

letnik V  
številka

8

jezik  
in  
slovstvo



1960/1961

# Jezik in slovstvo

**Letnik VI, številka 8**

**Ljubljana, 25. maja 1961**

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

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 Accetto

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 osme številke

*Boris Urbančič* O kriterijih pravilnosti v knjižni slovenščini 241

*Franc Zadavec* Pesnik Naci Kranjec-Pajlin 246

*Vatroslav Kalenič* Stilografski pravopisni elementi 248

*Helga Glušič* K zgradbi novel Cirila Kosmača 256

### Ocene, poročila, zapiski

*Emil Štampar* Knjigi o hrvatskem in srbskem gledališču 261

*Marijana Novak* O obravnavanju literarnih tekstov po metodi skupinskega pouka 262

*Stane Pevec* Levstikovo stališče do začetkov krščanskosocialističnega gibanja  
v 80-tih letih 266

*Samo Pahor* Nekaj opazk k slovenskim krajevnim imenom na -jane 268

*Franc Žagar* Mahničeva in Bernikova estetika 270

*Stane Pevec* Levstikov odnos do delavskega gibanja 1869 271

*Avgust Petrišič* Nepravilna množina nekaterih tujk in še kaj 271

*B. M. Pluskvamperpekt* pri Prešernu 272

(dkb) Kongres Zveze slavističnih društev Jugoslavije (platnice)



## O KRITERIJIH PRAVILNOSTI V KNJIŽNI SLOVENŠČINI

### II

Najhujša ovira jezikovnega kultiviranja, zlasti večanja izraznih sposobnosti knjižnega jezika, kakor to zahteva družbeni razvoj v okviru jezikovne skupnosti, so puristični kriteriji pravilnosti. Purizem je pri nas že od Prešernovih časov na slabem glasu, četudi so z milejšim tolmačenjem ali govoreč o koristnosti »zmernega« purizma, o »pretiranem« purizmu ipd., odvzeli besedi sčasoma precej njene teže. To je tudi eden izmed vzrokov, da so mogli ostati puristični kriteriji do današnjega dne tako pomemben činitelj v naši jezikovni teoriji in praksi.

Bistvo purizma ni v tem, da leksikalnim in sintaktičnim jezikovnim sredstvom tujega izvora išče ustreznih domačink. Že pri protestantih, posebno pri Krelju in Dalmatinu, se čuti določeno prizadevanje, da bi nemaške izposojenke, ki jih je bilo v tedanji slovenščini, posebno v mestni govorici, v obilici, nadomeščali z domačimi oblikami, če so jih poznali. Tega jim seveda nihče ne zameri. Zavestno so polagali temelje *slovenskega* knjižnega jezika, zato so bolj ali manj težili za izrazom, ki bi bil čisto slovenski. V preredni dobi je bilo to prizadevanje še očitnejše, in dokler je bil knjižni jezik v fazi nastajanja, tudi pozitivno. Posledica tega je bila, da je kopica tako imenovanih mlajših ljudskih izposojenk ostala izven knjižne rabe. Samo tu in tam se jih pisatelji poslužujejo med sredstvi za karakterizacijo oseb in okolja. Te izposojenke so značilne za ljudsko govorico (z njo mislimo govorico, v kateri ni ali skoraj ni vplivov knjižnega jezika, vendar brez ozira na posebnosti narečij), kjer živijo trdovratno naprej tudi med ljudmi, ki nimajo več nobenega stika z jezikom, iz katerega so prevzete. Ker imamo za take izposojenke v knjižnem jeziku že desetletja pa tudi sto let in dalj druge izraze, bi bilo zgrešeno, če bi jih v kultiviranem jeziku uporabljali z edinim namenom, da bi zmanjševali razlike med knjižno slovenščino in ljudsko govorico. Izbrušenemu jezikovnemu čutu se to upira. V tem primeru je treba iti v obratni smeri in to se tudi dogaja: knjižni jezik obenem s kulturo in civilizacijo vse bolj prodira v naš narečni govor.

Ko so začeli sredi 19. stoletja v rodoljubnem slovanskem zanosu nadomeščati germanizme celo s srbohrvatskimi in drugimi slovanskimi izposojenkami, posebno kadar ni bilo pri roki slovenskih besed, tega prav tako ni mogoče imenovati purizem. Večinoma to sicer ni bilo brez škode za knjižno slovenščino, ki je imela tedaj že svojo tradicijo in bila toliko ustaljena, da je le s težavo prenašala eksperimentiranje, včasih pa so na ta način jezik nehote obogatili, kajti germanizmov, ki so se v knjigi že udomačili, navadno niso odpravili, sprejeli pa smo slovansko izposojenko, ki je neredko izoblikovala svoj pomen-ski odtonek. Tako je bilo na primer s starovisokonemško izposojenko *voščiti*, ki je s *privoščiti* iz prvotnega pomena *želeti* razvila v slovenščini dva odtenska. V prejšnjem stoletju pa smo si sposodili iz srbohrvaščine *čestitati*, ki se v slovenščini ne krije popolnoma z *voščiti*. Tako imamo zdaj tri besede, vsako z

drugačnim pomenom, in nikomur ne pride na misel, da bi se nad njimi spotikal.\*

Bolje kakor kdorkoli pred njim in za njim je zadel bistvo purizma Prešeren v *Novi pisariji*. Nikakor ni naključje, da je v Pisarju združil v eni osebi zastopnika purističnih nazorov in mračnjaka, ki nasprotuje vsemu po obliki in vsebini novemu, višjemu in naprednemu v literaturi. Purist, kakor ga pojmuje Prešeren, preganja tuje primesi v jeziku zato, ker mu tuja beseda pomeni tujo idejo, to je novotarijo. Purizem Prešernovega časa je na jezikovnem področju izražen strah pred demokratičnimi idejami, ki so po francoski revoluciji vdirale k nam iz drugih evropskih dežel in ogrožale reakcionarni fevdalno-absolutistični sistem. Zato Pisar svari Učenca:

»Besed se tujih boj ko hud'ga vraga«,

in ga pošilja v rovte, to se pravi v najzaostalejše kraje, kjer bo varen pred vsakršno tuščino. Rovte so Prešernu simbol konservativizma, tam se življenje stoletja ne gane nikamor naprej, zato tudi jezik ostaja boren in starinski. Nasprotno pa je videl v mestu žarišče napredka, zato mu tak jezik ne zadošča. Razumljivo je tedaj, da je Pisar sovražnik mesta in jezika mestne kulture in da Učencu svetuje:

»zapústi ročno mestne mi sosede,  
tri leta pojdi v rovtarske Atene.«

Ne more biti odveč, če se nekoliko pomudimo pri nekaterih že znanih dejstvih, ker nam bodo pokazala veličino Prešernovega duha tudi ob njegovih nazorih o jeziku in ob enem olajšala sodbo o purističnih in drugih nasilnih posegah v knjižno slovenščino.

V Prešernovem času so bile funkcije slovenščine neznatne. To je bil občevalni jezik kmetov in pičlega števila meščanov, medtem ko so bili izobraženci vključeni povečini v nemški kulturni krog. Stoletna tuja nadvlada je puščala močne sledove v slovenski govorici in tudi v knjigi, ki je tedaj služila skoraj izključno zadovoljevanju potreb kmečkega prebivalstva. V javnem in poslovnem življenju, v šolah, uradih in znanosti je bila v rabi nemščina, ki je imela spričo germanizatorskega pritiska pogoje, da se še bolj razširi in utrdi v slovenski sredini. Po drugi strani so prav iz strahu pred germanizacijo ilirci zahtevali, da se sami odpovemo svojemu jeziku, le da naj bi ga zamenjali s srbohrvaščino namesto z nemščino. Če upoštevamo še to, da se je v Prešernovem času slovenski narod šele postopoma formiral, pri čemer je ta proces oviralo nekaj pomembnih momentov, in če upoštevamo končno še splošni položaj Slovencev v tedanji Avstriji, ne moremo niti za hip podvomiti, da v vsej kasnejši slovenski zgodovini zdaleč ni bilo za slovenščino tako neugodnega in na videz brezupnega obdobja, kakor je bil čas, v katerem je ustvarjal Prešeren. Samo človek, ki so ga kakor njega vodile napredne, demokratične ideje, in ki je tako neomajno veroval v demokratične sile svojega naroda, se je mogel upreti toku, ki je utegnil biti za Slovence poguben.

Kar se tiče knjižnega jezika, je Prešernova veličina v tem, da je kljub takemu položaju doumel, česar mnogi njegovi sonarodnjaki v ugodnejših razmerah vse do današnjega dne niso, da je namreč rešitev in dvig slovenščine v razširitvi njenih funkcij in v povečanju njene izrazne sposobnosti, ne pa v

\* Samo puristična vnema pa je mogla zapeljati prevajalca, da je po sili zapisal voščiti (ob doseženem uspehu), misleč, da je to bolj slovensko kakor *čestitati*, ki je v taki zvezi v navadi (Th. Mann, Čarobna gora, I, 279, CZ 1959; Galsworthy, Zadnje poglavje, 587, 588, CZ 1959).

trebljenju ustaljenih germanizmov (včasih le navideznih) in drugih tujih besed ter v vztrajanju pri jezikovnih sredstvih slovenskega kmeta. Kakor je bilo Prešernovo zaupanje v demokratične sile slovenskega naroda odločilno, da ni le ostal zvest slovenskemu kulturnemu krogu, ampak da je tudi v svojem času največ pripomogel k njegovemu afirmiranju, tako je imela njegova privrženost demokratičnim idejam logično posledico, da je glede vloge in kulture jezika zavzel napredno, za slovenščino edino koristno stališče.

Tako nam je genialni pesnik — ker sta se v njem srečno združevala demokrat in domoljub — tudi v jezikovnih vprašanjih nakazal pravo pot, a ga žal, razen ko je šlo za ilirščino, nismo hoteli poslušati. V svoji bolni vnemi za »čistost« jezika se slepo zaganjamo v vse, kar baje žali naša patriotična čustva in spravlja v nevarnost naš nacionalni obstoj. Kakor rasisti brskamo za izvorom besed in njihovo »čistostjo«, da jim potem prilepljamo križce ter jih na ta način izobčujemo iz spodobne slovenske družbe, akoravno so se morda v sto in več letih v knjižni slovenščini tako zakoreninile, da jih še strokovnjak včasih težko loči od domačink. Da je vse to res, se lahko prepričamo v *Jeziku in slovestvu*, pa tudi drugod, kjer se razpravlja o problemih našega pisanja. Za primer naj omenim samo članek *Ugnati v kozji rog in še kaj* in citiram njegov precej originalni začetek: »Pred to rečenico stojim že najmanj pol stoletja kakor bik pred rdečo ruto, prvič zato, ker me draži v nji eden najbolj kosmatih germanizmov...« itd. (JiS V, št. 6.) To rečenico je rabil že Prešeren prav v *Novi pisariji* pred 130 leti; vsaj tako dolgo jo torej slovenščina pozna, vsakomur od nas je domača, toda po odkritju njenega izvora naj bi postalo napaka, kar smo imeli za slikovit in slehernemu Slovencu razumljiv izraz.

To, kar nam je Prešeren duhovito povedal o purizmu v obliki satirične pesnitve, pomeni na kratko z drugimi besedami: purizem je na jezikovno področje prenesena ideologija konservativnih sil. To je ostalo do današnjega dne jedro naših purističnih prizadevanj. Vemo, da so bila ta prizadevanja uspešna, kar je posledica naše zaostalosti, nekaj pa so k temu pripomogla rodoljubna gesla, za katerimi se skrivajo. Prav nastopanje purizma v obrambo dozdavnih nacionalnih interesov — in vsak hip smo bili in smo pripravljani verjeti, da so nekje ogroženi — pa nas mora po Prešernovem obračunu z njim navdati z dvomom, da bi šlo pri vsem tem samo za patriotična čustva, kakor bi morda sodili na prvi pogled. Če se je zdel velikemu domoljubu Prešernu celo v tistih za Slovence in slovenščino res težkih časih purizem nepotreben in škodljiv — in kot je pokazal kasnejši čas, se ni motil — zakaj potem posnemamo kranjske janzeniste danes, ko lahko mirno in svobodno razvijamo svoj jezik, če ne zato, ker se tudi mi bojimo novega in naprednega. Ali se nosilci purističnih prizadevanj tega strahu zavedajo ali ne, objektivnega dejstva to ne more spremeniti.

Za purizem je značilno troje: zavzema se za govorico najbolj konservativnih slojev, nasprotuje jezikovnim sredstvom, ki jih prinaša družbeni razvoj, zlasti tujkam in izposojenkam, in daje prednost starejšim besedam in oblikam pred novejšimi. To pomeni, da je pogled purista obrnjen v preteklost, namesto v sedanost ali celo v prihodnost. Poleg tega je purizem izrazito neustvarjalen: prepoveduje, zanikuje in ukinja jezikovna sredstva ter tako duši rast jezika in ga siromaši, nikoli pa ga ne bogati in oplaja. Za ilustracijo samo dva primera iz najnovejšega časa. Ni še tako dolgo tega, kar smo poznali *socialno skrbstvo*, *zdravstveno zaščito* in *otroško varstvo*. Vsač od teh samostalnikov nam je skupaj s svojim atributom pomenil določen ustaljen pojem. Toda nenadoma bi se morali dvema besedama odpovedati. Vsiljujejo nam *socialno varstvo*, v



radiu govorijo o *varstvu* žene med nosečnostjo in o *varstvu* pred boleznimi, dnevniki pišejo o zdravstvenem *varstvu* itd. Samostalniki *varstvo*, katerega pomen se omejuje na predstavo *vzeti koga v varstvo*, *imeti koga v svojem varstvu*, se torej po sili uporabljata v zvezi, ki je za naš današnji jezikovni čut nenavadna in po pomenskem obsegu neustrezna. Podobno je z razmerjem *pogovor* — *razgovor*. S pogovorom mislimo pomenek, kramljanje, torej izmenjevanje misli brez določene teme, medtem ko v poslovnih, uradnih, državnih stikih prihaja do razgovorov. V našem radiu pa so zadnji čas *razgovor* skoro povsem črtali iz svojega besednjaka in se tako osiromašili za izraz, ki že ima posebno pomensko funkcijo v knjižni slovenščini.

Ker se jezik razvija in spreminja skladno z družbo, ki ji služi, postaja tudi konflikt med purizmom in jezikovno skupnostjo tem hujši, čim hitrejši je družbeni razvoj. Zato je razumljivo, da narašča odpor zoper purizem in njegovo oviranje jezikovnega razvoja in kultiviranja prav v zadnjem času, ki po svoji dinamiki nima primere v naši zgodovini.

Purizem, kot rečeno, hoče nasloniti knjižni jezik na govorico najzaostalejših slojev slovenske jezikovne skupnosti ali s Prešernovimi besedami na jezik rovt. Puristi megleno imenujejo to ljudski jezik, kar naj bi pomenilo najbolj nepokvarjeno, najčistejšo, od vseh tujih, zunanjih vplivov najbolj nedotaknjeno slovensko govorico kmečkega podeželja. Prešeren se je v *Novi pisariji* kruto ponorčeval iz tega »ljudskega« jezika in njegov Učenec ponižno pripominja:

»Al' se bojim, pri rovtarji, pri kmeti,  
da bera besedi ne bo velika.«

Isto je z drugimi besedami povedal Čop v abecedni vojni: »Dokler je namreč jezik omejen samo na pojmovni svet preprostega kmeta, dokler še ne more izraziti višjega življenja in znanstva, pač ne more zahtevati zase označbe kultiviranega jezika, ki bi jo zaradi same čistote zaslužili tudi marsikateri jeziki divjakov« (Čop, Izbrano delo, 1935, 50).

Zdaj pa tema dvema citatoma dodajmo druga dva, ki sta približno 125 let kasnejšega datuma. Pisec nekega članka nasprotuje rabi glagolov *dvigati*, *dvigniti* in njihovih sorodnic, češ da so te besede »umetne in nimajo nobene opore v našem ljudstvu in torej tudi ne nobene pravice v naši pisavi« (JiS II, 49). Mimogrede povedano, imamo takih umetnih besed brez opore v ljudstvu kakih devet desetih, v razvitejših jezikih pa jih je še več. Ob drugi priliki beremo: »Zgolj s tem, da smo sprejeli v svoj knjižni jezik več sto slovanskih besed, ... nismo za zblížanje z drugimi Slovani prav ničesar dosegli, odmaknili pa smo knjižno slovenščino od ljudskega jezika, kar je velika škoda« (JiS III, 353).

