

letnik VII
številka

3

**jezik
in
slovstvo**

1961/62

Jezik in slovstvo

Letnik VII, številka 3

Ljubljana, 25. decembra 1961

List izhaja od oktobra do maja vsakega 25. v mesecu (osem številok)

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Tiska Časopisno podjetje »Celjski tisk« v Celju

Uprava revije »Jezik in slovstvo« (Ivo Graul) Ljubljana, Titova 11

Opremila inž. arh. Jakica Acceto

Ureja prof. Boris Merhar (Ljubljana, Ločnikarjeva 9) z uredniškim odborom

Rokopise in dopise pošiljajte na njegov naslov

Naročila in vplačila sprejema uprava revije »Jezik in slovstvo« v Ljubljani,
Titova 11, tekoči račun pri NB 600-11-5-80 v Ljubljani

Letna naročnina 700 din, polletna 350, posamezna številka 100 din;
za dijake, ki dobivajo list pri poverjeniku, 500 din;
za tujino celoletna naročnina 1000 din

Vsebina tretje številke

<i>Tine Logar</i> Dr. Fran Ramovš in njegovo delo	65
<i>Blaž Tomaževič</i> Kosovelova socialna pesem	69
<i>Ignac Kamenik</i> Otroški liki v delih Ivana Cankarja	78
<i>Franc Žagar</i> Razvoj izražanja osnovnošolskih učencev	82

Ocene, poročila, zapiski

<i>Franc Jakopin</i> Nahtigalovi Slovanski jeziki v nemškem prevodu	87
<i>Rudolf Kolarič</i> Novi pogledi na pismeni jezik	88
<i>Viktor Smolej</i> Zapiski in opombe	90
<i>Janez Svoljšak</i> Za kaj tu pravzaprav gre?	94
V oceno smo prejeli	96

Tine Logar

DR. FRAN RAMOVŠ IN NJEGOVO DELO

Pred kratkim je minilo 9 let, odkar je umrl dr. Fran Ramovš. Slovenski narod je z njim izgubil človeka izrednih kvalit, osebnost, v kateri so se harmonično združile lastnosti velikega in široko razgledanega znanstvenika — jezikoslovca, izvrstnega predavatelja in pedagoga, neutrudnega organizatorja znanstvenega dela ter toplega in nesebičnega prijatelja in tovariša.

Ramovša uvršča njegovo delo med največje slovenske znanstvenike — jezikoslovce. Znanstveno je začel delati v času, ko se je že zdelo, da bo s smrtjo treh velikih naših slavistov — Vatroslava Oblaka, Karla Štreklja in Stanislava Škrabca za dalj časa zamrlo tudi slovensko jezikoslovje, če se seveda ne oziramo na delo Antona Breznika, ki se je popolnoma posvetil praktičnim potrebam slovenskih šol in proučevanju zgodovine slovenskega knjižnega jezika. Tedaj pa se je oglasil mladi Ramovš, ki je že s svojimi prvimi razpravami dokazal, da se za usodo slovenistike ni bati, temveč da je prišla v še zanesljivejšo in spretnejšo roko, kot je bila dotlej.

Ko je bila po prvi vojni ustanovljena univerza v Ljubljani, je katedro za slovenski jezik zasedel mladi Fran Ramovš. Z njim se začenja za slovenistiko nova doba. Ramovš je že kot študent na univerzi sistematično in načrtno preštudiral vse slovenske tekste do srede 19. stol. in jih hkrati ekscerpiral za vsa poglavja zgodovinske slovnice slovenskega jezika razen za sintakso. Obenem se je intenzivno poglobljal v študij žive slovenske govorice in se na terenu ali pa s pomočjo informatorjev seznanil skoraj z vsemi slovenskimi narečji in govori. Razvoj slovenskega jezika je tako postal zanj odprta knjiga. Nihče pred njim ni razpolagal s toliko in tako vestno zbranimi podatki kot on. Zato je razumljivo, da že prve razprave kažejo Ramovša kot suverena poznavalca pojavov v slovenskem knjižnem in živem jeziku in da je že tedaj lahko napovedal svojo historično gramatiko slovenskega jezika. Delo, ki ga je opravil, je občudovanja vredno. Medtem ko so prejšnji slovenisti pričenjali zgodovino slovenskega jezika šele z Brižinskimi spomeniki ali še pogosteje s Trubarjem, pa je Ramovš zasadil lopato prav pri viru, tam, kjer slovenščina pravzaprav še ni bila slovenščina, temveč le eden izmed praslovanskih dialektov, pri alpski slovanščini 6. stoletja, ko so se Slovenci šele naselili na novem ozemlju in je bil s tem dan prvi povod za formiranje samostojnega slovenskega jezika, ki se je iz praslovanskega dialekta polagoma in v zvezi s celotnim družbenim življenjem ljudstva, prebivajočega na novem ozemlju, v novih geografskih, klimatičnih, socialnih in zgodovinskih razmerah razvil v današnji nenavadno raz-

členjen jezikovni organizem. Proučevanje zgodovine slovenskega jezika je Ramovš tako pomaknil za 400—500 let nazaj. Proučujoč to staro dobo v razvoju slovenskega jezika, se je seveda oprl na tisto, kar mu je kot vir edino bilo dano, namreč na medsebojne jezikovne odnose slovenskega ljudstva z vsemi sosedi, s katerimi je prišlo v stik, in z ljudstvi, na katerih ozemlju se je naselilo, odnose, ki se kažejo v jezikovnih substitucijah ter zgodnjih izposojenkah iz bavarščine in romanskih narečij. To jezikovno gradivo je za tisto dobo edini vir za študij slovenskega jezika poleg že dane praslovanske podlage ter smiselnega primerjanja posameznih današnjih slovenskih narečij med seboj. Rezultate teh raziskavanj je Ramovš sproti objavljaval v domačih in tujih znanstvenih revijah, strnjeno pa podal v začetnih poglavjih svoje *Kratke zgodovine slovenskega jezika I*. To je bil najtrši oreh, ki ga je moral Ramovš streti, še preden se je lotil študija o nadaljnjem razvoju slovenskega jezika, ki je kodificiran v pisanih in tiskanih slovenskih tekstih. Tu se nam Ramovš kaže tudi kot suveren poznavalec romanščine, germanščine, zlasti pa splošne in specialnih fonetik. Rezultati študija slovenskega jezika v prvih stoletjih po naselitvi so na novo osvetlili tudi Brižinske spomenike same, ki so bili in so deloma še predmet mnogih razprav in znanstvenih sporov. Svoja dognanja v zvezi z njimi je Ramovš strnil v uvodu k slovenski izdaji teh tekstov, izdaji, ki jo je pripravil skupaj z zgodovinarjem in paleografom *Milkom Kosom* in v kateri je podal tudi njihovo fonetično transkripcijo ter prevod v današnjo slovenščino (1937). Če je problematika jezika Brižinskih spomenikov danes jasnejša, je to nedvomno v veliki meri zasluga Frana Ramovša.

Največ časa in truda je Ramovš posvetil razvoju slovenskega *vokalizma*, ki je tako specifičen, da kaj takega ne najdemo v nobenem drugem slovanskem jeziku. Raznolikost in vsaj navidezna nasprotja so tu tolikšna, da je to uganko lahko razrešil samo znanstvenik takega kova in kvalitet, kakršen je bil Ramovš. Samo človek, ki je bil hkrati prodoren analitik in intuitiven sintetik — in prav to je prof. Ramovš bil — se je lahko znašel v na videz neizmernem kaosu slovenskega vokalizma, kaosu seveda za tistega, ki se ni dokopal do razumevanja gibalnih sil, usmerjajočih razvoj slovenskih vokalov nekako od 12. stol. dalje do današnjih dni. In do razumevanja teh razvojnih silnic se pred Ramovšem ni dokopal nihče, niti pri nas doma niti drugod po svetu. Iz Ramovševega pripovedovanja je znano, da je tudi njega ta naravnost nepregledna in brezmejna številnost slovenskih vokalnih refleksov, ki jih je poznal iz živih slovenskih govorov, spravljala že v ubup. Odkod ta nenavaden pojav in kako je moglo na tako majhnem jezikovnem ozemlju do njega priti, kako povezati na videz tako velika nasprotja v enoten razvojni proces, kako ustvariti enoten sistem, kjer bodo dobili svojo razlago vsi, če še tako različni vokalni rezultati? Ramovša so ta vprašanja dolgo mučila, preiti je moral skozi več faz, preden se je dokopal do jasnih pogledov, preden je našel vsem pojavom skupni imenovalac, enotno formulo.

Ramovšev nauk o razvoju slovenskih vokalov je zgrajen na nekaterih temeljnih spoznanjih, ki jih slovenisti pred njim še niso poznali. Prvo in najvažnejše je v tem, da je v alpski slovanščini nekako v 12. stol. pri razvoju vokalov prišlo do bistveno novih, specifično slovenskih razvojnih tendenc, ki so se končno izoblikovale v naslednjo zakonitost: kvalitetni razvoj slovenskih vokalov je odvisen od njihove kvantitete, je torej funkcija kvantitete, ki pa je sama spet najožje povezana s prvotnimi praslovanskimi intonacijami, torej

funkcija le-te. Zato na slovenski vokalizem od tega časa dalje ne smemo več gledati s praslovanskimi očmi kot na en sam sistem, temveč moramo ostro ločiti med dolgim in kratkim vokalizmom, kajti odslej se vsak od njiju razvija po svoje. Dolgi vokali teže po napeti artikulaciji, zoževanju in diftongizaciji, kratki pa po vseh mogočih oblikah redukcij, ki so privedle v tem govoru do teh, v onem pa do drugih stopenj in oblik. Seveda vsi govori in narečja do danes niso prešla enako dolge razvojne poti: ta je v razvoju že zelo daleč, oni pa je na svoji poti zaostal in je še bliže prvotni slovenščini. Treba je le ločiti, kaj je v tej pisanosti starejše, kaj mlajše. Ramovš je pri tem zelo plodno uporabil in na slovensko jezikovno področje apliciral Bartolijev nauk o centralnih in perifernih areah. Ta mu je razkril, da imajo osrednja slovenska narečja za seboj največjo razvojno pot, saj so bila središče živahnega dogajanja in življenja, zaradi česar so se tudi v jeziku pojavile nove tendence in novi pojavi. Nasprotno pa so obrobni, odmaknjeni predeli ter zaprte doline in kotline, ki se jih promet ni dotaknil, kjer ni bilo živahnih in obsežnih socialnih kontaktov in mešanja, v jezikovnem razvoju zaostali, ta bolj, oni manj.

Šele ko se je Ramovš docela jasno zavedel te prve in osnovne slovenske jezikovne zakonitosti, se mu je razjasnilo tudi vprašanje slovenskih vokalnih redukcij, ki so takó in na tako različne načine spremenile podobo slovenskih živih govorov, da so neizmerno begali vse sloveniste pred njim. Ramovš se je s tem vprašanjem mnogo ukvarjal in ga obravnaval v različnih študijah, najbolj dognano, vseskozi premišljeno in sistematično rešitev tega pojava pa je podal v zaključnem poglavju *Kratke zgodovine slovenskega jezika*.

Drugo temeljno spoznanje, do katerega je Ramovš prišel pri študiju razvoja slovenskega vokalizma, je bilo v tem, da vokali razvojno niso vsi *enako* elastični, da se torej nekateri vokali celo v istem govoru lahko razvijajo hitreje kot drugi in da zato v enako dolgem časovnem razdobju lahko dosegajo glede na izhodišče različno razvojno stopnjo. Razlog za to vrsto razlik med današnjimi refleksi sicer paralelnih vokalov torej ni čas, temveč *narava* vokala samega in z njo povezane njegove fonetične razvojne možnosti. Ko je Ramovš prišel do tega spoznanja, se mu je razjasnila cela vrsta slovenskih dialektičnih pojavov, ki so mu prej delali velike preglavice in mu zamegljevali pogled in sodbo.

Ramovševemu raziskovanju slovenskega vokalizma je razen tega stala na poti še ena težka ovira, namreč vprašanje razvoja slovenskega *akcenta*. Dokler se tudi v tem pogledu ni dokopal do jasnosti, so bile njegove interpretacije na šibkih nogah, saj sta vendar akcent in prvotna slovanska intonacija odločilno vplivala na razvoj slovenskih vokalov. Zavedajoč se tega, se je Ramovš dolga leta intenzivno ukvarjal s tem problemom, dokler ni spravil vseh raznovrstnih pojavov v sistem, čigar posamezne sestavine bodo morda doživele še korekture, celota pa bo ostala. Najdragocenejše so njegove razlage o razvoju slovenskega akcenta, o nastanku splošnoslovenskih in dialektičnih akcentskih premikov, o njihovih vzrokih, geografski razširjenosti in relativni kronologiji. Za presojo in pravilno genetično razvrščenost dialektičnih vokalnih refleksov je bila odločilnega pomena tudi Ramovševa razlaga razvoja praslovanskega akuta v slovenskem jeziku. Z njo je pojasnil vrsto sicer težko razumljivih refleksov na obsežnem perifernem področju od Rezije do Prekmurja. Tudi to spoznanje je eden izmed temeljnih kamnov v zgradbi slovenske historične gramatike, zlasti vokalizma.

S svojim raziskovanjem slovenskega vokalizma je Ramovš odkril ključ za realno in pravilno pojmovanje razvoja, našel je formulo, ki pojasnjuje vse pojave slovenskega vokalizma od 12. stol. do danes.

Podobno kot z vokalizmom je tudi s slovenskim konzonantizmom. Razvoj je bil tudi tu zelo bogat, vendar pa ne tako zapleten. Zato je razumljivo, da je ta del svoje Historične gramatike Ramovš najprej spravil v dokončno obliko in ga izdal že 1924. leta. Človek, ki študira starejše slovenske tekste ali živa slovenska narečja in išče v Ramovševem konzonantizmu razlag, je ob tej knjigi na vsak korak presenečen. Težko je najti kak pojav v slovenskem konzonantizmu, ki bi se Ramovševi pozornosti izmuznil. Če že ni naravnost omenjen, pa je večinoma vsaj načelno rešen.

Tujemu slavističnemu svetu še najmanj poznano je *oblikoslovje* slovenskega jezika. Vzrok je v tem, da je Ramovš s tega jezikovnega področja razmeroma najmanj objavljaj. Ta del slovenske zgodovinske slovnice poznajo v celoti samo njegovi slušatelji in učenci, ki so imeli priliko poslušati njegova predavanja na univerzi. Od razprav bi omenil samo najvažnejše: o mnogovrstnih analogijah v fleksiji besed *kri* in *uho*, o končnici -ov v instr. sg. fem. v prekmurskih govorih, o rezijanskem imperfektu, o pridevniški sklanji, o nastanku novih končnic gen. pluralis a-debel v centralnih in zahodnih slovenskih narečjih itd. Po njegovi smrti je izšla knjiga *Morfologija slovenskega jezika*, ki so jo za tisk pripravili njegovi povojni učenci, vendar to delo ne obsega in extenso vsega tistega, kar je Ramovš na tem področju dognal in ustvaril.

Pred Ramovšem razmeroma najmanj poznana so bila slovenska narečja. Zato so bile tudi klasifikacije mehanične ter niso podajale realne slike slovenske dialektične razčlenjenosti in medsebojne povezanosti. Ramovš pa se je, kot sem že omenil, s slovenskimi dialekti ukvarjal že od prvih let študija na Dunaju in v Grazu pa vse do končne formulacije svojih dialektoloških nazorov v VII. knjigi *Historične gramatike* (1935). Ta knjiga je zlata knjiga slovenistike. To je nepogrešljiv vademekum za vsakogar, ki se bo kdaj koli zanimal za živo slovensko govorico. Tu je Ramovš razmeroma podrobno opisal vsa slovenska narečja in podal njihovo novo klasifikacijo, pri kateri je upošteval mnogo lingvističnih dejstev ter geografske, naselitvene, kolonizacijske, migracijske, socialne, politične in druge momente, ki so privedli zgodnjo alpsko, dialektično še ne razčlenjeno slovenščino do današnjega pisanega mozaike, ki v slovanskih jezikih nima primere. Iz lastnih izkušenj govorim, da sem pri podrobnem zbiranju gradiva za Slovenski lingvistični atlas le redkokje naletel na dialektične pojave, ki bi bistveno spreminjali Ramovševe poglede, tako zgoščeno izražene v njegovi Dialektologiji, čeprav so bili njegovi podatki za nekatera področja zelo skopi. Razen Dialektologije je Ramovš s tega področja že prej objavil tudi *Dialektološko karto slovenskega jezika* z obširnimi uvodom (1931), katere povzetek je nato 1935. leta izšel še v *Karti slovenskih narečij* v priročni izdaji.

S knjižnim jezikom in njegovim urejanjem se Ramovš ni preveč rad ukvarjal. Kljub temu pa je tudi na to področje posegel dvakrat: prvič pred vojno, ko je skupaj z Breznikom izdal *Slovenski pravopis* (1935) in drugič že po vojni, ko je Inštitut za slovenski jezik pri SAZU prevzel nalogo, izdati nov slovenski pravopis. Kljub bolezni je Ramovš tudi to delo do konca (1950) vodil.

