odločni zahtevi narodne združitve ter osvoboditve. Oporo zanjo je včasih iskal v romantični zamisli slovanske vzajemnosti, vendar z zelo ostrim in realističnim čutom za enakopravnost malih nasproti večjim. Naposled je našel moderno formulo internacionalizma, priznavajočega načelo enakopravnosti in bratstva med vsemi narodi sveta (*Zdranljica*, 1844). Ta njegova za-

⁵² Josip Vidmar, *Prešernova lirika*, Sodobnost, 1973, s. 107.

misel ima obrise utopične harmonije, vendar pa je v njej toliko trajnega političnega humanizma, da ostaja tvorna še v naš čas.

Vse tri teme — domovinska, ljubezenska in bivanjska — so se strnile v osrednjem Prešernovem delu, v zgodovinski epski pesnitvi *Krst pri Savici* (1836). Njihova skrajna izpostavljenost, saj so vse tri privedene v točko totalnega poraza, je izzvala še religiozno temo, ki ji dotlej ni posvečal pozornosti, če izvzamemo nekaj odlomkov panteistične alegoričnosti v nemški elegiji mrtvemu prijatelju *Dem Andenken des Matthias Čop* (1835). Tokrat se je z vso resnobo opredelil do krščanske vere. Toda opredelil se je kot skeptik: zavrača njena posvetna sredstva moči, sprejema njeno čisto človeško etično jedro, obenem pa se dokončno poslavlja od njenih mitoloških odrešitvenih obrazcev. Možnost, ki jo daje vera — »up sreče onstran groba« — zanj ni in ne more več biti odrešitvena možnost.⁵³ Ostaja pri resignaciji, toda taki, ki v danih okoliščinah izbira edino tvorno, ne pa več osrečujočo možnost bivanja, sprejema jo z notranjim elegizmom. In ta možnost je globoko skladna z zgodovinskim položajem in potrebami naroda, ki mu tragični Črtomir pripada. Torej znotraj osebne brezverske disharmonije najde harmonično točko smotrnega, čeprav ne več srečnega osebnega bivanja.

Naposled je tu še Prešernova zelo opazna tema poezije same in pesnika. V duhu romantične miselnosti in na podlagi trde življenjske izkušnje postavlja pesnika v apriorni konflikt s svetom in danostjo, v konflikt s tako imenovano življenjsko srečo sploh. Notranja nezadostčenost, nemir in trpljenje so zato bistvene lastnosti pesnikove usode. Toda temu globoko disonantnemu znamenju pesnikove osebnosti postavlja nasproti harmonično znamenje, ki ga ima na sebi pesnikova stvaritev, njegovo delo. Prešeren je namreč v svoji najgloblji predstavi nosil zamisel harmonične poezije in od te zamisli ni odstopil, čeprav je njeno uresničevanje pod pritiskom vse bolj konfliktnih položajev vedno bolj prenašal v območje sloga in oblike. Vrsta je izjav, ki pričajo, da je poeziji pripisoval zmožnosti pomirjevanja in poplemenitstva človekove narave pa tudi kulturne prebuje naroda. Orfeizem je temeljna sestavina njegovega nazora o pesništvu. Torej je Prešernovo mišljenje prav na tem tematskem območju razdeljeno v dvoje polov: v nazor o disharmoničnem poetu in v nazor o harmonični poeziji. Most spoznanja je čez to razpetost in daljavo postavil s pesmijo *Pevcu* (1838), ki je izjemna umetnina njegove lirike. Poetu nalaga dolžnost, da se odpre skrajnostim svoje

⁵³ Podrobneje gl.: B. Paternu, *Prešernov Krst pri Savici*, v knj. *France Prešeren, Krst pri Savici*, Maribor 1970, s. 112—117.

usode, da sprejme nase »pekel« in »nebo« svoje eksistence in v trpljenju ustvarja poezijo. Bistvo pesnikove usode je torej prometejstvo, bistvo poezije pa orfejstvo. Stičišče med obema je stičišče med disharmoničnim in harmoničnim življenjskim načelom.⁵⁴ To Prešernovo formulo lahko preverjamo ob zanimivem dejstvu, da arhitektonski red in konciznost izraza postajata tem strožja, čim večji so spopadi, čim močnejše so napetosti in čim neposrednejše so ogroženosti v psiholoških in miselnih plasteh pesmi. To pa ne pomeni, da gre zgolj za kompenzacijski red v formi, temveč je ta red tudi v zvezi z urejevalnimi težnjami znotraj avtorjevega življenjskega nazora, ki se nikoli ni do kraja poenačil s položaji notranje dezintegracije.⁵⁵

Prešernov problem disharmonične in harmonične vizije sveta je pristen in biografije so zbrale množico gradiva, ki ga preverja in potrjuje tudi z izkustvene strani. Vendar njegove posebnosti ni mogoče uzreti, dokler ga ne postavimo ob širše zaledje, ki ga je prav ta problem imel v miselnosti srednjeevropske romantike. Tudi tu je bila slovenskemu primeru spet najbližja teorija bratov Schleglov.

V romantični teoriji bratov Schleglov je vprašanje harmonije in disharmonije temeljno in ključno vprašanje. Zavzema vse ravni njune miselnosti, od filozofske in moralne do estetske in literarno teoretične. Pokriva se tudi z njunim kontrastiranjem »antične« in »romantične« oziroma »klasične« in »moderne« literature. To njuno kontrastiranje je leta 1798 začelo prodirati po Evropi, doseglo prvo večjo uveljavitev v Friedrichovem programskem spisu *Das Gespräch über die Poesie* (1800), še natančnejše formulacije pa v Wilhelmovih *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809). Pri splošnem označevanju obeh pojmov med bratoma ni posebnih razlik, tako da bi njune glavne skupne misli lahko povzeli v naslednje antinomije. »Antična« ali »klasična« poezija nosi v sebi zakone grškega duha in ti so: posedovanje stvari in njihova naravna mera; ravnovesje in soglasje vseh človekovih moči; stroga urejenost delov v celoto; klen in jasen izraz; skladnost med vsebino in obliko; skratka, harmonija kot glavni način razkrivanja in oblikovanja sveta, ki ga je antični duh še suvereno obvladal. V »romantiki« ali »modernej« se vse to bistveno spremeni: mera stvari postane neskončnost in absolutnost; človek je razklan med hrepeneti in imeti;

⁵⁴ Podrobneje gl.: B. Paternu, *Problem katarze v Prešernovem »Peocu«*, Zbornik 900 let Kranja, Kranj 1960, s. 226–249.

⁵⁵ Janko Kos označuje problem drugače: »Forma Prešernovega pesniškega sveta je uresničenje ideala, o katerega nedosegljivosti govori njena idejna in motivna vsebina.« (N. d., s. 262–63.)

razpet je med duha in telo; vezi med delom in celoto padajo; izraz postaja nejasen; trga se tudi skladnost med vsebino in obliko; svet se razkriva kot nered, kot kaos in disharmonija. Čeprav Schlegla ta dva tipa literature sprejemata kot dvojje neovrgljivih dejstev v zgodovini človeškega duha, ju hkrati tudi vrednotita in od zgodovinskega označevanja prehajata v estetsko sodbo, program in normo, namenjeno sodobnosti. Celotna zgradba njune zgodovine svetovnih literatur temelji prav na iskanju in osvetljevanju teh dveh kontrastnih tipov skozi celoten, predvsem pa zahodnoevropski slovstveni razvoj. In če na tej črti natančneje opazujemo sodbe, ki jih izrekata, ugotovimo, da do polov »harmonija« — »disharmonija« ali »red« — »kaos« in njihovih vzporednih pojavov nista nevtralna, tudi takrat ne, kadar bi hotela biti. Njun skupni in trajni problem je eden: kje najti in kako najti znosno razmerje enega z drugim. To pa pomeni še nekaj več: kako najti združevalno, torej harmonično formulo obojega! Do tu mislita oba enako. Pogledi so jima obrnjeni od obstoječe in neizogibne disharmonije — iz katere izhajata, a se z njo nikoli ne moreta do kraja pomiriti in notranje poenčiti — k harmoničnosti, ki jo napeto iščeta. Toda od te točke naprej se velikokrat razhajata in problem razrešujeta vsak po svoje.

Prvo izdelano rešitev je dal Friedrich Schlegel v svojem *Pogovoru o poeziji*. Našel jo je v zamisli o smotrnem združevanju obeh polov, se pravi »romantičnega duha in klasičnega oblikovanja«. ⁵⁶ V suvereno obvladani kombinaciji zmede in reda, skladnosti in neskladnosti je našel celo obetajoče izhodišče nove lepote. Označuje jo s pojmi: »umetno urejena zmeda«, »dražljiva simetrija protislovij«, »kaos, razvit v ubranost« in podobno. ⁵⁷ Končuje s kategoričnim geslom, namenjenim sodobni književnosti: »Najvišje od vseh vprašanj o umetnosti poezije... je vprašanje o združitvi antičnega in modernega.« ⁵⁸ Ta želja mu je usmerjala tudi zgodovinske poglede in omenjeno kombinacijo začenja odkrivati že pri »starih modernih«, za katere mu veljajo Dante, Petrarca, Boccaccio, Camões, Shakespeare ali Calderon, mojstri »antičnega stila moderne umetnosti«. Med sodobniki pa je spoznal mojstra takega spajanja v zrelem Goetheju. Pri njem ves zavzet odkriva klasični stil, urenjen v novodobni poeziji, in »antičnega duha«, ki deluje »pod modernim zagrinjalom«. V Goethejevi »veliki kombinaciji« sluti začetke obetajočega novega obdobja poezije, ki bo nastajala na harmoniji ro-

⁵⁶ F. Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, n. d., s. 298.

⁵⁷ F. Schlegel, n. d., s. 313, 318.

⁵⁸ F. Schlegel, n. d., s. 346.

mantike s klasiko. Friedrichova korektura romantične poezije s klasično ziroma geslo o njenem »povratku v antiko« pa ni veljalo samo za oblikovni red stvari, temveč tudi za duha sodobne poezije. In tu je izdelal načrt z naslednjimi tezami: antična poezija je temeljila na mitologiji, moderna je to zaledje izgubila; če hoče sodobni slog spet najti točko harmonije, mora najprej v svojem »duhovnem svetu konstituirati točko«, iz katere bodo zagoni na vse strani varni in varen tudi povratek k sebi; to se pravi, sodobno pesništvo mora najti svoje notranje središče, svojo novo mitologijo; ta mitologija pa že obstaja, in sicer v Spinozovem panteizmu pa tudi v novodobnem filozofskem idealizmu, ki znova vzpostavlja osredinjen, organsko enoten vesoljni red stvari, prižiga v človeku spet »luč in iskro« božanske, na novo alegorizirane Narave.⁵⁹ Tako je Schlegel pojav moderne razklanosti obdal z varnostnim idejnim sistemom in jo s tem tudi že zamejil. Toda dokler je bila njegova idealiteta svobodno panteistična, je tudi njegova zamejitev poznala širino: konfliktu in disonanci je bil dan razmeroma velik prostor zamaha, nemir v pesnikovi duši se je zdel samoumeven in z vsemi temi lastnostmi vred v sodobnem pesništvu neizogiben. Tak pomen je imelo takratno njegovo geslo: »Vsa poezija naj bo romantična!«⁶⁰

Toda dobrih deset let pozneje, v dunajskih predavanjih *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812) so te stvari že močno spremenjene. Ob razvoju evropskih literatur še vedno sledi spopadu obeh življenjskih norm, disharmonije in harmonije, vendar mu je pogled vse bolj napeto zazrt k slednji. V središče njegove pozornosti se pomikajo težnje, ki kažejo proč od notranjega nemira, in stremljenja, ki so naravnana k »ideji harmoničnega življenjskega reda«. V njegovem programu zavzema intelektualni nemir in boj vse manj prostora: Aishilovo kaotično prometejstvo mu ne ustreza več docela; od Byronove »poezije dvoma« ali brezupa se odvraca z odporom; celo pri Schillerju ga moti »dvomeči nazor«, ki da nikoli ne zmore priti do »popolne harmonije«; in nazadnje še pri svojem občudovancu Goetheju z nejevoljo odkriva »nepotešeni boj velike narave, ki ni prišla do cilja«, češ da ji manjka »trdno notranje središče«; še več, razglaša ga celo za nemškega Voltairja, čeprav nekoliko bolj vpljudne vrste.⁶¹ V Friedrichovem dunajskem slovarju je to pomenilo obtožbo, saj je bil glavno ost svojih napadov namenil francoskemu racionalizmu, skepticizmu in materializmu 18. stoletja, zanj

⁵⁹ F. Schlegel, n. d., s. 314–318.

⁶⁰ F. Schlegel, n. d., s. 335.

⁶¹ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 34–36, 335, 403, 404.

stoletja, ki bi »rado zadnjega kralja zadavilo s črevi zadnjega duhovnika«. ⁶² Naposled obračuna še s Spinozo in nemškim novodobnim panteizmom. Razglaša ga za »duhovno bolezen«, ki kvari moralo in vero. Skratka, njegov obrazec harmoničnosti se skrči in zadrigne v pravilo: »... samo v njem, v krščanstvu namreč, lahko najdemo intelektualni mir in s tem tudi moralni mir.« ⁶³ Z obrazcem katoliške dogmatike je umetnikovemu notranjemu nemiru, dvomu in boju, občutju neskladnosti in neurejenosti sveta zdaj zožil prostor obstajanja pa tudi izražanja do skrajne meje. Iz tega zornega kota se me je tudi v zgodovini človeštva zazdela najgloblja prelomna točka — ne več izum tiska in odkritje novega kontinenta — temveč prehod človeštva iz pogsanske antike v krščanstvo. Ta prehod je po njegovem mnenju za zgodovino človeka in za usodo vsakega naroda odločilen in veličasten. ⁶⁴ Težko se je upirati domnevi, da je imel Prešernov *Krst pri Savici* delno pobudo tudi v tej zelo osrednji schlegeljanski tezi. Seveda bi v tem primeru šlo za precej daljnosežno opozicijsko kretnjo, saj pesnitev izpoveduje globok racionalistični dvom in čisto drugačno razmerje do katolištva in do krščanskega pomiritvenega problema.

Av gust Wilhelm Schlegel je kljub verskemu stališču problem disharmonije obravnaval nekoliko drugače, bolj strpno. V predavanjih *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) je notranji razkol sprejel kod sodobno danost, ki ji ni mogoče uiti in je ni mogoče nadomestiti z grškim idealom »soglasja in ravnovesja«; zato so tudi poskusi »kombinacije antičnega in modernega« po njegovem mnenju v praksi vedno privedli do prilagajanja klasičnih lastnosti novodobnim. ⁶⁵ Dejstvo, da je bila antična poezija »poezija posedovanja« in da je sodobna »poezija hrepenenja«, sprejema kot dejstvo. ⁶⁶ Vendar ne ostaja pri resignaciji nad ukazi zgodovine, temveč želi uveljavljati svojo normo. Pri sodobni poeziji opazuje njeno gibljivost v nasprotjih in poudarja predvsem njene težnje in iskanja, da bi ujela notranja nasprotja v nadzor in da bi spet dosegla »enotnost oblike in snovi«. ⁶⁷ V bistvu tudi znotraj njegovega mišljenja deluje ideja spoja med klasiko in romantiko, čeprav je manj nasilna kot bratova in odprta dvomom. Obenem je naravnana predvsem k vprašanju stiha, sloga in oblike, k zelo stvarnim

⁶² F. Schlegel, n. d., s. 327.

⁶³ F. Schlegel, n. d., s. 415.

⁶⁴ F. Schlegel, n. d., s. 89—90.

⁶⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 26, 14.

⁶⁶ A. W. Schlegel, n. d., s. 109.

⁶⁷ A. W. Schlegel, n. d., s. 21, 26.

vprašanjem pesništva. Že leta 1795 je nekoliko potrgal romantični mit navdiha in mit pesnika kot izvoljenega glasnika božanskih harmonij, ki mu je vse podarjeno. Iz lastne izkušnje je zapisal trdno delovno spoznanje: »Najlepša pesem obstaja samo iz verzov; verzi iz besed; besede iz zlogov; zlogi iz posameznih glasov. Ti morajo biti v svoji ubranosti ali neubranosti preizkušeni, zlogi prešteti, odmerjeni in odtehtani, besede izbrane, verzi naposled lepo razporejeni in povezani... V potu svojega obraza delaš verze!... Pesnik se mora hlapčevskemu nasilju podrežati s ponosno svobodnim obrazom. Svoje z okovi obtežene roke in noge premika v lahkoten, pristrčen ples. Misliš, da sladko počiva na rožah, ko se muči in zvija na Prokrustovi postelji.«⁶⁸ Zmožnost za tako konkretno pojmovanje pesništva je določala tudi smer njegovemu opazovanju temeljnega problema. Tako je na primer v »ritmičnem nomu« oziroma v »urejenem ritmu gibanja in tonov« že ob starodavnem pesništvu odkrival neko posebno moč, ki izbruhom strasti nadene mero, z njo vred pa zadržanost in trajanje hkrati, kar je na divjega človeka delovalo blažilno, orfejsko.⁶⁹ Temu izhodiščnemu načelu harmonije je ostal zvest tudi v berlinskih predavanjih. Zato je kljub svoji odprtosti romantičnim disonancam pristajal na »terorizem forme«, občudoval »glasbo, arhitekturo in členitev« Petrarkovih sonetov in naposled ugotovil: »V splošnem je zakon forme celo pogoj svobodne individualitete v umetnosti kot v naravi, kajti kar ne pripada nobeni vrsti organiziranosti, je izrojeno.«⁷⁰ Kaj je to drugega kot načelo klasike, preneseno na bolj specifično področje romantične poezije, v njeno zgradbo in izraz, v njen »ritmični nomos«. In vendar tudi Wilhelmova harmonija forme ni zgolj formalistična. Ko namreč načelno razpravlja o obliki, ne soglaša z »mehaničnim« pojmovanjem, ki obliko posebej in od zunaj lepi na snov. Odloča se za »organsko obliko«, za tisto, ki »oblikuje od znotraj navzven«.⁷¹ Taka logika razmerij njegovo načelo mere, obvladanja in harmonije že sama prenaša tudi v območje pesniške ideje. Lahko pa najdemo izjave, ki o tem govore tudi bolj naravnost. A. W. Schlegel se je sicer zavedal, da poezija človekovih »notranjih disonanc ne more odstraniti«, obenem pa je bil prepričan, da človeka, ujetega v vsakdanjo resničnost »nepotešenih in razdrobljenih prizadevanj«, krepi in vedri s

⁶⁸ A. W. Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache*, A. W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe I, Stuttgart 1962, s. 141, 142.

⁶⁹ A. W. Schlegel, n. d., s. 161–167.

⁷⁰ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 66.

⁷¹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 109.

»podobo svoje harmonične dovršenosti« ali vsaj s težnjo k njej.⁷² Kot v stari antiki tako mu je poezija še vedno orfejski »pomirjevalec človeštva«. ⁷³ Vendar ne tako kot Friedrichu, z izdelano verniško idejo, temveč predvsem s svojim umetništvom, s harmonizirajočo obliko in slogom, ki prihajata od znotraj in sta izraz človekovih urejevalnih duhovnih teženj. Na tem mestu so vrata med schlegeljanstvom in Prešernom seveda spet odprta.

Če zdaj primerjamo obeh bratov Schleglov in Prešernovo pojmovanje takrat zelo bistvenega problema, kako najti notranji stik med »romantičnim« in »klasičnim« načelom umetnosti ter zvezo med njunima vzporednicama »disharmonijo« in »harmonijo«, pridemo do naslednjih sklepov. Nemška teorija je po vsej verjetnosti bistveno pripomogla pri Čopovem in Prešernovem uzaveščanju tega, zanju in za slovenske okoliščine pomembnega življenjskega ter literarnega vprašanja. Tudi Prešernova lastna, iz osebnega značaja, življenjskega položaja in zgodovinskega trenutka izhajajoča volja k obvladanju »viharjev notranjih« je v teoriji bratov Schleglov mogla najti vrsto pobud. Toda v mnogočem zelo bistvenem je Prešeren hodil docela drugo pot. Njegov konflikt med disharmonijo in harmonijo nima filozofsko spekulativne podlage niti metafizičnega zaledja schlegeljanske vrste. Pri njem ne gre za abstraktni konflikt »neskončnega« s »končnim«, »božanskega« z »zemeljskim«, »Harmonije« s »Kaosom« in podobno, temveč je ta konflikt postavljen v življenje samo, njegova podlaga sta resnično bivanje in samorefleksija tega bivanja. Naslednja bistvena razlika je v tem, da Prešeren ostaja zunaj mitološkega obrazca, ki bi mu pomenil prostor notranje varnosti, kot sta jo iskala in našla oba Schlegla. Medtem ko je včasih odprt svobodni panteistični osmislitvi sveta ali »panteizmu mladoheglovskega kova«, je do katoliške mitologije in njenih verniških odrešitev skeptičen.⁷⁴ V popolnem nasprotju s Schlegloma je tudi njegovo razmerje do metternichovskega režima in avstrijske države. Vse to ni brez zveze z razreševanjem vprašanja »disharmonije« in »harmonije«. Medtem, ko je Friedrich Schlegel pesnikova iskanja, dvome in notranji nemir postopoma zapiral in naposled dogmatično zaprl, je Prešeren šel nasprotno pot. Pot k svobodnemu sprejemanju »neba« in »pekla«

⁷² A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 42, 12.

⁷³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 112.

⁷⁴ Označbo »panteizem mladoheglovskega kova« uporablja Boris Žiharel v študiji *France Prešeren, pesnik in mislec*, Ljubljana 1949, s. 27.

človekove eksistence, pot v trpeče prometejstvo, ne da bi pri tem ukinjal osebno voljo po obvladanju gradiva tega trpljenja. Na tej poti je lahko našel največ pobud v praktični poetiki A. Wilhelma Schlegla. Sicer pa so bile Prešernove urejevalne težnje oprte na čisto druge idejne osnove kot Schleglove. Pri njem je delovala predvsem osebna, velikokrat tudi osamljena volja k vztrajanju. Izza nje pa narodnoosvobodilna volja, povezana z idejami evropske meščansko demokratične revolucije, ki v Avstriji še ni doživela prave uresničitve niti svojega poloma. V življenjski resničnosti je torej Prešeren stal povsem drugje kot Schlegel, bil je na nasprotni strani evropske idejne fronte. Ta okoliščina pri razreševanju opisanega problema ni ostala brez daljnosežnih posledic. In zato je bil njegov in Čopov koncept romantike odprt tudi tokovom, ki jim Schlegla nista bila odprta: byronizmu in slovanskim literaturam (Mickiewicz, Kollár, Čelakovský, Mácha). Čop je bil močno vezan na teorijo bratov Schleglov, vendar je bil nenehoma obrnjen k razvitim slovanskim literaturam, še posebej k poljski, in jih je Slovencem dajal za zgled. Avgust Žigon je opravil tehtno raziskovalno dejanje, ko je vzpostavil literarnozgodovinsko zvezo med ustrojem Prešernove poezije in Schleglovo teoretsko sintezo »romantičnega« načela s »klasičnim« in to zvezo zasledoval do najbolj podrobnih, resničnih ali domnevnih pesnikovih uresničevanj »ritmičnega noma«. ⁷⁵ Toda pri tem je sam postal tragičen jetnik sistema Schleglove »akademije«. Iz njenega zornega kota je opravil posel izenačevanja, celo filozofskega izenačevanja obeh opazovanih strani. V Prešernovi poeziji je s pomočjo takega testiranja odkril mnoge nove in zelo bistvene lastnosti, ki jih je poznejše prešernoslovje premalo cenilo, hkrati pa jo je odmisлил v shemo, jo tako rekoč pretopil v schleglovski filozofsko artistski model. Prezrl je pomembne Prešernove posebnosti, predvsem pa globoke opozicije do nemške teorije. Tako je prezrl pravo izvirnost njegove recepcije »klasične« oziroma schlegeljanske romantike, ki je prav na Slovenskem doživela zelo izrazito vsebinsko niverzijo, tvorno peobrazbo in zanimivo slavizacijo.

2

Simon Jenko, vodilni lirik petdesetih ali šestdesetih let, je preusmeril tok slovenske romantike, odprl njeno novo fazo in jo izpolnil vse do pojavov razkroja, nato pa napravil tudi že prve korake v nov, realistični stilni sistem.

⁷⁵ Avgust Žigon, *Francè Prešeren, poet in umetnik*, Celovec 1914, s. III do CXCI, 1–88.

V literaturo je vstopil sredi čisto novih okoliščin. Pred njim je bila mogočna zgradba Prešernove romantične klasike z izdelano kulturo svojega sloga in oblike. Razumljivo je, da se ni zlahka iztrgal iz sugestije velikega predhodnika, posebno še, ker slovensko konservativno okolje tudi po Prešernovi smrti ni zmoglo asimilirati njegovega »frajgajstovskega« duha in se je mladi Jenkov rod šele boril za njegovo pravo uveljavitev. Vendar je Prešeren svoj tip poezije izdelal do tolikšne popolnosti, da na njegovi poti ni bilo več poti naprej. Poleg tega je bil Jenko toliko drugačna in obenem toliko močna osebnost, da je zmožni kreniti v svojo, glede na Prešernovo tradicijo celo opozicijsko smer. Seveda ne v tabor konservativne, temveč bolj ali manj osamljene, novatorske opozicije. Zanimivo je, da se ta njegov premik začenja že zgodaj, v gimnazijskih letih, čeprav vmes ne manjka sledi postankov in pogledov nazaj k Prešernu. Vendar se dá reči, da je bil obrat razmeroma nagel, dosleden in daljnosežen. Najprej se kaže v precej odločnem odklonu od reprezentativnih renesančno romantičnih oblik, kot so sonet, stanca in tercina, ki so predstavljale glavni literarni model Prešernovega pesništva. Kaže se v odmiku od »višjega sloga« in artizma sploh. Opozicijske kretnje so razločne in zavzemajo več stopenj, vse od samogibnih do programskih. Med slednje spada parodija, ki je vredna pozornosti zato, ker ob njej lahko merimo moč preusmeritve. Z njo se Jenko, čeprav bolj zase in ožjo družbo kot za javnost, igraje loteva cele vrste romantično povzdignjenih leg Prešernove ljubezenske, domovinske in poetološke tematike, njegovega sonetizma, retorične dikcije in podobnega. Najbrž ni naključje, da so take demontaže višjega sloga dosegle skrajnost v parodiji *Krsta pri Savici*, saj je Prešernov romantizem v tem delu, še posebej v ljubezenski zgodbi, zelo izpostavljen, hkrati pa najbolj vsestranski. Poleg tega je bila v sestavu schlegeljanske romantike »junaška epska pesnitev« oziroma »nacionalna epska pesnitev« postavljena v sam vrh literarnih zvrsti, razglašena celo za izhodišče, pogoj in temelj pravega razvoja nacionalne literature. Čop ni bil daleč od te misli, saj se je s teorijo epa mnogo ukvarjal, Prešeren pa v drugi polovici tridesetih let ali vsaj ob prijateljevi smrti tudi ne. Jenko je s svojim humorističnim ljubezenskim epom *Ognjeplamtič* (1855), oprt na nekatere postopke Blumauerjeve travestije Eneide in na Byronovega *Don Juana*, opravil izzivalno parodično inverzijo te Prešernove zvrsti. Njeno vzvišeno ljubezensko tematiko je znižal na raven frivolne vsakdanjosti, njeno visoko idejo spustil v območje šaljivega cinizma in njen poetični jezik zamenjal z malomestnim žargonom. Ostala je samo zunanja oblika epske

pesnitve, toda z notranje, vsebinske strani minirana in razveljavljena.⁷⁶ Seveda Jenkovi parodični postopki niso zanimivi kot literarna stvaritev, temveč kot izraziti znaki razvojnega procesa, ki bi mu lahko rekli ukinjanje predhodne literarne strukture oziroma osvobajanje izpod nje in ustvarjanje praznega prostora za novo. Gre za parodijo v ožjem, Lotmanovem pomenu besede, se pravi za »parodijo, ki razdira strukturni kliše, a mu ne postavlja nasproti strukture drugega tipa«, tako imenovane »pozitivne« strukture, gre torej za parodijo kot pomožni, »laboratorijski žanr«.⁷⁷ Pojav ne bi bil zanimiv, če ne bi napovedoval ostrega slogovnega preloma in navsezadnje tudi novega sloga.

Temu igrivo eksperimentalnemu ustvarjanju praznine in neobvezne svobode je sledilo ali ga spremljalo iskanje nove »strukture«, s katero je šel v javnost. Na eni strani je po razkroju romantičnega epa nastajala k realizmu usmerjena Jenkova kratka proza, ki ima nekaj gogoljevskih lastnosti (*Tilka*, *Jeprški učitelj*, 1858). Na drugi strani, in ta je bila za Jenka glavna, pa je nastajal njegov novi tip lirike.

Najvidnejša zunanja značilnost Jenkove poezije je tendenca h kratkosti. H kratkosti pesmi, kitice in stiha. Ob ozadju mogočnega Prešernovega italijanskega enajsterca ali nibelunškega trinajsterca zelo izstopa Jenkov kratki osmerek, šesterec ali še krajši stih; ob sonetu in daljših Prešernovih oblikah njegova pogostna raba treh kitic, celo dveh ali ene same. Že Josip Stritar je opazil, da deluje »z malimi pripomočki«.⁷⁸ V skladu s to spremembo je še marsikaj drugega. Medtem ko je Prešernova izpoved ali pripoved vedno celovita, izdelana in zaokrožena, izrazito besedilo »lirika iz distance«, kot ga je imenoval Žigon, dajejo Jenkova besedila velikokrat vtis ne celovitosti in nedorečenosti, celo naključnega zapisa in improvizacije. Še v njegovem najpomembnejšem ciklu *Obrazi* ni mogoče odkriti tektonskega urejevalnega načela in je v resnici cikel brez ciklične arhitekture. Tudi zgradba njegovega stavka izgublja notranje ravnesje členov, posamezne besede postajajo pomensko bolj obremenjene ali pa se jim pomen izgublja. Skratka, dogaja se v bistvu tisto, kar je Tinjanov štel za razkroj klasične »monumentalne forme« in za uveljavljanje »fragmenta kot umetniške forme«, ki jo je v evropski poeziji prvi kanoniziral Heine.⁷⁹ Obsta-

⁷⁶ Podrobneje: B. Paternu, *Struktura in funkcija Jenkove paradije v razkroju slovenske romantične epike*, Slavistična revija, 1968, s. 7–64.

⁷⁷ J. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Rhode Island, 1968, s. 176.

⁷⁸ Josip Stritar, *Simon Jenko* (Zvon 1870), *Stritarjevo Zbrano delo*, VI, Ljubljana 1955, s. 102.

⁷⁹ J. N. Tynjanov, *Vopros o Tjutčeve*, v knj. *Arhaisty i novatory*, München 1967, s. 373–385.

jajo pa tudi še druge slogovne spremembe. Ob ozadju Prešernove povzdignjene dikcije in bolj ali manj »deklamacijskega verza« s klasično izdelanimi obrati, premori in prehodi toliko lažje spoznamo Jenkov »govorjeni verz« in njegovo znižano dikcijo. Sintaksa se iz retorične napetosti in hipotaktičnih konstrukcij pri njem plega v pogovorno nenapetost in enostavnejšo paratakso. Tudi težnje k morfološkem konstruiranju odpadajo ali pa so celo predmet satire. Jenkov pesniški jezik se očitno »demokratizira«, vase sprejema tudi »nižje« pogovorne plasti, narečno in žargonsko izrazje, tujke in prozaizme različnih vrst. Ustrezne spremembe so tudi v pojmovanju zvrsti, saj se Jenko več ne ravna po njihovi tradicionalni hierarhiji, hkrati pa vanje vnaša daljnosežne novosti. To ne velja samo za romantično poemo ali klasični ljubezenski sonet, temveč tudi za balado in romanco. Grozljivo balado oziroma balado duhov razvija v nove smeri: v humorno, socialno ali čisto lirsko. Opazne so velike spremembe v njenem motivacijskem sistemu, ki se premakne od zunanjih v globlje psihološke prostore, in še posebno v kompoziciji, saj se njen vrh in usodni prelom pomakneta v popoln konec besedila. Romanco napolni z naturalizmom radožive vaše erotike, postavljene v okvir dražljivega anekdotizma.

Te Jenkove inovacije, usmerjene proč od visoke romantike in njenih klasično artističnih oblik, pa se niso mogle uresničiti takoj in ne same po sebi. Vede ali nevede so iskale navezavo na vsaj približno ustrezen prevodnik in že obstoječi model domačega pesništva. Ta model je Jenko našel v naivnem in schlegeljansko rečeno »predumetniškem« ljudskem pesništvu, ki še ni bilo zvezano v stilne norme klasičnega tipa. Odločitev ni bila nova, saj je ob ljudskem pesništvu snovala že pred njim množica pesnikov druge ali tretje vrste, vse od Valentina Vodnika do Frana Levstika, pa tudi Prešeren sam, čeprav bolj mimogrede in zunaj svojega osrednjega opusa. Vendar ta tip umetnega pesništva na Slovenskem, kjer herderjanstvo ni dalo pomembnega pesnika, kljub nekaterim dosežkom ni bil umetniško izčrpan, s Prešernovo poezijo in Čopovo teorijo je bil celo odrinjen na rob literarnega dogajanja. Po logiki žanrskih menjav in inovacij, ki v literarnem razvoju niso redke in so za prelomna obdobja celo značilne, je Jenko posegel prav v ta, ne do kraja razviti, kakovostno obrobni in v bistvu protiprešernovski ali vsaj neprešernovski folklorni model. Seveda ne tako, da bi se kot pesnik etnograf pustil zavezati v njegove naivne norme, pač pa da bi poprešernovskem času z njihovo pomočjo našel novo osebno pot. Motive, kratek verz, dikcijo in metaforiko ljudske pesmi si je izbral predsem kot izhodišče

svojemu oblikovanju in izpovedovanju. Natančnejša razčlemba lirike te vrste, ki je pri njem razmeroma najbolj vidna, pokaže več različnih možnosti in stopenj pri uporabljanju folklornega sloga, vse od navideznega fotografiranja že danih ljudskih obrazcev pa do njihove popolne subjektivizacije in izstopov iz njih. Prevladuje močna subjektivizacija, ki ji je mogoče slediti na vseh ravneh izražanja in pri kateri je bil najbolj nov ter izviren kljub opaznemu Levstikovemu predhodništvu. Ta njegova subjektivizacija pa poteka v dve zelo različni smeri. Na eni strani v strogo intelektualizacijo, v skrajno lucidno refleksijo, ki se končuje v pravi filozofski liriki. Po drugi strani pa se razvija v nasprotno smer, v čisto razpoložensko liriko, kakršno je kritik Josip Stritar takrat imenoval »paysage intime« in »Stimmungslandschaft«.⁸⁰ Tako je Jenko uresničil bistveno drugačen način umetne obdelave folklornega sloga kot Prešeren, ki je ljudsko pesniško gradivo tudi obravnaval osebno, vendar po meri svoje klasično romantične poetike, ki posameznim sestavinam ni dopuščala popolne osamosvojitve, temveč jih je držala v ravnovesju.

Za Jenkovo slovansko usmerjenost, ki je izrazitejša kot Prešernova, je značilno, da je pri odmiku od visokih pesniških oblik evropske romantike in iskanju folklornega modela naposled prispel do poljskega krakovjaka. To obliko je izbral celo za svoje osrednje delo, za cikel enaindvajsetih pesmi z naslovom *Obrazi* (obj. 1858—1864). Izvirni poljski krakovjak je mogel srečati v takrat dokaj znani in dostopni zbirki F. Čelakovskega *Slovenské národní písně* (III, 1827), zanesljivo pa se je z njim seznanil ob Vrazovih ljubezenskih *Đulabijah* (1840), ki so prinašale čez dvesto besedil v tej poljski ljudski pesniški obliki in so bile Jenku tudi sicer v mnogočem blizu. Seveda pa ni mogel vedeti, da je Stanko Vraz še pred svojim prestopom v hrvaški ilirski krog slovenil poljske in pisal izvirne slovenske krakovnjake (1834—1837).⁸¹ Te »tipične oblike malopoljskih plesnih pesmi« (Helena Windakiewiczowa) pa ni izbral v njeni običajni dolgi, dvanajstzložni verzni obliki (6 + 6), urejeni v dvostišja, temveč v razpolovljeni, po navadi péti kratki šestzložni verzni obliki, urejeni v štirivrstičnice in rimani samo v parnih stihih.⁸²

⁸⁰ Josip Stritar, F. Levstik (Zvon 1870), *Stritarjevo Zbrano delo*, VI, Ljubljana 1955, s. 110. Izraza uporablja ob označevanju Levstikove pesmi *Dve otvi*.

⁸¹ Slavko Ježić, *Stanko Vraz, Pjesnička djela*, I, Zagreb 1953, s. 20—21; Anton Slodnjak, *Stanko Vraz, Slovenska djela*, Zagreb 1952, I, s. 168—170; II, 108.

⁸² O krakovjaku: Maria Jasińska, *Dmunistozgloskowiec. Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Kopczyńskiej i Marii Renaty Mayenowej. Poetyka. Żarys encyklopedyczny. Dział III: Wersyfikacja. Tom III. Wrocław,

Tako je nevede in do kraja uresničil tisto »folklorizirano« in slavizirano varianto romantike, ki je v Vrazovem slovenskem pesništvu enako kot lamartinovska ostala samo rokopisni torzo, uresničil seveda z znatno večjo in bolj zbrano umetniško močjo.⁸³ Oblikovno se je od *Dulabij* oddaljil predvsem v tem, da je namesto Vrazovega dvokitičnega izbral trokitični krakovnjak, se izogibal ritmičnim metabolizmom in ostal trdno v trohejskem ritmičnem toku. Seveda si je tako kot domače folklorne obrazce tudi to poljsko obliko izbral samo za izhodišče svoje čisto osebne lirike. Ob krakovjaku kot še neudomačeni obliki se je moral čutiti še manj vezanega. To kaže že sam naslov cikla *Obrazi*. Beseda daje danes vtis metafore, medtem ko je bila v tistem času čisto določen literarnoteoretični oziroma zvrstni pojem, ki se nikakor ni pokrival s pesniško folkloro. V slovensko literarno teorijo ga je leta 1849 uvedel Ivan Macun in z njim (»obraz« ali »slika«) označeval tip subjektivne razpoloženjske lirike, kot jo je našel popisano v teoriji Jeana Paula Richterja, in sicer na podlagi Goethejeve razpoloženjske lirike.⁸⁴ Skratka, kombinacija naslovnega pojma »obrazi« in folklornega krakovjaka že sama po sebi odpira pot k opredelitvi pojava. Pojava, ki je kombinacija subjektivnega romantičnega lirizma z ljudsko pesmijo. In taki tudi so *Obrazi*. Iz osnov preproste ljudske poetike se Jenkovo oblikovanje povzpne v prefinjeno lirizacijo narave in od preprostega razpoloženja v pretanjeno filozofsko refleksijo. Pri tem pa kaže opozoriti še na neko značilnost, ki ni brez pomena. Kljub temu, da cikel kot celota nima arhitektonske ideje, pa je vsaka pesem zase grajena strogo tektonsko, po navadi celo tridelno in s pomenskim težiščem na koncu besedila. Pojavo bo treba iskati semantično zaledje v avtorjevem zapletenem razmerju do sveta.

Ta literarna shema oziroma slogovni, oblikovni in zvrstni tloris Jenkove lirike nam daje vrsto podatkov v njenem mestu med pesniškimi tokovi zahodne in slovanske romantike. Vendar nas o posebnostih pozornije pouči njena idejna stran.

* * *

PAN, 1956, s. 358—359, 370—371; Helena Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny. Seria III, T. VII, Kraków, AU, 1913, s. 234—239. To literaturo mi je iz Varšave posredoval Anton Pretnar, za kar se mu zahvaljujem.

⁸³ Na francosko in še posebej lamartinovsko smer Vrazovega slovenskega in hrvaškega pesništva pazljiveje opozarja razprava *Dorda Zivanovića: Lamartin i Beranže u stvaralaštvu Stanka Vraza*, Anal. Filološkog fakulteta, Beograd 1968, s. 271—297.

⁸⁴ Ivan Macun, *Cvetje slovenskiga pesništva*, Trst 1850 (izšlo 1849), s. 64 do 65; prim: Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*, Wien 1815, s. 60—62.

Kot je življenjski nazor Prešernove poezije kljub globokim pretresom notranje osredinjen, enovit in v svojem razvoju dosleden, tako je pri Jenku razbit v drobce, brez dosledne razvojne črte in zato težko pregleden. Pač pa pri njem obstaja razmeroma obsežna in močnejše kot pri Prešernu razvita filozofska lirika. Ta nam omogoča ugotoviti celo vrsto izrazitih, četudi docela nasprotujočih si miselnih položajev oziroma »situacijskih krogov« pesnikove zavesti o bivanju in nato s pomočjo kronologije teh besedil vzpostaviti pregledno razmerje med njimi.⁸⁵ Taka opazovanja nam povedo, da Jenkovega življenjskega nazora, čeprav se tu in tam še dotika s Prešernovim, ni več mogoče označevati s pomočjo kontrastiranja med pojmom harmonija in disharmonija. Bivanski konflikt se pri njem toliko zaostri in spremeni, da uhaja čez simetrijo teh dveh pojmov, prenese se v drugi dve protikategoriji, ki bi ju lahko imenovali moč in nemoč. Vendar je za obe značilno, da se pomakneta v območje disharmoničnega.

Toda pojma moč in nemoč je treba pri Jenku, ki je pesnik tudi takrat, kadar piše filozofske pesmi, podrobneje opredeliti. Glavna sestavina, ki deluje v samem izhodišču tega njegovega bivanskega problema, je zavest minevanja. Opazna je že pri Prešernu, pri Jenku pa postane pglavitna optika, skozi katero gleda življenje in samega sebe. Ni človeške vrednote in ne stvari, ki je ne bi podvrigel zavesti minevanja in s tem izničenju, pa naj bo to vera, misel, čustvo ali celó delo človeških rok. Kadar gre njegova misel v skrajnost, sega natanko do tja, do koder se seže schopenhauerjanska misel minevanja, zajeta v pojem »*existentia fluxa*«, ko postane bistvo obstajanja spreminjanje, torej neobstajanje.⁸⁶ Seveda je dialektika te vrste, ki jo pri Jenku lahko najdemo v zelo prefinjenih doživljajskih oblikah, odprla vrata relativizmu, skepticizmu in agnosticizmu.⁸⁷

Toda tisto, kar Jenka bistveno loči od schopenhauerjanske dialektike, je napeto iskanje poti iz njenega pristajanja na izničenje in nemoč. Pesnikova iskanja iz točke nič so večstranska. Na eni strani gredo v smer spiritualizma, tudi hegeljanskega, in poskušajo v kraljestvu duha priti do trdne moči. Toda ob steni empirizma omahnejo v torzo in fragment. Še bolj opazno se Jenkova volja do moči zaganja v drugo,

⁸⁵ Podrobneje: B. Paternu, *Jenkova filozofska lirika*, Jezik in slovstvo, 1970/71, s. 81–94.

⁸⁶ *Parerga und Paralipomena*, Schopenhauers sämtliche Werke, Stuttgart, 1893–1896, Bd. 10, s. 269–275.

⁸⁷ O skepsi kot temeljni prvini Jenkovega svetovnega nazora je razpravljala Marja Boršnik v *Pregledu slovenskega slovstva*, 1948, s. 47.

prejšnji čisto nasprotno smer. V smer svobodne in radožive čutnosti, k senzualnemu vitalizmu. Seveda tu ni delovala samo pesnikova narava, temveč je treba računati tudi z odmevi mladonemške senzualistične filozofije. Ta je prihajala v literaturo predvsem z L. Wienbargom in s Heinejem, se z drastičnimi kretnjami obračala od »učene Sibirije« nemškega filozofskega idealizma in se od metafizike vračala z načelom prvinskega, čutnega in dejavnega življenja. Njeno geslo je postalo: »Življenju je življenje najvišji namen!«⁸⁸ V območju vitalizma je Jenko ustvaril vrsto uspešnih malih besedil, pomembnih po svoji svobodni življenjski radosti, ki je bila v okolju klerikalnega moralizma prav tako zdravilna kot izzivalna. Toda tudi ti njegovi položaji moči niso nekaj trdnega in trajnega. Obdani so z zavestjo minevanja in relativizma, ujeti so v filozofijo trenutka, njihovo prostranstvo je samo fragment. Neuspešni zagoni v spiritualizem in prav tako samo trenutne sprostitve v senzualizmu se iztekajo v isto točko: v izčrpanost, praznoto, celo v jasno izraženo schopenhauerjansko željo po izničenju lastne volje (*Sad spoznanja*). Vendar je za Jenka značilno, da se iz najglobljega položaja nemoči s silovitim naporom volje do moči požene v smer vztrajanja. Toda to je bolj krik in hotenje kot resnična možnost (*V brezupnosti*). Skratka, Jenkova življenjska filozofija je že filozofija vseh možnosti, a nikakršne rešitve, najmanj pa dogmatične. V njej je opazna miselna krivulja, ki teče od krščanstva v hegeljanstvo in od tod mimo schopenhauerjanstva v empirizem in senzualizem. Vendar nikjer ne napravi dokončne postaje, z nobeno filozofijo se ne more notranje čisto poenaciti, ostaja zunaj vseh zaključenih miselnih formul. Najbrž je prav tu eden izmed bistvenih razlogov in pogojev za pojav njegovega čistega lirizma na eni strani, na drugi pa skrajno izostrenega, nepomirljivega intelektualizma. Oboje skupaj je lahko dalo začetke slovenskega pesniškega modernizma.

Iz tega miselnega in doživljajskega tlorisa Jenkove livanjske lirike nam tudi druga tematska področja postanejo strukturalno preglednejša, pa naj gre za naravo, ljubezen, domovino ali pesništvo samo. Njegova krajinarska lirika, ki jo kot osamosvojeno lirsko zvrst šele uvaja v slovensko književnost, ima vrsto različnih doživljajskih in slogovnih odtenkov, ki jih je literarna zgodovina že pazljivo razčlenila.⁸⁹ Z našega zornega kota sta v njej vidni predvsem dve skrajni legi: popolno notranje poenacjenje med naravo in človekom na enem koncu in popolna odtujenost

⁸⁸ L. Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge*, 1834, s. 79.

⁸⁹ France Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962, s. 202–238.

med njima na drugem; v prvem primeru je človek (seveda pesnik sam) suveren in narava njegov poslušen medij (simbol), v drugem je suverena narava in človek ničev ob njeni moči ter brezbržnosti. V ljubezenskih pesmih imajo več prostora srednja in tradicionalna doživetja (*Obujenke*), vendar se tudi njegovo ljubezensko doživljanje razpolovi v občutje radožive moči in v občutje resigniranega podleganja. Iz položajev notranje ranljivosti se pogostoma rešuje s kretnjo avtoironije in cinizma, zavestnih montaž moči po vzorcu, ki ga je formuliral Jean Paul Richter s stavkom »skok iz parne kopeli ganotja v hladno kopel satire«, Heine pa s svojim znanim receptom o samoobrambnem spajanju »patetičnega s komičnim«, sentimenta z ironijo. V pesmih o domovini zna biti Jenkov obup daljnosežnejši kot Prešernov (*Slovenska zgodovina*), toda tudi kretnje upora zoper tuje nasilje, zoper monarhijo in cerkev so mestoma radikalnejše, socialni problemi že bolj izpostavljeni. V pesmih o pesništvu se dogaja očiten razkol. Pesnik mu včasih še pomeni glasnika izjemnih in neznanskih moči narave, drugič ga do kraja demitizira. Postavlja ga med jetnike prozaične in brezsimbolne resničnosti, v vsakdanjo gmotno bedo in, če je treba, tudi v lastno izprijenost.

Če bi torej Jenkovo pesništvo poskušali preverjati z nekoliko enostavnimi, pa vendar do neke mere povednimi R. Wellekovimi tremi merili evropskega romantizma (pojmovanje narave kot živega organizma, analognega človeku; pojmovanje pesnika in pesništva kot glasnika neke višje resničnosti; in izražanje s simboli), bi ugotovili, da pri vseh treh testih stoji še znotraj romantičnega idejno stilnega sistema, da pa z nekaterimi lastnostmi že izstopa iz njegovih strožje zarisanih meja, in sicer v smeri realizma.⁹⁰ Ti izstopi so najbolj opazni na dveh mestih: kadar simbol oziroma metaforo izpodriva metonimija in kadar pesnikovo pero prehaja k opisnosti.

Vendar bi nas manj splošno in bolj zgodovinsko opredeljevanje moralo privedi do tega, da bi Jenkovo poezijo vključili v tisti tok evropske romantike, ki poteka na črti Byron-Heine-Lermontov in se bolj ali manj izogne »klasični« romantiki schlegeljanskega toka ali pa ga zavestno razkraja. Omenjene orientacijske točke je postavil tudi pesnik sam v pogovoru z literarnim zgodovinarjem Franom Levcem.⁹¹ Jenku je treba priznati, da je slovensko varianto evropske »protiklasične« ro-

⁹⁰ René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven a. London, 1965, s. 160, 161, 166, 197.

⁹¹ Levec poroča: »Odkritosrčno je pravil, da so največ vpliva imeli nanj in na razvoj njegovega pesništva Byron, Heine, Lermontov, a največ se je naučil od Heineja.« (F. Levec, *Simon Jenko*, Zvon 1879, s. 372.)

mantike uresničil na izviren in tvoren način. Izrazno jo je tesno povezal s slovensko in slovansko ljudsko poezijo, idejno pa jo napolnil s svojim razreševanjem razpetosti med močjo in nemočjo osebne pa tudi narodove eksistence. Njegov idejni in pesniški problem pa bi bilo mogoče situirati tudi v znane zgodovinske okoliščine. Gre za zelo depresivni in hkrati še uporniški desetletji, ki sta sledili polomu revolucije v Avstriji leta 1848. Prešeren je svoje delo opravil pred to izkušnjo.

Razpravo lahko povzamemo v naslednje sklepne misli.

V slovenski literaturi je romantika opravila dvoje pomembnih dejanj: 1. izstopila je iz provincialnega utilitarizma, poezijo je konstituirala kot poezijo in jo prvič razvila do izdelanega idejno-stilnega sistema; 2. njena literarna dozorelost pa je sprožila tudi prvo globljo stilno opozicijo oziroma diferenciacijo in s tem normalni tok nadaljnjega razvoja. Prvo dejanje, emancipacijo poezije, je opravil France Prešeren (1800 do 1840), drugo, njeno notranjo diferenciacijo pa Simon Jenko (1835 do 1869). Njuno pesništvo predstavlja dve zaporedni fazi in dva vodilna tipa slovenske romantike.

Slovensko pesništvo 18. stoletja ni imelo razvitega klasicizma in opazen del njegovih neizpolnjenih nalog, predvsem jezikovno artističnih, je prevzela romantika. Tako je najvidnejša značilnost Prešernovega romantizma, da kljub vsem disonancam nosi v sebi normo renesančno klasične poetike. To ni romantika, ki bi do kraja razdrla klasicistično hierarhijo treh slogov ali klasicistično hierarhijo zvrsti. Ker Slovenci še niso imeli višje razvite kulture pesniškega izraza, temveč predvsem nastavke vanjo, se je Prešeren odločil za smer jezikovnega kultiviranja, za smer »višjega sloga« in strogega artizma. Zato si je izbral predvsem reprezentativne oblike evropske poezije, posebno še oblike italijanske renesanse (tercina, stanca, sonet, sonetni venec). Pobude za ta literarni model romantike je dobil pri bratih Schleglih, v njuni teoriji jezika, artizma in oblikovalnega univerzalizma. Vendar pa ni sprejel filozofskih in političnih implikacij nemške teorije. Ostal je pri svojem radikalnem svobodomiselstvu in pri eksistencialno odprtem življenjskem nazoru, ki spaja načelo sifizovstva z načelom uporniškega prometejstva. Tako je schlegeljanski tip evropske »klasične« romantike na Slovenskem doživel zelo bistveno vsebinsko inverzijo in tvorno preobrazbo.

Simon Jenko je uveljavil čisto drugačen tip romantike. Od Prešernovega »višjega sloga« se je obrnil k »nižjemu slogu«, od artizma v njegovo nasprotje, od monumentalne oblike k fragmentu. Odvrnil se je tudi

od reprezentativnih oblik evropske renesančno romantične klasike in se usmeril k preprostemu modelu ljudske pesmi. Za svoj glavni cikel je izbral poljski krakovjak. Toda folklorne obrazce je uporabil samo za izhodišče v novo subjektivizacijo. Ta poteka v dve nasprotni smeri: v smer čiste razpoloženske lirike in v smer intelektualizirane, filozofske lirike. Tudi življenjski nazor, ki deluje zadaj, je drugačen kot Prešernov. Njegovo bistvo je v skrajno dinamičnem, na vse strani odprtem skepticizmu, ki mestoma prestopa že v filozofijo trenutka. Jenkova lirika predstavlja izvirno slovensko varianto tistega »protiklasičnega« toka romantike, ki poteka od Byrona, mimo Heineja k Lermontovu.

Tako sta Prešeren in Jenko na svoj način uresničila oba pola evropske romantike in s tem slovensko poezijo prvič kompletirala ter povzdignila na raven razvitih slovanskih poezij. Z izrazito uresničitvijo opozicije med »klasično« in »protiklasično« strukturo sta pognala v tek eno izmed bistvenih notranjih gibal nadaljnjega razvoja poezije.

РЕЗЮМЕ

В словенской литературе романтизм совершил двое важных подвигов: 1) он вышел из провинциального утилитаризма, конституировал поэзию как поэзию и в первый раз развил поэзию до степени вполне оформленной системы; 2) его литературная зрелость в свою очередь способствовала появлению более глубокой стилиевой оппозиции или дифференциации и таким образом создала нормальные условия для дальнейшего развития. Первый подвиг — эмансипация поэзии — совершился в творчестве Франца Прешерна (1800—1849), второй — ее внутренняя дифференциация — в творчестве Симона Енко (1835—1869). Поэтическое творчество этих двух поэтов представляет собою двух, один за другим следующих фазисов, и двух ведущих типов словенского романтизма.

В словенской поэзии 18-го века не было развитого классицизма и большая часть им неосуществленных задач, прежде всего языково-артистических, взял на себя романтизм. Вследствие того является самой характерной чертой романтизма Прешерна сосуществование нормы ренесансно-классицистической поэтики и ряда диссонансов. Это не тот тип романтизма, который до конца уничтожил классицистическую иерархию трех стилей или классицистическую иерархию жанров. Из-за отсутствия у словенцев высокоразвитой культуры поэтического выражения, для которого существовали лишь некоторые предпосылки, Прешерн выбрал путь языкового культивирования, путь «высокого стиля» и строгого артизма. По этой причине Прешерн выбирал для своего творчества прежде всего репрезентативные формы европейской поэзии, в первую очередь формы итальянского Ренессанса (терцина, станса, сонет, сонетный венок). Побуждения к усвоению такой литературной модели Прешерн нашел у братьев Шлегель, у их теории языка, артизма и универсализма формы. Но он не принял философских и политических импликаций немецкой теории. Прешерн все еще придерживался своего ради-

кального свободомыслия и экзистенциально-открытого мировоззрения, соединяющего принцип Сизифа с принципом бунтарского прометейства. Таким образом шлегелевский тип европейского «классического» романтизма в Словении претерпел существенную инверсию содержания и творческое преобразование.