Tako nasprotujoča si stališča v pogledih na jezik seveda niso slučajna. Čeprav je v Prešernovem času slovensko govorilo v glavnem le kmečko prebivalstvo, v mestih pa se je veliko nemškutarilo in je bila tudi mestna slovenščina pod močnim nemškim vplivom, to ni zavedlo Prešerna in Čopa, da bi se oklenila »rovtarske« govorce kot rešiteljice slovenstva, kakor delajo današnji puristi, ko slovenščine niti ni treba pred nikomer in ničimer reševati. Prešernov krog se ni zadovoljil samo z obrambo takratnih pozicij slovenstva in slovenščine, ampak jih je hotel razširiti na mestne sloje prebivalstva, ki so tedaj pripadali nemški kulturni sferi. To pa je pomenilo jezik usposobiti za potrebe mestne kulture, to je »višjega življenja in znanstva«. To je bil resnično domoljuben program, toda nesprijemljiv za konservativne elemente. Uresničenje tega programa je nemalo pripomoglo k pritegnitvi naše inteligence v slovenski



kulturni krog in sploh k slovenizaciji naših mest. Kaj pa danes, ko je ta program izpolnjen? Zdaj, ko so vrata »višjega življenja in znanstva« na stežaj odprta, bi morali slovenščini omogočiti, da čimbolj dohiteva čas, sicer ne bo mogla »zahtevati zase označbe kultiviranega jezika«. To je, če hočete, naša domoljubna naloga današnjega dne. Žal to domoljubje nekateri drugače razumejo. Tako nam na primer pisec nekega članka zameri, ker smo dopustili, da se je samostalnik *znamenje* že skoro popolnoma umaknil novejši obliki *znak*, in očitajoče vzdikne: »Tako znamo Slovenci braniti svoje« (JiS II, 53).

Danes je puristična zahteva po »ljudskem« jeziku še bolj neprepričljiva, kakor je bila v Prešernovem času, kajti medtem so se mesta slovenizirala in slovenščina je daleč prerasla »pojmovni svet preprostega kmeta«. Današnji knjižni jezik je predvsem plod mestne kulture, zato je v njem tipičnih »ljudskih« elementov čedalje manj in jih bo v prihodnje še manj. Takšen je tok družbenega in jezikovnega razvoja in noben purist ga ne bo zaustavil. Da torej pogledamo dejstva, kakršna so: ne gre za čisti ljudski govor in pokvarjeni mestni jezik, ampak gre za dva svetova. Eno je svet preprostega, neizobraženega človeka, kakršnega še najdemo v odmaknjenih kottiških naše dežele, drugo je svet človeka z določeno izobrazbo, ki je nekoč živel samo v mestu, danes pa ga najdemo kjerkoli, ker šola, knjiga, časopis in radio poleg prometnih in drugih pridobitev civilizacije skupaj z družbenim preobražanjem naše vasi hitro in temeljito izravnavajo tradicionalna nasprotja med mestom in podeželjem. Ta dva svetova se vse bolj oddaljujeta drug drugemu. Eden se umika v preteklost, drugi ustvarja bodočnost.

Tudi s čisto jezikovnega stališča ljudska govornica ali ljudski jezik ni to, za kar ga predstavljajo puristi. Ljudska govornica je abstraktno vseslovensko nasprotje knjižnemu jeziku in torej nima svoje lastne norme, po kateri bi si jemali zgled. Kadar govorimo konkretno, se sklicujemo na čisto določene dialekte in govore. Mnogi med njimi hranijo očitne arhaizme, vplive drugih jezikov ter leksikalne, oblikoslovne in sintaktične posebnosti, ki ne gredo v sistem knjižne slovenščine (fura, štala, rajtenga, glihati, troštati, redkva, dve lopate, okrog prinesti, ne stoj gledati, se mi dopade, v ta zgornji hiši, kaj so to za eni fantje, tam ni nič za videti, pesem od Rošlina in Verjankota itd.). Potemtakem ni nikake osnove, da bi ljudsko govornico proglašali za vzor slovenskega jezika. Ne glede na to je ljudska govornica, oziroma točneje narečje, knjižni slovenščini vir bogatitve, toda nikakor ne edini vir, kakor hočejo puristi — za to je ta vir preskromen — in tudi le tedaj, kadar jezik nova izrazna sredstva potrebuje.

Povsem napačno in v nasprotju s principi jezikovne kulture pa je početje puristov, ki — nedosledno seveda — preganjajo ustaljena jezikovna sredstva knjižnega jezika, če niso ljudskega izvora, dasi svojemu namenu dobro služijo. Nekaj takih primerov smo že navedli, vendar naj dodamo še enega, ki nanj večkrat naletimo. Spotikajo se nad besedo *vojna*, ki jo pozna knjižna slovenščina že dalj časa za lat. *bellum*, medtem ko se *vojska* omejuje na pomen *exercitus*. V obeh pomenih je še danes pogost izraz *vojska* v »ljudski« rabi. V tej pravdi za *vojno* je značilno, kako jo zavrača neki njen nasprotnik v *Jeziku in slovstvu*. Ko z obžalovanjem ugotovi, da je raba *vojne* vdrla celo v poezijo, pravi: »Pa saj ne more biti drugače. Ko pa potiskajo našo besedo naravnost sistematično v grob, in to z nekimi znanstvenimi razlagami pomenškega razločka« (JiS II, 53). In potem se sprašuje, »ali naj je naš cilj kar se dá veliko število slovenskih besed, če pa vendarle ne pomeni našega pravega bo-

gastva« (str. 55). V uteho so mu le njegovi učenci v šoli, »ne zmotijo se nikjer, saj jih popravljam leta in leta od prve ure, ko so prišli meni v roke« (str. 52). Ne samo, da slovenska beseda ni potiskana v grob, ampak smo z *vojno* pridobili dvoje: postali smo za eno besedo bogatejši in za dva pomena imamo zdaj dva izraza. Oboje je v skladu s težnjami jezikovne kulture. »Kar se dá veliko število slovenskih besed« z določeno funkcijo pa je želja vsakogar, ki hoče kultiviran jezik. Kakor hitro so splošno priznane kot sredstvo knjižne slovenščine, so »naše pravo bogastvo«, pa naj smo jih dobili iz še tako daljne dežele ali pa ustvarili iz domačih sredstev. Resnica je torej drugačna, kakor pa jo predstavlja člankar in kot misli še ta ali oni: slovensko besedo potiskajo v grob tisti, ki jih je že Prešeren opozarjal, da bomo ostali z besednim fondom sicer vse časti vrednega slovenskega kmeta vedno le narod — kozárjev. Ali smemo potemtakem šteti avtorju v zaslugo, če se je »leta in leta od prve ure« mučil s svojimi učenci, da bi besedo *vojna* pozabili, namesto da bi se čimveč slovenskih besed naučili? To je napačna ljubezen do materinščine. Lahko bi jo primerjali z ljubeznijo matere, ki svojega otroka iz strahu, da se ne bi v svetu pokvaril, zapira v domačo hišo in ga tako napravi nesposobnega za življenje.

(Konec v prihodnjem letniku)

**Franc Zadavec**

## PESNIK NACI KRANJEC — PAJLIN

Leta 1938 je Pajlin poskušal opredeliti svojo pesem tudi glede na lastnosti sodobne slovenske poezije. Zapisal je: »Zdaj vem, da moje pesmi niso za sodoben okus, ki pozna razgublajajoče se oblake, blodeče lune, škrlatne plamene, življenje, ki polzi skozi prste, kakor zlati pesek. Ah te moje pesmi, ki so vendar tako preproste, polne tihe, žalostne izpovedi, te pesmice so nezrele za predstavnike današnje poezije.« Ni dognano, kateri predstavniki tedanje slovenske poezije so utegnili zavračati Pajlinovo pesem. Kolikor so jo zavračali, je pač niso zaradi vsebine, pač pa zato, ker je premalo skrbel za njeno izoblikovanost.

Narava zavzema zelo važno mesto v estetski plati njegove pesmi. Kot z bistveno komponento svoje pesniške fantazije z njo tako rekoč stalno prisposoblja svoj čustveno-spoznadni svet. Sploh se zdi, da se je lahko izpovedal samo ob pokrajini. Ta mu služi kot optično in akustično stillno gradivo, s katerim ponazarja svoja doživetja. Skoraj ni napisal pesmi, kjer bi pokrajinski motiv ne bil estetska odnosnica k čustveni snovi. Motivi na črti pokrajina, objektivni svet — duševnost večajo reliefnost psihičnega dogajanja v pesmi in njen realistični značaj. O tem pričuje ena najboljših pesmi v zbirki »Pomladanski vetri«:

*Pomladanski vetri  
čez poljano so zaveli.  
Tiho v mrak večerni  
so zasanjani topoli zašumeli.*

*V duši, ah, nemirni  
moji so zaveli  
mrzli, mrzli vetri.  
Tiho v mrak večerni  
grenki so spomini — zaihteli.*

Ta reliefnost je izvedena z obliko paralelizma, s preprostim prenosom dogodka iz narave na notranji, čustveni dogodek. V tej pesmi gre za podobno dvodelnost narava — človek, kot jo je upesnil tudi v sonetu »Jesen«, kjer se ravna

po paralelizmu klasičnega soneta. Naravo je izbiral tudi za komparacijo tipa: »Dekle je hladno kakor noč, / molčeče kot poljana.«

V pesniški obliki in izrazu je rasel ob dveh vrhovih slovenske poezije: ob Prešernu in moderni, katere lirski začetek in konec, tedaj Murn in Kosovel, sta mu bila najljubša pesnika. Njegovi oblikovni poskusi in storitve segajo od kratke, impresionistične oblike pesmi preko klasičnega soneta do pesmi prostega verza in pesmi v prozi. Pri tem mu je kratka pesem najbolj uspela, čeprav mu je tudi ta le poredkoma dejansko zapela. Pajlin je torej pesnik, ki mu pesem samo poredkoma zapoje v dodelani obliki. Kakor je namreč njegov doživljajski svet pristen, tako se čutijo v obliki še tuji oblikovni vzorci. Tudi njegove lastne pesniške podobe so ponekod skaljene, kar bistveno zmanjšuje estetsko vrednost posameznih pesmi in celotne zbirke. Taki sta n. pr. prva in druga kitica pesmi »V gostilni«:

*Sam v gostilni  
sem in pijem vino.  
Na zapuščeno ravnino  
pada noč v meglo zastrto.*

*Razbesneli veter  
poje pesem o ljubezni,  
ah, kako hudo je meni  
samemu v gostilni.*

Pokrajinska podoba v prvi kitici je razbita, ker je odnosnici presekala z motivom »pada noč«. Podoba, ki jo je imel pesnik v mislih, si moramo naknadno rekonstruirati: Na zapuščeno ravnino, v meglo zastrto, pada noč... Poetična presvetljenost manjka tudi podobi iz narave v drugi kitici. Dvojna personifikacija istega predmeta je v svoji vsebini protislovna in »razbesneli veter« je stanje, ki narekuje povsem drugačno dejavnost in posledico, kot jo lahko izrazi razmeroma nežni glagol »poje«. S podobnimi protislovji Pajlin večkrat poruši skladnost in ostane pri estetski možnosti podobe. Včasih jo zabriše tudi s pleonastičnim izražanjem. Pesem »Stari znanci« takole zaključuje: »a v kozarcih nič več ni vina / in na mizi prazni le kozarci«. Tukaj se je izraz razbohotil daleč čez vsebino in je zato prazen, brez poetičnega zvena. Med značilnejšimi izrazno-oblikovnimi detajli je opaziti zlasti besedico »ah«, ki z njo večkrat uvede pesem ali posamezno kitico in verz. Kranjec podreja to besedico konkretni čustveni problematiki v pesmi. Nikdar z njo ne izraža radosti, sproščenosti in estetskega zanosa v naravi, kakor včasih Murn. Večinoma krepi z njo bolesten ton, žalost, deloma tudi resignacijo, tudi krik po samoti in samo enkrat uvede hrepenenje (Ah, kdo bo prinesel).

V sklopu slovenske lirike med dvema vojnama pripada Pajlinu skromno, vendar dostojno mesto pesnika, ki je bil zvezan s pomursko pokrajino in ki je iskal svoji viziji življenja in sveta pesniško izpovednih sredstev, ne da bi jūh do kraja našel in ne da bi zato estetsko polnovredno do kraja mogel upesniti svojo bolečino in vero v življenje. Njegova pesem je ostala oblikovno premalo razvita, v splošnem tudi siromašna s pesniško izpovednimi sredstvi, skratka — manjka ji globlja oblikovna kultura. Kljub temu, da je v njej, kolikor je pri naša zbirka, malo svetlih tonov, vedrine, optimizma in upora, spada Pajlin vendarle med tiste slovenske pesnike, ki so se evropskemu fašističnemu mrčnjaštvu v zadnji vojni postavili po robu in njegovo devizo človeškega razkroja razbili s svetlo mislijo o neugonobljivosti zdravih moči v človeštvu. Krog svoje poezije je Pajlin sklenil z verzoma:

*Umirajoč, razbičan svitu zarje kličem:  
spet verujem!*



Zbirka pesmi »Ker sem človek« je urejena po kronološkem načelu. Uredniku gre priznanje, da je iz zapuščine odbral najboljše pesmi oziroma variante, kjer je moral izbirati med več pesmimi s sorodnim motivom. V opombah je dodal dosedanje sestavke o Pajlinu in bibliografijo njegovih objavljenih pesmi. V stavku: »Pri objavljenih pesmih so bile izvršene le najpotrebnejše, predvsem stilistične korekture...« (st. 59) je treba formulacijo »stilistične korekture« prevesti v »pravopisne korekture«, ker urednik po lastni izjavi ni posegal v stilistične prvine pesmi. Ker pa vejica ponekod ni funkcionalno postavljena, ali pa manjka, kjer bi morala biti, smemo sklepati, da urednik in korektor nekaterih pesmi pravopisno nista zanesljivo redigirala.

Biografija s kratkim opisom Pajlinove pesmi je napisana s temeljitim poznavanjem pesnikovega žviljenja, s korespondenčno in drugo dokumentacijo, ki je bila avtorju dostopna. V njej pa ni mogoče sprejeti sodbe, da so pesniku »nekateri verzi, ki jih je nekoč pisal s ‚krvjo‘, postajali reakcionarni« (str. 57), vsaj korespondenčni podatek, ki se sodba nanj sklicuje, tega ne potrjuje.

Naslovno stran je po osrednjem erotičnem motivu zbirke opremil Lajči Pandur.

**Vatroslav Kalenić**

## **STILOGRAFSKI PRAVOPISNI ELEMENTI**

(Konec)

Pravopis je, kot je znano, zbirka konvencionalnih pravil, ki služijo za sistemsko in dosledno prenašanje človeškega govora in misli v črke. Pravopis (ortografijo, ne pa tudi ortoepijo) uporabljamo torej takrat, kadar pišemo, kadar želimo s pisnimi znaki oblikovati rezultate mišljenja in vse tisto, kar se nahaja okrog teh rezultatov. Tudi je znano, da v glavnem pisanje misli vodi k osiromašenju realnih elementov, oziroma da je treba kompleksnost nekega stvarnega doživljanja, ki obstaja v določenih okolnostih, v nekem času in prostoru kot vzrok in posledica sorodnih in raznorodnih pojavov, »nasilno« vkalupiti v pravopis in gramatiko, treba ga je torej potegniti na Prokrustovo posteljo določenih znakov in njih medsebojnega odnosa, ki ga normira pravopis. Tak proces lahko izzove odpor v primerih, kjer pisatelj občuti, kako mu pravopisne norme kvarijo realno sliko doživetij, ali kjer pride do tega, da se »napisano doživetje« in »stvarni ali doživeti« dogodek ne ujemata. V taki situaciji pisatelj radi sežejo po pravopisnih deviacijah in zavestno »kršijo« pravopisna pravila z željo, dati svojemu doživljanju kar se da verno sliko. To seveda zelo pogosto ne pomeni neznanja ali podiranja pravopisne zakonitosti, pač pa le iskanje novih znakov v pravopisnem smislu, kajti tudi na področju pravopisa ne smemo raziskovati problemov statično in nedialektično in ne smemo niti ene norme razumeti kot popoln in zaključen krog, v katerem ni mogoče najti novih elementov vrednotenja. Pripomniti je treba, da tudi sestavljavci pravopisa niso prezrli stilističnih oziroma stilografskih elementov, posebej pa so jih predpisali tam, kjer je dolgoletna praksa in literarna tradicija takšne stilografske elemente močnejše oblikovala (n. pr. posebljeni apelativi ali pisanje vejic).



Stilografski elementi pravopisa so se pojavljali v prvi vrsti med tistimi normami, kjer je bila možnost izbora, kjer so obstajale variante in kjer je na spremembo pravopisnega predpisa lahko vplival neki drug kriterij, oziroma kjer se je lahko pojavila nova kvaliteta katerekoli vrste ali tendence. Pravopis srbohrvatskega jezika, ki je pred kratkim izšel, pa obsega ne le ortografske, marveč tudi ortoepske in nekatere gramatične predpise. Možnost izbora v drugem in tretjem primeru je manjša, vendar seveda ni izključena.

Stilografskih elementov v pravopisu ne smemo imeti niti za petrificirane (čeprav so nekateri lahko) niti za unificirane, zlasti ne, kar se tiče pomena in uporabe, ker je samo po sebi jasno, da ista pravopisna deformacija ne pomeni nujno istega v vseh tekstih nekega pisca, kaj šele pri različnih pisateljih.

V zborniku *Hrvatska mlada lirika* (1914) je objavil Tin Ujević svojo čakavsko pesem *Oproštaj*, toda ker je menil, da tedanji pravopis ne more povsem enako evocirati vsega tistega, kar je v tej pesmi povedano, jo je natisnil v pravopisu, ki so ga uporabljali dalmatinski pesniki 16. in 17. stoletja.