Ramovševo delo bi ne bilo dovolj označeno, če bi vsaj z nekaj besedami ne omenil tudi njegovih zaslug pri organiziranju slovenskih znanstvenih ustanov in tiska. Odločilna je bila že njegova vloga pri ustanovitvi slovenske uni-

verze, ko je kot tajnik vseučiliške komisije pripravil vse potrebno za njeno ustanovitev, nivo in delo. Bil je dalje sourednik Časopisa za slovenski jezik, književnost in zgodovino ter eden izmed ustanoviteljev Znanstvenega društva za humanistične vede, njegov tajnik in urednik Razprav. Zadnje desetletje pred drugo svetovno vojno pa se je zagrizel v delo za ustanovitev Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kar se mu je kljub silnim težavam 1938. leta tudi posrečilo. Že od vsega začetka je bil njen redni član, načelnik filozofsko-filološko-historičnega razreda in od 1942. leta dalje tudi glavni tajnik. Po drugi vojni je bil spet organizacijsko njen najagilnejši član, vodja Inštituta za slovenski jezik, sourednik Slavistične revije, generalni sekretar akademije, po smrti Franceta Kidriča do svoje smrti pa njen predsednik.

Fran Ramovš je bil na prvem mestu znanstvenik. Izšel je iz šole mladogramatikov, trdno zasidrane v indoevropski primerjalni gramatiki, vendar ni bil mladogramatik. Bil je še dovolj prožen, da ni ostal gluha za nova stremljenja in nove poglede. V njegovem znanstvenem delu in metodi slutimo misli H. Paula, H. Schuchardta, F. de Saussura, Bartolija, Meilleta in še nekaterih drugih tujih znanstvenikov, čeprav ne moremo reči, da je sledil temu ali onemu. Bil je znanstvenik, ki je samostojno izbiral tiste prijeme in segal po tistih znanstvenih instrumentih, o katerih je bil prepričan, da mu lahko pri njegovem znanstvenem iskanju pomagajo, ne glede na to, ali so čisto novi in njegovi ali pa jih je morda uporabil že kdo drug pred njim.

Blaž Tomaževič

KOSOVELOVA SOCIALNA PESEM

Ob intimni čustveno izpovedni in razpoloženjski liriki, ki se je skoro vsa izživela na Krasu in v mukah med življenjem in smrtjo, so za Kosovela najbolj značilne socialne pesmi. Veliko jih je in v njegovi celotni poeziji predstavljajo tisto »novo umetnost«, ki je bila zavestno elementarni izraz življenja. Zaradi čustvene iskrenosti, ki je redka v naši socialni poeziji, je med njimi nekaj takih, da velja za najmočnejšega predstavnika naše moderne socialne poezije. Nahajamo jih v II. in III. ciklu Zbranega dela (1946) oziroma Izbranih pesmi (1949). Nastajale so večinoma tedaj, ko se je poslavljajal oziroma poslovil od »baržunaste lirike.« Zlatega čolna, torej zadnje leto pesnikovega življenja, posebno, odkar se je kot sourednik borbene kulturne revije Mladina zanj tudi programsko odločil, dasi nas zgodnji sledovi vodijo že k šestošolcu (Proletarcem) in mu socialni odnos do okolja nikoli ni bil tuj.

Na vprašanje, kako je potekal pesnikov razvoj, odkar ga je za trajno začela vznemirjati misel o novi družbi, ki naj bi bila človečanska in socialistična, še ne vemo natančnega odgovora. Veljal je za intelektualca-nacionalista. Svojo preobrazbo je skrival celo pred člani Cankarjevega krožka. Jeseni 1925 pa se je kot sourednik Mladine precej nepričakovano javno opredelil za socializem, kar je bilo v tistih časih zelo pogumno dejanje, posebno še za študenta filozofije. Do tiste mere, kakor se je ta preobrazba že izpričala tudi v njegovem leposlov-

nem delu, se pa niti vsem prijateljem ni zaupal. Na vprašanje, zakaj se je odločil za tako umetnost, ki ne bo hodila za belimi sanjami, in za socializem, si pa lahko odgovorimo na podlagi obeh programskih esejev, ki ju je priobčila Mladina, in številnih pesmi, posebno tistih, ki v njih govori o osebnem doživljanju časa in okolja in o utemeljenosti svoje preobrazbe od individualistične zamaknenosti vase do poeta bojevnika za novo prihodnost.

To gradivo pripoveduje, da je kot poet, »rojen z bolečino iskanj«, Kosovel globoko osebno doživljal smisel svojega bivanja in človeške eksistence sploh, pa tudi, da je zelo intenzivno razglabljal o življenju in umetnosti. Za čas neurejenih povojnih let z izgubami slovenskega nacionalnega ozemlja na Primorskem in Koroškem, z zatiranjem progresivnih sil, predvsem socialističnih, s tesnobno stagnacijo duhovne kulture in z nekulturnostjo večine sodobnikov ter s propadanjem človeškega dostojanstva, za ta povojni čas Kosovel ugotavlja, da smo kot narod brez življenjskih sil rasti in da smo tudi brez resnične, duhovno razgibane, ustvarjalne, svobodne in v prihodnost usmerjene inteligence. Duh je ponižan in zaničevan. Umetnik je izgubil stik z življenjem in je ostal brez besede na vsa vprašanja, ki mu jih je postavila doba, da bi jih rešil. Čas se zdi pesniku »steklen«, »strašen«, stoletje »mrtvo«. Veliki Zapad s svojimi ideali in s staro družbo ugaša. Svet je razklan, deli se »samo v dve skupini: v zatirajoče in zatirance«. Razklan je tudi evropski človek in išče rešitve. Čeprav je reakcija na videz zmagovala, saj je pri nas in drugod revolucionarna gibanja pognala v ilegalo, je pesnik vendarle čutil, da se vse staro pogreza in da prihodnost pripravljajo velike politične in socialne borbe, ki vsepovsod gibljejo množice. Sodil je, da bo že bližnja prihodnost prinesla socialne revolucije in z njihovimi zmagami uresničila tudi nov družbeni red, osvobodila človeka in narode in ustvarila nov svet, zgrajen za človeka; v podobi novega sveta je zaslutil čas, ki bo človeku vrnil izgubljeno dostojanstvo, prinesel novo harmonijo med človekom in okolico in rodil novo človečanstvo. Graditelje take nove prihodnosti pa je odkril v razredno zavednem delavstvu. Ob teh spoznanjih se mu dosedanja zaprtost vase ni več zdela umestna, ravnodušje do gibanja množic pa bi bilo za poeta tudi nepošteno; zakaj umetnikova dolžnost je, tako je tačas sodil, biti sredi življenja, med vodilnimi gibalnimi in tvornimi silami za novo človeštvo; v razredni družbi se umetnik ne sme usužnjati vladajoči krivici, ampak mora služiti le trpeči resnici. »Ožgan s pekočino« teh spoznanj je odkril smisel za svojo človeško in umetniško eksistenco v trdni skupnosti z modernimi sužnji, v delu in boju za novo podobo sveta in za novega človeka. Z vso osebno odgovornostjo in tudi za ceno osebne žrtve je stopil v »tiho svetišče pričakovanj« vseh, ki »jih duši tiran kapital«. V Kosovelu je nastalo novo, aktivno razmerje do sveta. S pristno zavzetostjo za preosnovo družbe in z živo, mladostno in iskreno revolucionarno voljo se je kot publicist in pesnik z delom priključil boju »za popolno svobodo človeka, za popolne pravice človeka . . . , razrednemu boju za brezrazredno družbo« in se z javno kritično pripombo k delovanju socialne demokracije odločil za radikalno, komunistično levico, ne da bi se bil formalno vključil v revolucionarno delavsko gibanje. Za oblikovanje novih idej in nove vsebine pa je skrbno iskal tudi novih oblik in izraznih sredstev.

Novo, družbeno borbena umetnost s socialno etičnimi nalogami je Kosovel napovedal z esejema Kriza in Umetnost in proletarec. V eseju Kriza je postavil pesnika za glasnika ponižanega, oskrunjenega in tlačnega, toda prerajajočega se človeštva in napovedal umetnost kot »odsev življenjskih borb in iskanja« v

obliki, ki bo rasla »iz lastnega izpopolnjevanja«, tedaj moderni ekspresionizem pa je označil za že nekoliko zastarel umetniški izraz. Razvojni fazi, ko ima pesnik pred seboj rešitev človeštva, ne le etos posameznega človeka, naj bi ustrezal konstruktivizem, ruski izrastek futurizma, dinamična proletarska umetnost, ki je bila vsebinsko predvsem poezija socialističnega dejanja, revolucije in občudovanja tehnike; z zahtevo po smotrni podreditvi oblike temi bi ustrezala zahtevam, kakor jih je formuliral Kosovel v eseju: »Razlika med vsebino in obliko izgine za vselej v muzej estetikov; vsebina se hoče izražati v živi, svobodni organični obliki, hoče biti vsebina in oblika obenem«. V eseju *Umetnost in proletarec* se je pa odločil za proletarsko umetnost »dela in borbe« in jo zenačil z umetnostjo za človeka. Sprejel je večino temeljnih tez takrat linijske umetnosti: razredno pojmovanje umetnosti, razredni boj, kolektivno zavest, revolucionarno tematiko in pomembnost proletarske umetnosti v razrednih bojih. O njenih oblikovnih lastnostih pa ni govoril, čeprav jo je priznal za novo umetnost in celo za nujnost, »brez katere proletariat svoje naloge ne more rešiti«. Zdi se, da ji je na oblikovnem področju dopuščal popolno svobodo oziroma da je z ekspresionizmom zavrgel že tudi konstruktivizem ter ostal pri prepričanju o obliki, ki bo rasla iz lastnega izpopolnjevanja, kakor je zapisal v *Krizi*.

Proletarsko leposlovje, zlasti liriko, ki je veljala za proletarsko, smo dobili tudi mi, ko se je po vojni oblikovalo delavsko kulturno gibanje, ki je skušalo organizirati začetke proletarske književnosti. Toda pesniki iz delavskih vrst niso ustvarili do teh časov umetniško nič pomembnega, kar je ugotovil tudi Kosovel, ki je sicer z veliko simpatijo spregovoril o nji.

S progresivno socialno poezijo, ki je veljala za proletarsko, se je najprej uveljavil Fran Albreht, ki je že pred vojno v duhu delavskega internacionalizma zapel Spev proletarcev (LZ 1911), po vojni pa se je v odmevih ruske socialne revolucije in domačega socialnosvobodilnega gibanja v zbirki *Pesmi življenja* (1920) kot beloroki »bledi« intelektualc programsko zbratil z razredno zavednimi delavci in v zmerno futuristično zmoderniziranih verzih z razsežnimi kozmičnimi prispodobami združil svojo individualno voljo z bojem in cilji razgibanih množic in pel socialno bojne napovedi, patetične manifeste in prevratne bojne speve množic. V naslednjih letih je v pesmih združeval aktualno družbeno tematiko z idejno oceno — Kosovelove poteze in ocene časa se z Albrehtovimi v marsičem ujemajo —, kot nasprotnik malikovanja oblike se je pa vrnil k svobodnejši oblikovni tradiciji s sonetom in kitično pesemsko obliko in kot pesnik stopil v ozadje.

Ob Albrehtu sta se v prvi polovici dvajsetih let uveljavila s progresivno socialno poezijo tudi mlajša Tone Seliškar s Trbovljami (1923) in Mile Klopčič s Plamtečimi okovi (1924). Pesniški zbirki obeh vsebujeta samo socialno poezijo. Seliškar je bil po sodobni sodbi mnogim že od začetka 1922 »edino res proletarski slovenski pesnik«. Njegovo zbirko naj bi založila trboveljska Svoboda, »da s tem dokažemo svetu, da smo tudi delavci navdušeni za lepo umetnost«. Toda kot založnica je podpisana zadružna založba Slovenska socialna matica. Klopčičevo zbirko, ki je posvečena Leninovemu spominu, pa je izdala Proletarska knjižnica. Na njuno liriko so vplivali različni zgledi: uradna ruska proletarska in povojna nemška delavska poezija z domačim Albrehtom na Klopčiča, na Seliškara pa Bezruč, Whitman, Verhaeren in Podbevšek, s katerim je Seliškar nastopal tudi na recitacijskih večerih. Njuna in druga slovenske proletarske

poezije kaže poleg zahtev, ki jih omenja Kosovel, še nekatere druge značke, značilne za proletarsko poezijo prve polovice 20-ih let: revolucionarni optimizem, močno poudarjeni internacionalizem, ekstatični človečanski patos, politično tendenčnost, vero v človekove sposobnosti, proletarski kozmizem in predstavo pesnika titana in vladarja zemlje. Seliškarjeva pesem je rezko, v črno usmerjeno opisno slikanje trboveljske revščine z nesomernim, neizbirčnim in pretiranim izraznim hotenjem, kjer se križata tehnika s stroji in narava, in s pretirano poudarjenim, v ospredje postavljenim pesnikom kot patetičnim ocenevalcem in rezonerjem; Klopčičeva pesem pa je programski revolucionarni patos o delu, trpljenju, boju in upor, nagovor ali meditacija, pogosto v prvi množinski osebi, s še neprečiščenim izrazom, ki je mešanica ekspresionizma in starejših sledov. Oblikovne tradicije nista oba v enaki meri zavrgla. Seliškarjev verz je dosledno trd in aritmičen, brez rim, Klopčičev verz je bolj disciplinirano ritmičen in pozna tudi rimo, čeprav je lahko tudi svoboden in neriman. Oba pa se izražata tudi z izraznimi ekstremnostmi ekspresionizma in futurističnega dinamizma. — Kosovel ni bil ne načelno ne praktično za njuno slovensko inačico proletarske poezije. V progresivni literaturi ni zavračal tradicije, ampak je opozoril proletariat, naj bogate duševne kulture, ustvarjene pod kapitalizmom, ne prezira, marveč naj z njeno pomočjo na podlagi lastnih življenjskih sil ustvarja novo, svojo kulturo. Proti modernizmu pa tudi ni nastopil. Tudi o optimizmu in tendenčnosti ni posebej govoril, čeprav ju z navajanjem osnovnih tez ni izključeval. Nekatere poteze slovenske proletarske poezije je pa kar molče obšel. Očitno je, da je zahteval tudi umetniško tehtno idejno umetnost, ko je predpisal sodobnemu umetniku nalogo, »upodabljati življenje iz resničnosti, prenašati to resničnost v umetnostno obliko, oblikovati to resničnost v umetnost«.

Sad Kosovelove družbeno aktivne usmerjenosti in prizadevanj po poeziji, ki jo je končno sam imenoval proletarsko, je vrsta *borbenih revolucionarnih sonetov* (Rdeči atom I—III, Ne toži, drug, Ne prosi, brat, Pravim ti, brat, Predkosilni sonet, Peto nadstropje, Meditacije I—II, Kakor naraščanje, Ravnodušje) in *revolucionarnih pesmi v nevezanih kitičnih oblikah* (Godba pomladi, Obrazi brez sanj, Oda na bodočnost, Pot do človeka), *izpovedi o doslednem osebnem idejnem boju* v sonetni ali nevezani kitični obliki (Himna poeta, Sebi, Revolucija, Vihar, vihar, Ponos, moj brat, Pred bariero, Borba), *programskih pesmi o pesniku* (Gospodom pesnikom, Naš spev), *idejno kritičnih pesmi* (Balada o narodu, Balada o svobodnem duhu), večina *konstrukcij*, *pesmi o propadu Evrope* (Ekstaza smrti) in slednjič tudi *pesmi o iskanju rešitve*, osebno izpovednih *pesmi o socialnem prebujenju* (Sad spoznanja, Alarm, O pojte vigilije, Pesem o preobrazbi Sveta v SVET) in niz *nebojevit socialne poezije*.

Razen objektivnih lirskih socialnih podob, pesmi o odrešitvi, izpovedi o socialnem prebujenju in pesmi o propadu Evrope so vse druge pesmi socialno borbena idejna poezija. V nji sta se srečala Kosovel lirik in Kosovel revolucionarni esejist in propagator. Revolucionar, rušilec in graditelj je premagal tesnobo in melanholijo, postal je pogumni, optimistični in dosledni bojevnik (Himna poeta, Revolucija, Vihar, vihar idr.). Idejno in vsebinsko se pesmi povsem krijejo z miselnostjo, ki jo je razvijal v borbenih esejih; marsikdaj naletimo na enake formulacije misli, tako da so nekatere pesmi kar verzificirane programske misli oziroma meditacije ob programskih mislih iz esejev. Pesmi predstavljajo novo slovensko inačico proletarske poezije.

Osrednja predstava vse te poezije je revolucija in idealna pesniška vizija novega človeka in novega sveta, nastalega po revoluciji (Rdeči atom, Meditacije, Godba pomladi idr.) oziroma pripravljane in pričakovane revolucije.

Revolucij samih in dogajanja med njimi Kosovelova pesniška fantazija ni oblikovala, čeprav so revolucije neprestano navzočne v prisposodobah žarečih plamenov, rdečih zarij krvi ali celo zagore v zastavah vihrajočega kozmosa. Revolucija z vsem, kar prinaša s seboj, je bila za pesnika »kočljiv problem«. Kot bojevnik zanjo se je čutil soodgovornega za vse, kar jo spremlja. Kot humanista in pesnika človečanske ljubezni pa ga je kot njena nujnost motila zlasti »kri«. Zato jo je spréjel samo zaradi njenih končnih rezultatov, zaradi prelepih in dragocenih obojev, ko naj bi bila človeku omogočena popolna osvoboditev in vrnitev človeškega dostojanstva, in zaradi vesoljnega človečanskega bratstva.