Симон Енко осуществил совсем иной тип романтизма. От «высокого стиля» Прешерна он перешел на «низкий стиль», от артизма на его противоположность, от монументальной формы к фрагменту. Он отбросил и репрезентативные формы европейской ренессансно-романтической классики и ориентировался на простую модель народной песни. Для своего главного цикла он выбрал польский краковяк. Но фольклорные образцы он употребил лишь как отправной пункт в новую субъективизацию. Она развивается в двух противоположных направлениях: в направлении чистой лирики настроения и в направлении интеллектуализованной, философской лирики. И его мировоззрение, действующее на фоне, отличается от мировоззрения Прешерна. Существенным признаком этого мировоззрения является крайне динамичный, вполне открытый скептицизм, частично переходящий в философию мига. Лирика Енко является оригинальным словенским вариантом того «контрклассического» направления романтизма, который пошел от Байрона к Гейне и Лермонтову.

Прешерен и Енко таким образом по своему реализовали обе крайности европейского романтизма и тем в первый раз скомплектовали словенскую поэзию и подняли ее на уровень развитых славянских поэзий. С сильным проведением оппозиции между «классической» и «контрклассической» структурами Прешерен и Енко привели в движение одну из основных внутренних двигательных сил последующего развития поэзии.

SLOVENSKA SATIRA V DVAJSETEM STOLETJU*

Satira je zelo pogost izpovedni način v slovenskem slovstvu 20. stol. Največ jo je rojevala duhovna in moralna zmeda meščanstva, ki si ni moglo ustvariti države. Njena glavna tendenca je osvoboditi posameznika in narod. Sprva se je začrtala v narodno imanentne probleme, po prvi svetovni vojni pa napadla tudi evropski buržoazni imperializem. Študija proučuje trajnejše satirične karakterje (tipe) in teme ter satirično podprte mite folklorno herojskega in krščanskega nazorskega izvora.

Satire is a very common means of expression in 20th century Slovene literature. It was mostly produced by the spiritual and moral disorder of the bourgeoisie, who were unable to create their own state. The main tendency of bourgeois satire is to create a liberated individual and nation. At first it treated the problems peculiar to the nation, and after the First World War it also attacked European bourgeois imperialism. This study treats the more permanent satirical characters (types), themes and myths destroyed by satire, which had originated in folkloric, heroic and Christian ideology.

Satira je zelo opazna sestavina slovenskega slovstva v prvi polovici dvajsetega stoletja. V kratki, bolj sintetični kot analitični razpravi seveda ni mogoče navajati družbenih osnov in političnozgodovinskih nasprotij, ki jih satira teh desetletij odseva. Pregled glavnih tem, idejno-vsebinskih jeder, nekaterih satiričnih simbolov in starih mitemov v novi vlogi pa bo nazorno razgrnil zgodovinsko ozadnje in pokazal stvarne motivacije satire.

Satiriki so le kaj malega naravnost povedali, zakaj so pisali posmehljivo in kakšen je bil namen njihovega porogljivega ali pa vedrega smeha. Ivan Cankar pa je namen svoje satirične komike nekajkrat opisal in utemeljil. Izjave povedo, da ji je določil poseben pomen za cilje, o katerih je menil, da jim je literatura bila dolžna delati pot. Njegove utemeljitve bo potrebno navesti tudi zato, ker opozarjajo na izvir in glavno tematiko satiričnega pisanja te dobe. Posledice prve svetovne vojne so slovenski satiri dale sicer nove idejne motive, hkrati pa njene

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1973.

tradicionalne teme po vojni niso ugasnile. Usoda Slovencev npr. je bila v na novo razpostavljeni igri evropskih imperialističnih držav le še ostreje zagledana.

V teh desetletjih so satirično pisali Ivan Cankar, Dragotin Kette in Oton Župančič, Fran Milčinski, Vladimir Levstik in Ivan Pregelj, Srečko Kosovel, Bratko Kreft, Božo Vodušek, Ferdo Kozak in Ludvik Mrzel. Spisi drugih avtorjev ne spreminjajo podobe idejno satiričnega tipa in njegove vrednosti, zato lahko brez škode ostanejo zunaj tega pregleda.

I.

Idejno vsebinski okvir na prelomu stoletja. Na prelomu stoletja je satira rasla predvsem iz prepričanja, da mora literatura povečati kulturno, socialno in narodnopolitično zavest posameznika in narodne skupnosti. V pismu iz leta 1900 je Ivan Cankar (1876–1918) npr. takole opredelili nalogo literature: »Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socialnem, vsem javnem življenju*, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot. Vse je v blatu pri nas doma. Tista stranka, ki se imenuje liberalna, je korumpirana do nohtov in nazadnjaška nič manj kot farška drhal. Kliče v politiki in literaturi, Včasih me to ni skrbelo, ali danes Vam povem, da mi je zelo težko pri srcu, če pomislim, kakšna prihodnost se pripravlja našemu kmečkemu narodu. Ta namreč gineva in izumira.«¹ Odločitev, da bodi literatura bolj tendenčna, je satiri zagotavljalo odlično mesto med pisateljskimi načini. Da bi morala prav satira postati odločno in odlično bojno sredstvo za personalizacijo posameznika, zlasti izobraženca, in narodne skupnosti, je videti iz več Cankarjevih miselnih motivov v prozah okrog leta 1900. Kritični mislec je v njih opisal negativno perspektivo, ki je Slovincem pretila pod habsburško krono v desetletjih pred prvo svetovno vojno. Predvsem je osvetlil korenine negativne perspektive.

Eden tedanjih njegovih epskih likov obljublja napisati takšno literarno delo, ki ga estetsko ne bo moč rubricirati po ustaljenih merilih. »Podobno bo kvečjemu tragediji, kajti kdor piše problemsko zgodovino slovenskega naroda, takšno, ki ne mara za zunanosti, ta »piše prva dejanja tragedije; glavni junak je pasivna natura, — pravijo, da take nature ne sodijo v tragedijo, toda estetiki so abotni ljudje. Ekspozicija je tako jasna, in konflikt tako naraven, da je katastrofa neizogibna, če se

¹ Ivan Cankar, pismo Zofki Kvedrovi, 8. maja 1900. PIC 1948, II/362.

bog ne usmili tega klavrnega junaka. To je okvir, je glavna poteza, ali glavna stvar ni. Mene zanima bolj ta del tragedije, ki se vrši ravno-kar. Ta del je namreč humorističen intermezzo...² V drugem besedilu je dodal, da se »v vseh pojavih narodovega življenja vidi, da niso samostojni, se vidi plahost, ponižnost, nezaupnost v vsaki kretnji, v vsaki besedi. V življenju skupnega naroda in ljudi, ki so ta narod... Hlapčevstvo se jim pozna vsem na čelu, samozatajevanje je njih natura...«³ Nato se je še enkrat vrnil k »pasivni naturi« ter ostro opisal njen izvor, sestavine in posledice. »Hudič« ga je prepričal, da ima pravico do življenja samo tisti, »ki se zaveda te pravice in ki jo terja, če mu jo kratijo«. Kdor pa se ponižuje, »bo še bolj ponižan. Da, prijatelj, poznam cele narode, ki so taka gnusna golazen in ki bodo zaradi tega jutri ali pojutrišnjem strti s peto. Taki narodi kvečjemu tožijo, kvečjemu moledujejo, jokajo in prosijo, a ne kriče nikoli in nikoli ne udarijo... taki narodi se zavedajo svoje skromnosti, bojazljivosti in krščanske pohlevnosti in zato se sramujejo sami sebe; zatajujejo se, tope se kakor brez-nov sneg in izginili bodo. Krščanska skromnost jim koplje grob. Stvari, ki so drugod navadne kakor zrak, so jim ideali, utopije. Tebi se ne zdi nič nenavadnega, da nosiš čevlje in suknjo, beraču na cesti pa so čevlji ideal in mu je misel na gosposko suknjo smešna utopija. Tako se vedejo skromni, krščanski narodi, — gnusna golazen, ki ima vsakdo pravico, da jo strè s petó.«⁴

Citati zgovorno potrjujejo, da se je Cankar zavedal osnov, zaradi katerih je glavni junak tragikomedijna tekstna morala postata »pasivna natura« in zakaj je Slovenec moral igrati tragikomično zgodbo pasivnega junaka. Izkušnje so mu pravile, da sta pasivnost in hlapčevstvo produkta duhovne neurejenosti in državne odvisnosti. Programatik slovenskega modernega satiropisja je natančno vedel, da je imperialistična habsburška država zatirala slovensko narodno zavest. Kljub temu pa satiropisja ni usmerjal navzven, proti tej državi, in tudi sam je ta državni zvarek osmešil le v simbolični črtici *Kostanj posebne sorte* (1915). Satiro je hotel obdržati v domači snovi, morala je odkrivati zlo, ki ga je narodopolitična odvisnost povzročala v slovenskem človeku. Marsikdo se je npr. odpovedal osvobodilnim idejam, se pohlapčil, postal narodno in socialno »zadovoljen«, čim je dosegel intelektualni poklic. Iz tega je sledilo, da se je slovenski malomeščan manj potegoval za narodne pra-

² Ivan Cankar *Popotovanje Nikolaja Nikiča*, 1900.

³ Ivan Cankar, *Profesor Kosirnik*, 1901.

⁴ Ivan Cankar, *Nezadovoljnost*, 1901.

vice, kot bi se moral. Na nekem mestu se je Cankar rezko vprašal, ali naj kot izobraženec tudi sam leže »na gnilo posteljo« takšnega zadovoljstva ter umira skupaj »z umirajočim narodom«. ⁵ Posmehljivo vprašanje pa ni bilo le kretnja zoper vdajo, ampak je pozivalo kulturnike k odločnejši dejavnosti. Videti je tudi, da je med duhovne ovire osvobodjevanja štel zlasti krščanstvo. Zdelo se mu je, da je oznanjalo lastnosti, ki so stopnjevale narodno nemoč: ponižnost, samozatajevanje, otroška »žlahтна srca« so posamezniku in narodu spodkopavale samozavest, vitalno moč in odpornost do imperialističnih sosedov. Med povzročitelje slovenske »pasivne nature« pa je prištel tudi »večnega filistra«, ta je še prav posebej razosebljal posameznika in slabil narodno skupnost. Načelno ga je takole predstavil: »... iskali smo večnega filistra, ki nas je bil zastupil s strupom večne laži in večne ponižnosti in večne nezaupnosti ... in našli smo ga v templju ... To je bil tisti dvorni svetnik z dostojanstvenim, resnim obrazom; a oblečen je bil v popovsko haljo ... Večni filister je stopil med nas, vkoval nam je roke ter nas pogнал v blato nazaj, kakor čredo ovac.« ⁶

S tem je začrtal snovne in idejnovsebinske okvire za glavni satirični tok. Identificiral je glavnega satiričnega junaka, strankarskega in cerkvenega prvaka, politično in cerkveno strukturo. Ob njega je lahko pristavil še uradnike, literate, časnikarje, učitelje, poklice, ki so hlapčevsko zapravljali umsko moč. Njegov »hudič« se je česa gotovo naučil pri Friedrichu Nietzscheju. Toda konec devetdesetih let je Cankar spoznaval zlasti marksizem. Ta mu je dobro služil pri načrtovanju satire, ki sta jo narekovala čas in prostor.

Literarna satira. Če naj bi literatura morala reformirati vse javno življenje, potem je to najprej pomenilo, da je generacija novoromantikov zadela na literaturo, ki reforme ni mogla izvesti. Hkrati pa je tudi pomenilo, da je literatura morala napraviti red najprej v sebi, se pravi, da je bilo potrebno natančno določiti, kaj je slovstvena umetnost in kaj smisel slovstvenega ustvarjanja. O teh vprašanjih so razmeroma veliko pisali, tudi v satirični obliki, Ivan Cankar, Dragotin Kette in Oton Župančič. V literarnih satirah so zavračali klasicistično poetiko pesmi in tragedije, omejevali navidezno prednost objektivistično realistične poezije, smešili »pozitivne ideje« ter ideološki in moralistični kriterij. V literarnih satirah so največkrat hkrati govorili o estetskih in

⁵ Kot pod 3.

⁶ Ivan Cankar, *Spomladanska noč*, 1901.

nazorskih omejenostih slovstva, ki so ga šteli za stranski, blodni tok. Ker pa téma te razprave zahteva le razčlenitev njihove kritike zgrešenih ideološko-literarnih izhodišč, se bomo omejili le na to kritiko.

Dragotin Kette (1876—1899) je v gazeli menda prvi posmehljivo zapisal, da ideološki študij ne more roditi pesnika. Ko je spesnil ironični motiv »A poet naš, čuj, opeval bode socialno bedo: /Marksa, Engelsa, pritožbe na poslance —/ vse je preštudiral«, ⁷ je z njim zadel dvoje: prisiljeni tematski objektivizem in posili nazorsko zavzetost, s katerima so pisci v vseh časih slabo nadomeščali prvinsko izkušnjo in čustveni pretres, izpovedno neposrednost in neponovljiv oblikovalni dar. Ivan Cankar je smešil »srečne« pisce teologe, ker so že v mladosti našli dokončen svetovni nazor in se prepričali, da je namen umetnosti »prikazovati ideje, ki so prvotno v bogu in ki se nam kažejo v božjem stvarstvu«. ⁸ Oton Župančič (1878—1949) pa je tistemu delu katoliške publicistike, ki se je potegovala za nastop »pesnika — misleca«, upesnjevalca krščanske predstave sveta, med drugim odgovoril tudi v satiričnem epu. ⁹

Tu je povedal, da je »modrijan suhoparnik« smešen, kadar hoče ukazovati umetniku, racionalist nemogoč, če hoče vladati domišljjsko ustvarjalnemu tipu. Ironiziral je tudi glavne besede neotomistične slovstvene publicistike: namen, moralo in srečo. Pesnik lahko ustvarja le iz silovitega navdiha ali »iz viharja«, med ustvarjenim aktom se nima časa ukvarjati »z nameni, moralo in srečo«. Nasilje vsakršnega racionalizma je še določneje napadel v *Glosi* (1915):

Kaj modrost mi tvoja zvita,
kaj mi akti preležani!
Bukev prah naj v sebi hrani
seme pesmi in razevita?
Ne natezaj na kopita,
kar svobodno je brez meje,
tvoje forme in ideje,
o, kako je vse to suho,
golo, piškavo in gluho —
ptič na veji se ti smeje.

Da si je tu izposodil predvsem formalistično in ideološko kritiko, je pač dovolj razvidno.

Celotno slovstveno revolucijo v novi romantiki, s tem pa tudi obstoje napadalne umetnosti, ki naj bi pomagala reformirati slovensko

⁷ Dragotin Kette, *Res je pel*, 1897.

⁸ Ivan Cankar, *Almanahovci*, 1901.

⁹ Oton Župančič, *Jerala*, 1902—1927.

družbo in narodnopolitični položaj, je najbolj oviralo moralistično in pedagoško utilitarno načelo. Že skromni odmevi naturalizma so na Slovenskem zadeli na ideološko skrajno reakcionaren odpor. Boj proti dekadenci pa se je spremenil v boj proti subjektivnemu načelu umetniške produkcije. Subjektivizem naj bi prinašal s seboj nemoralo in idejno tuje, slovenskemu ljudstvu neustrezne primesi in ga ideološko spodkopaval. Kdor ni maral priznavati izključnosti prevladujočega krščanskega nazora, ali pa se je upiral surovostim, ki jih je kopičila malo-meščanska kapitalistična akumulacija, je veljal za narodnega sovražnika in tujca. Take moralne očitke je prejemal zlasti Ivan Cankar, vendar jih je enako ostro tudi zavračal.

Razumskega praktika, ki je štel umetnika za »nepotrebnega človeka«, je Cankar deloma karikiriral v satiričnih spisih¹⁰, še bolj pa v umirjeno polemični obliki večjih besedil, npr. v romanih *Tujci* (1902) in *Križ na gori* (1905). Zato pa so ga tolikanj bolj razdražili moralisti, naj so bili pisatelji ali ideologi.

Da bi se maščeval za dekadenci cikel pesmi *Dunajski večeri* (1897), ki jih do 1899 ni mogel natisniti, se je pikro pozabaval s slovenskimi pisatelji. Zbral jih je v narodno dvorano, oblekel v temne halje in črne kapuce, in takšni cvrejo pregrešne literature. Iz njih se vzdigne debelušček in za program slovenskega pesnikovanja citira nedolžen motiv: »Golobček, čedna stvarica, / vsak ljubi te in rad ima.«¹¹ Cankar se je tu že poigral s kasnejšim šentflorjanskim modelom. Spokorniška halja in kapuca iz krščanske nazorske strukture sta napovedala, da se je odločil preganjati moralistična zvijačenja v literaturi, prav tako pa tudi moralistično zaščito »nedolžnega« in »nezrelega« občinstva pred nepolepšano, kritično, svobodno umetniško besedo.

Potem ko je krščansko moralistično načelo oviralo pisatelje vse devetnajsto stoletje, je doseglo svoj brezglavi vrh konec stoletja, ko je ljubljanski škof ocenil Cankarjevo pesniško zbirko *Erotika* (1899) za pohujšljivo in dal pokupiti celotno naklado. Cankar je to oceno poravnal s takole odločitvijo: »V aferi moje Erotike imamo spet eklatanten dokaz, kako gnile so naše literarne in politične razmere. Vse je že prepojeno s klerikalizmom; 'Narod' si ne upa črhniti besedice o 'Nj. Prezvišenosti'. — V svoji prihodnji knjigi posvetim brezobzirno v to smradljivo noč.«¹² Sledilo je več spisov, v katerih je drzno razkrival »smradljivo noč« ali

¹⁰ Ivan Cankar, *Nenavaden pojav*, 1899.

¹¹ Ivan Cankar, *Čisto navadna, znana stvar*, 1897.

¹² Ivan Cankar, pismo Etbinu Kristanu, 13. aprila 1899. PIC II/299.

»dolino šentflorjansko«, kakor je poimenoval tisti negativni simbol, s katerim je med drugim določil tudi razdaljo med umetnikovo moralo in navidezno moralo liberalnega in klerikalnega malomeščanstva. Že leta 1900 je napovedal komedijo »Moralni ljudje«, ¹³ a je ni napisal. Najtrši udarec je za nekaj let odložil. Ko pa so se moralistični ugovori že dovolj nakopičili, je z dvema satiričnima simboloma, z »dolino šentflorjansko« in s »Krpanovo kobilom« branil umetnost s sredstvi, kot še nihče v zgodovini slovenske literature.

»Moralno spotakljivost« je kritiki vrnil npr. tako, da je med svoje epske amoralne tipe ¹⁴ uvrstil tudi duhovnika, ki mu zatajeni otrok ne pričakovano razdre moralno vzvišenost in duševno udobje in ga požene v blaznost. ¹⁵ S psihološko grotesko kajpada ni maral iztržiti političnega dobička, kot liberalni pisatelji s pikantnimi feljtoni iz duhovniškega življenja, ampak le satirično opozoriti na pristranost in hinavščino moralistično zvišene slovstvene kritike.

Umetnika in meščanske moraliste pa je soočil v farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908). Kaj je vsebina negativnega simbola »dolina šentflorjanska«? Predvsem je to kulturna in нравstvena pokvarjenost malomeščanstva, ki mu je bolj ugajala folklorizirana, lahkotna in tudi čutno zabavna umetnost »Krpanove kobile«, kakor pa kritična umetnost, ki bi pretresala njegovo vest. Predstavnik oblasti in zaščitnik krščanske morale zgoščeno karikira kritično umetnost z besedami: »Umetnost je zakrpana suknja nečistosti in drugih nadlog« (I/1). Zaničevanje resnične umetnosti Cankar deloma poravnava z duhovitimi aforizmi, npr. »O domovina, ti si kakor vlačuga: Kdor te ljubi, ga zasmejuje« (II/1). Še bolj pa se maščuje tako, da s Šentflorjanca sname krinko: krščanski krepostnik je v resnici le patetični svetohlinec, intonacija besed in kretenj ga razodeva, da je križanec janzenistične vzgoje in spolne sle. Cankar se je pozabaval s »častivrednim«, a seksualno zmedenim meščanom, ki hinavči moralo, v resnici pa je surov prevarant. Njegov namen ni bil s »krvavo ironijo« rešiti meščana iz potuhnjene zapredenosti v lepi moralni videz in ga napraviti značajnega. Brez okolišenja in totalno ga je osmešil zato, da bi pokazal, kako razdvojeni, značajsko pokvarjeni tip nima pravice obsojati deziluzionistične umetnosti. Farsa je pokazala, da nemoralen ni umetnik oziroma umetnost, ampak njen malomeščanski konsument.

¹³ Ivan Cankar, pismo Franu Govekarju, 31. dec. 1900, PIC I/216.

¹⁴ Ivan Cankar, *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, 1908.

¹⁵ Ivan Cankar, *Polikarp*, 1905.

Po tej farsji je hotel še stopnjevati satiro o čednosti, vendar tako, da bi spet problematiziral čednost slovenskega pisatelja. Ta in oni je namreč ob »Pohujšanju« presenečen razpravljaj o moralnem padcu in vulgarizaciji umetnosti. Cankarja je prešinila ideja za farso »Žalostni konec umetnosti«, v kateri bi simbol za umetnost, Jacinto, prodal »za trideset srebrnikov«. Uprizoriti se je namenjal groteskni semenj, na katerem bi spravi na gledališki oder »vse slovenske umetnike z njih umetnostjo vred«. »To bo farsa v treh aktih ter s prologom in epilogom. V prologu bom Jacinto preoblekel v spokorniško haljo, v farsji jo bodo umetniki prodajali, v epilogu se bo pa videlo, da niso nič opravili. Scena: muzej ljubljanski, umetniška galerija; na stenah ne vise umotvori, temveč umetniki; nastopim jaz, v livreji služabnika ter razlagam slavnemu občinstvu zasluge in življenje obešencev. Tako, cenjeno občinstvo, sva si povedala, kar sva si mislila povedati. Klanjam se!¹⁶ Videti je, da bi motiv iz črtice *Čisto navadna, znana stvar* iz leta 1897 dobil v tej farsji stopnjevano groteskno dopolnilo, zaokrožila bi se antimoralistična satirična tematika, ki je v Cankarju vzkalila, ko so mu zavrnili *Dunajske večere*. Vendar groteske o umetnikih ni napisal. Vse desetletje pa je zasmehoval časnikarja in literata, kadar sta se odločila biti ideološki in stilni okrask političnih in cerkvenih prvakov in prikrivati njihova hudo delstva na ljudski račun. Že leta 1901 je zapisal miselni obrazec, s katerim se utemeljujejo hlapčevski literati: »Resnico je treba spoštovati v teoriji, — za prakso nima nobene vrednosti. Prvo je, da človek živi, — če živi s pomočjo laži in resnice, je naposled vseeno.«¹⁷

Ta aforizem pa je vseboval tudi že umetnikov socialni položaj v malomeščanskem okolju. Cankar je veliko pisal o tem položaju, tudi na satiričen način. Tudi ta besedila kažejo, da niti šentflorjanec niti razumski praktik nista cenila umetnika in sta z zaničevanjem ogrožala umetnikovo gmotno varnost ter zniževala zahtevnost, raven umetniškega ustvarjanja. Nevzdržen umetnikov socialni položaj je nakratko in natančno povzel tudi Oton Župančič z groteskno podobo, kako slikar vizionarno sega po diamantih, iz žepa pa potegne »govno«:

Zdaj s pestjo zagrabi polno
tu demantov, tam cekinov,
teci, revež, pred družino:
»Ženka, deca, glejte!« — Ino —
sežeš v žep, v njem samo govno.¹⁸

¹⁶ Ivan Cankar, *Glose k »Zgodbam iz doline šentflorjanske«*, 1908. Ljubljanski zvon 1926.

¹⁷ Ivan Cankar, *Za narodno blago*, 1901 (I/12).

¹⁸ Oton Župančič, *V album*, slikarju Hinku Smrekarju — če bi ga imel, kajpa. 1908.

Socialno ogroženi umetnik pa seveda ni mogel zatajevati, kaj se je dogajalo v družbi, v narodni skupnosti, katere organski del je bil. Če se je ožja literarnoestetska satira potegovala za svoboden pesniški izraz, za subjektivno vsebino in obliko, je socialni problem terjal od umetnika, da natančno premisli namen in učinek svojega dela. Zato je del literarnega satiropisja poudarjal umetnikovo zgodovinsko odgovornost in mu odpiral tudi žgoče satirične teme. Novoromantična literarna satira je jasno povedala, da slovstvo nesvobodnega naroda ne more biti idilična dekoracija in suženjsko početje, ampak mora sodelovati pri osebnem in narodnem osvobajanju. Kolikor pa je ta satira smešila načela, ki nasprotujejo svobodnemu ustvarjanju in umetnika uklepajo v moralno, nazorsko in estetsko normo, je presegala slovensko kulturno problematiko in imela tudi mednarodno vrednost.

Satira o meščanskem narodnem heroju. Satirično pisanje, ki je podajalo umetnikov socialni položaj sredi socialno slabo zdifereciranе družbe, je Cankar leta 1908 motiviral tudi takole: »Resnični umetnik stoji zmerom v nasprotju in boju s svojo družbo, s svojim narodom in s svojo dobo. Jaz trdim, da drugače *ni* umetnik... Kdor se prilagodi, ni bil nikoli umetnik... Kdor je priznan, ni umetnik.« Dodal je še tole osebno izjavo: »Ko bi jaz tako noro ne bil zateleban v Slovenijo in sloveščino, bi mi nikoli ne prišlo na misel pisati satire... Toda žalost je, da človek ne more pokazati svoje ljubezni drugače nego z zasmehom in s hudo besedo.«¹⁹ Prva misel pove splošno resnico, da nastanejo nepremostljiva nasprotja med družbo in umetnikom, kadar se ji ta noče prilagoditi. Iz tega nasprotja dobiva satirična tema umetnik in družba tudi zmerom novo snov. Izjava pa pove, da Cankar satire ni mogel omejiti le na vprašanje umetnik in družba, saj je bil enako, če ne še bolj občutljiv za vprašanje, kako so javni delavci ravnali z njegovima idealoma »Slovenijo in slovenščino«.

Tu pa je najprej zadel na poseben tip, ki so ga tedaj opisovali tudi drugi: na rodoljuba. Medtem ko so ga nekateri zavoljo hejslovanskega navdušenja idealizirali, je kritični Cankar odkril, da zasluži predvsem satirično upodabljanje, toliko bolj, ker je bilo rodoljubje slovenskih liberalcev in klerikalcev hudo problematično.

Že v devetdesetih letih je uporabljal termine »elitna družba«, »blagorodje«, »visokorodnost«, »dostojanstvenik«, »zaslužni mož« ali pa srečeval poslanca, ki ni imel političnega prepričanja in znanja in le iz

¹⁹ Kot pod 16.

»svete navdušenosti« žrtvoval moč za »blagor domovine«. ²⁰ Jezila ga je burkaška, krčmarska »patriotična navdušenost (fej!) in globoka ljubezen (barab) do »preprostega« naroda«. ²¹ Ta vsebina se mu je strnila v satirični simbol »za občni blagor« in dobila še višjo obliko v simbolu »za narodov blagor«. Okrog leta 1900 se je že porogljivo in samozavestno poigral z državnimi in cerkvenimi avtoritetami, ²² ki so ogrožale obstoj Slovenije in slovenščine. Naturalistični pisatelj in njegov potuhnjeni prijatelj Fran Govekar je tedaj že tožaril in spletkaril, da je Cankar brezznačajan, saj so mu »prijateljstvo, narod, domovina pojmi, ki izzivajo le satiro in posmeh«. ²³ Toda Cankar ni napadal rodoljuba nasploh, ampak puhlo, izvotleno, zmaličeno vsebino tega pojma; smešil ni dejanske vrednote, ampak tiste nosilce, ki so vrednoto popačili.

Kako je slovenski liberalizem, desetletja nosilec narodnoosvobodilne ideje, izpraznil rodoljubje, kako je delo za narod omejil na zasebno korist, pojem narod pa docela odtrgal od ljudstva, je Cankar poskušal pokazati v satirični komediji *Za narodov blagor* (1901). Sam jo je imenoval tudi »burleska« ²⁴ in ne brez podlage. V njej namreč rodoljuba posmehljivo karikira, ga odločno zaničuje in z negativno podobo napoveduje njegov propad. Rodoljub igra navzven narodnega heroja, obenem pa zasmehuje vsak politični program in narod, kajti on sam je program in narod. Enačba ima obliko: meščanski narodni junak = program = = narod. Cankar sramoti meščansko frazo o narodu, meščansko »herojsko« življenje, biča tip, ki vse vzvišeno in heroično zmaliči in podredi lastnemu cilju. Pred gledalca postavi sliko samodržca, ki odstranjuje moralne in politične vrednote, ki pa ga zgodovinsko dogajanje razkrinka kot sleparja in slabiča in obsodi na propad. Tisto duševnost, ki je spremljala meščanskega narodnega heroja in rojevala kult osebnosti, pa je Cankar predstavil v dialogu dveh elitnikov takole:

Grozd: Milostiva, jaz vam nič ne zaupam ... Danes so bili pri meni ljudje, ki ste jih še včeraj držali na konopcu!

Grudnovka: Ali, gospod doktor, kako govorite? Jutri bodo tisti ljudje spet pri meni, če zapiha veter le nekoliko na mojo stran. Prišli so k vam, ker so se zmotili. Ti ljudje bi bili dober barometer, ko bi ne bili tako neumni. (IV/21)

²⁰ Ivan Cankar: *Lavrin*, 1897. *Nerazumljivi ljudje*, 1897. *Prijatelj Peter*, 1898. *Njegova visokorodnost v Beli vasi*, 1898. *O človeku, ki je izgubil prepričanje*, 1899. *Poglavje o bradavici*, 1899.

²¹ Ivan Cankar, pismo Karlu Cankarju, 24. nov. 1899. PIC I/88.

²² Ivan Cankar, pismo Zofki Kvedrovi, 18. marca 1900. PIC II/359. Ivan Cankar, *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, Ljubljana 1901.

²³ Fran Govekar, pismo Vladimirju Levcu, 24. avgusta 1899. Ivan Cankar, *Zbrano delo VIII/264*, Ljubljana 1968.

²⁴ Kot pod 22.

Taka oportunistična plast je podpirala neznajne »voditelje«, oproščala njihovo politično in gospodarsko hudodelstvo in z baročno patetičnim stilom zakrivala individualistično bistvo gesla »za narodov blagor«.

Cankar je burlesko sprva naslavljal s sintagmo »za občni blagor«. Beseda »obči« pa je bila premalo natančna, saj že spopad med ideološko enakima partnerjema v komediji pove, da meščanski individualizem izključuje posameznikov boj za obči blagor. Nosilca »blagra« je moral zato postaviti na tisto raven, kjer se tudi buržoazni individualist vsaj navidez lahko poteguje za občost: na narodno raven. Ko pa mu je določil takšno vlogo, je meščanskega »heroja« strmo ponižal, z razdaljo med idealom in prostaškim borcem za ideal pa tudi močno povečal satirično komiko.

V drami *Kralj na Betajnovi* (1902) je nazorneje izdelal lik meščanskega narodnega heroja, saj ga je tokrat individualiziral. Burlesko je dopolnil tako, da je dramatično zresnil tisto vsebino, ki jo je v pismu Zofki Kvedrovi (1900) označil kot zagon liberalizma in klerikalizma za oblast nad »narodom proletarcem«. Komedija je idejno in tipizacijsko postavila problem »narodovega blagra«, drama razredno in individualizirano. Komedija je osebe osmešila, preden so prišle do cilja, v drami je zlagano načelo »biti dobronik vsega naroda« zmagalo nad plemenitim junakom, nasilje nad vizijo o pravični družbi. V komediji je Cankar osmešil navideznega heroja, v drami je lahko osmešil le meščansko pravo, ki nasilnika zaščiti kot človeka, ki mu je hudodelstvo vnaprej odpuščeno. Puščica pa je zadela tudi Cerkev, ki hudodelcu odpušča za voljo materialnih koristi. Načelo »za narodov blagor« se v drami uresničuje z najbolj surovimi sredstvi: kot nasilno pollaščenje tujega dela in umor ideološkega nasprotnika in še kot prostaška delitev cerkvene in posvetne oblasti po načelu »vi duše, jaz telesa«.

Cankar je meščanskega narodnega heroja napadal potemtakem zato, ker je z izumetničeno patriotsko frazo oviral naraven ljudski odpor proti tujstvu, pa tudi zato, ker je pod krinko zavzetosti »za narodov blagor« potekala surova bitka malomeščanske kapitalistične akumulacije. Junak Cankarjeve politične satire je bil potemtakem narodno in razredno nemoralen in nevaren tip. Zato se je še večkrat vrnil k njemu.²⁵

Satira o hlapcu. »Hlapec« je večsmeren satirični junak Cankarjeve pripovedne proze in dramatike. Zelo zgodaj ga je odkril v uradniški

²⁵ Ivan Cankar, *Iz žioljenja odličnega rodoljuba*, 1901; *Anastasius von Schirwitz*, 1905 in drugo.

strukturi. Zdelo se mu je, da je avstrijska birokracija človeka zmaličila v bitje z dvema obrazoma, v snoba, ki razoseblja nižjega uradnika, sebe pa pred višjim. Sprva se je zabaval nad smešno pohlevnostjo in hkratnim medsebojnim sovraštvom, ki je označevalo ta sloj.²⁶ Uradnika je satirično povečal deloma z estetskega stališča. Menil je namreč, da so »uradniški obrazi najsposobnejši za modele«, saj so »že v življenju kameniti spomeniki«,²⁷ ki izvablajo posmeh. Pobuda pa je bila manj estetska kot vsebinska. V uradniku je našel pravzor lagodnosti, mlačnosti in filistroznosti, uradnik je priznaval dogmatičnega duha, bežal pred novimi idejami in vprašanji,²⁸ se topo vdajal sili, hkrati pa se vedel kot edini »potrebni« in vsemogočni član države. Cankar je tipično, neosebno zavest polakiranega modela sovražil, saj so njegove lastnosti hromile tako posameznika kot narodno skupnost.

Na drugi tip hlapca je opozoril v komediji *Za narodov blagor* in ga povzel v dialogu med Grudnovko in Grozdom. Literati in časnikarji, nazorski vetrogončiči životarijo pri oblastnikovem omizju, javnost pa varajo z baročnim povečevanjem »dobrotnika« oziroma političnega »kralja«. Toda že v satirični romanci *Sultanove sandale* (1896) je opisal tip jeguljastega hlapca, ki enako časti kralja kot njegove sandale. Ta tip hlapca je dobil ostro umetniško podobo v satirični drami *Hlapci* (1909). V njej je Cankar do dna izdelal formulo za »hlapca«: njegovo bistvo je opustošeni karakter. Hlapec je tu najprej učitelj, tisti izobraženec, ki je moral poniževalno vlogo odigrati v več Cankarjevih spisih.²⁹ Učitelj je dosleden hlapec, pokloni se vsaki vladajoči ideologiji. Neznajčnega učitelja je Cankar bičal najbrž tudi zato, ker je bil pisatelj tekmeč, namreč enako odgovoren za narodovo prihodnost kot pisatelj sam. V tej satirični drami pa hlapec ni le učitelj, ampak tudi ljudstvo, ki priznava cerkveno avtoriteto. Ta avtoriteta je iz ljudi skovala dvojlične hlapce, saj načeloma vzgaja in odobrava hlapčevske značaje. Cerkevni predstavnik zahteva od edinega upornega učitelja, naj prizna župnikovo oblast, ne mara pa se vmešavati v njegovo privatno miselnost. »Prepričanje, naziranje, mišljenje, vera in kolikor je še teh besed — ne vprašam vas zanje. Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Pokôri se, ne upiraj se, je poglobljena zapoved: vse drugo je privesek in olepšava. Kdor se ravna po tej zapovedi, mu bodo grehi odpu-

²⁶ Ivan Cankar, *Njegova visokorodnost v Beli vasi*, 1898.

²⁷ Ivan Cankar, *Gospod davkar se je zamislil*, 1897.

²⁸ Kot pod 10.

²⁹ Ivan Cankar, *Martin Kačur*, 1906. — *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, 1908. — *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1908.

ščeni; kdor jo prelomi, bo smrti deležen.« (III. akt) Predstavnik ecclesiae militans s tem uzakoni dvoličnika, razdvojenost na misel in dejanje, zavest in objektivno bit, na resničnost in videz. Iz tega spoznanja je Cankar bruhnil oster idejni motiv, ki učinkuje tudi kot spoznavna katarza o duhovnem in zgodovinskem položaju nekega naroda. Ko ljudstvo namreč zadirčno in topoumno, nazorsko zagrizeno odklanja upornikovo prosvetlensko, demokratično misel, ga ta zavrne z izjavo: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!« (IV. akt) Po »krvavi ironiji« in katarzični moči se s tem motivom ujemata »dolina šentflorjanska« kot simbol npravno pokvarjene meščanske srenje in roman »o žalostni simboliki slovenskega veseljaštva in slovenskega življenja« *Kurent* (1909), v katerem Cankar s pomočjo norčavega boga iz ljudske pripovedke odkriva tragično podobo naroda, ki ga je gospodarska zaostalost in državna odvisnost vrgla v malodušje in prisilila v množično izseljevanje.

Med prvo svetovno vojno je Cankar leta 1917 razmitiziral legendarno močnega junaka iz ljudske pripovedke *Peter Klepec*. Z njim je končal krog paradoksov tako, da se oseba zataji in radovoljno hlapčuje.³⁰ Tako tudi njegova zadnja satirična zgodba potrjuje, da je ironijo, porog, paradoks in karikaturu, a nič manj tudi grotesko uporabljal kot psihološka in stilna sredstva v boju za zgodovinsko poosebitev Slovencev.

V Cankarjevi satiri prevladujejo torej trije tipi: hinavski krepostnik, meščanski narodni heroj in hlapec. Vsi so razdvojenci, junaki videza in resničnosti, gospodarji in sužnji hkrati. Ti tipi narodu niso zagotavljali dobre prihodnosti, zato jih je Cankar bičal. V prvo vrsto dvoličnežev je postavil politika, duhovnika, učitelja, literata in časnikarja, nižjo vrsto »elitne družbe« pa zastopajo državni uradniki in izvrševalci oblasti.

Nekateri kritiki so Cankarjevi satiri odrekli, da je umetniška in vsebinsko utemeljena. Estetski ugovori so merili zlasti na njegovo satirično dramatiko. Trdili so, da Cankar preveč karikira in pretirava, da je zato življenjska slika satir nenaravna.³¹ V pesniško šolo satire bi moral ali k Marcu Twainu, »ali pa, če že hoče biti zagrizeno sarkastičen, k Swiftu«. ³² Cankar ne zna povezovati dejanj, nima pravega dramskega

³⁰ Ivan Cankar, *Peter Klepec*, 1917.

³¹ Evgen Lampe, *Ivan Cankar, Za narodov blagor*. DS 1901.

³² Fran Terseglav, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski I. Cankarja*, Slovenec, 23. XII. 1907.

zapleta, zato tudi vsebina ni jasna, pa tudi sicer pretirava.³³ Cankar ne zna komponirati, njegova satira nima osrednje črte, motivov ne zbira jasno okrog takšne črte. »Pohujšanje« je po literarni plati komaj primerno za kabaret, saj se je satira tu sprevrgla v »karikirano karikatur« in je le še »bolna slika nezdrave fantazije«.³⁴ Še trši so bili vsebinski ugovori. Cankarjeva komedija ne pozna ideala,³⁵ drugod bi »vdrli na oder in vse doli pometali, igralce z avtorjem vred«, je zapisal recenzent mnenje občutljivejših gledalcev.³⁶ Cankar je duhovitež, »žongler, ki se vedno norčuje iz publike«. Njegova ironija in sarkazem izhajata iz »kulta lastne osebe«. Vsebinsko »strelja vedno preko tarče«. Njegova satira le podira, nič pa ne gradi, »Pohujšanje« pa niti »ni več satira, ampak surovo pljuvanje v obraz vsemu, kar je slovenskega«.³⁷ Skratka, po mnenju mnogih kritikov Cankarjev satirični bič ni udarjal po slovenskih, ampak po izmišljenih ali vsaj tujih pojavih. Le malokdo je priznal, da je bila njegova satira »pereča« in nujna, in spoznal, da je ta pisatelj »več storil za prebujo narodne vesti nego celo pokolenje rodoljubnih pisarjev«.³⁸ Tudi Vladimir Levstik je navdušeno zapisal, da je »Cankar podal v »Pohujšanju« chef d'oeuvre« in da je »ustvaril umotvor«.³⁹ Levstik pa je bil tisti potencialni satirik, ki se je dosti naučil prav pri Cankarjevi satiri in pri groteski Fjodora Dostojevskega.

Satira o papagajstvu in »namizni ideji«. Pisec takih domoljubnih pesnitev kot sta *Z vlakom* in *Duma* (1908), Oton Župančič, ni mogel molčati o rodoljubih. Z zbadljivimi motivi je nazorno dopolnjeval in razširjal tisto njihovo protinarodno resničnost, ki jo je satirično premišljeval Ivan Cankar. V strukturi odnosov je zavračal tiste, ki so pačili нравno podobo posameznika, posredno pa podobo slovenstva. Tudi njemu je izkušnja pokazala, da so na Slovenskem preveč uspevale svečane besede »papagajev« in lakajev, ki so služili vodilnim in lažnivim rodoljubom. Tako imenovano »boginjno svobode«, mit enega dela izobražencev in literature, je bila le še »smešna krinka, opičji obraz«,⁴⁰ načelo resnično svobodne osebnosti in demokratična misel sta

³³ Fran Zbašnik, *Slovensko gledališče*, LZ 1908.

³⁴ Adolf Robida, *Slovenska satira*, Čas 1914.

³⁵ Josip Tomišek, *Cankar in njegova dramatika*, Slovenec 1902/03.

³⁶ Josip Wester, *Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, Slovenski narod, 23. XII. 1907.

³⁷ Kot pod 34.

³⁸ Ivan Merhar, *Krpanova kobila*, LZ 1907.

³⁹ Vladimir Levstik, *Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, LZ 1908.

se končavala v votlem, patetičnem geslarstvu. Kako je malomeščanska struktura upogibala človeka, ki je hotel služiti resnici, kako se je bohotilo duševno hlapčevstvo in kako je človek moral igrati potuhnjenca sredi malomeščanskega svetohlinstva, je z duhovito porogljivostjo opisal v *Veseli pomladni epistoli* leta 1906:

...če svoja pota greš
in podlost svetohlinko
pod šaro srečaš krinko,
spoštljivo snemi klobuk pred njo,
če hočeš, da ti dobro bo.
Od kvedra do kučme, od kučme nazaj
smo narodni vsi; če te veseli,
pa pridi, oglej si naš direndaj.
Veselo: pust, čas maškarad.

V domoljubno temo je zapisal še en epigram, in narodne besednike osmešil z junakom iz ljudske pripovedke:

»Ali se še šopirijo srake po zemlji slovenski?«
prašal je Duh — Matjaž. — »Se!« — pa zadremal je spet.

Duh — Matjaž

Župančič je torej pritrjeval Cankarju, da je malomeščanska družba uzakonila dvoličnost, da je bilo javno življenje zakrinkana igra videza in resničnosti, »rodoljubje« čisti patos brez vsebine, se pravi brez tvorne ideje.

V satiričnem epu *Jerala* (1902—1927) je poskušal komično izoblikovati predvsem materialistično obsedenost in njen vpliv na človekovo javno vedenje, na oblikovanje odnosa do takšnih vrednot, kot so domovina, umetnost in do podobnih. Junak Jerala priznava le »namizno idejo«, prezira pa politiko, umetnost, duševne napetosti mladine in narodno problematiko. Razraste se v satirični simbol umske in čustvene praznote, lenobe in uživaškega utapljanja v gmotnih dobrinah. Ker Jerala ni enkrat, temveč tipičen pojav, ker je prispodoba malomeščanstva, so posledice zatajevanega duha, svobode in idej porazne: v Sloveniji prevladuje »filozofija« malodušja, brezcilnosti in nihilizma (»vse skupaj je nič«). Najtrša pesnikova obtožba se ujema s Cankarjevim motivom o hrbtu, ki je vaje biča. Glasi se: »Bič je iztepel modrost«. Župančič »biča« zgodovinsko sicer ni do kraja ovsebinil, je pa o narodni odvisnosti dovolj povedal z motivom: »drugod zdaj plavži gore, hrumijo turbine«.

Ali pa je ep *Jerala* zrasel le zaradi pesnikovega veselja, užitka nad posebnim požeruškim »modelom«? Je bil njegov namen pisati smešne prizore iz njegovega »življenja«, zabavati, gojiti veselo čustvo? Mu je

šlo za čustveno zabavno igro, ki se ne mara obremeniti, omejiti s kakšno idejo, najmanj pa želi služiti višjemu cilju? Igra torej, čista, vesela igra in razbrzdano »pustovanje« zaradi pustovanja samega?

Že dejstvo, da je satirično idejo oblikoval petindvajset let, onemogoča vsako lahkotno, zgolj vitalistično in veseljaško pojmovanje satirične teme in dokazuje voljo, ki je zelo kritično vrednotila neko negativno vsebino v času in prostoru. Pesnik se je kritično posmehlil skledolizništvu in hlapčevstvu, predvsem pa malodušni, kapitulantski miselnosti, da sme posameznik nemočnega, odvisnega naroda oboževati le še gmotni materializem ali »namizno idejo«.

Satira pri Cankarjevih in Župančičevih sodobnikih. Satirično pisanje Frana Milčinskega, Vladimirja Levstika in Ivana Preglja se tematsko deloma ujema s tematiko novoromantikov, od njihovega pa se loči stilno. Milčinski je pisal namreč šibko varianto slovenskega naturalizma, Levstik se je uprl simbolizmu in poskušal združiti naturalizem in lastnosti ruskega psihološkega romana. Kolikor je Levstik satirično opisoval psihološke motive, je podobno kot Cankar v satiro včrtal tudi prvine grotesknega. Ivan Pregelj pa je pisal predvsem psihološko satirično grotesko in na naturalistično zasnovo cepil prvine simbolizma in ekspresionizma. Tudi v tematiki je ubral svojo pot.

Humoreske in groteske Frana Milčinskega (1876–1932) kažejo, da se je ta pisatelj rad posmejal človekovi naravi, ko ta neolikano in robato podira dogovore kulturnega občevanja ali pa se z navihano, tudi hinavsko besedo in kretnjo spakuje okolju. Ustavljal se je pri smešnih, a tudi pri surovih, gnusno odbijajočih pojavih. Njegovi liki so tudi hudobni, sebični, hinavski v zasebni in javni igri, značajskega zmaličeni. Humorna komika se v njegovi prozi uravnoveša s satirično posmehljivostjo in kritiko, ob humorni podobi ponesrečene človeške narave živi osramočena podoba politika in literata, dveh igralcev, ki si lastita oblast nad javnim dogajanjem.

Rodoljubje je tudi Milčinski razumel kot neizčrpno snov za satiro. Formalizacija te snovi pa se zlasti po stilu in izboru junakov loči od Cankarjeve. Rodoljuba si je Milčinski izbral med malomeščansko množico, zaradi česar je strukturo prizorov in jezik oseb lahko spustil do krepke nazornosti in naturalistične rezkosti. Osebe se napihujejo s kletvicami, paradirajo na pijanskih veselicah, zvišeno domoljubno idejo ponižajo s prostaško govorico. Rodoljubje se pri Milčinskem tolikanj

posnovi in vulgarizira, da narodnoobrambno misel zastopa le še pijan-ska družčina v gostilniškem veseljačenju; velika ideja je zdrknila na tako nizko stopnjo, da »rodoljub« iz starejše generacije več ne prenese »obmejnega golaža z narodnim kolkom«. ⁴⁰

V povesti *Muhoborci* (1912) je malomeščanstvo predstavil kot Swift v Liliputu (Milčinski uporabi ime Swiftove dežele). Liliputanci Milčinskega so zabiti, sebični, zavistno tekmujejo za nesmiselne in škodljive ustanove, in ker so sovražno sprti, ne dosežejo nič pomembnega, Muhoborci zmaličijo vsako višjo idejo. V letu marčne revolucije so kot največji dogodek zabeležili pojav, da je »krava vrgla teleta s tremi glavami«. Milčinski ni bil revolucionar, zato kontrast med prostaškim dogodkom in veliko idejo poudarja le skrajno zaostalost v mišljenju okolja, ki je predmet satire. Uspeh paradoksalnega boja za sodnijo, ki bi omogočala več tožarjenja, je poštni nabiralnik, ki jim ga izbojuje poslanec »od naklonjene vlade, ki je baš spet potrebovala slovenske glasove«. Slovenski Liliput obrača vrednote potemtakem v surova nasprotja. Dodatni pouk satire: Slovenec biva zmaličeno, zato je drobiž tuje vlade. Kulturno stopnjo trškega malomeščanstva slika Milčinski z izborom vulgarnih besed. Njegovi osmešeni narobekultiviranci uporabljajo za noge »bedresa«, prstom rečejo »parklji«, lasem »griva« in dekletu »zijalo«. Označuje jih tudi z vsakdanjim pogovornim stavkom, ki ga krotovičijo psovke in kletvice: »prokleti lumpje«, »kar zapiši tistega falota«, »vrag ju raztrgaj na drobne kose«.

Milčinski je pisal tudi literarno satiro, v tedanjem slovstvu ga je dražilo dvoje. Cankarjevo literarno »vino« je parodiral s cvetoberom izrazov, s katerimi je ta zadeval domovino in rodoljube, ta pa njega: (Cankar) »Falot, kaj me polivaš z gnojnico, lažnivec, poštenjakar, pobalin, prvak, rodoljub, pijanec, župan, šleva...« (Rodoljub:) »Farizej, vlačuga, brezdomovinec, konkurent...« Zameril je tudi Cankarjevemu samopovelečevanju: »Poljubi šoln, drhal! Pij moje vino! ... Jaz sam sem lep, jaz sam sem blag med njimi...« ⁴¹ Zavrnil pa je omejene nazore o naturalizmu oziroma kritike o »pregrešnosti ženskega akta«, torej članke proti nagoti v slikarstvu in pripovedni prozi, ki so jih katoliški publicisti objavljali zlasti po letu 1910. ⁴²

⁴⁰ Fran Milčinski, *Upokojeni rodoljub*, Muhoborci 1912.

⁴¹ Fran Milčinski, *V deželni vinski kleti*, 1912 — Zadnji stavek govori Jacinta umetniku Petru: »Ti sam si lep, ti sam si blag med njimi!« v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, III/9.

⁴² Fran Milčinski, *Pomladanske muhe*, 1912.

Vladimir Levstik, (1886—1957) je v skladu s svojimi estetskimi izhodišči najprej v ljubezenski noveli parodiral sentimentalno in napol pravično ljubezensko prozo nove romantike (tudi Cankarjev koncept hrepenenjsko eteričnega dekleta kot epskega lika) in še tip proze, ki je ljubezen opisovala kot divjo romantično moč, namesto da bi prikazovala tragiko resničnega erosa.⁴³ Rodoljuba pa je Cankarju pomagal smešiti s psihološko, napol groteskno satiro. Novelski junak nenadoma začuti, da je grbast, nakar se mu patološki občutek razraste v mučno, fiksno idejo. Umišljeni grbec postane cinik in sadist, Levstik pa ga izenači s slovenskim rodoljubom, ki ga že ime in priimek izdajata za rene-gata.⁴⁴

Leta 1920 je objavil »satiričen roman« *Višnjeva repatica*, 1924. »indijansko povest« *Rdeči volk in Minehaha*, leta 1926 pa groteskno novelo *Oblodovci*. Kot liberallec in nacionalist si je v romanu privoščil tudi socialista. Že v romanu *Blagorodje doktor Ambrož Čander* (1909) je posmehljivo omenil »blagovest svetega Marksa in njegovih prerokov«. V *Višnjevi repatici* pa profesor klasičnih jezikov, izobraženec »demokratskega in socialističnega prepričanja« nenadoma sramoti socializem in slovenski narod, se zahlapči tujcu, ker si od njega obeta družbeni vzpon, nakar tujec zmagoslavno ugotovi, da so vsi liberalci, klerikaleci in socialisti »naprodaj za denar«. Levstik se roga iz izobraženca, ker se predaja korupciji, se narodno zatajuje in tudi telesno razprodaja (ženski lik). Profesor in drugi »očetje domovine« delajo »za narodov blagor« (po Cankarju), z »moralo na žep«. Izobraženec se prilizuje političnemu gospodarju in (kot pri Cankarju) vidi »v ponižnem zasluževanju človeške milosti najgloblji smisel življenja«. Slovenski izobraženec je posebna tvorba avstroogrške oblasti: osramočenega in ogoljufanega se čuti, ker ni aristokratskega rodu; pripravljen je zatajiti narodnost in prevzeti tuje ime in priimek. Ponižuje ga slovenščina, ker je »širov in napol barbarski žargon«, skratka, zelo je prizadet, da pripada narodu, ki nima »pokazati ničesar velikega in svetovnega«. Tragikomični izobraženec bi bil rad nekaj drugega kot je, in je zato kar naprej duševna spaka in hlapec.

Satirična zgodba doseže vrh, ko profesor spozna, da se je smešno poniževal pred — lastnim sinom. Kajti oboževani »grof« in mednarodni slepar, ki mu je obljubljal izposlovati povišanje vsaj v baronski stan, je namreč njegov sin. Ker pa sin potegne v izdajalsko igro slovenski ka-

⁴³ Vladimir Levstik, *Historija o kugi*, 1907.

⁴⁴ Vladimir Levstik, *Rikard Malloprou*, 1909.

pitalistični vršiček sploh, dobi ta poteza tudi simbolični pomen. Ko malomeščanski anarhist razkrinka moralno in politično pokvarjenost grabežljivega in slavohlepnega vršička, tragikomična igra podaja hkrati tudi globinsko sliko tega, kako hlapčevsko se je slovenska buržoazija bila pripravljena vesti pred tujo aristokracijo in državo, podaja sliko hlapca, ki je bil v svoji pogoltnosti in žeji po oblasti pripravljen služiti tujcu.

Je bila zgodba o slovenskem duhovnem bastardu in narodnem samozatajevalcu leta 1920 še objektivna podoba nekega pojava, ali pa le še epigonstvo iz Cankarjeve satirične tematike? Narodni samozatajevalec je spadal vsekakor tudi k tradiciji. Vendar ga je Levstik lahko povzel v tragikomično figuro predvsem zato, ker je še dejansko živel. Odločitev pa, da je naprodajnika, hinavskega moralista in narodnega samozatajevalca našel ravno med socialisti, gre najbrž deloma na račun *Besov*, ki jih je prevedel 1919. leta, deloma pa odseva Levstika nacionalista, ki ni verjel, da bi ravno socialistična ideologija z Leninovo tezo o samoodločbi narodov lahko kdaj razrešila slovensko narodno vprašanje. Dodati pa je treba, da idejni vrh satire vendarle pokaže, da je Levstik manj napadal morebitno omahljivost slovenskih socialistov, kakor pa omahljivost slovenskega razumnika in kapitalista. Narodno zavest je postavil nad tedanjo socialistično »evropsko idejo« (V.L.), pod satiriskim bičem se je zvijala duša zlaganega rodoljuba, pisateljev krohot je veljal narodnemu samozatajevalcu.