Za primer navajamo eno kitico iz te pesmi:

Oudi usrid luce nasa mlada plaŕca  
Usduigla ie iidra voglna, smina i noua.  
I hotechia poiti putom sfoieg ploua  
Gre pres chog uoiode al sachonodafca.

Zakaj se je Tin Ujević odločil za ta stari pravopis in ali lahko ta pesem, tako napisana, pomaga k močnejšemu doživljanju? Takoj lahko rečemo: vsekakor. Vsekakor je doživljanje te pesmi bolj kompleksno za vse tiste, ki občutijo to pravopisno-stilografsko komponento kot znak pisave, kot znak za vzpostavljjanje kontaktov z zgodovinskimi dogodki. Sodobni pravopis premalo povezuje to zgodovinsko-kulturno plast dogajanja, ki se je v hrvatski zgodovini in književnosti ponavljala od Marulića do danes, zato nam pomeni Ujevićeva pravopisna deviacija pomemben stilografski element pri povezovanju večstoletnega zgodovinskega dogajanja.

Dve pisavi na področju srbskohrvatskega jezika, latinica in cirilica, lahko v določenih situacijah postaneta stilografski znak: v zgodovinskem, kulturnem, nacionalnem ali kakem drugem smislu. Lestvica pobud, afektov, ki spremljajo uporabo te ali one pisave, je lahko različna. Za vzgled naj navedem primer, da pionirji neke zagrebške šole dopisujejo svojim tovarišem v Beogradu samo v cirilici, beograjski pionirji pa Zagrebčanom v latinici. Tu gre jasno za potencirano, s stilografskimi elementi izraženo željo za zблиževanjem in spoznavanjem, za poudarjanjem bratstva in enotnosti. Podobno je tudi s podpisom maršala Tita, ki je, kakor je znano, istočasno v latinici in cirilici.

Velike in male črke so že od nekdaj stilografsko izkoriščene za poviševanje, odlikovanje in poudarjanje nekaterih govornih, miselnih ali emotivnih ekspresij, kadar jih je treba prelititi in označiti s črkami. Tudi ta ali oni predpis je tu rezultat stilografske tradicije, stilografske prakse, ki je sestavljavcem narekovala, da jo v pravopisu uzakonijo. To velja n. pr. za pisanje posebnih občnih imen (Gospodja Briga često nas prati u životu), za pisanje besed iz spoštovanja (močnejša emocija!) itd. Prav v poslednjih letih smo pričeli »poplave malih črk«, ne samo v književnih tekstih, marveč celo v »objektivnih in hladnih«  
trgovskih napisih, oglasih, reklamah in podobno.

Poglejmo nekaj stilografskih primerov v uporabi velikih in malih črk.

Na primer pri Krleži:

»Njeno Carsko Visočanstvo pristupilo je domobranu Jambreku i pogladilo ga po kosi sa mnogo materinske nježnosti.«

*(Domobran Jambrek)*

Velike črke tu seveda niso uporabljene zaradi spoštovanja, marveč zaradi jedke ironije.

»Sluša mladomisnik Alojz riječi presvijetlog gospodina prepošta i kao u polusnu gleda pred sobom Vječni Grad, Zvona, Uskrsno Jutro, Vatikan!«

*(Mlada Misa Alojza Tičeka)*

V imenu »običajnih« pravopisnih norm bi morali tu nekatere velike črke zamenjati z malimi, toda kot stilografsko sredstvo predstavljajo kombinacijo izrazov spoštovanja v imenu Alojza Tičeka in ironijo v avtorjevem imenu.

Podoben primer ironije v kombinaciji s tragiko je v stavku:

»Ljudi piju, drže zdravice, mašu rupcima, a Car se vozi gradom, udara temelje Kulturi, Ljepoti, Dobroti, Uzvišenosti...«

*(Smrt Florijana Kranjčeca)*

Da pa neko stilografsko sredstvo s področja pravopisa nujno ne izraža pri posameznem avtorju istega afekta in iste emotivne temperature, vidimo v primerih:

»O, Ulico  
danas —  
budi crveni talas!

*(Plameni vjetar)*

Svi smo mi modri sunčani San.

*(Pan)*

o, biva nam jasno, kako Smionci Silni Netko  
nad našom glavom drži štitonosni dlan.

*(Jutarnja pjesma)*

V istem času, ko protipravopisno pisanje velike začetnice predstavlja vizualni znak pisateljeve stopnjevanje emocije, se vse bolj uveljavlja običaj, da se tudi male začetnice pišejo drugače, kakor predpisujejo pravopisna pravila. Tako je bilo na primer v zadnjem času natisnjeno veliko število knjig, naslovov v filmih, časopisih in drugje, kjer so imena avtorjev in naslovi pisani z malo začetnico (n. pr. Krleževi zbrani spisi v izdaji zagrebške Zore). Mala začetnica ima v takih primerih lahko različne pomene: od nevtralne grafične mode do potencirane želje, da bi se avtor, če gre za delo z umetniškim namenom, izenačil z apelativom, kakor je to v neki Slamnigovi pesmi:

bivaju psetoi  
mjesec ženska  
iivans lamnig  
četiri tuguju

*(Kvadrati tuge)*

Knjižna izreka srbohrvatskega knjižnega jezika je, kakor je znano, lahko dvojna: ijekavska in ekavska. V nekaterih primerih lahko že sam izbor dobi stilografski pomen (n. pr. pojav ekavščine na zahodnem knjižnem področju neposredno po prvi svetovni vojni).

Pogostejši pa je stilografski pojav, da pisatelji vpletajo v ekavski tekst ijekavske oblike ali obratno, z željo, doseči kolorit, plastičnost ali kaj podobnega.

»Ali u njenim svelim obrazima dubile se još one dve stare slatke rupice koje su izdavale njen dobroćudni osmejak. Njena snaga bila je još krepka, a oči, te oči tako blage i plave, bile su pune života i neke duboke dobrote, kao kod sviju žena koje su rano ostarele zbog mnogo dece i domaćih briga.

Stara žena je gledala Miloša zabrinuto, plašljivo i presrećno:

— Joj nisam htjela da te probudim! — izvinjavala se majka. — Još nije vrijeme ručku... Mogao si još spavati, dijete. Došla sam samo da vidim e da ti što trebam. Prilegni još malo. Umoran si, moje dijete.

(Milutin Uskoković, *Došljaci*)

Ranko Marinković daje žandarju, ki govori ijekavsko, v usta komande v ekavščini:

»Odstupi! I na levo krug! Il' ti je možda ćaćino?«

(*Koštane zvijezde*)

Prav tak je stilografski postopek v primerih, ko se v knjižni govor vnašajo ikavske oblike zaradi lokalizacije akcije in podobno, n. pr. pri Mirku Božiću, Ranku Marinkoviću in drugih.

Stilografski pomen pa lahko dobe včasih tudi drugi jezikovni pojavi v pravopisu, če so omejeni na posamezne kraje, to je provincialni jezikovni pojavi, seveda kolikor so uporabljeni z namenom, jasneje tolmačiti osebe ali dogodke (n. pr. izguba ali zamenjava glasu *h* z glasovoma *v* ali *j*, netočen izgovor glasov *č* in *ć*, neupoštevanje palatalizacije in podobno).

Primer iz proze Ranka Marinkovića:

»A lijepa kuća, bogamu, sam sam je vidio; tik do Ajdukova igrališta, s prozora možeš gledati futbol.«

(*Zagrljaj*)

Petar Kočić v *Jazavcu pred sudom* opisuje (in ironizira) izgovor muslimanov: »Lažeš, Vlaše! Nisi je iskrćio, već je to bivakarce, od davnine ziratna zemlja, a svaki komadić ziratne zemlje, moj je.«

Miloš Crnjanski piše v romanu *Seobe* svojega junaka Srba Arandjel Isaković, in s tem tudi v pravopisu poudarja njegovo povezanost z Rusijo oziroma z ruskim jezikom in kulturo.

V sestavljenem in razstavljenem pisanju besed so velike stilografske možnosti, ker lahko z ustvarjanjem zloženek dobimo popolnoma nove ali delno nove semantične pomene (n. pr. pustibabakonjukrv, drvored), pa tudi zato, ker s sestavljenim pisanjem lahko tudi vizualno poudarimo, da je treba nekatere pojave razumeti v največji možni medsebojni povezavi. Celo sestavljavci pravopisa od Broza in Novakovića dalje so bili v nenehni dilemi, katere besede in izraze je treba razumeti kot zloženke, katerih ne, mi pa smo priče določenih omahovanj zaradi najnovejšega pravopisa srbohrvatskega jezika, kar je seveda odraz različnih tendenc v jeziku in literaturi. Z ustvarjanjem protipravopisnih zloženek žele književniki opozoriti na emotivno točko, in najsi



je taka zloženka še tako v nasprotju s pravopisnimi določbami, je povsem upravičena, če je le stilografsko utemeljena. Za primer navajamo, kako je Ivan Slamnig napisal svojo pesem *Kvadrati tuge*:

prozor ženska	mjesec uzdiše
gubise unjemu	uzdasi oblaci
odpasa naniže	bijelo nemeso
utamno gubise	okopsa ženske

čekaju zenice	bivaju psetoi
vrhovi prsiju	mjesec ženska
nadput viseći	iivans lamnig
nečeka namene	četiri tuguju

Poskus torej, da se tudi z besedami pokaže neločljivost dveh pojmov, z druge strani pa protipravopisno ločevanje imena in priimka (plus mala začetnica!), kar vse naj pokaže, kako je subjekt v *Kvadratih tuge* razbit, skrušen, asimetrično zlomljen. Slamnig piše podobno tudi v pesmi *Ubili su ga ciglama*:

ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,  
crvenu, mrlju su, prekrili, priglama,  
iz svega se, izvukao, samo, repić:  
otpuzo, pa se: uvuko, u zid,  
u zid, uzi, duzi.

Adekvaten stilografski postopek najdemo tudi pri tujih pisateljih. Zlatko Gorjan je v prevodu *Ulyssesa* Jamesa Joycea uporabil takšne zloženke:

»Halohalohalo mjevrlodrago krark vrlodragovasopetvidim halohalo.«  
»... kdaj zida upravo zabavljali čineći prestanite-da-činite-nevaljalštine.«  
»... ako je mašta ili ruka umjetnikova u mramor uklesala nešto duševnopreobraženo ili duševnopreobražavajuće.«  
»Po izričitojvolji  
ostavinenajbolji  
noipakbolji  
poizričitojvolji  
gotovonajbolji  
ostavijojlog.«  
»Ljubavobloomljigavi Bloom pročita svoje posljednje riječi.«

Kakor gleda sodobno slikarstvo na današnje nagle človekove preobrate, na nestalnost in bliskovito gibanje, razbitost in negotovost tako, da ostane na slikarskem platnu od človeka zgolj kretnja, človekova podoba pa je nedoločna ali spremenjena ali samo naznačena, tako je tudi vse bolj v navadi modernih pisateljev, da človekovo nestabilnost in kompliciranost njegovega notranjega življenja izrazijo še s pomočjo jezika, naravnost, ne pa opisno, kakor je bilo to v navadi pri starejših pisateljih. Zato je jezik včasih tako »nerazumljiv«, pretirano kompliciran ali pretirano enostaven, zato se pisatelji tudi v pisavi zatekajo h kršenju pravopisnih ali slovničnih določb. Ta jezikovna, stilografska deformacija je dovolj pogost pojav v tekstih sodobnih pisateljev.

Stilografske elemente zelo lahko najdemo tudi na področju ločil. Nasploh je na primer pisanje vejice v srbohrvatskem pravopisu predpisano na osnovi stilografske ali, kakor se to pogosteje imenuje, stilne rabe. Kakor je znano, naj po teh določenih vejica sledi misel, to je, naj loči samo tiste miselno-jezikovne enote, ki so že po svoji naravi takšne, to je ločene. Toda že preden so bili določeni novi skupni predpisi na srbohrvatskem jezikovnem teritoriju, so se



posamezni književniki »znašli, kakor so se vedeli in znali«, akutno čuteč, da močno omejena pravila o vejici ne morejo ustrezno služiti podajanju z afekti nabitih vsebin. Posebej je prišlo to do izraza v poeziji, pa tudi v drugih oblikah pismenega umetniškega izražanja.

Za primer naj služi odlomek iz romana *Seobe* Miloša Crnjanskega:

»Dok su Arandjela Isakovića vodili u kuću, on, sa visokog drvenog trema, spazi u daljini reku i Sunce, što beše upalilo tršćake i daleke ritove, tako da se iza njih dizao gust i crn dim, a kad ga ostaviše za časak od jednog prozora, u izbi u kojoj ne beše ničega, sem jednog, na zid nafarbanog, Svetog Jovana Pustinjaka, sa velikom sekirom, primeti, pod prozorom, tri kaludjera, od kojih je, jedan ogroman i debeo, ležeći potrubuške, zarivenom glavom u travu, spavao.«

Podobno ravna tudi Slamnig v prej citirani pesmi: *Ubili su ga ciglama*.

Na drugi strani so znani tudi obratni stilografski postopki, to je opuščanje vejice, »da se ne poruši kompaktnost napisanega čustva«, kakor so poudarjali ekspresionisti in surrealisti. Ta način uporabljajo tudi nekateri sodobni pesniki.

Aleksander Vučo v svoji surrealistični »Nemeni-kuće« nima vejic:

Padajte rapavo i tiho pružine slatke pare  
dugački rukavi noći od meke balege krava  
padajte na ritove šaka na gladne njušenja čula  
na krezube ivice kuća i suve slabine reka  
ovo su Nemenikuće

In celo zadnje poglavje *Ulyssesa* Jamesa Joycea je napisano brez kakršne-koli interpunkcije.

Tudi drugi pravopisni znaki imajo lahko v nekaterih primerih stilografski značaj. Prav tako so nekatera pojasnila in navodila v zvezi z uporabo pravopisnih znakov povsem stilografska: »Isto tako mjesto zarezaja ili mjesto dviju tačkaka, crta se stavlja i ispred onoga što želimo naročito istaći«, ali: »Kad se želi istaći da se neke riječi kazuju u sumnji ili podrugljivo, s ironijom, i kada nečemu hoće da se dađe suprotan smisao, onda se one takodjer stavljaju medju navodnike.« Enak je tudi komentar o rabi klicaža.

Pika kot stilografski element se nanaša pravzaprav na kompozicijo stavkov med seboj. »Tačka se piše na kraju potvrdne ili odrične rečenice«, toda izbor pike je povezan z oblikovanjem stavka, zato je torej pika zgolj zunanji znak, kje je neki stavek zaključen. Kljub temu lahko dobi v tej svoji funkciji stilografski pomen, samo da spada opis te funkcije pravzaprav med stilografske elemente v sintaksi, ker je pika povezana s strukturo stavka. Miroslav Krleža včasih takole uporablja piko:

»Listam Melitom. Knjiga za drugogimnazijalce. Zapravo nevjerovatno. Slabo kao Novakovi Stipančići. Tamo tako umire i jede pečeno pile. Jedna djevica. Leskovar je mnogo veći pjesnik. Turgenjev. Netko od službujućih čita Kellermanna: Tunel. Listam francuskom antologijom. Sve prazno. Ne govori danas ništa D'Annunzio: Eleonora Duse. Baudelaire.«  
(*Davni dani*)

V Marinkovićevi noveli *Prah* dobiva oklepaj, ki se uporablja razmeroma pogosto, vrednost znaka, ki kontrapunktira misli in čustva na osnovi relacije sedanjost — preteklost ali pa obsega vzporedno ali nasprotno misel : čustvo.

»Morali ste čakati Luciju, da se vrati s cipelicom (mala bosa nožica!), pa ste sjeli na klupu medju oleandrima i šutjeli ste srdito, jednu riječ niste više htjeli progovoriti sa mnom.«

»Nije vas bilo stid iščekivati ga, udešavati susrete (o svemu se tada na sve strane govorilo, a mene je bilo stid, Ana), a kad je završio posao i otputovao, odjurili ste za njim bez stida.«

Vezaj kot stilografski znak najpogosteje označuje medmet ali onomatopoijo:

»Go-spon-n-n-pro-sim-m-ma-lo kru-ha!«

(M. Krleža, *Smrt Franje Kadavera*)

»Na pre-vjes! Na ra-me! Na pre-vjes! Na ra-me!«

(M. Krleža, *Kraljevsko ugarska domobranska novela*)

Podobno funkcijo ima tudi ponavljanje posameznih glasov:

»Miiiiir! — grubo će jedan od sivih ogrtača.