Kosovelovo socialno borbena fantazija zaposluje družbeno aktivno stanje pred revolucijo in končni rezultati revolucije. Največji delež ima v tej poeziji sodobnost s krivicami in trpečim človekom, ki ga je treba osvestiti in pripraviti za revolucijo; sodobnost je skoro povsod občutena z razrednim poudarkom; včasih ji ne gre zanikati celo nekaj razredne mrznje v nasprotju med trpinom in bogatinom, med delavcem in tovarnarjem (n. pr. upodobitev buržuja v Predkosilnem sonetu, tovarnarja v sonetu Ne toži, drug ipd.). Toda sodobnost je v tej poeziji prisotna vselej zaradi prihodnosti, zaradi revolucije. Podoba prihodnosti, ki je stalno navzoča in živi v metaforiki toplih luči, velikih sanj, Velike Pravice, slapov sinjega neba, lijočih v očiščene duše ljudi, sakralnih in sončnih templjev, pa je samo v Rdečem atomu, Meditacijah in Pesmi o preobrazbi Sveta v SVET širše upodobil. Še najbolj stvarna je ta podoba v Rdečem atomu in Meditacijah, čeprav ima tudi v teh upodobitvah malo stvarnih črt. Kosovel si jo je vedno zamišljal kot idealno kulturno stanje. Po njegovih pesniških vizijah bo končna posledica socialnih revolucij prečiščeni človek z vrnjenim človeškim dostojanstvom, družba z vodilno vlogo »srca genija« in z novo etiko dela, družba, v kateri bo tudi ustvarjalcu ugodno. Poslednji rezultat pa bo nov človek v vesoljnem človečanskem bratstvu (Godba pomladi, Pesem o preobrazbi ...).

Kolikor pa že v pesmih oblikuje sedanost in riše prihodnost, ju vselej zaradi človeka. Nanj, na »druga« in »brata«, se neposredno obrača, človek z valom svojih hrepenenj stoji v središču vse Kosovelove socialne poezije: izoblikovanje razredno zavednega, delavnega, požrtvovalnega človeka, ki ne bo več poslušen mehanizem stare družbe, ampak bojevit upornik z jasnimi revolucionarnimi cilji, zakaj samo jasni cilji in razredni boj dajejo proletarcu tisto življenjsko silo, s katero bo uresničil revolucijo in z njo novo bodočnost (Ne toži, drug, Ne prosí, brat, Pravim ti, brat ipd.) — ali pa je v nji človek, ki v grozi in kaosu časa zase in za druge išče rešitve (Ena je groza, Ta strašni čas, Ptica v sinjini, Pridi, dobri oče, Obrazi brez sanj ipd.). Iz svoje pesniške obdelave je Kosovel tudi programsko zavračal praznoto zunanjega revolucionarstva, vse »tehnično mehanične probleme« in sploh vse preveč aktualne stvarne družbene probleme, češ »vsi problemi so problemi človeka« (Nova doba). Pesem je posebno drevo, »drevo brez vej«. Umetnik kot umetnik reagira na vse časovne pojave in jih kot umetnik oblikuje v umetnost. Čeprav je umetnost v službi bojev za novo družbo, pesnik ne sme biti doktrinar, sociolog, analitik in družbeni kritik. Človeku, ki nosi prihodnost, mora poezija odkriti »dušo« (O vi, ki ste vse); namen poezije je boj za »lepega«, »dobrega« človeka. Zaradi tega, ker je v ospredju Kosovelove poezije človek z »valom hrepenenj«, z osebno grozo

svoje eksistence sredi noči in s kriki po odrešitvi, je kljub družbeno bojevitemu značaju in videzu, da opravlja naravnost aktualne programske naloge proletarskega kulturnega gibanja, Kosovelova poezija veliko manj razredno občutena, kot je socialna poezija sodobnikov Seliškarja in Klopčiča.

Aktualizem teh pesmi ni samo v tematiki, v borbenem duhu in razredni zavesti, ampak se kaže tudi slogovno v bojevitim patosu, poudarjenem razlikovanju belega in črnega, zanosni retoriki z nagovori in ponavljanji, v rezki ekspresivni podobi, deloma tudi v agitacijskem slovarju; na pesnikovi strani: kruto teptanje, blede, razbiti, dobri ljudje ipd. tja do parol; na nasprotni strani: preobilje, luksuz, kaprica, požrtij, pijani buržuj, pijan in sit tvorničar, kruti trinog, tiran kapital ipd. Zaman pa iščemo samo obtožbe, titanizem, kozmizem, čustveno prenapeti patos in podobne črte proletarske poezije teh časov. Kosovel niti v najtršem pogovoru z delavcem ne izgubi človeške mehkobe; tudi v najbolj rožnatih sanjah o prihodnosti in v najbolj žareči in viharni metaforiki o sili, ki ga žene v boj, ne pesniške razsodnosti; čeprav ga vizija zanese tudi v kozmične razsežnosti, je prepričljiv in nikoli prenapet. Kot socialno revolucionarni pesnik je Kosovel naraven, preprost in prepričljiv, s čutom za mero, za prvenstvo tehtne vsebine, pa tudi za tehtnost in zvok verza. Izrazna prizadevanja v tej poeziji nikoli ne preglase vsebinske tehtnosti, narobe, marsikdaj je čutiti vsebinsko tehtnost in neizdelanost oblike, zaradi česar Kosovelova proletarska poezija ni vsa umetniško dognana.

Večina teh pesmi je v modernizirani, zelo zrahljani sonetni obliki z jamb-skimi, trohejskimi in daktilskimi ritmi različnih dolžin in s svobodnim verzom, z velikimi svoboščinami v uporabi in stavi rim v kvartetnem delu in z združitvijo tercetnega dela v celoto, ki je rad kot patetičen govorniški zaključek tudi združen v eni sami stavčni zgradbi. Pesmi v nevezanih oblikah so pogosto kitične, s štirivrstično kitico, z zelo discipliniranim ritmom kljub občutnim ritmičnim svoboščinam, dostikrat z enako zgrajenimi kiticami in z enako stavo rim. Konstrukcije pa so Kosovelovi poskusi modernističnih pesniških tvorb: dinamične, tudi realistično-naturalistične in rezke podobe so brez zunanjega logičnega in ritmičnega reda kar druga ob drugi v popolnoma svobodni zgradbi. Oblikovno in vsebinsko so poskusi konstrukcij zanimiva Kosovelova prigodniška lirika hipnih reakcij s kriki o nečlovečnosti sodobnega človeka in z razmišljanjem o tem, kaj bi naj bila njegova pesem (n. pr. Pesem št. X, Cirkus Kludsky, Moja pesem, Rime). — Od tedanje proletarske poezije se je Kosovelova socialno borbena poezija z vsebino in obliko občutno premaknila v neposredno domačo stvarnost in preprostost. Le da se ta premik v socialno borbeni poeziji sredi 20-ih let ni mogel uveljaviti. Dokler je bil namreč Kosovel živ, sta izšli le dve njegovi socialno revolucionarni pesmi: Godba pomladi v Mladini 1925/26, št. 6—7, torej v zadnji številki pred pesnikovo smrtjo, v LZ pa je poleg Ekstaze smrti, decembra 1925, izšel še Sonet (Ne toži, drug) v aprilski številki 1926. Tudi obe prvi izdaji njegovih pesmi (1927, 1931) nista mogli od te strani v celoti prikazati pesnika. Za Izbrane pesmi 1931 nista ne založnica ne cenzura dovolili objaviti pesnikove revolucionarne poezije. Zaradi pesmi v Knjigi drugova so že davno mrtvega pesnika celo klicali pred sodišče v Veliko Kikindo. Celotna Kosovelova socialna poezija je mogla iziti šele 1946 v Zbranem delu, ki ga je uredil Anton Ocvirk.

Posebnost Kosovelove in naše socialne poezije so pesmi o propadu Evrope. Občutek, da prihaja velika smrt pred rojstvom novega človeka, velika tema pred zarjo novega dne, ni bil samo Kosovelov. Izpovedal ga je n. pr. 1923 v LZ tudi Fr. Albreht v oceni Seliškarjevih Trbovelj in je temu občutku pripisal še tole, za Kosovelovo poezijo te vrste dovolj značilno občutje: »In mi, prekletniki in obsojenci te teme, obupanci in zaznamovanci, ki smo pol desetletja zločinsko prelivali bratsko kri in se skrunili z njo, stojimo na pragu ječe, zroč v deviško svobodo, ki se nam utrinja v dušah, in zaman se vzganjajoč vanjo, ki nima časa ne ograj. Teman zločin, težji od kovanih verig, nas pripenja k tlom, nas peha navzdol v prepade molka in noči: v blato, v materijo, v žival. In v tem padanju, v tem propadanju izgublja človek vero v vse tisto, kar je nekoč gorelo v njem liki bakla, in je to imenoval lepoto in resnico, dobroto in pravičnost, in pa ljubezen — teh petero čutov, brez katerih ohromi organizem duše. Gorje človeštvu, če ugašne v njem zadnji zubelj te vere... Potem bi nastopil konec sveta, kaos, vesoljni potop.« — Agonija Evrope z neizbežnim propadom starega sveta in starega človeka je pod vplivom takih in podobnih misli drugih in pod vplivom Spenglerjeve filozofske misli o Propadu Zapada (Untergang des Abendlandes) etično in sociološko poglobljena živela v Kosovelovih mislih in pesniških vizijah v različnih podobah. Zaposlovala ga je predstava o ugašajočem Velikem Zapadu, o polmrtvem evropskem človeku (Ta strašni čas), o mrtvem stoletju, o mrtvem času (Opolnoči) in mrličih, ki ne morejo umreti (Ecce homo), do podobe človeka med lomečim se kolesjem, ki pomeni konec Evrope (Próti človeku), in vse do vizij katastrofe, ko svet v viziji ciklona zdrsi iz tečajev (Iz tečajev), in beganja ljudi v »uri prokletja«, za katere ni rešitve (Ljudje s križi). Vse te predstave so položene v strahotne podobe časa in kaosa, iz katerega kliče pesnik po odrešitvi in smrti, spremlja pa jih spoznanje, da je vsak aktivizem in upor zaman, nihanje med voljo po aktivnem oblikovanju in sodelovanju pri preobrazbi sveta ter osebno nemočjo, slednjič slutnja, da mu življenje ugaša, in končno se jim pridruži tudi misel na lastno smrt. Vse polno sledov propadanja in nihanja med voljo in osebno močjo je tudi med osebnimi pesmimi in marsikje pesnika spremljajo iste predstave zobovja koles, palač, gradov in stolpov, ki se podirajo, kakor v socialni poeziji. Vse se pred njim ruši in pogreza. Z grozo gleda vesoljno katastrofo, ki bo pokopala evropskega človeka in njega. Za nikogar, ne za starega ne za mladega, ni rešitve, zakaj vsi ljudje so obremenjeni s krivdo in nosijo v sebi krivdo, da je svet tak, kakršen je. Za nov svet je treba novih ljudi, ljudi brez krivde. Šele potem, ko bo mrtvo vse, kar je obremenjeno s krivdo, bo napočil nov čas. Novo prihodnost bodo ustvarili ljudje brez krivde. Kot sokrivec bo tudi poet sam med mrlič, čeprav bi rad sooblikoval novi svet. Osrednja pesem o agoniji Evrope, njeni katastrofi in o nujni smrti evropskega človeka je Ekstaza smrti, ena najmočnejših, ritmično in metaforično najsugestivnejših Kosovelovih pesmi.

Cikli Alarm, O pojte vigilije in Pesem o preobrazbi Sveta v SVET so osebno izpovedne pesmi. Z ostalo socialno poezijo se vežejo po vizijah propada Evrope in po osrednji pesniški viziji o svetovnih revolucijah in novi prihodnosti, pa tudi po tem, ker pesnik v njih razkriva najintimnejše vzgibe, zaradi katerih je postal poet revolucije, in intimne muke, ki jih je trpel zaradi zavesti soodgovornosti ob delu za upor, ko se je vključeval med bojevnike za nov svet.

Pesnitev Alarm (I—IV) je v prvih dveh pesmih upodobitev pesnikovega socialnega prebujenja sredi speče Evrope ob alarmu na vseh celinah, prebujenja ob spoznanju, da so samo delavci nosilci nove bodočnosti, novega sveta in novega človeka, in ob zavesti, da so delo in slutnje o bodoči Novi Evropi in Novem človeku tista sila, ki veže vse delavce; v tretji pesmi je upodobitev poetove popolne privrženosti delu za novo bodočnost, tudi za ceno osebnih žrtev; v četrti pa je podoba osebnega preroda, osebne uravnovešenosti in soglasja v sebi; pesnitev se zaključuje z začetnim motivom, s spoznanjem, da bodo samo delavci prerodili spečo Evropo.

V pesnitvi O pojte vigilije (I—II) je prva pesem izpoved prerojenja, sreče in nove moči, odkar nosi v sebi podobo nove prihodnosti, zakaj od tedaj se čuti v središču vsega, v središču stvarstva, in to v času, ki že zori za revolucijo; druga pesem pa govori o nalogah v boj za novo prihodnost vključenega poeta: ob kozmičnih katastrofah, kot so revolucije, mora biti čuvar in oznanjevalec nove prihodnosti in vseh njenih čudovitih obetov.

Pesem o preobrazbi Sveta v SVET (I—IV) nam pa razgrinja osebne pesnikove muke zaradi moralne odgovornosti, ko se odloča za poeta socialne revolucije. V prvi pesmi se ob viziji bratstva vesoljnega človeštva pesnik najprej vprašuje o potrebnosti revolucij in takoj ugotavlja njihovo nujnost: vsak mora skozi rdečo zarjo krvi. Revolucija je edini začetek novega dne in novega sveta. Tudi vesoljno bratstvo je mogoče samo kot posledica revolucij. Vprašanje o nujnosti krvi v revolucijah se nato kot refren ponavlja na koncu naslednjih treh pesmi, le peta pesem je brez njega. Refren je tema pesnitve in se v naslednjih pesmih razširi z novimi dokazi: z analogijami predhodnikov in sodobnikov, ki skeptičnega pesnika prepričujejo o pravilnosti odločitve, o potrebnosti revolucij in o njihovih pozitivnih posledicah. V drugi in tretji pesmi razglablja o vlogi klicarjev z gora, očitno poetov, ki so oznanjali revolucije ne glede na to, kaj prinašajo s seboj. Edino naravno je bilo, da so premagali vse pomisleke, da so peli o novi prelepi prihodnosti in da so oznanjali tudi revolucije. Oznanjali pa so jih le zaradi njihovih končnih posledic, zaradi splošne človečanske ljubezni in vesoljnega človečanskega bratstva. V četrti pesmi nato ob nasprotjih: pojem o ljubezni in miru, toda ubijam in sovražim, obravnava osebni problem, osebne pomisleke in muke ob odločitvi. Po trikratni ponovitvi skepse, zajete v refrene in podobe novega sveta, se v četrti pesmi osebna bolečina ob odločitvi stopnjuje v pridušen krik in se izpove v kratkem, disciplinirano svobodnem trohejskem ritmu treh štirivrstičnic, ki v zvočnem območju ene same rime trikrat skoro dobesedno ponove najintimnejši osebni problem. Peta pesem v tej pesnitvi predstavlja stopnjo pomirjenja osebnih muk in očiščenja vsakih dvomov. Edino naravno je, da se tudi sam vključi kot poet med bojevnike za novo življenje. Revolucija je edino mogoč pogoj za nastanek novega sveta. Poslovi se od gora. Kot prerok revolucije stopa v dolino, očiščen in posvečen z zavestjo, da je bila odločitev prava, edinstvena, edino naravna, najvišji, najsvetlejši in najtišji trenutek življenja. Odločitev in stanje po nji je pesnik izrazil s superlativi tišine in z religiozno ekstazo.

Te pesnitve o socialnem prebujenju in osebni prerojenosti so izrazite pesniške vizije, pisane v ekspresionistični tehniki s svobodno kitično zgradbo, v svobodnih, zdaj sproščenih, zdaj zadržanih in slovesnih ritmih, z mnogopovednimi, toda ne natanko določljivimi, precej duhovnimi, vendar zelo sugestivnimi abstraktnimi prispodobami. Pesmi pričajo o globoki osebni odgovornosti pesnikovega dejanja in o svečani, skoro religiozni posvečenosti trenutka odločitve.

Zato nas ne more presenečati, da mu je bilo socialno vprašanje mnogo važnejše življenjsko vprašanje kot nacionalno, čeprav je pesnikovim rojakom zaradi fašizma postajalo vedno huje, presenečati pa nas ne more tudi osebni ton in čustvena iskrenost vse Kosovelove socialne poezije.