Pripovedno shemo za ta roman je Levstik vzel tudi iz komediografije, iz Gogoljevega *Revizorja* in Cankarjeve komedije *Za narodov blagor* (nanjo jo izrecno veže tudi satirični simbol »za narodov blagor«, ki ga v romanu uporablja). Razrešitev »revizorskega zapleta« spominja tudi na satirični simbol »šentflorjanske doline«. Levstikov »grof« ali »revizor« odčara nravno in narodno ohlapnost z metodo: je — kar ni, zaničljivo komično razmeji videz in resničnost.

V satirični slog je uvedel nekaj novosti, v roman je npr. vgradil zgodbo in stil klerikalnega pikantnega feljtona. Kot Milčinski je tudi Levstik uporabljal prostaški jezik in baročni stavek iz žurnalistike, ki je olepševala izbruhe plehkega rodoljubja. Reproduciral je prostaško besedo in nabreklo frazo izobraženca in ga s tem ponižal in razvrednotil. Posmehljiva razdalja med nizkim izrazom in igrano kultiviranostjo je del satirične tehnike, in v njej je toliko kritično posmehljivega kot v naporih osmešenih »junakov«, da bi se odrešili narodnega porekla, se »očistili« in mogli postati pohlevni pripadniki tuje kulture.

Kasneje se je Levstik pokesal, da je za kameleonsko osebo izbral ravno profesorja, najbrž po Cankarjevem zgledu, ki je bičal učitelja. V *Oblodovcih* je profesor kvalitetnejša oseba, duhovni delavec, ki zbeži pred kričečimi, v požeruštvo pogreznjenimi rodoljubi v samoto, nakar ga »rodoljubne dame« proglasijo za čudaka in ga nadlegujejo tako dolgo, da znori. Nasprotje med ustvarjalcem za narod in med veseliščnim rodoljubom je tukaj izoblikoval groteskno. Nato je njegova satirična volja zdrknila od glavne tematike na stranski tir. V noveli *Rdeči volk in Minehaha* se je posmejal emancipiranki, ki zagovarja misel francoskega romanopisca Renéja Lydiauda, naj se dekle spolno nasiti, preden se poroči (roman *Le droit de vivre*), nato pa iz spolne sebičnosti hčerki prepereči že prvo doživetje. Profesor nastopa tukaj kot pridigar vzdržnosti. Nič čudnega, če se je Levstikovo satiropisje tukaj končalo.

Satira Ivana Preglja (1883—1960) je stopnjevala tisti del neposredne slovstvene tradicije, ki je ironično trgal maske s pokvarjenih značajev in razpuščenih nagonov. Groteskna enodejanka *Vest* (1917) je po tematici objektivna, vendar je zunanja tema bolj osnova in povod za to, da avtor razklene zmaličeno duševnost tistega, ki povzroča in omogoča groteskno vsebino objektivne teme. V tej enodejanki je napadel filmsko plažo, ki lahko zabava robatega kmetavsa, pubertetnega dijaka, prostaškega vojaka in služkinjo, torej nekakšno ljudsko obrobje, predvsem pa bančnega direktorja ali moralnega hudodelca, ki gmotno podpira takšno filmsko produkcijo, ki razpihuje nizke nagone in moralno zastruplja naivne ljudi. Pregelj je detektivsko razburljivi, dražljivo burkaški, otročje idilični in veseljaško prostaški motiv soočil z ustreznim tipom gledalca. Po njegovem predpisu poteka kontrastiranje avtomatskih točk in gledalcev v mejah razposajenosti, čutne vzbujenosti, psovk in slabih, kmetavzarskih dovtipov. Razpoloženje je takšno, da totalno zniža pojem kulture, vabi v čutno površnost, krohot pa tudi v surovo tragiko. Detektivska filmska zgodba se pokriva s psihološko zgodbo moralnega hudodelca. Med prizori ga obiskuje personificirana »vest« in mu dokazuje, da je vsebina njegove duše »glad po blagu in ženi, nasladi in svobodi«, zaradi česar zasluži umreti banalno, kot »umirajo zločinci, izdajniki, Judeži«. Ob zadnjem filmskem motivu se ustrelji. Po tendenci ta satira presega narodne meje, v imenu domačijske kulture je Pregelj napadel zabavno plažo velemesta. Naturalistične prizore in ekspresio-

⁴⁵ Primerjaj: France Koblar, *Opombe k peti knjigi Pregljevega Izbranega dela*, Celje 1966, str. 332—335.

nistično tehniko dvojnika je združil v sicer učinkovit smeh, ki pa vendarle ni čist. Groteska se namreč ne končuje brez kazni in poučne poante.

Kako človeška kreatura pohlepno, nasilno in tudi pod krinko vernosti razlašča drugega, kako zmaliči tudi religijo — po Preglju središče človeka —, je opisal v groteskni enodejanki *Berači* (1917). V njej navidezni vernik zavida, sovraži, hinavči, se ponareja za en sam cilj: za dobiček. Surovi razmah te strasti je Pregelj omejil sicer na berače ob romarski cerkvi, vendar je pomen »berača«, predvsem pa zmaličene grabežljivosti mnogo širši. Po simbolistično ekspresionistični tehniki pošlje med suroveže Kristusa, ki pa ne more ublažiti moralne zmaličenosti. »Berači« bi utegnili biti groteskni simbol meščanske družbe kot celote, saj so predvsem njen socialni proizvod.

Za grotesko je uporabil tudi motiv o pogrebu pesnika Franceta Prešerna. V enodejanki *V Emma's* (1926) si junak v krčmi ne more odpustiti, ker se je potuhnil, ko se je pesnik hotel obesiti. Zdaj se mu v prividu pesnik prikaže, odpusti in nanj preloži svoj glavni bivanjski motiv »trpi brez miru«. Etično stisko spremljajo motivi, ki se med seboj groteskno bijejo: tu erotična popevka, tam slovesna mrtvaška pesem, pa tudi besede pogrebnih duhovnikov ne zvenijo kot psalm, ampak »kot groba vsakdanost kupčijskih pogovorov na tržni dan«.

Pregljeva satirična groteska je potemtakem obrnjena navznoter, v človeka, in razklepa njegovo moralno negotovost, dvoličnost in nagonsko zmaličenost.

Politična satira po prvi svetovni vojni. Po prvi svetovni vojni je slovenska satira dobila nekaj novih potez. Levstik je po tradiciji iz nove romantike bičal sicer še narodnega samozatajevalca, vendar je ta tema v povojnih razmerah postajala nekoliko prezoka. Ko je imperialistična diplomacija od Slovenije odtrgala tretjino ozemlja, obenem pa skovala »Društvo narodov«, ki naj bi jamčilo polnopravnost tudi narodnim manjšinam, je slovensko satirično slovstvo dobilo novo dimenzijo. Hinavsko politično moralo evropske imperialistične buržoazije si je izbral za satirični predmet zlasti Srečko Kosovel (1904–1926), čigar rojstni Kras je skupaj z drugimi deli slovenskega Primorja začel v prvi polovici dvajsetih let dušiti italijanski fašizem. Notranje jugoslovanske odnose je diktirala velikosrbska buržoazija, nanjo pa so se vezali ali z njo polemizirali slovenski in hrvatski buržoazni politiki. Notranje napetosti in navzkrižja so še naprej neugodno

oblikovale Slovenca, posebno uradnika in izobraženca, zaradi česar sta satirikom pomenila hvaležno snov še v tridesetih letih.

Če je v ekspresionistični pesmi izražal tesnobne vizije o katastrofalnem koncu evropske buržoazne civilizacije in kulture ter uničenje »lepe duše«, si je Kosovel za polemični spopad z buržoazijo izdelal samosvojo, konstruktivistično izrazno in oblikovno tehniko. Odpovedal se je enotnosti lirskega motiva in kultiviranemu jeziku, torej tradicionalni strukturi lirske pesmi. Zamenjal jo je s kopičenjem heterogenih motivov in z rezko, tudi bulvarsko surovo besedo. Z novo tehniko je želel pokazati, kako je človek izpostavljen civilizacijskemu kaosu, buržoaznemu individualizmu in diktatu brezumnih predmetov, sprtih političnih ideologij, skratka, z najbolj vsakdanjimi in najbolj oddaljenimi motivi, ki brezumno trčijo drug na drugega in se združujejo v nekakšne, že kar nadrealistične stvore je opisal položaj človeka, ki se je kot prestrašeni tujec znašel v igri nepreglednih, a usodno učinkujočih pojavov in stvari, sredi nekega podivjanega mehanizma.

Prva tarča jedkega posmeha je bil formalistični vrh te zmaličene meščanske strukture, »Društvo narodov« v Ženevi, z njim pa tedaj aktualna buržoazna ideja: nacionalizem. V več pesmih je ponavljal oba motiva, seveda v negativni tezi: »Nacionalizem je laž. /Društvo narodov laž.« (*Kaj se vznemirjate*). Zdaj je za »Društvo« uporabil podobo »Neron v rdečem krvniškem plašču«, drugič ga je imenoval za »imaginarno človečansko društvo« in »društvo različnih čednosti« (Cankarjeva sintagma. — *Pred kapitulacijami*), tretjič ga je soočil s Kristusom (*Ej, hej*). Tudi v pesmih *Depresija*, *Evropa umira* in *Destrukcija* se je ironično vračal k »Društvu«, kakor da ni našel dovolj zaničljive besede, s katero bi totalno razvrednotil formalistično strukturo buržoazne »pravičnosti«.

Druga satirična tema ima ime »Evropa« in je dolgotrajna tarča njegovega nezaupanja, poroga in negacije. S prešernostjo in grenkobo se smeje »norcem« in strelja nanje »od strupa in sovraštva, prezira in smeha« (*Hudič, bi rekel*). Evropski parlamenti in katedrale so laž, »Evropa laže« kot celota (*Destrukcije*), »Evropa norišnica./ Evropa blaznica« (*Ljudje brez src*), »Evropa stopa v grob« (*Ljubljana spi*), »Evropi prihaja ura smrti./ Mazilite jo s H₂SO₄« (*Kons: Z*). Pesnik zamerja Evropi in Ameriki, da sovražita in preganjata nove znastvene in politične ideje, ker napovedujejo konec meščanske varnosti in samozadovoljnosti:

Boston obsoja Einsteina.
Einstein je prepovedan.
Relativiteta nevarna?

V Berlinu zapirajo
kitajske študente.
Kitajski študenti nevarni?

Drugi politično geografski pojem, ki ga je ogovarjal s satiričnimi sredstvi, je bil Balkan, z njim pa policijska država Jugoslavija. Ta je po zgledu evropske buržoazije dušila nove ideje z žandarmerijo. Ostro je komentiral malovredne jugoslovanske politike, se rogal iz detektivov-hlapcev, iz kralja, ki ne misli in ne ravna svobodno in zato ni kralj (*Žandarji, Detektiv št. 16*). Ironiziral je SHS, ker je kar naprej menjavala vlade in gojila frajtarski in ovađuški teror (*Razočaranja*) ter razgaljeval cenzuro in absolutizem (*Kons X*), ki preganjata vsakogar, kdor je resnično velika osebnost:

Veliki ljudje živijo
po svoje duše zakonih.
Majhni po paragrafih.
p. X: 14 dni v zapor.
p. Y: Na vislice.
p. Z: V pregnanstvo.
21 let sem bil zaprt,
10 let na vislicah.

Kons 4

Absolutistična država se boji »rdeče večerne zarje« (*Smeh kralja Dade*), ker ji asociira proletarsko revolucijo.

Veselo je komentiral tudi politične afere v absolutistični državi. Zdaj gre v Canosso slovenski politik, drugič hrvatski, zgodi pa se tudi, da »Lord Radić«, torej navidezni kmeško-demokratski politik prodaja klobuke, kar pa je kajpada boljše, kot če bi prodajal ljudi (*Lord Radić*). Sicer pa je prodajanje vidna lastnost jugoslovanske politike (*Kropaveči vrelec*), zaradi česar je pesnikova »balkanska sestra«, Jugoslavija, v resnici »mrtva, mrtva«. Pa tudi »Balkanska federacija« je mrtvorojenček. Pesnik je zato pozival, naj Jugoslavija ne životari kot dvojnik, marveč naj se odloči za južni ali za severni, za nazadnjaški ali revolucionarni ideološki pol: »Grška je bela. / Rusija rdeča. / No. naprej!« (*Ej, Hej*).

Ožjo satirično tematiko predstavljata v njegovih konstrukcijah Slovenija in Ljubljana. Pesnik se spopada s slovenskim tujinskim kompleksom, zaradi katerega Slovenec manj živi »svojo resnico« kot modno bulji v zahodno Evropo (Francijo, Nemčijo, Italijo), hkrati pa ga plašijo

veliki dogodki in ideje. Temu kompleksu je vrgel rokavico odločnega humanista in vitalista: »Kaj moda, kaj evropejstvo / in človečanstvo, BITI.« (*Tujina in mi*). Jezilo ga je, da Ljubljana »spi«, ko v »rdečem kaosu (revoluciji) prihaja novo človečanstvo«, ko Evropo pretresajo revolucionarne ideje, v provinci prestrašenih in narodno omahljivih bitij pa vlada kavarniški dolgčas. Najostrejši udarec si je privoščil s podobo o slanikih, ki jih v zaplankani provinci vprašujejo po političnem prepričanju tako dolgo, da se usmradijo (*Slaniki*). Slovenec si je potem takem zaslužil oznako Ikarus brez cilja (*kons IKARUS*), njegov rodovnik pa pesniku še pove, da je vseskozi tudi suženj, hlapec in ponižnik: »Janez Ponižni, Strahopetni« (*Rodovnik*). Za »Kons 1« si je rezerviral tole trpko spoznanje o Sloveniji:

Statika žalosti: melanholija.
Dežela.

Svetovni dogodki in
REVOLUCIJE
KRALJI
UMETNIKI.

Tu pa le slamnate strehe.
Po cesti žvižga nekdo
žalostni marš.
Marš, človek, iz dežele krivice!
Debelo sonce se izprehaja
kakor debela mesarica
po vasi.

To sonce je žalostno.

Kosovel je meščanskega človeka kritično osvetlil tudi v njegovi materialni sli, kako hlepi po »zlatem dolarju«, revolucionarnega pa v njegovi omejenosti, da socializira le »zlato produkcijo«. Bankirja si je privoščil tako, da »znori« (*Nad norišnico*). Zlato je izenačil z gnojem (*Kons 5*) in proglasil za negativen simbol buržoazne družbe. In buržoazija, ki si je za simbol izbrala zlato, obstaja iz samih moralno protislovnih teženj, kot dvojni obraz: »Ob 8. uri predavanje /o človeških idealih./ Listi prinašajo slike / bolgarskih obešencev« (*Pesem št. X*). Za »pòtuhnjene tipe v zlatih kožuhih« je izbiral negativne oznake, porogljivo pa jih strašil s svojo eksistenco, jih bodel »vsak dan v rdeči prapor ovit«, torej z razburljivo, revolucionarno kritiko (*Potuhnjene tipi*).

Pesniki nove romantike, zlasti Oton Župančič, so mestu (urbs) pripisali pomembno vlogo pri napredku. Kosovel pa je v duhu ekspresionizma in s konstruktivistično tehniko mesto pokazal kot stvor, ki zasluži

posmeh, saj čezmerno akumulira denar, koti protičloveške moči, prostaške življenjske in pogovorne oblike, razkraja čustva, ustavlja misel, duši notranjega, pozitivnega človeka (tudi z moderno tehniko):

Avtomobili 4 km, misli 1 km
stremljenje 100 m.

Pokrajina budalosti: tepec buli,
osel kraljuje, poet javka
po mesečini. — Joj, imate klistir? —

Halo! Fizika! To ni Balkan.
Befel za žajfo...

Napis nad mestom

Mesto je tudi kraj, kjer živijo dogmatiki, doktrinarji, »bledi otroci razuma«, a brez srca in čustva (*O dogmatiki*). Človek z »dogmatičnimi coklami« pač ne more videti, da je »trava v soncu vsa rdeča« (*Jesenska pokrajina*), je torej zaprt za lepoto, za umetnost — pa tudi za rehumanizacijo človeka in družbe.

Več njegovih pesemskih in publicističnih motivov potrjuje, da je ugodno ocenjeval rusko proletarsko revolucijo in družbeno prevratništvo sploh. Toda to še ne pomeni, da je socialistično misel oziroma njeno tedanjo prakso sprejemal nekritično. Idejo je priznal za humano, praksa pa jo je po njegovem uresničevala preveč mehanično, zunajčloveško. Zunanja menjava proizvodnih odnosov ni v enaki meri spreminjala tudi človekove notranjosti. Nedaleč od verza »v srcu ljudi so zlati dolarji« je zapisal verza:

Socializacija zlate produkcije.
Konec razvoja.
Konec, o človek!

Socializacija produkcije mu še zdaleč ni pomenila, da je revolucionar že dosegel najvišji cilj. Za Kosovela je bil cilj humani človek.

V konstruktivističnih pesmih je osmešil celo vrsto človekovih funkcij buržoazne dobe: detektiva, žandarja, kralja, bankirja, dogmatika, meščanskega politika in imperialističnega diplomata. Pred ironijo pa je ves čas skrbno čuval svoj najvišji pojem: človeka. Satirične konstrukcije je pisal v obrambo človeka sploh, še posebej slovenskega pred policijskimi in imperialističnimi metodami buržoazije. Njegova satira potemtakem ni vesela igra razposajenega mladega pesnika, ampak zavestna akcija humanističnega revolucionarja, ki je tako kot Ivan Cankar hotel, naj literatura dela pot v prihodnost oziroma, po Kosovelu,

pot do »človeka z zlatim srcem«. Toda učinek njegovih satiričnih pesmi je ostal tedaj neizbralen⁴⁶ (Kosovel je umrl l. 1926).

Leta 1935 je nastala komedija *Kreature*. Bratko Kreft (1905) je v njej do kraja razvil ovaduha, torej nov značajski tip slovenske satire. Odkril ga je v uradniku in izobražencu s svobodnim poklicem, oživil pa ga je tako, da mora ovaditi revolucionarnega domoljuba, bojevnika za jugoslovansko idejo leta 1914, po izbruhu prve svetovne vojne. Da bi za širok in trajen posmeh in za zaničevanje ovaduha dobil kar najbolj čist akcijski prostor, je uporniški domoljub v vseh bistvenih prizorih in prevojih komedijske fabule navzoč le kot nevidni medij, kot »vest«, ki osebe prisiljuje, da si snemajo krinke, njemu pa ni treba odigrati vloge moralnega pridigarja, ki bi satiričnost le omejila. Značaj ovaduških kreatur dovolj odkrije že advokat Kostanjšek, saj zavzema ospredje dvoličnega ovaduškega tipa. »Pred tremi meseci« je bil še narodni radikalist in liberalec, zdaj pa od vojne bogati, prigoljufani dobiček opravičuje z »občnimi, narodnimi cilji« in ostro obsoja sina, ker se je pridružil srbskim prostovoljcem. Bojevnika za narodno svobodo ovadi, igro dvoličnega pa nadaljuje tako, da ga pred sodiščem po službeni dolžnosti zagovarja. Svoje narodno izdajstvo opravičuje z »državljsko dolžnostjo«. Drug primer je bivši socialni demokrat, ki se zlomi ob cesarjevi sliki: iz žalosti za padlim sinom jo vrže skozi okno, nato pa prestrašen zaprosi kreature, naj ga nihče ne ovadi. Skratka, osebe se zadirčno ponižujejo in kar naprej definirajo svojo dvoličnost: »Nisi to, kar se delaš in kažeš ... Bog je hotel ustvariti človeka, zdrsnil mu je iz rok in se spremenil v kreaturo. Sicer pa, saj nas sploh ni! ... Manjši smo, kot nič ...« (namreč kot narod) Uradniki in izobraženci državno nesvobodnega naroda nastopajo torej kot zmaličeni, surovi, izdajalski in prestrašeni pohlapčenci. Medsebojna porogljivost in zbadanje zaradi nezakonskega očetovstva, nekakšen šentflorjanski kompleks zato njihove sramote in smešnosti prav nič ne poveča in je v komediji skoraj odveč. Kreft bije človeka, ki ga je tujec zdrsiral v »dobrega vojaka in uradnika«, da je navzven poškrabljen olikan, navznoter pa prostaški individualist, predvsem pa narodno nezanesljiv. Takšen bi naj slovenski uradnik bil očitno tudi leta 1935, poniglavcec naj bi tokrat hlapčeval velikosrbski hegemoniji, hkrati pa še zmerom mežikal podrti obdonavski monarhiji. Ko jokavi »pesnik in novinar«, ki se posmehuje

⁴⁶ Kot celota so konstruktivistične pesmi prvič objavljene v knjigi: Srečko Kosovel, *Integrali*. Uredil in razpravo »Konstruktivizem in Srečko Kosovel« napisal Anton Ocvirk. Ljubljana 1967.

tudi iz sebe, ponovi vzklik eksekutiranega češkega vojaka iz leti 1914: »Živela svoboda, smrt tiranom!«, je to namreč razumeti tudi kot Kreftov vzklik in protest proti jugoslovanski monarhistični diktaturi.

Če so nekateri biblijski stavčni motivi (o grešništvu in odpuščanju), zlasti o genezi, vrsti in splošnosti smešne »kreature« zapisani v duhu Cankarjeve tradicije, je Kreft dal hlapcu nov odtenek. Ta odtenek se pokaže zlasti v skupinskem hlapčevskem pozdravu. Končni prizor prvega akta *Hlapcev*, v katerem se poraženi liberalci molče sklonijo pred zmagovitim župnikom, Kreft v zadnjem prizoru *Kreatur* uredi tako, da se slovenski uradniki in izobraženci pripognejo pred tujedržavnim preiskovalnim policistom. Malomeščanskega izobraženca je Kreft pomaknil iz strukture ideologija — hlapec v strukturo država — hlapec.

Komedijska satira je v tridesetih letih potemtakem morala celo stopnjevati bolečo témo o razdvojenem hlapcu.

II.

Satira in religiozni, folklorno herojski in umetnostni mit. Mitološki in folklorni junaki so v satiropisju doživeli zdaj bolj drugič manj ostro razvrednotenje, ali pa so dobili nove, sodobnim idejam prilagojene vloge. Uporabljali so jih zlasti Ivan Cankar, Srečko Kosovel, Ferdo Kozak in Božo Vodušek.

Cankar je v pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* (1902) provociral krščanskega boga in mu očital, da nagrajuje družbene lopove, bankirje, tatove, prešuštnike, bogokletnike in podobne nemoralne tipe, pesnika pa pušča v revščini, čeprav ga tudi on zatajuje in je nemoralen. Ker igra krščanski mit dvojno moralno vlogo, zasluži, da se mu pesnik smeje in ga razvrednoti kot fikcijo iz dualističnega svetovnega nazora. Ko pa Cankar tako izpodbije in razvrednoti krščanski mit, vendarle ne prizna nobenega novega. V *Hlapcih* npr. spet prizna krščanski mit, njegovo funkcijo pa nekoliko premakne, v prosvetljalnem ogorčenju mu podeli bojevniško in kaznovalno vlogo. Njegov junak poskuša namreč množico premagati tudi z izjavo: »Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!« (IV. akt). Cankar oživi mit tudi zato, ker zborovalci lažje razumejo preprosto obliko tega mita kot kakšno abstraktno razlago pravičnosti in osebne svobode. Po mitu poviša tudi vlogo prosvetiteljskega učitelja: s Kristusom opravljata podobno delo. Takoj nato pa Cankar udari predstavnika krščanskega mita. Čim se postavi župnik pred množico in ukaže »Vade in pace!« se pokaže prepad med moralo krščan-

skega mita in uradnim predstavnštvom tega mita. Z veličino mita Cankar osmeši nosilca mita, gospodovalnega člana *ecclesiae militans*. Drugod, npr. v drami *Kralj na Belajnovi* ta predstavnik prostaško baranta in kapitalistu zastavlja duše za gmotno korist, ali pa se v romanu *Martin Kačur* (1906) pokmeti in s kretnjami in govorom učinkuje skoraj groteskno. Krščanski mit je Cankar pred Cerkvijo odreševal tudi tako, da ga je vključil v privid in sanje o socialni pravičnosti hlapca Jerneja.⁴⁷ Vendar ga ni napolnil z revolucionarno vsebino, ki bi spodbujala upornost. V ta namen so pesniško izkoristili religiozni moment mita šele pesniki po prvi svetovni vojni, ali pa so mit estetizirali tudi tako, da so pokazali njegovo neuporabnost za revolucionarne namene.

Z junaki iz ljudskih pripovedk je Cankar ravnal zdaj satirično, drugič pritrdilno, podobno kot s krščanskim mitom. Bajtarskemu sinu Petru Klepcu, ki ga ljudska pripovedka predstavlja kot simbol moči in nepremagljivosti, je odvzel junaškost in moč.⁴⁸ Potem ko si dokaže, da je silak, se Klepec zaustavi in pohlevno služi gospodarju. Porogljiva slika o zatajeni in zapravljeni moči, osmešena pohlevnost, naravnost razžaljiva zgodba o potriganem zagonu naj bi povečala samozavest, ki jo je Cankar v Sloveniji tolikanj pogrešal. To neosveščeno moč je upodobil med prvo svetovno vojno, tedaj, ko je slovensko ljudstvo opravljalo poniževalno in paradoksalno vlogo: vojskovalo se je za koristi svojega smrtnega sovražnika, za ideologijo »Drang nach Osten«. V isti satiri pa je Cankar povečal mit o junaškem kralju Matjažu in sicer z izzivalnim opraskanjem: »Ali je morda (Klepec) zakraljeval deželam naokoli, vojskoval se in premagal ošabne sovražnike po vsem preostalem svetu, kakor sam Kralj Matjaž?«

Mita o tem legendarnem vojskovodji, ki bo Slovincem vrnil svobodo, ni satirično razdril, ampak mu je dodal celo novo, konstruktivno razsežnost. Z narodne ravni ga je pomaknil višje, na mednarodno. Njegov kralj Matjaž zbere v svojem taboru vse rase in vse zaslužnjene narode, da jih osvobodi.⁴⁹ Motiv izraža Cankarjevo prodorno misel, da je narodna svoboda nedeljiva, mednarodna dobrina.

Pesnik Fran Eller (1873—1956) pa je leta 1912 Matjažev mit satirično razdril. »Junaka« je posadil v ljubljansko krčmo pit in dremat. Folklornega narodnega rešitelja je prikazal kot lahkomiseln, pasivno in brezupno pričakovanje svobode.⁵⁰

⁴⁷ Ivan Cankar, *Hlapec Jernej in njegova pravica*, 1907.

⁴⁸ Kot pod 30.

⁴⁹ Ivan Cankar, *Kralj Matjaž*, 1916.

⁵⁰ Fran Eller, *Kralj Matjaž v Ljubljani*, 1912.

Nova romantika je mite potemtakem načela, ni pa jih še neomejeno razvrednotila, ne krščanskega ne folklornih. Njihove poteze je deloma vključevala v lastne demokratične ideje, velika dejanja in pričakovanja je vezala na ljudske simbole. Kasneje so pisatelji dejanja bolj zaupali človeku kot mitu, herojstvo je moral prevzeti živ človek in se v skupnosti odrešiti.

K izjemam spada Srečko Kosovel, ki je krščanski mit uporabil podobno kot ruska pesnika Aleksander Blok v poemi *Dvanajst*⁵¹ in Vladimir Majakovski v poemi *Človek*.⁵² Vključil ga je v privid pravičnosti, socialne in narodne, v svojo temo o »Društvu narodov«. Toda Kristus v »Društvo« ne pride kot dobri človek, ampak kot »pseudokrist«. Dobri, pravi Kristus ostane na ulici in je narodni in delavski puntar:

Krist je prišel med rjave puntarje,
tam na sivi ulici stoji
in izganja pismarje in farizeje.
Strelja in ubija.
Strelja in ubija.
O, ti ovčji, ti beli narod!
Ali spoznaš zdaj, kaj si?

Ej, hej

Krščanski mitem je dobil novo vlogo, pesnik ga je posodobil, vključil v revolucionarno pesniško besedo.

Mit o kralju Matjažu je doživel literarno obdelavo tudi v tridesetih letih. Ferdo Kozak (1894—1957) ga je uporabil za satirično komedijo *Kralj Matjaž*. Pisal jo je leta 1937, besedilo pa je želel natrpati »na debelo s šivankami«. Zato je leta 1938 že prvi akt »komaj spravil skozi cenzuro«⁵³ in ga objavil v *Sodobnosti*.⁵⁴ Kozak ni imel namena osmešiti sam mit, ampak pokazati, da ga je slovensko malomeščanstvo zavrglo, torej je z njim testiral narodno zavest. Kozakov Matjaž pride v Ljubljano in zelo vznemiri policijski aparat, ki vlada tukaj neomejeno. Policijski komisar nevarnega prišleca zaslišuje in preizkuje, ali je pritiho-tapil kaj »tujega«. Zbadljivo sooča »tisočletni sen«, »vrtoglavo idejo... Svobode«, torej mitsko, ki bi utegnilo v ljudski domišljiji še živeti, in

⁵¹ Odlomke in idejo pesnitve je Kosovel lahko prebral v članku Evgena Preobraženskega *Ruski pesniki in revolucija*, Učiteljski list 1925. V tem časopisu je tudi sam sodeloval (Franc Zadavec, *Oktobrska revolucija in slovenska literatura*, 1968, str. 161).

⁵² Jurij Striedter, *Poesie als »Neuer Mythos« der Revolution am Beispiel Majakovskijs. TERROR UND SPIEL. Probleme der Mythenrezeption*, 1971.

⁵³ Ferdo Kozak, pismi Mišku Kranjcu 25. IX. 1937. in 31. XII. 1938.

⁵⁴ Ferdo Kozak, *Kralj Matjaž*. Prvo dejanje »Vesele slovenske zgodbe v treh dejanjih«. *Sodobnost* 1938.

silo, ki preprečuje vsakršni ideal zunaj režimskega predpisa in meščanske ideološke dogme. »Kralj« zmede tudi predstavnike meščanstva: meščana, hotelirja, damo oziroma »narodno dušo«, časnikarje in politike. Medtem ko se iz njega norčujejo in govorijo o »ideji«, o »rosi mystici« s hudobno veselostjo (Meščan: »To (ideja) se mi zmeraj zdi, kot bi se lačen trebuh paral: dajte mi, če ne, bom vzel«), jih komisar predstavlja Matjažu kot premagane Liliputance: živijo v »ptičjih kajbah«, imajo »kokošjo pamet« in »kri piškurjev«, smešni pritlikavci so, predvsem pa so moralno pokvarjeni. Narodna dama v tridesetih letih več ne goji Matjaževega mita, uporabiti ga je pripravljena le še za gospodarsko, turistično reklamo, tako tudi hotelir. Na koncu policijski komisar kot »narodov« interpret Matjažu lahko zmagoslavno pokaže »narod, ki so mu red in pokorščina in vdanost najsvetejši ideal«.

Novi romantik in simbolist Ivan Cankar je leta 1916 še vztrajal pri perspektivnem pomenu matjaževskega mita. Kritični realist Kozak je leta 1938 moral priznati, da je slovenski malomeščan poskrbel za konec tega mita. Njegov ideal je postala pritličnost. Kozak jo je v esejih takole opredeljeval: »Kar živimo zdaj, je tavanje razdejanega, v središču zlomljenega ljudstva«; »moralna hrbtnica« slovenske skupnosti je v jugoslovanskem gospodarskem in političnem kaosu »definitivno zdrobljena«.⁵⁵ Del izobražencev se je vdal policijskemu režimu,⁵⁶ in se ne zaveda, da doživlja popoln duhovni poraz, ko se odpoveduje politični misli in dejavnosti.⁵⁷ Satira *Kralj Matjaž* potemtakem ni nastala le zato, da poudari tragikomični položaj malomeščanstva, ki je postalo vdani jetnik policijske države, ampak iz avtorjeve volje, da bi priklical v Slovenijo »polnopravnega, etično in moralno polnovrednega in življenjsko aktivnega, tvornega človeka«.⁵⁸ Pomenljivo je, da je edini izobraženec v tej satiri vztrajno pijan in ne more razpravljati sam z Matjažem, in da tudi v njegovem imenu govori policaj. Poudariti pa je treba, da takšen slovenski izobraženec in malomeščan v tedanji Evropi ni bil osamljen. Bil je le varianta ali glosa k policijskim strukturam evropske družbe, v kateri je tudi malomeščansko izobraženstvo pomagalo slabim značajem, da so se razvili v tirane. Zgodba med osvobodilnim mitom in policajem je tipična evropska zgodba četrtega desetletja.

Med drugo svetovno vojno pa je matjaževski mit doživel popolno zavrnitev. Zavrgel ga je partizanski pesnik Karel Destovnik-Kajuh

⁵⁵ Ferdo Kozak, *V temi. Ob Trubarjevem spominu*, Sodobnost 1936.

⁵⁶ Ferdo Kozak, *Lirični intermezzo*, Sodobnost 1936.

⁵⁷ Ferdo Kozak, *Glosa*, Sodobnost 1939.

⁵⁸ Kot pod 56.

(1922—1944). Opreделil ga je namreč kot tvorbo, ki je nastala iz strahu: »naš strah ga za rešnika je izbral«. Mitu je odvzel osvobodilni sij, njegovo vsebino pa postavil v zatiranega človeka in Slovenca:

Matjaž sem jaz,
Matjaž si ti,
smo mi in ste vi vsi,
kar nas malih je, zatiranih ljudi.

Kralj Matjaž, 1942

Tudi satirični Komediji *Profesor Klepec* (1940) je Kozak za ozadje izbral znan motiv ljudske pripovedke o antijunaku, ki je simbol osebnega in splošnega slabištva. Tokrat je narobe junak slovensko malomeščanstvo, predstavlja pa ga profesor Peter Klepec, človek, ki je izgubil samega sebe, govori, česar ne misli. Bolj komično kot tragično razdvojeni značaj priporoča vdanost v usodo, vabi v idilo preteklosti, izda revolucionarja in se predaja narcisovstvu in erotični igri, dokler se naposled ne pogrezne v »zadovoljstvo, mir in pokoj« malomeščanskega zakona. Pasivni, sladkobno dobrikasti in hinavski razumnik, ki ga Kozak osmeši kot sestavino malomeščanstva, komedijska oseba pa mu pomaga z dopolnitvijo, da je »inteligenca mrtev ud na narodovem telesu«.

Kozak ni maral preveč tipizirati, izdelal je tragikomični značaj, razvil ga je z dejanskim Klepčevim ravnanjem v okolju, z njegovim konkretnim odnosom do stvarnih problemov.⁵⁹ Cankar je Klepeca opredelil razredno (bajtarski sin, pač hkrati tudi simbol za »proletarski narod«), Kozak tudi (malomeščanski izobraženec), vendar je vezano telesno moč Cankarjevega zamenjal z duhovno katastrofo svojega. Cankar je z ironijo hotel ljudstvo spodbuditi, da energijo uporabi v svojo korist, Kozak pa je z razdrtim mitemom kritiziral duhovno nazadnjaškega in resigniranega izobraženca. V enem od esejev je tedaj zapisal, da je dolžnost izobražencev, »da se zavedo časa in teka stvari, da se zavedo hkrati svojega poslanstva. Pri nas pa... Esteticizem življenja, vihrajoči nihilizem boheme — neutešen infantilizem! Zato tavamo po tej ponižani zemlji notranje in zunanje brezdelni...«⁶⁰ Klepčev značaj je pojasnil in utemeljil tudi s podatkom, da slovenski izobraženec »kaže pri snovanju razvoja porazno mlačnost« in da velik del izobraženstva že dvajset let stoji »ob strani življenja, nekam neprizadet spremlja

⁵⁹ Ferdo Kozak, pismo Mišku Kranjcu, 11. VIII. 1940.

⁶⁰ Ferdo Kozak, *Iz včera v jutri*, Sodobnost 1938.

pot svojega naroda ali pa se — in to predvsem — umika v razna zatišja, v neki svoj resničnosti tuj svet.«⁶¹

Krščanski mit je v tridesetih letih najbolj razdril Ludvik Mrzel (1904–1972). Boga je poklical v rudarski kraj in mu naložil človeške lastnosti: žalost, bolečino in nazadnje razočaranje. V pravljici *Bog v Trbovljah*⁶² zadene predstavnika mita z izrazoma (kakor pravi sam) »brezobzirnega, naturalističnega sloga«: »samopašen grabež in stiskač«. Ker se bog pri takšnem svojem predstavniku ne more oglasiti, se obrne na proletarskega pisatelja »Frigida«, ki nima »pozitivne vere v boga« in ki je avtor pravljice. Pisatelj je najprej sam poskušal odrešiti izkoriščane rudarje, a je reševanje prepustil bogu, čim je spoznal, da gre skozi čas »prazen in nem«. Bog spravi »sveti sij« v žep in stopi med stavekajoče rudarje. Ko jim prizna, da sta pravica in resnica na njihovi strani, se izkoriščani zgrnejo za njim. Toda kam naprej? V revolucijo? Ne. Mrzel se ni pridružil Bloku, Majakovskemu in Kosovelu, krščanskega mita ni vključil v novega, v revolucijo. Mesija »ponižanih in razžaljenih« poskuša proletarsko revolucijo nadomestiti z »ljubeznijo«. Mrzelov bog se vede nemočno, človeka prosi odpuščanja, je neboljeno bitje, ki sicer še zmerom hoče urejati svet, pa ga ne more. Pred bogatši se vda in vržejo ga v ječo. Mrzel, skratka, starega mita ni uzurpiral za revolucionarni namen, ampak ga je parodiral, spremljevalci njegovega boga ne korakajo v revolucijo, ampak se razbežijo »ko čreda ovac«. Bog je torej le slepilni, neaktivni, pravljični mit, ki si uporniki z njim ne morejo pomagati. Majakovski se je identificiral z mitičnim rešiteljem, Mrzel pa je odvzel obema, pesniku in mitu, rešilno moč. Že upravljenost vsemogočnega mita je bila parodija nanj, negacija in porog njegovi vsemogočni »Pravičnosti«. To Mrzelovo potezo je predvojna kritika opazila, a jo je imela za »igro in nasmeh vzvišenosti«, za »zgolj artistično in paradokšno obravnavo« te zadeve.⁶³ V resnici pa je pisatelj razbil mit, s katerim je uradna ideologija in politika poskušala blažiti socialno stisko, a je z njim dušila dejanske revolucionarne sile. Slečenost religioznega mita je bila del razrednega boja v slovstvu, poudarjala je, da mora delavski razred z lastno duhovno močjo ustvariti pravično družbo.

Ko si je Mrzel krščanski mitem izbral za satirično pravljico za to, da pokaže neuporabnost tega mita za revolucionarni namen, je tudi pri-

⁶¹ M. St-a.: *Avtor* (Ferdo Kozak) o svoji komediji. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, Drama 1939/1940, str. 76.

⁶² Ludvik Mrzel, *Bog v Trbovljah*, Ljubljana 1937.

⁶³ Lino Legiša, *Ludvik Mrzel*, Sodobnost 1938.

povedni jezik in stavek naslonil na biblijsko predlogo. Dialog med bogom in rudarji poteka v biblijsko ritmiziranem stavku. Toda tudi v slogu se včasih odpre hud kontrast: biblijski slog in rudarska stvarnost si tudi v jeziku tako rezko nasprotujeta, da nasprotje lahko zgladi le pravljčna oblika pripovedi.

Potem ko sta Ivan Cankar in Oton Župančič ustvarila poudarjeno zavest o visokem pomenu umetništva, ta in oni ekspresionist pa je umetniško zavest še stopnjeval, se predstavljal kot napol mitološki označevalec novega človeka ter z religijo in umetnostjo jamčil njegov prihod, je kritično realistični pesnik tridesetih let to idealistično utvaro odstranil, umetniku je odvzel mesianistični sij. Najprej je to storil Mile Klopčič (1905), ko je pikro pripomnil, da se pesnik lahko le navidez pogovarja s »praskrivnostnimi sozvočji«, le tedaj, ko zatajuje naravne življenjske zveze in se zateka v umišljene svetove.⁶⁴

Največ ironičnega humora, paradoksov in razmitizacij različnih mitov, tudi mita umetnosti, pa je zbral Božo Vodušek (1905) v svoji pesniški zbirki *Odčarani svet* (1940). Sprva tudi sam religiozni ekspresionist, je v začetku tridesetih let odločno razdril novoromantični kult umetnika, a še bolj ekspresionističnega. Za anahronizem je štel, da so nekateri gnali ta kult še v trideseta leta, ne da bi se resnično bojevali z družbo ali pa plemenito resignirali, kar je oboje najti npr. pri Ivanu Cankarju.⁶⁵ Da bi ta kult uspešno podrl, je načel umetnost samo. Ko je poeziji priznal, da je npr. »zamaknjenje, s katerim premagaš bolečino«, jo je hkrati označil tudi za »strahotno brezdno gnoja« (*Panegirik poeziji*). Ko je umetniško lepoto priznaval kot realno vrednost (*Uročeni bolnik*), je zagovarjal tudi satirično upesnjevanje grdoče, utrjeval tip poezije brez utvar in lepotičenja, radikalno kritični jezik in motiv. S posmehljivo kretnjo se je branil, da ni kriv, če ni več »lepih motivov«, če so pesniki sedanjim pustili le še »trdo kost« in jih obvezali, da se morajo iz vrednot norčevati (*Poet v zadregi*), razkrinkovati romantično povečevane socialne fraze, »da je zemlja mati, ljudje pa bratje« (*Očitek bedaku*), če morajo, skratka, odločno zavreči idealistične privide ekspresionistične lirike. Novoromantično in ekspresionistično tradicijo polepšujočega slovstva je še bolj zasmehoval v sonetu, v katerem se še enkrat zahvaljuje tropu, k posnema pesniške »rože«, njemu pa prepušča »ple-

⁶⁴ Mile Klopčič, *Recept za pesnika*, LZ 1934.

⁶⁵ Božo Vodušek, *Kult umetnika*, Sodobnost 1934.

vel« (*Rože in plevel*), da si ga lahko edinega zatakne »v gumbnico«, pač kot nasprotje Cankarjevi »Beli krizantemi«.

Presenetljiva pa je hipoteza, da je Vodušek, upirajoč se kultu umetnika, parodiral klasične pesemske oblike, sonet in stanco, in da se je s to parodijo obrnil menda naravnost proti Prešernu.⁶⁶ Klasičnega soneta pač ni pisal zato, da bi zoprval odličnemu mojstru klasičnih oblik, ampak zato, ker svobodno ravnanje s sonetom v slovenskem slovstvu od nove romantike dalje ni bilo nič nenavadnega. Če je sonet parodiral Vodušek, potem so ga pred njim parodirali tudi Dragotin Kette, Alojz Gradnik in Srečko Kosovel, s tem da so ga modernizirali oziroma ravnali z njim svobodnejše. Namesto klasične stance je Vodušek pisal sicilijansko z rimo abababab in v trohejskem desetercu (*Ljubezenska lekcija*, *Žalostinka za obešencem*, *Balada o pisanem svetu*). Spet pa je treba upoštevati, da je bil njegov delni vzornik in predhodnik, zlasti v uporabi besed za grdo, ostudno, Alojz Gradnik, ki pa je trohejski deseterec uporabljal tudi v sonetu. Čeprav se Voduškova deziluzija nad kultom umetnika kar dobro ujema z njegovim odmikom od čistih klasičnih form, v teh odmikih torej ni videti niti parodistične volje niti kaj dosti več oblikovne svobode, kot jo pred njim pokaže poetika od nove romantike naprej.

Prav tako gre za satirično izrabo neke vsebinske danosti in ne za parodijo, ko Vodušek s surovo besedo in metaforo izostri antične in krščanske miteme. Če velikan Ajas pobesni in potroši »divjo moč« za tako banalen boj kot je pokol ovac in ovnov, ko bi moral premagati junaškega nasprotnika, če torej razmeče moč sebi v posmeh in sramoto, ta motiv ne mara »ponižati slavne oblike« (namreč soneta), ampak pove, kako pesnik zaman troši dragoceno moč, ko se spopada z ničvredno malomeščansko sredino. (*Ajas*). Ajas je tragikomična prispodoba za prazen nič potrošene pesnikove energije, boleč posmeh samemu sebi. In ko Vodušek kaznuje biblijskega Judeža s prav gnusno podobo: »obešenemu se je drob razlil, / požrli so ga jastrebi in psi« (*Judež*), reže ta ostrina v večni motiv judeževstva, ne v sonet. Tudi izjava »Ti, moja malo razglašena lira, / glej, tvojim strunam pravega junaka / sem našel v njem, ki se proslavi upira --« (*Balada o pijancu*) ne zadeva oblike, ampak eksplicite opozarja na disonantno vsebino motiva, ki poudarja pesnikovo nesoglasje z družbo, ki si želi proslavljanja. In naj napolni ta in oni sonet s še tako prostaškimi in reporterskimi besedami, ki se jih je slovenska lirska pesem dotlej v glavnem ogibala, pa še zdaleč ni rav-

⁶⁶ Anton Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968, str. 450—451.

nodušen do umetniške lepote in njene funkcije. To je videti tudi iz motiva, kjer protestira, da so si »lirski« prisvojili »malikovalci zlatega teleta« oziroma so »obesili čez ramo, da bo mera / sramote polna, tebe, sladka lira« (*Zlato tele*). V tem motivu se oglašja enak protest, kot ga je zapisal Ivan Cankar v *Beli krizantemi* (1910) proti meščanu, ki ni bil vreden novoromantične umetnosti.

Od krščanskih mitemov, ki jim je Vodušek raztrgal sij, je na prvem mestu avtobiografsko preurejeni »zavrženi angel« (*Zavrženi angel*), ki se bori za osebno svobodo ter zaničuje sleherno dogmo. Takoj za njim je »bog«, ki ga je kapitalistična družba skrila »v papir in rdečkasto kovino«, torej prevrednotila v valutni in borzni simbol. Preurejeni bog zagotavlja služabnikom veliko moč, kadar ga častijo na kolenih. Vodušek stopnjuje izzivalnost v tale porogljivi vrh s socialno konico:

in če pred njim ležijo v prahu siti,
tajili bi ga lačni, ki izgubiti
jim, razen smrti, dano ni nič več?
(*Skriti bog*)

Krščanski mitem je razdril tudi v občutljivem motivu, ki govori o izdaji človeka v oljčnem vrtu. Pesnik vanj postavi človeka, ki mora v »gluhem svetu« umreti brez upa na zmago. In kdo ga je pahnil v brezupno smrt? To je bil »zlagani Bog, iz lastnih želj rojen«. Posmeh izmišljeni božji vsemočnosti in pravičnosti doseže polno miselno ostrino v logičnem sklepu, da človeka ni izdal Judež (»Judež ni ga izdal«), ampak ga je »zapustil« le namišljeni bog (*Oljčni vrt*).

Idejnovsebinska analiza slovenskega satiropisja v XX. stoletju pove, da je njegove vsebinske meje določal pisatelj kot produkt narodno zgodovinskega položaja. V glavnem je namreč rasla zoper notranjo in zunanjo blokado slovenskega človeka v državi, ki je hromila razvojne danosti jezika in kulture. Narodno odtujeni uradnik, sebični malomeščanski narodni heroj, dogmatizirani hlapec, protinarodni ovaduh in politično pasivni izobraženec so zato trajni tipi te satire. Satiriki so v glavnem opisovali domače teme, le Srečko Kosovel je bistveno razmaknil okvir politične satire in napadal evropsko imperialistično buržoazijo. Razdirali so tudi mite. Medtem ko je Ivan Cankar krščanski mit v glavnem ohranjal kot konstruktivno prvino, načel pa folklornega, so pisatelji med vojnama, zlasti v tridesetih letih bistveno omejili in deloma tudi do kraja razvrednotili odrešiteljski pomen krščanskega in folklorno herojskega mita.

Kot slovstveni način, s katerim so pisatelji skrbeli za krepitev narodne zavesti in za osebno osvobajanje od dogem buržoazne ideologije, je slovenska satira odlično služila v boju za višjo podobo človeka in naroda. Zato bi največ vzporednic utegnili imeti pri drugih nesvobodnih oziroma nedržavnih narodih.

Temelj »sodobne« in mitemске satire je bil homo politicus, znatno manj pa homo naturalis. Zato je v njej kaj malo tiste vedre komike ali veselega humorja, ki ga človek zbujal kot igrača nagonских in duhovnih moči. O posebnosti slovenskega humorja v tem času govori še prav posebej dejstvo, da komediografii skoraj niso napisali čisto zabavne karakterne ali situacijske komedije in da so jim vesele podobe sproti odriivali pošmeh, karikatura in groteska. Zato nas v razpravi niso le načrtno zanimala besedila, ki so napisana s satirično komiko, ampak slovensko satiropisje že samo komaj omogoča tudi drugačno raziskovalno pot. Malo je namreč neoporečnih besedil z dobrodušnim humorjem, s smehom, ki sprošča in odpušča, ker nastane iz hotenega nesporazuma med predmetom in njegovo podobo, privre iz neskladja med bistvom pojava in njegovim videzom. Neskladja med videzom in resničnostjo bremeni v tem satiropisju odkrit ali pa prikrit moralni znak, zaradi česar ne učinkujejo sproščujoče, ampak prej porogljivo in obtoževalno.

Satira živi v teh desetletjih v vseh treh osnovnih pesniških vrstah, nekaj bolj v prozi in dramatiki kot v poeziji. Novost je satirična pravljica na mitemski osnovi, nastala pa je v okvirih proletarskega razrednega boja.

РЕЗЮМЕ

Идейно-тематический анализ словенского сатирического литературного творчества в 20-м веке показывает, что границы его содержания определены писателем как продуктом национально-исторического положения. Сатира главным образом и развивалась в борьбе с внутренней и внешней блокадой словенского человека в государстве, парализовавшем элементы развития языка и культуры. Национально-отчужденный чиновник, себялюбивый буржуазный герой, догматизированный холоп, антинациональный доносчик и политически-пассивный интеллигент являются таким образом постоянными типами этой сатиры. Сатирики обрабатывали главным образом домашнюю тематику, только Сречко Косовел заметно расширил границы политической сатиры и обличал европейскую империалистическую буржуазию. Они тоже разбивали мифы. Иван Цанкар все еще сохранил христианский миф как конструктивный элемент и довел фольклорный миф до разложения лишь частично, а писатели между обеими войнами, особенно в тридцатых годах, ограничили и частью совсем обесценили спасительность христианского и героического фольклорного мифов.

Как литературный метод, помощью которого писатели поддерживали национальное самосознание и борьбу за освобождение от догм буржуазной идеологии, словенская сатира была отличным оружием в бою за высшее достоинство человека и нации. Наибольшее число параллелизмов с словенской литературой нашлось бы таким образом у литератур других несамостоятельных наций.

Основой «современной» и митемской сатиры являлся *homo politicus*, значительно реже *homo naturalis*. По той причине в такой сатире редко встречаются веселый комизм или бодрый юмор, порожденные игрой человеческой натуральной и духовной силы. На особенность словенского юмора в тот период указывает прежде всего факт почти полного отсутствия в комедиографии того времени занимательных комедий характеров и комедий положений; веселый смех вытесняли насмешка, карикатура и гротеск. Вследствие такого положения в словенской сатире мы в нашей статье систематически интересовались произведениями, написанными приемом сатирического комизма; характер словенского литературного сатирического творчества нам не позволяет выбрать другого пути исследования, ибо существует очень небольшое количество литературно-безукоризненных произведений с добродушным юмором, со смехом, который освобождает и прощает; словенская сатира возникла из преднамеренного разногласия между предметом и его подобием, из противоположности между сущностью явления и его видимостью. Противоположность видимости и действительности усиливает в том сатирическом творчестве явный или скрытый моральный знаменатель, из-за чего действие сатиры не освобождает, а скорее возбуждает насмешку и упрек.

Сатира тех десятилетий проявляется во всех основных литературных жанрах, заметнее в прозе и драматургии чем в поэзии. Как новый жанр появилась сатирическая сказка на митемской основе, она возникла как следствие пролетарской классовой борьбы.

STRUKTURALNA POETIKA IN LITERARNA ZNANOST

Strukturalna poetika je s svojo kritiko mimetične estetike in v njej zasnovanih tradicionalnih literarnih znanosti utemeljena v neekspliciranih in netematiziranih določilih Heglove Estetike, o kateri podrobnejša analiza pokaže, da je v njej umetniško delo afirmirano kot *mimesis* in hkrati kot »izbris« mimetične razsežnosti, to je kot »das sinnliche Scheinen der Idee« in kot razpad te sintetične strukture, a tako, da je ta razpad v samem tekstu definiran kot razlika na višji način. Glavni interpretacijski problem je ta razlika na višji način, ki omogoča novo definicijo estetike in literarnih oziroma umetnostnih znanosti sploh.

Structural poetics with its criticism of mimetic aesthetics and of the traditional literary sciences conceived in mimetic aesthetics, is founded on the unexemplified and unthematized suppositions of Hegelian Aesthetics. A more detailed analysis of Hegelian Aesthetics shows that in it artistic work is affirmed as *mimesis* and at the same time as an »effacement« of the mimetic component, that is, as »das sinnliche Scheinen der Idee« and as a decay of this synthetic structure, and in such a way that this decay in the text itself is defined as a difference in a more elevated mood. The main problem of the interpretation is this difference in a more elevated mood, which makes possible a new definition of aesthetics in literary or artistic studies.

To, kar danes iz celotnega področja literarnih in umetnostih znanosti posebej razločno izstopa prav pod imenom strukturalne poetike, je po svoji genezi dovolj živo zvezano z rusko »formalistično šolo« iz dvajsetih let našega stoletja, kar se čisto konkretno kaže v dejstvu, da je eden najvidnejših avtorjev sodobne strukturalne poetike ravno Roman Jakobson, ki je bil tudi eden glavnih predstavnikov ruskega »formalizma«. Nič manj očitno pa ni, da sam izraz strukturalna poetika danes ni več povsem ustrezen, ker se brez vseh težav »druži« s semiotiko, informacijsko teoretično analizo in celo z numerično estetiko. Ju. M. Lotman se v svojih delih čisto eksplicitno veže na semiotiko in informacijsko teorijo, čeprav nikoli ne poskuša, da bi se odrekel naslovu strukturalne

poetike. Kljub Lotmanovemu primeru pa je prišlo do razločitve v Franciji: v redakciji A. J. Greimasa je pred nekaj meseci izšel zbornik pod naslovom *Essais de sémiotique poétique*, ki se dovolj odločno distancira od tiste strukturalne analize, kakršno je vse doslej uveljavljal zlasti Tzvetan Todorov. Načelo razločitve je razvidno iz Greimasove uvodne razprave¹. Takoj na začetku je povedano, da danes ni več mogoče razpravljati o poetičnem dejstvu tako, da ga vključujemo v »splošno teorijo literature« in da obravnavamo pesniška besedila kot »podmnožico« literarnih tekstov. To se povsem očitno nanaša na Todorova, ki v svoji znani programatični razpravi *La poétique*² opredeljuje strukturalno poetiko kot znanost o literarnosti — *la littérarité* — literarnih in poetičnih del ter jo razglasa za »teorijo strukture in funkcioniranja literarnega diskurza«. V nasprotju s Todorovim, ki poeziji zares nadreja pojem literarnega diskurza, pa izhaja Greimas iz prepričanja, da je »literatura kot avtonomni diskurz, ki sam v sebi nosi svoje lastne zakone in svojo notranjo specifik«³, danes že doživela »enodušno« zavrnitev, kar mu pomeni, da je bila literarnost sama spoznana za čisto določeno »socio-kulturno konotacijo«, ki se spreminja glede »na človeški čas in prostor«. Tu uveljavlja Greimas med drugim tezo, da poetičnost nikakor ni vezana izključno na literarna dela, saj govorimo tudi o poetičnem gledališču, poetičnem filmu in celo o poetičnih sanjah. Prepričan je, da naša beseda *poetično* zajema tisto okrožje, ki ga je v drugih civilizacijah zaznamovala beseda *sveto*: to pa so bile himne, peti rituali, hkrati pa tudi določeni religiozni in filozofski teksti. Zato pesniški diskurz ne zasega istega področja kot pojem literature in je načeloma indiferenten do govornice (*le langage*), v kateri nastane. Najbrž ni naključje, da je v zadnjem času tudi Todorov sam opustil pojem poetike in ga nadomestil s simboliko⁴.