(B. Belan, *Kutija od ebanovine*)

Miloš Crnjanski uporablja v romanu *Seobe* podpičje za označevanje medsebojno sorodnih in povezanih dogodkov, toda najpogosteje le takrat, kadar se pojavijo v spominu in razmišljanju po tragičnem neuspehu:

»Pred praznim jazom, ludom provalijom, u kojoj vide život svoj i dece; ženinu smrt, bratovljevu sudbinu; povratak svojih vojnika; lelek i kukanje što ga čekahu; uvide, da mu je život prošao i da ga više popraviti ne može, kao ni nisku sudbinu svih tih, koji su bili pošli sa njim i koji se sad vraćaju, u svoje baruštine i blatišta.«

Nekaj pik, najpogosteje tri, stavijo v pisanju namesto izpuščenega teksta, toda zelo pogosto so tri pike lahko stalen spremljevalec teksta, v katerem so afekti potencirani:

»U razredu tišina... Djeca me gledaju, zure u mene, bulje... Pedeset pari očiju.. U svakom oku otkrivao sam ubojničku mržnju i prezir...«

(Marijan Matković, *Koraci*)

Tudi kratice lahko kažejo različno skalo odnosov do pomena skrajšanih besed:

»R. M. i j. h. to su dva književna lica, dvije anonimne šifre, ali jedan pogled na svijet, jedan mentalitet i jedna duša.«

(M. Krleža, *Moj obračun s njima*)

»Kraljević je svakako htio da objasni cugsfireru, da Königreich Croatien und Slavonien visi u zraku. I k. u. k. I. Rgmt. N 53, general Dankl, i ta regimenta da visi u zraku.«

(M. Krleža, *Veliki meštar sviju hulja*)

Izbor tujih besed spada pravzaprav v območje leksikona in ga na žalost puristov ni mogoče vedno obravnavati kot »jezikovni snobizem«, marveč včasih tudi kot stilografsko sredstvo. Za to so nam lep primer nekateri teksti M. Krleže, pa tudi znanstvene razprave. V pravopisno področje bi spadal način, kako so te besede (tujke ali izposojenke) napisane. Pri Krleži najdemo takele primere:

»Okolo tog začaranog perivoja: kaverne, unterštandi, šicengrabni, španišerajteri, grabe, grobovi, palisade, opkopi, bedemi, jame, jarci, čitava groblja krvavih laguma, grmljavina carskih bubnjeva i topova svih mogućih kalibara, a naše lirsko nebo isprečrtano telefonskim žicama, koje bruje od razgovora Wiener-Bank-Vereina i Pe-

štanske kreditne i pedeset drugih banaka, knezova Thurn-Taxisa, Odelscalchija, karlovačkog mesara Hafnera i čitave družbe koja izvozi milijune.«

(*Davni dani*)

»...a Vladimir plemeniti Ballocsanszky sjedi u loži, pije jedan cocktail za drugim i gleda Bobu kako se miče na parketu.«

(*Povratak Filipa Latinovicza*)

»Gledati te neprekidne kopije Palma Vecchija na ružičastoj tapeti, s kaminom u francuskom stilu i masivnim renaissansnim fauteuillima s jakim i bogatim de-sseinom brokatne presvlake kod Iksa, a onda opet isto takvu kopiju Mantegna u staroj hrastovini s bogatim zlatom kod Ypsilona.«

(*Glembajevi, Proza*)

V originalni pisavi tujih besed se čuti pri Krleži niansa ironije, posebno će se tekst nanaša na »više kroge«.

Med stilografske raziskave na području pravopisa spada tudi izbira črk. Posebna, zlasti povezana dogajanja v nekem književnem delu (najpogosteje v romanu) tiskajo posamezni avtorji n. pr. v kurzivi, da bi s tem bralcu jasneje predočili posamezne enote, oziroma da bi ga opozorili, v čem so tako imenovana notranja dogajanja. To se seveda lahko nanaša tako na preteklost kakor na podzavest, na vrsto psiholoških problemov, na detinstvo, na neko bolezen itd. Takšen poudarek se lahko omejuje tudi na posamezne besede, ki so natisnjene v kurzivi, verzalkah in pod. Ta način je pogost v delih nekaterih zahodnih pisateljev (William Faulkner je hotel spremeniti celo barvo črk v istem romanu!), najdemo pa ga tudi pri nekaterih sodobnih domačih književnikih:

— A da li biste prijavi!

— Ne znam, rekao sam već. Možda? — Ako bih imao koristi od toga. Ali zbog pravde ne, ja ne volim pravdu. Jasno mi je. Vi ne volite pravdu. Ali ja sam je prizivala. Oni još nisu uhvaćeni.

»Oni još nisu uhvaćeni!« Kao udar struje sve ga na to podsjeti. »Jadni Mali, pao je u klopu kao i svi ostali.«

(Krsto Špoljar, *Brod čeka do sutra*)

Med pravopisno-stilografska vprašanja spada končno tudi zunanja oblika teksta, zunanji vitez. To sredstvo se najpogosteje uporablja v poeziji. Od tujih pisateljev naj omenimo tu le Majakovskega in Jeana Cocteauja. Na analogična iskanja bomo našli tudi v hrvatski in srbski literaturi:

i neće me više biti uopće:

a) za razgovore

b) za šetnje

c) za poljupce

d)

a eventualne boce likera

zakopat će zajedno s mnome.

(Ivan Slamnig, *A Hélène*)

More je puno riba

puno vrnuta lokarda modrih hrbata

modrih vlažnih hladnih srdela more

se diže i spušta sluzavo more je

modro od modre ribe vlažne

nabreknjuju prugasto sluzavo

kuca i diže se i spušta i

(more) kad se dotakne pod jagodicom je kao

da se dira ženska.

vrvi

vrvi

vrvi

vrvi

(Ivan Slamnig, *More vrvi vrnutima*)



Mislim, da vsi ti primeri jasno kažejo, da nam stilografija v znanosti o izrazu pomaga do preprostejše, bolj funkcionalne razdelitve področij, da lahko tako bolj neposredno raziskujemo probleme in slednjic, da lahko ločimo od »stilistike« in njenih številnih variant obsežno področje jezikovnih sredstev (n. pr. uporaba kurzive ali verzalk), ki sicer služijo stilu, vendar sami po sebi ne spadajo vanj. Rekel bi, da nam stilografija omogoča prodreti v književno in neknjiževno delo po enostavnih in učinkovitih poteh in opisati to delo v njegovi celoti, skupaj z ostalimi sredstvi za tolmačenje književnega dela.

**Helga Glušič**

## **K ZGRADBI NOVEL CIRILA KOSMAČA**

Kosmačevemu umetniškemu temperamentu ustreza predvsem kratka prozna oblika, novela, čeprav nekateri odlomki iz še neobjavljenega romana »Domovina na vasi« pričajo, da želi avtor ustvariti tudi obširnejši prozni tekst. Ti odlomki lahko brez večjih predelav in dodatkov predstavljajo samostojne novele, kar dokazuje, da bo roman, če bo kdaj v celoti objavljen, mozaični prikaz življenja tolminskega kota, ki ga v fragmentih poznamo že iz dosedanjih novel in iz »Pomladnega dne«. Problem zgradbe Kosmačeve proze je v tem, da so posamezni prizori izdelani precizno, v celoti pa večkrat delujejo kot fragmenti, ki so v prvem obdobju Kosmačevega ustvarjanja povezani med seboj z zunanjim dogajanjem ali s pripovedovanjem (Pot v Tolmin, Kruh, Očka Orel), v novejšem času pa jih povezuje pisateljevo notranje doživljanje v zvezi s spominjanjem in asociacijo (Pomladni dan, Balada o trobenti in oblaku).

Ko pisatelj oblikuje v zavesti nek motiv, neko idejo, neko prej neobdelano snov, je nujno, da razdeli posamezne elemente — osebe, dogodke, prizore, poglavja — po takem redu, da učinkujejo umetniško prepričljivo. Posebno pomembno je to pri noveli, ki je organska celota, katere noben del ne more biti sam zase in mora vsak element prispevati poln delež h končnemu efektu. Taka je novela »Gosenica«, ki predstavlja najenostavnejšo in kompozicijsko najčistejšo obliko novele v Kosmačevem delu. Ima izrazito tridelno zgradbo: uvod, osrednji del in zaključek. Osrednji del je enoten, s postopno rastjo napetosti in brez vmesnih odskokov v razmišljanja in komentarje, brez prehodov iz sedanjosti v preteklost (v osrednjem delu seveda). Posebnost te novele je, da je popolnoma avtobiografska, kar jo rešuje pred razdrobljenostjo, ki je značilna za mnoge Kosmačeve novele, kjer avtobiografski elementi dogajanje samo spremljajo oziroma ga povezujejo in večkrat pretrgajo nit pripovedovanja, kar zgradbi daje posebno obliko. S tem da kompozicija ni enovita, še ni rečeno, da izgubi na privlačnosti. Tako je zgradba osrednje zgodbe v noveli »Sreča« podobna vrsti skic, ki jih napravi slikar, preden začne ustvarjati celotno podobo. To so fragmenti, ki jih pozneje združi v vsebinsko celoto. V »Sreči« fragmenti niso med seboj organsko povezani, ampak jih združuje avtorjev komentar, njegovo doživljanje in odnos do skiciranih oseb in dogodkov. Z avtorjevo pomočjo najdemo rešitev za sestavljanje teh mozaičnih kamnov in dojamemo podobo bede, klavrne sreče, ki je zaradi neosveščenosti bolj tragična od velikega trpljenja. To je tista beraška sreča, ki v osrednji zgodbi spremlja revščino, naivno propadlost, iznakaženost in smrt. Posebnost te novele je ka-



rakterizacija oseb, izražena v odločilnih trenutkih s kratkimi, a slikovitimi stavki. Stavek »In se je radostno smehljal sredi prazne opoldanske ceste«, ki skriva v sebi kontraste sreče in izgubljenosti omejenega človeka, nam Strežka pokaže v jasni, živi podobi. Zgodba osrednje junakinje Tinke je podobna skupim poročilom v časopisih, za katerimi včasih slutimo ogromno doživljanje, mučne psihične boje v človeku ali obup nad dosedanjim življenjem in nad brezizhodnostjo položaja.

Noveli »Gosenica« in »Sreča« si stojita nasproti kot kontrast čiste, koncentrirane zgradbe novele in v fragmente razbite zgradbe brez točno določenih vrhov, ki bi se združili v neko jasno psihološko pogojeno spoznanje, neki logični zaključek.

Simetrično zgradbo je pisatelj Ciril Kosmač uporabil pri novelah »Smrt nedolžnega velikana« (1952) in »Življenje in delo Venca Poviškaja« (1937). Simetričnost se kaže v razporedu časovnih obdobij, ki so odločilna za interno dogajanje. Obe noveli sicer razčlenjujeta življenje in smrt duševno oziroma telesno pohabljenega človeka, njun odnos do okolice in predvsem odnos okolice do njiju, vendar je reakcija enega junaka popolnoma drugačna od reakcije drugega, kar dokazujeta tudi njuni smrti. Matičeva (Smrt nedolžnega velikana) smrt je naključna in notranja zgradba nima namena dokazati nujnosti tega dogodka. Tu ni razvojnega procesa, ki bi v svojem naravnem poteku nujno privedel do katastrofe. Tu simetrija pomeni neko notranjo statiko, okrog katere živi in se giblje le okolica. Smrt postane v tej noveli povod, da se ta statika razbije. Matic se zbudi iz mrtvila svojega monotonega življenja in se v trenutku zave pomembnosti dogodka. Zaživi tedaj, ko umira.

Popolnoma drugače je pogojen samomor Venca Poviškaja. Matic se v smrti dvigne iz toposti, Venc se pa po instinktivnem uporju zave svoje nepomembnosti in se obesi. Osrednji del ima v tej drugi noveli v nasprotju s prvo zelo pomembno funkcijo. Avtor stopa tu po stopinjah rasti Venčevega značaja in se z vsako stopinjo bliža katastrofi, ki jo opravičujeta Venčeva osebnost in odnos okolice do njega.

Teža dogajanja in karakterizacija sta v glavnem v dialogu. Izjema so samo vmesni sestavki, ki v pol liričnem in pol ironičnem tonu razlagajo nekatere situacije (prva meditacija ob Venčevi smrti in meditacija ob njegovem maščevanju). Ni redke primer pri Kosmaču, da iz realističnega dialoga napravi liričen skok v stran, kar daje njegovemu pisanju nek poseben čar. V noveli »Življenje in delo Venca Poviškaja« deluje menjavanje liričnih meditacij in grobe, hladne stvarnosti vaške vsakdanjosti nekako trpko, ker nam pisatelj venomer vsiljuje v zavest neobgljenost Venca, ki je premalo omejen, da ne bi spoznal svoje nesreče.

Vložni sestavki — lirične meditacije — včasih presenetijo z rahlo sentimentalnostjo in zanosom in z zelo rahlim ironičnim prizvokom. Velikokrat avtor pretrga nit notranjega dogajanja s tem, da se preda trenutni misli in se prepusti njenemu vodstvu. Rezultat takih razmišljanj so stranske podobe, ki včasih najdejo zvezo z dogajanjem, včasih pa so samo izraz avtorjevega razpoloženja in se tako le posredno povezujejo z osnovno linijo zgodbe. To velja posebno za »Pomladni dan« in »Balado o trobenti in oblaku«. Velika vrednost teh zastranitvev je v tem, da iz njih po asociacijah rastejo novi in novi prizori, ki oživljajo preteklost: avtorjeva mladostna doživetja, življenje, boj in umiranje njegove Tolminske in njenih ljudi.

Kako pisatelj Ciril Kosmač ustvarja, kako pregnete in oblikuje snov, da dobi dokončno in pravilno obliko, nam sam posreduje v »Baladi o trobenti in oblaku«.

V pisateljevi podzavesti ležijo ogromni zakladi globoko doživljene realnosti, ki, obogatena z njegovim izkustvom in odnosom do sveta, v določenem trenutku plane v zavest. Tedaj postane organizem, ki hoče živeti. Pisateljev spopad s snovjo ni lahek, kar dokazuje njegova lastna trditev, da težko ustvarja, »da se zvija kakor črv, ki ga je lopata obrnila na sonce«. Pravi, da se ni rodil pod tisto srečno zvezdo, da bi lahko sedel kakor uradnik v pisarni in klepal debele romane, ampak da je nemiren človek in da ima pri pisanju podobne občutke, kot vojak pred spopadom. »In pisanje je tudi spopad. Spopad s snovjo, ki je nemara *neprijemno-močnejša* od tvojih ustvarjalnih sil.« V določenih primerih prizori prerastejo prvotni načrt in pred pisateljem se pojavi vprašanje, kako jih oblikovati in harmonično združiti, da osnovna ideja ne postane medla in neprepričljiva. Naj navedem primer iz »Balade o trobenti in oblaku«. Nenadoma se ob pogledu na ožgane ostanke hiše odigra v pisateljevi zavesti prizor junaške smrti Temnikarjeve družine. Prizor je tako grozoten, da pisatelja pretrese. Pojavil se je po neki nenadni asociaciji. Šele pozneje se pisatelj spomni na fotografijo dveh odsekanih glav, katere predstava ga je mučila že dolgo časa in se je zdaj združila z dogajanjem v noveli o Temnikarju. V avtorju se zbudi »dvom in strah, ker se s tem novim prizorom novela razrašča in zapleta, a on ne bo imel dovolj moči, da bi jo razrešil, a še manj, da bi jo napisal do konca«. In naprej: »Kaj naj storim s tem prizorom? ... Razbije mi okvir novele. A to še ni pglavitno. Poglavitno je to, ker mi zasenči Temnikarja.« Vendar mu kljub dvomu uspe vgraditi ta novi prizor kot odločilno stopnjo v Temnikarjevem notranjem boju, kjer postane zdaj nepogrešljiv sestavni del celote. Tako se boj med prizorom, ki živo in nedisciplinirano sili v ospredje, in že nakazano zgradbo novele največkrat konča z zmago novega prizora. Ta si tako pribori mesto v noveli, kljub temu, da novela sedaj morda učinkuje razbito, neenotno in njen vrh postane zaradi tega manj izrazit.

V »Pomladnem dnev« se pisateljeva osebnost in njegova razmišljanja in asociacije vežejo z doživljanjem enega samega nenavadnega dne, ki mu iz podzavesti izkoplje kopico prizorov od včerajšnjega dne do otroštva. Sam pravi: »In tudi to vem, da je vsaka pesem, vsaka misel, vsaka beseda samo člen v verigi, ki vleče iz spomina neprijetne, grenke podobe.« V tem stavku je jasno izražen princip gradnje. Pomladni dan, »svetel in zveneč, kakor iz srebra ulit«, avtorju s svojim vznesenim razpoloženjem odgrinja okno za oknom vedno globlje v preteklost. V vsaki podobi zaživi kos pisateljevega življenja in vse te zgodbe veže kot rahla, svetla nit nekoliko romantična povest o Kadetki, ki se začenja v prvi svetovni vojni in doseže vrhunec po koncu druge svetovne vojne, ko se združi s pisateljevim doživljanjem pomladnega dne.

Utrujen od vojne in nemiren zaradi srečanja z domačo hišo se pisatelj preda podobam iz bližnje in daljne preteklosti. S svojo veliko ljubeznijo do človeka, še posebej do človeka svoje Tolminske, podoživlja Kosmač svoj razvoj in nam predstavlja svoj čustveni odnos do vsega, kar ga je obdajalo. Njegov namen ni, da bi nam povedal, kaj se je nekoč nekje zgodilo in zakaj se je tako zgodilo, ampak nam posreduje rast svojega spoznanja sveta in ljudi. Vključil

bi lahko še marsikatero novelo, ki sicer živi samostojno življenje, vendar izvira iz njega samega in je del njegovega spoznanja (Gosenica, Sreča, Kruh). Da nam avtor tu posreduje predvsem svoja spoznanja, nam dokazujejo tudi nekateri prizori, ki so prikazani tako, kot jih gleda otrok ali mlad fant. Avtor se ob spominih na določeno obdobje popolnoma prilagodi tistemu času in postane sedemnajstleten fant in misli s sedemnajstletno glavo in srcem. Kakšna je na primer razlika med človekom, ki je napisal prvo zgodbo, o slavnostni večerji, kjer je utrujen in zagrenjen, in človekom, ki je napisal na primer prizor z mlado Briko, kjer je sramežljiv pubertetnik!