Socialno borbena pesem je le del Kosovelove socialne poezije. Pred bojevitim obdobjem in prav tako najbrž tudi med njim so nastajale tudi drugačne pesmi. Pa tudi borbena volja se je iztreznila in umirila. Sledov, kako so vplivali na to čas, razmere, osebne izkušnje in bolezni, je v tej liriki precej. Za nekakšno pesem o prebujenju iz borbenega socialnega pesnika v umirjenost brez bojevitih ali celo razrednih poudarkov in v usmerjenost na »človeka, človeštvo, ljudi« bi v ciklu Kosovelove socialne poezije lahko smatrali pesem *Pot do človeka*, kjer pesnik govori o silah preoblikovanja in o preusmerjenosti. Osrednja predstava tudi v »neborbenih« socialnih pesmih je še zmerom človek in življenje v prihodnosti, toda zdaj prevladuje človeka nevredno življenje v sedanjosti ob polomu njegovih prizadevanj in dela za bodočnost. Poglavitna čustvena vsebina teh pesmi je socialni humanizem, ki si je za objekt poiskal sodobnega »vdanega«, »prevaranega«, »užaljenega«, »ponižanega« človeka. Človek te pesmi pred svetom skriva svojo rano in poraze svojih iskanj, srce mu več »ne poje«. Umika se družbenemu življenju, skriva svoje miselno in čustveno življenje in si zapira pot do duše. Prav nič ne odmeva v njem, ko mu življenje poteka v sivi brezglednosti in se utaplja v svinčenih valovih. Celo delavec teh pesmi je samo ponižani človek. V pesniku pa misel na bodočnost vendarle živi dalje vsaj kot poslednje zatočišče ali pa jo goji kot njen čuvár ob vdaneu, neaktivnem, ponižanem človeku (Ko pridem zvečer, Opolnoči, Jaz vidim tvojo pot idr.). Krog Kosovelove socialne poezije se je s premaknitvijo na človeka v brezgledni situaciji in na človeka sploh zelo razširil, njegov socialni humanizem s poudarkom čuvarja »nove zarje«, ki je kakor koli že navzočen ob socialni podobi, pa še poglobil. V svojo socialno poezijo je zajel področje, ki je bilo takratni razredni progresivni socialni poeziji povsem tuje, saj je poznala skoro izključno samo delavca, ki ga uničuje stroj. Pa tudi po mehkeu, tihem in mirnem ritmu in tonu in po pesniških sredstvih je bila ta Kosovelova, v dobršni meri sicer ekspresionistična poezija, povsem drugačna od poezije ekspresionističnega revolucionarnega patosa s heroizirano alegoriko, rezko realistično-naturalistično metaforiko in tendenčno retoriko. Čeprav slutimo na dnu Kosovelove po vsem videzu neborbene socialne poezije tudi socialno in politično prevratno misel, se je v nji vsakršna drugotna sestavina umaknila umetniškemu. Razredni prizvok je zelo zabrisan ali pa je povsem onemel. Kosovelova socialna poezija je postala lirsko razmišljanje, občutje ali pa lirska ekspresivna podoba. Nekatere teh pesmi so že na meji objektivne socialne poezije; lirik v prvi osebi je že zelo odmaknjen (*Obrazi brez sanj*, *Pesem ponižanih*, *Bedno življenje*, *Starka za vasjo*, *V kavárni*), v drugih je že povsem odsoten (*Balada o Francetu Kotlarju*, *Ob orjaškem kolesu*, *Melanholija gladu*, *Trudni od dela*, *Večer pred zimo* itd.). Nekatere se vežejo na Kras, druge na mesto in predmestje. Pesmi so podobe doživljenih strahot sodobnega življenja s potezami: brezčasna praznота, melanholija sivine, svinčeno vzdušje, malodušje, iz praznote rastoči nič, mrtev čas z neaktivnim človekom, popolno mrtvilo — čas duševne depresije po zmagovitem nastopu reakcije, ki je dušila vsako novo in napredno ustvarjalno delo. Nekatere teh pesmi so kljub skrajni izrazni ekonomiji zelo harmonične in učinkovite ritmične zgradbe: *Melanholija gladu*, *Starka za vasjo*,

Balada o Francetu Kotlarju, Večer pred zimo ipd. V Kosovelovi poeziji te vrste je zlasti prostor z zunanjimi predmeti začel dobivati pomen nečesa usodnega; večer, zrak, ulični napis, živordeči lepaki, senčen obris, koraki, prazen prostor, voda v žlebu so n. pr. vidne posameznosti, toda ta predmetnost je znamenje nečesa, kar nastaja in vsebuje globoka nasprotja, ki vzbujajo hrepenenje po nečem, kar naj bi bilo drugače, kot je, da bi človek mogel živeti; razmerje med posameznostmi nenadoma zraste pred nami z vsem patosom velikega simbola. — Socialna lirika drugih je takega človeka, zlasti izobraženca, in tak socialni milje, kakor živi v teh pesmih, odkrila za socialno poezijo in ga oblikovala s podobnimi sredstvi šele v 30-ih letih, ko se je splošni ekspresionistični revolucionarni patos umiril.

Ignac Kamenik

OTROŠKI LIKI V DELIH IVANA CANKARJA

»Kaj naše razočaranje starcev, kaj naše spoznanje! Beseda več na popisanem papirju!... Razočaranje otroka pa je prvotno besedilo vsega življenja...« (Bobi, LZ 1909). Tako je zapisal Ivan Cankar, tik preden se je z Dunaja za stalno napotil v domovino in tik pred tisto dobo v svojem ustvarjanju, ko se mu je lastna mladost najbolj živo ponudila pod pero, t. j. pred svojo drugo »avtobiografsko dobo« (1910—1915). V zadnjem stavku je iskati izhodišče za razmišljanje o Cankarjevi otroški motiviki, ki je mnogovrstna in tesno povezana z njegovim življenjskim in umetnostnim nazorom. Zato je pri razglabljanju o tem problemu nujno treba upoštevati kronološki in obenem razvojni vidik ter iskati izhodišče za določeno oblikovanje posameznega motiva v pisatelju samem.

Cankar namreč ni mladinski pisatelj ali oblikovalec, ki bi mu bil motiv otroka pač eden izmed motivov, niti ni pisal otrokom o otrocih ali odraslim o njih: Cankarju je izraz »otrok« mnogokrat pojem za otroštvo, otrok z butaro na glavi ali križem na ramah simbol za trpljenje, nezakonsko dete simbol za iz družbe izobčenega trpina, otroci v družini (z avtobiografskim ozadjem) predstavljajo tisto kruto življenjsko neizprosno, ki sili mater v odpoved, razdajanje, smrt itn. Otrok je v Cankarjevem ustvarjanju dobil predvsem dve izrazito svojski funkciji — po čemer se loči od podobnih likov pri ostalih pisateljih — ki jima je iskati korenine v samem značaju Cankarjeve umetnosti:

1. postane mu ena bistvenih oblikovnih prvin, s katero more izraziti svoj odnos do sveta in okolice (kar je pri značaju Cankarjeve umetnosti zaradi ostre meje med lučjo in temo dokaj pomembno);
2. njegove podobe otrok so mnogokrat jasne transformacije umetnikovega jaza v določenem času.

Razbor gradiva glede na genezo posameznih del z otroškimi motivi kaže na Cankarjevi ustvarjalni poti na zanimiva žarišča, ki koncentrirajo posamezne snovi s temi liki v pomembnejša obdobja:

1. *Prva doba revolte* je tista prva bojovita doba, ko prisega še na realizem in naturalizem, pa vse do leta 1900. V tem obdobju so otroški motivi redki, poleg tega pa se niti v eni črtici te dobe ne pojavlja otrok sam, temveč vedno le v družini kot sekundarni element, pa naj ima snov avtobiografsko ozadje (prim. Sreča, 1896; Lavrin, 1897; Klara se je izgubila, 1898) ali ne (prim. V kupeju, 1900).

2. V *prvi avtobiografski* dobi (od leta 1901 do 1904), potem ko se pisatelj umiri in oddahne od bojev v prejšnjih letih in ko je prvič začutiti v njem sledove resignacije in fatalističnega pesimizma, se dela z otroškimi motivi občutno pomnože in so pravi pendant k njegovim snovem z neotroškimi liki. Da, celo vmesno stopnjo med prvo bojovito dobo in sledečo resignacijsko zasledimo v delih z otroško motiviko (prim. Mimi, 1900). Večji poudarek dobi v tem času otroški lik sam, saj postane nosilec akcije in idejnega poudarka, pa naj je v družini ali sam, avtobiografsko obarvan ali ne (prim. Mimi, 1900; Križev pot, 1901; Iz predmestja, 1901; V temi, 1903; Greh, 1903; Hiša Marije Pomočnice, 1904 itn.).

3. *Druga doba revolte* je naslednja doba, v kateri se spet zgoste snovi z otroškimi liki. Zajame čas od leta 1905 do 1907. Tudi za te snovi bi veljalo reči isto kot za tiste iz prejšnje dobe. Očitujejo pa med drugim še dve posebnosti:

a) snovno se ta motivika razširi, saj so teksti daljši in niso več omejeni v glavnem na črtice (prim. Polikarp, Smrt in pogreb Jakoba Nesreče, Aleš iz Razora, Jure), pri čemer je treba poudariti, da je v ne izrazito otroških snoveh vendarle otroštvo glavnih junakov eden bistvenih in za idejno poanto pomembnih elementov (prim. Polikarp, Smrt in pogreb Jakoba Nesreče, Aleš iz Razora);

b) v tem času nastanejo tako imenovane hrepenenjske zgodbe (Spomladi, Pavličkova krona, Zdenko Petersilka), ki kažejo na eni strani Cankarjevo hrepenenje po domovini (prim. Spomladi, 1906), na drugi strani pa njegovo kritiko družbe (prim. Zdenko Petersilka, 1906; Pavličkova krona, 1906); vse v času, ki pade še v drugo Cankarjevo bojovito dobo (1904 do 1906). Idejno se motivi tega razdobja navezujejo na drugo bojovito dobo in na pisateljev aktivni poseg v družbenopolitično delovanje (kandidatura) ter dajejo slutiti Hlapca Jerneja.

4. Najbolj pa se Cankar približa otroku v svoji *drugi avtobiografski dobi* v Ljubljani (od leta 1910 do 1915), saj mu — razumljivo — živo stopi pred oči njegova mladost, deloma pa tudi zato, ker se sam počuti »starca«. Zato prevladujejo v tem razdobju avtobiografske črtice (prim. Bobi, 1909; Večerna molitev, 1910; Na peči, 1911; Sošolci, 1912; Greh, 1912; Rožni venec, 1913; Moje življenje, 1914; Grešnik Lenart, 1915 itn.). Funkcija otroka v teh tekstih se dokaj razlikuje od tiste v prejšnjih snoveh, pa čeprav so bile tudi tiste avtobiografsko obarvane. Zdaj pisatelju ne gre več za dokazovanje svojega pogleda na svet preko otroških likov, temveč hoče biti stvaren, miren zapisovalec tega, kar se mu je zgodilo v spomin. To se seveda sklada z njegovim izraznim in idejnim prijemom v vseh snoveh te dobe, ko začne obračunavati — poleg ostalega — tudi s svojim lastnim življenjem. V ta sklop pade tudi motiv matere (prim. Ob svetem grobu). Pri neavtobiografskih otroških motivih (ki jih je v tej dobi malo, so pa nekateri iz kasnejših let, prim. Domače novice, 1917; Otroci in starci, 1917) se pojavi ponekod še nekdanja podoba trpečega otroka (prim. Šopek cvetic, 1913; Marjaš, 1912, nastala še 1909; Telesne vaje stražnika, 1917), drugod pa se kaže Cankar kot zrel, življenjsko moder mislec in deloma tudi sodnik (prim. Slamniki, 1910; Majsko veselje, 1910; Domače novice, 1917; Otroci in starci, 1917).

To bi bila vozlišča, ob katerih se zgostijo snovi z otroškimi liki in od katerih vsako pomeni določeno fazo v Cankarjevem idejnem, življenjskem in umetniškem nazoru. V naslednjih izvajanjih bi skušali strniti dognanja, ki so se izkristalizirala ob analizi tekstov z otroškimi liki v posameznih zgoraj nanizanih obdobjih:

Cankar je že v prvih pesniških poizkusih očitoval dve svoji kasnejši osnovni idejni komponenti: neenakovrednost z ostalim svetom zaradi revščine in srd nad okolico, ki ne pusti živeti vsakemu. Poznejša življenjska doživetja so ga odvrnila od te poti in ga začasno usmerila v aškerčevski odpor zoper družbene krivice (prim. Cankarjeve v Aškerčevem slogu zapete epske pesmi in njegove naturalistične črtice). Srečanje z dekadenco pa mu je pomagalo, da se je vrnil v svoj nekdanji svet, kjer se je osvestil prvenstveno pod vplivom matere in začel izpovedovati svoj pogled na življenje preko lastne osebnosti, v kateri so predstavljali mladostni vtisi dominantno življenjsko doživetje. V tem je pogojena avtobiografskost večine njegovih otroških likov, ki izpričujejo v mnogih snoveh stvarno pisateljevo življenjsko ozadje, ali pa nosijo na videz objektivne zgodbe čustveni in miselni pečat Cankarjevih mladostnih doživetij.

V dobi, ki vodi do končnega njegovega osveščenja, t. j. do leta 1900, ko mu lastna osebnost še ni oblikovni posrednik v boju za priznanje malega človeka, so zato snovi z otroškimi motivi redke, osebno nepoudarjene in sporadične. V tej prvi dobi bi mogli imenovati Cankarjevega otroka le brezosebne, statičnega, pasivnega ilustratorja dogajanja v zgodbah, ki imajo svoje idejno težišče drugod (Sreča, 1896: ljubezen do otroka v revščini; Lavrin, 1897: revščina, ki ne prizanaša s ponižanjem niti otrokom; V kupeju, 1900: materina bolečina ob izgubi otroka). Preko otroka se Cankar v tej dobi ne izpoveduje, niti ne izbere zavestno in hote otroka kot osebnost, ki bi sama zaživela. Primarna mu je družina in zato otroka ni sam izbral, temveč ga je z družino vred že dobil. Otrokova individualnost ne zaživi pred nami niti toliko kot pri realistik (prim. I. Tavčar, Tržačan).

Šele ko se osvesti in začne z zavestno osebno izpovedjo, se snovi z otroškimi liki pomnože ter ostanejo »odraslim snovem« enakovredno snovno in oblikovno pomagalo, s katerim more izpovedovati svoje doživetje življenja. Zato nosijo vse otroške podobe v letih 1901—1904 pisateljev osebni pečat, njihovo idejno jedro pa predstavlja Cankarjev odpor zoper družbeno stvarnost ali pa njegov umik in resignacijo. Svoje trenutne nazore je na ta način povezal z doživetji v mladosti in jih transformiral v na videz objektivne otroške like (prim. Mimi, Križev pot, Iz predmestja, Greh, Hiša Marije Pomočnice, itn.). Otrok postane v tej dobi aktivni nosilec akcije in idejnega poudarka. Sprva je močno individualno obarvan, kasneje pa preide v simbol, ki označuje življenjsko pot posameznika (prim. Križev pot) in otroka sploh (prim. O prešcah), dokler se ne povzpne v kolektivni simbol za neko višje, poduhovljeno, »čisto« življenje (prim. Hiša Marije Pomočnice). Ta tipizacija otroških likov je pri Cankarju zavestna in načrtna, saj ostreje začrtuje idejno jedro umetnine in je značilna za to in še za naslednjo dobo (1900—1907). Že v tem obdobju postavi nasproti dva v takratni družbi idejno nasprotujoča si kompleksa: neomadeževano otroštvo in svet krivice, ki v konfliktu jasneje poudarita pisateljevo življenjsko prepričanje. V vseh teh snoveh pa izpoveduje enako miselnost kot v ostalih tekstih te dobe, zato se organsko vraščajo v njegov opus in so tako njegov sestavni del. Otrok mu je postal zdaj nepogrešljiv izpovedni pripomoček, zato se že v tej dobi srečujemo z »odraslim otrokom«, ki se pozneje še pogosteje javlja.

Bistvene korekture doživi idejna podoba otroških likov v naslednjem obdobju, ki ga označuje v ostalih snoveh pisateljeva ponovna bojevitost in idejno kritična neizprosost. Miselnost prejšnjega obdobja (pasivna resignacija) se pojavlja še v štirih najbolj osebno obarvanih zgodbah (Ministrant Jokec, Jure, Pavličkova krona, Spomladi), kjer je v prvih dveh čutiti vidno avtobiografsko ozadje, v ostalih dveh pa reminiscence na pisateljevo osebno življenje (Spomladi: hrepenenje po domovini; Pavličkova krona: otroška neizprosost kot v »materinih zgodbah«). V ostalih snoveh prevladuje družbena kritika, ki se najbolj izostri v zgodbah o nezakonskih otrocih (od pasivnega do aktivnega upora; prim. Polikarp, Smrt in pogreb Jakoba Nesreče, Aleš iz Razora, Jure) in v črticah, ki zajemajo snov iz življenja čeških proletarcev (od pasivne klonitve do aktivnega upora; prim. Spomladi: Zdenko Petersilka), dokler se tudi otrok ne pridruži množici ponižancev, ki odvržejo butaro in gredo novemu dnevu na-proti (Za križem).

Drugače je s funkcionalnostjo teh likov: v bistvu ostanejo, če jih primerjamo s tistimi v prejšnjem obdobju, še vedno prevodnik Cankarjevih osebnih doživetij in se pisatelj preko njih izpoveduje. Tako se srečujemo v snoveh iz te dobe z izrazito stvarnim in individualno jasno očrtanim likom (prim. Zdenko Petersilka) pa z »odraslim otrokom«, ki pomaga izostriti življenjska in družbena nasprotja, pa s tipiziranim, ki smo obenj trčili deloma že v prvi dobi (a je zdaj poglobljen; prim. Pavličkova krona), in končno s simbolično potenciranim upornikom (Za križem). Videti je, da je Cankar v tej dobi, ki jo zaključuje Hlapec Jernej, izbojeval zmago malega človeka prav s snovmi, katerih idejno jedro je iskati v njegovih mladostnih doživetjih; kajti odslej se bo podoba trpečega in iz življenja izločenega otroka pojavila le še v trenutkih Cankarjeve osebne depresije, načelno pa ne več. V tej zvezi bi bilo treba pokazati še na lik nezakonskega otroka, ki je idejni predhodnik Vorančevih samorastnikov. V obeh zadnjih dveh dobah označuje otrokovo notranjo podobo mladostna obremenjenost, ki pa je v vsaki izmed njih idejno drugače poudarjena.