Ob teh notranjih diferenciacijah je treba upoštevati, da je temelj slehernega strukturalizma pojem znaka⁵, ki že sam na sebi odpira različne smeri raziskovanja. Če k temu dodamo, da med glavnimi »teoretičnimi znaki« ni samo F. de Saussure marveč tudi Charles S. Peirce, po-

¹ *Essais de sémiotique poétique*... par A. J. Greimas, Paris 1972, str. 6.

² Ta razprava je objavljena v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris 1968, str. 97.

³ Glej Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, v *Poétique* 1972, št. 11, str. 273.

⁴ Glej François Wahl, *La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*, v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme*, str. 304: »Partout où le signe n'est pas encore conçu dans une position absolument fondatrice, la pensée n'a pas encore pris acte du structuralisme. Partout où le primat du signe est contesté, le signe détruit ou déconstruit, la pensée n'est déjà plus dans l'orbe du structuralisme«.

stane še jasnejše, kako velike razlike so že apriori možne na tem področju.

Kljub temu pa je razvoj strukturalne poetike dejansko le potekal tako, da je treba njene začetke iskati predvsem v ruski formalistični šoli ne glede na podobne pojave in pobude v drugih deželah in drugih okolišjih. Victor Erlich pripoveduje v svoji knjigi *Ruski formalizem* o eni izmed prvih Jacobsonovih razprav in jo označuje kot »težka izvajanja«, ki so »osvetljevala rusko futuristično liriko s pojmi, ki so bili izvedeni iz E. Husserla in F. de. Saussura«⁵. Že iz tega je razvidno, da za nastanek ruske formalistične analize niso bile dovolj samo strokovno lingvistične pobude, ki so prihajale od Saussura, marveč je bila očitno potrebna tudi posebna intervencija fenomenologije. V zvezi s tem je potrebno opozoriti, da eden od najvidnejših predstavnikov fenomenološke estetike, poljski filozof Roman Ingarden, povsem sprejema temeljna izhodišča Saussurove lingvistične analize,⁶ kar pomeni, da tisto prepletanje fenomenologije in strukturalizma, ki je tako zelo značilno za sodobno poljsko literarno znanost, ni v nobenem pogledu naključno kaj šele nepotrebno.⁷ Docela nujno je, da je Jacques Derrida kot »kritik« strukturalizma začel prav s kritiko Husserla.

Vse to razločno kaže, da razpira strukturalna poetika kot sodobna oblika znanosti o literaturi in poeziji sama na sebi določen širši horizont. Nam, se pravi, ljudem od literarne znanosti je ta horizont dostopen seveda le skozi naš lastni »poklic«, se pravi skozi vprašanje o literarni znanosti, oziroma literarni vedi ne glede na to, ali gre za literarno zgodovino ali pa za literarno teorijo.

Roman Jakobson je že leta 1921 v razpravi, ki ima za svoj naslov ime znanega ruskega avantgardističnega pesnika Hlebnikova, zapisal, da so literarni zgodovinarji natančno taki kot policaj, ki mu je naloženo, da aretira čisto določeno osebo, pa potem pripelje na policijsko postajo še vse, ki so bil v stanovanju aretirane osebe in tudi tiste, ki so šli slučajno po ulici. Jakobson hoče s tem povedati, da je literarnim zgodovinarjem vse prav prišlo: osebno življenje, psihologija, politika, filozofija. »Namesto znanosti o literaturi je nastajal konglomerat rokodelskih raziskav, kakor da so pozabili, da pripadajo ti predmeti pač ustreznim znanostim: zgodovini filozofije, zgodovini kulture, psihologiji itd., in da le-te

⁵ Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, str. 74.

⁶ Glej R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, str. 8, op. 1.

⁷ Glej E. Czapplejewicz, *Strukturalizem v poljski literarni teoriji*, SR XIX, 1971, str. 71.

lahko uporabljajo literarne spomenike kot defektne in drugorazredne dokumente⁸.

Še določnejši je Jakobson v spisu *O umetniškem realizmu*, ki se začneja takole:⁹

Še do nedavnega ni bila umetnostna in še posebej literarna zgodovina nikakršna znanost, marveč kozerija. Ubogala je vse zakone kozerije. Spretno je preskakovala od teme k temi, od lirskih izlivov o oblikovni popolnosti k anekdotam iz umetnikovega življenja, od pogrošnih psiholoških resnic k vprašanju o filozofski vsebini in družbenega okolja. Pripovedovati na podlagi literarnih del o življenju in dobi je vendar tako hvaležna in lahka naloga; hvaležneje je kopirati kip kot pa narisati živo telo. Kozerija ne pozna natančne terminologije... Tako tudi zgodovina umetnosti ni poznala znanstvene terminologije, uporabljala je privajene besede, ne da bi jih podvrgla kritičnemu filtru, jih točno omejila in upoštevala njihovo večpomenskost.

Splošni sklep je jasen sam na sebi: določenemu, tradicionalnemu tipu literarne znanosti je že ruski formalizem odvzel njegovo znanstvenost. V tem je strukturalna poetika samo še doslednejša in na podlagi navedenih opisov ni težko uganiti, za kakšen tip literarne znanosti pri tem konkretno gre. V dogajanje literarne znanosti posega strukturalna poetika na izjemno radikalen način, saj vsemu, kar je v logičnem smislu pred njo, odreka pravo znanstvenost in mu prisoja kvečjemu pomen naivnega predznanstvenega spoznanja. Potrebno je premisliti, kaj takšna intervencija pomeni.

Najprej gre za znanstvenost literarne, s tem pa tudi sleherne umetnostne in nazadnje vsake humanistične znanosti. Vprašanje je zastavljeno tako, da sprašuje o upravičenosti nekega čisto konkretnega delovanja znotraj takoimenovanih humanističnih znanosti. Pri tem je že vnaprej jasno, da ima strukturalna poetika lahko pomen radikalnega posega le, če je res, da je znanstvenost če že ne edina, pa vsaj bistveno pomembna legitimacija teh znanosti.

V predromantiki, ko se je literarna znanost v modernem smislu šele zasnova, je bil literarni zgodovinar »ustanovljen« kot prerok, ki prerokuje iz preteklosti.¹⁰ Kljub takšnim začetkom, pa je v literarni zgodo-

⁸ Glej. R. Jakobson, *Fragments de »La nouvelle poésie russe«, esquisse première: Velimir Khlebnikov*, v reviji *Poétique* 1971, št. 7, str. 288.

⁹ R. Jakobson, *O hudoženstvenom realizmu* v knjigi *Texte der russischen Formalisten I*, München 1969, str. 372.

¹⁰ Glej Beda Alleman, *Der frühromantische Begriff einer modernen Literaturwissenschaft* v knjigi *Über das Dichterische*, Pfullingen 1957, str.

Ni brez pomena, da odkriva Julija Kristeva »preroške« lastnosti celo v delu takšnega »formalističnega« avtorja, kakor je M. Bahtin. Glej Julija Kristeva, *Semeiotikè*, Paris 1969, razprava *Le mot, le dialogue le roman*. V luči te kritike se sama Kristeva kaže kot prerok, vsaj včasih.

vini in teoriji vendarle vse bolj prevladovala potreba po vse »večji« znanstvenosti. V tem pogledu ima gotovo reprezentativen pomen Tainova *Filozofija umetnosti*, ki samo sebe razglša za »nekakšno botaniko« in se utemeljuje v tistem »splošnem toku, ki danes vse duhovne vede približuje naravoslovnim, daje prvim načela, opreznost in smernice drugih, jim s tem posreduje enako trdnost in jim je tako porok enakega napredka.¹¹ Ta Tainova izhodišča vodijo nazaj do Locka, Huma in J. St. Milla, hkrati pa prepričljivo potrjujejo, da je bil »samopremislek duhovnih znanosti« v devetnajstem stoletju podložen »v celoti vzoru prirodnih znanosti«.¹²

Glede na opisana dejstva je zaenkrat možno reči, da je strukturalna poetika v svoji radikalni znanstvenosti pač logično in stopnjevano nadaljevanje bistvene poteze duhovnih in torej tudi literarnih znanosti. Vendar se pri tem kljub navidezni evidentnosti teh ugotovitev le odpre prav poseben problem. Gadamer namreč dokazuje, da »nas je fenomenološka kritika« psihologije in spoznavne teorije devetnajstega stoletja »osvobodila pojmov, ki so bili ovira za primerno razumevanje estetske biti. Pokazala je, da se znajdejo v zmoti vsi poskusi, ki mislijo način biti estetskega iz skušnje stvarnosti« in ki estetsko razumejo kot »modifikacijo dejanskega«. Prav na podlagi fenomenoloških »pridobitev« razume Gadamer umetnost kot igro, kar mu omogoča razviti samo hermenevtiko, se pravi to, kar se je v Evropi zasnovalo v času, ko je literarni zgodovinar razumel svoj »posel« še kot prerokovanje iz preteklosti. Ker se pri tem Gadamer še posebej sklicuje ravno na Heideggrovo razumevanje resnice kot *aletheia*,¹³ se vsiljuje domneva, da so literarne in humanistične znanosti danes razcepljene na dosledno znanost in hermenevtiko, ki ne more biti »prava« znanost, če je utemeljena v resnici, ki se imenuje *aletheia* in ki torej ni isto kot znanstvena resnica. Na prvi pogled se zdi, da je strukturalna poetika nadaljevanje tega, kar je prevladalo predvsem v devetnajstem stoletju, med tem ko se hermenevtika opira na fenomenologijo in na tiste momente v evropski preteklosti, ko se je »razlikovanje« literature in poezije pa tudi zgodovine v določeni meri »izmikalo« znanstvenosti kot takšni, iz česar sledi, da pozna naša preteklost tudi takšne trenutke, ko se umetnost ni prikazovala predvsem kot predmet na prirodnoslovni, strogo znanstveni način zasno-

¹¹ H. Taine, *Filozofija umetnosti*, Ljubljana 1955, str. 32.

¹² H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, str. 78.

¹³ H. G. Gadamer, *Kleine Schriften I*, Tübingen 1967, str. 46, razprava *Was ist Wahrheit?*

vanega preučevanja.¹⁴ Vse to seveda nikakor ne more razveljaviti napora strukturalne poetike, saj vendar izhaja iz prevladujočega tipa literarne znanosti, se nanj tudi neposredno obrača, in mu zastavlja vprašanje v njegovi upravičenosti. To vprašanje je usodnejše kot se zdi na prvi pogled, saj ne sprašuje samo o tem, v kakšni meri je določen tip preučevanja literature in umetnosti sploh upravičen do lastne institucionalizacije v okviru takih ustanov, kot je npr. univerza, ki že apriori ne bi smela v svojem okviru trpeti ničesar, kar ni zares znanstveno ali pa se je skozi samorazvoj znanosti izkazalo za preseženo v znanstvenem smislu. Mnogo pomembnejše je, da znanstveno raziskovanje umetnosti ni brez zveze s tistimi določili, ki določajo samo usodo umetnosti. V našem zgodovinskem svetu se nekaj vzpostavlja kot umetniški pojav na tak način, da je že s to vzpostavitvijo samo omogočeno tudi znanstveno, se pravi racionalno logično preučevanje tega pojava, ki se prav kot umetnost razlikuje tako od znanosti kakor od religije. Odločitev za znanstveno raziskovanje te ali druge umetnosti ni nič nedolžnega ali poljubnega in pravzaprav sploh ni resnična odločitev, saj jo določajo tista določila, ki v samem temelju našega sveta določajo nekaj prav za umetnost. Znanstveno raziskovanje je v tem primeru »izvrševanje« teh temeljnih določil in odločitev.

V znanih Heideggrovih predavanjih o Nietzscheju iz leta 1936/37 je tudi poglavje z naslovom *Šest temeljnih dejstev iz zgodovine estetike*. Tu Heidegger ugotavlja za antično Grčijo, da ob veliki grški umetnosti ni potekal tudi ustrezen miselno pojmovni premislek o njej, čeravno ni nujno, naj bi tak premislek pomenil ravno estetiko. Pač pa se je začela estetika v Grčiji šele s Platonom in Aristotelom, to pa v času, ko je šla velika umetnost že k svojemu koncu. Nekaj podobnega velja tudi za novoveško Evropo: »V zgodovinskem trenutku, ko pridobi estetika svojo največjo višino, širino in strogost v izvedbi, je z veliko umetnostjo že konec. Veličina dopolnitve estetike je v tem, da ta konec velike umetno-

¹⁴ Eden takih momentov je gotovo tudi šesti del Schellingovega *Sistema transcendentalnega idealizma*. Glej o tem Diether Jähnig, *Schelling, I, die Kunst in der Philosophie; II, Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1966. Jähnig piše med drugim: »Šele tam... ko postavi filozofija svoj lastni temelj, resnico pod vprašaj kot neke vrste zmoto, šele tam lahko slavi umetnost in sicer z argumentom, da je večvredna kot resnica; med tem ko je Platon, ki vendar bolje kot katerikoli filozof vedel, kaj je umetnost, umetnost pregnal iz države filozofov, in med tem ko zgodovina filozofije vse do Nietzscheja via negationis dokazuje, da shaja filozofija tudi brez umetnosti. Samo enkrat, pri določenem filozofu in v njegovem življenjskem delu tudi samo za kratek čas, je govora o drugačnem odnosu: Umetnost je edini pravi in večni organon in dokument filozofije.« Schelling I, str. 13.

sti kot takšnega spozna in izreče. Ta zadnja in velika estetika je Heglova.¹⁵

Tu je v ospredje postavljeno predvsem vprašanje estetike in zato morda ni kar že na prvi pogled jasno, kaj naj imajo navedene ugotovitve sploh opraviti z umetnostnimi in še posebej literarnimi znanostmi. Res je, da se je literarna znanost v Evropi pogosto sklicevala na Aristotela, zato pa manj na Hegla in še manj na Platona, s čimer je »dala vedeti«, da vidi v Aristotelovi *Poetiki* pretežno znanstveno in le v manjši meri tudi filozofsko spekulativno dejanje. Literarni zgodovinar skuša nasproti estetiki uveljaviti v prvi vrsti svojo avtonomnost, zato razume svoj »posel« kot znanost, med tem ko mu estetika velja za »čisto« filozofsko disciplino, pri čemer dobiva sama filozofičnost neredko tudi izrazito negativni predznak. Znanstvenostno samopotrjevanje umetnostnih in literarnih znanosti nasproti filozofičnosti estetike je velikokrat preobremenjeno z neustreznimi in seveda tudi neznanstvenimi vrednostnimi implikacijami.

Vladajoča razmerja med umetnostnimi znanostmi in estetiko kot filozofsko disciplino so resen problem, ki ga tu ni mogoče izčrpno obravnavati. Kljub temu pa je docela jasno vsaj to, da je sleherna še tako drobna literarnozgodovinska razprava — ne glede na avtorjevo zavest — vedno zasidrana v čisto določenem razumevanju literarnega oziroma umetniškega dela, tako da vedé ali nevedé uveljavlja povsem določeno estetiko. Kdor tega ne prizna, ne ve ali pa noče vedeti, kako so takšni izdelki sploh možni.

Beseda estetika najbrž ni docela primerna, ker je kot ime za določeno pojmovanje umetnosti že sama na sebi nosilec prav posebnega vnaprejšnjega odnosa do umetnosti, saj kar vnaprej odkriva temelj umetnosti v estetskem, t. j. v čutnem ter s tem uveljavlja celotno metafiziko dualizma forme in vsebine.

Posebna težava je tudi v tem, da ostaja temeljno razumevanje pesniškega ali umetniškega dela znotraj konkretnega poteka literarne znanosti lahko vseskozi implicitno in povsem netametizirano, kar je v očitni zvezi z institucionalno zavarovanostjo in rutinsko utečenostjo. Iz slovenske skušnje vemo, da so literarno zgodovinski izdelki možni brez radikalnega vprašanja o literaturi. Opozorila na estetiko in njen utemeljujoči pomen utegnejo znotraj tega poteka učinkovati zelo neprijetno. Trezen premislek pa le pokaže, da je treba sleherno umetnostno znanost premisliti najprej glede na estetiko, ki se v njej potrjuje, kakor je

¹⁵ M. Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen 1961, str. 95 in 100.

treba tudi zgodovinopisje premisliti glede na koncepcijo zgodovine, ki se v njem uresničuje.

S tem je povedano, da se morata znotraj samih umetnostnih znanosti pojavljati dve nasprotujoči si težnji, kar celotno situacijo močno in mučno zapleta. Ena smer vodi naravnost v problematiko, ki pripada estetiki in filozofiji in jo posebej upravičuje dejstvo, da si posamezne metode in »šole« znotraj teh ved same nadevajo filozofska imena: pozitivistična, marksistična, fenomenološka, eksistencialistična, strukturalistična itd. literarna znanost. Ta način samoimenovanja pomeni, da prejema ta znanost definicijo svojega predmeta prav od pozitivizma, marksizma, fenomenologije, eksistencializma, strukturalizma itd., ne da bi mogla sama dovolj aktivno sodelovati pri definiciji in pri odkrivanju lastnega predmeta. Vse je tako, kakor da bi npr. literarna zgodovina in teorija morali prenehati biti dve samostojni disciplini, če bi se hoteli zares »posvetiti« svojemu predmetu.

V obrambi pred to možnostjo nastaja nasprotna usmerjenost: literarna zgodovina in teorija se potrjujeta predvsem kot znanost. Vendar, kakor dokazuje Tainov primer, ob tem ne moreta ohraniti svoje avtonomnosti, zlasti še, ko je dovolj jasno, da bi tudi ta težnja morala načeloma pripeljati do filozofske problematike, do filozofskega vprašanja o sami znanosti, kar pa je seveda možno zavreti s prepričanjem o neki apriorni upravičenosti znanosti na sploh, o upravičenosti, ki je ni treba šele dokazovati, marveč je docela evidentna, da o njej niti filozofski premislek ne more nič več bistvenega povedati. Takšno stališče je seveda brez-miselno, hkrati pa *tacite* izvaja upravičenost znanosti in mero njene znanstvenosti iz učinkovitosti in koristnosti. Ko se literarne znanosti nekako instinktivno branijo stopiti v območje, ki ga naznanja estetika, se torej legitimirajo kot učinek in korist, čeprav teh dveh besed ni treba razumeti v njunem najbolj navadnem in najbolj grobem pomenu. Učinek in korist literarnih in umetnostnih znanosti pa sta nekaj tako nejasnega, hkrati pa postaneta za te znanosti lahko celo nekaj pogubnega, da nikakor ni mogoče obstati v njunem območju.

Premislek o literarnih znanostih ni mogoč brez premisleka o estetiki, čeprav pri tem ni nujno, da bi s to besedo razumeli prav tradicionalno filozofsko disciplino. Zato se je treba vrniti k Heideggrovim ugotovitvam. Pri tem ni najbolj pomembna misel o koncu velike umetnosti, čeravno je res, da je Platon umetnost zanikal in da je Hegel to ponovil s trditvijo, da je umetnost že nekaj preteklega. Za naše posebno vprašanje je važnejše nekaj drugega. Heidegger namreč kaže, da je možnost estetike in

s tem tudi slehernega racionalno logičnega raziskovanja umetnosti zakoreninjena v čisto določeni usodi same umetnosti znotraj našega zgodovinskega sveta. Glede na živo zgodovinsko dogajanje umetnosti niso umetnostne znanosti nič indiferentnega ali irelevantnega, marveč so za to dogajanje soodgovorne in s tem so soodgovorne za celoto našega sveta. Prostor razkrivanja te zgodovinske odgovornosti je danes zlasti konfrontacija med tradicionalnimi ter sodobnimi, strukturalnimi raziskovalnimi metodami. Ta »konfrontacija« poteka zaenkrat znotraj vprašanja o dosledni znanstvenosti, vendar pa je hkrati jasno še nekaj drugega: ko namreč strukturalna poetika s takšno vehemenco razveljavlja ali vsaj močno reducira znanstveni pomen predstrukturalnih oblik umetnostne znanosti, razveljavlja hkrati tudi njihovo estetiko in s tem sama potrjuje in prinaša neko novo in drugačno temeljno razumevanje literarnega in umetniškega dela v vseh njegovih razsežnostih. Vse te, same na sebi sicer dovolj prepričljive domneve, lahko razodenejo svoj pravi pomen prav na ozadju Heideggrovega opisa temeljnih dejstev iz zgodovine estetike.

Če je namreč možnost estetike in racionalno logične analize umetnosti takorekoč neposredno vezana na samo usodo umetnosti in če se prav skozi to dejstvo neposredno potrjuje tudi zgodovinska odgovornost slehernega znanstvenega raziskovanja umetnostnih ali poetičnih pojavov, potem se ob sami strukturalni poetiki in glede na radikalnost njenega posega neizogibno odpre predvsem naslednje vprašanje: ali nastaja morda strukturalna poetika iz bistveno drugačne in nove usode same umetnosti, ko je vendar zmožna takšne odločne problematizacije prejšnjih analitičnih postopkov? To je prvo vprašanje, ki ga je treba premisliti ob strukturalni poetiki in zato glavna naloga literarnih znanosti kljub energičnim zahtevam strukturalne poetike ni v tem, da bi se čim hitreje priučile strukturalističnih metod, pač pa morajo po sledi opisanega vprašanja prodreti do izvorov slehernega in torej tudi strukturalnega preučevanja umetnosti.

Bistveno spremembo, ki jo glede same umetnosti uveljavlja strukturalna poetika je na kratko, zato pa dovolj plastično definiral Tzvetan Todorov, ko je zapisal, da gre za »prevrat« tiste »dvatisoč let stare tradicije«, za katero je bila »edini in bistveni moment« umetnosti in poezije predvsem »imitacija — posnemanje«. ¹⁶ Namen strukturalne poetike je očitno nadvse »ambiciozen«, saj hoče pretrgati tradicijo, ki se je začela v stari Grčiji, ko sta bili umetnost in še posebej poezija spoznani

¹⁶ T. Todorov, *Roman Jakobson, poéticien*. Poétique 1971, št. 7, str. 275.

za *mimesis* — posnemanje. V skladu s tem piše Maurice-Jean Lefebvre celo o zgodovinski spremembi, ki je tezo »o umetnosti kot posnemanju narave zamenjala z mislijo, da sta svet narave in svet umetnosti medseboj bistveno različna«. ¹⁷

Iz takšnega samorazumevanja nedvomno sledi, da je tista neznanstvenost, ki jo strukturalna poetika odkriva prav v tradicionalnih oblikah proučevanja umetnosti in literature, v neposredni zvezi z estetiko posnemanja, ki očitno pripada določenemu zgodovinskemu svetu, se pravi evropski metafiziki, kakor je to nedvoumno razvidno iz formulacije Tzvetana Todorova. Strukturalna estetika torej nalaga slehernemu premisleku, ki se ukvarja z njo samo ali pa z umetnostno znanostjo sploh, da najprej razvije ravno vprašanje o mimetično posnemovalni naravi umetnosti še posebej glede na splošni metafizični horizont. Tu je pravzaprav tista točka, kjer padajo odločitve o tem, kaj ima znotraj umetnostnih, pa tudi drugih humanističnih znanosti danes sploh še »pravico do eksistence«, oziroma, kaj je znotraj teh znanosti sploh še odgovorno.

Na prvi pogled se zdi, da je estetika posnemanja že nekaj preteklega, saj je pripadala zlasti sedemnajstemu in delu osemnajstega stoletja, med tem ko jo je kasneje nadomestila estetika izpovedi in izraza, ki je vsaj deloma še vedno v veljavi. ¹⁸ Zato je trditev, da je predstrukturalistična literarna znanost ujeta prav v teorijo posnemanja, že vnaprej problematična, razen če bi se dalo pokazati, da med estetiko posnemanja in estetiko izpovedi in izraza ni načelne razlike.

Med najbolj reprezentativnimi teoretičnimi deli, ki nedvomno pripadajo estetiki posnemanja je Tainova *Filozofija umetnosti*, čeravno je res, da je devetnajsto stoletje uveljavilo estetiko izpovedi in izraza. Glede na splošni pomen, ki ga ima Taine za razvoj umetnostnih in še posebej literarnih znanosti, se je treba kljub dejstvu, da danes njegovo ime ni preveč v časteh, v zvezi z našim vprašanjem obrniti prav na njegovo misel.

Za Taina je umetnost *l'imitation* — posnemanje, ki pa ni pasivna ali mehanična *réproduction*, marveč ustvarjalno poustvarjanje, katerega bistveni moment je takšno spreminjanje razmerij, ki »popelje umetnost k njenemu vrhu,« da omogoča »veljavo bistveni značilnosti« in tako kaže »kako bistveno ali zelo vidno značilnost, torej kako pomembno idejo jasneje in popolneje kakor jo kažejo resnični predmeti«. Umetnost

¹⁷ J. M.-Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel 1971, str. 9.

¹⁸ Glej H. G. Gadamer, *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, str. 16, razprava *Kunst und Nachahmung*.

kaže in daje veljavo bistveni značilnosti, ki ni nič drugega kot pomembna ideja. Vendar »počne« in obsega vse to ravno s posnemovanjem, kar z drugimi besedami pomeni, da odkriva in uveljavlja bistvene značilnosti in pomembne ideje na čutni način. — *d'une façon sensible* ter se prav zaradi tega čutnega elementa ne obrača »samo na razum, marveč tudi na čute in srce najpreprostejšega človeka«. Umetnost je tedaj na čutni način, za čute in za čustva »podana« bistvena značilnost ali pomembna ideja.

Vse te opredelitve vzpostavljajo umetnost kot posnemanje, tako da je posnemanje v resnici pojavljanje, uveljavljanje, razkrivanje pa tudi izražanje in izpovedovanje nečesa nečutnega in notranjega v čutnem in zunanjem. Evidentno je, da je umetnost kot posnemanje pravzaprav samo izražanje in izpovedovanje neke notranjosti in nečesa nečutnega v čutnem, se pravi v čutom dostopnem »gradivu«. Posnemanje in izražanje, odražanje in izpovedovanje so potemtakem načeloma eno in isto. V tem smislu razume posnemanje tudi strukturalizem, kakor je možno razbrati iz nekaterih ugotovitev M. J. — Lefebva.¹⁹ Naj bo torej umetnost posnemanje ali izraz, v obeh primerih je to čutna predočenost nečesa notranjega, duhovnega in ideelnega. Umetnina je posnetek ravno zato, ker je čutna realizacija ideje, se pravi ker je čutni izraz nečesa notranjega in nečutnega. Ali z drugimi besedami: vse, kar ima v umetnini značaj pravega posnetka realitete, ni v resnici noben pravi posnetek, ker je v tem posnetku ta realiteta spremenjena in preoblikovana tako, kakor je to potrebno za uveljavljanje pomembne ideje in bistvene značilnosti, ki v resničnih predmetih nista nikoli dovolj jasno izraženi in nista kot takšni navzoči.

Znano je, da je Tainova *Filozofija umetnosti* nastajala v tesni zvezi s Heglovo mislijo in njegovo estetiko.²⁰ Naravno je, če vodijo bistvene Tainove teze kar naravnost k naslednjim Heglovim ugotovitvam: »V

* Taine, op. cit., str. 50 in 54.

¹⁹ Eksistirata *grosso modo* dve koncepciji umetnosti in literature. Za prvo je umetnost neke vrste predstavnik zunanjega sveta, je nekakšna kopija, vendar takšna kopija, za katero na splošno dovoljujemo, da ji doda umetnik nekaj samega sebe: to je »narava videna skozi določen temperament«. Delo je predstavnik sveta, vendar je hkrati tudi določena »vizija« sveta in slednjič »stališče«, pa naj bo to bolj ali manj uvidevna, bolj ali manj strastna sodba, izrečena nad njim. V tej perspektivi je delo samo prenos, samo sporočanje določenih dejstev in nekega zunanjega ali psihološkega reda... »Lepota dela« rezultira po eni plati iz originalnosti vizije, na drugi strani pa iz skladnosti njegovega jezika z izraženimi stvarmi... Delo je oprto torej na neko predeksistentno realiteto in naloga govora je, da preprosto prevede, uveljavi in sporoči to realiteto še drugim. Op. cit. str. 14.

²⁰ Glej André Cresson, *Hippolyte Taine, sa vie, son oeuvre*, Paris 1951.

primeri z videzom (Schein) neposredne čutne eksistence in videzom zgodovino pisja ima videz umetnosti to prednost, da sam skozi samega sebe kaže na nekaj duhovnega ... človeški interes, to je duhovna vrednost, ki jo ima neki dogodek, neki individualni značaj, neko delovanje s svojim zapletom in razpletom, je v umetniškem delu dojeta in v njem poudarjena čisteje in razvidneje, kakor pa je to možno v območju siceršnje, neumetniške stvarnosti.²¹

Zveze so očitne na prvi pogled. Naj Taine še tako poudarja svojo znanstvenost, svojo »navezanost« na botaniko in na prirodo slovi sploh, pa mu je krog njegove misli vendarle zarisal filozof. Zato so njegove bistvene opredelitve samo variante znanih Heglovih »formul«, ki določajo umetniško delo za *das sinnliche Scheinen der Idee* — čutno svetenje ideje,²² kar za Hegla pomeni, da umetnost »na čutni način postavlja pred nas to, kar je najvišje in ga s tem približuje pojavnemu načinu narave, torej čutom in občutkom«, to ni seveda nič drugega kot razkrivanje resnice »v formi čutnega umetniškega lika« in tako je »absolutni namen« umetnosti »čutno predočevanje absolutnega«, oziroma »predstavljanje ideje v čutnem liku za neposredno ugledanje«. Za sam ustroj dela iz tega sledi, da je vsebina umetnosti »ideja«, njena forma pa »čutno likovno oblikovanje«.

Seveda je nedvomno, da Heglove opredelitve niso kar nekega dne padle z neba, marveč izvirajo prav iz začetkov naše civilizacije in naše estetike sploh, saj se pri njem ravno tako kakor že pri Platonu dogajajo odločitve o usodi umetnosti v tistem prostoru, ki ga razpira razmerje in nasprotje med čutnim *aistheton* in idejo *idea*. Zato je nujno, da je Hegel vezan tudi na tistega evropskega filozofa, ki je sploh prvi uporabil besedo *estetika*, na Alexandra Baumgartna. V njegovih *Meditationes philosophicae* je pesništvo in torej tudi umetnost opredeljena z definicijo: »*Oratio sensitiva perfecta est Poema* — popolni čutni govor je poema«, in prav za ta popolni čutni govor velja tole: »*Oratio sensitiva perfecta est cuius varia tendunt ad cognitionem representationum sensitivarum* — popolni čutni govor je tisti, ki njegovi različni deli težijo k spoznanju čutnih prestav.« Pesem, ki je *oratio sensitiva perfecta*, seveda, ni nič drugega kot *logos*, se pravi ideja v sebi primerni čutni podobi ali upodobitvi.²³

²¹ Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, Aufbau-Verlag, str. 56 in 73.

²² Doslej sem to »formulo« ponavadi prevajal s *čutno svetljenje ideje*. Izraz *svetenje* je uvedel Janko Kos.

²³ A. G. Baumgarten, *Aesthetica* ... Bari MCMXXXVI, str. 7.

Mimetično estetsko načelo potemtakem res ne obvladuje samo sedemnajsto in del osemnajstega stoletja, marveč je mnogo širša zgodovinska struktura, ki očitno zajema vsaj novoveško Evropo v celoti, tako da kritika, ki jo izreka strukturalna poetika ne zadeva samo tistega, kar nam je znano kot tradicionalna in v bistvu klasicistična teorija o posnemanju narave. Pač pa se odpira tu dvoje drugih vprašanj. Prvič, izvaja strukturalna poetika iz svoje kritike mimetično posnemovalskega načela neznanstvenost vseh tistih literarnih in umetnostnih znanosti, ki so bistveno zasidrana prav v tem načelu, in, drugič, razširja svojo kritiko na celotno dvatisočletno tradicijo tja do Platona in Aristotela. Ti dve dejstvi odločilno usmerjata vse nadaljnje razpravljanje, ki mora premisliti najprej tradicionalne znanosti in njihovo ravnanje prav glede na njihov izvor, da bi se pokazalo, ali se v njihovi konkretni praksi res realizira ravno mimetično posnemovalsko načelo.

Samo po sebi je očitno, da sta v tem načelu utemeljeni predvsem sistemizacija in periodizacija, ki ju umetnostne znanosti uveljavljajo zlasti za zgodovinski razvoj umetnosti v novem veku. Delitev tega razvoja na renesanso, barok, rokoko, klasicizem, romantiko, realizem, naturalizem, simbolizem itd. tj. na zaporedje različnih in drug iz drugega izvirajočih obdobj, gibanj, smeri in »šol« namreč že sama na sebi uveljavlja takšno vnaprejšnjo odločitev o bistvu umetnine, po kateri je umetnost realizacija določene ideje in v tem primeru določenega literarnega, splošno estetskega in celo filozofskega programa ali sistema; prav zato so v rabi izrazi kot *idejno* stilne strukture, *idejno* umetniško gibanje, *idejno* umetnostna smer itd. Isti pomen imajo tudi tiste raziskave, ki razlagajo umetnost kot izraz in izpoved individualne psihofizične strukture ali pa kot odraz ali refleks dobe, naroda, rase, skratka kot manifestacijo psiholoških, splošno družbenih, nacionalnih, rasnih, političnih, razrednih ekonomskih in drugih determinant, ki imajo v tem primeru vedno dvojen pomen: na eni strani so to tiste realnosti, ki so zunaj in že zdavnaj pred umetniškim delom, so torej bistvene značilnosti in vzroki; na drugi strani pa jim pripada status splošnega zakona, se pravi nečesa nečutnega in so tako po Tainovo pomembne ideje, a so z ozirom na samo delo v obeh primerih tisto predeksistentno, kar potem delo preprosto prevede, uveljavi in sporoči še drugim²⁴.

Vse to so seveda dovolj razvidna dejstva, vendar se je treba vprašati, kako je te in podobne postopke sploh možno podvreči zares radi-

²⁴ Podrobneje o tem glej mojo razpravo *Znanost o umetnosti*, Problemi VIII, str. 4.

kalni kritiki, ko pa je docela nedvomno, da se je umetnost tudi v resnici dogajala kot zaporedje idejno stilnih struktur, tokov in šol in se je pri tem sama utemeljevala kot resnica, odraz, ideja, zrcalo itd. ter je v smislu teh samoopredelitev tudi res »funkcionirala«, oziroma učinkovala, se pravi da je res uveljavljala idejo, resnico in absolutno, včasih celo za ceno življenj svojih ustvarjalcev. Vse to je dobro znano in je res, da more eno in isto delo »nuditi tudi socialne, etične, psihološke, religiozne, pedagoške, politične, biološke, znanstvene, spekulativne pa celo tudi čisto fiziološke vrednote in vsebine.«²⁵

Tudi strukturalna poetika ne more mimo teh evidentnih dejstev. Zato nenehno uporablja termine, ki jih je izdelala tradicionalna umetnostna znanost, kot so npr. romantika, realizem, naturalizem itd. Kakor je razvidno iz nekaterih Lotmanovih analiz konkretnih pesniških del, pa uporablja celo tradicionalne definicije teh pojavov,²⁶ česar seveda ni dovoljeno razglasati za preprosto regresijo v smeri že presečenega, pač pa se s tem vprašanje o izvorih in možnostih strukturalne poetike samó precizira in zaostri.

Če se strukturalna poetika namreč še vedno opira na »dosežke« neznanstvenih znanosti, potem je jasno, da njena kritika samega izvora te neznanstvenosti, se pravi mimetično posnemovalskega načela, kratkoinimalo ni totalna in da torej tudi umetnost kot *mimesis* ni v celoti zanikana. Zato je možno domnevati, da se strukturalni poetiki umetnost prikazuje hkrati kot *mimesis* pa tudi kot *ne-mimesis* in je torej strukturalna analiza načelu posnemanja-izpovedovanja še vedno zavezana. Vse je razpostavljeno tako, kakor da se strukturalna kritika tega načela dogaja pravzaprav znotraj njega samega, da to načelo nekako samo iz sebe producira svojo lastno kritiko, kar pomeni, da mora imeti še druge dimenzije razen tistih, ki se jih je dozdej posrečilo opisati.

Pri tem je nedvomno treba upoštevati tudi realno dogajanje same umetnosti, ker se strukturalisti v svoji kritiki posnemovalske estetike in v njej utemeljenih znanostih sami sklicujejo prav na to dogajanje. Lefebvre navaja v zvezi s tem znano Mallarméjevo izjavo, »da verzov ni mogoče delati z idejami, marveč z besedami«, kar pomeni, da umetnost ne pričinja pri ideji in zato res ne more biti njena realizacija in posnemanje. Avtor nadaljuje: »Še korak naprej« in tudi z besedami ne bo več mogoče, marveč samo »s formami, odnosi in ritmi,« kar potrjuje celo

²⁵ Dr. Ivan Focht, *Uvod u estetiku*. Sarajevo 1972, str. 240.

²⁶ Glej npr. njegovo analizo Ljermontova v knjigi *Analiz poetičeskogo teksta*, Moskva 1972, str. 169.

sam Valéry: »lepa dela so hčere njihove forme.« Avtor zato sklepa: »od zdaj naprej je zvok pred smislom, označevalec pred označencem in forma pred monemo.«²⁷ Na svoj način določnejša je Julija Kristeva, ko piše o »novi etapi, ki se zdi, da je v njo naša kultura po koncu prejšnjega stoletja že vstopila (z Mallarméjem, Lautréamontom, Rousselom in na nekem drugem nivoju z Marxom). Gre za prehod od dualizma (od znaka) v produkcijskost (čez-znak — *tras-signé*).«²⁸ Podobnih izjav bi bilo mogoče navesti še več. Dodati je samo še, da je ruska formalistična šola vehementno zagovarjala svojo sodobno avantgardistično pozicijo in da so zgodnji Jakobsonovi spisi posvečeni Majakovskemu, Pasternaku, Hlebnikovu, Nezvalu itd.

V teh le skopo naznačenih spremembah, ki so zajele moderno umetnost in se uveljavile skozi njo ob koncu prejšnjega stoletja, vidi strukturalna poetika konec tistega obdobja, ki je bilo podložno posnemovalsko izpovednemu načelu.²⁹ Iz tega sledi, da je vprašanje o strukturalni poetiki hkrati tudi vprašanje o moderni umetnosti, se pravi o umetnosti našega časa, torej tudi o celotnem našem svetu in o nas samih. Strukturalna poetika zavrača mimetično estetiko očitno zaradi svoje primerjenosti moderni umetnosti: znanstveno raziskovanje umetnosti že zato ne more več izhajati iz posnemovalskega načela, ker njen lastni predmet kratkomalo ni več *mimesis*.

Vendar pa se je že pokazalo, da strukturalna poetika ni dosledna prekinitev z estetiko posnemanja in izpovedi, saj bi si s takšno doslednostjo odvzela možnost »komuciranja« s tistimi obdobji, ko pa je umetnost le bila podrejena mimetičnemu načelu: strukturalna poetika namreč uveljavlja svoje analitične postopke tako ob moderni kakor tudi ob »stari« umetnosti. Ker pa je v obeh primerih na delu isti postopek, je vnaprej jasno, da se pri tem »stara« umetnost ob svoji posnemovalski naravi uveljavlja tudi še kot ne-*mimesis*, med tem ko se mora moderna umetnost, ki sicer ni več mimetična, pojavljati hkrati še kot tudi-*mimesis*.

Položaj je očitno dosti bolj zapleten, kot se je spočetka kazalo. Zato je treba na tem mestu posebej opozoriti na že imenovano Gadamerjevo razpravo *Kunst und Nachahmung*, ki skuša grški pojem *mimesis* razlagati mimo Platona ter iz njega s pomočjo Aristotela in Pitagore izžeti

²⁷ Lefebvre, op. cit. str. 15.

²⁸ Julia Kristeva. *La productivité dite texte*, v *Semiotikê*, str.

²⁹ To ne pomeni, da vsi strukturalisti enako razumejo moderno umetnost. Claude Levi Strauss npr. precej energično zavrača serijsko glasbo in abstraktno likovno umetnost: *Le cru et le cuit*, Paris 1964, str. 9. *Ouverture*.

takšne pomene, da bi z njimi lahko pojasnil tudi moderno umetnost, se pravi tisto, ki strukturalizmu pomeni konec mimetičnega obdobja. Ta Gadamerjev poskus je za naše razpravljanje pomemben v dveh smereh. Najprej nas vrača k vprašanju, pred katerim smo obstali spričo dejstva, da razširja strukturalna poetika svojo kritiko mimetične estetike na estetiko sploh na njeno celotno epoko tja do Platona in Aristotela, kar pomeni, da bi morali posebej dognati, ali je antična *mimesis* isto kot novoveško posnemanje-izpovedovanje, oziroma čutno svetenje ideje in *oratio sensitiva*. Drugič pa se zastavlja vprašanje, ki ga zaenkrat lahko — sicer neustrezno — opišemo kot vprašanje primerne razumevanja antičnih besedil in odločujočih besed. To vprašanje je v našem času v vsej njegovi usodno zgodovinski razsežnosti zares radikalno odprl Martin Heidegger s svojimi interpretacijami starogrških filozofskih in pesniških tekstov. Naj kdo misli o Heideggrovi filozofiji kar hoče, njegova problematizacija dosedanje evropske recepcije grške antike je brezizjemno obvezna. Zato je treba glede grške *mimesis* že vnaprej domnevati, da novoveški posnemovalsko izpovedni princip sicer ni brez zveze z njo, vendar pa je hkrati tudi njena zgodovinsko nujna redukcija in nikakor ne more v celoti obnavljati starogrških opredelitev.

S tem dobiva celotno vprašanje tudi svojo pravo zgodovinsko razsežnost, ki jo je na tej stopnji našega razpravljanja še najlažje opisati prav ob primernem upoštevanju Gadamerjevega poskusa, da bi razložil moderno, zlasti še brezpredmetno in abstraktno umetnost ravno iz nekakšnega izvirnega pomena grške *mimesis*. Med tem poskusom in strukturalno poetiko je očitno neka važna razlika: za prvega je moderna umetnost nekako v skladu z mimetičnim načelom samim, za strukturalno poetiko pa je, vsaj če se pri tem opiramo izključno na njene načelne izjave, prav ta umetnost predvsem konec mimetično izpovedovalskega načela in tedaj konec novoveške variante, oziroma novoveške redukcije, ki ji je bila izpostavljena izvirna *mimesis*. Ta sklep je zaenkrat lahko samo domneva, ki pa ji je le možno dati še nekoliko določnejšo obliko: vse se odigrava v prostoru, ki je pravzaprav razmerje med grško *mimesis* in njeno novoveško »varianto«. To bi seveda pomenilo, da strukturalna poetika zavrača prav to novoveško varianto in s tem hočeš nočeš usmerja misel k izvorni grški *mimesis*, čeprav očitno te svoje usmerjenosti sama ne tematizira, ji torej tudi ne ostaja zavestno zvesta. Namesto strukturalne poetike pa se zavestno usmerja nazaj npr. Gadamer, ki ga v nobenem pogledu ni možno pridružiti strukturalizmu kot takšnemu.

Strukturalna poetika pripada tedaj času »razpada« novoveške variante izvirne grške *mimesis*, sama je dogajanje tega »razpada« in tako že sama kot taka odpira pogled nazaj. Ta pogled nazaj in to usmerjenost h grški *mimesis* je potrebno posebej poudariti, ker kažeta, da je bil njen izvorni pomen skozi celo evropsko zgodovino sicer prikrit, vendar pa tudi nekako prisoten, sicer se ne bi mogel nikdar več »uveljaviti«, ne bi mogel več privlačevati naše misli in tudi Gadamer ne bi mogel niti poskušati, da bi odkril v *mimesis* nekaj takega, kar že apriori ne sodi pod avtoriteto Platonove »prepovedi« in v čemer bi lahko našel pojasnilo in utemeljitev tako »spornega« pojava kakor je npr. sodobna abstraktna in brezpredmetna umetnost. Za samo strukturalno poetiko bi to pomenilo, da zavrača novoveško posnemovalsko izpovedno načelo prav iz tiste slutnje, ki jo omogoča še ne »docela pretrgana zveza« tega načela z njegovim daljnim grškim izvorom.

Ta domneva ne želi biti prav nič dramatična, še manj pa želi zbuja ti vtis, kakor da se v dvajsetem stoletju dogaja nekakšna renesansa izvirne, tj. predplatonovske grške misli. Kljub temu in kljub vsej zadržanosti, ki jo zahteva teža samega problema, pa je le dovoljeno trditi, da strukturalna poetika ni preprosto zanikovanje temeljnega novoveškega estetskega principa, pač pa očitno izvira iz njegove prikrivajoče se resnice, se pravi iz neke njegove zveze z lastnim grškim izvorom in zato sama kaže v to smer, ne glede na vprašanje, kako daleč nazaj ta smer tudi v resnici lahko seže.

Kljub vsej potrebni previdnosti, je za novoveško estetiko možno trditi, da je zasnovana v grški *mimesis*, a da je hkrati kot njena redukcija vedno tudi že odtegnitev svojega lastnega izvora in svoje lastne resnice, ki pa sta prav na način samoodtegnitve, se pravi »v obliki« nekakšne »praznine«, v tej estetiki sami vendar prisotna. Novoveška posnemovalsko izpovedna estetika je v tem pogledu samoodtegnitev resnice grške *mimesis* in zato ne more biti njena uresničitev, marveč je lahko samo njena sled, ki je kot praznina edina ustrezna oblika tistega »načina bivanja«, ki se pač imenuje samoodtegnitev. V tem smislu je sleherna evropska estetika sled. In če je prevrat, ki ga prinaša strukturalna poetika res to, kar ona sama o sebi misli, potem to ne more biti drugega kot odkritje te sledi, pri čemer pa je jasno, da se to odkritje lahko zgodi le v trenutku, ko je samoodtegnitev dosegla svojo skrajno mejo in je zaradi tega praznina, ki ostaja za njo, postala vidna tako-rekoč sama na sebi.

Ne more biti naključje, da je odsotnost eksplicitna tema strukturalizma in še posebej strukturalne poetike. Še manj naključno je, da se ta tema pojavi že pri temeljnem pojmu vsega strukturalizma, se pravi pri znaku: »Razmerje pomenjanja je v nekem smislu nasprotje identičnosti s samim seboj; znak je hkrati znamenje (la marque) in manjkanje.«³⁰ Odsotnost se pojavlja tudi kot takoimenovani »minus-postopek« v konkretnih umetniških tekstih. Lotman se pri tem sklicuje celo na moderno fiziko. Odsotnost je poznal že Saussure, ko je govoril o asociativnih zvezah, ki združujejo pojme in *absentia*: neka stvar ima pomen le, če se hkrati nanaša na nekaj, kar je odsotno in kar je na način odsotnosti. Ker je tako, lahko tudi tradicionalna estetika posnemanja in izpovedovanja izkaže svoj pomen le v svoji zvezi do tega, kar je »v njej« na način odsotnosti. V zgodovinski perspektivi vse to pomeni, da je strukturalna poetika — vede ali nevede — kar se tradicionalne estetike tiče nujno »pozorna« ravno na tisto, česar sled ta estetika je in česar torej v njej ni, oziroma je samo na način odsotnosti. Ali z drugimi besedami: strukturalna poetika daje besedo tistemu, kar je sicer v temelju določalo novoveško estetiko, a se v tej estetiki sami ni moglo izreči. »Načelo«, ki tu odloča, je Louis Althusser formuliral takole: »Filozofično branje« je »proizvajanje v pravem pomenu besede«, je »proizvajanje prikritega«.³¹ Strukturalna poetika je takšno »filozofično« branje tradicionalne estetike in zato vodi iz nje ven na svetlo njeno prikrito resnico. V kolikor je res tako, je strukturalna poetika zgodovinsko utemeljena.

Vprašanje je, ali in kako se da pokazati upravičenost vseh teh domnev. Gotovo ne gre drugače, kakor da se vrnemo k tradicionalni novoveški estetiki in jo poskušamo premisliti glede na to, kar se ji odteguje in česar sled je. To pomeni, da se je treba vrniti ravno k Heglovim predavanjem. Pomen te estetike za umetnostne in še posebej literarne znanosti je gotovo razviden že iz tistega, kar je bilo v tej razpravi povedano o Tainovi filozofiji umetnosti. Vendar je treba priznati še nekaj drugega. Heglova *Estetika* opravlja v dogajanju tradicionalnih umetnostnih in še posebej literarnih znanosti zlasti v njihovi univerzitetno akademski obliki naravnost odrešujočo »vlogo«, ker pokaže in razkrije pravi izvor in pravi obseg tistih temeljnih pojmov, ki jih hočejo te znanosti uveljaviti kot svojo lastno iznajdbo in zahtevajo zato v tem pogledu strogo

³⁰ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage?* Paris 1972, str. 133.

³¹ L. Althusser, *Das Kapital* lesen I, Hamburg 1972, str. 42.

poslušnost, ki že vnaprej onemogoča sleherni pravi samopremislek. Heglova predavanja o estetiki prinašajo najprej osvoboditev v avtorefleksijo, ne glede na to, da bi jim bilo treba s stališča deklariranih smotrov tradicionalnih znanosti priznati status temeljnega »učbenika« iz teorije in zgodovine umetnosti.

Vendar je, kot pravi Heidegger, prava veličina te estetike v tem, da je spoznala in izrekla konec velike umetnosti. Priznati je treba, da je ta veličina posebej očitna, kadar je tej estetiki dano, da neposredno poseže v rutinsko utečeno dogajanje umetnostnih znanosti, ker prav s svojo težo o tem, da je umetnost že nekaj preteklega, povzroča takšen pretres, da človeka s posebno silo izvrže iz neke posebne »akademske« gluhosti v živo problematiko sedanjosti in sodobnosti. Morda je treba tudi v tej zvezi spomniti na znano Leninovo misel, da marksist ne more razumeti Marxa, če ne pozna Hegla.

Izrekanje konca umetnosti družijo Hegla s Platonom. Platonovemu imenu se v tej zvezi ni mogoče izogniti tudi zaradi tega ne, ker se želi strukturalna poetika, po pričevanju Tzvetana Todorova, uveljaviti kot prevrat tiste dvatisočletne tradicije, ki ima svoje korenine prav v Platonovem dialogu o državi. Vendar je zveza med Heglom in Platonom mnogo bolj zapletena kot pa se zdi na prvi pogled. Kakor pravi že imenovani D. Jähnig, je Platon izmed vseh filozofov najjasneje vedel, kaj sploh je umetnost. O celotnem vprašanju je Gadamer napisal posebno razpravo,³² ki se sklepa tako, da se sklicuje na znane Platonove besede: »Mi sami smo pesniki najlepše in najboljše tragedije, ki je sploh možna. Cela naša država ni nič drugega kot posnetek najlepšega in najboljšega življenja, ki je možno in to je — če smo resni — najbolj resnična tragedija. Pesniki ste vi, pesniki smo tudi mi, ki smo vaši nasprotniki in sotekmovalci v tekmi za najlepšo dramo, in najlepša drama, tako upamo, se lahko posreči le resničnim zakonom«. Ob tem prihaja Gadamer do prepričanja, da je Platonovo delo »resnična predigra k resničnemu zakonu človekove biti. Njegov boj proti pesnikom je izraz tega visokega namena.«

Vse to je komaj primerna evokacija tistega »ozadja«, ki ga je treba vedno zadržati v vidnem polju, kadar je govor o Platonovem »preganjanju« umetnikov in umetnosti, ne glede na to, kakšno uničujočo in strahotno redukcijo je njegova misel doživela v novoveški Evropi. Šele ob tem ozadju je možno doumeti, da Platon umetnosti ni samo zanimal,

³² H. G. Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, Hamburg 1968, str. 181.

marveč jo je šele kot takšno zares vzpostavil. Sledovi tega vzpostavljanja so nam ohranjeni v njegovem *Symposionu*:

Veš, da je *poiesis* nekaj mnogoternega; kajti sleherni vzrok (*aitia*) čemurkoli, kar hodi iz nebivajočega (*me on*) v bivajoče (*on*), je *poiesis*, tako da so *poieseis* opravila na področju vseh umetnosti (*tehnai*) in izvrševalci le-teh vsi *poietai*.

Pa vendar več, ... da se ne imenujejo *poietai*, ampak imajo druga imena, en del, ločen od celotne *poiesis*, tisti, ki se tiče muzične umetnosti in metrov pa se imenuje z imenom celote. *Poiesis* se namreč imenuje samo ta del in tisti, ki imajo ta del *poiesis*, se imenujejo *poietai*.

Beseda *poiesis*, odkoder je nedvomno prišla tudi naša *poezija*, se pojavlja v tem odlomku najprej kot ime za vsa opravila na področju vseh *tehnai*, kar se da razumeti, da je *poiesis* bistvo *tehné*, oziroma ime za to, kar družijo vse *tehnai* v nekaj enotnega, tako da so to »opravila«, ki tvorijo neko enotno področje. V istem odlomku ima beseda *poiesis* tudi bistveno zožen pomen in šele v tem zoženem pomenu je to, kar je tudi za nas *poezija*. Očitno je, da je bilo možno ugledati *poiesis* kot *poezijo*, šele v trenutku, ko jo je bilo možno kot nekaj posebnega izolirati sredi celotnega »tehničnega« področja in torej ni mogla več biti bistvo *tehné*, kar gotovo pomeni, da je tudi sama *tehné* doživela neko bistveno spremembo. Na vse to razločno kaže že imenovano poglavje iz Heideggrovih predavanj o Nietzscheju. Heideggru se zdi nedvomno, da je beseda *tehné* prvotno zajemala tudi vse lepe umetnosti, čeravno ni vsebovala še ničesar obrtniško izdelovalnega kaj šele kaj tehničnega v sodobnem pomenu. *Tehné* je v svojem prvotnem pomenu predvsem neko *védenje* in torej ni »oznaka za 'dejanje' in proizvajanje, marveč za tisto védenje, ki nosi in vodi vso človekovo vstajo (Aufbruch) sredi bivajočega«.