Glede na to, da avtor ni prvenstveno vezan na snov in realne dogodke, ampak na svoj čustveni odnos do teh dogodkov, postane kompozicija jasna in razumljiva. Povezava novel oziroma podob na osnovi spominjanja, ki izvira iz določenega razpoloženja in asociacij, postane logična, če stopamo po sledi pisatelja in ne po sledi zgodbe same, ki šele na koncu s svojo razgibanostjo stopi v ospredje.

»Balada o trobenti in oblaku« pomeni v oblikovnem pogledu v povojni slovenski prozi nekaj novega. V »Pomladnem dnevu« pisatelj s pomočjo asociacije zgodbe povezuje tako, da ga razpoloženje in misli povedejo v neko obdobje v preteklosti, ki se potem pred nami obnovi v realni ali deloma spremenjeni obliki (primer: vizionarna in realna podoba Justininega pogreba se bistveno razlikujeta). V »Baladi« pa pisatelja realni dogodki, misli ali samo besede spodbudijo k *ustvarjanju* prizorov, ki rastejo v novelo. Ta se v odlomkih oziroma po posameznih prizorih trga iz pisateljeve zavesti. Njena vsebina je tesno povezana s pisateljevim doživljanjem v realnosti, še več, izraža njegov kritični odnos do realnosti.

Podobno kot v »Pomladnem dnevu« je tudi v »Baladi« dogajanje omejeno na en sam dan. Avtorjevo doživljanje je povezano z razmišljanjem o problemih lastnega ustvarjanja, o realizmu in fantastiki in o vidnih in slušnih pojavih okrog njega, ki mu pomagajo pri ustvarjanju junaka Temnikarja in njegovega poslednjega boja. Vse to je povezano z realnim dogajanjem tega dne, z odkritjem izdaje nekega dolenjskega kmeta. Ta dogodek se pojavi najprej kot sum oziroma slutnja, ki se v realnosti postopoma odkriva in povezuje realno dogajanje z dogajanjem v nastajajoči noveli. Kot v »Pomladnem dnevu« tudi tu na koncu novele dejanje preraste avtorjevo osebnost, čeprav ji ravno on s svojo prisotnostjo da povod za dokončni razplet.

Motiva trobente in oblaka, ki prepletata trojno dogajanje v noveli in ga povezujeta v celoto, sta znamenji, lahko bi rekli simbola smrti in življenja. Trobenta je v pisateljevi zavesti povezana s tesnobnim občutkom in slutnjo nečesa nenavadnega, v Temnikarju pomeni odločitev za boj, ki je smrt, Blažič igra vnuku na trobento v času, ko mu sin umira. Medtem ko je v zvoku trobente nekaj mističnega, usodnega, pomeni bel oblak radost, življenje, v pisateljevem ustvarjanju navdih, Temnikarju pogum.

(Pomen tega oblaka spominja na podobo iz črnske pesmi v knjigi Richarda Wrighta »Otroci strica Toma«:

Ponoči je znamenje ogenj  
podnevi je znamenje oblak  
ki se prikaže nad nami  
prav tisti trenutek  
ko krenemo na svojo pot.)



Ta oblak ni zvezda repatica ... ni nikakršen kaži pot, ampak nekaka umišljena opora, ki človeku, pisatelju ali Temnikarju, pomaga razpršiti dvom. Novela o Temnikarju »Poslednji boj« ima samostojno zgradbo, ki temelji na analitičnem podajanju dogajanja, in sicer na menjavanju prizorov iz sedanosti, preteklosti in bodočnosti (Temnikar pozna posledice svojega dejanja). Okvirno dogajanje v noveli pa poteka sintetično, menjavata se le zunanje dogajanje in notranji boji v pisatelju Petru Majcnu. Nekateri zunanji dogodki, kot na primer pogovor s Črnilogarjem, pojav trobente in nekateri prizori v naravi avtorju asociativno sprožijo spominski oziroma domišljjski organizem. Tedaj v nekem polzavestnem stanju ustvarja posamezne prizore o Temnikarju, ki naključno sovpadajo z odkrivanjem usode dolensjske partizanske družine. Zdi se, da je prizor poboja in požiga po Temnikarjevem boju postavljen kot nasprotje Črnilogarjevi strahopetnosti in omahljivosti. (Temnikar je vedel, kaj se bo zgodilo, in vendar je šel na pot.) Prav gotovo pa Temnikar s svojo odločnostjo in zavestjo, da sta boj in smrt njegova dolžnost, preko avtorja vpliva na dokončni razplet dogodkov v dolenski vasi.

Notranja kompozicija temelji na principu stopnjevanja, ki ga avtor gradi s pomočjo postopnega odkrivanja preteklosti in s pomočjo naraščajočega nemira v sebi, ki ga še poudarjajo nekoliko fantastični elementi, kot na primer klepanje kose in zvok trobente, ki igra začetek otožne narodne pesmi. Vsa »Balada« je v bistvu vihar misli, čustev in občutkov, ki ga v pisatelju vzbudi en sam dan. Oddvojen je samo konec, ki je rezultat oživitve Temnikarjevega dejanja in avtorjevih spoznanj. Kot da je pisatelj prinesel to zgodbo v sebi zato, da bi izprašal vest dolenskem kmetu, ki je ob Temnikarju spoznal, da s svojim izdajstvom ne more več živeti, ne najde več opravičila za svoj obstoj in se obesi. To je osnovni problem notranje kompozicije te novele, ki je zaradi posebnega načina obravnavanja predmeta zahtevala posebno tehniko pisanja. Ena izmed tehničnih posebnosti je notranji monolog, ki ima v »Baladi« po oblikovni in funkcionalni strani več variant: delno zamolčani pogovor Petra Majcna s kmetom Črnilogarjem, notranji monolog oziroma dialog s samim seboj, prizori iz novele o Temnikarju, Temnikarjev nemi pogovor z belogardisti, ki izraža junakovo napetost in samoprepričevanje tik pred bojem.

Kompozicija »Balade o trobenti in oblaku« ni enostavna in avtor sam priznava, da je novela precej neenakomerna in neizbrušena. Živi nekakšno dvojno življenje. Novela »Poslednji boj« je organizem zase, v sklopu »Balade« pa pomeni prikaz načina Kosmačevega ustvarjanja in povod za odkritje in razplet realnega dogodka. Neenotnosti jo deloma rešuje pisatelj »jaz« v osebi Petra Majcna, ki s svojo dejavnostjo združuje in povezuje te elemente v neko deloma usodno medsebojno odvisnost.

Kosmačev pripovedni slog je koncentriran, zanj so dokaj značilni kratki in odsekani stavki. Tudi dialogi in opisi so skopi, le v liričnih meditacijah pusti avtor svoji fantaziji več svobode. Posamezne osebe karakterizira na nek svojstven način. Način govorjenja, stalni izrazi in stavki, nekatere značilne kretnje so elementi, s katerimi oriše zunanost in obenem značaj osebe. Odločilna karakterizacija je seveda v dogajanju, ki postopoma v skladu z notranjo kompozicijo gradi konflikt v junaku samem ali v njegovem odnosu do okolja.

# Ocene, poročila, zapiski

## KNJIGI O HRVATSKEM IN SRBSKEM GLEDALIŠČU

Stoletnice niso samo spomini hvaležnosti na važne datume v razvoju in uveljavljanju posameznega naroda. Često so veliko več kot službena dolžnost v spremstvu patetičnih govorov in retrospektivnih asociacij. Če takšne kulturne slovesnosti spodbujajo organizirano premišljanje o aktualnem vprašanju preteklosti, lahko ostane knjiga o takšni problematiki dalj časa eden osrednjih virov pri raziskovanju omenjenih vprašanj. Tako je *Spomen-knjiga Hrvatskog zem. kazališta* (Zagreb 1895), ki jo je ob otvarjanju novega gledališkega poslopja objavil Nikola Andrić, služila do danes kot edina zanesljiva informacija o zgodovini hrvatskega gledališča v 19. stoletju.

Ker je bila lansko leto stoletnica Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu in Srbskega pozorišta v Novem Sadu, pa tudi devetdesetletnica beograjskega gledališča, sta ob tej priliki izšli dve knjigi, in sicer *Hrvatski i srpski teatar* (1960), ki jo je napisal Pavao Cindrić, in *Hrvatsko narodno kazalište* (1960), zbornik razprav in člankov, ki sta ga uredila direktor gledališča v Zagrebu Duško Rokсандić in znani teatrolog Slavko Batušić.

Tu bi bilo takoj potrebno majhno pojasnilo začudenemu bralcu, ki je že prej slišal o hrvatskem gledališču na Hvaru in v Dubrovniku ter o dijaškem teatru v Zagrebu v prejšnjih stoletjih — zdaj pa ima pred seboj knjigi ob stoletnici gledališč. Znano je tudi, koliko je bilo gledaliških iger in predstav v Vojvodini pred 1860. letom in da je bilo v Srbiji osnovano »knjaževsko pozorište« ž 1834. leta (do 1836), v tedanji prestolnici Kragujevcu.

Vse to je res, toda v omenjenih knjigah ne gre za potujoča gledališča ali slučajno zbrane gledališke družine. Naloga teh edicij je prikazati zgodovino hrvatskega in vojvodinskega gledališča, ki sta bili 1860 osnovani kot stalni kulturni instituciji s stalno podporo naroda, s profesionalnimi igralci in z drugimi gledališkimi funkcijarnarji. Ker je problematika teh knjig povezana z ostalimi srbskimi, slovenskimi in hrvatskimi gledališči, sta ediciji zanimivi za vse teatrologe in kulturne delavce v Jugoslaviji.

Razen pietetnega pomena imata ti knjigi eno najvažnejših nalog: dobro informacijo o področju, ki je premalo raziskano. Knjigi sta to deloma uresničili in sta razširili naše znanje o tej problematiki.

Cindrićev prikaz hrvatskega in srbskega teatra ni sicer nastal na osnovi globalnega raziskovanja virov in arhivov, temveč je knjiga, v kateri so v kratkem orisani važnejši dogodki in osebe v razvoju omenjenih gledališč. Sam avtor je omenil, da so njegove priloge takšne, da bi lahko bile »repetitorij zgodovine jugoslovanskih gledališč in priročnik za bodočega pisatelja celotne in temeljite zgodovine jugoslovanskih gledališč«. Cindrić je orisal hrvatsko gledališko tradicijo: cerkvena »prikazanja« v Dalmaciji, posvetno gledališko aktivnost v Dubrovniku, Hvaru in Splitu, potem v Zagrebu liturgijsko dramatiko od 12. stoletja preko predstav jezuitskih dijakov do stalnega gledališča 1860, ki ima za seboj bogato tradicijo enega najboljših gledališč na slovanskem Jugu. Izrazito je prikazal delo osrednjih osebnosti v razvoju hrvatskega gledališča, glavnih igralcev, opernih pevcev, režiserjev itd.

Na podoben način je prikazal zgodovino gledališkega življenja v Vojvodini in v Srbiji, zlasti osebnosti, vezane na novosadsko gledališče in njegovo bogato predzgodovino v 18. in v prvi polovici 19. stoletja. Opisal je tudi gledališko življenje v Kragujevcu in potem v Beogradu, zlasti pa vezi med hrvaškimi in srbskimi gledališči, ki so bile pogoste in koristne za obe strani. V knjigi so še podatki o osebju gledališč in številne ilustracije.

Cindrićeva knjiga je koristen priročnik za prvo informacijo. Ker ni napisana po virih, temveč bolj na osnovi literature, je razumljivo, da so ostale posamezne praznine. Na nekatere pomanjkljivosti je opozorila sodobna kritika in jo tako dopolnila.

Zbornik Hrvatsko narodno kazalište je nastal z večjimi pretenzijami kot prejšnja knjiga. Njegova problematika je bogata, raznovrstna, koristna zaradi novega gradiva in zanimiva zlasti zato, ker je zbornik zbral vrsto teatrologov iz vse Jugoslavije.

Med enaintridesetimi razpravami in članki je osrednja študija Duška Roksandića: *Vloga in pomen Hrvatskega narodnega gledališča v družbenem in kulturnem življenju naših narodov*. Avtor sicer ni mnogo študiral arhivskih virov. Pomen njegovega dela je v tem, da je poskusil ustvariti sintetično razvojno sliko hrvatskega gledališča. Orisal je družbeno-politično ozadje v razvoju, prikazal je glavne linije ter postavil v ospredje osrednje osebnosti, ki so bile zaslužne za napredek gledališča (Demeter, Šenoa, Miletić, Krleža, Benešić). Upošteval je tudi razne ovire, ki so zadrževale spontan razvoj, tako n. pr. včasih šibke materialne pogoje ali pa negativno delovanje cenzure, kakor zlasti v Krleževem primeru.

Avtorjeva koncepcija posebej poudarja vprašanje, koliko je bilo hrvatsko gledališče aktiven odraz družbene problematike. Osmo desetletje 19. stoletja in čas Moderne se mu zdita idejno precej medla. Šele pozneje je Krleža silovito opozarjal na nasprotja meščanske družbe in je zelo aktualiziral gledališče.

Tako je Roksandićeva razprava, čeprav se je le v manjši meri oprla na raziskovanje neznane gradiva, vendar dobila plastičen profil lastne koncepcije in pomeni resno pridobitev za proučevanje zgodovine hrvatskega gledališča. Razumljivo je, da je ostalo dosti vprašanj le načetih ali pa jih avtor sploh ni utegnil omeniti. Tako bi bilo treba opozoriti, da je Josip Eugen Tomić kot dramaturg organiziral program predstav tako, da je bil slovanski in francoski repertoar močnejši od nemškega, ki je dotlej prevladoval. Verjetno gre Tomiću tudi zasluga, da je bil tedaj prvič prikazan Gogoljev *Revizor*. Dobro bi bilo naglasiti, da so bile Derenčinove drame zelo aktualne in družbeno satirične; saj so mu po predstavi *Podeželske opozicije* (1896) politični nasprotniki s črnilom pomazali hišo in demonstrirali proti njemu.

Razen Roksandićeve študije, ki je zajela problematiko v osnovnih linijah, so se posamezni avtorji omejili na ožja vprašanja. Tako so na začetku zbornika prikazane zveze med zagrebškim, beograjskim in novosadskim gledališčem (M. Bogdanović, L. Dotlić), in kar je za slovenske kulturne delavce posebej zanimivo, je Smiljan Samec orisal zveze med hrvatsko in slovensko gledališko umetnostjo (zamenjava igralcev in režiserjev, repertoar, medsebojna pomoč, obveščanje o gledališkem življenju). V svojem bolj faktografskem kot sintetičnem članku je zagrebški režiser Mirko Perković prikazal slovenske in srbske dramatike, ki so jih igrali na zagrebškem odru. Ugotovil je, da slovenskih dram na tem odru ni bilo malo, misli pa, da bi bilo treba temu vprašanju posvetiti več pozornosti.

Med ostalimi prispevki zaslužijo večje zanimanje članki o gledališču v NOB, zlasti pa Gavellovo razmišljanje o tem, koliko so književniki dali gledališču in kako je ocenitev dram z gledaliških vidikov dolga drugačna kot pri literarnih kritikih. Posebej bi bilo potrebno opozoriti na Mađarevičev kritično-informativni prikaz sodobnih hrvatskih, slovenskih in srbskih dram, ki so bile uprizorjene na zagrebških odrih po l. 1945.

V tem poročilu je bil poseben poudarek na dramsko-gledališki problematiki. Razen tega je potrebno pripomniti, da je v zborniku nekaj člankov o operi, baletu, scenografiji (Sachs, Kovačević, Kavur, Batušić), o dramtizacijah, o demokratizaciji in družbenem upravljanju gledališč, o doprinosu zagrebškega gledališča gledališčem Evrope in Amerike in končno prikaz repertoarja.

Kakor je iz vsega razvidno, zaslužita knjigi, da se nanju opozori bodisi zaradi informativne strani, bodisi zaradi nekaterih tehtnih člankov. Pa tudi zato, ker vsebujeta številne podatke o slovenskem gledališkem življenju in o gledaliških osebnostih.