Zadnje obdobje karakterizira Cankarju doslej tuja objektivizacija lastne podobe, ko zavestno uporabi svoj mladostni lik v avtobiografiji in »materinskih črticah« (prim. Grešnik Lenart, Moje življenje, Ob svetem grobu). Redkeje se javljajo črtice, v katerih se srečujemo z doslej že znanimi liki otrok in ki nadaljujejo njihovo v prejšnjih dobah zasnovano podobo (prim. Marjaš, Šopek cvetic, Otroci in starci, Telesne vaje stražnika). Pisateljev pogled na svet se umiri in lastna podoba mu ni več orožje v boju za priznanje ponižanca. Zato se spoznamo zdaj tudi že z neobremenjenim otrokom, pa naj bo to pisateljeva podoba iz mladosti ali neavtobiografski lik, in celo z rdečeličnim, zdravim, življenjsko uspešnim upornikom (prim. Sošolci). V večini tekstov iz tega razdobja sili na dan Cankar — mislec, ki sodi in razmišlja, kar se jasno odraža tudi v oblikovanju posameznih otroških likov. Ti dobe na eni strani poteze resničnega otroka in se ne razraščajo v simboliko, na drugi strani pa se začne v nekaterih črticah otrokova podoba spet podrežati drugim, idejno bolj poudarjenim likom (prim. materinske črtice) ali pa predstavlja le tipiziran dokazni element v izrazito teznih zgodbah (prim. Slamniki, Majsko veselje, Domače novice itn.). Prav v tej objektivizaciji snovi se stikata prvo in zadnje (tukaj, opisano obdobje.

Zadnja ugotovitev nas navaja k primerjavi posameznih obdobj. Pri tem presenečajo mnoge stične točke med prvo in zadnjo ter med drugo in tretjo tu opisano dobo. Prvo in zadnjo dobo označujejo močna težnja po objektivizaciji otroškega lika, vsebinsko podoben idejni poudarek (otroci so staršem v srečo)

in enaka funkcija otroškega lika (otrok postane ilustrator drugih idejno bolj poudarjenih likov). Drugo in tretje razdobje pa veže individualno izdelan in akcijsko močan lik *obremenjenega otroka*, ki v skladu s Cankarjevo miselnostjo zgodbo idejno razrešuje.

Iz teh ugotovitev sledi:

V prvi dobi prevladuje objektivno oblikovanje otroškega lika, zato ker se pisatelj še ni želel razgaliti pred svetom iz bojazni, da »... bi se osmešil in pokazal nezmožnega in razbitega, če bi odkril pred njimi svoje misli in svoje pravo stanje...« (Ob smrtni postelji, 1898), in se torej še ni boril za boljšo podobo sveta preko svojega lastnega lika. V zadnjem obdobju mu po že izbojevani zmagi ni bilo več potrebno boriti se preko sebe, zato se spet pojavi — seveda idejno in oblikovno poglobljena — miselnost in manira prvega obdobja. V letih 1900 do 1910 pa je uporabil s svojo osebnostjo prežarjenega in z mladostnimi doživetji *obremenjenega otroka* zato, da se je preko njega boril za priznanje zavrženca. Ko je v tem boju zmagal, se je umiril in svojo mladost uporabil le kot snovni element, ne pa več kot sredstvo boja.

Franc Žagar

RAZVOJ IZRAŽANJA OSNOVNOŠOLSKIH UČENCEV

Teorije otroškega govora

Največ se ukvarjajo z otroškim govorom psihologi, navadno vzporedno proučujejo razvoj govora in mišljenja. Najbolj vidni raziskovalci na tem področju so: Stern, K. Bühler, Piaget, Wallon, Guillaume, Isaacs, Vigotski, Rubinstein idr. So pa precejšnje razlike med različnimi pojmovanji otroškega govora. Piaget je znan kot tvorec teorije o egocentričnosti otroka in tudi njegovega govora. Ta francoski psiholog je opazil pri otrocih v predšolski dobi nagnjenje k monologu. Iz tega je sklepal, da je prvotni otroški govor egocentričen, konstruiran izključno s stališča otroka — pripovedovalca, in da se šele kasneje razvije socialni govor, ki je konstruiran s stališča poslušalca. Kasnejši raziskovalci so opozorili, da otroški monologi vključujejo v sebi usmerjenost k zamišljenemu sogovorniku. Po sodbi sovjetskega raziskovalca Rubinstejna je otroški govor že od samega začetka socialen, izpopolnjuje pa se v občevanju z odraslimi ljudmi, zapletenejše oblike se razvijajo iz enostavnejših, a ne iz egocentričnega govora.

Piagetu moramo priznati, da je dobro razmejil razne stopnje otroškega govora. V interpretaciji pa je bil subjektiven, ne toliko zaradi nepoznavanja dejstev, ampak zaradi napačnega izhodišča za svoje raziskovanje. Bil je namreč pristaš konvencionalizma — spoznavne teorije, ki ji predstavlja kriterij resnice soglasje umov med seboj. Rubinstein pa je kot marksist mnogo zanesljivejši v tolmačenju in je našel dejstvu aдекватno interpretacijo.

V naslednjih poglavjih bom razložil nekaj pojavov, ki jih srečujemo pri izražanju osnovnošolskih učencev. Omejil sem se predvsem na tiste pojave, na katere največkrat naletimo v pedagoški praksi. Razumevanje notranjih vzrokov posameznih odstopov od jezikovne norme je za pedagoge zelo važno, sicer bi bili podobni zdravniku, ki odpravlja simptome, ne uničuje pa korenin bolezni. Te pojave sem ilustriral s primeri, ki sem jih nabral v spisih učencev dobrepoljske osnovne šole.

Situacijski govor

Za otroke v začetnih razredih je prav tipičen takle stavek:

Enkrat smo šli v gozd in smo se šli tepst. In sem ga jaz premlatil in sem bežal domov. Ko so domači to zvedeli, sem bil tepen. In sem ga še enkrat pretepel, zakaj je povedal. In je še enkrat povedal in sem ga še enkrat pretepel. In to je bilo vsak dan.

Franci K., III. razred

Zakaj Franci svojega nasprotnika ne imenuje s pravim imenom? Če bi bili navzoči pri tepežu, nam tega tudi ne bi bilo treba povedati. Pri takem govorjenju je marsikatero poimenovanje nepotrebno, če je kaj nerazumljivo, lahko pojasni kretnja. Toda kadar nam otrok pripoveduje ali piše v šoli o nekem dogodku, mora vso situacijo pojasniti z besedami — kontekstom.

Opažamo pa nekaj stopenj pri tem prehajanju od situacijskega govora do kontekstnega zapisa. Ko se otrok zave, da manjkajo poimenovanja, jih vključi v stavek, a zaimka ne izpusti: *Sneženemu možičku smo mu dali koren za nos in oglje za oči. Otroke so jih Turki vzgajali za janičarje.*

Neko zvezo s tem prehajanjem slutim tudi v pojavu, da otrok v vsakem stavku ponavlja isti samostalni. V govorjenju tega sploh ne dela, ampak samo pri pisanju. Učenci nižjih razredov napišejo številne takele sestavke:

V gozdu je veverica. Veverica je koristna. Veverica skače z veje na vejo. Veverica rada je lešnike.

Majda G., II. razred

Po tretjem razredu otrokom kontekst že ne dela več težav. Le kadar se menjavata dva osebka, pride včasih do izpustitve (elipse) enega izmed njih, zaradi tega postane smisel dvoumen:

Apel je poslušal, kaj pravijo ljudje o sliki. Čevljarček pravi, da imajo opanki premalo jermenov. Vzame čopič in barvice in naslika jermene.

Da otrok začenja govoriti in pisati kontekstno, povzročamo odrasli. S stalnimi vprašanji ga prisilimo, da поблиže pojasnjuje, o čem govori. Zavračali pa bomo tudi vsako odvečno ponavljanje, rekoč: »Saj si že enkrat povedal.«

Struktura stavkov

Glede na način mišljenja in strukturo stavkov bomo analizirali nekaj stavkov otrok različne starosti:

Moja mama

Mami doma nagajam. Moma orje. Mama je šla na Videm. Mama dela zobotrebece. Mama je doma.

Mimi F., II. razred

Situacije v Miminem spisu so preveč protislovne med seboj, da bi mogle biti vzrok druga drugi, tudi v takem časovnem zaporedju, kot kaže razvrstitev stavkov, najbrž niso potekale. Stavki spominjajo na otroka, ki se zabava s kupom slik, prepozna naslikane situacije, podrobneje jih pa ne razčlenjuje (globalno dojemanje sveta). Odraž tega stanja so prosti stavki, ki med seboj nimajo nobene druge zveze kot isti osebek.

Ribolov

Jaz sem iz testa naredil bunkico in sem nataknil na trnek in sem vrgel v lužo in je začela cukat in je zamašek notri šel in sem ven vrgel in je bila riba.

Stanko M., III. razred

Stanko že popisuje eno samo situacijo z nizanjem zunanjih dogodkov. To ni več kup neurejenih slik, ampak že pravi film. Čutimo, da v okviru teh vidnih predstav že funkcionira misel (konkretno mišljenje). Stavki so med seboj zvezani s tenko nitjo vezalnih veznikov. Tako je nastalo priredje (parataksa).

Moja pot v šolo

Jaz grem v šolo ob dvanajstih. Ko se zberemo, gremo vsi skupaj v šolo. Ko gremo, se zmerom kaj pogovarjamo. Ko gremo v šolo, mislimo, da še ni polne. Potem moramo iti hitro, da ne zamudimo.

Tinka L., IV. razred

Tinka je v svojem spisu konstruirala dvoje sočasnih dogajanj. Kot posledica tega se javljajo časovni odvisniki. Stavki s ko se ponavljajo celo večkrat, kot bi bila potreba.

Po bolezni

... Naslednji dan se je z zdravjem obrnilo na bolje. Mati ni bila več v skrbeh zame. Ta večer je tudi ona zaspala, ker je bila zelo utrujena. Kaj tudi ne bi bila, saj je čula dve noči, le podnevi se je vlegla za eno uro.

Čez tri dni sem šla že v šolo. Mati je bila zelo vesela. Na licih ni bilo več zaskrbljenosti, bila je nasmejanih lic in dobre volje.

Justa N., VII. razred

Justin sestavek pa ni več podoben filmu. Nekaj drugega tiči v njegovi ureditvi. Tu je prodiranje od vzrokov k posledicam, pa spet od posledic k prejšnjim vzrokom, upoštevanje izjem, primerjanje prejšnjega in sedanjega stanja. To mišljenje ne funkcionira več samo v okviru vidnih predstav, ampak popolnoma na tak način kot pri odraslih ljudeh (abstraktno mišljenje). Način mišljenja je ponekod markiran tudi v gradnji stavkov, pojavljajo se vzročna in protivna priredja, vzročni in dopustni odvisniki. V tem času spoznava mladi človek že vse vrste konstruiranja stavkov, poleg priredij tudi vsa podredja (hipotakso).

Nista pa izražanje in mišljenje pri učencih vedno v skladu med seboj. V njihovih sestavih srečujemo polno sintaktičnih nepravilnosti. Opažamo razna križanja stavčnih konstrukcij, ki so se jih otroci naučili od odraslih (kontaminacije): *Vi ne držite mož besede*. To lahko popravimo na dva načina: *Vi niste mož beseda*. *Vi ne držite besede*. Bolj kočljivo pa je popravljati razne pretrgane konstrukcije (anakolute) in naknadna pojasnila (epeksegeze): *Turki niso bili vajeni boriti se peš, so jih kristjani pobili*. Otrok se je sprijaznil s popravo: *zato so jih kristjani pobili*; njegovo mišljenje je že vzročno, jezikovne forme tega mišljenja pa ne pozna. *Postojanko so imeli v gozdu, ki je bila zelo utrjena*. To lahko popravimo na dva načina, ki pa med seboj nista enakovredna: *Postojanko so imeli v gozdu in je bila zelo utrjena*. *Postojanko, ki je bila zelo utrjena, so imeli v gozdu*. Otrok se je odločil za prvo popravo, njegovo mišljenje je še slikovito; tuja mu je druga konstrukcija, ki manj važno misel podreja glavni misli v stavku.

V krog vprašanj o strukturi stavka spada tudi znana pedagoška zahteva, naj učenci pišejo čimkrajše stavke. Ta zahteva je preračunana na zunanji vtis, otroci bodo tako napravili manj napak. Mislim pa, da bi se bilo treba čimprej spopasti s problemom zloženih stavkov. Popravljali pa bomo pismene sestavke tako, kot sem pokazal v gornjem primeru, vedno ob posvetovanju z otroki in v skladu z njihovim načinom mišljenja.

Še eno napačno mnenje je razširjeno v zvezi z razvojem otroškega mišljenja. Mislijo, da je razvoj mišljenja posledica stihijskega zorenja. To pa ni res. V šoli lahko opazimo, da na področjih, ki so otroku blizu, nastopi abstraktno mišljenje mnogo prej kot na ostalih. Zavedajmo se, da je razvoj mišljenja proces, ki se odvija pred našimi očmi, in da smo tudi učitelji materinščine poklicani, da sodelujemo v njem.

Besedišče

Otrok iz nižjih razredov napiše nalogo s prav skromnim besediščem:

Na izletu

Na izletu smo se igrali. Potem smo se nehali igrati in smo šli po zvončke. Potem smo šli iz gozda in smo šli domov.

Tončka P., II. razred

Že samostalniki v tem spisu so najbolj vsakdanji, pomanjkanje glagolov je pa prav očitno, saj se stalno ponavlja: *igrali in šli*.

Ob takem revnem besednem zakladu je seveda vse polno predmetov, dejanj, pojmov, za katere otrok še ne ve pravega izraza. V taki situaciji si pomaga na več načinov. En način je, da imenuje predmet po drugem podobnem predmetu. Na vprašanje, kako se pravi računalu, je prvošolček odgovoril: *citre*. Zdravniški čepici pravi *bel klobuk*. Drug način je, da si pomaga z opisom. Takole je učenec petega razreda opisal sliko: *Spredaj so šli možje s konji* (= jezdili konjeniki). *V rokah so nosili velike dolge palice, na koncu pa ostre konice* (= kopja). Ustvarja pa celo po analogijah nove besede: *pogrebni* (kot duhovnik), *glodasti zobje* (kot dletasti zobje), *poldašnji* (kot včerajšnji).

Drugačna situacija pa nastopi, kadar otrok v stiku z odraslimi ljudmi spoznava besede, za katere ne ve natančne izgovarjave in pomena. Med seboj zamenja besede, ki so po zvočni strani podobne: *Hudomušni* (= hudobni) *Peter je prodal Jurija ciganom*. *Materina smrt je bila najbolj presenetljiv* (= pretresljiv)

dogodek v mojem življenju. Niso pa te zamenjave vedno napake, otroci z njimi zbijajo tudi šale. Namesto zvezek sem doma pozabil pravijo zvezek sem pozobal. Tudi nejasna pomenska stran povzroča zamenjave: *Mi smo med seboj zelo enakopravni* (= tovariški), *drug drugemu pomagamo*. *Sklenili so* (= ugotovili so), *da je avion odletel*. Včasih pa je čutiti, da novejša besede izrivajo stare. To kaže nenavadna raba spola ali števila (perseveracije): *Govedo* (= krava) *je popasla ves travnik*. *Dobili so veliko srebra, zlata in raznih nakitov* (= prstanov, verižic itd.).

Ob proučevanju, kako otrok odkriva nove besede, lahko zaključimo, da je najbolj plodno, če po spoznanju stvari sledi ustrezna beseda. Tega se je zavedal že Komenský — utemeljitelj moderne pedagogike. Na tej osnovi sloni tudi direktna metoda pri poučevanju tujih jezikov, izkušnje te metode bi se dale s pridom uporabiti tudi pri pouku materinščine.

Metaforika

Za otroka so besede v prenesenem pomenu trd oreh. Težko razume, da včasih beseda ne pomeni stvari, katero označuje, ampak da se samo tako reče. Starši mu naročijo, naj nasadi kokljo, pa gre iskat primeren kolec. Pošljejo ga po par polen v drvarnico, pa res prinese samo dva polenčka. Šele reakcija odraslih ga pouči, kakšna je prava vrednost določenega izraza.

Tako v stiku z odraslimi otroci spoznajo mnogo ljudskih primer. V žargon šolarjev spadajo njihove lastne primere iz tehničnega področja: *Vpiješ ko sirena. Torba zleti na raketni pogon v kot. Padel je, kot bi priletel z Marsa*. Tudi ponorčujejo se učenci iz besed z dvojnim pomenom: »*To sem ga ustrelil.*« »*Kaj? Zajca?*« Radi so pač duhoviti.

V otroških spisih pa so metafore zelo redke, tako izražanje se pojavlja šele z nastopom pubertete. Takoj bomo videli, kaj je temu vzrok. Primerjajmo sestavek otroka in mladostnika na isto temo:

Na Grmadi

Prišli smo na Grmado. Tam smo jedli in pili malinovec. Pila sva ga oba z bratom. Za nazaj smo nabirali rože.