V razločitvi, ki o njej govori citirani Platonov tekst, se *poiesis* spremeni v *poezijo*, *tehné* pa preneha biti *védenje*, kakor ga opisuje Heidegger, s čimer se očitno odpre tista pot, ki slednjič privede do novoveške tehnike. V tej razločitvi je šele bila umetnost vzpostavljena ravno kot umetnost, a je bila hkrati izpostavljena tudi strogi problematizaciji, ki doseže svoj vrh prav v Heglovi *Estetiki*. Gre za znane izjave:

Čeprav dajemo na eni strani umetnosti tako visoko mesto, pa moramo na drugi strani prav tako omeniti, da umetnost niti po svoji vsebini niti po obliki ni najvišji in absolutni način, da bi se duh zavedel svojih resničnih interesov... Posebni način umetniške produkcije in njenih del ne zadovoljuje več naše najvišje potrebe... Lepi dnevi grške umetnosti kakor tudi zlati čas poznega srednjega veka so že mimo... Glede na vse to je umetnost spričo svojih najvišjih določil nekaj preteklega... V našem času se ne morejo pojaviti ne Homer, Sofokles itd., niti Dante, Ariosto ali Shakespeare: kar je bilo tako visoko opevano in tako svobodno izrečeno, je izrečeno«.

Vsak poskus, ki hoče ta in podobna Heglova spoznanja reducirati na misel, da bo umetnost tudi fizično prenehala, je več kot naiven, zato se ni mogoče sklicevati niti na vsem evidentno dejstvo, da se umetniška dela po Heglu še kar naprej pojavljajo, saj Hegel vendar sam ve, da se bo umetnost še kar naprej izpopolnjevala. Hegel govori predvsem o zgodovinskem procesu, v katerem je ugasnil nekdanji pomen umetnosti za zgodovinsko prebivanje človeka. V Heglovi estetiki je umetnost pravzaprav predvsem čisto določena zgodovinska epoha, tako da je na začetku zgodovine takšno obdobje, ko umetnosti sploh še ni, med tem ko slednjič nastopi tudi čas, ki bo »presegel« njen »način razumevanja in prikazovanja absolutnega«. Umetnost ima namreč »sama v sebi mejo in zaradi tega prehaja v višje oblike zavesti« in prav iz tega sledi, da mora priti čas, ko umetnost »ne velja več za najvišji način, ki si resnica z njim ustvarja svojo eksistenco«, kar pomeni, da privilegirani prostor resnice ni več umetnost marveč znanost kot absolutno védenje. Podobno splošno zgodovinsko konstrukcijo je izdelal že Auguste Comte. Od njega sta jo prevzela Claude Bernard in Emile Zola.

Bistvo teh konstrukcij je »brezmejno zaupanje v znanost« in zato se v njih umetnost pojavlja kot nižja oblika spoznanja, kar je posebej jasno povedal že Alexander Baumgarten, ki je samo estetiko takole definiral: »Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologija inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae«. V tej opredelitvi estetike so podane tudi opredelitve umetnosti, ki je: nekaj inferiornega na področju spoznavanja, je sicer lepo mišljenje, vendar pa je takšno razmišljanje, ki poteka v obliki analogij in je prav zato manj vredno.

Kot nižja oblika spoznanja je umetnost seveda ne le lahko marveč celo mora postati predmet pravega znanstvenega spoznanja. Hegel ugotavlja: »Znanost o umetnosti je zato mnogo večja potreba v našem času, kakor pa je bila v časih, ko je umetnost sama zase kot umetnost še nudila polno zadovoljitev. Umetnost nas vabi k mislečemu opazovanju, vendar ne s ciljem, da bi umetnost spet priklicali, marveč da bi znanstveno spoznali, kaj je umetnost«.

Vse to pomeni najprej, da je znanstveno raziskovanje umetnosti možno šele, ko postane umetnost nekaj preteklega in je tako pravzaprav dovrševanje tega konca. Potrdilo in konkretno podobo tega dogajanja nudi prav Tainova *Filozofija umetnosti*, ki je tudi v tem pogledu podložna Heglovi misli. Na eni strani je v Tainovem delu umetnost kot posebna oblika spoznavanja glede na znanost povsem enakovredna, hkrati

pa učinkovitejša in demokratičnejša, ker ni namenjena samo ozkemu krogu specialistov, temveč širokim množicam. Na drugi strani pa je od znanosti manjvredna in ji je podrejena. O tem govori predvsem peta knjiga *Filozofije umetnosti*, kjer je posebej obravnavano vprašanje vrednotenja. Iz temeljne definicije umetniškega dela je v tem pogledu že vnaprej jasno, da mora biti umetniška pomembnost bistveno odvisna od prepričljivosti in pomembnosti v delu manifestiranih značilnosti in idej, zato je treba rešiti najprej tole vprašanje: »Kaj je pomembna značilnost in predvsem, kako naj vemo, katera od dveh je pomembnejša?« Odgovor je dosleden: »To vprašanje nas vodi v področje znanosti, zakaj tu gre za bitja sama na sebi in prav to je naloga znanosti, da določi vrednost značilnosti, ki sestavljajo bitja — Napraviti moramo izlet v prirodoznanost.«

Merilo za umetniško vrednost, tj. za umetniškost umetnine je možno dobiti samo od znanosti — prirodoznanosti. Umetnost kot specifična oblika spoznanja je kljub specifičnosti podrejena znanosti. Izvor te podrejenosti ne more biti drugega, kot ravno ta specifičnost sama, ki se pri Tainu imenuje »une façon sensible«, skratka čutno estetska razsežnost umetniškega dela, takorekoč njegova umetniškost sama. O tem dovolj jasno govori eno zadnjih poglavij Tainove knjige, kjer so naštetje najprej lastnosti, ki morajo odlikovati filozofa in znanstvenika. To so: natančno opazovanje, spomin za podrobnosti, sposobnost dojemanja splošnih zakonov in slednjič še vestna opreznost, ki z njo kontrolira vsako hipotezo z dolgotrajnim in metodičnim preverjanjem. Znanstvenost je tu opisana najprej na nivoju »percipiranja« sveta oziroma predmeta nato pa še kot posebno, metodično preverjanje te percepcije oziroma njenih konkretnih vsebin. Vse je v duhu Comtove filozofije.

Drugače je z umetnikom, ki ga določajo: žlahtna občutljivost in nenehno sočustvovanje, notranje in nehoteno poustvarjanje stvari, hitro in izvirno zapopadenje njihove vodilne značilnosti. Umetniškost je tu opisana samo na nivoju percepcije in ji manjka tisti instrument, ki edini lahko zagotovi resnico in resničnost s tem pa tudi upravičenost, pomembnost in vrednost. Umetnost očitno nima možnosti samokontrole, nikdar ne more biti gotova, da je to, kar se ji kaže kot bistveno tudi zares bistveno. Umetniško delo ostaja vedno zgolj na nivoju hipoteze.

Problematika, ki se tu uveljavlja, je očitno tako odločilna, da se je z njo spopadel tudi Ju. M. Lotman kar v uvodu k svoji novejši knjigi o strukturi umetniškega teksta.³³ Polemizirajoč s Heglom Lotman ugo-

³³ Knjiga mi je dostopna v nemškem prevodu. Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

tavlja, kako že od nekdaj velja, da je »nujnost umetnosti v sorodu z nujnostjo védenja« in da velja celo za »eno izmed oblik spoznavanja življenja in boja človeštva za resnico, ki jo potrebuje«. Vendar opozarja, da vodi »premočrtna interpretacija« takšnih nazorov do cele vrste težav. Če namreč v zvezi z umetnostjo razumemo spoznanje kot »logične stavke istega tipa, kakršni rezultirajo iz znanstvenih raziskav, potem ni mogoče zanikati, da ima človeštvo« v ta namen bolj »neposredna pota«. In če se držimo takšnega razumevanja, je treba priznati, da je umetnost neke »vrste znanje nižje kvalitete«. Avtor prav dobro pozna realno moč takšnega razumevanja in ugotavlja, da so »prisotne koncepcije kulture in civilizacije vsekakor zmožne razložiti nam neogibnost eksistence sveta dela in njegovih organizacijskih oblik prav tako pa tudi znanosti. Umetnost pa bi se mogla pojaviti kot fakultativni element kulture,« iz česar sklepa, da so »naše koncepcije kulture človeštva nezadostne«.

Brž ko si torej pridobi umetnost pomen spoznanja, že zdrkne na nivo insuficientnega modusa resnice. Dokler pa umetnost to tudi v resnici je, je to znamenje nezadostnosti »naše koncepcije kulture človeštva«. Vendar s takšnim očitkom, ki je namenjen tudi Heglu, vprašanje samo še ni primerno razvito, zato se je treba vrniti prav k Heglovi trditvi, da je umetnost glede na najvišje interese in potrebe duha že nekaj preteklega.

Konec zgodovinskega pomena umetnosti je v Heglovi estetiki integralni del njegove konstrukcije zgodovine umetnosti. Njen začetek je simbolična umetnost, ko je čutnost še močnejša od ideje. Šele v klasičnem obdobju, ki je predvsem čas grške antike, nastane popolna uravnoveščenost obeh sestavin, medtem ko v zadnji epohi, se pravi v romantiki, že dosežena skladnost razpade, tako da se ideja, oziroma duh in čutnost definitivno razločita. Definicija tega konca in razpada se glasi: »Romantična oblika spet ukinja popolno zedinjenje ideje in njene realnosti in postavlja samo sebe nazaj — čeprav na višji način — v tisto razliko in nasprotje obeh strani, ki sta v simbolični umetnosti ostali nepreseženi«.

Prvo, kar pri tej vsekakor zelo odločilni definiciji, posebej zbode v oči, je preprosto dejstvo, da konec umetnosti kot sintetične strukture ni preprost padec nazaj v začetno razliko in v začetno nasprotje med duhom in materijo, saj je Hegel to samopostavljanje »nazaj« sam zaznamoval z dopolnilom: *na višji način*, kar pomeni, da mora tudi razlika sama biti neka višja razlika, ali pa vsaj druga in drugačna in torej v določenem smislu tudi nova. To torej ni niti neuspešni konec nekega poskušanja, še manj pa popolno izginotje brez sledu, kakor da se ni bilo

nič zgodilo in nikoli nič dogajalo. Dejstvo, da se prav v »koncu« umetnosti uveljavi neka »nova« oziroma višja razlika, mora očitno postati predmet posebnega premisleka. Ugotoviti je treba, kako do te razlike sploh pride in kakšne so njene razsežnosti.

V klasični umetnosti je duh, pravi Hegel, »obvladal empirično pojavnost in jo popolnoma prežehl, kar pomeni, da je »duhovnost popolnoma prežemala svojo zunanjo pojavnost, vse kar je prirodno pa je v tem lepem zedinjenju idealizirala... to je bilo dovršenje kraljestva lepote«. Vendar to kraljestvo lepote ne more obstati, ker se duh že po svoji temeljni definiciji »trudi v predmetih samo, dokler je v njih še kaj skrivnostnega in nerazkritnega« in prav zato ne more biti več »absolutnega interesa« za nekaj, »kar nam umetnost ali mišljenje postavi kot predmet pred naše čutne ali duhovne oči tako popolno, da je njegova vsebina izčrpana, da je vse izpostavljeno in da ne preostane nič več temnega ali notranjega«. V klasičnem obdobju je umetnost svojo dolžnost do duha takorekoč enkrat za vselej do kraja opravila, kar pa nikakor ne pomeni, da je s tem tudi konec zgodovine kot takšne, saj je vendar še nekaj višjega »od lepega pojavljanja duha v njegovem neposrednem liku, ki si ga je duh sam ustvaril kot sebi adekvatnega«. Zdaj se duh »lahko prevede v svojo notranjost, uveljavi s tem zunanjo realnost za sebi neadekvaten način bivanja« in postane tako zares »gotov lastne resnice«. To je povratak duha k samemu sebi in duh najde s tem svojo »objektiviteto, ki jo je sicer moral iskati v čutnosti in zunanosti bivanja, slednjič v samem sebi«. Ali z drugimi besedami: »absolutno se zbere v duhovnost in notranjost«, postane »resnica za samega sebe«, medtem ko neposredno čutno pojavljanje in sleherna zunanost nista nič več nujnega, marveč samo še »naključni svet«, tako da celotno romantično obdobje, ki je čas konca umetnosti, obvladuje neka posebna notranja razklanost, ki jo Hegel v *Estetiki* tudi posebej opiše in s tem jasneje definira sam razpad tiste strukture, ki se imenuje *das sinnliche Scheinen der Idee*.

Na eni strani je »v sebi dovršeno duhovno carstvo« in to je »v sebi zmirjena duhovnost«, kar pomeni, da se je »sicer premočrtno ponavljanje nastajanja, propadanja in ponovnega vstajanja zaokrenilo v pravi krožni tok, v povratak vase, v pristno feniksovsko življenje duha«. Na drugi strani je »kraljestvo zunanjega kot takšnega«, ki je »odpuščeno iz trdno združujočega zedinjenja z duhom« in je zato samo še gola »empirična resničnost«, ki duši »za njen lik ni več mar«, je samo še »nepomemben element«, ki vanj duh »nima nobenega zaupanja več«, čeravno

je to svet človeka »v njegovem človeškem krogu«. Do človeka v »njegovem človeškem krogu« je notranjost sama »ravnodušna«, kakor je ravnodušna do »oblik neposrednega sveta«. »V romantični umetnosti slavi notranjost svoj triumf nad zunanjim in stori da se ta zmaga, zaradi katere zdrkne v brezvrednost vse, kar se pojavlja na čutni način, potrdi v zunanjem in na njem«.

Na eni strani je tedaj duh, ki se je iz odtujenosti v drugobiti povrnil k samemu sebi. Na drugi strani je izpraznjena in izčrpana narava, ki zanjo »duši« ni nič več mar, je za duha brez vrednosti in do duha tudi sama ravnodušna. Razpolovljenost, ki je tu opisana, ni nič drugega kot razpad tega, kar se imenuje čutno svetenje ideje, je tedaj konec umetnosti, hkrati pa uveljavitev razlike na višji način.

Iz navedenih Heglovih opisov je dovolj jasno, da ta razpolovljenost in razlika že načeloma ne moreta biti nikakršna »konfliktna« situacija. Izpraznjena narava, izčrpana čutnost in goli empirični svet gotovo niso nikakršno dejavno nasprotje duhu in ideji, hkrati pa zanju tudi ne morejo biti nikakršen »pomemben« ali »privlačen« objekt. V tej razliki, ki je konec umetnosti, duh in čutnost nista več isto, kar sta bila na začetku, kažeta se v novi luči, stopata v nova razmerja, stopata »nazaj« v razliko »na višji način«, ki ima podobo nekašne definitivne razločenosti.

Pomen in razsežnosti te posebne razlike se razkrije, če ne »nasedemo« Heglovi konstrukciji zgodovine umetnosti, če je ne razumemo v skladu z »njeno voljo« in je torej ne sprejmemo kot opis realnega zgodovinskega dogajanja ali pa kot poskus tega, kar naivna zgodovinska zavest imenuje svetovna zgodovina ali »pregled« svetovne zgodovine, Res je, da je Heglova zgodovinska »konstrukcija« mnogo bolj koherentna in nepriemerno bolj podložna avtorefleksiji kakor pa je to možno priznati uradnim »svetovnim zgodovinom«. Tako je tembolj jasno, da je celotna ta konstrukcija napisana s stališča duha, ki se je že vrnil k sebi in je že iz sebe iztislil vso naravo in čutnost kot nekaj izčrpanega in izpraznjenega. Iz istega stališča izvirajo seveda tudi vse opredelitve umetnosti, pa naj gre za njeno diahrono potekanje ali za njen sinhroni ustroj. Zato je treba konstrukcijo zgodovine umetnosti misliti hkrati s temeljno definicijo umetnosti, kar pomeni da umetnostno teoretične razsežnosti ni mogoče razločevati od umetnostno zgodovinske. Ta hkratni premislek diahronnega preseka in sinhrona ravnine seveda ne sme biti nekakšno poljubno in nepreverjeno zamenjavanje, pač pa mora načelno definicijo »razteg-

niti« v diahroni prerez, zgodovinsko »konstrukcijo« pa »komprimirati« v sinhrono strukturo.

Temeljna Heglova definicija pravi, da je umetniško delo čutno utelešenje duha. Ta definicija ni nič nedolžnega niti nima nobene »empirične« utemeljitve. Napisana je v potrdilo duha, ki se je vrnil sam k sebi in ki torej ne »potrebuje« več umetnostne forme, ki je s tem seveda razvrednotena; zato je ta definicija takšna, da že od vsega začetka vsebuje in nosi v sebi tudi konec tega, kar sama definira in sama vzpostavlja. Nikakršno naključje namreč ni, če je umetnost določena prav za *das sinnliche Scheinen der Idee*. Biti mora natančno takšna združitev čutnega in duhovnega, da bi sploh lahko prišla v svoj konec, da bi sploh bil možen njen razpad, predvsem pa »povratak« duha k samemu sebi. Konca umetnosti namreč ni in ne more biti, če umetnost ni čutno svetenje ideje. Konec umetnosti in čutno svetenje ideje sta eno in isto in sta hkratna.

Če pa je tako in če je čutno svetenje ideje vedno že vnaprej in negibno svoj lastni konec, potem iz tega prav tako tudi že vnaprej in negibno sledi, da umetnost nikdar ne more biti in tudi nikoli ni bila zgolj čisto čutno svetenje ideje, marveč je vedno in je vedno bila tudi konec te sintetične tvorbe: vedno in povsod je in je bila razpad čutnega utelešenja duha, kar pomeni, da je in da je bila samopostavljanje »nazaj« v razliko na višji način.

S tem je Heglova zgodovinska konstrukcija postavljena v novo luč. Tri faze, ki hočejo veljati za kronološko zgodovinsko zaporedje, se zdaj nenadoma izkažejo za tri »faze« v dogajanju umetniškega dela kot takšnega. Če in v kolikor je umetniško delo čutno utelešenje ideje, bistva, resnice in absoluta, se kot umetniško dovrši šele in samó, ko dospe v svoj konec, ki je konec te posebne združevalne strukture in ki je hkrati »uveljavitev« razlike na višji način, oziroma samopostavljanje umetnosti v to razliko. Konec umetnosti je njena dovršitev. Konec umetnosti ni nikakršno izničenje. Od umetnosti ostane v njenem koncu ravno razlika na višji način. Ta razlika je očitno edini pravi »efekt« umetnosti kot take.

Če torej iz umetniškega dela res kaj sije in svéti, potem je to ravno ta razlika sama. Vendar to ne more pomeniti, da je ta razlika nekakšna ideja ali bistvo, ki mu je bila v umetniškem delu dana tudi čutna realizacija in čutna navzočnost. Ideja in bistvo sta že tu, in če bi torej tudi razlika imela takšne lastnosti, ki store, da je ideja pač ideja, če bi torej bila nekaj idejnega in ideelnega, potem to sploh ne bi bila več razlika

med idejo in čutnostjo, marveč kvečjemu ideja ob ali v čutnem. Iz tega izhaja, da se razlika v čutnem niti utelešati ne more, ker se lahko čutno realizira samo ideja, nikakor pa to ni dano razliki med idejo in čutnostjo. Umetniško delo ni čutno utelešenje razlike in razlika očitno ne biva tako, da se uteleša v čutnem, niti ne tako kakor duh, ki je sam pri sebi. Razlika nima čutnega lika, je nema in nevidna, pa tudi ni sama pri sebi, ker je vedno v razločitvi, v razpadu in koncu, takorekoč v nekem nenehnem prenehanju.

Odločilne formulacije Heglove *Estetike* očitno dovoljujejo umetniškemu delu, da »funkcionira« na način, ki ga same ne zmorejo posebej tematizirati, a ki ga je na njihovi podlagi vendarle možno ugledati, tako da jih bo treba v celoti na novo premisliti. Heglova estetika razkriva s tem nove razsežnosti. Njena veličina je nedvomno v tem, da je spoznala in izrekla konec velike umetnosti, a je tudi v tem, da je ta konec zasnovala kot »uveljavitev« razlike na *višji način*. Zaradi tega smemo sporočilo, ki nam prihaja iz Heglove estetike, razumeti takole: umetnosti ni in je mrtva, če je samó *das sinnliche Scheinen der Idee*; umetnost je in je živa samó, ko se sama postavlja »nazaj« v razliko na »višji način« in ko torej ni več samo čutna upodobitev absolutnega. V Heglovih predavanjih je spregovorila takšna skušnja, ki je skusila umetniško delo kot čutno svétenje ideje in kot samopostavitev v razliko. Ker pa je samopostavitev v razliko hkrati »konec« ali »razpad« čutnega svétenja ideje, je jasno, da se je tej skušnji umetnost prikazala kot nekaj, kar ima, da bi sploh bilo to, kar mora biti, vedno dve razsežnosti, čeprav ena od njih v samem tekstu predavanj ni doživela primerne tematizacije.

Umetnost, ki zanjo velja, da je utelešenje resnice v čutnem liku, pa je, kakor se je to že dovolj nedvomno pokazalo, mimetično posnemovalska struktura, zato ni pretirano, če rečem, da uveljavlja Heglova estetika umetniško delo kot *mimesis* hkrati pa tudi kot *ne-mimesis*. To je seveda očitno problematiziranje samega mimetično posnemovalskega načela, čeravno ni njegovo enosmerno zanikanje, ker pač pove, da umetnost ni nikdar zgolj in samo posnetek-izpoved, čeravno to tudi je ali pa vsaj lahko je. In pove še nekaj več, namreč to, da je umetniškost umetnine ravno v tem, da nekako preseže ali zabriše svojo izpovedno-mimetično razsežnost. Spričo tega je že dovoljeno reči, da se je v Heglovih predavanjih dogodila povsem očitna »problematizacija« mimetično imitativne estetike in dogodila se je po vsem videzu tedaj, ko je doživela ta estetika takšno vsestransko uresničenje, ki je takorekoč do kraja ogrozilo sámo umetnost in jo v določenem smislu celo že »odpravilo«, jo pro-

glasilo za nekaj preteklega in mrtvega, tako da se je estetiki njen predmet zares do konca odtegnil, s čimer je sama postala nekaj brez-predmetnega in res samo še sled nečesa, kar je šlo že zdavnaj mimo.

Vse to ni brez pomena za naše specialno vprašanje o literarnih oziroma umetnostnih znanostih in strukturalni poetiki. Glede na to, kar se je pokazalo ob Tainovi *Filozofiji umetnosti* in ob nekaterih konkretnih raziskovalnih postopkih tradicionalnih literarnih in umetnostnih znanosti je zdaj očitno, da ostajajo te znanosti predvsem znotraj eksplisitnih določil Heglove estetike, ne da bi mogle tudi po sledi njene izvirnejše skušnje stopiti v tisto okrožje, ki ga razpira ravno razlika na višji način. Potemtakem so docela zavezane ravno tisti razsežnosti, ki se imenuje čutno svätenje ideje in ki sama na sebi še ni umetniškost, oziroma je celo konec umetniškosti, če se uveljavi kot bistvo in edina razsežnost konkretnega dela. Umetniškost umetniškega dela se pričinja šele onkraj tega, kar zajemajo tradicionalne literarne in umetnostne znanosti. V svojem realnem dogajanju so takorekoč do kraja potrošile na umetnosti to, brez česar umetnosti sicer ni, kar pa tudi ni njena umetniškost.

Strukturalna poetika, ki je intenzivna kritika tradicionalnih umetnostnih znanosti, pričinja očitno prav v njihovi dovržitvi in je potemtakem utemeljena v tisti skušnji, ki je kot problematizacija mimetične estetike shranjena ravno v Heglovih predavanjih. Ju. M. Lotman npr. zatrjuje, da se »formula umetnosti« glasi: »znani neznanec; to, vendar ne to«, s čimer je izrekel do besede natančno isto, o čemer priča tudi Heglova estetika, ki nam »sporoča«: umetnost je *mimesis*, vendar to ni.

O zgodovinski utemeljenosti strukturalne poetike vsaj v načelu ni mogoče dvomiti. Ta utemeljenost pa jo tudi bistveno zavezuje, ker že vnaprej določa celotno njeno »podjetje«. S tem se samo po sebi razkriva tisto merilo, s katerim je edino dovoljeno »meriti« strukturalno poetiko. To merilo nam ponuja Heglova skušnja, ki jo je bilo zaenkrat mogoče zgolj načelno opredeliti, a jo bo treba še podrobneje opisati, da bo tako dovolj viden tisti horizont, v katerem se strukturalna poetika sploh lahko pojavi in ki prav glede nanj šele dobiva svoj pravi pomen.

РЕЗЮМЕ

Структуральная поэтика не признает научности так называемому традиционному литературоведению, она допускает, в крайнем случае, лишь оценивать его как наивное донаучное познание. Причиной ненаучности является то понимание искусства, согласно которому произведение искусства *mimesis*. Более детальное

рассмотрение структуральной поэтики и миметической эстетики самой показывает, что самый репрезентативный текст этой эстетики написал Гегель, и что искусство как подражание в самом деле является *das sinnliche Scheinen der Idee*, и что это значит, что структуральная критика касается прежде всего Гегеля. Из-за того возникает вопрос, что оправдывает эту критику и каким образом она вообще возможна.

Тщательный анализ текста Гегеля показывает, что он заключает в себе негацию миметического принципа и этим и негацию его собственной формулы о *das sinnliche Scheinen der Idee*. В лекциях Гегеля по эстетике произведение искусства проявляется одновременно в двух измерениях: как *mimesis* или как *das sinnliche Scheinen der Idee*; одновременно оно проявляется и как вычеркивание миметической дименсии или как распад синтетичной структуры, соединяющей в одно дух и чувственность. Этот распад дефинирован как самостановление назад в разницу на более высоком уровне. Разница на более высоком уровне и является существенным определением произведения искусства по Гегелю, хотя в самом тексте она сама по себе не тематизирована, но ей следует стать главной проблемой соответствующей интерпретации философии искусства Гегеля. Структуральная поэтика находит свое обоснование именно в этих имплицитных определениях «Эстетики» Гегеля.

STILNA VREDNOST GLASOVNIH, PROZODIJSKIH, (PRAVO)PISNIH, MORFEMSKIH IN NAGLASNIH VARIANT SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA*

Slovenski knjižni jezik ima sorazmerno veliko glasovnih, prozodičnih, (pravo)pisnih, morfoloških in naglasnih variant. Te variante dajejo z ene strani razvojne težnje knjižnega jezika samega, z druge pa kontinuirani posegi slovenskih slovničarjev, ki v priročnikih evidentirajo tudi zastarele prvine knjižnega jezika in oblike iz narečij. Če vse te variante stilno kvalificiramo, se pokaže struktura teh ravnin slovenskega knjižnega jezika v svoji nezapleteni funkcionalnosti in relativno dokončni ustaljenosti.

The contemporary Slovene literary language has a relatively large number of phonetic, prosodic, orthographic, morphemic and accentual variants. On the one hand these variants are produced by the natural development of the literary language itself, and on the other hand by the continuous interference of grammarians and linguists, who in their grammatical and orthographical manuals indicate the archaic elements of the literary language and the elements of the dialects. If all these variants are stylistically qualified, the structure of these branches of the Slovene literary language is revealed in its uncomplicated functionality and relatively decisive stability.

0 Fonematika

0.0 Naglašeni samoglasniki /i/, /e/, /a/, /ɔ/ in /u/ slovenskega knjižnega jezika so dolgi ali kratki, medtem ko so /e/, /o/ in /ə/ brez kvantitetne opozicije, prva dva dolga, tretji kratek.

0.0.0 V središčnem govoru zlasti novejšega časa se pojavljata nevtralna [e] in [o] kot pozicijski varianti (Toporišič, 1961)** samoglasnikov /e/ in /ɔ/, prvi v položaju pred istozložnim /j/, drugi pred istozložnim /v/ (fonetično [ʋ]). Distribucija teh samoglasniških variant je prosta in glede na to je izgovor *e*-jev in *o*-jev v besedah tipa *sěj*, *jěj*, *Tónej* ter *nóv*, *kòl*, *krúhov* lahko stilno vrednoten v vseh primerih, ko se tradicionalno ozka naglašena *e* oz. *o* ali široka *e* in *o* pred /j/ oz. /v/ (v

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1973.

** Glej seznam del na koncu razprave.

položaju na koncu besede ali pred soglasnikom) izgovarjata nevtralnó; ta zaznamovanost ima v zbornem jeziku prizvok novine, postaja pa hkrati elitna; izgovor v skladu s prvotno (etimološko) naravo zveni privzdignjeno in zastarevajoče. To velja tudi za nenaglašena *e* in *o* v tem položaju, čeprav njun izgovor niti ni bil normiran.

0.0.1 Prosti varianti naglašanih kratkih /i/ in /u/, namreč [I] in [U] (danes ju komaj kdo še govori), imata pridvignjen prizvok, oz. celo izumetničen ali tuj, tudi narečen; pač pa je varianta [ʌ] osnovnega alofona /a/ dovolj živa (pojavlja se namreč le ne na začetku ali koncu besede), čeprav v glavnem omejena na zborni izgovor področij z narečno podstavo, ki pozna t. i. vokalno redukcijo (npr. osrednja Slovenija).

0.0.2 Fonema /e:/ v položaju pred /j/ + V in /o:/ v položaju pred /v/ + V (Toporišič, 1965₁; SSKJ, 1970) sta morfološko v prosti variaciji z /ɛ:/ in /ɔ:/, stilistično seveda z isto vrednostjo kot zgoraj obravnavana nevtralna /e/ in /o/.

0.0.3 Kot citatni (Toporišič, 1972₁) se v slovenskem jeziku — predvsem kot znamenje jezikovnega snobizma — rabijo modifikacije prikazanega osnovnega vokalizma na podlagi posnemanja samoglasnikov tujih jezikov, npr. labializiranih (zlasti *ö* in *ü*) ali nosnih (načeloma vseh, kot pač zahteva npr. francoščina). Normalno, večinsko, se ti glasovi tujih jezikov zamenjujejo z ustreznimi slovenskimi nemodificiranimi (npr. *ö* in *ü* z *e* in *i*), pri nosnikih seveda z zvezami V + n/m (Toporišič, 1971_{1,2}). — Izolirani so poskusi, uporabljati tudi angleške diftonge na koncu besede (npr. [sanfrancískou]), s čimer se povzročajo tudi težave v oblikoslovju (ustrezni rodilnik bi bil [sanfrancískoua]).

0.0.4 Slovenski zborni jezik je glede vokalne kvalitete v izgovoru posameznikov pogosto dokaj narečno obarvan. Še v večji meri kot za glasove velja to za naglas in stavčno fonetiko. Posebno izrazita taka barvanja, ki jih je mogoče stilno izkoriščati npr. v filmu ali dramskih realizacijah, so primorsko, gorenjsko, dolensko (ribniško), rovtarsko, tudi prekmursko. To je sicer primerno za t. i. ljudske igre, na splošno pa se v filmih in vodilnih gledališčih z dialektizacijo pretirava, namesto da bi se uporabljale razpoložljive modifikacije knjižne izreke.

0.1 Soglasniki (vsega 21 fonemov: /m/, /n/, /r/, /l/, /j/ in /v/ — /p/, /b/, /f/, /t/, /d/, /s/, /z/, /c/, /š/, /ž/, /č/, /dž/, /k/, /g/ in /h/ — fonetični opis Bezljaj, 1939; fonološki Toporišič, 1961, 1965₁) imajo načeloma le položajne variante, splošno razširjene pri vseh zbornó govorečih.

0.1.0 Stilna (pokrajinska koroška, sicer pa individualno pogojena) zamena normiranega zobno-koničnega [r] je jezičkov [R] različne vred-

nosti. Na splošno se ne tretira kot znamenje osebne krivde za nezadostno kultiviranost zbornega izgovora. Je pa tak *r* zelo opazen (in v umetnostnih besedilih izkoriščen za govorno karakterizacijo). Narečno pogojen je t. i. trdi *l* (*[l]*) namesto srednjega, pokrajinsko pa zveneči velarni pripornik *[ɣ]* namesto zapornika (Toporišič, 1965₁). Tudi *[ɣ]* se uporablja za stilno karakterizacijo (večinoma hkrati z drugimi jezikovnimi značilnostmi t. i. primorskih narečij).

0.1.1 Na jezikoslovnem tradicionalizmu (Šolar, 1959—1960₃) sloneča fonema */ɫ/* in */p/* (za pisno *lj* in *nj*) imata danes zlasti pred samoglasniki narečni prizvok, še bolj pogosto pa neslovenskega, npr. srbohrvaškega (Toporišič, 1962). S tem v zvezi je tudi замена glasov *[ɫ]* in *[p]* v na pol citatnih besedah (npr. v lastnih imenih) z dvoglasjema */lj/* in */nj/*, npr. *Badoglio*, *Sevilla*. Ne pred samoglasniki se danes pisna *nj* in *lj* izgovarjata večinoma kot *[n]* in *[l]* (Toporišič, 1965₁).

Od fonemskih soglasniških variant je ožji priporniški *[j]* zlasti v položaju za *[l]* ali *[n]* občuten kot preciozen (Tomšič, 1956—1957), npr. *[ljubljána]* ali *[njíva]* namesto *[lǐublǐána]*, *[nǐ́va]*. Nezaznamovana varianta fonema */j/* je torej *[ǐ]*.

Iz pokrajinskega pogovornega jezika znana *[jn]* oz *[n]* za zorno *[nǐ]* se v knjižnem jeziku ne trpita; nekako bolj pa *[l]* namesto *[lǐ]* tudi pred samoglasnikom.

0.1.2 Vsaj ponekod je opaziti nekako zavračanje fonema */dž/* (Toporišič, 1972₁), ki je sicer že udomačen v besedah kot *Madžar*, *džungla*, *džip*, *džez* ipd. To se vidi npr. v besedah kot *judo*, ki se namesto z */dž/* izgovarja večinoma z */j/*; ali *menažer*, z */ž/* namesto z */dž/* (starejši tak primer je npr. še *pižama*).

0.1.3 Slovenski knjižni jezik pozna t. i. dolge soglasnike samo na meji dveh morfemov ali besed (npr. *oddati* = *[ɔd:áti]*). Izgovor dolgih zapornikov (sem lahko prištevamo tudi zveze kakega zapornika + homorganskega zlitega glasu, npr. *pod cevjo/čevljem/džipom*) je sicer normativna zahteva, ki pa je knjižno govoreči vsakekor ne realizirajo dosledno (pač pa se enaki priporniki in zvočniki po naravi zlivajo v nepretrgano enoto). Prosta varianta takih dolgih soglasnikov je navadni enojni soglasnik v primerih, ko razlika dolgi proti navadni ni pomensko razločevalna (in to je v večini primerov); treba pa bo priznati tudi izgovor dveh enakih zapornikov (oz. zapornika in homorganske afrikate), čeprav ima tak dvojni izgovor knjižno-meščanski prizvok nasproti bolj ljudskemu z enojnim nedolгим soglasnikom. — Zobni zapornik + homorganski pripornik se realizirata kot daljši zlit glas; ni opaziti izgovora

zapornik + pripornik (npr. *odzadaj, odspredaj, odšteti*); tak izgovor bi bil (in je) papirnato hiperkorekten.

0.1.4 V na pol citatnih besedah, zlasti lastnoimenskih, se vsiljujeta medzobna pripornika (zlasti nezveneči), posebno v besedah iz angleščine. Doslednejša — in še sedaj večinska — zamenjava teh glasov je za angleška medzobnika slovenska /t/ in /d/, za španski pa /s/. — So tudi poskusi (Jakopin-Orešnik-Skubic, 1971), da bi se v na pol citatnih besedah rabili celotni glasovni sestavi vseh mogočih jezikov.

0.1.5 Neenotno je jezikoslovno gledanje na izgovorno realizacijo pisnih zvez *i* + V v prevzetih besedah: ali gre za /ij/ + V ali za /i/ + V. (Potrditev izgovora /ij/ + V so mi tipične pravopisne napake (Kopčavar, 1965).) Dilema v pojmovanju tega odseva tudi v pisanju o pravopisu (Toporišič, 1971₂; Rigler, 1971—1972). Po avtorjevem mnenju je hiat mogoč samo na meji sklopno združenih morfemov (tip *antialkoholen*); je pa tudi mnenje, da je nehiatni izgovor samo leksikalno možna varianta.

0.1.6 Kot znano, je /v/ slovenski fonem z največ variantami (Toporišič, 1957—1958₁). Posebno v lentogovoru varianti [w] in [au] pogostje zastopa drug fonem, tj. /u/. Za govorno manj kultivirane (npr. z izobrazbeno ravnijo šolarja) je navadnejši izgovor z /u/ (seveda, kolikor ne zaidejo v narečje); nekako hiperkorektna, t. i. kulturniška, je varianta [v] pred /r/ in /l/ ter v skupini /rvj/; prav preciozna je na sredi besede (*Pavle, zapre, bo vreme*) (Jakopin, 1955—1956).

0.1.7 V zvezi z drugačnim položajem v fonološkem sistemu je pokrajinska alternacija izglasnega nezvočnika z ustreznim zvnečim soglasnikom v primerih kot *boš videl* ([ʒv] namesto [šv]) na slovenskem severovzhodu, npr. na mariborskem področju. Zdi se, da se to (izolirano?) najde tudi v Ljubljani pri otrocih.

0.1.8 Narečno zveni izgovor na pol zvnečih ali zvnečih izglasnih nezvočnikov v položaju na koncu besede (in lahko hkrati pred besedo, ki se začne s samoglasnikom ali zvočnikom), kadar prva beseda ni predlog/predpona (Toporišič, 1957—1958₁). Vsekakor se tak izgovor najde tudi pri ljudeh, ki jim je materni jezik npr. srbohrvaščina ali angleščina, ko govore slovensko. Tak izgovor se pojavlja tudi pri afektiranem izgovoru prevzetih besed, občnih in lastnoimenskih (Toporišič, 1962).

0.1.9 Novejši čas je prinesel v zborni jezik alternacijo kratkega (širokega) /e/ z dolgim (ozkim) predvsem v deležniku na -l, tako da imamo variante *sedël/sedél, štël/štél*. Varianta z ozkim *e* spodriva varianto s širokim (s širokim *e* se drži, pač po zaslugi lektorja, npr. v gledališču in

na radiu). Kvantitetne premene glagolske pripone so bile sicer obdelane v posebnem poglavju (prim. *sedél/sedèl*, *pokosít/pokosìt*, *zaspát/zaspàt* ipd.).

0.2 Glasovna kombinatorika

0.2.0 Iz pogovornega jezika vdira v zbornega (zdi se, da pokrajinsko) zložni izgovor zvočnikov (prim. [*film̩ski*]) z ene strani, z druge pa se uveljavlja težnja po razbitju zvočniških sklopov (prim. [*filəmski*]) — pisno obakrat *filmski*. (Ta proces silabizacije na dva načina ima tudi svoje posledice na ustaljenost oblikoslovne norme.) Oblike z zložnim zvočnikom so bolj splošne, čeprav tudi le pogovorne, s polglasnikom med zvočnikoma pa izrazito pokrajinsko (npr. ljubljansko in širše) pogovorne, čeprav se deloma že skušajo uvesti v zborna norma (SP, 1962; Toporišič, 1962; Rigler, 1971—1972).

0.2.1 Iz pogovornega jezika vdira v zbornega tudi izgovorna monofongizacija nenaglašene prvotne (deloma z redukcijo nastale) zveze [*əu*], npr. *rekel*, *videl*, *nosil* = [*réku vídu nôsu*]; to ni omejeno samo na deležnik na -l, prim. *ponev* (SP, 1962; Toporišič, 1965). Hiperkorektno zvenita zlasti končaja *-eu* in *-iu*. (V bistvu je to oblikoslovna alternacija osnov: [*nésu* : *něsla* = *dóru* : *dórla*] in [*búku* : *búkva* = *čóru* : *čórova*]). — Pogovoren je tudi izgovor [*ej*] in [*ou*] namesto [*aj*] in [*au*] s kratkim naglašenim [*a*], prim. *zdàj*, *pràv*.

0.2.2 Izrazito stilna posebnost je siniceza, danes v rabi le v pesniškem jeziku. »Diftongizacija« glasov *i* ali *u* za samoglasnikom (*bo imel*, *bo ušel* = [*oi*] oz. [*ou*] pa je zlasti pogovorna, čeprav je ustrezni standardni priročniki ne kvalificirajo tako.

0.3 V prostem govornem jeziku odraslih z otroki v »otroškem« jeziku se pojavljajo palatalni oz. palatalizirani in še drugače modificirani glasovi s čustveno vrednostjo (Kolarič, 1959).

1 Prozodija

1.0 Kvantiteta naglašanih samoglasnikov je za knjižni jezik sicer strogo predpisana, se pa počasi (posebno pokrajinsko) izgublja (Rigler, 1963; Toporišič, 1967₃; Rigler, 1968); število besed in kategorij, ki pozna kvantitetno alterniranje, se neprestano manjša. Kvantitetno nasprotje se še najbolj ohranja ob /a/, /ɛ/ in /ɔ/ ter pogojno ob /ə/, pokrajinsko pa zlasti na Dolenjskem.

1.0.1 Z druge strani prodirajo v govorni in brani jezik čisto narečne nekončne kračine (pri ljudeh iz Prekije, Prekmurja, deloma Koroške). To dela govorni zborni jezik tako ali drugače neenoten in v nekem smislu labilen, kot da ne relativno dokončno ustaljen.

1.1 Slovenski knjižni jezik je poseben v tem, da ima v smislu proste variantnosti normirana dva tipa naglaševanja (SS, 1956; Toporišič, 1965, 1970; Rigler, 1966, 1968; SSKJ, 1970): jakostnega in tonemskega. Realizacija enega ali drugega se opira na ustrezno narečno izhodišče govorčega. (Otroci staršev, katerih govorica je netonemska, včasih na tonemskem področju kontinuirajo netonemski naglas (in obratno); načeloma pa otroci (a tudi mlajši priseljenci) sprejemajo naglas svojega govorčega okolja, najsi bo tonemsko ali netonemsko.) Ta dvojnost v naglaševanju na svoj način izrazito diferencira zborni (in pogovorni) jezik posameznih govorečih in lahko samodejno razdira funkcionalno ustrezno in potrebno govorno homogenost nastopajočih (npr. v kaki drami, na filmu, televiziji, skupinskih, zaporednih nastopih...). — Opazna je ta razlika v naglaševanju zlasti v vplivu na stavčno fonetiko, posebno stavčno intonacijo (Toporišič, 1970, 1968). — Namerni stilni diferenciaciji, percepcijsko (in dostikrat zavestno) dostopni in jasni tudi navadnemu poslušalcu, služi narečna stilizacija te dvojne naglasne možnosti slovenskega knjižnega jezika; za jakostno naglaševanje se uporablja zlasti primorska realizacija naglasa (v manjši meri štajerska), za tonemsko pa zlasti dolenska (v manjši meri gorenjska).

2 Grafematika

2.0 Črkovna reprezentacija glasov

2.0.0 Nenormativno je seveda neupoštevanje pravil, ki urejajo razmerje med govorno in pisano besedo (signalizira pa nepopolno pismenost). Glavni tip takih odstopanj se pojavlja na mestih, kjer prihaja do medfonemskih nevtralizacij, in sicer med zvonečimi in nezvonečimi nezvočniki (prim. *slatka*, *slap*, *glazba* nam. *sladka*, *slab*, *glasba*), potem med /u/ in /v/ (npr. *vesti se*, *navk*, *deru*, *dau* nam. *usesti se*, *nauk*, *drl/dro*, *dal*) ter med /i/ in /j/ (npr. *celulojd*, *socijalizem/socjalizem*), ne na koncu tam, kjer se morfemi proti splošnemu pravilu pišejo fonetično, ne morfološko fonološko (predlog *z/s*, *moški*, *možtoo*, *lezti*, *absorbcija*, *shranba*).

2.0.1 Sorazmerno pogosto prihaja do neustreznih zapisov pri na pol citatnih besedah (zlasti občnoimenskih, vendar tudi lastnih), npr. *ve-*

kend/veekend ali *Comtea* nam. *weekend*, *Comta*). Poseben problem predstavljajo tudi (sicer pravilne) pisne dvojnice tipa *führer/firer*, ker je taka pisava v vsakem primeru neenotna dostikrat celo v okviru istega besedila, še bolj v raznih besedilih (npr. v časopisju). Pisava kot v jeziku, iz katerega taka beseda prihaja, se dostikrat smatra za elitnejšo, čeprav seveda ni mogoče postaviti nobenega jasnega merila za to, pri katerih prevzetih občnoimenskih leksikalnih enotah, torej v kolikšnem obsegu, naj bi se tuji zapisi rabili (ohranili ali celo na novo uvedli). Gledano s stališča celote je zlasti neustrezna npr. pisna neenotnost prevzetih besed za posamezna strnjena tematična območja (npr. v športu: *gol*, *golman* proti *out*; ali *hokej* proti *puck* ipd.) (Toporišič, 1965₃; 1970₃; 1967₂ in 1968₂; Rigler, 1971–1972; Verbinc, 1970).

2.0.2 Slabo spričevalo ustaljenosti zbornega jezika dajejo pisna omahovanja pri zemljepisnih imenih (Toporišič, 1971₅; 1972₁). Izvirna pisava takih imen iz tudi malo znanih jezikov povzroča velike dekodirne težave (po avtorjevem mnenju nepremagljive) ne le povprečnemu, navadno enojezičnemu bralcu, ampak tudi takemu, ki poleg materinščine zna še kak jezik (očitno pa ne more znati vseh). Na podlagi neustreznega dekodiranja tujejezičnih zapisov glasov prihaja pogosto do precejšnjega nasilja nad akustičnim inventarjem takih besedil.

2.0.3 Stilno nezadostnost rojeva načelo slovenskega pravopisa, da se ob pomanjkanju črk z ustreznimi diakritičnimi znamenji, rabljenih v dajajočem/posredujočem jeziku, dopušča raba ustreznih črk brez diakritičnih znamenj. Ustreznejša bi bila konstantna obvezna prepisna pravila teh »eksotičnih« črk (sedaj so le alternativna).

2.0.4 Raba diakritičnih znamenj za ločevanje samoglasniške kakovosti in količnosti je v bistvu omejena na šolska besedila (sicer dovolj redko), drugače pa se ta znamenja rabijo le (v resnici dostikrat brez potrebe in napačno) za preprečevanje možnih pomenskih zamenjav. Besedilo z diakritičnimi znamenji učinkuje nevsakdanje in otežuje branje.

2.1 Velike in male črke.

2.1.0 Pri rabi velikih in malih črk se je v novejšem času — kot v nekako ravnotežje starejši izključni rabi velikih črk za posebne namene, npr. v tehničnem pisanju, v naslovih, napisih, krajših propagandnih besedilih... — v večji meri razširila raba samo malih črk (v glavnem v naslovih in napisih, vendar pa tudi v celotnih umetnostnih besedilih, npr. tudi daljših pesmih). Oboje je stilno zaznamovano, vendar drugo precej bolj (to odseva tudi iz ožje tematične podstave samo z malo pisanih besedil).

2.1.1 S slovenskim pravopisom 1962 se je preneslo stilno razločevanje z uporabo/neuporabo velikih začetnic v ogovarjanju naslovljenca v pismu s *Ti/Vi* in zaznamovanju ustrezne njegove pripadnosti s *Tvoj/Vaš* (eventualno *Svoj*). Nedoločeno pisanje velike začetnice je v teh primerih sedaj pač prosto, vendar ga nekateri uporabljajo za socialno razločevanje (po načelu višji položaj ali večji ugled — velika začetnica, nižji položaj ali manjši ugled — mala začetnica), kar komaj ustreza. Ko bi bila mala začetnica v teh primerih splošno sprejeta, bi se pojavila tudi stilna vrednost sodobno proti nesodobno/polpreteklo. — Prej svetovnonazorsko ozadje kot stilistično voljo pišočega odraža mala oz. velika začetnica v pisanju besed kot (krščanski) *bog/Bog*, *svetost/Svetost*, *eksclenca/Eksclenca* ipd.

2.1.2 Veliko stilne neenostnosti je v pisavi večbesednih lastnih imen.

2.1.3 Stilno razliko ustvarjajo tudi dvojnice besed, ki so po izvoru kratični sklopi, npr. AVNOJ — Avnoj, NATO — Nato, LASER — laser.

2.2 Ločila

2.2.0 Stilnemu razločevanju služijo v slovenskem knjižnem jeziku naslednja nasprotja: pika */./* oz. vprašaj */?/* proti klicaju *!/* v smislu čustvene nevtralnosti proti zaznamovanosti, dalje t. i. krepkejša, srednjemočna ločila, tj. podpičje */;*, pomišljaj */—/*, tri pike */.../* in dvopičje */:/* proti vejici, in sicer podpičje namesto vejice pri »našteválnih« enotah prereka, med večjimi našteválnimi ali sploh bistveno raznorodnimi enotami za dvopičjem, med deli priredja ipd.; nadalje vejica proti klicaju (*O Vrba! srečna, draga vas domača*); tri pike proti pomišljaju kot znamenje elipse ali sintaktične preusmeritve povedi; dvojni narekovaj proti pomišljajni narekovaj, in sicer z vrednostjo navadnejšega, že dolgo ustaljenega proti novejšemu.

2.3 Pisava skupaj in narazen

2.3.0 Stilno učinkuje tudi neustaljenost pisave skupaj oz. narazen v primerih, ko variantno pisanje ni utemeljeno ne pomensko ne stilistično (prim. *odkod* — *od kod*, *čimbolj* — *čim bolj* ipd.) (Toporišič, 1965₃, 1971₂). (Pisava skupaj v primeru *odkod* je po vsej verjetnosti odsev nemškega *woher*, nato pa je bila prenesena še na *dokod*; možen pa je tudi vpliv časovnih prislovov *doklej*, *doslej*, *dotlej*, kjer pa se zveze predlog + samostojna beseda pišejo narazen, npr. *do kdaj*, *do sedaj*, *do tedaj*.) Take neutemeljene dvojnice slabijo trdnost pravila in ga ponekod skušajo celo podreti (prim. razširjanje pisave prislova *čim* skupaj z besedo, na katero se nanaša, tudi če ta ni enozložna).

Take neustrezne pisne variante so dostikra posledica jezikoslovne nemoči, ki ni mogla postaviti objektivnih kriterijev za tako ali drugačno pisavo. V veliki meri se tu maščuje slaba besedotvorna in frazeološka teorija. — To se kaže tudi pri dvojni normiranosti pisave (tj. skupaj ali narazen) zloženk tipa *avtocesta/avto cesta* ali *sivo zelen/sivozelen* in v nesistemski rešitvi pisanja besed tipa *vikend hiša* — *brucmajor*, *Josip-dol*, *Slovenijales* (Toporišič, 1966₂, 1971₂; Rigler, 1971—1972). V dejanski pisni praksi to pestrost poživljajo še primeri zloženk tipa *literarno-zgodovinski/literarno zgodovinski* iz podstave *literarna zgodovina* (normirano le prvo).

2.3.1 Še drug, vendar podoben problem, ki kaže neenotno normiranost, so poimenovanja tipa *c-mol*, *C-dur* proti *C vitamin*, *A kategorija* ipd. Stilna enorodnost (ob hkratnem upoštevanju besedoslovnih meril) bi bila dosežena s poenotenjem pisave z vezajem med prvo (črkovno) in drugo (navadno) sestavino (tip *C-dur*, *C-vitamin*).

2.3.2 Zlasti v konkretni pisni praksi tudi še ni potrebne enotnosti v pisavi zloženek, nastalih iz priredne besedne zveze: piše se, proti pravilom, pogosto *kulturnoprosvetni* nam. *kulturno-prosuetni*, *avto moto* nam. *avto-moto* ipd. Vir, iz katerega se vnaša to neupoštevanje norme, so primeri, ki jih je glede na občutek za sestavljenost mogoče normativno pisati tako ali drugače, npr. *Avstro-Ogrska* oz. *Avstroogrska*.

2.2.3 Postavlja se vprašanje, zakaj je tu norma tako širokosrčna. Po avtorjevem mnenju bi dosegli večjo stilno ustreznost, ko bi norma zmanjšala število variant.

2.3.4 V novejšem času se (npr. v študentskem tisku) stilno izkorišča deljenje besed na koncu vrstice na neobičajnem mestu in brez ustreznega grafičnega znamenja. To večinoma učinkuje moteče, ima pa verjetno namero šokirati. Nasprotno se rabi vsaj v okviru sicer strnjeno pisane besede za pomensko zopetno aktualizacijo besedotvorno že demotiviranih sestavin, npr. *ne-umnost* »nonprudencia« proti *neumnost* »stultitia«.

2.4 Rob

2.4.0 Stilno se izkorišča tudi robna desna navpično nepremočrtna zaključenost tiskanega besedila: tako se skuša posnemati rokopisnost, manjša tehničnost. — Obojestranski rob večvrstičnega besedila se izjemoma izkorišča za moduliranje likov z besedili (*carmina figurata*), temu figurativno upodabljalnemu namenu lahko služi tudi samo črkovje ali ločila.

2.5 Smer pisanja

2.5.1 Stilno je, sicer izredno redko, izjemoma, izkoriščena tudi pisava od leve proti desni kot zrcalni odsev besedila, pisanega na isti strani tudi normalno od leve proti desni. Podobnim namenom služi tudi pisanje navpično, poševno ipd.

3 Morfematika

3.0 Stilno problematiko v okviru morfematike je najbolj smiselno obdelati po posameznih vrstah besednih morfemov od leve proti desni: tako bodo po vrsti obravnavane predpone, koreni, besedotvorne pripone in medpone, oblikotvorne pripone, končnice in nazadnje še t.i. prosti morfemi (prim. *na-sp-a-nčk-a-l-a se*). V zvezi z glagolskimi oblikami bo primerno govoriti še o glagolskih podstavah in osnovah (*naspančk-*, *naspančka-*), pri stopnjevanju še o podstavah (*nizk-*), pri vseh pregibnih besednih vrstah pa tudi o osnovah (*lip-*).

3.1 Variante predpon

3.1.0 Pri predponah je možnost stilnega vrednotenja najprej tam, kjer gre za sinonimnost ob isti podstavi (Toporišič, 1970₁: SJPT, 1969). Taki predponski pari so:

<i>a-/an-</i>	— <i>ne-</i>	: - <i>moralen</i> , - <i>organski</i>
<i>ante-</i>	— <i>pred-</i>	: - <i>diluvialen</i>
<i>anti-</i>	— <i>proti-</i>	: - <i>fašist</i> , - <i>pomlad</i>
<i>dis-</i>	— <i>ne-</i>	: - <i>proporcionalen</i>
<i>eks-</i>	— <i>raz-</i>	: - <i>kralj</i>
<i>in-/il-</i>	— <i>ne-</i>	: - <i>legalen</i>
<i>inter-</i>	— <i>med-</i>	: - <i>nacionalen</i>
<i>post-</i>	— <i>po-</i>	: - <i>diplomski</i>
<i>sub-</i>	— <i>pod-</i>	: - <i>diakon</i>
<i>super-</i>	— <i>nad-</i>	: - <i>struktura</i> , - <i>človek</i>
<i>se-</i>	— <i>z-/s-</i>	: - <i>gniti</i> , - <i>teči</i>
<i>iz-</i>	— <i>z-/s-</i>	: - <i>boljšati</i> , - <i>polniti</i>
<i>vz-</i>	— <i>z-/s-</i>	: - <i>višen</i> , - <i>podbuditi</i>
<i>pro-</i>	— <i>pre-</i>	: - <i>učiti</i> , - <i>sevati</i>
<i>raz-</i>	— <i>z-/s-</i>	: - <i>jeziti</i> , - <i>tresti</i>
<i>u-</i>	— <i>v-</i>	: - <i>besediti</i>

3.1.1 V skupini od *a-* do *super-* gre za nasprotje med t.i. domačimi in prevzetimi mednarodnimi predponami. Kakor se vidi že iz ponazoritve, se prevzete predpone rabijo predvsem pred prevzetimi podstavami, zelo redko pa vendarle tudi pred domačimi (*antipomlad*, *antidelec*, *ekskralj*, *superčlovek*...). V vseh navedenih primerih pa je prevzeto pripomo

mogoče zamenjati z domačo. Vsaj potencialno možne so take zamenjave morda še v naslednjih primerih: *de-/raz-odorirati*, *hiper-/pre-senzibilen*, *trans-/nad-uran*, *trans-/preko-sibirski*, *ultra-/nad-violeten*.