Emil Stampar

## O OBRAVNAVANJU LITERARNIH TEKSTOV PO METODI SKUPINSKEGA POUKA

Stopnjevana težnja po novem načinu podajanja izvira iz prepričanja, da sedanje klasične metode frontalnega pouka niso več kos vzbuditi v zadostni meri učenčeve zanimanje, zlasti ne pri predmetih, ki dijaku že po svoji naravi ne morejo nuditi povsem novih odkritij, ampak zahtevajo le njegovo sodelovanje na bolj ali manj znanih področjih. Ugotovitev velja zlasti za otroke, ki jim življenje poteka v kulturno bogati sredini ob knjižnicah in gledališčih, ob kinu, ki jim razživlja fantazijo in zadovoljuje željo po senzaciji, ob radiu in televiziji, ki jim približuje ves širni svet in neskončno veselje nad njim. Spričo vseh teh rekvizitov sodobnega življenja in njihovih bogatih možnosti za razširjanje obzorja so klasične metode



frontalnega pouka prej ali slej obsojene na neuspeh. Izход iz te krize vidim v ne-nehemem poživljanju učnega postopka in v koreniti spremembi metodičnega režima; uveljaviti moramo novega, ki od učenca ne bo zahteval togega sprejemanja, ampak ga bo pritegnil k živahnemu sodelovanju in vzbudil v njem potrebo po odkrivanju posredovanih vrednot.

V svojem dosedanjem iskanju sem našla delno zadovoljivo rešitev v obliki skupinskega pouka. Pripominjam pa, da postopka, ki ga bom v nadaljnjem razložila, ne štejem za občeveljavno metodo, pač pa ga uporabljam sem in tja kot uspešno metodično variacijo.

Izmed več poizkusov, ki sem jih ob različnih berilih izvajala v dveh vzporednicah sedmega razreda na osnovni šoli Prežihovega Voranca v Ljubljani, bom skušala metodo skupinskega pouka prikazati ob treh tekstih, in sicer: ob Tavčarjevi Šarevčevi slivi, ob Jurčičevem prizoru v Obrščakovi krčmi in ob Prešernovem Podvodnem možu.

Predeu smo se lotili besedila, je bilo treba organizirati skupinice, ki bodo pri obravnavanju sestavljale osnovne delovne enote. Problem smo rešili z neznatnim posegom v vsakdanjo ureditev razreda: strnili smo po dve, v vrsti si sledeči klopi; učenci v lihih klopih so se zasukali proti svojim dosedanjim »zahrbnikom«, ob boka klopi sta prisledla še dva učenca. Tako so se vsi prebivalci razreda porazdelili v delovne skupine, obsegajoče po šest ljudi, in čakali svojih nalog.

S Tavčarjevo novelico smo se spoznali že prejšnjo uro, ki smo jo bili posvetili estetskemu branju. Za nadaljnje spoznavanje estetskih vrednot pričujočega literarnega dela sem sleherni vrsti klopi dodelila posebno nalogo. Prvi vrsti je bilo zadano, da razbere vsebinsko zgradbo dela in opredeli posamezne faze v razvoju dejanja, upošteva je zasnovo, zaplet, vrh, razplet in razsnovo. Druga vrsta je opazovala Tavčarjev jezik in slog; posebej ji je bilo naročeno, da izlušči odstavke, ki se odlikujejo po posebni lepoti sloga in po umetniško oblikovanem opisu. Zadnja, tretji vrsti zaupana naloga je bila, razmišljati o glavni junakinji in prikazati posameznosti v njeni usodi, ki bralcu najgloblje sežejo v srce.

Način, kako bomo obravnavali delo, je bil za razred popolnoma nov in dijaki so ga sprejeli z neprikritim navdušenjem. Na mah se je vnela delovna vna in vse skupinice so razvile živahno dejavnost. Pogled na tako delujoči razred je bil nadvse razveseljiv. Med dijaki ni bilo nikogar, ki bi nedelavno stal ob strani; sleherni je priložil svoj glas in sodbo v osvetel najbližjih delovnih tovarišev. Moj delež je bil, da sem hodila od skupinice do skupinice, poslušala njihovo razpravljanje, usmerjala dijake na posamezne probleme, nato pa jih prepuščala samostojnemu pretresanju.

Ko je potekel določeni čas (20 minut), sem zaključila razprave v skupinah, predstavnike posameznih skupin pa pozvala, da poročajo o svojih ugotovitvah. Najprej se je razpredla beseda o problemu, ki ga je reševala prva vrsta. Že začetek pogovora je prinesel zanimivo misel. Oglasil se je dijak in poročal, da je obravnavano delo bral že v neki starejši izdaji berila, a da se je tam začelo z besedami: »Šarevčevo slivo je poznala vsa vas...«, torej za odstavkom, ki govori o smrti starega Šarevca. Zdi se mu, da se prava zgodba o slivi in glavni junakinji začne snovati šele na tem mestu; uvodni odstavek o Šarevčevi smrti šteje za ozadje, potrebno za razumevanje, ne pa za sestavni del v dramatičnem razvoju same zgodbe. Mnenje smo z razredom predebatirali in ga osvojili kot prepričljivo. Odstavek o smrti starega Šarevca smo označili kot uvod, zasnovo pa začinjali na mestu, kjer zvmemo za slivo in njeno lastnico.

Presenetljivo in razveseljivo je bilo nadaljnje opozorilo, da se berilo začenja in končuje približno z isto mislijo: Kaj je revno življenje? ... To je bilo v resnici revno življenje. Bilo nam je izhodišče za ugotavljanje, da je pisatelj s tako kompozicijo meril na določen in premišljen učinek — nadahnil je začetku določeno čustveno razpoloženje in pustil, da v enakem občutju zgodba tudi izzveni; tako je dosegel enotno čustveno ubranost, kar daje delu posebno lepoto.

Določanje ostalih točk v razvoju dejanja ni prineslo posebnih problemov. Bežno smo jih določili po obsegu, dijakom pa je bilo naročeno, da za domačo nalogo oblikujejo kratke stavke, v katerih bodo prikazali vsebino posameznih kompozicijskih enot.

V presojanju Tavčarjevega jezika in sloga so se dijaki zaustavili največ ob opisu pomladanskega neurja, ki so ga označili kot silovitega, slikovitega in pesniško vznesenega. Svojega učinka tudi ni zgrešil opis Šarevčeve smrti. V tej zvezi je dragocena slutnja o funkcionalnosti besed in besednih zvez. Dijak je namreč navedel,

da se je sicer treba v pisanju ogibati ponavljanju enakih besed in zlasti v izbiri pridevnikov težiti za čim večjo pestrostjo. V današnjem berilu pa da je zasledil, kako pisatelj zapored rabi dva čisto enaka pridevnika: v brezkončno morje brezkončne večnosti. Zdi se mu, da je to narejeno zavestno in z določenim namenom; pisatelj je s tem preprostim sredstvom v bralcu vzbudil občutek vesoljnega, neskončnega.

Bera metafor, ki jim je bila naložena za domače delo, je bila dokaj bogata. Vsekakor pa so pokazali večji posluš za nenavadne personifikacije in iskane prispodobe kot pa za rekla, posneta iz žive govorce. Bržčas so primeri, kot n. pr.: ... je ležal na smrtni postelji, ... se je v potu svojega obraza težko preživljala ... vse je spravila v denar ... itd. zaradi svoje vsakdanjosti ušli njihovi pozornosti. Zato je bilo treba korigirati mnenje, da je Tavčarjev slog pretežno poetičen in metafore neljudske, umetno oblikovane, ter podčrtati ljudskost v jeziku, ko opisuje domače kmečko življenje.

Tretjega problema, razmišljanja o liku Šarevčeve Mete, zaradi pomanjkanja časa nismo mogli takoj rešiti v razredu. Sicer pa je naloga že po svoji naravi primerna predvsem za pismeno obdelavo. Prihodnjo uro smo vprašanje predebatirali ob nekaterih nalogah. Navajam najzanimivejšo in vsebinsko najgloblje zajeto:

»Ob zgodbi Šarevčeve Mete sem se zamislila v usodo neporočene kmečke žene. Primerjam jo z življenjem take žene v mestu in zdi se mi, da je na deželi mnogo težje.

K nam prihaja večkrat starejša znanka mojih staršev. Bila je uradnica, sedaj pa je že upokojena. Svojevčur nima, vendar se mi ne zdi, da je nesrečna. Mislim, da lepo živi. Mnogo bere, hodi v gledališče in na koncerte, tudi kakšno potovanje si privoščiti. Ko nas obiše, nikdar ne pozabi na nas otroke in nas vedno razveseli s kako dobroto. Zato smo vselej veseli njenega obiska, starši pa se z njo dolgo in zanimivo pogovarjajo.

Vem, da je njeno življenje zato tako urejeno, ker je izobrazena, ker je imela svoj poklic in je s pokojnino zavarovana za starost.

Kmečka žena tega nima. Izobrazbe si ni mogla pridobiti. Za življenje je najboljše preskrbljena, če se poroči. Neporočena pa se mi zdi, da težko živi, zlasti še, ko ne more več delati. Nikjer je radi ne sprejmejo, ker povečini vsi žive v revščini in se boje, da bi jim kdo odjedal še tisto malo, kar imajo. Tega se je bridko zavedala Šarevčeva Meta in si v vsem svojem bednem življenju pritrgovala za stara leta.

Občudujem jo, kako junaško je prenašala svojo usodo. Gotovo se je zavedala, kako težko ji bo, ko bo ostala sama. Vendar ni nikjer v zgodbi čutili, da zaradi tega toži. Zaveda se svoje usode in po njej uravnava življenje. Pomoči ne pričakuje od nikogar — ve, da si bo samo z lastnim delom zagotovila vsaj najnujnejše za starost.

Nadvse pa občudujem njen ponos. Čeprav je revna, se zaveda svoje časti in čuti, da jo mora braniti za vsako ceno. Ve, da jo bo obranila samo s tem, da bo živela od dela svojih rok in da se ne sme nikdar ponižati do beraštva.

Mislim, da je Tavčar ob Šarevčevi Meti z velikim sočutjem prikazal usodo mnogih kmečkih žena.

Tako nas je dijakovo razglabljanje privedlo tudi do ideje tega dela. Strnili smo jo v ugotovitev, da je v liku te junakinje prikazana vsa tragika neporočenih kočarskih žena, katerih življenje je uprto v en sam cilj: preprečiti največjo bedo v starih letih. V tem prizadevanju so prepuščene same sebi, ne varuje jih ne družba ne zakon. Vendar so v svojem trpljenju velike; življenjska trdota jih ne uniči, stro jih le sile, ki presegajo človekove naravne moči. Rešitev jim prinaša šele najnovejši čas, ko se v zakonodajo vnaša tudi socialno zavarovanje kmečkega človeka.

Odmerjeni prostor ne dopušča, da bi podrobneje prikazala učni postopek in njegove rezultate ob ostalih dveh spredaj navedenih literarnih berilih. Zato bom morala navesti le obravnavane probleme ter najvažnejše izsledke o njih.

Drugega teksta, odlomka iz Jurčičevega Desetega brata, nismo obdelovali kot samostojno besedilo, temveč kot dodatek in poglavitno k že obravnavanemu domačemu berilu. Zato sem tudi naložila le dva problema, ki pa zahtevata nekoliko podrobnejše reševanje. Vprašanja sta bili naslednji:

1. kako Jurčič v tem odlomku prikazuje kulturno, socialno in gospodarsko stanje slovenske vasi;

2. značilnosti Jurčičevega jezika in metaforike.

Ob prvem problemu je poizkus spodletel, vsaj kolikor učenci s samostojnim delom

niso našli prave rešitve. Ugotavljali so, da se ljudje radi shajajo v gostilni, da tam besedujejo in možujejo ter urejajo gospodarska vprašanja. Sodijo, da je mogoče iz pogovora razbrati kmečko nagnjenost k praznoverju. Dalj v določanju kulturnega in gmotnega stanja niso prodrli, pač pa so bili pri tem toliko razgibani, da je bilo pogovor lahko voditi in usmerjati do zaželenih ugotovitev. Skupno smo ugotovili zaostalost kulturnih razmer, ki se kaže v odporu do šole in v nerazumevanju za umsko delo. Dalje smo se oprli na že poprej omenjeno vraževerstvo ter ga prikazali kot dokaz kulturne zaostalosti.

Usmeritev pozornosti na pogovor med Miho izpod Gaja in Dražarjevim Franceljom je pripomogla, da smo v njej spoznali predstavnika dveh socialnih stanov na vasi, gospodarsko stisko malega kmeta in oderuško oblastnost vaškega mogotca.

Ko smo problem tako z več strani pretresli, smo se domenili za domačo nalogo. Pod naslovom »Kako iz Jurčičevega dela odseva podoba slovenske vasi« bodo učenci zbrali misli, ki smo jih razvijali v pogovoru, in jih uredili po naslednji dispoziciji:

I. Uvod: Obrščakova krčma — shajališče vaških mož in tribuna javnega mnjenja;

II. Glavni del:

1. pogled v kulturne razmere v slovenski vasi:

- a) kmetov odnos do šole;
- b) vraževerstvo;

2. podoba gospodarskih razmer v vasi — vaški mogotec in kajžar.

III. Zaključne misli.

Bolj se je postavil predstavnik druge skupine, ki je lahko postregel z bogato zbirko metafor in povrh lahko ugotovil, da so posnete povsem iz ljudskega govora ter da so v primerjavo zajeti pojavi iz vsakdanjega kmetovega življenja in okolja. Tako smo lahko znova potrdili že osvojeno znanje o ljudskosti jezika v najboljših Jurčičevih delih.

Ob Prešernovem Povodnem možu smo si zastavili tri naloge:

1. določiti baladno zgradbo po vseh točkah njenega razvoja;
2. poiskati momente, ob katerih nastaja in raste baladno vzdušje;
3. prikazati, kako avtor s pesniškimi sredstvi ilustrira in podpira vsebino.

Najzanimivejša izmed njih je gotovo naloga, poiskati točko, kjer se čustvo prvič zgane ob slutnji nečesa nenaravnega, ter pokazati, kako se stvar plete dalje v grozljivost. S posebnim opozarjanjem na to točko problema je uspelo, da so učenci že v zadnjem verz 3. kitice, t. j. ob koncu zasnove, odkrili vznemirljivo napoved (»ga stakne nazadnje, ki bil ji je kos«), nato pa ugotovili, da se prvi vznemirljivi moment v zapletu pojavi šele v 7. kitici (»kjer Donava... zaslísal sem davi«), medtem ko začne samo dogajanje dobivati grozljivo podobo šele v 8. kitici (stopnjevanje v prikazovanju plesa). Nadaljnji razvoj vprašanja sovпада v glavnem z reševanjem prvega problema (o baladni zgradbi) in ne prinaša posebnih odkritij.

Zanimivejše je vsekakor delo na tretjem raziskovalnem področju, predvsem zato, ker daje učitelju priliko preverjati, koliko učencem žive v zavesti specifični problemi pesniškega ustvarjanja, ki jih občasno, tudi po daljših časovnih presledkih, spoznavajo ob različnih pesniških delih.

S posebnimi navodili sem dijake usmerjala k pozornosti glede ritma, v katerem je balada spesnena, ter jih navajala, da skušajo dognati, zakaj pesniku v danem primeru služi prav tak ritem. Pot do ugotovitve, da je ritem »poskočen«, »živahen«, da »gre na ples«, ni bila dolga in zlasti slednje spoznanje je bilo lahko povezati z dejstvom, da se dejanju, ki se razvija na plesu, tak ritem izrazito prilaga, ker je po svojem bistvu plesnega značaja in kot tak ilustrira dejanje.

Nadaljnje moje sugestije so vodile k odkrivanju ostalih vsebini se priliegajočih slušnih efektov. Dijaki so jih odkrili v gosto si sledečih šumnikih, izgrebli so iz spomina pojem aliteracije in ugotovili njeno funkcionalnost v ponazarjanju viharnega piša. Ko sem jih nadalje usmerjala, da poiščejo sredstva, s katerimi pesnik izraža tesnobno naglico in naraščajočo notranjo napetost, je vzklik na dan tudi pojem anafore. Navedla sem le nekaj funkcionalno najvažnejših »odkritij«.

Za razumevanje učnega postopka se mi zdi važno poudariti, da mojih sugestij ni razumeti kot popolno prikazovanje problemov, temveč le kot rahlo nakazovanje poti, ki jo nato odkrivajo in dejansko rešujejo dijaki sami. Seveda pa so zgoraj omenjene pojme glasovnih in besednih figur spoznali že ob predhodno obravnavanih tekstih, vendar se z njimi že nekaj časa niso več srečali.



Sodim, da so bile ure, ki sem jih izpolnila z opisano delovno metodo, plodno izkoriščene in so uspele v obojestransko, učiteljevo in učenčevo zadovoljstvo. Do uspeha so privedli zlasti posebni psihološki pogoji, ob katerih se je razgibala učenčeva dejavnost.

Prvi vzpodbudni psihološki činitelj je že spremenjena razporeditev učencev ob delovnem procesu. Dejstvo, da jim je bilo dano razbiti vsakdanji sedežni red in razgibati togo zaporedje šolskih klopi, je že samo po sebi dovolj poživljavače. Pridruži se mu še občutek, da dijak ni prisiljen k molčanju in poslušanju, temveč da se naravnost mora izpovedovati in se pogovoriti o svojih vtisih, a ne z učiteljem, temveč s tovarišem, s tistim, ki mu sicer šolski red prepoveduje, da bi z njim med poukom izmenjal besedo. Nič ni čudnega, če se spričo teh okoliščin razvije živahna dejavnost, ob kateri čutiš, da je dijaka povsem zajela in da ta čas res živi za stvar, ki mu jo posredujemo.