Magda J., III. razred

...*Pred najinimi očmi se je zableščala pokrajina. Ob najinih nogah je ležal smrekov gozd. Tudi v daljavi so se videli smrekovi gozdovi. Med njimi so ležale vasice in s svojimi majhnimi hišicami so bile tako ljubke, da sva obedve vzdiknili. Zatopili sva se v krasoto. Nekaj časa sva zamaknjeno gledali, potem sva se začeli razgovarjati in smejati.*

Fanika Ž., VII. razred

Otrok opisuje predvsem svojo telesno aktivnost. Jezikovno lahko to izrazi z glagoli in samostalnikom, nobeni stilizmi mu niso potrebni. Magdi se je čisto nehote naredila komična zveza (zevgma): *jedli in pili malinovec*; v resnici je mislila: *jedli hrano, ki smo jo prinesli s seboj, in pili malinovec*. Niso pa ti stavki samo intelektualne ugotovitve, ampak izražajo prav otrokovo čutno ugodje.

Mladostnik pa stopa v drugačne odnose z zunanjim svetom. Trinajstletna Fanika v nekaterih trenutkih naravnost vsrkava zunanji svet vase. Če hoče mladostnik taka občutja izraziti, mu je metaforika nujno potrebna. Zavest o stvarnem pomenu besede pa je pri mladostnikih še vedno bolj živa kot pri odraslih ljudeh. Fanikini sošolci so sicer doumeli kvaliteto njenega spisa, za šalo pa so ga takole komentirali: *zableščala pokrajina — saj pokrajina ni iz stekla, da bi se bleščala; ob najinih nogah je ležal gozd — saj gozd ni tako majhen kot kak pes, da bi ležal ob nogah, tudi ni ležal, ampak rastel; med njimi so ležale vasice z majhnimi hišicami — to niso bile majhne hišice in vasice, samo od daleč so bile take videti, niso ležale, ampak stale; zatopili sva se v krasoto — zagledali sva se v lepo pokrajino; zamaknjeno gledali — zamišljeno gledali.*

Na koncu pa lahko naredimo še zaključek za našo pedagoško prakso. Včasih skušamo učencem intelektualistično razložiti metaforo, toda to jim gre mimo ušes. Razložimo jim jo tako, kot so jo često sami doživeli. Naslikajmo jo, dramtizirajmo! Iz absurdnosti slike, prizora se bodo najbolje poučili o stvarni vrednosti izraza.

Ocene, poročila, zapiski

NAHTIGALLOVI SLOVANSKI JEZIKI V NEMŠKEM PREVODU

Rajka Nahtigala *Slovanski jeziki*, ki so že po svoji prvi izdaji l. 1938 doživeli izredno ugodno kritiko v slavističnem strokovnem tisku doma in v inozemstvu, so izšli v nemškem prevodu¹. Da je ta pomembna knjiga še danes tako aktualna, je pripisovati dejstvu, da je Nahtigal uresničil zamisel, ki jo je tudi obrazložil v svojem uvodu k prvi izdaji: medtem ko so vsa druga dela s področja primerjalne slovanske slovnice izolirano obravnavala posamezne pojave, je Nahtigal zgradil široke ploskve, na katerih je v razvoju izpeljal in pojasnil skoraj vse najvažnejše fonetične in morfološke poteze slovanskih jezikov. Doslej ni *Slovanskih jezikov* v tej posebni kvaliteti preraslo nobeno podobno delo, čeprav je slovansko gradivo v nekoliko bolj razrahljani obliki predstavil Horálek v svojem Úvodu do studia slovanských jazyků, 1955, in kljub Vaillantovi slovanski primerjalni gramatiki (*Grammaire comparée des langues slaves*, 1950, 1958).

Priznati je treba, da je prevod, kolikor moremo sklepati po primerjavi nekaj strani, nenavadno skrben; znano je, da je slog Nahtigalovega podajanja izredno zgoščen in da začetnik njegovim izvajanjem ponekod težko sledi, zato gre prevajalcu, ki je uspešno odmotal prav ta mesta, brez dvoma vse priznanje. Na prvi pogled lahko tudi ugotovimo, da je prevod glede na format, tisk in papir izšel v tehnično dovršeni in lepi izdaji. Vendar se nam ob prelistavanju knjige vsiljujejo nekatere sicer drobne, toda značilne pripombe.

Predvsem moramo poudariti, da je prevajalec zelo pogrešil, ko svojega prevoda ni dopolnil z že omenjenim zanimivim Nahtigalovim predgovorom k prvi izdaji; obrobna, zato pa nič manj važna posledica tega je, da iz nemškega prevoda *Slovanskih jezikov* ni razvidno, kdaj je izšla prva izdaja, saj druga izdaja iz l. 1952 zaradi vojne in njenih posledic ni mogla biti toliko dopolnjena, da bi prikazala stanje slavistične gramatične znanosti l. 1952. Tako ima knjiga kljub letnici 1961 jasen pečat izdaje iz l. 1938.

Videti pa je, da je to prevajalca ponekod le motilo, zato je na svojo roko spreminjal in dopolnjeval avtorjev tekst; čeprav je to knjigi nemara v prid in četudi je docela razumljivo, da si je prevajalec s tem samo prizadeval, delo približati sodobnemu stanju slavistične vede, in mu tega ne bi mogli zameriti, načelno vendarle ne more in

¹ Rajko Nahtigal: Die slavischen Sprachen. Abriss der vergleichenden Grammatik. Deutsche Fassung besorgt von Joseph Schütz. Bibliotheca Slavica. Otto Harrassowitz. Wiesbaden, 1961.

ne sme biti dopustno, da bi si prevajalci dovoljevali spremembe in dopolnitve teksta, ne da bi to vsakokrat označili. Tako beremo na pr. str. 162: *anders Vasmer RussEW 3, 290*; ta podatek je iz l. 1958, kakor so poznejše tudi navedbe pod črto (n. pr. str. 1, 29).

Neprijetno presenetijo napake v citatu Valentina Vodnika na str. 123, kjer je govora o melodiji slovenskega naglasa: *nam kruh se ni dán — nam kruh še ni dán*, in: *ga popadne za vrät — ga popade za vrät*.

Poseben in kočljiv problem dela so podatki o številčnosti pripadnikov posameznih slovanskih jezikov. Številke, ki jih navaja Nahtigal, so vzete iz statistik med obema vojnama; v drugi izdaji jih zaradi nedosegljivosti novih podatkov ni mogel popraviti. Korenito pa jih je popravil prevajalec, kar bi nedvomno pozdravili, če bi navedel vire, iz katerih je povzel nove številke. Tako pa nas osupne primer Slovencev, ki so po Schützu nazadovali od 1,61 na 1,5 milijona, in primer Lužiških Srbov, ki so se v novih, sproščenih pogojih skrčili kar za tretjino (od 120 na 80 tisoč). Po veliki sovjetski enciklopediji jih je 150 tisoč, po knjigi Lehra-Splawińskiego, Kuraszkiewicza in Slawskega: *Przegląd i charakterystyka języków słowiańskich*, 1954, pa do 200 tisoč (str. 43). Po sovjetskih virih (*Eniklopedični slovar*, 1955) je Ukrajincev 42 milijonov, Schütz pa je Nahtigalovo predvojno število 38,81 še znižal na 37 milijonov.

Razumljivo je, da upošteva Nahtigal makedonski knjižni jezik šele v drugi izdaji, vendar ga ob razlagi pojavov, kjer bi moral poleg bolgarskega omeniti tudi makedonsko stanje, ne navaja dosledno; prav tako ne navaja primerov, kjer se makedonski in bolgarski knjižni jezik razhajata. Prevajalec ga je skušal v tem dopolniti (na str. 249, ko je govora o izgubi infinitiva, je n. pr. poleg bolgarskega upošteval tudi makedonski jezik), vendar žal ni bil dovolj vztrajen. Odpravil pa je neroden anahronizem, ko je Nahtigalov izraz *maloruski* dosledno prevajal z *ukrainisch* (in ne: *kleinrussisch*).

Od Nahtigalovih pogledov se je prevajalec občutno odmaknil v bibliografiji. V predgovoru omenja, da jo je na novo sestavil in prilagodil stanju nemških seminarških knjižnic; z Nahtigalovo pa ima res malo skupnega. Nahtigal navaja v drugi izdaji okrog 850 publikacij, nemška izdaja pa samo okrog 350, in še med temi veliko novih, objavljenih v zadnjem desetletju. Razen tega je v novi bibliografiji poudarjena nemška splošno lingvistična in slavistična literatura. Tako je med deli iz splošne lingvistike na prvem mestu: Porzig, *Das Wunder der Sprache* (v prvi izdaji, čeprav je pred nekaj leti izšla druga, precéj popravljena izdaja), kar je več kot čudno, kajti očitni namen tega dela je popularizacija vede o jeziku, njegov koncept pa je nedvoumno idealističen in tuj Nahtigalovemu pogledu na jezik. Razen tega so bile knjige in razprave v Nahtigalovi bibliografiji povezane z nastankom in z vsebinsko strukturo *Slovanskih jezikov*; avtor je omenjena dela in njihovo vrednost poznal. Jasno je, da je bilo Schützu predvsem do tega, da bi nemškemu študentu slavistike nudil čim bolj dostopne in sodobne bibliografske napotke, Nahtigal pa nam je s svojo bibliografijo *Slovanskih jezikov* razen širšega pregleda literature dal še vpogled v tip svoje strokovne in znanstvene delavnice, kar za nas ni nepomembno.

Že tendenca ali vsaj nedopustna malomarnost pa se nam zdi, da so v bibliografiji in v uvodnem poglavju deloma pravilno navedena in deloma prevedena krajevna imena. V tem se je Nahtigal neomajno držal pravila, da je pisal imena krajev v navedenih publikacijah natančno po izvirniku. Schützu pa se je zdelo prav, da je nekatere kraje dosledno ponemčil, druge pa samo ponekod. Tako moramo v njegovem prevodu *Slovanskih jezikov* brati Prag namesto Praha, Brünn namesto Brno, Krakau za Kraków; enako še Posen, Warschau in tudi Laibach (v primeru Pleteršnikovega slovarja).

Velika zasluga pričujočega prevoda je nedvomno v tem, da si bo slovenska znanstvena knjiga pridobila nove in nove bralce, saj je znano, da so bili Nahtigalovi *Slovanski jeziki* že doslej priljubljeni med predavatelji slavistike po vsem svetu, tuji študentje slavistike pa so jih zaradi pičlega poznavanja slovenskega jezika le s težavo uporabljali; ko bodo v kratkem izšli še v ruskem prevodu, bomo *Slovanske jezike* lahko šteli za enega najbolj razširjenih slavističnih priročnikov.

Franc Jakopin

NOVI POGLEDI NA PISMENI JEZIK

Slovenci v svojih pogledih na jezik v celoti, zlasti pa na pismeni jezik, danes verjetno precej zaostajamo za drugimi Slovani. To se pozna vsem našim današnjim učnim knjigam slovenščine in tudi novemu Slovenskemu pravopisu. Ne gledamo razvoja jezika pred seboj in vnaprej, marveč nam je pogled vse preveč obrnjen nazaj, v preteklost, v zgodovino jezika in etimologijo. Pa še nekaj: vse preveč se pehamo za nekim

zvišenim literarnim jezikom, ki ga niti pisatelji in pesniki ne znajo in ne pišejo (in celo vsak jezikoslovec ne!), pri tem pa skoraj pozabljamo, da ima jezik še sto drugih funkcij v vsakdanjem življenju. Najbrž mnoge pri tem moti izraz književni jezik, ker si pri tem predstavljamo samo jezik v tako imenovani »lepi knjigi«, jezik književnosti. A ta jezik je le eden izmed funkcionalnih jezikov. Nekoliko manj zavaja izraz knjižni jezik, ker si z njim vsaj lahko mislimo jezik v tiskani knjigi sploh, ne samo leposlovni jezik. Gotovo je, da pri tem ne gre zgolj za stilne razlike. Toda tudi v slovenskem jeziku se tiska nešteto drugih stvari: časnikov, časopisov, propagandnih brošur, letakov, lepakov, uradnih obrazcev, raznih napisov itd., itd. Da v njih jezik ne mora in ne more biti tak kakor n. pr. v pesmih, romanih in dramah, je pač vsakemu jasno. In koliko se piše in danes tudi tipka, pa se nikdar ne tiska: zasebna, trgovska in podobna pisma, poročila itd. Ljudi, ki morajo vsak dan pisati v svojem jeziku neknjižne stvari, je stokrat več ko tistih, ki svoje stvari tiskajo v knjigah. Že samo zato je izraz knjižni ali celo književni jezik mnogo preozek za vse to, kar je v njem treba pisati. Izraz, ki objame vse funkcije modernega jezika, je pismeni jezik; nemški »Schriftsprache« in češki »spisový jazyk« povesta isto. Izraz književni jezik, po francoskem »langue littéraire«, se je pri nas začel uporabljati samo za jezik leposlovja. S tem pa so se zanemarile vse druge funkcije jezika.

Ne mislim tukaj govoriti o današnjem funkcijskem jezikoslovju, opozoril bi le na to, da si to jezikoslovje danes močno utira pot tudi v Sovjetski zvezi; prim. referat K. Horálka o knjigi prof. A. A. Reformatskega Vvedenije v jazykoznanije, Moskva 1960, v časopisu Slovo a slovesnost (ČSAV), XXII, 1961, str. 147. sl.

V diskusijah o pravilnem pisanju slovenščine sploh se navadno poudarja, da mora biti vsak spis vsaj gramatično pravilen. Toda kaj je gramatično pravilno? Pojem gramatične pravilnosti je zame zelo relativen. Že tri desetletja dvomim, da so to res le pravila slovnice, in sem ta dvom večkrat izrekel že pred vojno v svojih radijskih predavanjih Slovenščina za Slovence. Slovenska slovnica 1956 pravi na str. 9, da pismenemu jeziku določuje razvoj »ne samo ljudski govor, marveč tudi raba najboljših pisateljev« (podčrtal KČ). To razumem tako, da naj pisatelji pišejo ljudski govor in samo pisanje najboljših pisateljev naj bo norma za slovnice. Tako smo torej zopet srečno prišli do leposlovnega jezika in v tem začaranem krogu se neprestano vrtime: vpijemo ljudski govor (pa si že s tem izrazom vsak nekaj drugega predstavlja, ker nam pojmi niso prečiščeni), a se na neštevilne potrebe pišočih ljudi in na njihov način izražanja ne oziramo. Tukaj nekaj ni v redu.

Nujno bi nam bila potrebna široka anketa o današnjem pismenem jeziku, kakor jo je priredil n. pr. Inštitut za ruski jezik Akademije znanosti SSSR, preden so se sestavljavci ruske akademijske slovnice lotili svojega posla. — Tudi Čehi delajo tako. Ko sem si junija letos v Pragi ogledoval delo Ústava pro jazyk český češkoslovaške akademije znanosti, mi je predstojnik inštituta prof. Havránek govoril tudi o njihovih priporočilih za akademijsko normativno slovnico češčine. Dal mi je tudi tiskani (82 strani) Dotazník o spisovné mluvnické normě (Vprašalnica o pismeni slovnični normi). Že iz razgovora s prof. Havránkom in njegovimi sodelavci sem videl, da iščejo novih potov za sestavo normativne slovnice in da gledajo na problem v prvi vrsti s stališča družbene funkcije jezika. Iz uvoda v Vprašalnico in iz same Vprašalnice se dobro vidijo njihovi novi pogledi:

Kot vsak družbeni pojav se stalno spreminja tudi jezik, hitreje in vidneje v besednem zakladu, počasneje in manj vidno v glasovih, še počasneje in še bolj neopazno v slovnični strukturi, t. j. v pravilih, po katerih se ravna preigbanje in spreminjanje besed in njihovo združevanje v stavke. Tudi pismeni jezik se razvija in predeluje, čeprav je ta razvoj precej vezan in ga zavira že samo poslanstvo pismenega jezika, da je sredstvo za sporazumevanje celega naroda v najrazličnejših rečeh njegove gmotne in duhovne kulture; zavira pa ga tudi pisana oblika, v kateri pismeni jezik najčesče nastopa. Neogibnost razvoja jezika, ki mora zadovoljevati vedno novim in novim družbenim nalogam, se mora spraviti v sklad z zahtevo po njegovi enotnosti in ustaljenosti, ki izhaja iz osnovne družbene funkcije jezika. Zato nobena slovnica ne more biti končna, enkrat za vselej. Prav tako ne drugi jezikovni priročniki. Vsaka kodifikacija pravil pismenega izražanja tudi nujno zaostaja za živo jezikovno rabo, za njegovo družbeno obvezno normo. Zato more prej ali slej med obema v posameznostih priti do nasprotij. Taka nasprotja med teorijo in prakso, med rabo in pravili je treba odstraniti, da pravila uporabnikov pismenega jezika ne vznemirjajo in ne zavajajo v zmedo. To je potrebno zlasti danes, ko je zaradi družbenih, političnih in gospodarskih sprememb pismeni jezik postal dostopen najširšim plastem naroda.