Prevzetih predpon je v slovenskem knjižnem jeziku seveda še več, vendar jih v zelo mnogih primerih ni mogoče zamenjati z domačimi. Tako npr. ne gre *eks-/iz-komunicirati* ali *kon-/so-tekst*. Vezljivost domače predpone s prevzeto mednarodno podstavo je omejena na predpone s prostorsko-časovnim pomenom (*inter-*, *super-*, *sub-*, *ante-*, *post-*), nato s pomenom »ne, brez« (*a-/an*, *in-/il-*, *dis-*, *eks-*) in končno »proti«, potencialno še »čez/preko« (*hiper-*, *trans-*, *ultra-*). — Stilna vrednost takih dvojnic je različna (prim. zlasti potencialne primere), v glavnem pa je vendarle v okviru nasprotja specialno, izobrazensko proti navadnejše. Stilna vrednost s prevzeto predpono ob domači podstavi je prav tako različna, vendar se nagiba k večji zaznamovanosti (v smislu sprotne napravljenosti) kot sopomenska dvojnica z domačima predpono in podstavo (*ekskralj* — *razkralj* je morda izjema).

3.1.2 Predpone od *se-* do *raz-* so si v razmerju literarno (v smislu samo ali zlasti literarno) proti zlasti pogovorno (vendar še tudi pokrajinsko). Dvojici *pro-/pre-* tudi v zbornem jeziku deloma še konkurirata druga drugi pri posameznih leksemih, v glavnem po zaslugi jezikovnih kotičkarjev (in prevajalcev), ki na podlagi ljudskega govora spodnašajo v zbornem jeziku sicer na splošno že ustaljeno, včasih prav pomensko razločevalno razvrstitev teh predpon ob isti podstavi (*proučiti* — *preučiti*, *prodati* — *predati*, *pronikati* — *prenikati*). V sicer skromnem obsegu na terenu pridobivajoča predpona *pre-* ima ravno glede na doslej že utrjeno knjižno razvrstitev značaj ali knjižne inovacije (*preučiti*) ali pa ljudskosti, neknjižnosti (*predati*, tudi *predreti* v pomenu *prodati* oz. *prodreti*, npr. o tankih).

V primeru *raz-/z-jeziti* ipd. gre morda za dve različni tvorbi, z možno pomensko razliko. Tako tudi v več drugih primerih, ko sicer raznopomenske predpone ob kaki podstavi dajejo novemu izrazu precej bližek pomen. Precej primerov je tudi, ko je raba različnih predpon ob isti podstavi za izražanje istega pomena utemeljena pokrajinsko in s tem potencialno sredstvo za namerno (v praksi pa zlasti nenamerno) karakterizacijo po pokrajinski pripadnosti. Ta obširna tematika pa očitno zahteva posebno razpravo. (Toporišič, 1967; Lenček, 1966.)

3.1.3 Poseben problem je raba/neraba predpone *le-* pri kazalnih zaimkih, npr. *le-tak* proti *tak*. Predpona *le-* daje temu zaimku samo knjižni pridih (Toporišič, 1966).

3.2 Variante korenov

3.2.0 Variante korenov se zdi smotrno obravnavati le kot dele nad-enomorfemskih enot, tj. osnov v oblikoslovju in podstav v besedotvorju. Tu imamo vsega tri skupine alternacij: 1. pred oblikospreminjevalnim morfemom: *Marko-ø Markot-a — Mark-a*; 2. pred oblikotvornim morfemom: *porod-iti — poraj-ati, globok-ø — globl-ji, pih-am — piš-em* in 3. pred besedotvornim morfemom: *babic-a — babič-in*.

3.2.1 V oblikospreminjevalnih paradigmah nastajajo variante osnov, ki jih je mogoče stilno vrednotiti, na podlagi: 1. razvrstitve soglasniških fonemov na koncu osnove, npr. v rod. mn. [*báru/báru*] ali [*drávəl/drául/drául*]; 2. soobstajanja oblik, ki v bistvu pripadajo različnim razvojnim stopnjam jezika (dostikrat hkrati enakim sodobnemu stanju v kakem narečju), npr. *desák/dèsk*; 3. uveljavljanja slovenskih jezikovnih zakonitosti ob prevzetih besedah, npr. *Juno-/Junon-*, *Ceres-/Cerer-* v im. ed. ali *Mari-*, *Menela-* v vseh sklonih proti *Marij-* v rod. mn./dv. oz. *Menelaj-* v vseh sklonih; 4. razvojnega procesa osnovnega oblikoslovnega sistema, npr. *Kosit-a/Kosij-a*.

3.2.1.0 Variante korenov v zvezi z razvrstitvijo fonemov

3.2.1.0.0 V variantah na podlagi fonoloških dejstev prihaja na površje deloma različen fonološki narečni substrat (enozložna oblika tipa [*báru*] je v bistvu prekodiran zgodovinski enozložni [*báru*] ali narečni [*bárf*]), deloma pa se te dvojnice razodevajo kot refleksi dveh različnih razvojnih stopenj istega fonološkega tipa (tako npr. v primerih [*fil̩m-/fil̩m-*]): oblika s polglasnikom je mlajša od oblike brez njega, za knjižni jezik dejansko še nedopustna. (Ta tip lahko obliko [*drául-*], na podlagi pred-samoglasniške variante osnove, tj. [*drául(j)-*], pa še nazaj pretvori v [*drávəl*]). S tipom [*fil̩m*] bi bila v knjižni jezik vpeljana oblika, ki bi bila na začetku nujno pokrajinsko obarvana, čeprav bi bilo s tem doseženo poenotenje nasproti takim neprevzetim osnovam (npr. /*séjam*/), ki pa imajo nasproti pogovornemu /*sejm*/ knjižni značaj.

3.2.1.1 Variante korenov na časovni in narečni podstavi

3.2.1.1.0 Variante tipa *desák/desk* (prim. še *vozál/vozel, vogál/vogel* — v veliki meri pa to velja tudi za pridevnike tipa *hladán/hladen*, tudi še *težák/težek*) imajo za posamezna področja slovenskega jezika vrednost starejšega proti mlajšemu, za druga pa so kot knjižne, zlasti leposlovne posebnosti proti stilno nevtralnim oblikam (Toporišič, 1965₂).

3.2.1.1.1 Podobno je z variantami na podlagi alternacije široki proti ozki *e* ali *o*.

3.2.1.1.1.0 To nahajamo najprej pri samostalniških in pridevniških besedah, npr. v I. sklanjatvi *têt/tét*, le da so tu že skoraj čisto odmrle oblike z ozkim samoglasnikom (izjema sta le zelo pogostni *rók, nóg*, kjer je *rók, nóg* neologistično). — Kot pri samostalnikih I. sklanjatve opazamo umikanje alternacije na podlagi ozkega in širokega *o* ali *e* tudi pri samostalnikih srednjega spola, kjer gre za nasprotje med ed. in mn. (npr. *ókno* — *ókna/ókna*), redko še v mest. ed. (npr. *srêbru/srébru*); v množini je skoraj v celoti že uveljavljena varianta s širino. Primeri z ožino imajo bodisi prizvok zastarelosti ali zastarevanja. — Praktično popolnoma zastarele so vse ozke alternacije pri pridevniku (npr. *globôka/globôka, zelêna/zelêna*); tudi tu je zmagala, in je stilno nevtralna, le oblika s širokim samoglasnikom. — Pri vrstilnih števnikih je danes nasprotje široki proti ozki naglašeni *e* ali *o* (*pêti/péti, ôsmi/ôsmi*) v stilnem razmerju nezborno proti zbornu, obenem pa s pokrajinsko tipiko.

3.2.1.1.1.1 Odpravljanje samoglasniških alternacij v okviru iste paradigme in s tem ustvarjanje vsaj začasne dvojnosti samo določenih sklonskih oblik z različno stilno vrednostjo opazamo tudi pri samostalnikih moškega in sred. spola ter samostalnikih ž. spola II. sklanjatve: tipi *v žépu/žêpu, na môstu/móstu, v srêbru/srébru, v pêsti/pésti* (Toporišič, 1967₃, Rigler, 1956—1957). Varianta z ozkim samoglasnikom v tipu *žépu/žêpu* je praktično že v celoti zastarela, zelo že tudi varianta s širokim samoglasnikom v tipu *môstu/móstu* in *srêbru/srébru* (kjer pa se pri kakem leksemu široka varianta kar drži); ozka varianta v tipu *pésti/pêsti* pa je redkejša, omejena na lekseme z manjšo pogostnostjo. — Na splošno se torej da reči, da je (razen v II. sklanjatvi) stilno zaznamovana tista varianta morfema, ki ima drugačen (seveda naglašeni) vokalizem kot v večini drugih sklonov oz. oblik.

3.2.1.1.1.2 Končno imamo dvojnice s širokim/ozkim *o* ali *e* v osnovah, ki imajo v im. in event. še v enako se glasečem tož. ed. kratka *o* ali *e*: *pokôpa/pokôpa, zêta/zêta*. — Tu tradicionalno distribucijo pri samostalnikih z *o* vznemirja zmagovita dvojnica z vokalizmom iz imenovalnika (širokim *o*). Razmerje *potôpa/potôpa* je kot starejše proti mlajšemu; prvo je hkrati pri večini leksemov edino zbornu, drugo pa pokrajinsko pogovorno. Tako težnjo opazamo pri leksemih z *è* v im. ed. precej redko (*zêta/zêta*).

3.2.1.1.1.3 Posebno premikanje v smeri od ožine k širini imamo pri sam. sr. spola, ki osnovo podaljšujejo z *-n-*; od takih dvojnic (*slême/slême*) je prva že precej opuščena.

3.2.1.1.4 Prav tako je že ogrožena trdnost alternacije v zvezi s sicer oblikotvornim morfemom za opisni deležnik (prim. *plétel/plêtel*, *hrôpel/hrôpel*); oblika s širino je novejša, z ožino pa zveni že bolj starinsko (Tomšič, 1961—1962). K nastanku tega stanja je sicer lahko pomagal vpliv variantnih oblik brez zobnega zapornika (*plêl* — *plêla*), ki ne pozna kvalitetne alternacije (mimogrede: oblike brez zobnega zapornika so danes stilno zaznamovane v smislu knjižne zastarelosti, tudi poetske, in pokrajinske narečnosti), toda kot kaže primer *hrôpel* — *hrôpla*, gre tu vendarle tudi za težnjo po odpravi samoglasniških alternacij v okviru iste paradigme.

3.2.1.1.2 Verjetno pod vplivom odpravljanja t. i. končniškega naglasnega tipa vdira v zborni govorni in brani jezik namesto nekončnega /ə/ široki *e*, npr. *têma*, *têmen* ipd. To je za zborni normo sprejemljivo samo pri manj pogostnih leksemih.

3.2.1.1.3 Variantnost na podlagi kratke in dolge osnove tipa *štor-i*: *štorov-i* je pri mnogih leksemih v razmerju stilno nevtrarno proti starinsko ali narečno. Po zaslugi rabe v pesmih, so nekatere dolge osnove dobile značaj poetičnosti (npr. *stolpovi* pri Kosovelu). — Seveda imamo tudi nasprotno primere: nevtrarno *sinovi* — narečno oz. zgodovinsko pesniško zaznamovano *sini* (Toporišič, 1965₁, 1967₆; Jakopin, 1968).

3.2.1.1.4 Pri pridevniških osnovah je stilistično variiranje med zbornostjo in nezbornostjo najti pri supletivnih osnovah za kategorijo določnost — nedoločnost: *mali* — *majhen*, *vêlik* — *vêliki*.

3.2.1.1.5 Tudi pri zaimku ni posebnih variant: osebnozaimenski orodniški varianti *men-/mán-* (*teb-/táb*, *seb-/sáb-*) sta pokrajinsko določeni, v zbornem jeziku pa je elitnejša oblika druga. — Nikalni zaimenski *nikdo* je v primeri z nevtralnimi *nihče* pokrajinsko obarvan.

3.2.1.1.6 Pri glagolu je v zvezi s pregibanjem s končnicami prav malo glasovnih alternacij osnove, praktično le pri t. i. krajši množini glagolov v nedoločniku na *-či* (*peče-jo* — *pekó-o*). Krajša 3. os. mn. je že sama na sebi stilno zvrstno zaznamovana (Toporišič, 1967₁; Lenček, 1966; Jakopin, 1968). (V bistvu gre tu za menjavo glagolske pripone *e* z *o*.)

3.2.1.1.7 V skladu s splošno težnjo slov. knj. jezika, odpraviti kvantitetno alternacijo v kaki paradigmi, zlasti pa pri samoglasnikih *i* in *u*, je daljšanje osnov veleznika ali deleznika na *-l* pri mnogih govorečih, tudi z ljubljanskega področja, pa tudi v deležnikih na *-en*, *-eč* in *-oč*: *zaželên*, *kupováł*, *sedêč*, *vrôč*. To za sedaj še ni normativno priznано.

3.2.1.2 Variante korenov zaradi oblikoslovnega podomačevanja prevzetih besed

3.2.1.2.0 Dvojnice, do katerih prihaja zaradi vključevanja prevzetih besed v slovenski oblikoslovni sestavi (Toporišič, 1965₁, 1970₁, 1967₃, 1969₂; Ivić, 1968), so značilne za samostalnike I. in III. sklanjatve (*Juno-/Junon-*, *Livi-/Livij-*, *Tetis-/Tetid-*; *Kato-/Katon-*, *Menela-/Menelaj-*, *semafor-/semaforj-*). — Dvojnice pri besedah grško-rimskega izvora so si v razmerju nepopolno proti popolno prilagojeno slovenskemu oblikoslovnemu sistemu. Prva varianta od časa do časa postane modna in v skladu s tem znamenje klasične izobrazbene elitnosti (ali vsaj snobističnega pretendiranja nanjo). Druga (oblikoslovno čisto prilagojena slovenski jezikovni strukturi) je v vsakem primeru stilno nevtralna. — Nekaj je tudi primerov, ko kot alternativna osnova nastopa oblika hkrati s prvotno končnico: *argumentum-/argument-*, *tropus-/trop-*. Večinoma so take dvojnice v razmerju, kot smo ga označili za dvojnice tipa *Kato-/Katon-*, *ipd.* — Pri besedah rimskega izvora imamo še variantnost tipa *Vergilij-/Vergil-*. Strokovna raba v zadnjem času skuša spodrinuti splošnejšo varianto *Vergil-*.

3.2.1.2.1 Variantnost tipa *semafor-/semaforj-* (Jakopin, 1964₁; Toporišič, 1965₁) je utemeljena s težnjo knj. jezika, da bi vse večzložne osnove (razen tistih, ki so glagolniki) na *-r* prevedla v tip, ki osnovo na *-r* od rod. dalje (izjema je seveda imenovalniku enak tož.ed.) podaljšuje z *-j-*. Še z največjim uspehom se tej težnji upirajo samostalniki, prevzeti iz francoščine, z nemim *e* za *r* (prim. *Molière* — *Molièrja/Molièra*); varianta brez *j* je stilno že rahlo zaznamovana v smislu literarnosti. Enake oblike brez *j* iz osnov slovanskih jezikov (npr. srbohrvaščine: *Mostara*) zvenijo čisto nenormativno nasproti pravilnim z *j* (tj. *Mostarja*).

3.2.1.2.2 Na čisto drug način je vpliv neslovenskih oblikoslovnih norm prisoten v dvojicah tipa *Mark-/Markot-*, *Jož-/Jožat-*, event. tudi *Kosi-/Kosit-* (Urbančič, 1959—1960). Oblike osnove na *-t* so nastale iz naravne težnje po posplošitvi tudi zborni normiranega vzorca *Tone-/Tonet-*. V bistvu je šlo v rodilnikih *Marka/Markota*, *Joža/Jožata* za vrednost starejšega proti mlajšemu, zlasti pogovornemu (pri *Kosija/Kosita* gre za prvotno besedotvorno varianto); zborni predpis je to naravno nasprotje med zbornim in pogovornim (z majhno razliko v vrednostih med *Markota* in tudi *Jožata* na eni ter *Kosita* na drugi strani) zapletel. (Neknjižno je celo *Slugata/Slugeta*.) Tip *Kosija/Kosita* v smislu posebnega proti splošnemu je dal podlago za opozicijo med prevzetim *Ketteja* in neprevzetim *Toneta*; od tu je »podaljšek« osnove *-j-* prejel svojo vrednost pri osnovah na nagl. osnovna *a* in *o* ter na kakršnakoli *i* in *u* (*Zo-*

laj-a, alibi-ja, emu-ja), ki pa večinoma niso variantni in torej ne morejo biti presojani stilistično.

3.2.1.2.3 O stilističnosti pa spet lahko govorimo v primerih, ko sta pri imenih s končnim *-e* ali *-u* v im. ta dva samoglasnika tretirana ali kot končnica ali kot del osnove: *Alend-a/Alendej-a, Ceauses-c-a/Ceause-scu-j-a*. Za enkrat sta to stilistično skoraj prosti varianti, z večjo pogostnostjo osnove na *-j-*.

3.2.1.2.4 Pri lastnih imenih iz ruščine tipa *Krupskaja* je varianta *Krupskaj-* nenormirana, vendar dovolj pogosta, normirana pa *Krupsk-*.

3.2.2 Variante korenov/podstav v zvezi z oblikotvornimi obrazili

3.2.2.0 Alternacije podstave v zvezi z oblikotvornimi obrazili nahajamo le pri pridevniki in prislovih (stopnjevanje), ter pri glagolu (tvorba vidskih parov in oblik).

3.2.2.0.0 Pri pridevniku ustvarja variante, ki so podložne stilni presoji, z ene strani uporaba stopnjevalnih priponskih obrazil *-ši* proti *-ji* (prim. *boljši* — *bolji*), z druge nasprotje med *-ši* ali *-ji* nasproti *-ejši* (prim. *starji* — *starejši*), s tretje pa prireditev prvotne pridevniške podstave z obrazili *-ek/-ak* in *-ok* (prim. *globlji* — *globokejši/globočji*).

3.2.2.0.0.1 Pred priponama *-ši* ali *-ji* izglasni soglasnik (soglasnika) osnovnika alternira po pravilih jotacije (Toporišič, 1965₁). To pa je nasprotno težnji slovenskega jezika, da se premene osnove ali podstave v okviru katere koli paradigme odpravijo. Zaradi tega prihaja pri ne najbolj pogostnih besedah do zamenjave priponskega obrazila, npr. *slajši* — *sladkejši*, *mečji* — *mehkejši*, *starji* — *starejši*, *globlji/globočji* — *globokejši* ipd.

Te variante imajo različno stilno vrednost: tako je npr. *mečji* : *mehkejši*, *starji* : *starejši* v razmerju neknjižno (oz. knjižno staro) : knjižno (knjižno sodobno); *globlji* : *globokejši/globočji* v ravno nasprotnem razmerju; *slajši* — *sladkejši* pa sta že bolj izenačena. — Včasih je tako variiranje tudi med priponskima obraziloma *-ši* in *-ji*, npr. *krajši*, *boljši* (sodobno knjižno) : *kračji*, *bolji* (staro, narečno). Nesodobne variante so večkrat zastareli avtorski poetizmi, npr. Prešernovi, Aškerčevi, ali pa dialektizmi.

3.2.2.0.1 Problematika stilne vrednosti variant podstave prislovov je bila deloma živa že pred precej globoko segajočim prenormiranjem primernih prislovov s pridevniško podstavo v SP 1962, še bolj pa po tem posegu. Prej se je v glavnem tikala rabe te ali one stopnjevane pridevniške podstave za izpeljavo prislova (včasih, npr. *grše/grje*, hkrati

tudi priponskega obrazila — *dlje/dalj, raje/rajši*). Variante je ustvarjala težnja, da bi se prislovni primernik zmeraj bolj izvajal iz stopnjevanega pridevnika, ne pa neposredno iz prislovnega osnovnika s prislovnim stopnjevalnim obrazilom. Tako razumemo variante *grje/grše* kot starejše oblike proti mlajšim. To nasprotje se s stališča pogostnosti kaže kot manj pogostno proti bolj pogostnemu. SP 1962 je uvedel splošno variantnost obeh tipov, torej oblike kot *(naj)laže, ljubezniveje, huje, mehkeje* ... in *(naj)lažje, ljubeznivejše, hujše, mehkejše* ... Vendar to nista stilno prosti varianti, ampak je prva bolj samo knjižna in manj pogovorna, druga pa ravno narobe (Toporišič, 1966; Bajec, 1967).

3.2.2.0.2 Največ variant podstave je pri glagolu v zvezi s priponskimi/medponskimi obrazili za tvorbo vidskih parov in glagolskih oblik. Smiselno jih je obravnavati v naslednjih skupinah: 1. dovršnik — nedovršnik, 2. nedoločniška — sedanjiška osnova, 3. navadni/dolgi nedoločnik — pogovorni/kratki nedol., 4. nedoločnik — deležnik na *-n/-t*, 5. sedanjik — velelnik, 6. sedanjik — deležnik na *-č*.

3.2.2.0.2.0 Pri *nedovršniku* daje stilne dvojnice delno odpravljanje premen, nastalih po prevoju, palatalizaciji in jotaciji: *okopati* — *okopovati/okopavati/okapati*, *ogroziti* — *ogrožati/ogražati*, *iztegniti* — *iztezati/iztegati/iztegovati/iztegavati/iztezovati*, *zaseči* — *zasegati/zasegovati*, *doteči* — *dotekati* (odsotno *doticati*). Tu in tam je pri nedovršnikih, napravljenih iz dovršnikov na *-ati*, *-iti*, izgubljena ali se izgublja premena po prevoju (prim. samo narečno *okapati*, hiperkorektno *ogražati*, neobstajajoče *naprašati* ali *povzračati*, *pogaščati* ipd. nasproti dejanskim *naprošati*, *povzročati*, *zadoščati*, *pogoščati*). Redki ostanki s premeno po 3. palatalizaciji (*iztezati*, *zaprezati*, *dosezati* in analogno *iztezovati*) imajo že tudi alternativne dvojnice, pogosto celo bolj običajne, brez te premene, npr. *iztegovati*, *dosegati* (celo *zapregovati* bi bilo možno), ali pa so popolnoma iz rabe (*doticati*).

3.2.2.0.2.1 Premene podstave v zvezi z izbiro enega ali drugega tematičnega samoglasnika za tvorbo *sedanjiške osnove* so najpogostnejše pri glagolih na *-ati* *-em/-am* (npr. *pihati* — *pišem/piham*) in *-vati* *-jem/-am* (npr. *suhati* *sujem/suham*), deloma še *-jati* *-jem/-jam* (npr. *lajati* — *lajem/lajam*). Praktično vsi glagoli na *-ot/-et-ati* (*migotati/trepetati*) imajo danes stilno že navadnejšo varianto sedanjiške podstave brez premene, torej *trepetam* (Lenček, 1966). Vendar je tudi varianta tipa *trepčem* stilno še precej nevtralna, čeprav v besedilih manj pogosta, in pogostnejša na določenem narečnem področju kot na drugem. Pri preostalih glagolih te vrste (Lenček, 1966) pa so variantne oblike na

-em in s premeno podstave po jotaciji razen izjemoma (npr. *gibljem*, *kapljem*) zastarele oz. narečne.

Od oblikotvornega obrazila za sedanjik -em oz. -jem je odvisna oblika sedanjiške podstave še v redkih primerih tipa *pluti* — *plujem/plovem* (tako še *rjuti*, *sluti*). Navadnejše oblike so s sed. podstavo na -oo- (pri *plovem* deluje še težnja za nezamenjavanje z glagolom *plujem*). — Podobno je s primeri tipa *pljuvati* — *pljuvam/pljujem*: tudi tu so zmeraj bolj v rabi oblike na -uv-; tako se jasno ločijo od glagolov kot *ku-jem* z nedoločnikom *kov-ati*. — Popolnoma izolirani sta dvojnici tipa *dobim* — *dobodem/dobom*; druga je neke vrste poetizem, velelnik *dobodi* pa se rabi tudi širše. Dvojnice, ki jih rojeva slovenski prevoj (prim. *starem/strem*, *ožamem/ožmem* proti *derem/drem* proti *umrjem/umrem* — tu je še vpliv različnega oblikotvornega obrazila, tj. -jem : -em), stilno niso enakovredne: navadnejše so *strem*, *ožmem*, *derem*, *umrem*.

V sedanjiku glagolov na -čem, -žem (z nedoločnikom na -či) je s spremembo priponskega samoglasnika za 3. os. mn. povezana depalatalizacijska premena č/k (*rečejo* — *reko*). Stilna vrednost pripada priponskemu obrazilu, ne premeni soglasnika (vendar *rečo* ali event. *strižo* dejansko ni možno).

3.2.2.0.2.2 Dvojnice, ki jih imamo v velelniku iz nekaterih sedanjiških podstav na podlagi nepremene korenskega samoglasnika (prim. *snamem* — *snamī*), so pokrajinsko narečno zaznamovane (prim. še *ozami*, *objami*, *verjami*) nasproti premenilnim knjižnim tipa *snēmi*. Če se premenjuje še sedanjik, imajo take velelniške dvojnice enako vrednost kot sedanjiške (*dri* : *deri*, vendar velelnika *umrji* ni).

Pač pa se pojavljajo dvojnice pri glagolih na -či -čem/-žem, in sicer v obliki samo pogovorne nepremenjene podstave nasproti zborni normirani premenjeni: *peči*, *streži* — *peci*, *strezi*. Starinsko pa zveni *pomozi* namesto supletivnega *pomagaj*. Osamljena taka primera zunaj glagolov na -či sta *gledi* (*povedi*) proti *glej* (*povej*); prvo je starinsko, poetično, drugo nevtrarno.

3.2.2.0.2.3 Pri deležniku/deležju na -č iz pogovornega jezika določenega zemljepisnega predela vdira v besedila, ki pretendirajo na zbornost, variantno glasovje nedoločniške podstave, npr. *pisoč* nam. *pisoč*. V tem se razodeva nevrastlost deležnika/deležja v globino jezikovne zavesti.

3.2.2.0.2.4 Nedoločniške dvojnice tipa *najdit* (v govorni obliki večinoma *najdēt*) ali *narest* proti oblikam *najti*, *narediti* so v razmerju pogovornosti (prav pokrajinske pri *narest*) proti zbornosti.

Skoraj izključno v govornem jeziku (zlasti prostem, in še posebej pogovornem) se kaže vpliv t. i. kratkega nedoločnika tudi v korenskih variantah (kratki naglašeni samoglasnik) glagolov, ki imajo naglas na korenu neposredno pred obrazilom za nedoločnik: *ukrásti/ukràst, zaplěsti/zaplěst, zapíti/zapit* (SSK J, 1970). Variante s kračino imajo pokrajinsko narečno podstavo. (To velja tudi za primere, ko se zaradi kratkega nedoločnika spremeni mesto naglasa: *peljáti/pěljat, nosíti/nôsit, sahníti/sáhnit*).

3.2.2.0.2.5 Kar za kratki nedoločnik, velja tudi za izrazito knjižni namenilnik dovršnih glagolov, vendar ima tak kratkonedoločniški namenilnik tudi svojo varianto na podlagi dolgega nedoločnika brez *-i* (Toporišič, 1958—1959; SSK J, 1970).

3.2.2.0.2.6 Variante v deležniku na *-n*, npr. *prilagojen/prilago-den, precejen/preceden, osramočen/osramoten, nakleščen/naklesten*, so v razmerju bolj navadno proti manj navadno, razen ko bi zaradi premene po jotaciji lahko prišlo do moteče ali neprimerne pomenske asociacije ((*na*)*kleščen* — (*na*)*klestiti, kleščiti*) ali negotovosti (*zagožen*). — Vsaj pogovorne variante imajo podstave deležnika na *-n* pri redkih glagolih, npr. *-nešen/nesen, zaželjen/zaželen*; podstave s premeno po jotaciji so pogovorne, zlasti tip *-nešen* (vendar prim. splošno rabljeno *poraščen*).

3.2.2.0.2.7 Variantne oblike deležnika na *-l* *pletel, bodel* proti *plel, bol* so si v razmerju sodobne normiranosti proti pokrajinski in zgodovinski stilni zaznamovanosti. — Pokrajinskemu, npr. ljubljanskemu, pogovornemu jeziku ustrezajo deležniki tipa *najdel* nam. *našel*.

3.2.3 Variante podstav v zvezi z besedotvornimi priponskimi obrazili

3.2.3.0 Variant podstav v zvezi z besedotvornimi priponskimi obrazili je v slovenskem knj. jeziku sorazmerno veliko, vendar je le malo takih, ki bi bile dubletne. Najznačilnejši tovrstni primeri so pred manjšalnimi priponskimi obrazili *-ica, -ec, -ek, -ček*: *roka — ročica/rokica, breg — brežec/bregec, debeluh — debelušec/debeluhec, debeluh — debelušek/debeluhek, debeluh — debelušček/debeluhček*. Pred priponskim obrazilom *-in* se premenjuje alternativno izglasni *c* podstave, če pripada obrazilu *-ie-*, npr. *babica — babičin* proti *muca — mucin*. Nekaj primerov je druge vrste: tako so pri pridevnikih na *-ski* dvojnične oblike tipa *Hoče — hoški/hočki* ali *študent — študentski/študentovski*; pri priponskem obrazilu *-ov/-ev* so prav tako včasih dvojnice, npr. *bruc — brucov/brucev* oz. *Horac — Horacov/Horacev/Horačev*.

3.2.3.1 Variante ob priponskih obrazilih *-ic*, *-ek*, *-ec* imajo deloma pokrajinsko podlago, ustrezajo pa tudi razmerju manj splošno in manj ustaljeno proti splošno možno, pogosto sproti napravljeno.

3.2.3.2 Tip *hoški/hočki* ustreza razmerju knjižno proti pokrajinsko narečno (v zbornem jeziku je en sam pridevnik na *-čki*, namreč *kmečki*, ki pa je v paru s *kmetiški*, iz česar se je po vsej verjetnosti tudi razvil). Posebno v tvorbi iz slovenskih (deloma pa tudi drugih slovanskih) zemljepisnih imen dobiva knjižna oblika na *-ški* via facti konkurenta v oblikah na *-čki*. Po avtorjevem mnenju imajo v zbornem jeziku oblike na *-čki* stilno nevtralni status, če so posamostaljene (npr. *Goričko*), pridevniki pa se tvorijo iz osnov po splošnih pravilih knjižnega jezika. Potrditev za to so primeri tipa *zagrebški*, *dubrovniški*, *beograjski*, *karlovaški* — ne *zagrebački*, *dubrovački*, *beogradski*, *karlovački*, torej tudi *hoški* ipd., kar je vse tvorjeno po zakonih slovenskega knjižnega jezika, ne pa mehanično prevzeto iz drugega jezika ali iz kaknega narečja z drugačno podstavo alternacij, kot so značilne za knjižni jezik. Slovenski primeri tipa *hočki* imajo nujno pokrajinski značaj; *goriški* je zaradi nezamenjavanja z *goriški*.

3.2.3.3 Pri tipu *študentovski/študentski* gre po vsej verjetnosti za rabo različnih priponskih obrazil, le pri primerih kot *sinovski* (ki pa nima opozicije v *sinski*) bi bilo mogoče misliti na podstavo *sinov-* (prim. še *bogovski*).

3.2.3.4 Omahovanje (večkrat vsaj v smislu možnosti) imamo pri funkcionalno mehkem *c* ali pri osnovi na samoglasnik in *j* v zvezi s pripono *-ov/-ev* (SP, 1962; Toporišič, 1965₃). Tu je odpor proti pisni prilagoditvi izglasja slovenskim glasoslovnim zakonitostim (v nasprotju s prav takimi prilagoditvami pri priponskem obrazilu *-ski*) pripeljal do nenaravnega položaja: medtem ko se domače podstave na *c* (večinoma v nasprotju z navadnim občevelnim jezikom) premenjujejo po jotaciji (in potem za *č*, kakor tudi za *j*, dobivajo priponsko obrazilo *-ev*), pa se prevzete podstave, zlasti kadar njihov končni izglasni *c* ali *j* ni pisan s črko *c* ali *j*, ne premenjujejo tako (in nato tudi dobivajo pripono *-ov*), zaradi česar zvenijo enako kot domače pogovorne oblike oz. zgodovinske: *stric* — *stričev* proti *Horac* — *Horacov*, *Apulei* — *Apuleiov* kakor pogovorno in zgodovinsko *Primicov*, *Matejov*.

Zdi se, da bi bil najnaravnejši, strukturalni izhod iz teh zadreg v obliki z nealternirano podstavo, vendar s priponskim obrazilom *-ev*, torej *Horacev*, *Apuleiev*, in tako še *brucev* (če *Horačev* ali *bručev* nikakor ne gre).

3.3 Variante oblikotvornih priponskih obrazil

3.3.0 Pri stopnjevanju daje variante, ki jih je mogoče stilno vrednotiti, z ene strani uporaba katerega izmed treh priponskih obrazil (tj. *-ši*, *-ji* in *-ejši*), z druge pa uporaba priponskega ali prislovnega obrazila (npr. *belejši* — *bolj bel*).

3.3.0.0 Variante na podlagi različnih priponskih obrazil imajo sedaj sodobno nevtrarno vrednost proti zastarelosti ali narečnosti, npr. *mehkejši*, *starejši*, *širši*, *slajši*, *globlji* — *mečji*, *starji*, *kračji*, *širji*, *sladkejši*, *globokejši*/*globočji*.

3.3.0.1 Stopnjevanje s priponskimi obrazili (Toporišič, 1969—1970; Urbančič, 1959—1960₁) je z opisnim stopnjevanjem s prislovi v razmerju omejenega proti splošnemu (SSK J, 1970). V nepripravljenem (spontanem) govornem jeziku prislovno stopnjevanje lahko spodrine priponskega tudi pri leksemih, kjer je priponsko stopnjevanje bolj navadno od prislovnega (Toporišič, 1965₁). Spodrivanje priponskih obrazil *-ši* in *-ji* pospešuje splošna težnja v slov. knj. jeziku, da se čim bolj zmanjšajo premene v okviru kakršne koli paradigme (prim. *čistejši* nam. *čiščji* ali *bolj gluh* nam. *glušji*). (Ta težnja ustvarja tudi dvojnice pri deležniku na *-n* (npr. *prilagojen/prilagoden*) in pri manjšalnicah (npr. *ročica/rokica*).)

3.3.0.2 Stopnjevanje s priponskim obrazilom *-ejši* pa zajema tudi kategorije, ki jih knjižna norma predvideva za stopnjevanje s prislovi (Bajec, 1967); to velja za deležnike na *-n/-t*, zlasti ko se rabijo kot pridevniki (tj. večinoma z rahlo premaknjenim pomenom nasproti glagolski podstavi), npr. *zapletenejši*, *komplikiranejši*, *zvičejši*, ali za osamljene izraze za barve (*belejši*) (Toporišič, 1969—1970). Take tvorbe ima povprečna zavest o normah knjižnega jezika na podlagi nezadostno formuliranih pravil v naših slovnica, in se njih rabe tudi izogiba (včasih nepotrebno).

3.3.0.3 Problematika stopnjevalnih priponskih obrazil je obdelana že v zvezi z variantami podstave stopnjevanega prislova.

3.3.1 Glagolske pripone

3.3.1.0 Pri glagolu je najbolj živ problem glagolskih pripon (oz. vrstilcev) za tvorbo vidskih nedovršnih osnov, deloma še za izražanje prehodnosti.

3.3.1.0.0 Glagolom na *-am* se nedovršniki delajo bodisi z (že obravnavano v bistvu zastarelo in redko) samo premeno podstave (*okopam* *okúpam*), sicer pa s pripono *-va-*, dodano prvotni glagolski osnovi (*oko-*

pam → *okopavam*), ali pa z zamenjavo pripone *-a-* z *-uje-* (*okopam* → *okopujem*). Dvojnica tipa *okopavam/okopujem* je po Lenčkovem izpisu iz SP 1962 vsega 207 (Lenček, 1966) (ob 218 primerih tvorbe samo z *-ava-* in 137 primerih samo z *-ova-*). Stilna vrednost variant *-ova-/ava-* je večinoma v smislu novejša in narečno osrednje proti starejša in narečno bolj obrobno. V zbornem jeziku je varianta z *-ava-* dostikrat že zastarela. Konkretno ob vsakem leksemu to seveda lahko prikaže le slovar.

3.3.1.0.1 Pri glagolu na *-im* (*-iti*) se (spet po Lenčku, 1966) poleg nedovršnikov s pripono *-a-* (kjer je večina, tj. 500 primerov) in *-ova-* (300 primerov) navaja še 91 primerov z dvojnica *-a-/ova-*, a le 4 primeri z dvojnica *-ava-/ova-*. Dvojnice z *-ava-* teh glagolov so popolnoma zastarele in narečne (prim. *proučavam, dokupavam*). Od dvojnica *-a-/uje-* se zdi z majhno prednostjo za *-a-* večina primerov enakovrednih (prim. *zasajam/zasajujem, ohlajam/ohlajujem, usklajam/usklajujem, oznanjam/oznanjujem*). Včasih pa je varianta na *-a-* že zastarela, npr. *razločam, okrožam, osenčam, izčiščam, okrnjam, (nasičam), premražam, oglašam, razplojam, razkrapljam, okrepljam*, varianta na *-uje-* pa neologistična, npr. *razkropljujem, razplojujem, osvobojujem, sproščujem, pooblaščujem, prežarjujem* itd.

3.3.1.0.2 Glagoli na *-nem/-niti* imajo dvojnice *-a-/ova-* (26), *-ava-/ova-* (8), *-a-/ava-/ova-* (6) in *-a/-ava-* (37), in sicer ob nedvojničnih *-a-* (104) in *-ava-* (4). Od teh dvojnica so pogosto nesodobne ali narečne zlasti tiste na *-ava-*, npr. *posipavam, posmihavam, nagibavam, zadrgavam, pogrkavam, prekopicavam, odkrhavam, podpihavam, namigavam*. Ta pripona včasih tudi kot edina zveni nekam trdo, npr. *odščipavam, razprhavam*; tu bi bile prav možne dvojnice na *-uje-*.

Dvojnice na *-a-* se zdijo nezanesljive v primerih, ko nedovršni par ni zavarovan pred mešanjem z nedovršnim predponskim glagolom, (eventualno s spremeno v podstavi), npr. *izdiham, potegam*, verjetno tudi *poglekam* (nasproti ev. *potezam*).

3.3.1.0.3 Glagoli na *-em* *-Cti* imajo redke dvojnice na *-a-/ava-*. Varianta z *-ava-* zveni že zastarelo ali narečno, npr. *potresavam, prezebam, ugnetaвам, utepavam, ogrizavam*. Od preostalih možnosti je tista s pripono *-a-* običajnejša od tiste z *-ova-*, npr. *potresam/potresujem; ogrizam* ni mogoče, ampak le *ogrizujem*, narečno tudi *ogrizavam*.

3.3.1.0.4 Nedovršni pari glagolov na *-jem/-Vti* (prim. *zašiti/zašijem*) so stilno zaznamovane tvorbe, prim. *nagnivam, poščivam, zašivam*; namesto njih se raje rabijo perifraze tipa *malo gnijem* (*ščipam, šivam*) ipd.; zdi se pa možna oblika na *-ava-*, npr. *podšivavam*.

3.3.1.1 Glagolska pripona *-a-* se v otroškem govoru odraslih, od tod potem tudi v govoru otrok samih, uporablja namesto pripone *-i-* vsaj ponekod v Sloveniji: prim. *nosam* nam. *nosim*.

3.3.1.2 O vrednosti alternativnih sedanjiških pripon tipa *kopam/kopljem* je bil že govor pri premenah podstave pod vplivom pripone *-e-* glagolov na *-ati*. Stilna vrednost glasovno premenjene variante podstave velja tudi za pripono *-e-* nasproti *-a-*. Stilno nezaznamovana oblika glagola *smejati se* je *smejem se*, posebnost pa *smejim se* in *smejam se*. Enako še *lajam*, *tajam* proti *lajem*, *tajem*.

3.3.1.3 Premene glagolske pripone v zvezi s t.i. kratko obliko 3. os. mn. (*-ejo/-o*, *-ijo/-e*, npr. *nesejo/neso*, *bijejo/bijo*, *pustijo/puste*) nimajo samostojne stilne vrednosti, ampak o njej hkrati odloča nasprotje med končnico *-jo* in *-ø*.

3.3.1.4 Dovolj pogosto je (zaradi redukcije nastala) govorna nevtralizacija glagolov na *-eti* in *-iti* pri isti podstavi, npr. *oživeti* — *oživeti*, v določenih oblikah; tako še *oživil* — *oživel*. (Možno je tudi mešanje med *bogatiti se* in *bogateti*, *oživeti* — *oživiti se*, in od tod deležnik na *-en oživiljen*.)

3.3.1.5 Ožje pokrajinsko zvenijo tudi glagolske osnove na *C-iti* namesto na *C-ø-ti*, npr. *naskubiti* nam. *naskubsti*. Iz osnove na *-i-* je seveda lahko razumljiv deležnik na *-n* s spremeno izglasnega soglasnika po jotaciji (*oskubljen* nam. normiranega *oskuben*) (Bajec, 1967).

3.3.1.6 Alternacije priponskih obrazil za posamezne glagolske oblike

3.3.1.6.0 V nedoločniku ima oblikotvorno obrazilo *-ti* pogovorno varianto brez končnega *-i* (*nest*, *peč*, *delat*). Obrazilo *-ti* je na zahodnem jezikovnem območju občuteno kot izrazito samo knjižno, na severovzhodnem pa je tudi pogovorno. Pri glagolih na *-či* obstaja nižja pogovorna pokrajinska varianta na *-čti*, npr. *pečti* (v reduc. obliki *pečt*).

3.3.1.6.1 Nedoločnikovim oblikam na *-čti* ustrezajo vzporedni naimenilniki na *-čt*, z isto stilno vrednostjo, kot jo imajo ustrezne nedoločni-kove variante.

3.3.1.6.2 V pogovornem jeziku ima deležnik na *-l* v obliki za moški spol ed. za nenaglašene visokozborne *-ə/l*, *-il*, *-el* izgovorno varianto *-u* (SP, 1962; Toporišič, 1965₁), ki je sama pogovorna (njena pokrajinska komplementarna varianta je *-o* in celo *-a* (Ramovš, 1924).

3.3.1.6.3 Pri deležniku na *-n* je razen v vsaj že nakazanih primerih tipa *oskuben/oskubljen*, *zaželen/zaželjen*, *prenesen/prenešen*, *porasten/poraščen* ipd., kjer gre za variante zborna proti pogovorno (SSK J, 1970), še nekaj primerov, ki so v prosti stilni razvrstitvi, npr. *doživet/do-*

žioljen. Nekatere take oblike na *-en* (Lenček, 1966) so narečne, npr. *mlen*, *stren*, namesto *mlet*, *strf*. Podobna oblika, vendar z alternacijo podstave kot v sedanjiku, je *pšen* nam. *phan*.

3.3.1.6.4 Take dvojnice kot pri deležniku na *-n/-t* imamo še pri glagolniku (Lenček, 1966): namesto pričakovanega *trtje* je regularna zborna oblika *trenje*, *zrenje*; niso pa zborne oblike *drenje* ali *mlenje*, *žrenje* ipd.

3.3.1.6.5 Pri deležniku stanja imamo dvojnice (Lenček, 1966) s priponskima obraziloma *-(e)n/-t* oz. *-l*. Dvojnična varianta na *-l* je knjižno obarvana, na *-n* pa pogovorno oz. splošno občevalno: (*od*)*rastel*/*(od)**raščen*, *porasel*/*poraščen*, *ozebel*/*ozebljen*, *otekel*/*otečen*, *zatekel*/*zatečen*, *pretekel*/*pretečen*, *potemnel*/*potemnjen*, *ogorel*/*ogoren*, *osupel*/*osupnjen*, *crkel*/*crknjen*, *izbokel*/*izboknjen*, *zamrzal*/*zamrznjen*, *otrpel*/*otrpnjen*, *usahel*/*usahnjen*, *zmrzel*/*zmrznjen* (nar. *zmržnjen*)... Nekatere dvojnice ne *-en* pa niso knjižne: *zasopljen*, *obleden*, *ozeben*. Deležnik na *-en* glagolov na *-em* *-iti* je večkrat tudi v knjižnem jeziku bolj navaden kot na *-l* (npr. *crknjen*, *usahnjen*).

3.3.1.6.6 Pri deležju na *-ši* so redke dvojnice (Lenček, 1966) v razmerju knjižno — neknjižno (npr. *pozabioši* — *pozabeljši*), pri drugih pa je oboje nekako enakovredno (*oprijemši*/*oprimsi*). Na splošno so nekatere sploh zelo malo ali nič v rabi, npr. *prinesši*, *zagodši*, *otepši*, *zmevši*, *strši*, *prodavši* itd. Isto velja tudi za oblike na *-iv*, npr. *oprtivo*, *prihulivo*, *pustivo*, ki bi bile možne pač le še v frazeologemih.

3.3.1.6.7 Glagolska pripona za kratko 3. os. mn. pri sedanjiku: *-o* nam. *-e* in *-e* nam. *-i* (*cveto*, *kriče*). Oblike s premenjeno glagolsko pripono se čutijo danes predvsem kot samo knjižne (Lenček, 1966) (le ponekod v narečjih so še žive, zlasti pri atematskih glagolih, prim. *gredo*, kjer pa se občutijo kot končnice, prim. *gre-jo*/*gre-do*/nar. *gre-jò*). Večina v SP 1962 registriranih oblik na *-o* (in celo na *-e*) je sploh že malo v rabi (npr. *vleko*, *brijo*, *klijo*, *rijo*, *vpijo*, *čujo*, *bledo*, *bredo*, *vedo* (= *vedejo*), *meto*, *pero*, *vzemo*, *snemo*, *vnemo* (pri zadnjih treh imamo tudi premeno samoglasnika (*vzamejo* — *vzemo*), *-dro*, *-pro*, *-zro*, *-pno*, *-žmo*, *-spo*, *hote*/*hte*). Prav nič več rabljene take oblike pa najdemo v 2. pol. 19. stol. pri Levstiku in njegovih privržencih (Toporišič, 1967₁; 1967₂).

3.3.1.6.8 Pogovorno (Toporišič, 1970₂) tematični *-i* v sedanjiku ali docela izgine (*nos-o* *-mo* *-te* ... *-jo*) ali pa se vsaj reducira do stopnje polglasnika (*nos-am* *-aš*). Enako je v velelniku. Pri ustreznem soglasniškem sklopu nastopajo znane premene podstave (*pretegan*). —

Izmed variant *doumi/doumej* je prva navadnejša. Oblike *pogledi, povedi* so v primerjavi z regularnimi *povej, (po)glej* starinske. Možna oblika *povedaj* je iz otroškega govora. Supletivna velelnika k sedanjiku *grem* sta *pojdi* in *idi*; drugi je severovzhodna pokrajinska varianta; v starejši literaturi lahko tudi s starinskim prizvokom.

3.3.1.6.9 Deležnik na *-č* ima malo variant: poleg obrazila *-oč* se rabi še *-eč* pri glagolu *dreti*; *dereč* je pesniška (Prešernova) raba (Toporišič, 1967). Oblika *čuječ* se rabi poleg *čujoč*.

3.3.1.6.10 Deležje na *-e* je večinoma variantno z deležjem na *-č*, npr. *drhte/drhteč*. Mnoga taka deležja pa so za knjižno sodobno rabo dejansko že odmrli, npr. *čude, cede, drobe, goje* ipd.; od 47 oblik, izpisanih pri Lenčku iz SP 1962, jih je komaj kakih 20 še v večji rabi (*drhte, sede, strme, žde, grede, hote, spe, stoje, vede, leže, hrešče, ječe, kleče, beže, miže, molče, renče, smrče*). (Vsa so danes že prislovi načina.) Dodati bi bilo npr. še *smeje*. Živa je, sicer pa samo knjižna, oblika z obrazilom *-je*, dodanim nedoločniški glagolski osnovi, npr. *plesaje, meketaje, kupovaje* ... Oblika na podlagi sedanjiške osnove glagolov na *-ovati* (npr. *vzdihuje*) je zgodovinska (knjižna npr. iz 19. stol.), le izjemoma jo še kdo slovničarsko hiperkorektno rabi tudi še sedaj.

3.4 Variante besedotvornih priponskih obrazil

3.4.0 Pri obravnavi stilne vrednosti besedotvornih priponskih obrazil je treba seveda upoštevati ne le priponska obrazila sama, ampak tudi podstavo, kateri se dodajajo. Za primer pomenska kategorija »vršilec dejanja«: Stilno vrednost, npr. afektivno ipd., ima namreč včasih že podstava, medtem ko je priponsko obrazilo lahko stilno nevtrarno (prim. z ene strani *čenč-ač, bah-ač, nerg-ač, krič-ač* in z druge *nos-ač, dobovlj-ač, ber-ač*; ali *intrig-ant, zabuš-ant* proti *diplom-ant, demonstr-ant*. So pa seveda tudi priponska obrazila, ki so očitno stilno zaznamovana, in sicer nasproti ustreznim stilno nezaznamovanim: *smrd-uh, drem-ah, uč-enik, klepet-ulja, godrnj-alo* ... proti *vod-ja, jezd-ec, bra-lec, čuv-aj, gost-itelj, glos-ator, štud-ent* ... Stilna zaznamovanost takih izpeljank temelji na podlagi (vsaj potencialne) opozicijske izpeljanke ob isti podstavi s stilno nevtrarnim priponskim obrazilom, kot npr.: *uč-enik — uč-itelj, govor-un — govor-eči, boks-ač — boks-ar*. Vsaj nekatera stilno zaznamovana priponska obrazila so družljiva le s pomensko ustreznimi podstavami, npr. prip. obrazilo *-ež*: *gul-, grab-, kink-, mrd-, der-, hlin-, motovil-* ipd. Prim. še za ž. spol: *čvek-a, prismod-a, kurb-a*. — Seveda pa se razna priponska obrazila iste kategorije ob isti podstavi uporab-

ljajo večinoma za izražanje pomenskih razlik, npr. *nos-ač* — *nos-ilec*, *govor-eči/govor-ec* — *govor-nik*.

V nadaljnjem so obravnavana le stilno zaznamovana priponska obrazila za tvorbo posameznih besednih vrst, in sicer po posameznih pomenskih kategorijah (npr. vršilec dejanja (človek, naprava), rezultat dejanja ipd.) in glede na besednovrstno podstavo (glagolsko, pridevniško, samostalniško...).

3.4.1 Variante priponskih obrazil za izpeljavo samostalnikov

3.4.1.0 Ob glagolski podstavi

3.4.1.0.0 Vršilec dejanja: Največ stilno zaznamovanih priponskih obrazil je moškega spola, ženskega manj (tu niso upoštevana femin. modifikacijska obrazila kot *govor-un-ka* ali *jezik-avt-lja*), srednjega pa je eno samo. Primeri: *smrd-úh*, *drem-ávň*, *govor-ún*, *godrnj-ávš*, *jezik-ávť*, *gúl-ež*, *uč-eník*; *cmér-da*, *klepet-úlja*, *smrd-éla*, *namig-úša*; *godrnj-álo*. Poimenovanja s temi obrazili imajo slabšalno vrednost, le *učenik* ima prizvok pridvignjenosti (svetopisemskost) oz. starinskosti (npr. raba pri Mencingerju).

Poseben primer je variantno priponsko obrazilo *-lec/-vec* (npr. *bralec/bravec*): stilno nevtržno se sedaj uporablja *-lec*, medtem ko se *-vec* občuti umetno vsajeno inovacijsko s hkratnim prizvokom starinske ljudskosti (vendar v im. poknjžene s polglasnikom pred *c*) in eventualne starinske poetičnosti. Pač pa ima izraziti prizvok knjižnojezikovne nesodobnosti ali celo popolne nekultiviranosti izgovor *-lc-* (npr. *[brálca]*). — Kar je bilo povedano ob priponskem obrazilu *-lec/-vec*, velja tudi za pripone *-lk-*, *-lsk-*, *-lstv-* in za nadaljnje izpeljanke iz njih; zanaprej se z njimi ne bomo ukvarjali.

3.4.1.0.1 Pri imenih za orodja vršilce dejanja se delen nemir vnaša s poskusi, uveljaviti za določene naprave eno samo obrazilo tudi v primerih, ko je razvrstitev sopomenskih obrazil že utrjena (tako npr. *ses-alnik* zveni kot novotvorba, zlasti strokovna, nasproti ustaljenemu *ses-alec*).

3.4.1.0.2 Pri imenih dejanj so si priponska obrazila lahko v razmerju na določeno leksikalno podstavo vezanega, omejenega, deloma že izginjajočega nasproti splošnemu, vse bolj prevladujočemu, npr.: *mlač-ev/mlat-ev* — *m-lat-enje*, *bor-ba* — *borj-enje*, *sod-ba* — *soj-enje*, *blešč-oba* — *blešč-anje*, *mle-tev* — *mle-tje*. Nekateri take dvojnice pa so stilno še enakovredne, npr. *grad-nja* — *graj-enje*. Morda gre sem tudi še zelo pogostni tip *abstrak-cija* — *abstrah-iranje*, *kompoz-icija* — *kompon-*

iranje. Na splošno pa se izpeljanke, ki nimajo obrazila *-n/-t-je* (večinoma zaznamujejo tudi rezultat glagolskega dejanja), ne občutijo dovolj jasno kot imena za dejanje. Isto obrazilo je pri dovršnih glagolskih podstavah večkrat edino možno, npr. *dogod-ek*, *izved-ba*, *proš-nja* (ne obstajajo *dogod-enje*, *proš-enje*, *izved/j-enje* ipd., pač pa *noš-nja* in *noš-enje*).

3.4.1.1 Ob pridevniški podstavi

3.4.1.1.0 Za kategorijo *nosilec lastnosti* je stilno zaznamovanih priponskih obrazil v primeri za pomen vršilca dejanja manj, na splošno pa spominjajo nanje: prim. slabšalno *črn-úh*, *grob-iján/modr-iján*, *čist-ún*, *grd-ávš/-ávš/ávž*. Nekak oslavljen slabšalni prizvok ima *-úh* v izpeljanki *debel-uh* (in za ženski spol *-uša*, *debel-uša*) ali *-če* v *bel-če* (kolikor tu ne gre za manjšalnico *belec + ce*). Skoraj že ljubkovalni pomen ima prip. obrazilo *-ko*, npr. *debel-ko*. V razmerju strokovne pridvignjenosti proti običajnosti so si dvojnice z obraziloma *-um* proti *ø*, npr. *antiseptik-um* — *antiseptik*.