Razživljena delovna vnema in sproščenost dijakovih duhovnih sil sta gotovo pedagoški vrednoti, ki upravičujeta metodo skupinskega pouka in potrjujeta njeno uporabnost in kvaliteto. Vendar to še ni najvišji smoter prikazanega delovnega postopka. Njegovo največjo pomembnost vidim v tem, da omogoča aktivnejši pristop k literarni umetnini.

Ko sem pred časom v ožjem strokovnem krogu poročala o svojem delu po skupinski metodi, sem naletela na odpor in zavračanje. Očitki, ki so bili izrečeni, se mi ne zde utemeljeni in jih bom skušala zavriniti tudi na tem mestu.

Med drugim je bilo rečeno, da ob tej metodi učenec ne pridobiva novega znanja, temveč le uporablja staro. Seveda, in to prav načrtno in zavestno! Jasno je, da učenec ne more sam od sebe odkrivati in pridobivati novih spoznanj. Ta mu vsekakor mora ob tej ali oni priliki posredovati učitelj. Važno pa je, da učencu pogosto in variirano dajemo priliko, da poprej pridobljeno znanje prenaša na nove primere, to pa na čim aktivnejši in samostojnejši način. Ob tej priliki ponavljam, kar sem rekla že na začetku: da namreč skupinski pouk ni občeveljavna metoda, vsekakor pa zelo učinkovito sredstvo za poživljanje učnega postopka in za gojitev samostojnejše učenčeve dejavnosti.

Nekateri presojevalci menijo tudi, da je ob prikazanem načinu delo preveč enostransko, da se učenčeva pozornost osredotoča preveč na en sam problem in ne zajema literarnega dela v celoti. K temu ugovoru pripominjam, da mora učitelj, ki vodi skupinski pouk, paziti na to, da ob različnih primerih nalaga delovnim enotam različne probleme: skupine, ki so ob prvem tekstu reševale vprašanje zgradbe, naj se ob drugi priliki posvete jezikovnemu problemu itd. Nadalje poudarjam, da je k obravnavi posameznih problemov pritegnjen ves razred: poročevalcem iz posameznih enot se kot sobesedniki radi oglašajo tudi dijaki, ki so reševali druga vprašanja, kar priča o tem, da se kljub svojemu delu na določenem področju zanimajo tudi za ostala vprašanja in so si mimogrede tudi o njih ustvarili sodbo. Končno pa občasno poglobljanje v posamezne probleme delu ni v škodo: globlje poznavanje enega področja gotovo odtehta širši pogled po površju celotne snovi.

Nedvomno zahteva tak način od učitelja mnogo gibčnosti in iznajdljivosti; enolično in šablonsko nakazovanje problemov ga zanesljivo ugonobi. Vrednost pa mu dajejo predvsem te postavke: razgibanost in sproščenost učenčevih duhovnih sil; samostojno razglabljanje o nakazanih problemih; globlji pogled v obravnavano snov ter aktivnejši pristop k literarni umetnini.

Zeleti je, da bi se skupinska metoda uveljavila tudi v literarnem pouku, kjer smo jo do sedaj na splošno malo uporabljali. Možnosti za to je dovolj. *Marijana Novak*

## LEVSTIKOVO STALIŠČE DO ZAČETKOV KRŠČANSKOSOCIALISTIČNEGA GIBANJA V 80-IH LETIH

Po razočaranju nad meščanskim liberalizmom bi pričakovali, da bo Levstik odkril novo družbeno silo v delavsko-kmečki zvezi, ki bi bila zmožna uresničiti njegov progresivni kulturni in politični program. Tega bi se nadejali toliko bolj upravičeno, ker je spričo svoje demokratične narave odkrito izražal simpatije tako do kmetstva kakor do delavstva, ki se je v 60-ih letih začelo tudi pri nas organizirati. Za ta odločilni korak pa je bil vsestransko nepripravljen. Tako je njegova

demokratska misel obtičala na pol pota — pri simpatijah — in Levstik ni mogel »ustvarjalno vplivati na razvoj delavskega gibanja«, kakor je svoj čas »idejno najdoslednejše utiral pot slovenskemu liberalizmu« (Kardelj: Razvoj slovenskega narodnega vprašanja, 250-51).

Levstik iz ideološke krize ni našel izhoda. Elementarni demokratizem pa ga je še nadalje varoval pred morebitnimi vplivi reakcije in mu omogočal, da je še naprej zavzemal suvereno kritično stališče do vseh pojavov v našem kulturnem in političnem življenju. Do takega zaključka nas privede idejna analiza njegove nedokončane rokopisne satire »Ljudski glas« 1882-83, naperjene zoper istoimenski Haderlap-Suhadobnikov časopis, ki je izhajal v Ljubljani od 1. maja 1882 do 24. junija 1885 in bil v prvi vrsti namenjen ljubljanskemu obrtništvu. Satira niti v Levstikovem Zbranam delu III še ni ideološko zadovoljivo osvetljena, čeprav se strinjam z urednikom, ko pravi, da je to eden najtrših tovrstnih problemov v naši literarni zgodovini.

Za presojo, koliko so Levstikovi napadi na vsekakor novo manifestacijo publicistične dejavnosti pri nas upravičeni, je treba najprej idejno analizirati Haderlap-Suhadobnikov »Ljudski glas«.

Program v 1. številki, ki je izšla 1. maja 1882, je v posameznih točkah nov, v splošnem pa prav nič prevraten, narobe, glede določenih vprašanj je noviško konservativen. Kot časopis, ki je v prvi vrsti namenjen obrtnikom in kmetom, si bo »Ljudski glas« prizadeval predvsem za materialno blaginjo. To pa ne s proklamacijo nasilnega prevrata obstoječega družbenega reda na škodo imovitejših stanov, marveč po zakoniti poti s podporo vlade, ki jo namerava tudi sam podpirati, češ da je pravična vsem narodom. V pojasnilu k programu na str. 5 »Ljudski glas« sam zavrača obdolžitve nasprotnikov, da bi bil »socialno-demokratečen organ«, saj je družbena nasprotja mogoče izravnovati v krščanskem duhu, s kakršnim naj bo prežarjena tudi umetnost. Program je ostal neizpremenjen tudi potem, ko je za Filipom Haderlapom z 12. št. 1. okt. 1882 uredništvo prevzel Ferdinand Suhadobnik. Bil pa je pretradicionalen in preozkosrčen, da bi »Ljudski glas« lahko pomenil četudi samo »skromne začetke slovenskega socialističnega časopisja« (LZD III, 387).

Ko sem pretehtal vse pomembnejše prispevke, sem ugotovil, da bo za idejno popolnejšo interpretacijo Levstikove satire treba Slodnjakovo trditev o »Ljudskem glasu« kot skromnih začetkih socialističnega tiska pri nas zavreči in izhajati iz Lončarjeve ugotovitve, da je to »prav za prav prvi krščansko-socialni list na Slovenskem« (Politično življenje Slovencev, 63). Dejstvo, da je bil prvenstveno namenjen ljubljanskemu obrtništvu, se pravi malomeščanstvu, sodbe v ničemer ne spremenijo, pač pa nam pojasni strah pred materialističnimi nauki in komunizmom ter svarilo delavcem, naj se ne dajo »hujskati in slepiti po nekaterih rudečkarjih« (LG 24. januarja 1885).

Levstik je moral odklanjati »Ljudski glas« iz več vzrokov:

1. ker je »Ljudski glas« neprestano poudarjal pomen družbene ekonomske baze in pri tem včasih prehajal že kar v vulgarni materializem;
2. ker se je izogibal strankarskih bojev, oznanjal nekakšno neoslogaštvo in tajil radikalne elemente v slovenskem političnem življenju;
3. ker se je odkrito zavzemal za pomiritev z narodnimi sovražniki — Nemci in nemškutarji;
4. ker je vzlic zavzemanju za strokovno šolstvo podcenjeval pomen višje inteligence;
5. ker je za stilno-jezikovno zanemarjenostjo člankov skrival ali pa dal vsaj slutiti urednikove osebne interese.

V Levstikovem odporu do »Ljudskega glasu« je čutili še vedno nepozabljeno bolečino, da je moral sam prenehati z izdajo »Pavlihe«. Suhadobnik pa mu kot nezmožen in koristolovski urednik ne pomeni samo njegovega antipoda, ampak tip političnega avanturista, ki po Bleiweisovi smrti sili v javnem življenju v ospredje. Levstik mu ne glede na to, da je nastopil v imenu socialno ogroženih slojev, s svojega nadstrankarskega stališča izpraša vest, kakor jo je izpraševal prvakom in celo mladoslenskimi somišljenikom. Težko, da bi bil zmožen nad napakami zatisniti oko, najsi bi bilo gibanje še tako napredno in naj bi se borilo s še takšnimi začetnimi težavami.

Levstik se je vzlic zatrdilo v pismu Stritarju 21. decembra 1878, da je »zdaj uže veteran« (NUK, ms 1047, št. 2), nedvomno tudi še po letu 1870 zanimal za probleme slovenskega političnega življenja. Ni pa več maral usmerjati našega družbenega

razvoja, kolikor bi ga seveda sploh še mogel, ker bi ga moral, zvest svojim načelom, usmerjati v napredno, to je delavsko-socialistično smer. Da je to res, nam morebiti dokazuje sama oblika. Zakaj bi sicer na napake v našem porajajočem se krščansko-socialističnem gibanju ne opozoril s konstruktivno kritiko, kakor je to storil deset-letje prej v osnutku za Arkov govor na ustanovnem občnem zboru ljubljanskega delavskega izobraževalnega društva? Zakaj je uporabil ravno obliko satire, ki mu je vse doslej služila za kritiko ne samo nezdravih, ampak največkrat sploh neozdravljivih pojavov v našem narodnem življenju? Kot človek izrednih intelektualnih sposobnosti je zavračal možnost, da bi moglo biti na pol izobraženo vodstvo v našem narodnem gibanju uspešno. Toliko neverjetneje se mu je to zdelo v primeru, ko je šlo za preobrazbo kompliciranega socialnega življenja. Od tod očitek Suhadobniku:

*Od vseh voglov in prelazov  
zbral mrgodnih si obrazov,  
ki še mnogo manj umejo,  
da rojakom dati smejo  
zemljtresnih misli ključ,  
naj odpro si novo luč!*

(LZD III, 165-116)

Že samo iz zgornjih nekaj verzov vidimo, da se je Levstik nedvomno zavedal pomembnosti socialističnih teženj, ki so se tudi pri nas začele prebijati na dan izpod skrepenega toka meščanskega liberalizma. Suhadobnik se trka na prsi očitno pod vplivom Frana Železnikarja (1843-1903), ki je deloval v 80-ih letih s propagando marksističnih idej v ljubljanskem delavskem izobraževalnem društvu, kjer so prevladovali napredni obrtniki kot prvi predstavniki socialistične misli pri nas:

*mi smo v jutru zlate zore,  
iz katere sonce vstaje,  
da zasije na ose kraje.*

(LZD III, 168)

Za satiro torej ne drži trditev, da »se nikdar ne dotakne ideje socializma« (LZD III, 393). Res pa je, da napad ne velja njej, ampak v prvi vrsti časnikarskemu samozvanstvu in komolčarstvu v našem javnem življenju, ki ju poseblja Suhadobnik. To potrjuje očitek Suhadobniku:

*Kdo je tebe zval, da godi,  
kaj se v glavi tvoji blodi?*

(LZD III, 166)

Levstik je bil torej upravičeno skeptičen do prednje straže krščanskosocialističnega gibanja pri nas zaradi idejne zmedenosti, zlorabljanja vere v politične namene in dvomljive moralne vrednosti njenih predstavnikov. Bil pa je kljub več kot dveletnemu bivanju na Dunaju, kjer je imel priložnost, seznaniti se s socialistično problematiko nasploh in z marksizmom posebej, idejno premalo pripravljen in povrh še tik pred neozdravljivo boleznijo, ki se mu je stopnjevala v versko blaznost, da bi se odločil za pristop k ljubljanskemu delavskemu gibanju, v katerem je sprva prevladovala napredna socialistična miselnost, a je po celovškem procesu zoper anarhiste in socialiste decembra 1884 spričo izgube najvidnejših voditeljev polagoma zaspalo, vsa socialistična dejavnost pa bila prenesena v industrijsko pomembnejši Trst.

Stane Pevec

## NEKAJ OPAZK K SLOVENSKIM KRAJEVNIM IMENOM NA -JANE

S pozornostjo sem prebral prvi del seminarske naloge D. Mertelja v Bezlajevi priredbi in nestrano pričakoval izid naslednje številke JiS. Že nekaj let raziskujem zgodovino Trsta in njegovega okoliša v srednjem veku. Ob pomanjkanju virov za dobo od naselitve Slovencev do 13. stoletja sem se lotil tudi toponomastike. Zato me je spis izpod peresa strokovnjakov-jezikoslovcev zelo zanimal. Zdaj, ko je izšel v celoti, pa podajam nekaj popravkov in dostavkov iz svojih dognanj.

*Dutovlje* po mojem ne spadajo povsem med stanovniška imena, ker so, kot kaže najstarejši zapis 1281 *Dietemdorf* (V. Joppi, Documenti goriziani v Archeografo Triestino, Nuova serie XI) le okrnela oblika za \**Dutovlje selo*. Poznejši zapisi 1300 *de Dotoglan*, *de Dothoglan* (Tržaški mestni arhiv, Quaternus decimarum & quarte-



siorum Ven. Capituli S. Iusti Mart. de Anno 1300; f. 10,26) 1317 *de Dutolano, de Dütolan* (istotam, Quaternus decimarum Ven. Capituli S. Iusti Mart. de Tergesto de Anno 1317, f. 20' in 22) sicer kažejo na stanovniško ime, a so lahko nastali po analogiji z bližnjimi Vrhovljami, Vogljami in Dobravljami. Po analogiji so namreč nastale vse te oblike krajevnih imen: *Barkovlje* iz *Barkola* (italijansko *Barcola* < < *Balcola* < \**Valcula* < \**Vallicula*); *Žavlje* iz *Žavle* (ital. *Zaule* s starejšo ladinsko obliko *Zaulis*); *Bane* iz *Bani* (leta 1647 je bila tam le ena hiša, last Matije Bana, in se je kraj imenoval *Buzel* od ital. *Busello*, Tržaški mestni arhiv, *Perticazioni del 1647*); *Frneče*, uradno *Fernetiči* oziroma *Fernetti*, iz *Frneči* (skupina gostiln, namenjenih počitku voznikov na cesti, iz l. 1779 po vsej verjetnosti ni starejša od ceste same); *Padriče* iz *Padrič* po zgledu bližnjih *Trebč* (v zemljiški knjigi *Padrich, Trebich*; enako na avstrijskih specialkah; ital. *Padriciano, Trebiciano*). *Trebče* so dejansko stanovniško ime, kot izpričujejo najstarejši zapisi 1300 *de Trebechano* (TMA, *Quaternus* iz l. 1300, f. 39'), 1328 *de Trebecano* (TMA, *Vicedominaria* vol. 4. f. 124), 1337 *de Treybechano* (TMA, *Vicedominaria* vol. 12. f. 47; diftongi so značilnost nekdanjega tržaškega romanskega narečja), in sicer od antroponima *Trebec*. Pri *Padričah* pa je nemogoče, da bi šlo za stanovniško ime na -jane, ker je naselje nastalo šele na prehodu iz 16. v 17. stoletje z naselitvijo družine *Grgičev-Padričarjev* (leta 1619 je neki *Tomaž Padrichiar* stanoval na Starem bregu pri *Padričah* (*Pavani, La origine del nome Padriciano, Archeografo Triestino, Nuova serie* vol. XIII), leta 1647 živijo njegovi potomci že na mestu današnje vasi (TMA, *Perticazioni del 1647: Andrea Gergich de Padrichiar, Jacob Gergich de Padrich, fratelli Gergichi Padrichiari* ipd.), ki je nastala na spodnjem koncu velikega *Zavoda*, krčevine iz tistih let.

Najbrž pa moramo primer *Dutovelj* vzeti za dokaz, »da je pri izvedenkah iz antroponimov eksistiralo dvoje imen, posesivni adjektiv, tvorjen z -jo- sufiksom, in iz tega dalje izvedeno stanovniško ime na -janec«.

*Milje* so vprašanje zase. Slovenci iz *Miljskih hribov* (to je prevod ital. *Monti di Muggia*; za Slovence so bila to včasih *Miljska brda*, 1327 *Milšca berda*, TMA, *Vicedominaria* vol. 4. f. 19') pravijo *Mile*, z *Miu*, iz česar bi se dalo sklepati, da je oblika *Milje* novejša knjižna tvorba. Vendar bi iz *Mugla* (beri *Mulja*), današnje narečno *Muja*, pričakovali prej *Milje* kot *Mile*. Končni e v slovenščini je bil verjetno zelo sličen laškemu a, če so laški pisarji pisali *Opchina* za *Opčine, Rizmagna* za *Ricmanje* in podobno.