Dalje se pravi v uvodu, da je, kar se tiče zunanje, pismene oblike češkega jezika, t. j. pravopisa, kodifikacija, ki naj popravi od časa do časa se ponavljajoča nasprotja v pisavi, že pripravljena. Besedni z ak l a d pismene češčine je že objavljen v akademiskem Priročnem slovníku, v slovarju Váše-Trávníčka in tudi v novem tridelnem akademiskem slovarju (v snopičih izhaja že II. del). Sedaj se pripravljajo na podrobno obdelavo slovníčne zgradbe pismenega jezika, ki naj bi zajela vse drobne in malo vidne spremembe, ki so se v nji izvršile od preporoda do današnje burne dobe, in ki naj bi v pravilni kodifikaciji pokazala današnjo pismeno češčino in ji zagotovila stalnost.

Takšna kodifikacija pa se mora opirati na zanesljivo poznavanje današnjega stanja pismenega jezika v vsej njegovi širini, opirati se mora na poznavanje njegove resnične sedanje norme in njegovih razvojnih tendenc, njegovih kolebanj in negotovosti. En način, da se spozna resnično stanje sedanjega jezika, je temeljito ekscerpiranje slovníčnih pojavov v strokovni in lepi literaturi, dnevnem tisku itd. Takšno ekscerpiranje pa pokaže le končno fazo poti, po kateri pride beseda iz glave pišočega k bravcu, pokaže nam besedo, kakor je bila natisnjena, in tudi, kako deluje, ne pokaže pa vedno tudi resnične piščeve jezikovne zavesti in njegovega jezikovnega čuta.

To je posledica ne samo tega, da se pišočiči često očitno podreja veljavni kodifikaciji tudi tam, kjer je v očitnem nasprotju z njegovim lastnim jezikovnim čutom, marveč tudi posledica tega, da je tiskana beseda včasih samo odraz raznih zunanjih posegov v tekst, uredniških, korektorskih ipd., ki jih avtor naknadno često niti ni odobril. Zato je nujno potrebno, da se podoba jezika, ki nam jo prikazuje ekscerpiranje tekstov, dopolni tudi s stališča lastnega jezikovnega čuta piščevega.

V prvi etapi (z omenjeno vprašalnico) so se Čehi lotili obdelovanja oblikovne strukture pismene češčine. Iz glavnih pojavov, v katerih se kaže negotovost, kolebanje ali očitno nasprotje med rabo in kodifikacijo, t. j. veljavnimi in uporabljanimi priročniki, so sestavili vprašalnico in jo razposlali osem sto ljudem vseh pišočih stanov, ki se zanimajo za češki jezik, s prošnjo, da na vprašanja v sami vprašalnici odgovorijo, kakor je v njej nakazano. Izrečno pa prosijo vse anketirance, da vprašalnico izpolnjujejo počasi in samo po svojem jezikovnem občutku pismene češčine in da v negotovosti pod nobenim pogojem ne smejo iti gledat v slovnice, pravopisna pravila ipd. Samo tako se morejo ugotoviti vse negotovosti današnjih tvorcev pismenega jezika.

Izpolnjevalec izpolnjuje vprašalnico takole:

1. Če od dveh navedenih oblik (večinoma v stavku) uporablja samo eno, podčrta to, drugo pa prečrta.
2. Če eni obliki daje prednost, jo podčrta, pri drugi pa dostavi: redkeje, ne uporabljam ipd.
3. Če obe obliki enako uporablja, podčrta obe.
4. Če med obema pismenima oblikama dela slogovno razliko, pripiše s l o g o v n o v r e d n o s t, n. pr.: umetno, uradno, samo knjižno, papirnat, samo pogovorno, familiarno itd.
5. Če nobene od navedenih oblik nima za pravilno, prečrta obe in pripiše obliko, ki jo sam rabi.

Podobnih načel kot navedena vprašalnica se drži tudi tipkani pregled problemov ekscerpiranih slovníških pojavov. Sintaktično vprašalnico pa šele sestavljajo.

Rudolf Kolaric

ZAPISKI IN OPOMBE

(Glej JiS 1959/60, št. 7 in 8)

5. *Agitater 1942*. Po iniciativi in po nalogu IO OF se je začela konec junija in v začetku meseca julija oblikovati na tedanjem prvem slovenskem osvobojenem ozemlju na Dolenjskem skupina, ki naj bi prevzela neke agitacijske in propagandne naloge in se polagoma izoblikovala v agitater v najširšem pomenu besede. Bila naj bi nekako »profesionalna« enota, ki bi si ustvarjala svoj govorni, recitacijski in pevski program in ga posredovala predvsem vojaškim enotam, pa tudi civilnemu zaledju. Od prvotno zgolj recitacijskega in pevskega programa naj bi polagoma prešla tudi k igranju manjših iger in skečev, upoštevajoč pač svojo maloštevilnost, vsakokratno improvizacijsko možnost in agitacijsko-propagandno porabnost razpoložljivih besedil. Skupina ni imela svojega imena, zato se mi zdi, da bi zanj lahko uporabljali ime »agitater«, kakor so oblikujočo

se skupino med seboj imenovali tedanji ljudje iz IO OF (prim. Kocbekovo »Tovarišio, 88), dodati pa bi imenu bilo še letnico 1942, saj je tak način poimenovanja gledaliških skupin in odrov zelo pogosten, nas pa bi še posebej spomnil na pomembno letnico iz NOB. Agittheater je bil vezan na Propagandno komisijo IO OF in bil njej odgovoren. Bil je pod neposrednim nadzorstvom tedanjih vodilnih civilnih in vojaških predstavnikov našega osvobodilnega boja. Bil je to glavni, osrednji agittheater. Skupina si je morala ustvariti svoj program. Deloma ga je našla v poeziji in prozi, ki sta bili v slovenščini na razpolago, deloma si ga je izoblikovala samostojno, iz svojih moči, odgovarjajoč dogodkom in doživetjem okoli sebe. S svojimi nastopi naj bi skupina nakazovala v vojski in v zaledju pot navzgor, na višjo izvajalsko raven. S tem, da bi zbirala in prirejala gradivo za svoje nastope, bi ustvarjala gradivo obenem tudi za mitinge in prireditve za občo porabo, treba bi ga bilo le kako razmnožiti. Tako bi agittheater pomenil vzdiganje ravni neposredno s svojimi nastopi in posredno s svojimi pobudami pri zbiranju in širjenju boljšega programa.

Nalog za organizacijo agittheatra 1942 je dobil Janez Kardelj, brat Edvarda Kardelja. V partizane je prišel najverjetneje maja 1942 iz Ljubljane. IO OF je prišel v Rog v vas Novi breg 12. junija. Janez Kardelj je bil z njimi. Za bazo agittheatra je bila določena vas Stari log na cesti iz Žužemberka v Kočevje. Sem so prihajali junija in julija ljudje, pritegnjeni v agittheater. Janez K., po poklicu zobotehnik, je nastopal v okviru Šentjakobskega odra v sezoni 1937/38, ko je s šestimi vlogami nastopil sedeminštiridesetkrat. Janez je sicer imel naziv komandirja v skupini, vendar je nosil samo samokres, medtem ko so bili vsi drugi neoboroženi (pač v veliki meri zato, ker je orožja sploh manjkalo). Janez je bil oblikujoči se skupini organizator in voditelj.

V Ljubljani se je Janez Kardelj mnogo družil z Dragom Blančem, ki je stanoval s starši v isti ulici v Šiški. Po Blanču se je seznanil z njegovim nekdanjim gimnazijskim sošolcem Marijanom Kovičem, čigar oče je bil šolski sluga na osnovni šoli v Spodnji Šiški. Blanč in Kovič sta se zelo zanimala za gledališče. Blanč je sploh želel postati igralec, Koviču pa je bilo igralsvo blizu po starejših bratih igralcih Jožetu in Pavletu. Blanč je po šestih letih gimnazije izstopil iz šole, ker mu je zaradi suma komunizma grozila izključitev. Nato je statiral v ljubljanski Drami ter se igralsko in režisersko udeleževal pri šišenskem Sokolu. Tu se je udeleževal tudi Kovič, ki je po gimnaziji študiral pravo na ljubljanski univerzi. Blanč in Kovič sta sodelovala pri Sintičevem gledališču mladih. Tako je 1940 n. pr. Blanč pri »Lepi Vidi« igral Poljanca, Kovič pa študenta.

Kakor pred vojno vihro, tako so bili vsi trije ozko povezani tudi kot aktivisti IOF takoj od začetka NOB. Janez Kardelj, s partizanskim imenom Janez, je odšel v partizane najverjetneje maja 1942. Od tam je poklical prijatelja, naj prideta, da se vključita v delo pri agittheatru v Starem logu. Slavko Jan pri SNG jima je izročil partizanski propustnici, tako da sta meseca junija odšla iz ljubljanskega mesta. Bor je prebil zimo 1941/42 v Ljubljani in se je junija vračal na partizansko ozemlje. Tja gredé se je ustavil na Pugledu v bližini Sostrega pod Ljubljano, kjer je bilo nekako sprejemno, »rekrutsko« taborišče za ljudi, ki so prihajali iz Ljubljane in bili namenjeni v partizane na Dolenskem. Kakor piše Bor v svojih spominih (Gledal. list ljublj. Drame 1958/59, 239), je tu »srečal dva mlada simpatična fanta, ki sta nam priredila recitacijski večer«. Bila sta Blanč in Kovič na poti v agittheater. Tam ju je Bor čez kratek čas res tudi srečal. Ker je prišel Bor na bazo IO OF v Novem bregu dne 23. junija (gl. »Tovarišija«, 57-8), smemo sklepati, da sta prišla Blanč in Kovič k Janezu Kardelju kakšne dni pozneje, to je nekako konec junija. Tu sta si privzela partizansko ime: Kovič je postal Miha, Blanč pa Martin Kajuh.

Četrty v skupini je bil Emilijan Cevc-Ambrož, po nagnjenosti prozaik, po strokovni usmerjenosti umetnostni zgodovinar. Bil je v znanem vlaku, s katerim so Italijani peljali v internacijo veliko skupino Bežigrancev. V noči 28. junija so partizani ta vlak nad Verdrom ustavili in aretirance rešili. Med njimi je bil tudi Cevc, ki je prišel v Stari log k agittheatru, pač v začetku julija.

Peti v skupini je bil poet in bohem Ivan Rob. Kakor vemo, ga je poklical iz Ljubljane Janez Kardelj (gl. JiS 1959/60, 2), da se vključi v agittheater. Ljubljano je zapustil 8. julija. Prvikrat je s skupino nastopil 15. julija ali tik po tem dnevu v osvobojenem Žužemberku.

Za Robom je prišla k skupini prva ženska, Francka Herzova, doma iz Trnovega, s partizanskim imenom Urška. Bila je aktivistka v Ljubljani in po odhodu IO iz Ljubljane kurirka IO na partizanskem ozir. osvobojenem ozemlju. Po študiju konservatoristka, je imela srebrn altovski glas. Vedno vesela, s kristalnim glasom, kljub konspiraciji vedno prepevajoč, si je pridobila vzdevek »žvrgolišče«.

Kako se je agittheater razšel oziroma kako so njegovi člani končali? Vsi razen Cevca so v NOB padli. Julija se je razdivjala italijanska ofenziva na Notranjskem, sredi avgusta pa prešla na Dolenjsko, najprej na Rog. Ta »roška« ofenziva je seveda takoj zajela tudi agittheater, ki je, kakor rečeno, imel svoj sedež v Starem logu. Okrog 13. avgusta so se člani umaknili na Beli kamen, se od tam vrnili v Stari log, ga spet čez dva, tri dni zapustili in odšli na Pugled. Tu so ugibali, ali naj se skrijejo v neki podzemeljski kraški jami, vendar so se iz previdnosti, ker bi jih tu utegnili zaslediti psi, odločili, da gredo dalje v hajko. Priključili so se skupini kakih 15 ljudi, članov Gospodarske komisije. Načrt je bil, da se prebijejo iz obročev čez Malo goro v Ribniško dolino in čeznjo v Travno goro in na Notranjsko, kjer je ofenziva že šla mimo. Toda Rog je bil že ves preprežen z italijanskimi obroči in ves posut s sovražnimi zasedami. Na nočnem pohodu s Pugleda je skupino oplazil žaromet, takoj zatem so padli v zasedo, ki je vžgala po njih s puškami in strojnici. Skupina se je razpršila, a se vendar spet nekako sešla na Pugledu in ugibala, kaj storiti. Urška je naganjala k nadaljevanju pohoda in je kar planila dalje. Od tega trenutka dalje so se člani agittheatra reševali po eden, po dva na svojo pest. Kardelj je padel, najverjetneje 18. VIII., nekje pri Šenberku, nad Starim logom. Urška se je rešila iz obročev in prišla v Dobropoljsko dolino. Tu jo je v Kopoljah zadela v grlo kroga iz puške belogardistične skupine, ki je prodrla iz Vidma. Urška je izkrmavela. Moglo je to biti med 18. in 30. avgustom. Njen grob je neznan. Kako se je godilo Ivanu Robu, vemo nekaj iz njegovega pripovedovanja laškimi zaslisevalcem ob poznejšem zajetu januarja 1943 (gl. JiS 1959/60, 2). Izmed članov agittheatra se je edino Rob izvil vsem obročem v roški ofenzivi in tudi še nadalje živ deloval v partizanih. Nasprotno so bili Cevc, Blanč in Kovič zajeti, Blanč in Kovič najverjetneje skupaj. Blanča in Koviča so Italijani internirali na Rabu. Po italijanski kapitulaciji jeseni 1943 sta se z Rabsko brigado vrnila kot partizana spet na slovensko ozemlje. Koviča so nekako konec oktobra ali v začetku novembra verjetno nekje na Notranjskem zajeli belogardisti in ubili. Z Blančem in Kovičem je prišla na slovensko partizansko ozemlje tudi Židinja Lili iz židovskega taborišča na Rabu. Bila je bolničarka in je dočkala osvobojenje. Blanča je zadela nemška kroga v Babnem polju ali tik za vasjo dne 5. XI., ko so nemške kolone prodirale čez Mašun s Primorskega na Notranjsko. Pri prehodu čez cesto je bil Blanč smrtno ranjen. Čez teden dni so ga našli partizani mrtvega za pokopališkim zidom v Babnem polju. Kovičev grob je neznan. Blanč je bil najprej pokopan v samostojen grob, 1959 pa so ga prenesli v skupen partizanski grob v Babnem polju, kjer stoji na spomeniku tudi njegovo ime.

Po letnicah so bili člani agittheatra rojeni: Rob 1908, Kardelj 1914, Kovič 1918 ter Blanč in Cevc 1920.

Rekli smo že, da je imel agittheater svojo streho v Starem logu. Bilo je to v izpraznjeni kočevarski hiši sredi vasi, nato pa v posebni bajti na njenem robu. Neposredni sosedje so jim bili ljudje iz intendance Glavnega štaba. Hranili so se v menzi, ki je bila skupna za vse ljudi v Starem logu. Poleg Janeza Kardelja se je v tovariški skupnosti posebej izkazal Ivan Rob. Bil je čudovit tovariš, skrajno discipliniran, vedno nasmejan, a rahlo trpek. Vstajal je zgodaj zjutraj, hodil po zapuščenih sadovnjakih in prinašal domov polne krušnjake sadja, s katerim je ob vrnitvi obmetaval in zasipaval še speče ali vsaj ležeče tovariše. Nabiral je gobe in jim kuhal gobje juhe, nabiral je gozdne rože in »sladke koreninice« in jim kuhal poseben, po sebi imenovan Robov čaj. S sabo je nosil kitaro, na katero je prepeval svoje in tuje pesmice.

Ime agittheater moramo razumeti v njegovem najširšem smislu in obsegu. Kar so člani agittheatra mogli izvajati, so bile predvsem recitacije. Kolikor se dá ugotoviti, so to bile pesmi Aškerca, Gregorčiča, Prešerna, Bezruča, pa seveda Bora. Edini preživeli član skupine Cevc se ne spominja, da bi bili kdaj recitirali kaj proze. Druga sestavina programa so bile posmehljivke in kupleti, ki so nastali v krogu agitpropskih članov. Tu je bil aktiven predvsem Rob, tudi Blanč se je menda poskušal v njih pisanju in komponiranju. Novo besedilo so podstavljali starim melodijam. Tako je Rob spesnil verz, ki jih je prepeval ob spremljavi na kitaro na napev ljudske pesmi Dva nesrečna Italijana. Zabavljico je prinesel že s seboj iz Ljubljane in je z njo prvič nastopil na mitingu v Žužemberku. Od pesmi je Cevcu ostalo v spominu naslednje:

Teta Špela rjuhe prala,
jih oprala prelepo.
Potlej, da bi jih posušila,
jih obesi na drevo.

Mimo pride Pepe Čuko,
Pepe Čuko, star fašist.
Bil je pri zavzetju Rima
Mussolinijev skvadrist.

Ko fašist zagleda obešene rjuhe, se prestraši, češ:
Ha, to so padalci ruski,
bistra glava misli si.

Zato dá streljati na te »padalce«:
tri sto strojnic mu reglja ...
to je hujše od pekla.

Streljanje scefra Špelino perilo, tako da končno
ni od rjuhe njene
niti nitke več bilo.

Pesem je takoj postala stalna točka nastopov agit teatra.

Skupina je imela tudi svojo himno. Spesnil jo je Janez Kardelj in se je pela na napev pesmi treh muzikantov iz Schurek-Sassmannove igre Pesem s ceste. Člani skupine se v petju niso kaj prida ujemali, zato je namesto vseh sodelavcev pesem po svojem prihodu prepeval Rob sam. Pesem se je glasila:

Mi vsi smo tu igralci partizani,
naš dom nikjer, a oder naš povsod;
borilcem smo tovariši ob strani,
sedaj smo tu, a jutri spet drugod.