3.4.1.1.1 Pri imenih za *lastnost* daje glavne stilne variante nasprotje prevzeto proti domače, npr. *dekadenc-a*, *divergenc-a* proti *dekadentn-ost*, *divergentn-ost*, ali *komod-iteta*, *abnorm-iteta* proti *komodnost*, *abnormn-ost*, ali *monoton-ija* proti *monoton-ost*. Prevzeti tip je bolj samo knjižen, s prizvokom izobrazbene razkazovalnosti. V glavnem se umika iz rabe (pač pa se rabi kot nomen rei, tj. kot ime za stvar, ki so v zvezi z imenovano lastnostjo, npr. *dekadenca* kot posebna življenjskonazorna smer ipd.). — Podobno razmerje imamo še med priponskima obraziloma *-ija* in *-stvo*, npr. *barab-ija*, *bogat-ija* proti *barab-stvo*, *boga-stvo*.

Imena za lastnost, napravljena s preprosto konverzijo iz pridevnika, so z enakimi imeni, izpeljanimi z obrazilom *-ost* (prim. *bel-o*, *božansk-o*, proti *bel-ost*, *božansk-ost*), v razmerju večje ali manjše konkretnosti, splošnosti, eksplicitnosti; konverzijska imena se tudi rada rabijo kot poimenovanja za tako, v čemer se razodeva lastnost, izražena z imenom na *-ost*. V takem razmerju sta si tudi priponski obrazili *-ina* in *-ost*, npr. *bel-ina*, *bel-ost*. Nekatera sopomenska priponska obrazila se skušajo utrditi za zaznamovanje take pojmovne značilnosti glede na različne predmetnostne komplekse, npr.: *čist-ost* (npravna ipd.), *čist-oča* (higienična), *čist-ota* (npr. kemične pojavnosti), ali pa imajo prizvok zastarelosti, npr. *čist-oba* v paru s *čist-ost* (SSK J, 1970).

3.4.1.2 Ob samostalniški podstavi

3.4.1.2.0 Pri izpeljankah iz samostalnika se za besede s pomenom *nosilec predmetnega pomena* ob kaki podstavi rabita domače in

prevzeto priponsko obrazilo, npr. *košark-ar* — *košark-aš*. V večini primerov pa taka poslovenitev obrazila *-aš* ni mogoča, npr. *bomb-aš*, *nogomet-aš* (tu bi bil mogoč neologizem *nogometnik*, do česar pa ni prišlo).

3.4.1.2.1 Pri imenih kraja je teoretično možna varianta prevzetima priponskima obraziloma *-ija* in *-iteta* domače *-stvo*, npr. *kapitan-ija*, *admiral-iteta* — *kapitan-stvo*, *admiral-stvo* (*-stvo* je zelo pogosto priponsko obrazilo pri domačih podstavah za (približno) isti pomen, npr. *glavar-stvo*, *klepar-stvo*, ki pa še raje pomeni funkcijo ali obrt).

3.4.1.2.2 Pri imenih za prebivalce je neko omahovanje med prip. obraziloma *-an* in *-anec*, npr. *Američ-an* — *Amerik-anec*. Prva oblika je bolj samo knjižna. Vse polno pa je takih dvojnic za imena prebivalcev domačih naselbin, in sicer na podlagi nasprotja sodobno — zastarelo (prim. *Ljublj-an* — *Ljublj-anec*) ali pa splošno knjižno proti pokrajinsko (npr. *Vrtojbec/Vrtojbc-an*, *Zaplanec*, *Dutovljanec*, *Vremč-an*, *Britofč-an* proti *Vrtojbenec*, *Zaplaninec*, *Dutovec*, *Špilarec*, *Brtošnji* (Savnik, 1968).

3.4.1.2.2.0 Feminativi (priimkov), izpeljani s prip. obrazili za samostalnike, so zaznamovani pogovorno, v knjižnem jeziku pa tudi starinsko (prim. *Turšič-ka*, *Rogar-ica*, *Radman-ca*, *Brnk-ovka*, *Volk-ulja*, *Matič-ka*, *Bolt-ela* ipd.). Novodobni prizvok, ki pa se počasi izgublja, imajo feminativi na podlagi konvertiranega pridevnika, npr. (*Zofka*) *Kvedr-ova* (vendar imajo taka imena domačnostno pokrajinsko noto, ko so rabljena sama, npr. *Kajž-ova*, *Poljanč-eva* v Bohinju — taka so tudi imena za pripadnike m. spola kake hiše, torej *Kajž-ov*, *Poljanč-ev*). — Stilno se čutijo nekateri maskulinativi, npr. *kač-ák*.

3.4.1.2.3 Skupna imena imajo dostikrat nasprotje v množini svojega osnovnega samostalnika ali večbesednega poimenovanja, npr.: *de-ca*, *vojašč-ina*, *dlač-je*, *plot-ovje*, *član-stvo*, *jelen-jad*, *idiom-atika*, *kozmetika*, *hrast-ina* proti *otroci*, *vojaki*, *dlake*, *plotovi*, *člani*, *jeleni*, *idiomi*, *kozmetični preparati*, *hrastov gozd/les*. Tu gre za stilno razmerje običajnega, sprotnega poimenovanja proti neke vrste terminologizaciji (pri *deca* — *otroci* gre za pokrajinskost — splošna knjižnost).

3.4.1.2.4 Prip. obrazila za modificiranje sam. poimenovanj v smislu: manjšalnosti: *breg-ec*, *golob-ič*, *gumb-ek*, *stroj-ček*, *klop-ca*, *hiš-ica*, *bradavič-ka*, *deklet-ce*, *grozdj-iče*, *ust-eca*; ljubkovalne manjšalnosti: *brat-ec*, *fant-ič*, *Andrej-če*, *grob-ek*, *grad iček*, *sin-ček*, *deč-ko*; *rok-ca*, *krav-ica*, *sestr-ičica*, *devič-ka*, *žen-ička*, *mam-i*; *sonč-ece*, *jelen-če*, *jabolč-ko*, *deč-ica*; zaničevalne/ironič-

ne manjšalnosti: *član-čič, človeč-ek, far-ček; cigan-če; zaničevalnosti: berač-ón, nemč-úr, kmet-áos, bab-ež, bruc-úlja, kmetávs, bab-éla, bab-úra, človeč-e, bab-išče, krav-še* — vsa ta obrazila so že po definiciji čustveno zaznamovana. Stilno nevtravno nasprotje, zlasti manjšalno, imajo večkrat v večbesednih poimenovanjih po vzorcu *bregec/brežec — majhen breg, golobič — majhen/mlad golob, kmetávs — nerodni/neotesani človek, člančič — malopreden članek*, ipd. Naše puristično izročilo taka večbesedna poimenovanja navadno zavrača.

3.4.1.2.5 Priponska obrazila pri zloženkah so redko dvojnična, npr. *lepomisla — lepomisla-je* (Šolar, 1959-60₃).

3.4.1.2.6 Marsikatera izpeljanka za ime predmeta je v stilnem razmerju do zlasti pogovornega večbesednega poimenovanja, npr. *govej-ak — goveje blato, jesenov-ina — jesenov les/gozd, slovenšč-ina — slovenski jezik, bakren-ina — (npr.) bakrena posoda, vozn-ina — denar za vožnjo, balzamov-ec — balzamovo drevo, Prežihov-ina — domačija Prežihovih* ipd. To daje tem izpeljankam prizvok novotvorb, strokovnih ali publicističnih.

3.4.2 Variante priponskih obrazil za izpeljavo pridevnikov

3.4.2.0 Ob samostalniški podstavi

3.4.2.0.0 Individualna svojina se ob samostalniški podstavi m. spola izraža s priponskim obrazilom *-ov* (to ima v zbornem jeziku, če se podstava končuje na govornje *c j č ž š* ali *dž*, komplementarno varianta *-ev*, prim. *brat-ov — mož-ev*). V občevalnem nezbornem jeziku je ta varianta navadno ohranjena le pri pogostejše rabljenih besedah, sicer pa se rabi le *-ov*, zlasti rado za *c* (*stic-ov*), ki bi se pred *-ev* moral premeniti s *č* (*strič-ev*). Pri podstavi *bruc-* je v rabi navadno le nezborna oblika svoj. pridevnika na *-ov* (*brucov*); zborna oblika bi bila *bruč-ev* (tako tudi *Horac Horáč-ev*), kar pa se ne govori; sprejemljiva pa je (kot že rečeno) oblika brez alternacije podstave po jotaciji, vendar s prip. obrazilom *-ev*, torej *brucev, Horacev* (analogno primerom *muca — muc-in* proti *Matica — Matic-in*).

Pri izpeljavi svojilnih pridevnikov iz podstav samostalnikov I. sklanjajve (*vojvoda, Krleža*) sta v navadni govorni rabi vsaj pri nekaterih primerih priponski obrazili *-ov/-ev* in *-in* (*vojvodov/Krležev* in *vojvodin/Krležin*). Tvorba z *-ov/-ev* se smatra za stilno nevtravno, z *-in* pa za zaznamovano v smislu nesodobnosti ali tujosti.

3.4.2.0.1 Iz nekaterih podstav se pridevniki za izražanje splošne pripadnosti ali vrstnosti izpeljujejo bodisi s *-ski* ali z *-ov/-ev-ski* (Smrekar, 1969-70), npr. *študent-ski/študent-ovski*. Prip. obrazili sta

sicer načeloma komplementarni glede na soglasniško izglasje podstave (-ovski se rabi na mestih, ko bi zaradi -ski in spremljajoče ga obvezne premene izglasnega soglasniškega sklopa podstave (Jagodič, 1969-70) prišlo do identifikacijskih težav premenjene podstave, prim. *kongovski*, *balzacovski* proti *konški*, *balzaški*), v primerih tipa *študentski*/*študentovski* pa se dostikrat brez potrebe vsiljuje daljša oblika, deloma iz prizadevanja za zavarovanje slovenskih oblik nasproti srbohrvaškim. Beg pred identifikacijsko težavo premenjene podstave vodi včasih še do drugačnih variant: *Kong-o* — *kong-ovski*/*kong-oški*. Izpeljanke tipa *kongovski* iz publicističnega jezika težijo k nevtralnosti, oblike tipa *kongovski* pa lahko dobijo samo knjižni prizvok (prim. še *ameriški* — *amerikanski*). — Pri primerih tipa *cankarjanski*, *wagnerjanski*, *dürerjevski*, *carduccijevski* nasproti možnim *cankar-ski*, *wagner-ski*, *dürer-ski*, *carduccijski* gre lahko tudi za pomensko, ne samo stilno variantnost (*cankarjan-ec* → *cankarjanski*); *carduccijevski* nasproti *carduccijski* menda ohranja informacijo o podstavi m. spola (prim. *sanacij-ski* za ž. spol).

Konkurentni priponski obrazili za izražanje vrstnosti sta pri posameznih podstavah tudi -ov in -in, npr. *bresk-ov*/*bresko-in*, *češnj-ev*/*češnj-in*. Stilna nevtralnost se v splošni rabi nagiba zmeraj bolj k -ov/-ev in -in; prim. še *mačeh-ovski* — *mačeh-inski*. — Podoben primer je dvojica tipa *mater-in* — *mater-en*, npr. *jezik*; elitnejša in ustrežnejša varianta je druga, prim. *materni jezik*.

3.4.2.0.2 Svojevrstna stilna vrednost raste iz dvojnic pridevnikov s priponskimi obrazilnimi variantami -en/-nat (npr. *marmor-*), -av/-ast (npr. *luknjič-*), -men/-en (npr. *pis-*), -ast/-av (npr. *beb-*). Priponsko obrazilo -en je sicer bolj splošno, saj izraža le neko o d n o s n o s t s podstavo (*lés-en*, *mês-en*, *gózd-en*, *mármor-en*, *gróz-en*), medtem ko obrazila -én (*lesén*, *mesén*), -nat (*mes-nat*, *papir-nat*, *gozd-nat*), -ovit (*groz-ovit*, *hrib-ovit*) pomenijo s n o v, o b i l i c o, m e r o, p o d o b n o s t ipd.; vendar imamo primere, ko se splošna odnosnost izraža tudi s takimi specializiranimi priponskimi obrazili, npr. *marmor-nat*, *slam-nat*, *sen-en*, *pis-men* ipd. — Včasih tudi ni prave razmejitve med priponskima obraziloma -av in -ast, npr. *grb-av*, *grb-ast*.

V razmerju domač proti prevzet so dvojnice kot *kapric-ast*, *filistr-ski*, *bravur-en*, *antireligij-ski*, *arterij-ski* proti *kapric-iozen*, *filistr-ozen*, *bravur-ozen*, *antirelig-iozen*, *arter-iozen*. Pri terminih gre lahko za razmerje splošno proti ožje strokovno.

Starinsko knjižno oz. ozko strokovno je zaznamovanih veliko pridevnikov s prip. obrazilom -ičen, npr. *encikloped-ičen*,

akadem-ičen, diftong-ičen, diktator-ičen, hiperbol-ičen nasproti nevtralnim *enciklopedij-ski, akadem-ski/akademij-ski, difton-ški, diktator-ski, hipertrof-en*. — Pridevniki na *-an, -in, -ski* se v občevalnem jeziku dostikrat rabijo promiscue, npr. *elektrotehniš-ki/elektrotehnič-en*, čeprav se oblikam na *-ski* navadno pripisuje moška podstava (*elektrotehnik*), na *-an* pa ženska (*elektrotehnika*). Ta težnja daje tudi dvojice *slovníč-ni* proti *slovni-ški* (zadnje zastarelo).

3.4.2.1 Ob glagolski podstavi

3.4.2.1.0 Pri glagolskih pridevniki je neko omahovanje v rabi priponskih obrazil s pomenom *potencialnosti*, npr. *nedosež-en/nedoseg-ljiv, neizbris-en/neizbris-ljiv, neizreč-èn/neizrek-ljiv/neizréč-en*. Priponsko obrazilo *-an* se umika pred splošnim pogostim *-ljiv*.

3.4.2.1.1 Priponsko obrazilo *-elen* je nezborno (sicer vezano na nemško-francosko posredovanje takih besed), prim. *vizuelen* proti *vizualen*. To velja tudi za pridevnike ob drugačni podstavi: *virtuelen*.

3.4.2.2 Ob pridevniški podstavi

3.4.2.2.0 Pri izpeljankah iz pridevniških podstav so stilno zaznamovane tvorbe v smislu *manjšalnosti* oz. *ljubkovalnosti* z medponskim obrazili *-ka-, -čka-, -ce-/ca-* oz. s priponskimi obrazili *-kan, -čkan, -cen*, npr.: *prid-ka-n, drob-čka-n, drob-ce-n* oz. *bel-čkan, čist-kan, debel-can*. Kot večalne so zaznamovane tvorbe z obrazili *-anski, -ovit*, npr. *groz-anski, groz-ovit, grom-ozanski*.

3.4.2.2.1 Stilno vrednost *govornosti*, in sicer v smislu *čustvenosti*, daje priponsko obrazilo *-šen* pri zaimku *tak-šen* (proti *tak*).

3.4.2.2.2 Priponska obrazila *-an, -at* in *-ast* se rabijo tudi samo za enoumnejšo uvrstitev pridevniške besede med pridevnike (Bajec, 1952), prim. *molčeč/molčečen, oljen/oljnat, mat/matast, odveč/odvečen, napak/napačen, boječ/boječen*. Pri deležniški podstavi zvenijo nekako ljudsko, pri prislovnopridevniški pa že nevtravno ali z rahlim knjižnim prizvokom. Pri dvojnicah tipa *gnus-en/-oben* gre sicer verjetno za različne podstave (*gnus-, gnusob-*), ker druga zveni bolj čustveno. Podobno pri *rod-en/-oviten, plod-en/-ovit*.

3.4.3 Variante priponskih obrazil za izpeljavo glagolov.

3.4.3.0 Ob glagolski podstavi.

3.4.3.0.0 Glagolske izpeljanke iz glagolske podstave so stilno zaznamovane, če so izpeljane z medponskimi obrazili za: *manjšalnost*: *-k-, -čk-, -c-, -ic-, -inc-, -lj-, -ik-, -avk-*: *hlip-k-ati, poj-čk-ati, jok-c-ati, stop-ic-ati, krul-inc-ati, skak-lj-ati, bel-ik-ati se, strelj-avk-ati* (v vseh pri-

merih sledi glagolska pripona *-a-*); večalnost oz. slabilnost: *-ast-*, *-ih-*, *-uh-*, *-avh-*, *-oh-*, *-ič-*: *dirj-ast-iti*, *sop-ih-ati*, *drem-uh-ati*, *drem-avh-ati*, *drnj-oh-ati*, *hpal-ič-iti* (poleg glag. pripone *-a-* možna tudi *-i-*).

3.4.3.1 Ob medmetni podstavi sprotne tvorbe navadno učinkujejo opazno: *hmkati*, *ahniti*, *ajsati* ipd.

3.4.4 Priponska obrazila za izpeljavo prislovov

3.4.4.0 Tvorbe z obrazilom *-oma* so v primerih iz samostalnika kot *trop-oma* ali *par-oma*, *uvod-oma* lahko občutene kot samo knjižne nasproti frazeološkim tudi pogovornim *v tropih*, *v parih*, *v uvodu* ipd. Od variant *-om/-oma* (tudi ob drugačnih podstavah) je navadnejša prva (*širom/široma*). Izrazito knjižni značaj imajo za smernost/nesmernost rabljene variante tipa *dol/doli*; nezborno se za oba pomena rabi bodisi prva bodisi druga oblika (Bajec, 1967).

3.4.4.1 Za tvorbo načinovnega prislova se pri pridevniku na *-ski*, *-ški* in *-čki* alternativno rabita prip. obrazili *-o* in *-i*, npr. *slovensk-o/slovensk-i*; *-i* je že zastarel. V razmerju pogovornost proti knjižnost pa sta si tvorbi *po slovensko* — *slovensko* (npr. *govori*). V stilnem razmerju so si tudi tvorbe tipa *prv-ič/prvi-krat* (in starinsko *prvokrat*); širšo rabo ima varianta na *-ič*. — Namesto obrazila *-o* je običajnejše obrazilo *-aj* v *skoraj/skoro* (*skoro* je bolj papirnat).

3.4.4.2 Prislovi iz glagola z obrazili *-oma*, *-je*, *-ši* in *-iv* (prim. *otip-oma*, *prepeva-je*, *oprim-ši*, *sklon-iv*) imajo v glavnem knjižni prizvok, (dostikrat že zastareli, npr. *skloniv*), čeprav so nekateri razširjeni tudi zunaj knjižnega jezika (*vidoma*, *molče*, *igraje*).

3.5 Variante prostih morfemov

3.5.0 Besedotvorna je tudi vloga t.i. prostih morfemov (Toporišič, 1967¹). Zaimenska *ga* in *jo*, npr. *lomiti ga/lomiti jo*, načeloma tvorita čustveno obarvane glagole; stilno nevtralni pari so prvim navadno čisto drugi navadni glagoli ali pa frazeološki: *lomiti ga* = *noreti*, *motiti se* — *delati neumnosti*.

3.5.1 Druge vrste stilno zaznamovanost prinaša uporaba oz. neuporaba prostih morfemov *se*, *si*, kot npr. *jokati* — *jokati se*, *iztiriti* — *iztiriti se*, *sesti* — *usesti se*, *smučati* — *smučati se*, *misliti* — *misliti si*. Bolj ljudske so oblike *s se*, one druge pa so zlasti knjižne, ki pa se preko publicistične rabe približujejo stilno nezaznamovani splošnosti (npr. *smučati*) ali pa so jo že dosegle (npr. *sesti*). Tip *misliti si* je v primeri z *misliti* nekako bolj subjektiven, npr. *Mislil (si) je, da bo vendarle šlo*.

— Končno so primeri, pri katerih lahko alternirata *si* in *se*, npr. *upati si/se*, *premisлити si/se*, *opomoči si/se*, *prizadevati si/se*. SS 1964 meni, da je navadnejša raba s *si*, vendar to velja pač le za *prizadevati si*, kjer je *se* sploh komaj možno. Varianta s *si* nekako bolj poudarja individualnost dejanja kakor s *se*.

3.5.2 Variiranje predložnih prostih morfemov ob glagolu (npr. *razpravljati o/po*) — ti se večinoma uporabljajo predmetno rekijsko — je v standardnih priročnikih (Bajec, 1959; SS, 1964; Toporišič, 1967₁; Kopčavar, 1965) večinoma kvalificirano kot domače, normalno proti prevzeto, prepovedano ali vsaj odsvetovano. Prepovedani ali odsvetovani predložni prosti morfem je različnega izvora in stilne vrednosti: *od* v primerih kot *govoriti od sosedu* (seveda namesto *o*) je kalk po nemščini, sicer razširjen tudi v ljudski govorici (v preteklosti pa tudi v knjižni). Te vrste prosti predložni morfemi so še *na*, *nad*, *okoli*, npr. *na tem mi je*, *jeziti se nad sosedu*, *pogajati se okoli* — nam. *do česa biti*, *jeziti se na/čez koga*, *pogajati se za (ceno)*. Srbohrvaškega (ali rusko-srbohrvaškega) izvora, in torej značilni predvsem za publicistični jezik — od tod pa za govor manj izobraženega meščana oz. po imenitnosti hlastavega človeka sploh — so predložni prosti morfemi *na*, *po*, *v* v primerih kot *zainteresirati na*, *razpravljati po*, *dvomiti v* namesto *zainteresiran za*, *razpravljati o*, *dvomiti o*.

3.5.3 Problemska podskupina so predložni prosti morfemi v primerih, ko jih (podobno kot prosta morfema *se/si*) lahko tudi opustimo, oz. bolje — jih sploh ne uvedemo: *navaditi se česa/na kaj*, *nadaljevati kaj/s čim*, *varovati se česa/pred čim*, *prihraniti kaj/na čem*. Zlasti rodilniško nepredložno vezavnost izpodriva raznosklonska predložna. Stilna vrednost variante s predložnim prostim morfemom je v glavnem taka kot v primerih, ko en prosti predložni predmet alternira z drugim: nevtravno *navaditi se na kaj* — publicistično *prelomiti s čim*, *končati s čim*, *izgubiti na časti* — nestandardno *varovati se pred kom*.

3.6 Variante končniških morfemov

3.6.0 Končnice so, kot znano, dveh vrst: t. i. sklonila, ki obenem kažejo tudi število in v veliki meri tudi spol (npr. *lip-a -e -i ...* ali *lep-ø -ega -emu ...*), in osebila, ki kažejo tudi število (npr. *dela-m -š -ø ...*). T. i. pregibala (prim. *delal-ø -a -o*) kažejo samo imenovalniški sklon (in obenem spol in število) in so enaka ustreznim sklonilom pridevniških besed. Po tem zaporedju bo tu obdelana tudi njihova event. stilna vrednost.

3.6.1 Sklonila

3.6.1.0 Variante sklonil I. sklanjatve

3.6.1.0.1 Stilno nevtralna sklonila te sklanjatve so: *-a -e -i -o -i -o* za ed., *-e -ø -am -e -ah -ami* za mn. in *-i* mn. *-ama* za dvojino (vzorec *líp-a*). Edninske končnice *-a -o -o* so v komplementarni leksikalni razvrstitvi z *-ø -ø -ijo* pri samostalniki na *-tev* (*molitev--ø -ø -ijo*) (Toporišič, 1970 — 1971), pri manjšem številu osnov, derivacijsko nemotiviranih z glagolsko podstavo, pa v prosti, torej potencialno stilistični razvrstitvi (*bukva/bukev, bukvo/bukev, bukvo/bukvijo*). Manj običajna končniška varianta je tu navadno *-a -o -o* (*bukva*), lahko pa je tudi *-ø -ø -ijo* (*smokev*). Pokrajinsko narečne so oblike na *-a* iz glagolske podstave (*bratva*).

3.6.1.0.2 Pri samostalniki m. spola te sklanjatve so vse končnice (razen za im. ed.) v alternaciji s končnicami III. sklanjatve (prim. *vojvod-a -e/-a -i/-u...*). Oba tipa sklanjatve nista enakovredna: pri zelo živem *delovodja* so navadnejše končnice I. sklanjatve, pri *sluga* ali *vojvoda* morda niti ne.

3.6.1.0.3 V im. ed. je varianta s končnico *-ø* namesto *-a* (spremlja jo navadno še premenjena osnova) pri lastnih imenih stilno zaznamovana v smislu posebnega proti navadnemu (Toporišič, 1972): *Juno-ø, Ceres-ø, Artemis-ø, Salamis-ø* proti *Junon-a, Cerer-a, Artemid-a, Salamin-a*. Tako je večinoma omejeno na klasična lastna imena. Isto velja tudi za variante im. končnice *-e* in *-o* proti *-a*, npr. *Niob-e/-a, Kli-o/-a*.

3.6.1.0.4 Nekatera imena omahujejo med sklanjativjo s končnicami *-ø* (v navadni terminologiji t. i. nesklonljiva imena) in navadnimi končnicami, vendar navadno s končnico *-ø* ali (vsaj nemim) *-e* v im. ed., npr. *Tagespost-ø -ø/-e -ø/-i...*, *Inge-ø/Ing-e -ø/-e -ø/-i...* To velja npr. še za francoska imena na nemi *e* ali poglasnik (*Marguerite*) in angleška na soglasnik (npr. *Susan-ø -ø/-e -ø/-i...*). Običajne glasovne končnice so vendar manj pogostne.

3.6.1.0.5 Končnica *-é* kot varianta *-i* za im./tož. dv. (Toporišič, 1965,) je starinska pokrajinska varianta (prim. *roké/rôki*), nenaglašen *-e* nam. *-i* (prim. *dve hiše*) pa neknjižna pluralizacija (Jakopin, 1966).

3.6.1.0.6 Končno imamo stilno zaznamovano (večinoma s samo knjižnim prizvokom) končniško varianto za rod. mn. (dv.) *-á* (Toporišič, 1965,) nasproti *-ø* (prim. *vodá — vod*) izjemoma tudi pri več kot enozložni osnovi (*deželá*); isto vrednost ima *-í* v *besedí*. Končnica *-á* se drži npr. v frazeologemu *dan žená*.

3.6.1.0.7 Končnice *-é -ó -ó* v ed. in *-é* v mn. imajo pogostejše variante s kratkim ustreznim samoglasnikom.

3.6.1.1 Variante sklonil II. sklanjatve

3.6.1.1.0 Osnovna končniška tipa te sklanjatve sta *-ø -i -i -ø -i -jo* za ed., *-i -i -im -i -ih -mi* za mn. in *-i* mn. *-ma* za dv. (vzorec *perut-ø*) oziroma *-ø -í -i -ø -i -jó* za ed., *-í -í -ém -í -éh -mí* za mn. ter *-í* mn. *-éma* za dv. (vzorec *stvár-ø*).

3.6.1.1.1 Tu sta dvojnici v daj. or. dv.: *perut-ma/-ima* (Urbančič, 1965); prva je vzdrževana s podporo zborne normiranosti, druga je tudi pogovorna. — Leksikalno vezane so dvojnice s končnicami bodisi t. i. nepremičnega bodisi mešanega naglasnega tipa, npr. *obrót-i -i* proti *obrót -í -i*. To se ustaljuje tako, da se zmeraj bolj uveljavljajo končnice osnovnega tipa.

3.6.1.2 Variante sklonil III. sklanjatve

3.6.1.2.0 V tej sklanjatvi imamo prav tako dva osnovna končniška tipa: *-ø -a -u I/R -u -om* za ed., *-i -ov- om -e -ih -i* za mn. in *-a* mn. *-oma* za dv. (vzorec *korák-ø*) oziroma *-ø -á -u I/R -u -om* za ed., *-jé -ø -ém -é -éh -mí* za mn. in *-á* mn. *-éma* za dv. (vzorec *zob-ø*).

3.6.1.2.1 Sorazmerno veliko je v im. (in enako se glasečem tož.) ed. leksikalno vezanih stilno nevtralnih variant (Toporišič, 1969₂, 1972₁), npr. *Mark-o*, *final-e*, *Ceausesc-u* (in že obravnavani *delovodj-a*). Grško-rimska lastna imena (redko tudi občna) pa imajo stilne variante imenovalniških končnic (z vrednostjo, definirano pri ustreznih variantah osnov): *Tened-os/-ø*, *Tacit-us/-ø*, *Darei-os/-ø*, *Menela-os/-ø*, *Temistokl-es/-ø*, *Martial-is/-ø*, *Avgi-as/-ø*, *Leonid-as/-ø*, *Tarent-um/-ø* — *trop-us/-ø*, *spektr-um/-ø*, *cikl-us/ø* (seveda z ustrezno adaptacijo podomačenih imenovalnikov in nanje se naslanjajočih nadaljnjih oblik slovenskemu fonološkemu in oblikoslovnemu sistemu: *Darej-ø*, *Temistokel-ø*, *Avgij-ø*).

3.6.1.2.2 Od predhodnega soglasnika odvisne, torej komplementarne variante končnic, ki se začenjajo z *o* (tj. *-em -ev -ema* nam. *-om -ov -oma*), so večinoma samo zborne, medtem ko pogovorno in tudi za določeno zgodovinsko obdobje tega ni. Napačna interpretacija glasovne podobe osnove besed, pri katerih v latinščini ali grščini tematični samoglasnik zadeva neposredno ob samoglasniško izglasje osnove (in kar se pri nas adaptira tako, da se osnovi doda *j*, tako da se končuje na soglasnik, prim. *Menela-os* — *Menelaj-*), je slov. knj. jeziku prinesla dvakrat posebno zaznamovane končniške variante za sklone, ki se začenjajo z *o*, npr. *Menela-om -ov -oma* (enako še *Avgi-om* in celo *Darei-om*)

proti normalnim podomačenim *Menelaj-em*, *Avgij-em* in *Darej-em*. Tako so variantne *-om -ov*, *-oma* kot samo knj. oblike dejansko izenačene z že obravnavanimi pogovornimi (*stric-om*), ki za normo niso sprejemljive. To je potem preneseno še na osnove z izglasjem na govorjeni *-c*, *-j*, *-č*, *-ž*, *-š* in *-dž*, npr. *Franzom*. Po čudni logiki je torej varianta končnic *-om -ov -oma* odvisna celo od črkovnega zapisa glasu, za katerim se o premenjuje z *e* (npr. prosti varianti *Franz-om/-em*, z obojnim izgovorom).

3.6.1.2.3 Samo pisne variante končnic položajnih variant *-em -ev -ema* imamo končno za nemimi soglasniki, npr. *Ribot-om* za govorjeno /ri-bójem/. Ta neenotnost (Toporišič, 1965₃) se v zadnjem času vendarle odpravlja z vedno doslednejšo uporabo variante *-em* za vsemi govorjenimi soglasniki, ki to dopuščajo (izjema je *-j-* za nemim soglasnikom, čeprav tudi tu ne bi bilo nemogoče pisati kar *Ribotem*).

3.6.1.2.4 Sicer je v III. sklanjatvi še nekaj stilno zaznamovanih končniških alomorfov prvega sklanjatvenega vzorca:

1. V r o d. e d. *-ú* (Toporišič, 1965₁; 1965₂), npr. *sin-ú*. Ta narečno že tako samo pokrajinsko omejena končnica se v knjižnem jeziku počasi umika, zato ima pri mnogih leksemih prizvok zastarelosti (oz. poetičnosti).

2. V d a j. in m e s t. e d. je *-i*, npr. *k očeti/pri očeti*, v knjižnem jeziku poetizem s prizvokom literarne zastarelosti in pokrajinske ljudskosti.

3. V o r. e d. je končnica *-em* za funkcionalno nemehkim soglasnikom besede *dan* (torej *dnem*) omejena na frazeološke zveze (npr. z *dnem*).

4. V i m. m n. je pri mnogih leksemih alomorf *-je* stilno zaznamovan (Toporišič, 1965₂) v smislu starinskosti (prim. *Celjanje*, *snopje*), zlasti tudi pod naglasom, npr. *volcǵé*, *tatǵé* (z rod. *tatǵov-ǵ*, *volkǵov-ǵ* in daj. *tatǵov-om*...). Raba končnice *-je* nazaduje, prim. *škofje*; *filozofje*, *študentje* (Toporišič, 1965₁).

5. V r o d. m n. alomorf *-ǵ* pogovorno dobiva tudi pri še preostalih leksemih konkurentno običajno končnico (prim. *kǵnj*, *otrǵk — konǵev*, *otrǵkov*); pri drugih takih besedah je ta končnica sploh že prevladala (npr. *penezǵov*, *psov*, *lonceǵv*). — Končnica *-i* ob kratki obliki osnove leksema *dan* je prosta varianta, npr. *teh dni/dnevǵov*.

6. V t o ž. m n. je *-i* v rabi le še izjemoma: pri *dan* v zvezi s števnikami (npr. *tri dni* proti *dneve* in *dneve*), kot starinska varianta pa pri besedi *vol* (>par volov<), npr. *prodati voli*. Frazeološko vezano je v *gosti iti*.

7. V mest. m.n. se pri samostalnikih prvega sklanjatvenega tipa pojavlja končnica drugega (-éh nam. -ih). Nekaj takih primerov je sicer frazeologiziranih (*stavbe na koleh, pri obeh konceh*), ali v krajevnih imenih (*na Vrreh*), preostalo pa se rabi večinoma le še kot poetizem ali arhaizem (*doleh, stoleh...*); -éh se rabi enako tudi namesto (Toporišič, 1965₁) -ovih (*grobeh/grobovih*).

8. V o.r. m.n. je s končnico -mí enako kot v mestniku mn. z -eh (Toporišič, 1965_{1,2}); -mi pa zveni le starinsko ali narečno: *volmi, brodmí, mostmi* (tudi tu torej tudi namesto končaja -ovi).

3.6.1.2.5 Drugi sklanjatveni vzorec III. sklanjatve (*zob*) ima le redke variante, povezane z daljšanjem osnove z -ov- (nekakim indikatorjem neednine): *voz-jé — voz-ov-i*. Prvo je zmeraj manj v rabi. — Posebne končnice besede *dan* ob nepodaljšani osnovi (rod. *dn-e*, or. -ém; rod. -í, daj. -ém, tož. -í, mest. -éh) se rabijo le v stalnih besednih zvezah (*za dne, z dnem, tistih dni, tri dni, v treh dneh*) ali pa so že kot stilne nevsakdanjosti (*k tem dnem, s tema dnema*).

3.6.1.2.6 Sistem končnic prvega sklanjatvenega vzorca je stilno zaznamovan pri osnovah drugega sklanjatvenega vzorca, npr. *lasí, siní* nam. *lasje, sinovi* (Toporišič, 1965₂); tako tudi pri samo v množini drugačnih *grobovi* (namreč *grôbi*).

3.6.1.3 Variante sklonil IV. sklanjatve

3.6.1.3.0 V tej sklanjatvi je le malo knjižnih alomorfni končnic, v nezbornem občevalnem jeziku pa knjižne končnice v precejšnji meri spodriva ali III. ali I. sklanjatev (prim. *dva stanovanja, lep oken, dva dna* — ali *plučam, pljučami/pljučmi*), kar knjižnim besedilom navadno daje stilno oznako slabe pismenosti. Nekaj moških končnic pa je vendarle spodrinilo prvotne srednje tudi v knjižnem jeziku: prim. *dnov* proti zastarelemu *dan, dva dna* (Toporišič, 1965₁) ali sploh alternativno premeno sklanjatve pri *blago* v mn. (*blaga/blagovi*).

3.6.1.3.1 Posebnost, zlasti pogovorna, je končnica tož. ed. enaka rodilniški pri samostalnikih tipa *dekle*, npr. *tega dekleta sem že videl* (Urbančič, 1959-60₂). Verjetno gre tu za izražanje kategorije živosti tudi pri samostalnikih, ki je sicer zaradi pripadnosti določeni sklanjatvi ne poznajo (prim. podobno iz »otroškega« govora: *boš papal mleka*). — Pri Prešernu npr. najdemo v rodilniku mn. besede *sonce* končnico -ov (*Vrh sonca soncov sije cela čeda*); tu gre po vsej verjetnosti za tako poživitev, tokrat iz umetnostnih razlogov (personifikacija).

3.6.1.3.2 Za mest. obliki tipa *senc-ih/éh* velja kot za enake moške *stô-ih/éh*; od orod. *tlémi/-i* pa je prvo menda pogostnejše kot drugo.

3.6.4.1 Variante sklonil samostalniških zaimkov

3.6.1.4.0 Pri osebnih zaimkih sta končniški varianti *-ej/-í* v daj./mest. edninske oblike ž. spola (*njej/nji*) v razmerju navadnejše proti redkejši, knjižno obarvano, v im./tož. dv. oblike za ž. in s. spol pa *-e* in *-i* (*oné/óni*) v razmerju manj pogostno proti pogostnejši. Iz pogo- vornega jezika vdira v zbornega mest. enak daj. ed., npr. *pri njemu* kot *k njemu* (to velja tudi za vse druge sam. zaimke). — Or. variantni konč- nici *-ój/-o* sta vezani na premenjeno osnovo, ob isti osnovi pa alternira splošno *-ój* s posebnim, event. pesniškim *-ó* (*menoj/meno*) (Jakopin, 1968).

V tož. mn. se rabita končnici *-e* in *-ih* (*nje, njih*); prva je zastarela. V predložni rabi elitne zborne navezne oblike delno že spodrivajo na- vadne, prim. *obme* — *ob mene/ ob me*, še zlasti v dvojini (*ob nju*) in sploh v manj pogostnih zvezah (npr. *pod nju*). Končnica za srednji spol ed. je spodrinjena z moško: *obenj* nam. starinskega *obnje*.

V mest. se v dvojini tolerira končnica, enaka dajalniku, npr. *pri nama*, ne pa tudi v množini (*pri nam* je pogovorna varianta tudi regu- larne oblike *pri nas*). Mestniški varianti *pri naju/nama* sta v razmerju pogostejše, splošnejše proti redkejši rabljeno. V rod. dv. so za 3. os. v rabi končnice *-iju, -u* in *-ih* (*njiu, nju, njih*). Prvi obliki sta bolj knjižni (po- govorna varianta je *njih dveh*), najbolj papirnata je oblika *nju*. — Im. dv. ž. spola je *ónidvé* ali *onédvé*: običajnejše je prvo (prosto govorno celo *ónidvé*, torej s kazalnim zaimkom pred *-dve*).

3.6.1.4.1 Vprašalni zaimek *kaj* ima pogovorno frazeološko va- rianto za mest. (prim. *po čim so jabolka*); to je vendar samo pokrajinsko. Pogovorno, zlasti čustveno, zveni v tož. *kogá* nam. *kaj*.

3.6.1.4.2 Oziralni zaimki, kolikor so oblikoslovno različni od vprašalnih, so v glavnem osrednja in zahodna slovenska značilnost, zato dobivajo na vzhodnih področjih konkurentne oblike, enake vprašalnim zaimkom, npr. *Kdo laže, ta krade, Koga je kača pičila, se boji zvite vrte*; take oblike so neknjižne.

3.6.1.5 Variante sklonil pridevniške besede

3.6.1.5.0 Pridevnik v knjižni normi nima končniških prostih variant, le v im./tož. ed. je zmeraj naglašeni *-é*, za ž. in s. spol (*mladé ženi/dekleti*) stilno zaznamovan v smislu v glavnem že odmrle oz. samo še pretekle danosti (Toporišič, 1956₂; SSKJ, 1970). Pokrajinsko je v navadnem občevalnem jeziku ogrožena komplementarna alomorfnost končnic *-o/-e* za im./tož. s. spola, npr. *svežo* namesto *sveže*.

Pridevnik *žal*, ki nastopa v glavnem samo v frazeološki zvezi, pri sklanjanju poleg navadnih glasovnih končnic alternativno uporablja tudi

ničte (npr. *žal beseda*, *žal besede* ... proti *žala beseda*, *-e -e* ...). Ničte končnice se sicer uporabljajo pri konverzijskih pridevniških besedah (npr. *bomba/poceni blago*, *bomba/poceni blaga*) in pri več ali manj mlajših prevzetih pridevniki (šik/fajn/seksi dekle, *-eta* ...). Pokrajinske občevalne variante so glasovne končnice vsaj pri nekaterih takih leksemih, npr. *fajno dekle*, *-ega -eta*.

3.6.1.5.1 Pač pa je pri števnih pridevniki alternacija glasovnih in ničtih končnic dokaj pogost pojav: v zbornem jeziku dopustne so take dvojnice pri glavnih števnikih od *pet* dalje, zlasti še pri *sto* in *tisoč*: *s petimi/stotimi/tisočimi vojaki* — *s pet/sto/tisoč vojaki*; še bolj velja to za ločilne števnik s prav tako brezkončniškim imenovalnikom: *z dvoje/petero delavci* proti manj običajnemu in manj jasnemu *z dvojima delavcema*. Glasovne končnice pri glavnih števnikih (razen pri *sto* in *tisoč*) so danes vendar še običajnejše od neglasovnih, pri ločilnih pa ne. — Števniki v samostalniški rabi se seveda sklanja: *s petimi je prišel* (nemogoče *s pet je prišel*). Za status zbornosti se kljub slovničarskemu prepovedovanju (SS, 1964) dejansko potegujejo (Toporišič, 1966,) glasovne končnice (seveda le v rod., daj., mest. in or.) nekaterih t. i. nedoločnih števnikov, npr. *dosti*, *toliko*, *mnogo*, *več*, *nekaj*, *par* (prim. *v dostih primerih*, *v tolikih letih*, *v večih primerih*, *s parimi besedami*).

3.6.1.5.2 Pri zaimenskih pridevniki *ves* in *ta* je v daj./mest. ed. ž. sp. običajnejša od navadne pridevniške končnice *-i* končnica *-ej* (*tej*, *vsej*), v 19. stol. pod Levstikovim vplivom sicer rabljena širše (kar danes učinkuje zlasti arhaizirajoče). Končnica *-é* v im./tož. dv. ž. in s. spola pri nezložnih zaimenskih osnovah je živa pri kazalnem *ta*, npr. *te (dve) ženi*; zborna je danes običajnejša oblika s končnico *-i*. Prav tako je neknjižna oblika *te* za im. mn. m. sp., npr. *te ljudje* nam. *ti ljudje*.

3.6.2 Variante osebil

3.6.2.0 Pri osebilih so variante *-ta/-sta* za 2. in 3. os. dv., *-te/-ste* za 2. os. mn. in *-jo/-do/-o/-o* za 3. os. množine. Vse (razen *-o*, ki se rabi le pri pomožniku, prim. *s-o*) so proste, torej stilistično izkoristljive, čeprav v knjižnem jeziku le pri zelo omejenem številu leksemov. Visokozborna *-do* (Urbančič, 1960-61) se že precej umika (prim. *dajo*, a tudi že *jejo*, *vejo*, *grejo*, in tudi *bojo*); bolje se držita *-sta* in *-ste* (variantni *-ta* in *-te* zvenita narečno, npr. *vete*, *grete*); *sojo* nam. *so* je iz otroške govorice. Narečno *sta -sta* in *-ste* lahko posplošena na vse glagole in se zato rabita za pokrajinsko (t. i. primorsko) govorno karakterizacijo; še ožjo narečno podstavo ima *-do* za 3. os. kot posplošena končnica (npr. *nosido*). Pri leksemu *prodati* je *prodate* prav tako navadno kot *prodaste*.

3.6.2.1 Končnica *-ø* za 3. os. mn. (Lenček, 1966; Toporišič, 1967₁; Jakopin, 1968) namesto *-jo* (ob premenjeni sedanjski priponi, prim. *nes-e-jo* proti *nes-o-ø*) ima že zelo šibko oporo v narečjih in je danes predvsem znamenje literarnosti; rabi se zlasti v umetnostnem jeziku, a tudi v višjem strokovnem in znanstvenem.

4 Variante naglasnega mesta

4.0 Stilno vrednost naglasnega mesta se zdi primerno obdelati prav tako po morfemih besede od leve proti desni, vendar zlasti glede na korenski morphem.

4.1 Na *predponi* je naglas kot edini v besedi v slovenskem knj. jeziku prava redkost* (Lenček, 1966), saj ga imajo za sodobni jezikovni občutek le besedotvorno nemotivirane besede, npr. *pôtok*, *zárod*, *národ*, *zádruga*, *spóved*, *zapóved*, *nájti*, *príti*, *póšljam*, narečno *ózelen*. —

Kot drugi naglas, tj. da ima beseda desno od njega še enega (Toporišič, 1967₄, 1969₅; Lenček, 1966), je omejen na besedotvorno motivirane sestavljenke samostalnikov in pridevnikov (ter besed, izpeljanih iz njih), npr. *pòdpredsédnik*, *ántireligiózen*). (Takih primerov je pri glagolskih sestavljenkah zelo malo, npr. *prèdnápéti*, *sòustvárjati*, pri prislovnih pa je tako kot pri pridevniških.) Stilna naglasna opozicija naglašeni predponi je njena potencialna nenaglašenost, ki večinoma nakazuje pomen-sko opozitivno oz. variativno demotivacijo take sestavljenke (prim. *nèúmen* → *neúmen*, vendar z drugačnim pomenom kot prvotno), kar je posebno jasno ob prevzetih predponah, katerih pomena govoreči ne pozna, npr. *disproporc*, *antíteza*.

4.1.0 Polagoma se izgubljajo tudi dvojnice, ki so nastale pod vplivom predloga ali predpone, kot npr. *na nógo*, *na nóge*, *v óči*, *za láse*, *pod zóbe*, *do nóči*, *brez skríbi*, *na jésen*, *na srce*, celo *pridóbil* — vse to se zamenjuje z naglasom, ki bi ga imele te besede v položaju ne za predlogom/proklitiko: *na nógo/nogó*, *na nôge/nogé*, *v očí* ...

4.2 **Korenski** morphem je v slovenskem knjižnem jeziku naglašen ali pa je naglas (razen v zgoraj obravnavanih kategorijah) na katerem morfemu desno od njega (v obeh primerih lahko v različnih sklonih ali obli-

* To je eno prvih pravil, ki sem jih kot lektor moral povedati srbohrvaško govorečemu učencu slovenščine.

kah na različnih zlogih), npr. *brât-ø brát-a : jêlen jeléna* oz. *têl-e-ø : tel-ét-a, kov-áč-ø -a, gôr-a : gor-é* ipd. Naglasne stilne možnosti daje tu variantnost naglašen proti nenaglašen koren in naglašen na enem ali drugem zlogu (seveda pri nespremenjeni sklonski ali oblikovni kategoriji). Pri zloženkah in sklopih gre še za razmerje naglašen na obeh (ali več) polnopomenskih sestavinah podstave ali le na eni.

4.2.0 Primerov naglašenosti enega ali drugega zloga istega korena je v slovenščini sorazmerno malo, npr. *kómpas — kompás, pápiga — papíga, páluba — palúba, mílica — milíca*. Stilna vrednost takih variant ima večinoma pokrajinsko-narečno obarvanost.

4.2.1 Če ima beseda po dva (dovolj redko po več) korena (Toporišič, 1967₄, 1969₃), to je pri zloženkah in sklopih, ohranita korena svoja naglasa le pri nekaterih vrstah samostalniških in pridevniških zloženek (ter izpeljav iz njih) in sklopov: samostalniške zloženke v primerih, ko imajo podstavo samostalni + samostalni ali količinski števniki + samostalni (*ávlocésta, séverovzhòd, devétdnévnica, míkroorganizem*), pridevniki pa v glavnem iz podstave dveh prirednih besed, in pogosto nominativne zveze pridevniška beseda + samostalni (*črno-bél, kultúrno-prosvéten, literárnozgodovínski, stólitrski*).

Stilnost se tudi tu dobiva z opuščanjem enega izmed naglasov, načeloma prvega. Večinoma se za tem skriva nezavedanje zloženosti, torej v nekem smislu enonaglasnost v takih primerih izdaja lahko izobrazbeno stopnjo govorečega. Včasih pride do izgube enega naglasa zaradi demotiviranosti tudi ob znanih sestavinah (prim. *pólčas*). Enonaglasnost je moteča, ko izvira iz jezikoslovnega apriorizma o enonaglasnosti vseh besed.

Podobno je tudi pri sklopih kot *bógsigavédi, nebódigatréba*, kjer pa zaradi frazeološke narave teh zvez naglasi bolj ostajajo (prim. še *bógvé*), čeprav imamo npr. pri pozdravih tudi nasprotno primere: *dober dán, lahko nóč* ipd.

4.2.2 Primerov naglašenosti oz. nenaglašenosti korena v istih oblikah pa je v slovenskem knjižnem jeziku še zmeraj veliko, čeprav je opazna težnja, da se naglas bodisi na korenu bodisi na kakem desnem priponskem morfemu ustali in torej izgubi svojo alternativnost. To naj pregledneje opazujemo v besedotvornem ali oblikotvornem okviru; tu gre za to, ali naglas priteguje koren ali pa besedo- oz. oblikotvorni morfem.

4.2.2.0 V zvezi koren + besedotvorni morfem imamo težnjo opuščanja naglasa na korenu in torej prehajanje na priponska obrazila. Iz tega sledi, da je dvojnica z naglasom na korenu dostikrat že čisto

mrtva ali vsaj zastarela (Tomšič, 1965), npr. *mígljaj*, *grábljišče*, *dróbnica*, *búkovina*, *pérovati*, *stárejši*. — Precejšnjo neustaljenost v naglaševanju korena, in s tem naglasne dvojnice, pa imamo ob priponi *-ija* ob prevzeti zloženi podstavi, npr. *televízija* — *televizíja*, v manjši meri pa še ob nekaterih drugih prip. obrazilih, npr. *rókica* — *ročica*, *bélo* — *beló* (prislov) *grófinja* — *grofinja*, *píšče* — *piščè*, *stárost* — *staróšt*, *déloven* — *delóven*, *slúžben* — *službén* ipd. Priponsko obrazilo *-ija* se skuša uveljaviti ob podstavah navedenega tipa kot naglašeno, medtem ko se pri manjšalnem *-ica* uveljavlja naglas na korenu (primeri z *-íca* pa so precej terminologizirani, npr. *glavíca*, *ročíca*. Pač pa se povečuje število korensko naglašanih prislovov z obrazilom *-o*, npr. *bélo*, *krótko*... Pokrajinsko, npr. štajersko, pa se to godi še v večji meri, tj. tudi tam, kjer je za zborni jezik normirana le oblika na naglašeni *-ó*, kot npr. *drágo*, *górko*, *gósto* ipd. (včasih se drži le še izjemoma, npr. samo pri *lepó*, *grdó*, *hudó*, *takó*, *kakó*).

4.2.2.1 Pač pa se naglaševanje na korenu krepi ob oblikotvornih in -spreminjevalnih morfemih (Toporišič, 1957—58₂, 1965₂; Rigler, 1956—57; Jakopin, 1962—63), npr. *něsite*, *zídati*, *zídala*, *prósila* nasproti *nesíte*, *zidáti*, *zidála*, *prosíla*; kot kažejo opozitivni primeri *želél*, *ležál* proti *žêlêl*, *lêžál*, se to dogaja pod vplivom osnovne glagolske oblike, tj. sedanjika: *nêsem*, *zídám*, *prósim* — *želim*, *ležím*. Seveda te variante niso vse enakovredne, nekatere pa sploh ne zborne. Nezborne so npr. *prósiti*, *pêljati*, *ležál/ležál* (isto *peljal*), *prósila*, blizu zbornosti pa *písala*, *něsite*, *nôsíte*, *žêlêl/žêlêl*. Pri velelniku in nedoločniku je naglas na korenu v osrednjem pogovornem jeziku že utrjen, če je glagolska pripona *-i-* (ali *-i* obrazila-*ti*) reducirana, torej *něste*, *nôste*, *nôsit*, *pêljat*. Celo v deležniku na *-l* je že v veliki meri tako, npr. *króžla*. Jezikoslovni priročniki in razprave (Rigler, 1956—57; Tomšič, 1965; Jakopin, 1962 do 1963; SSK J, 1970) te stvari normirajo različno: SSK J navaja oblike *zídala*, *vézala*, *slúžila*, *dáhnila* kot stilno zaznamovane (v katerem smislu? — po našem pokrajinsko narečno), vsaj tako pogostnih oblik velelnika (*něsite*, *nôsíte*) pa sploh ne registrira, jih ima torej kot za knjižni jezik nedopustne.

4.2.2.2 V bistvu za naglaševanje na korenu ali ne gre še pri končniškem naglasnem tipu (in mešanem), npr. *temà/tèma*, *temnà/tèmna* — *goré/gôre* ipd. (Toporišič, 1965_{1,2}). Ker je končniški naglasni tip docela na umiku zlasti v primerih, ko v korenu (osnovi) ni polglasnika, naglaševanje na končnici (razen seveda v primerih, ko je koren nezložen, npr. *sl-à*, *zl-à*, *šl-à*, *tl-à*, *dn-ò*... — in pri besedi *gosp-á*) zveni

zastarelo, starinsko ali arhaizirajoče. Zlasti po Prešernovi zaslugi ima tako naglaševanje v omejenem obsegu prizvok zastarele poetičnosti.

4.2.2.3 Tudi naglaševanje po mešanem tipu se umika naglaševanju na korenu (osnovi); v celoti dubletno je v I. sklanj. in pri pridevniku, v II. in IV. sklanj. pa je dubletnost redka: v II. sklanj. večinoma pri omejenem številu dvozložnic tipa predpona + enozložni koren (ki gre sam zase po mešanem tipu), npr. *pomóč -í/-i* kot *móč -í*; v IV. sklanj. (kjer je besed s takim naglaševanjem komaj še kakih 10) pa npr. pri *mórje/morjé, pólje/poljé*; in končno v III. sklanj. pogosto le v ed., npr. *sin sinú/sína*, oz. je povezana z mehanično naglašeni dubletnimi končnicami (tako že *-ú* v rod. ed., enako pa pri *-éh* in *-mí* v mest. in or. mn.). V III. sklanj. ponazarjajo umikanje naglasa s končnic (in s tem zastarelost naglasa na končnici) primeri kot *bregá, drugá, drogá, logá* itd. (Toporišič, 1965_{1,2}).

Naglaševanje po mešanem naglasnem tipu je pri pridevniku zlasti v povedni rabi (tu je izjema le tip *hladnó je*), sicer pa tudi v prilastkovni rabi v splošnem stilno zaznamovano kot nazadujoče, pri posameznih leksikalnih enotah že docela zastarelo, pri drugih zastarevajoče, v vseh primerih pa še le s pokrajinsko narečno podstavo.

Za I. sklanjatev se naglaševanje po mešanem tipu drži le na podlagi nesredinskega dela osrednjih narečij, zlasti pri večzložnih končnicah (tip za *gorámi*), sicer pa tako naglaševanje zlasti v poeziji olajšuje ritmizacijo (tudi rimanje). Tako sploh vse dvojnično naglaševanje v okviru mešanega in končniškega naglasnega tipa (Toporišič, 1965₁; Jakopin, 1968).

4.3 Variiranje naglasnega mesta in s tem potencialna stilna izkoristljivost je še močno v bistvu samo pri glagolu. Ko bo naglas postal docela morfemski (ta težnja se vidi zlasti pri priponskih izpeljankah, kjer je ogromna večina priponskih obrazil enoumno klasificirana s stališča +/- naglasnost), bo ugasnila tudi stilotvorna vloga slovenskega naglasnega mesta.