Besede naše siti, domišljavi
gospódi v ložah glave ne vedré,
v teatru svetlem ne, temveč v goščavi
junakom, borcem dvígamo srce.

Zelena hosta nam je zdaj dvorana,
reflektor mesec je sijoč z neba,
in več nam je priznanje partizana
kot ves aplavz buržuskega sveta.

Pevske točke je prispevala Urška, veliko pa je pel tudi Rob.

Nastopi skupine so bili samostojni ali so bili vključeni kot glavni sestavni del v vojaške in civilne mitinge. V tem drugem primeru je naravno, da so člani agit teatra nastopali včasih tudi kot govorniki.

Od Borovih pesmi je tiste tedne nastala vsaj Požigalčeva suknja. Gotovo je, da jo je tedaj prinesel skupini. Ali so jo že tudi recitirali, ni več mogoče ugotoviti.

Ime agit teater samo navaja k sklepanju, da je bilo skupini zaupano tudi dramsko udejstvovanje. Gotovo je bilo mišljeno že vnaprej, da se bo skupina ukvarjala tudi z igranjem. Vendar do igranja ni prišlo. Najprej je bil agit teatru usojen prekratek čas delovanja, komaj dober mesec, drugič pa je skupina štela premajhno število, a Urška kot ženska članica je prišla k agit teatru verjetno šele v zadnjih dveh ali treh tednih. Vsekakor pa bi nadaljnji obstoj agit teatra pripeljal tudi do igralskih, do gledaliških nastopov. Delo za novi repertoar agit teatra je že teklo. Kocbek (»Tovarišija«, pod datumom 23. julija, str. 88) pripoveduje, kako je »sklical vse, ki sučejo pero, in jim izrazil željo izvršnega odbora, da bi začeli pisati manjše gledališke igre in skeče za glavni agit teater, ki ga snujemo, in za gledališke družine v vojski«. Dela se je takoj lotil Bor, ki je izobilkoval prvo inačico svojega skeča »Sinov strel« in ga že mogel brati izvršnikom. Pod 31. julijem beremo v »Tovarišiji«: »Bor nas je povabil na strmo pobočje nad globeljo in nam prebral popravljeni skeč iz življenja ljubljanskih atentatorjev »Sinov strel« (98). Verjetno prav to inačico je že predložil agit teatru, saj so po Cevčevem spominu tik pred roško ofenzivo člani skupine že imeli zanjo bralno vajo, Bor pa je v naslednjih dneh do začetka roške ofenzive, to je nekako od 31. julija do 14. avgusta, že pisal nov dramski tekst, »prvo dejanje svoje [nove] drame« (»Tovarišija«, pod dnem 9. avgusta, str. 107). Skeč iz poletja 1942 je Bor pozneje predelal v »Težko uro«.

Drugi, ki je gotovo iz ozirov na potrebe agit teatra skušal oblikovati partizanski skeč, je bil Miran Jarc. Jarčevo besedilo skeča »Gabrenja« seveda enako kakor Borovo besedilo »Sinovega strela« ni prišlo »na oder« agit teatra. Natisnjeno je bilo po osvoboditvi.

Agit teater je v kratkem času svojega delovanja nastopil v krajih: Grintovec, Polom, v bolnišnici na Smuki, Žužemberk, Ambrus in Struge, pa seveda v Starem logu. Vsi ti kraji so v Rogu ali v njegovi neposredni bližini v Suhi krajini in v Dobropolju. Zaradi kratkega obstoja in delovanja agit teatra je to razumljivo.

Kot slovstveno zanimivost moram omeniti novelo »Mirjam« pisatelja Bogomira Magajne, ki jo je najprej objavil po osvoboditvi v Ljudski pravici, potem pa vključil v knjigo »Na bregovih srca« (1957). Tu je kot glavni osebi postavil židovsko bolničarko Lili in Draga Blanča ter spletel njuni partizanski usodi, tesno se držeč resnice.

Dobo prvega slovenskega osvobojenega ozemlja na Dolenjskem označujejo neugnano tipanje, plemenito iskanje, pogumno improviziranje in poskušanje v vse smeri. Tedaj se je v navdušenju vse zdelo mogoče. Tak pogumen poskus je tudi oblikovanje agit teatra. Ker do prihoda večjega števila kulturnih delavcev, zlasti igralcev, poleti 1943 ni bilo v NOB podobnega poskusa, kakor je bil agit teater 1942, pripada tej skupini prvenstvo kot zametku prve partizanske kulturne ustanove.

(Poleg na tiskane vire, ki jih med razpravljanjem omenjam, opozarjam še na Borovo pričevanje v izdaji »Raztrgancev«, 1946. Ustno in pisмено so mi dali gradivo še svojci padlih ter E. Cevc.)

Viktor Smolej

ZA KAJ TU PRAVZAPRAV GRE?

(Nekaj pripomb k tekstom naših diafilmov)

Kaj je že minilo let, kar je pouk zgodovine in zemljepisa na naših osnovnih šolah nehal biti suhoparen in pust, verbalističen! V učilnice se je razlila cela plejada diafilmov, ki so — čeprav včasih še vedno suhoparno — vendarle ilustrirali določeno zgodovinsko obdobje, kontinent ali državo. Spominjam se, kako sem bil prav nevoščljiv svojemu kolegu — geografu, ki je v razred odhajal z diap projektorjem, kajti sam sem bil tedaj še vedno navezan na univerzalno orožje slehernega slavista, na besedo in črko.

Dvomim, da se je kdo med pedagogi tako zelo razveselil diafilmov, kot prav slavist. Lepega dne sem našel na mizi Petra Klepca v treh delih, zraven njih pa so stali Seliškarkjevi Liščki. Kakor hitro sem jih zavrtel skozi diap projektor, kako hlastno sem bral spremno besedilo! Vse se je odlično ujemalo, ne glede na to, da so se nekatere slike v filmu prav nespretno ponavljale. (Zares sem v razredu ob predvajanju diafilma v takih primerih vedno najprej zaslísal pripombo: »To sliko smo pa že videli!«) In prvo, kar mi je ob tem prišlo na misel: »Fant, tudi ti boš zdaj spregovoril, draga moja deklica, ta slika bo tudi tebi, ki doslej skoraj nisem mogel zvabiti besede iz tvojih ust, izvabila ne le eno, ampak cel slap besedi!«

Saj vemo: posebno v številčno močnih razredih najdemo vedno vrsto učencev, ki ne znajo govoriti. Še tako preprostih stvari, kot je njihov dom, ne znajo popisati. Zlasti na tistih osnovnih šolah, ki imajo široko podružnično zaledje, se znajdejo v šestem razredu učenci s kaj različnimi govornimi sposobnostmi. Cela vrsta jih je navadno, ki povežani pripovedi sploh niso kos; odgovarjajo le na direktna vprašanja z »da« ali z »ne« ali pa je njihov odgovor zajet v kakršnem koli odvisniku, redno začetem z »da« in tako naprej. V drugi skupini pa životarijo tisti s skromnim besediščem. Glagolov razen »je« in »rekel« skorajda ne poznajo; pridevnik jim služi le kot povedno določilo. Tako stanje človeka navsezadnje ob abstraktnosti pouka materinščine niti ne more gnati v obup.

Tedaj se je pojavila v zatemnjeni učilnici na platnu lepa, razgibana slika, ob njej pa je zagreta glavičica, ki so je bile same oči, slišala literarno pisan, skrbno prebran komentar. Zavrteli smo zadnjo sliko, filma in zgodbe je bilo konec. Razočarani »ah« se je izvil iz grl. Bi ga hoteli še enkrat videti? Kako da ne, jasno, dajmo! Dobro, pa dajmo, toda zgodbo naj bi zdaj oni sami pripovedovali. Soglašajo, kajne?

Vrteli smo film znova, sam pa sem doživel uresničenje tihega, skrivnega upanja: vsi tisti tihi, mrtvi učenci, ki so na vprašanja odgovarjali z »da« in z »ne«, so spregovorili. Prevzela jih je harmonija slike in besede, močno doživetje jim je odprlo usta, jezik je ubogljivo sledil. S Tinčkom vred so negovali lastovice, z njim vred dvigali puško na nemškega požigalca, pretreseni so se kakor on spominjali zaprtih mater in očetov;

ob srečnem poletu malih liščkov pod vedro nebo niso bili manj srečni od njega. Odtlej se diafilmov veselimo. Igraje bogatimo besedišče, odkrivamo lepoto slike in besede. Postali smo redni kupci diafilmov pri Prosvetnem filmu (zdaj »Sava«, zavod za šolski in poučni film) v Ljubljani.

Toliko večje je bilo razočaranje, ko sem ugotovil neopravičljivo zanikrnost v besedilih k diafilmom, izdelanim v zadnjem času. Že priredba sama je včasih sila nespretna. Oglejmo si primer!

Seliškarjeva Žalostna povest o muli (doslej ob Tugomeru daleč najboljši diafilm) zasluži po podobi, kakršno so ji dali v »Sava-filmu«, same superlative. Res slike, ki navdušijo, ogrejejo, potegnejo za seboj. Le tega si ne morem razložiti, čemu je na 15. sliki potreben napis »ZMAGALI BOMO«. Menil sem, da gre pri diafilmu »Peter Klepec«, kjer se tudi srečujemo s takim parolarstvom, za začetniški spodrsrljaj, pa se zdi, da je to nepotrebno nadpisovanje slik postalo stalna praksa. Če je treba brati ves tekst k sliki, kako da bi ne mogli prebrati še teh nekaj besedi? Dvomim v okusnost teh parol, še manj pa verjamem v njihovo učinkovitost.

V primeri s kvalitetnim diafilmom je površnost, s kakršno je pisano spremeno besedilo, vsega obsojanja vredna. Ločila? Nekaj primerov:

24. slika: Juriš partizanov

Spodaj pod hišami so naši zakričali »na juriš!«

14. slika: Kavelj in Bistra

Kavelj je bil res samo mulovodec, toda hraber partizan.

Rečeno storjeno! Bistra, ji je dejal: Tovariši so v nevarnosti. Potrudiva se. Zmagati moramo.

38. slika: Oprijel se jo je in počasi postavil na noge

Oprijel se jo je in počasi postavil na noge. »Ali me boš nesla?«

18. slika: Sredi strmine se je mula ustavila

Sredi strmine pa se je mula ustavila. Bistra, srček moj, le dajva, sedaj gre za zmago, jo je bodril nežno in ljubeče in srce ga je bolelo, ko je videl žival trpeti. In ko se je sredi strmine ustavila, je kar klecala pod težo in kadilo se je iz nje, tako je bila prepotena, je segel Kavelj ki je bil prav tako moker v žep in ji na dlani ponudil pest ovsa.

Da je raba ločil malo zapletena, to vemo. Da je vejica ob zvalnikih in v skrajšanih priredjih in podredjih poglavje zase, nam je tudi jasno. Da se pa zavod za šolski film lahko na vse to poživlja, se mi zdi pa le malo prehudo. To niso slučajne napake, temveč zavestno ignoriranje pravil. »Napake« se namreč ponavljajo na vsaki strani.

Potem pa priredba. Zvrsti se, recimo, šest slik, ob katerih je povprečno po osem vrstic besedila, sedma premore le štiri vrstice, osma tri, deveta in deseta pa dobre pol vrstice. Potem število spet raste: enajsta pet vrstic, dvanajsta celo osem. Kaj torej storiti ob sliki, ki jo lahko ilustriraš s celimi o s m i m i besedami? Čakati in molčati? Zavrteti film naprej, ne da bi pustili otrokom, da si sliko zares ogledajo? Dodajati lasten komentar, zraven se pa bati, da ne bomo zadeli stila? V sorazmerju besedila k posameznim slikam je diafilm mnogo občutljivejši kakor slikanica. Pa vendar: pri slikanicah takih nesmislov ne zasledimo.

Morda bi se avtor adaptacije lahko izgovarjal na literarno predlogo. Ne vem, če bi mu to uspelo. Zgodbe, ki si jih izbira za obdelavo zavod za šolski film, niso bile pisane kot filmski scenarij. Res je: film naj bi otroku (v primerih, ko gre za leposlovje) pomagal dojeti in osvojiti literarno mojstrovino. Toda zakaj bi pisatelj sam ne priredil svoje zgodbe za film? Večinoma so še vsi živi in zdravi.

»Mislim, da ima pisatelj, dokler je živ, ne le pravico, ampak tudi dolžnost do popravkov po svoji razsodnosti,« piše France Bevk (Moja pisateljska pot). Toliko bolj, kadar gre za prilagajanje teksta filmski priredbi. V tem primeru je suženjska zvestoba literarni predlogi greh. Kaj naj vendar doživlja otrok ob takem »izčrpnem« komentarju k sliki: »Šel je k vodi, čeravno sta mu mati in oče branila.« (Povodni mož, 7. slika). Pa še (v istem filmu): Nato je tiho odšel in čakal skrit, da se deček zbudi.« Ali celo takle stavek: »Slovenščina je ostala le še učni predmet.« (»Dobro jutro« Prežihovega Voranca). Prvi odstavek Prežihove črtice »Dobro jutro« potrebuje pri šolskem branju precej učiteljeve razlage; kaj storiti zdaj ob diafilmu, kjer je ta odstavek razbit na šest slik, toda dobesedno prepisan?

Dobili smo tudi film o Kajuhu. Izčrpno, strogo objektivno besedilo, nekaj slik, ki ne veš z njimi kaj početi (»Vpisnice«). Na sliki Kajuhove pesmi, v knjižici pa besede o njegovem udejstvovanju v kulturnopolitičnem življenju šoštanjanske mladine. In za

konec, ki bi moral izzveneti v neizpeto pesem mladega Kajuhovega življenja, stereotipno suhoparno naštevanje ponatisov Kajuhovih pesmi. Film, kakršen je, odklanjam. Kajuh ni kak z didaktiko prepojen šolnik, ampak mlad, čuteč pesnik. Verjel je v prihodnost, ljubil in sovražil je ta svet in ljudi na njem, gorel za svoje ljudstvo, vdano ljubil mater in z vsem ognjem svoje dekle — tu pa bi moral prebrati celo takle stavek:

»Tudi tako se je zgodilo, da so ranjenca, ki so ga težili, da bo prišel kmalu do hiš, dvignili, čez pol ure, ko so resnično prišli do njih, mrtvega iz konjskega sedla, še vedno trdno držeč vajeti.« (Str. 11, 25. slika: Pohod štirinajste divizije na Štajersko).

(N. B. Komur manjka slabih primerov za stilistične vaje: tu je že eden.)

Navsezadnje bo tu le na pravem mestu vprašanje: »Za kaj tu pravzaprav gre?»

Takega amaterstva si šolniki ne moremo privoščiti. Naše delo nima nič skupnega z amaterizmom; mi smo poklicni prosvetni delavci. Vsem podjetjem, zavodom in ustanovam, ki delajo za nas, mora biti to jasno. Vsaj tako jasno, kakor je jasno vodstvu radijskih ur za razne stopnje pri RTV Ljubljana. Ko primerjam radijsko oddajo o Kajuhu pa film o njem, zlahka pustim film v arhivu in predvajam magnetofonski posnetek radijske ure: ob njem učenci na vsej višji stopnji osnovne šole resnično doživijo našega avantgardističnega pesnika in ga v ljubejo. Ob filmu bi jim ostal tuj, abstrakten in ne-doživet. To pa Kajuh ni bil.

Tu je nekaj narobe.

Pri šolskem diafilmu bi beseda šolnikov le morala imeti svojo težo. Res nam ni vseeno, za kakšne »kvazi-diafilme« mečemo denar skozi okno. To bo odslej naš denar, denar pedagoških kolektivov. Za stvari, ki ga ne bodo vredne, ga ne bomo izdajali. Samo tako bo navsezadnje nekdo le prisiljen odgovoriti na vprašanje, za kaj tu pravzaprav gre:

za kvaliteten sodobni pouk ali — za kaj drugega ...

Tisto »drugo« nam je v šolah — kljub vsemu — še vedno razmeroma tuje.

Janez Sooljšak

V OCENO SMO PREJELI

Slovenske ljudske pesmi. Izbral in uredil Boris Merhar. Knjižnica Kondor 45. Mladinska knjiga v Ljubljani 1961.

Kafka, Franz: Splet norosti in bolečine. Izbrana proza. Izbral in prevedel Herbert Grün. Knjižnica Kondor 46. Mladinska knjiga v Ljubljani 1961.

Vatovec, dr. Fran: Slovenski časnik (1557—1843). Založba Obzorja Maribor 1961.

Preussler, Otfried: Mala čarovnica. Prevedla Katja Ogrin. Založba Obzorja Maribor 1961.

Suhodolčan, Leopold: Deček na črnem konju. Založba Obzorja Maribor 1961.

Cerkvenik, Angelo: Markov beg. Mladinska povest. Založba Obzorja 1961.

Pravni priročnik III. Izdalo Društvo pravnikov LRS, podružnica Maribor. Založba Obzorja 1961.

Černe, dr. France: Uvod v analizo trga cen. Založba Obzorja Maribor

Bibliografija slovenske literarne zgodovine za leto 1960 se bo nadaljevala v prihodnji številki.

Naročnike naše revije prosimo, naj čimprej poravnajo zaostalo naročnino, da jih ne bo treba posebej pismeno opominjati.