4.4 Tonemske naglasne variante slovenskega knjižnega jezika so ostale zunaj okvira te razprave.

LITERATURA

- BAJEC A., 1950: Besedotvorje slovenskega jezika. I — Izpeljava samostalnikov. Ljubljana 1950, 135 str.
 1952: Besedotvorje slovenskega jezika, II — Izpeljava slovenskih pridevnikov. III — Zloženske. Ljubljana, 1952, 135 str.
 1959: Besedotvorje slovenskega jezika. IV. — Predlogi in predpone. Ljubljana 1959, 142 str.
 1967: Jezik v Župančičevi prevodni prozi. JiS 1967, 5—14, 42—51, 87—91.

- BEZLAJ F., 1939: Oris slovenskega knjižnega izgovora. Ljubljana 1939. 125 str.
1967: Eseji o slovenskem jeziku. Ljubljana 1967. 185 str.
- IVIĆ M., 1968: Obeležavanje imeničnog roda u (standardnom) slovenačkom jeziku upoređeno s odgovarajućom srpskohrvatskom situacijom. Zbornik za filologiju i lingvistiku (Novi Sad), XI, 1968, 49—55.
- JAGODIĆ M., 1969/70: Pridevniki na *-ški* in *-čki*. JiS 1969/70, 269—271.
- JAKOPIN F., 1955/56: O *o* in *u* v slovenski knjižni izreki. JiS 1955/56, 182—184,
1962—63: O glagolskih naglasnih dubletah v slovenščini. JiS 1962/63, 193—197.
1964₁: K uvrstitvi moških samostalnikov na *-r*. JiS 1964, 53—58.
1964₂: Slovar slovenskega knjižnega jezika. JiS 1964, 161—170.
1966: Slovenska dvojina in jezikovne plasti. JiS 1966, 98—104.
1968: Akcentnye i morfoložičeskie varianty v slovenskoj stixotvornoj reči. L' Annuaire de l' Institut de Philologie et d' Histoire Orientales et Slaves. Tome XVIII (1966—1967). Bruxelles, 1968, 199—220.
- JAKOPIN-OREŠNIK-SKUBIČ, 1971: Jezikovni priročnik za napovedovalce. Delavska univerza Borisa Kidriča. Ljubljana 1971.
- KOLARIČ R., Slovenski otroški govor. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, knj. IV (1959).
- KOPČAVAR C., 1965: Kako je prav. Slovarček napak v slovenskem knjižnem jeziku. Ljubljana 1965. 180 str.
- LENCEK R. L., 1966: The Verb Pattern of Contemporary Standard Slovene. Wiesbaden 1966. 131 str.
- RAMOVŠ F., 1924: Historična gramatika slovenskega jezika. II. Konzonantizem. Ljubljana 1924. 336 str.
- RIGLER J., 1956—57: K našemu pravorečju. JiS 1956/57, 305—308.
1963: Pregled osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu. SRL 1963, 25—78.
1966: Premene tonemov v oblikoslovnih vzorcih slovenskega knjižnega jezika. JiS 1966, 24—35.
1968: Problemi naglaševanja v slovenskem knjižnem jeziku. JiS 1968, 192—194.
1971—1972: H kritikam pravopisa, pravorečja in oblikoslovja v SSKJ. SRL 1971, 433—462; 1972, 244—251.
- SAVNIK R., 1968: Krajevni leksikon Slovenije. I. knjiga. Ljubljana 1968. 489 str.
- SMREKAR M., 1969—70: Pridevniki na *-inski*, *-ovski*, *-evski*. JiS 1969/70, 271 do 273.
- SJPT, 1969: Slovenski jezikovni priročnik za tehnike. Ljubljana 1969, 94 str.
- SSKJ, 1970: Slovar slovenskega knjižnega jezika. I. Ljubljana 1970.
- SP, 1962: Slovenski pravopis. Ljubljana 1962, 1054 str.
- SS, 1964: Dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr. Mirko Rupel: Slovenska slovnica. Druga popravljena izdaja. Ljubljana 1964. 352 str.
- SOLAR J., 1959—60₁: »Brez« v sestavi. JiS 1959/60, 94—95.
1959—60₂: Sestave s *-pis* in *-pisje*. JiS 1959/60, 126—128.
1959—60₃: O izgovoru *lj* in *nj*. JiS 1959/60, 158—160.
- TOMSIČ F., 1956—57: Nova slovenska slovnica (A. Bajca, R. Kolariča, in M. Rupla). JiS 1956—57, 129—134.
1961—62: Navidezna napaka. JiS 1961/62, 191—192.
1965: O nekaterih posebnostih pri poudarjanju v knjižni slovenščini. Jezikovni pogovori. Ljubljana 1965. Str. 74—80.

- TOPORIŠIČ J., 1957—58: Sistemske premene soglasnikov v knjižnem govoru. JiS 1957—58, 70—76.
- 1957—58₂: Glagolski naglasni tipi našega knjižnega jezika. JiS 1957—58, 306—312.
- 1958—59: Naglas v namenilniku. JiS 1958—59, 81—85.
- 1961: Slovenski jezik. Izgovor i intonacija s recitacijama na pločama. Zagreb 1961. 136 str. in 5 plošč.
- 1962: Fonetika, fonologija in pravorečje v SP 1962. JiS 1962, 138—143, 167 do 173, 206—211.
- 1965₁: Slovenski knjižni jezik 1. Maribor 1965. 236 str.
- 1965₂: Naglasni tipi slovenskega knjižnega jezika. JiS 1965, 56—79.
- 1965₃: Popravljen slovenski slovnica. JiS 1965, 209—217.
- 1966₁: Slovenski knjižni jezik 2. Maribor 1966. 216 str.
- 1966₂: Pogovorni nedoločnik. JiS 1966, 264—265.
- 1967₁: Slovenski knjižni jezik 3. Maribor 1967. 226 str.
- 1967₂: O jeziku Medicinskih razgledov. Medicinski razgledi (Ljubljana), 1967, 475—481.
- 1967₃: Predvidljivost slovenske knjižne samoglasniške kolikosti in kakovosti. JiS 1967, 229—236.
- 1967₄: Besede z dvema naglasoma. Jezikovni pogovori II, Ljubljana 1967, 128—135.
- 1967₅: Mesto tujk in tujih lastnih imen v glasovnem, pravopisnem in sklanjatvenem sistemu slovenščine. JP II, 1967, 142—148.
- 1967₆: Oblikoslovne dvojnice. JP II, 1967, 148—154.
- 1968₁: Liki slovenskih tonemov. SRL 1968, 315—393.
- 1968₂: O našem zdravstvenem jeziku. Medicinski razgledi (Ljubljana), 1968, 429—442.
- 1968₃: Tovarišica ravnatelj in še kaj. JiS 1968, 1/3.
- 1969₁: Zakaj ne po slovensko. Slovene by Direct Method. Ljubljana 1969. 272 str. in 6 plošč.
- 1969₂: Oblikoslovna segmentacija, predvidljivost spola in vključenost tujk v jezikovni sistem slovenskega knjižnega jezika. SRL 1969, 343—354.
- 1969₃: O eno- in večnaglasnosti nekaterih kategorij. JiS 1969, 51—59.
- 1969₄: Ankete za določitev naglasnega mesta ter kakovosti in kolikosti naglasnega samoglasnika. JiS 1969, 249—260.
- 1969-70: Pridevniki, ki se stopnjujejo z obrazili. JiS 1969-70, 1/3—1/4.
- 1970₁: Slovenski knjižni jezik 4. Maribor 1970. 219 str.
- 1970₂: Slovenski pogovorni jezik. SRL 1970, 55—70.
- 1970₃: Vsiljen stick z loannesom Gradišnikom ali tuje proti domačemu. Tedenska tribuna (dalje TT) (Ljubljana), 1970, št. 50, str. 13. — Glej še TT 1970, št. 51; TT 1971, št. 2 in 3.
- 1970-71: »Spoznavajmo slovenski jezik« v jezikoslovni in metodični osvetlitvi. JiS 1970-71, 168—178, 200—208, 244—249.
- 1971₁: Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika. VII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana 1971.
- 1971₂: Pravopis, pravorečje in oblikoslovje v Slovarju slovenskega knjižnega jezika. SRL 1971, 55—57, 222—229.
- 1971₃: Slovenščina in zemljepis. O pisavi zemljepisnih imen v Velikem atlasu sveta. Delo 1971, 16. 12.
- 1972₁: Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika (Glasovi, pisava, oblike, tvorba, besede). SRL 1972, 285—318.

1972₂: Prevzeti glasovi slovenskega knjižnega jezika. 172, jan. — radijska objava.

1972₃: Zemljepiščeva slovenščina. Delo 1972, 7. I.

URBANČIČ B., 1959-60₁: Nekaj pripomb k pridevniškemu stopnjevanju. JiS 1959-60, 157—158.

1959-60₂: Maskulinizacija nevter pri imenih za živa bitja v knjižni slovenščini. JiS 1959-60, 185—186.

1960-61: Bojo, vejo... JiS 1960-61, 30—31.

1965: »Skrajnostima« ali »skrajnostma«? JiS 1965, 98—100.

VERBINC F., Slovar tujk. Ljubljana 1970. 770 str.

РЕЗЮМЕ

Современный словенский литературный язык характеризуется очень большим количеством звуковых, просодических, орфографических, морфемных и акцентных вариантов. Эти варианты с одной стороны доказывают, что в самом языке существуют эволюционные тенденции, направляющие в итоге развитие языка, например в фонологии, морфологии и акценту, к упрощению и улучшению функциональности определенного языкового плана, хотя временно и к меньшей устойчивости литературного языка; с другой стороны является вариантность словенского литературного языка следствием сознательного вмешательства языковедов (особенно второй половины 19-го века, затем и практически всего нашего времени) в самодвижение языка. Такое вмешательство языковедов второй половины 19-го века способствовало появлению большого числа неорганических вариантов: частью вариантов несловенского происхождения (т. е. из других славянских и древнецерковнославянского языков), частью вариантов, появившихся уже в то время и особенно позже, из внецентральных диалектов; особенно в 20-м веке пришло до нагромождения вариантов, правда, центрального происхождения, но зато в большинстве случаев уже частично или вполне устаревших (ср. акцентные варианты). Такие варианты различного происхождения и значения не стали функциональным обогащением словенского литературного языка, они в большинстве случаев тормозили природные эволюционные тенденции в языке и наносили вред его экономному функционированию.

Варианты всех в статье исследованных планов структуры словенского литературного языка распределяются по двум большим группам: в одной из них находятся старинные и устаревшие варианты, в другой живые, установившиеся и устанавливающиеся. Среди того, что выходит из живого употребления или что утрачивает жизненность (становится например достоянием книжности и теряет почву в обыкновенном обиходном языке), существуют некоторые реликты искусственных нововведений из 19-го века — но в большинстве случаев это или устаревшие формы природной эволюции из центрального диалектного территория или явления базирующие на провинциальной внецентральной диалектной основе, иногда и старинного происхождения.

Современное словенское языкознание смотрит на вариантный материал с двух противоположных точек зрения: — Старшая генерация, объединена в коллегию авторов «Словенской орфографии» (1962) и (в меньшем числе) авторов «Сло-

венской грамматики» (1956, 1964), указывает на делу заметное предпочтение именно устарелым центральным, а и некоторым живым внецентральным морфологическим, акцентным и звуковым вариантам; т. н. славянизмам и наряду с ними и современным литературно-языковым вариантам, появившимся как следствие природной эволюции литературного языка, она или не уделяет внимания, или эти варианты совсем отвергает; эта генерация заботится и о том, что бы до крайней возможности сохранилось влияние иностранного языка в графике, произношении и формах перенятых слов. Само собой разумеется, что ее точка зрения является следствием отсталой теории литературного языка и несвоевременной языковой образованности. Младшая языковедческая генерация (которая не без предшественников) поддерживает употребление живых, центральных, в большинстве случаев на городской речи базирующих вариантов. Эти варианты она с одной стороны считает литературно-нормативными, с другой стороны все варианты классифицирует с учетом живости и частотности, эмоционального значения, социального и функционального жанров. Воззрения младшей генерации отразились в ряде научных работ и статей и в двух описаниях всей фонологической, акцентной и морфологической структур литературного языка: в четырехтомной грамматике «Словенский литературный язык» (1965—1970) и в первом томе «Словаря словенского литературного языка» (1970).

Старшая генерация языковедов, частью принимающая участие и при составлении «Словаря словенского литературного языка», своих языковедческих пособий (т. е. «Словенской грамматики» и «Словенской орфографии») не изъела из обращения (новые непереработанные издания!) и употребитель литературного языка (напр. лектор при издательстве, газете, театре, в радио или телевидении, а и преподаватель словенского литературного языка) находится в данный момент в трудном положении, он должен решать сам, на которую из существующих классификаций (или воззрений) следует обращать внимание при употреблении языковых средств. Привичка, традиционализм и консерватизм связывают его (как и авторов «Словенской грамматики» и «Словенской орфографии» 1962, частью и сотрудников «Словаря словенского литературного языка») с устарелыми нормами и воззрениями, а функционализм требует от него уважения к новому. По этой причине вариантность в тексте все еще большая и в многих случаях не очень подходящая, что и требует основательного современного означения широкого общества с описанной проблематикой.

K VPRAŠANJU SUBSTANTIVIZACIJE PRIDEVNIŠKIH
BESED V SLOVANSKIH JEZIKIH*

Proces substantivizacije pridevniških besed zajema vse slovanske jezike, vendar se ne uveljavlja povsod enakomerno in ne dosega enake stopnje leksikalne osamosvojitve. Pogostnost in utrjenost pojava je odvisna od pomenkega območja pridevnikov, od govornega okolja itd. Slovenščina ne dopušča substantivizacije pri tvorbi strokovnega izrazja kot npr. ruščina in poljščina, proces pa je dokaj živ v pogovorni plasti jezika.

The process of the substantivization of adjectival words affects all Slavic languages, but it is not present to the same degree in all of them and it does not reach the same level of lexical independence. The frequency and stability of the substantivization depends on the semantic fields, on the circumstances of speaking etc. Slovene does not permit substantivization in the formation of specialized terminology as it is possible e.g. in Russian and Polish, but the process is quite active at the colloquial level of the language.

Z vprašanjem substantivizacije pridevniških besed (pridevnikov, pridevniških deležnikov, števnikov in zaimkov) posegamo na različna področja jezika, na semantično, sintaktično in morfološko; pri tem moramo upoštevati tudi zunajjezikovne okoliščine¹, ki v precejšnji meri določajo in usmerjajo govorne postopke in s tem posredno vplivajo na jezikovne spremembe, posebno na leksikalnosemantični ravni. Ugotovitev, ki jo srečujemo v zvezi s klasifikacijo besednih vrst², da ima načelno vsaka pridevniška beseda možnost, da v nekem izbranem sintaktičnem položaju opravlja vlogo samostalnika, zastavlja tudi vprašanje o tem, kako se ta možnost v jeziku realizira, kakšen je obseg tega procesa, do kakšne stopnje se v besedišču ti novi »na pol« samostalniki leksikalno osamosvajajo in dobivajo svoje bolj ali manj trdno mesto tudi v splošno priznani knjižni leksiki. Pojav je v slovanskih jezikih

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1973.

¹ Prim. E. Coseriu, *Determinación y Entorno*. Dos problemas de una lingüística del hablar. *Romanistisches Jahrbuch* VII (1955—1956), 29—54.

² Prim. A. E. Suprun, *Časti reči v russkom jazyke*. Moskva 1971, 69—129; S. Jodłowski, *Studia nad częściami mowy*. Varšava 1971.

znan že na začetku historične dobe³, vemo pa, da v današnjih jezikih ni enakomerno razširjen, da deluje v posameznih jezikih z različno močjo in da ne zajema zmeraj istih pomenskih tipov pridevnikov⁴. Vidnejšo stopnjo je substantivizacija dosegla v severnoslovanskih jezikih⁵, medtem ko je pojav v južnoslovanskih jezikih manj intenziven⁶; pri tem pa ne smemo obiti dejstva, da je to področje pri nas tudi manj preiskano⁷.

Pri iskanju vzgibov, izhodišč in poti za uveljavljanje substantivizacije naletimo na več možnih dejavnikov, ki ali posamič ali kombinirano pospešujejo ta proces⁸; že samo dejstvo, da je pridevnik pomensko in sintaktično tesno navezan na samostalnik, oblikovno pa se mora z njim ujemati, omogoča v okviru zveze premikanje pomenskega jedra na značilni pridevniški del, ki postane za govorečega dominanten, s tem pa se pojavi vprašanje odvečnosti pomensko neobremenjenega dela. Za preobrazbo znaka za lastnost v znak za nosilca lastnosti sta dani dve možnosti: ali se pridevnik samo »prelevi« v samostalnik (konverzija)⁹, formalno pa ostane nespremenjen (če ne upoštevamo redukcije spolov in števil ter redkih primerov samostalniškega pregibanja), ali pa s pomočjo samostalniške pripone (-ec, -ik, -ež, -ka, itd.) tudi formalno preide med samostalnike¹⁰.

³ Prim. substantivizacije v Brižinskih spomenikih (oni bo lačna natrového, žejna napojaho, bosa obujaho...) in v steksl. tekstih (gl. O. Grünenthal, Die Übersetzungstechnik in den altksl. evang. Texten. AslPh XXXI (1910), 336-9).

⁴ *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. Red. N. Ju. Švedova, Moskva 1970, 159-161; E. Tlustá, *K substantivisaci adjektiv v češtině, zvláště v starším období spisovného jazyka*. Slovo a slovesnost XVIII (1957), 158-164; S. Jodłowski, *Substantywnizacja przymiotników w języku polskim*. Wrocław — Warszawa — Kraków 1964.

⁵ To je dovolj jasno že pri Vondráku (Vergleichende Slavische Grammatik II, 1928, 323-5), če primerjamo njegovo mnenje o tem pojavu v slovenščini, ruščini, poljščini in češčini: Im Sl o v. meidet man möglichst ein substantiviertes Adj...; Im Russ. ist die Anwendung des substantivierten Adj. häufiger.; Im Pol n. können die meisten bestimmten Adj. substantiviert werden...; Im Böhm. können gelegentlich auch die meisten best. Adj. substantivisch gebraucht werden.

⁶ Prim. slovenske slovnice (Breznik, Bajec-Rupel-Kolarič, Toporišič) na ustreznih mestih; T. Maretič, *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga jezika*. 1963, 488-90; M. Stevanović, *Sapremeni srpskohrvatski jezik*. 1964, 268-72.

⁷ Slovensko gradivo je izbrano iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika I. Ljubljana 1970; iz lastnih zapiskov in izpisov.

⁸ Prim. L. B. Perl'mutter, *Perexod prilagatel'nyx v suščestvitel'nye*. RJaŠ 1948, I. 12-20; A. V. Isačenko, *Transformacionnyj analiz kratkix i polnyx prilagatel'nyx* (Issledovanija po strukturnoj tipologii, Moskva 1963, 83-4); A. M. Peškovskij, *Russkij sintaksis v naučnom osveščanii*. Moskva 1956⁷, 133 in d.

⁹ Prim. M. Dokulil, *Tooření slov v češtině I*, Praha 1962, str. 24, 56, 62 in d.

¹⁰ F. Miklošič (Vergleichende Syntax der slavischen Sprachen, 1868-1874, 6 in d.) se opira predvsem na to možnost, ko pravi: Es gibt Sprachen in denen das Adjectiv wie das Substantiv den Träger der Eigenschaften bezeichnen kann und Sprachen, in denen diess nicht stattfindet. Zu den letzteren gehören die

Med učinkovite in trajne vire za substantivizacijo pridevnikov spada nedvomno elipsa¹¹; opuščani samostalniki v zavesti govorečih sprva še živi, zato zamenjava ni mogoča, lahko pa preide tak način izražanja s pogostno rabo v navado, tako da se sled za samostalnikom, nosilcem lastnosti, izgubi, ker je to funkcijo že prevzel pridevnik.

Če zasledujemo zgodovino določne oblike pridevnika (samo ta se praviloma lahko substantivira), ugotovimo, da so bili baltski zaimki (lit. *jīs, jì*) in slovanski *jъ, ja, je* prvotno pridevniku zapostavljeni kazalni zaimki (gėras + *jīs*, dobrъ + *jô*), ki so kazali neposredno na predmet z določeno lastnostjo (semantična substantivizacija), ali pa so v vlogi relativa obnovili pomen samostalnika, ki je bil ob istem pridevniku v besedilu že omenjen (sintetična substantivizacija)¹². Takšno stanje je vsaj v prvem obdobju omogočalo pravzaprav enak mehanizem substantivizacije, kot jo poznajo jeziki s členom¹³ (npr. grščina). Pozneje postanejo te oblike v slovanskih jezikih glasovno manj izrazite, ponekod pa se sploh določna in nedoločna oblika zlijeta v eno, tako da nastanejo ugodni pogoji za vznik drugotnega člena (npr. tip *ta mladi* v slovenskih narečjih in v nižjih plasteh pogovornega jezika).¹⁴

Oblikovno je substantivirani pridevnik navadno omejen na en spol (r. *portnoj, stolovaja, snotvornoe*), deloma tudi samo na eno število (sloven. *novô, r. sutočnye*), kar je večinoma sled opuščene samostalnika; samostalniškost je v drugih oblikah manj izrazita ali se popolnoma izgubi. Nekatere skupine subst. pridevnikov kažejo že samostojno besedotvorno aktivnost, tako da se po njihovem vzorcu neposredno tvorijo novi samostalniki pridevniških oblik (npr. r. na *-ovôj*, polj. na *-omy, č. na ovôj*; zelo pogost je tip na *-né: blokovôj, blokomy, blokovôj, školné*). Raz-

slavischen, wenn auch die Regel durch Ausnahmen immer mehr eingeschränkt wird. (6) Slovansko gradivo za substantivirani pridevnik, ki ga M. navaja (26–30) potrjuje samo zadnji del izjave.

¹¹ Prim. že pri: K. Brugmann, *Kurze vergleichende Grammatik der indogerm. Sprachen*. Strassburg 1903, str. 292, 315, 339, 689 in d.

¹² J. Kuryłowicz, *Fleksii prilagatel'nogo v baltijskom i slavjanskom*. Voprosy jazykoznanija (1969), 3, str. 3–11. Lit. primeri semantične substantivizacije z žen. kazalnim zaimkom *jì* (krvinôji, greitôji, raudonôji od pridevnikov *krūvinas, greitas, raudonas* v pomenu *griza* bi ustrezali sloven, narečnim izrazom *ta krvava, ta hitra* (prva dva).

¹³ Prim. op. 10.

¹⁴ R. Kolarič (po Škrabcu) zavrača nemški vpliv pri nastajanju te oblike in to utemeljuje z deloma drugačno rabo slovenskega spolnika; zavzema se tudi za njegovo ponovno vpeljavo v knjižni jezik. Prim. R. K., *Določna in nedoločna oblika slovenskega pridevnika*. Godišnjak FF u Novom Sadu, V, 1960, 185–197; *Določni in nedoločni spolnik v slovenščini*. Zbornik za filologiju i lingvistiku, IV–V, Novi Sad 1961–1962, 170–174.

meroma velika produktivnost je nekatere pomenske skupine substantiviranih pridevnikov močno pomnožila¹⁵.

Na pogostejšo izbiro substantiviranih pridevnikov (kadar obstajajo v jeziku za isti pomen tudi s pripono izpeljani samostalniki, npr. *slepi* : *slepec*, *mrtvi* : *mrtvec*) vpliva tudi njihova stilna nevtralnost, saj se s takim samostalnikom izrazi nosilec lastnosti nasploh, medtem ko pripone imenovanega veliko bolj individualizirajo in posebno v zvezi s človeškimi lastnostmi izraz pogosto ekspresivno obarvajo, kot v takihle primerih: *pravični ljudje*, *pravični* : *pravičneži*, *pravičniki*; *brezposelni* : *brezposelnež*¹⁶; *debeli* in *suhi* : *debeluhi* in *suhci*. Včasih vsiljujejo rabo substantiviranega pridevnika tudi zaporedja v dvojicah ali v celi verigi, čeprav bi bil priponski samostalnik sicer bolj običajen, npr. *zdravi* in *bolni* (navadno: *bolniki*).

Pobude za substantivizacijo pridevniških besed daje ustrezna govorna situacija, v kateri je pogovor uglašen s predmetnim okoljem, tako da je omogočena precejšnja redukcija besed (npr. naročila v restavraciji), ki bi bile za sporazumevanje v drugačnih okoliščinah in med ljudmi z drugačnimi izkušnjami nujno potrebne. Nemajhno vlogo ima tudi kontekst¹⁷, ki nenehno ustvarja sintaktične substantivizacije, poleg tega pa samo besedilo oblikuje zunajbesedni ambient, ki omogoča njihovo osamosvajanje. Kot primer obširnega konteksta, v katerem se opušča samostalnik *človek* in ga nadomeščajo pridevniki, ki pomenijo njegove značilne lastnosti, bi lahko navedli biblijske tekste; čeprav moramo računati pri prevodih teh besedil v slovanske jezike tudi z določenim vplivom jezikov posrednikov, vseeno opažamo, da se v njih pojav substantivizacije razmeroma enakomerno uveljavlja. Za naše vprašanje je zanimiv tudi pravilni kontekst, kjer so navadno že takoj na začetku imenovane bistvene lastnosti junakov (glede na starost, lepoto, dobroto ipd.), ki jih (junake) v nadaljevanju nadomestijo, npr. *najstarejši*, *enooki*, *hitronogi* itd.

¹⁵ B. Unbegaun, *Création d'une catégorie grammaticale: l'adjectif substantivé russe en -ovój*. Recueil linguistique de Bratislava, I, Bratislava 1948, 167 do 172; Vlastimila Kondrová, *Názvy dávek a poplatků*. V knj. *Tvoření slov v češtině II*. Praga 1967, str. 672 in d. Zanimiva je primerjava substantiviranih pridevnikov na -né v Jungmannovem in Příručním slovarju; število besed tega tipa se je povečalo od 27 na 226! Prim. še: D. Moszyńska, *Formant -omy w nazwach zawodowych typu gajowy, motorowy*. Język polski XL (1960), 121 do 127; M. Szymczak, *Uwagi słowotwórczo - semantyczne o polskim współczesnym słownictwie technicznym*. Por. językowy, 1961, 269—278.

¹⁶ Kvalifikator *knjiž.* v SSKJ I, 200, ne ustreza.

¹⁷ E. Coseriu, cit. delo; T. Milewski, *Językoznawstwo*. Varšava 1965, 77—79, 93—98, 226—227; G. V. Kolšanskij, *Funkcii paralingvističeskix sredstv v jazykovej komunikaciji*. Voprosy jazykoznanija (1973), 1, str. 16—25.

Substantivizacija se kot stilno sredstvo veliko uporablja v reklamah, v naslovih časopisnih člankov in novic ipd. (*najboljša, najlepša, najdražja*). Vendar pri tem opazimo včasih občutno neskladje med ožjim jezikovnim ambientom piscev in splošno jezikovno zavestjo bralcev. Naj osvetlim z dvema primeroma takšno razhajanje: če dobi substantivirani pridevnik svoj prilastek (ki bi bil na drugem mestu tudi lahko substantiviran), samo besedni red odloča o funkciji enega in drugega (*brezposelni sosedovi : sosedovi brezposelni*); zato naslovi kot *mladi dinamični* (Delo, 31. 3. 1975) ali *neangažirani in živčni velesili* (Delo, 15. 5. 1969) bralcu ne dajejo adekvatne informacije. V prvem naslovu je gotovo mišljeno, da gre za *mlade*, ki so *dinamični*, v drugem pa je za nespornum kriva tudi dvojina (*neangažirane države in živčni velesili*).

V slovenščini srečamo razmeroma malo substantivizacij, ki bi dosegle takšno stopnjo leksikalne osamosvojitve, da bi delovale tudi izolirano, kot slovarske besede, predvsem kot samostalniki (npr. *moški, ženska*).¹⁸ Samostalniški pomen je v slovarju še največkrat zabeležen pri abstraktnih (*absolutno*) in pri bolj ali manj adverbializiranih predložnih zvezah (*na drobno*). Celó v ruskih, poljskih in čeških slovarjih je ta pojav manj opazno prikazan, kot bi po svoji resnični obsežnosti in pomenu zaslužil. Glede na svojo spremenljivo in večsmerno naravo je pojav v slovnica prikazan na različnih mestih, pri oblikoslovju v zvezi z določno in nedoločno obliko, v besedotvorju in v sintaksi ob vprašanju razmerja med besednimi vrstami in stavčnimi členi.

Kakšna je podoba substantivizacije v današnji slovenščini? Čeprav ni najti primerov, ko ne bi vzporedno s substantiviranim pridevnikom obstajal tudi pravi pridevnik, kot je npr. v ruščini *portnoj, lešij*, ali polj. *miśliwy, narzeczona*, ali č. *hajný* itd., vseeno srečamo nekaj prehodov v samostalnik s fleksijo vred; večina teh primerov je povezanih z domačimi imeni mesecev (zdaj že malo v rabi), kjer so druga imena izenačila v samostalniški sklanjatvi tudi substantivirane pridevnike: (mali in veliki) *traven, -vna*, (mali in veliki) *srpan* (v Pleteršnikovem slovarju II tudi *srpen, -pna*), *gruden, -dna*, *svečan, sečan* (v Plet. II tudi *svečen, -čna* in *sečen, -čna*) in *brezen, -zna*. Med tako substantivirane pridevnike štejemo tudi danes že nekoliko zastarel oz. narečni izraz *duhoven, -na* za knjižno *duhovnik* in biblijske *tri modre (tri je modri, treh modrov)*. Popolnoma se je ločil od komparativa *starejši* samostalnik *starši* (prej *stariši* iz *starejši*), *staršev*, ki je v šolskem žargonu začel tvoriti tudi

¹⁸ Slovanski razlagalni slovarji ne rešujejo te problematike po enakih načelih, zato primerjave ne morejo biti zmeraj zanesljive.

ednino (*starš -a*), medtem ko je dvojina (*starša*) že širše v rabi: *oba starša naj prideta v šolo*. Formalno se je substantivirala tudi *hišna* (star. za: *gospodinjska pomočnica*) in *ženska* (mn. rod. *žensk*, daj. *ženskam*); Plet. II dopušča še pridevniško sklanjatev: *ženskih*, *ženskim*.

Formalno so substantivirani tudi moški priimki, kot so: *Brumen*, *-mna* (od nem. *fromm*), *Čuden*, *-dna*, *Gruden*, *-dna*, *Mastén*, *-a*, *Medén*, *-a*, *Moder*, *-dra*, *Prosén*, *-a*, *Ržen*, *-a*, *Strnen*, *-a*, *Vesel*, *-a* in enako tudi ženska imena kot *Draga*, *Mila*, *Ljuba*, *Snežna*, *Jasna*, *Zlata* ter krajevna in rečna imena tipa *Bela*, *Črna*. V resnici pride pri ženskih imenih razlika med samostalniško in pridevniško sklanjativjo prav malo do veljave, saj se ta pokaže šele v odvisnih sklonih dvojine in množine, tu pa je raba sila redka, npr. *v razredu imajo več Jasen, Snežen in Zlat*.

Pridevniško sklanjatev obdržijo pridevniška ljudska imena za nekatere praznike oz. koledarske dneve: *Gregorjevo* — *Gregorjevega*, *Jurjevo*, *Telovo*, *Petrovo*, *Jernejevo*, *Martinovo*, *Andrejevo*, *Štefanovo*, *Silvestrovo*;¹⁹ pridevniško se pregibljejo tudi hišna imena (posebno v kmečkem okolju), ki se najpogosteje uporabljajo v mestniku s predlogom *pri*: *Tastari*, *Tastarih*, *pri Tastarih*; *pri Antončičevih*, *pri Gajskih*, *pri Loških*, *pri Gregorjevih*, *pri Kovačevih*, *pri Urbasovih*; ponekod se za zveze v mestniku uporablja tudi ednina, kjer se bolj zaznavno občuti opustitev samostalnika *gospodar* (ali njegovega imena): *pri Arhovem*, *pri Keri novem*, *pri Lukančevem*. Uradna imena (prevzeta) tipa *Matičetov* se v ednini sklanjajo samostalniško: *Matičetova*, *Matičetovu* itd.

Med slovenskimi krajevnimi imeni srečamo kar precejšnje število substantivizacij (pregibanje je ostalo pridevniško); gre za imena srednjega spola, ki so se emancipirala od določenega samostalnika (*selo*, *polje*, *brdo*), ki je velikokrat tudi ostal (*Opatje selo*, *Babno polje*), ali pa so nastala v novejšem času naravnost po takem vzorcu, npr. današnje *Kidričevo*. Največ takih imen je na *-ko*, *-no*, *-ovo*, *-je*, *-sko*, *-ško*, npr. *Globoko*, *Visoko*, *Dobeno*, *Kameno*, *Ribno*, *Vrbno*, *Grahovo*, *Trnovo*, *Senovo*, *Kronovo*, *Kozje*, *Bizeljsko*, *Gomiljsko*, *Jezerško*, *Pragersko*, *Krško*, *Laško*, *Proseniško* ipd.

Pri imenih za nekdanje slovenske dežele (današnja zemljepisna področja) se prekrivata dve plasti substantiviranih pridevniških imen, starejša so imena srednjega spola (*Gorenjsko*)²⁰ in mlajša ženskega

¹⁹ Prim. A. Bajec, *Besedotvorje slovenskega jezika II, III*. Ljubljana 1952, str. 23, 66.

²⁰ *Slovenski pravopis 1950* skoraj dosledno še navaja oblike sr. spola v imenovalniku (včasih celo samo te, npr. *Koroško*): *Kranjsko*, *Norveško*, *Nemško* itd., medtem ko jih *SP 1962* že zapostavlja.

spola (*Gorenjska*); medtem ko v današnji rabi na splošno prevladujejo ženske oblike, so se v zvezi s predlogom *na* v tožilniku in mestniku trdno ohranile oblike srednjega spola: *na Koroško, na Koroškem, toda o Koroški*. Nekaj zvez: *prišel je iz Koroške (s Koroškega), Primorski ni bilo prizaneseno, Odpeljal se je na Štajersko, Živi na Notranjskem, Letalo kroži nad Dolenjsko*. Trdno so ostala v srednjem spolu imena za manjša področja, ki pomenijo samo širšo okolico kraja, npr. *Bizeljsko, Kozjansko, Tržaško (Kozjanskega, na Kozjanskem, nad Kozjanskim)*.

Enako razmerje kot za tip *Koroška : na Koroškem* velja tudi za imena držav in dežel, ki v slovenščini niso izpeljana kot samostalniška imena (največkrat na *-ija*: *Francija, Nemčija, Avstrija*, itd.): *Norveška, na Norveškem; Danska, na Danskem; Poljska, na Poljskem; Slovaška, na Slovaškem; Japonska, na Japonskem; Kitajska, na Kitajskem*; itd. Drugačna je podoba pri samostalniških imenih, kjer je uradno ime (*Avstrija, Francija* ipd.) zasedlo tudi vse odvisne skloni, npr. *v Avstriji, v Franciji*; ostanek srednjega spola se je ohranil v bolj pogovorni, neuradni obliki (*na Španskem, na Nemškem, na Ruskem, na Rusko*). Včasih vnašajo te oblike v besedilo tudi nadih starinskosti oz. predstavljajo deželo ali jezikovno področje ne glede na današnje državne meje, npr. *Primož Trubar je deloval na Nemškem : Zdomci delajo v Nemčiji*. Podobno velja tudi za *Slovenijo, (v Sloveniji : na Slovenskem)*.

Proces substantivizacije je dosegel dokajšnjo stopnjo tudi pri imenih ulic oz. cest; danes se že normalno govori in piše: *Titova 15, Miklošičeva 12, Prešernova 3, Aškerčeva 12* itd., samostalniški *cesta* ali *ulica* srečamo samo v primerih, kjer bi utegnili priti do zamenjave npr. *Dolenjska cesta*.

Med občnimi imeni se v slovenščini zbira najbolj utrjena in številčno močna skupina substantiviranih pridevnikov okrog pomensko razmeroma zaključene enote, ki jo predstavljajo človekove lastnosti; ti pridevniki se samostalniško osamosvajajo v moškem spolu, najpogosteje pa so rabljeni v množini. Gre za vidne telesne značilnosti, bolezni, napake in druge pomanjkljivosti, za značajske in podobne lastnosti, za življenje in smrt. Veliko teh samostalniško rabljenih pridevnikov je znanih iz prevodov biblije, tudi sicer imajo v knjižnem jeziku nevtralen stilni položaj, medtem ko imajo priponske izpeljave večkrat slabšalen pomen, včasih pa takih tvorb sploh ni, npr.:

<i>slepi ljudje</i>	— <i>slepi</i>	— <i>slepci</i>
<i>gluhi ljudje</i>	— <i>gluhi</i>	— <i>glušci, gluhi</i>
<i>zdravi ljudje</i>	— <i>zdravi</i>	
<i>živi ljudje</i>	— <i>živi</i>	

<i>bolni ljudje</i>	—	<i>bolni</i>	—	<i>bolniki</i>
<i>mrtvi človek</i>	—	<i>mrtvi</i>	—	<i>mrtvec</i>
<i>umrli človek</i>	—	<i>umrli</i>	—	<i>mrlič</i>
<i>enooki človek</i>	—	<i>enooki</i>	—	<i>enookec</i>

Primer (Luka 7, 22): *Slepi spregledujejo, hromi hodijo, gobavi se očiščujejo, gluhi dobivajo sluh, mrtvi se obujajo, ubogim se blagovest oznanja*. Tako se tudi v praktičnem območju knjižnega jezika, v naslovih zavodov ipd. uporabljajo najraje substantivirani pridevniki: *dom onemoglih, zavod za slepe, zavod za gluhe, dom za ostarele, spomenik padlim, ustreljenim, ubitim*. V preneseni rabi so za izražanje nosilcev negativnih lastnosti (duhovna slepota, gluhost, mrtvost) v navadi le ekspr. priponski izrazi: *slepci, gluhci, mrlič*. Tej vrsti subst. pridevnikov se pridružujejo še takšne: *lačni, žejni, siti, leni, bojazljivi, pravični, pametni, pogumni*, ipd.; v novejšem času se je razširila skupina, ki označuje nosilce idejnih, socialnih, političnih idr. lastnosti. Tudi ti subst. pridevniki nastopajo večinoma v množini in v m. spolu, čeprav gre za izhodišča z ženskim samostalnikom (npr. država); to kaže na začetke samostojnega besedotvornega vzorca: *nerazviti, razviti, neodvisni, neangažirani, levi, desni, rdeči, beli, plavi, zaposleni, nezaposleni, brezposleni, mali, veliki, zatirani* itd. Pogoste so substantivizacije za nosilce starostnih oznak: *najmlajši, mladi, mlajši, mladoletni, odrasli, polnoletni, starejši, stari*.

Posebno razvejano pomensko družino substantiviranih pridevnikov sta izoblikovala *stari* in *mladi*; uporabljata se v različnih spolih in številih. V kmečkem okolju se trdno držijo oblike s členom: *ta mladi, ta mlada, ta mlada* (dvoj.), *ta mladi* (mn.), *ta stari, ta stara, ta stari*²¹ (mn.) v pomenu *mladi (novi) gospodar* (sin, naslednik): *stari (bivši) gospodar* (oče). Enako razmerje velja za hčerko, snaho, zeta in mater. Ker knjižni jezik ne dovoljuje člena, ob njegovi odstranitvi samostalniškost in določenost pomena opeša: *mlada je vstopila : ta mlada je vstopila; mlada hočeta podreti hišo : ta mlada hočeta podreti hišo*. Kljub obstajanju kolektivnega samostalnika *mladina*, se *mladi* (množ.) uporablja kot splošno nasprotje *starih*. *Mladina* je bila še pred desetletjem veliko bolj pogostna, danes pa se zdi, da subst. pridevnik močnejše poudarja posameznika kot nosilca lastnosti *mladih*; drugi izpeljani samostalniki so pomensko preveč specializirani (*mladostnik, mladinec, mladec, mladič*). Nekaj primerov: *pota mladih* (zbirka), *mladi zborujejo, v delavskih*

²¹ Prim. op. 14; J. Toporišič, *Slovenski pogovorni jezik*. SR XVII (1970), 1—2, str. 55—70.

svetih je premalo mladih, sprejem za mlade. Z modno predpono *anti-* sta bila zapisana tudi izraza *antimladi* in *antistari* (Delo, 10. 5. 1969).

Vzporedno z mladimi srečujemo tudi stare: *stari ne razumejo mladih, premalo domov za stare*. *Stari* se najde tudi v pomenu za starejše rodove sploh, ali ožje, za stare Grke in Rimljane.

V novejšem času se je zelo razširila raba izraza *stari, stara* v ednini; besedi sta postali že kar univerzalni v mestnem okolju, v uradih in šolah, v pogovorni in žargonski plasti, večinoma s slabšalno obarvanostjo, ki pa se lahko sprevrže tudi v dobrohoten odnos. *Stari* in *stara* pomenita pravzaprav vsakogar, od predstojnika, šefa, učitelja, učiteljice, profesorja, očeta, matere do moža in žene: *stari je danes nasajen, stari je še bister, stari ne da denarja, stari je vso uro spraševal, stara je sitna*. Ta naziv lahko dobi npr. učitelj, ki je komaj prekoračil dvajseto leto.

Pogosto se uporablja izraz *mladi* (mn.) in *stari* v ed. in mn. (tudi *stara*) za označevanje mladičev in njihovih staršev v živalskem svetu. Posebno znana je zveza *imeti mlade*, kar velja predvsem za ptiče in druge živali, ki imajo po več mladičev. Primer: *V enem mesecu se izležijo mladi, ter so od prvega trenutka sami sebi prepuščeni, že prvi dan tekajo okoli in se sploh obnašajo kakor stari. Jeseni se pa mlado in staro zbira skupaj za zimsko spanje*. (F. Erjavec). *Staro in mlado* pomeni tudi množico ljudi vseh starosti (*staro in mlado hiti na ulice*).

Po tipu *dežurni* (oficir, vojak, zdravnik itd.) se v novejšem času pogosto opušča določani samostalniki pri nekaterih nazivih (v ožji pogovorni plasti): *generalni* (direktor), *komercialni* (direktor), *personalni* (referent), *glavni* (direktor), *socialna* (referentka, delavka, sestra): *tov. generalni prihaja, tov. komercialni bo odločil*.

Namesto *obtoženec, obsojenec* na sodiščih radi uporabljajo tudi subst. pridevnika-deležnika *obtoženi, obsojeni*. Za zveze *po krivem, po nedolžnem (obtoženi, obsojeni)* sta ustrezna samo ta dva izraza, ker sta še v stiku z glagolom.

Po šolskih redih so imenovani njihovi nosilci (učenci): *odlični, prao dobri, dobri, zadostni, nezadostni; slabi, boljši, najboljši: zadostnih ne sprejemajo v gimnazijo, odličnim ni treba pisati poprave*. V zvezi s šolskim življenjem sta tudi subst. komparativa *nižja, višja*, ki pa sta bila živa le, dokler je obstajala osemletna gimnazija.

K vrednostnim lastnostim lahko uvrstimo tudi utrjene substantivizacije tipa *vsemogočni, prevzvišeni, prečastiti, bližnji, blaženi, brezmadežna, vsi sveti*.

V pomenu moža in žene se uporabljajo v kmečkem okolju (Štajerska) tudi pridevniški zaimki *sam, moj, naš* oz. *sama, moja, naša*: *našega ni doma, sam je šel v hosto, moj je pri vojaki, naša hodi na tečaj, sama tega ne sme vedeti, to bo moral sam povedati* (mož). Zaimek *naši* je zelo popularen kot samostalniški v pomenu naše moštvo, naša vojska: *naši bodo gotovo zmagali*.

Veliko substantivizacij, ki ostajajo v mejah pogovornosti in so povezane z ožjim okoljem (le poredkoma prodrejo tudi v pisni jezik) se zbira okrog jedil in pijač; opuščeni samostalniki so navadno še precej občuteni (meso, juha, vino, kruh, ipd.), včasih pa gre sploh za skupek jedi z isto dominantno lastnostjo (nekaj *mlečnega*). Tako slišimo namesto: *goveje meso* — *govedina* samo *goveje*, in dalje še *svinjsko, telečje*. Večjo samostalniškost so dosegle *močnata* (jed), *kranjska* (klobasa) in *turška* (kava). Pogosto se opušča tudi samostalniški *juha*: *goveja z jajcem, zelenjavna, paradižnikova*. V pekarni se navadno opušča samostalniški *kruh*: *hlebec belega, pol domačega, kilo črnega, rženega, obsenega*. Če želimo npr. *četrt belega* velja to v pekarni za *kruh*, v točilnici pa za *vino*. Navadno v zvezi s *kaj* in *nekaj* se pogosto uporabljajo substantivirani pridevniki, ki označujejo skupek jedi, »to kar ima lastnost« npr. *hladnega, vročega, toplega, mastnega, krepkega, domačega, mlečnega, pečenega, kuhanega* ipd.: *kuhanega ne mara, kaj malega bi pojedel, prinesite še kaj sladkega, kislo mu diši*.

Podobno kot pri jedeh se tudi pri pijačah opušča imenovanje samostalnikov in ostane samo popredmetena lastnost: *liter belega, dva deci črnega* (vina), *steklenica radenske, rogaške, mineralne* (vode). Tak ekonomičen način izražanja s številnimi priložnostnimi substantivizacijami srečujemo v trgovinah, v delavnicah, v tovarnah, od koder se zaradi pogoste rabe takšno izražanje širi tudi v splošni pogovorni jezik. Včasih pa pride tudi do nasprotnega procesa, ko postane lastnost takoj splošna, npr. (turškost), da se ta izpušča in ostane samo pravi nosilec lastnosti, *kava*. (Podoben pojav srečamo pri dvodelnih krajevnih imenih: tako gre oddaljeni na *Cerkniško*, bližnji na *jezero*; enako: v *Mursko* — v *Soboto*.)

Posebno skupino substantiviranih pridevnikov najdemo tudi v območju prometa, zlasti v zvezi s poimenovanjem različnih vlakov; poleg uradnih nazivov: *osebni, potniški, pospešeni, brzi, ekspresni, toborni* in *motorni vlak* se v krogih, kjer je stik s prometom močan, uporabljajo subst. pridevniki, npr. *potniški* itd. ali za nekatere vlake izpeljani pogovorni samostalniki, npr. *brzec, motorka, ekspres*. V razmeroma ozkem krogu ljudi, ki pogosto potujejo z vlakom na določenih progah, sreču-

jemo tudi oznake za vlake po času njihovega odhoda oz. prihoda: *jutranji*, *večerni*, *popoldanski*, *nočni*, (tudi *s petim*, *sedmim* itd.), medtem ko se za oznako smeri imenujejo vlaki kar po važnejših postajah (po imenih za prebivalce tistih mest): *mariborčan*, *jeseničan*, *beograjčan*.

Posamične substantivizacije srečujemo še na drugih področjih; tako je v pogovornem jeziku precej pogosta *centralna* (za centralno kurjavo, ogrevanje), *atomska* (bomba), *operacijska*, *dežurna* (soba) v bolnišnici. Za domače pesmi (viže) slišimo samo: *domača*, *poskočna*, *vesela* (*zaigrajte še kakšno domačo*, *zapijte še kakšno veselo*); med boleznimi je bila nekoč zelo znana *španska*. Med dokaj samostalniško osamosvojene pridevnike bi lahko prišteli pogosto rabljena: *domači*, *sosedovi* (v množ.), v zvezi z morjem pa je pogosten subst. pridevnik *kopno*: *po dveh mesecih je stopil z ladje na kopno* (na suho).

Razen substantivizacij, ki smo jih srečali v zvezi s človeškimi lastnostmi, je najbolj produktiven in v knjižnem jeziku zelo razširjen tip »samostalnikov«¹ srednjega spola, ki pomenijo abstrakta, lastnost *sámo*; zanje tudi ne moremo najti opornega samostalnika. Taki samostalniki so razširjeni v leposlovju, v znanostih, v umetnosti, filozofiji in publicistiki; največkrat so rabljeni v zvezi z *nekaj*, *kaj*, *nič*, *dosti*, *mного*, *veliko*, *preveč*, *malo*, *marsikaj*. Primeri: *povzpeli se v svet* absolutnega (prim. K. Čapek, *Továrna na Absolutno* — v češčini se sklanja samostalniško), *nekaj belega se mu je pokazalo v očeh*, *na konferenci niso sklenili nič bistvenega*, *ново na tujem* (rubrika TV), to je *nekaj boljšega*, *v romanu je nekaj neminljivega*, *človeškega*, *brezčasnega*; *plesalka je bila nekaj breztelesnega*, *ne morem povedati še nič definitivnega*, *nič dobrega se ne obeta*, *onkraj dobrega in zlega*, *izvedel ni nič določnega*, *nekaj divjega je v njegovi naravi*; *globina*, *izpovedovanje*, *značilnost* *doživete*; *rad bi doživel nekaj edinstvenega*, *v njegovem obnašanju je nekaj elementarnega*, *to je nekaj enkratnega*, *v drami je preveč epskega* (liričnega), *premalo dramatičnega*; *veliko lepega je vedel povedati*, *nič slabega ni hotel*, *marsikaj hudega je storil*, *nekaj gnilega in nezdravega je v tem okolju*, *preveč grenkega je okusil*, *rekel je nekaj grdega*, *pot v neznano*, *v knjigi ni nič naprednega*, *nazadnjaškega*, itd. *Kdor ni skusil bridkega*, *ne pozna sladkega* (preg.); *povedano si zapomni*, *obljubljeno prinesl*, *zapisano ostane*.

Številne so v slovenščini tudi predložne zveze s substantiviranimi pridevniki, ki so se bolj ali manj adverbializirale in deloma tudi fra-

zeologizirale. Tudi tu gre v glavnem za srednji spol, ki pomeni splošno popredmeteno lastnost; veliko teh zvez je že zastarelih ali pripadajo pogovorni plasti, vendar je pravo bogastvo tega tudi v knjižnem jeziku: *na belo mleti, v belo oblečen, z belim pogledati, gaziti po celem (snegu), obleka iz celega, na črno prodajati, zadeti v črno, do dobrega se seznaniti s čim, na debelo; na drobno (na debelo) mleti, zapadlo je na debelo snega, prodajati eno k drugemu, v drugo priti, drug za drugim, ob dvanajstih, v glavnem se strinjaba, do golega posekati, v grdem ne hodi ven, na grobo tkano platno, spraviti koga na hladno, z lepim se hvali, na lepem ga ni bilo več, v lepem so sadili, na slepo iskati, zlepa ne gre — bo šlo pa zgrda, živeti na tesnem, na tihem pomagati, ostal je na suhem, od malega je nagajal, jutri bo ob mladem, ob polnem, zaradi lepšega ti pomaga, obračati se na desno, na levo, ni več na tekočem, hoditi po dveh, po štirih.*

V zvezi s substantivizacijo števnikov velja omeniti simfonije (*Beehtovnova deveta*), označevanje časa, starosti (*ob enih, pri dvajsetih*): v pogovornem jeziku nastopa *en, eden* večkrat v samostalniški vlogi: *še eno reci, pa ..., eno mu prisóli, eden (nekdo) je rekel, eno mi zapoj, bomo eno rekli* (posedeli in pokramljali), itd. Med deležniki smo pretekle trpne v subst. vlogi že srečali, sedanjiški na -č pa v tej funkciji tudi niso redki, npr. *govoreči, besneči, trpeči, vodeči*, (*govoreči in nagovorjeni; preženi besneče in reši trpeče ...; favoriti lovijo vodeče*).

Nekaj substantivizacij pri zaimkih smo že navedli; med svojilnimi zaimki (*dragi moji, pozdrav tvojim*) se je v tej vlogi posebno uveljavil *svoj* (*svoji k svojim, dela ob svojem, ostal je pri svojem, živi na svojem, danes je še ob svojem, daje iz svojega, rad je med svojimi, dobil je svoje, vedno svojo goni*).

Iz gornjih primerov lahko sklepamo, da so se substantivirani pridevniki pogosto uporabljali v otrdelih zvezah in frazah, zaradi kratkosti pa so posebno primerni v rekah in pregovorih. Še nekaj primerov: *najhujše šele pride; postavili so ga na hladno; trda mu prede; ko strela z jasnega; združiti prijetno s koristnim; ta je pa lepa!; vsakemu se svoje najlepše zdi; iz malega raste veliko; pametnejši odneha; lačni sitemu ne verjame; ta bela s koso (smrt); na žive in mrtve; debele je razdiral; kaj bo dobrega?; v tretje gre rado; itd.*

Slovenščina se z uporabo subst. pridevnikov v strokovni terminologiji ne more pohvaliti (kot npr. ruščina, poljščina, češčina), vendar tudi tu

ni čisto brez njih; v matematiki srečamo npr. *cela* (*pet celih šest desetink* — 5,6), v knjigovodstvu pa npr. *knjižiti v dobro*.

S tem smo izčrpali le del gradiva, ki ga za opisani proces ponuja slovenščina; lahko trdimo, da se postopek substantivizacije pridevniških besed v živi govorici nenehno uveljavlja in da nekaj tega ostaja tudi v celotnem sistemu slovenskega jezika.

РЕЗЮМЕ

Мнения о том, где коренятся причины субстантивации прилагательных и как соотносятся славянские языки между собой с точки зрения активности этого процесса, а также о том, какие семантические группы слов наиболее охвачены этим явлением, и какой степени лексикализации они достигли, в славистике до сих пор еще расходятся.

В своем сообщении автор исходит из предположения, опираясь на возникновение определенной формы славянских прилагательных, — что в принципе возможность субстантивации в славянских языках является одинаковой, как в языках, имеющих член. Принимая во внимание как нарицательные так и собственные имена (прилагательного происхождения) словенского языка, он устанавливает, что процесс субстантивации более широко и глубоко распространен в узких профессиональных средах просторечия и разговорного языка, в рамках которых экстралингвистические факторы играют большую роль. Осуществление этого процесса зависит также от актуальности «предмета», которого видное свойство обозначается прилагательным.

Большинство субстантивированных прилагательных ограничивается только в одном значении (реже в некоторых) прилагательного и употребляется обычно в одном роде (и числе); в других категориях субстантивность ослаблена или совсем неизвестна. Автор пытается также определить стилистическую ценность суффиксальных существительных в сопоставлении с немаркированными субстантивированными прилагательными.

Несмотря на то, что субстантивация в словенском языке не достигла такой степени продуктивности и автономности, как, например, в северославянских языках, она богато представлена в сфере адвербиализации, в словенской фразеологии, в пословицах и поговорках.

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 črtkasto črto; navadna + črtkasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z ».....«, prevodi, pomeni itd. pa z '.....'.

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

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

Rokopis razprave naj ne presega 30 avtorskih strani, kritike 15, poročila 2—4. Jezikovno 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 temi, uporabljeni metodi in rezultatih razprave.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (le-to tudi ob vseh eventualnih 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 Založba Obzorja).

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

V OCENO SMO PREJELI

Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio linguistica. Tomus III. Budapest 1972. 198 str.

Slovo 22. Časopis Staroslovenskog instituta u Zagrebu. Zagreb 1972. 192 str.

Staročeský slovník 4 (nedobře-neosědlý). Nakladatelství Československé akademie věd. Praha 1972. Str. 433-592. Hlavní redaktor Bohuslav Havránek.