*Petelinje* na *Pivki* je težko šteti med stanovniška imena. Pravilen načrt vasi kaže, da je naselje nastalo v času, ko so nemški gospodje po ogrskih vpadih načrtno kolonizirali deželo, in je torej primernejše izvajati to ime iz \**Petelinje selo*. Možno pa je tudi, da je vas starejšega izvora in da je bila pozneje le preurejena. Težko si je namreč predstavljati koseze v takih mlajših naseljih (po urbarju gosposčine *Prem* iz l. 1498 sta bili tam dve viteški kmetiji, ki jih *Kos šteje* za nekdanji koseški posesti. *Prim. urb. II, 92*), čeprav jih nahajamo tudi na lazih (*Hauptmann, Staroslovenska družba* in obred na knežjem kamnu, 105, 126).

*Famlje*, 1330 *de Famglach* (TMA, *Vicedominaria* vol. 6. f. 116) so verjetno bile sprva naselje pridvornih hlapcev in dekel ob dvoru tržaškega škofa (*famulus* »hlapec«, \**famalje selo*, 1275 *Famelat*, *Bianchi, Thesaurus ecclesiae Aquileiensis*, 273). Bližnje *Škoflje* (1329 *de Scofgla*, TMA, *Vicedominaria*, vol. 6. f. 51, kar bi kazalo na \**škoflje selo* ali celo na starejšo obliko \**škoflja sela*) namreč kažejo na nekdanjo škofovsko posest v tem okolišju in zdi se, da je treba staviti škofov dvor (morda desetinski dvorec, prim. *Vilfan, Vprašanje »opasila«*, SE IX, 257) v *Vremski britof*. Najstarejši zapisi sicer kažejo na stanovniško ime, a zdi se, da je to enak primer kot *Dutovlje*.

In še nekaj vrstic o ostalih resničnih in navideznih stanovniških imenih v okolici *Trsta*. *Kroglje* so po vsej verjetnosti ime na -jane. Razlike pri najstarejših zapisih 1326 *de Croguflano, de Craguglano*, 1328 *de Creguglano* (TMA, *Vicedominaria*, vol. 1. f. 47' in 48' ter vol. 2. f. 85'); 1236 *Chorug, Kos, Gradivo V*, 651, ni povsem gotov) nudijo možnost, da ime izvajamo od kroga pa tudi od kragulja. V drugem primeru bi šlo za antroponim. *Mačkovlje*, 1331 *de Mačchoglano, de Mačcoglan* (TMA, *Vicedominaria*, vol. 8. f. 58') so v domači izgovarjavi *Mačkolje*, zelo staro romansko ime zanje pa je *Caresana*, 1334 *de Carisana* (istotam, vol. 10. f. 93). *Petrinje* so se do konca 16. stoletja imenovala *Trpce* (prvič 1301 *de Trepez, Kandler, Codice diplomatico istriano* a. 1301). *Urbar tržaške škofije* iz leta 1574 (TMA, *Registro delle Entrate del vescovato di Trieste*) pozna le vas *Terpez*, a v njej kmeta po imenu *Antonio Bazez Pettrigna*, kar bi kazalo, da izhaja sedanje ime vasi od priimka prebivalcev. *Ricmanje* so brez dvoma bile spočetka \**Ricmanje selo* ali pa \**Ricmanja sela*. Zapisi

1271 *de Rizmagna* (Kandler, Cdi, a. 1271), 1322 *de Riçemagna*, 1325 *de Riçmagna*, 1326 *in uilla Riçmagne* (TMA, Vicedominaria, vol. 1. f. 6, f. 16' in 38') pričajo, poleg germanskega antroponima \*Rizmagn, za to.

To so moje pripombe k Slovenskim krajevnim imenom na -jane. Predvsem so bile mišljene kot skromen doprinos k razumevanju še malo raziskanih krajevnih imen, ki so največkrat edini vir za najstarejšo zgodovino posameznih naselij.

Samo Pahor

## MAHNIČEVA IN BERNIKOVA ESTETIKA

Bogoslovni profesor dr. Anton Mahnič je razložil svoje estetske poglede v razgovorih, ki nosijo prijazen naslov Dvanajst večerov (Slovenec 1884). Takoj po izidu Dvanajstih večerov se je razvnela ogorčena polemika, ki pa ni mogla uspeti, ker nikakor ni hotela prestopiti dogmatičnih meja. Mahnič je bil na svoje prvo delce ponosen, v posebni knjžici ga je ponatisnil, skliceval se je nanj in na platnicah svoje revije Rimski katolik je vztrajno pozival slovenske liberalce, naj mu vendar že razložijo svoje estetske nazore. Filozofsko izobraženi posvetni inteligenti so bili tiste čase pri nas redki in zato je Mahnič precej časa čakal na enakovrednega nasprotnika. Šele čez deset let mu je z razpravo Nekaj o lepem (Vesna 1894) zadosti temeljito odgovoril triindvajsetletni študent filozofije Ivan Bernik. Obema, Mahniču in Berniku, je pomenila estetika trdno izhodišče za nadaljnje kritično udejstvovanje. Če hočemo pravično oceniti njun vpliv na književnost, moramo najprej poznati njuno estetiko.

Mahnič v estetiki ni utiral novih potov, ampak se je naslanjal na tradicionalne definicije lepote. Doživetje lepote je definiral po sv. Tomažu Akvinskem: »Lepota je, kar vgladano dopade.« Pri tem mu je izraz »vgladano« vse preveč čuten, zato razlaga, da je le prispodoba za izraz »spoznavno«; torej lepo ni tisto, kar ugaja očem, ampak razumu. Objektivno stran lepote pa določa po sv. Avguštinu. Predmeti so lepi, če je v njih »raznoličnost v enoti«. Hiša n. pr. je lepa, če je višina v sorazmerju z dolžino, če so vrata na svojem mestu, okna v ravni črti in primerno razvrščena, kratka, če so vsi deli razvrščeni v skladu z idejo hiše.

Bernik je izhajal iz sodobne nemške filozofije. Tudi on začenja svoja razmišljanja s problemom, kako bi objektivno sodili lepoto. Na osnovi Herbartove metode razmerij takole razglablja: Razglasje nastopi, kadar v predstavah prevladujejo neenaki deli; soglasje pa, kadar prevladujejo enaki deli. Prvo razmerje predstavljanja zavira, drugo pa pospešuje in nam zato ugaja. Tudi razglasje je upravičeno v umetnosti, ker razglasni členi poživijo mrtvo lepoto. Trajno razglasje ne ugaja. Do Herbartu pa je Bernik kritičen, ker je le-ta svojo estetiko vnašal v pedagogiko in mislil, da je tisto, kar daje soglasje vzgoji, religija. Bernik sodi, da je Herbart storil napako, ker je metodo razmerij razširil iz estetike tudi na druga področja. Če stopi monada — to metafizično zrcalo — v razmerje z drugimi monadami, ni to samo formalna sprememba, ampak že neki notranji dogodek.

Oba esteta torej zelo različno pojmujeta načelo skladnosti. Medtem ko vidi Mahnič lepoto v ujemanju konkretnosti z idejo, jo vidi Bernik v lahkotnosti pojmovanja sestavljenih predstav. Prvemu predstavlja višek umetnosti rojstvo Jezusovo — konkretiziranje najvišje ideje. Drugi pa postaja vznesen ob pogledu na kip Zeusa — na harmonično razvito človeško telo. Različna razlaga načela skladnosti je bila posledica različnih svetovnih nazorov. Mahnič je bil dogmatičen katolik, ideolog, ki bi rad podredil katoliški dogmi vse javno življenje; Bernik je bil materialist Büchnerjevega kova, izobraženec, ki prepušča »nebesa vrabcem in angelom«.

Mahnič je v svoji estetiki pustil odprta vrata za moraliziranje. Kot kritik je v sodobni slovenski književnosti opažal pomanjkanje vzorov, krščanstvu tujo filozofijo, nespoštovanje vere in poltenost. Posebna študija bi morala oceniti, kako je njegova kritika pogubno vplivala na razvoj slovenske poezije. Berniku se je zdel Mahnič podoben kmetu, ki mu je vsaka pobožna pesem »neskončno lepa, medtem ko izobraženec opaža v njej pomanjkanje vsake kompozicije in čisto prozaično izrečene misli«. V sodobni slovenski realistični književnosti je Bernik videl pravo razmerje med soglasjem in razglasjem, pač pa je zaradi prevladovanja razglasja odklanjal naturalizem, ki je ravno takrat prodiral k nam. Žal se je nadarjeni mladenič kritično le malo udeleževal, s samomorom si je namreč pretrgal nit življenja. Morda se v njegovi smrti skriva tragika človeka, ki je bil pred svojim časom. Dolej je bil slovenski književni zgodovini precej nezapažen, treba pa mu bo odmeriti mesto, ki mu pripada.

Franc Žagar

## LEVSTIKOV ODNOS DO DELAVSKEGA GIBANJA 1869

V »Slovenskem Narodu« 17. julija 1869 Levstik skopo poroča, da se »v Ljubljani snuje novo *delavsko društvo*«. Da s tem ni zadostil zgolj svoji dopisniški dolžnosti, marveč izrazil tudi solidarnost z delavstvom, čeprav ni nikoli postalo njegovo stalno motivno področje, dokazuje rokopiisni osnutek za Arkov govor na ustanovnem občnem zboru ljubljanskega delavskega izobraževalnega društva »Slovenska lipa« 20. februarja 1870 (NUK, ms 491, št. 11). Dokument je važen zlasti za presojo Levstikovega odnosa do socialnega vprašanja, ki so ga mladostlovenci na splošno zanemarjali.

Levstik je, kot vse kaže, pričakoval rešitev socialnega vprašanja od delavstva. V tem je videl bistvo delavskega gibanja, ki se je izražalo v združevanju in izobraževanju delavcev. Res je, da v zvezi z delavskim omenja narodno vprašanje, a ne, da bi ju *povezoval*, pač pa, da bi *socialno vprašanje ločil od narodnega*, ki ga po njegovem mnenju ne bo rešil proletarijat, češ da to ni njegov namen. Domnevam, da je prav v tem glavni vzrok, da Levstik ni iskal globljih in trajnih stikov z delavskim gibanjem. Zanj je bil poglavitni boj za narodnostne pravice, ki ga je bilo moč bojevati na zakoniti način. Edino tak način boja pa je priznaval.

Delavsko vprašanje se mu, sodeč po zgoraj omenjenem osnutku, zdi bolj komplicirano in na splošno važnejše od narodnega, ker zadeva ves svet, najbolj seveda vso Evropo. Pravi, da utegne povzročiti veliko spremembo v družbenem življenju, ker se položaj delavca lahko izboljša samo »v nezadovoljnost drugih stanov, katerim se s tem odtegne več ali manj koristi, kajti če je delavčevo plačilo boljše in večje in če je manj časa k delu priprazen, boljše je za delavca, a slabše za tistega, kdor delo plačuje.« Levstik je torej zaznal in slikovito, čeravno naivno izrazil bistvo menjave med kapitalom in delom, ki je temelj kapitalistične proizvodnje in mezdne sistema, da se namreč delavčev položaj lahko izboljša samo na račun presežne vrednosti, iz katere črpata podjetnik in proizvajalec v obratnem sorazmerju. Strah, da ga ne bi nâpak razumeli, kot da podpihuje delavce, naj bi si skušali s silo izboljšati položaj, sovpada z njegovo obsodbo fizičnega obračunavanja ježiških, jansko-vevških ali izanskih kmetov s turnarji in nemškutarji. Nikjer se ne kaže nazorneje, kako globoko je vzlic vsemu tičal v železnem jopiču meščanskega liberalizma, ki je dušil njegov ideološki razvoj v revolucionarno smer.

Proletarski internacionalizem, ki ga je polagal na srce delavskemu izobraževalnemu društvu kot solidarnost delavcev različnih narodnosti, poglavitna socialna vsebina delavskega gibanja in vpliv narodnih sovražnikov v ljubljanskem delavskem društvu so po vsej verjetnosti Levstika napeljali na napačno misel, da našemu delavstvu ni mar slovensko narodno vprašanje. To je bilo za njegovo nadaljnje razmerje do delavskega gibanja usodno. Zanj je bilo še nadalje poglavitno narodno vprašanje, ki ga, kakor je mislil, lahko reši po zakoniti poti načelna, demokratična in odločna slovenska politika, za kakršno se je leta 1870 sam zaman boril v »Pavlihi«

Stane Pevec

## NEPRAVILNA MNOŽINA NEKATERIH TUJK IN ŠE KAJ

Vsakemu človeku, ki se spozna na slovenščino in še na tuji jezik, iz katerega tujka izhaja, se mora slovnični čut postaviti po robu, kadar najde v tisku tujke z dvojnimi množinskimi obrazili. Nekateri namreč uporabljajo že v edninski obliki tujk množinsko končnico, ki jo terja jezik, iz katerega tujka izhaja, in tej obliki dodajo v množini še ustrezno slovensko množinsko končnico. Naj navedem nekaj zabeleženih primerov iz tiska. V TT (23. 12. 1959) je v Travnovi črtici *Zahvalno pismo* napisal prevajalec med drugim tudi naslednje stavke: »Od nagrade je odtegoval dvajset pezosov.« In: »...da bi kar naprej odšteval lepe pezose.« Pa še: »...osemdeset pezosov.« Prav bi se seveda moralo glasiti: dvajset pesov, lepe pese, osemdeset pesov, kajti mehiška denarna enota je *peso*, v španski kakor angleški in nemški množini pa je oblika *pesos*. Torej se sklanja ta beseda tako kot n. pr. »pianino« ali »dinamo«. Razen tega se piše z »s«, ne pa »pezo«, v kar je prevajalca morda zavedla italijanska ali nemška izgovarjava. Torej je pravilna pisava *peso*.

Podobno je pisec članka *Čuvaji podzemlja* v *Delu* (22. 11. 60) sklanjal ime živali, ki se imenuje *mungo*, v množini *mungosi*, *mungosov*, *mungose* ipd., namesto *mungi*, *mungov*, *munge* ipd. V *Delu* (22. 12. 59) smo v Sekeljevem članku *Tigri s Himalaje* lahko brali *Serpasom*, *Serpasi*, *Serpasov* ipd. V angleščini se beseda *Sherpa* morê uporabljati v edninskem ali množinskem pomenu, torej je v prvem



primeru angleška (in nemška) množina *Sherpas*, medtem ko bi prevajalec moral po slovensko sklanjati Šerpa po zgledu sluga, torej pravilno Serpe ali Serpi ipd. Pa še to glede Serp: Avtorja knjige *Himalaja in človek* sta pisala lastno ime Serpa z malo začetnico, vendar to ni tiskovna napaka, zakaj na str. 108 je ta beseda pisana z malo dvakrat, a na str. 109 kar petkrat. Tudi knjiga *Vzponi v Everestu* ima šerpa, torej z malo, n. pr. na str. 16: »Stopimo v stik z našimi šerpami...«, podobno na str. 39, 258 in drugod. Če bi prevajalci pogledali n. pr. v *Webster's International Dictionary*, bi našli pod geslom *Sherpa* pojasnilo, da so Serpe ljudstvo, ki prebiva na južnih pobočjih Himalajskega pogorja. Zato bi tudi to ime morali pisati z veliko, kakor n. pr. Zulu, Kafri, Sioux ipd. Prav tako je bilo v reportaži o naši himalajski odpravi to ime napačno pisano. Pisec članka pod naslovom *Pri znamki 6000* v TT (15. 6. 60) sicer razlaga takole: »Mogoče ni prav, da pišem šerpa z malo začetnico; ker pa jih omenjam večkrat kot nosače kot pa nepalsko plemo, bo mogoče vseeno prav.« Po mojem gre v vsakem primeru za pripadnika plemena, pa če je nosač ali ne, zato ga je treba pisati z veliko začetnico.

Pri nepravilnih oblikah, ki so nastale pod vplivom tuje rabe v množini, ne moremo mimo *komandsov*, o katerih od časa do časa beremo v naših dnevnikih. Angleška beseda *commando* pomeni poveljstvo ali pa poseben oddelek ali odred z določeno nalogo. Zato bi ga pravzaprav morali v slovenščini sklanjati kakor »pianino«, torej *komando*, pl. *komandi*. Vendar sta obliki *komandos* v ednini in *komandosi* v množini pri nas — in tudi v srbohrvaščini — danes tako splošno v rabi, da ju ne bi kazalo več izganjati.

*Kakšen ali kateri?*

Večkrat čujemo in beremo: »Kakšno knjigo bereš?« Odgovor bi lahko bil: Lepo, dolgočasno ipd. Toda tisti, ki je vprašal, je najbrž mislil naslov ali avtorja knjige. V tem primeru pa bi se vprašanje moralo glasiti: »Katero knjigo bereš?«, namreč: katero izmed knjig?

Podobno: »Kakšen film si gledal?« namesto »Kateri film?«, če je bil mišljen naslov. Podobna vprašanja so še: »Kakšno opero greš gledat? Kakšen jezik poučuješ?« Ipd. Prav bi se seveda moralo glasiti: »Katero opero greš gledat?« »Kateri jezik poučuješ?« Res je, da človek lahko dostikrat iz nepremišljenosti uporabi »kakšen« namesto »kateri«, kar pa je zlasti v tiskani besedi graje vredno.

*»Ponižanje« v dvojini*

Vsako je bil že kje v gosteh, pa mu je gostitelj rekel n. pr.: »Tovariš I., sedite, prosim, izvolite« itd. Ali: »Tovariš inženir, kako sedito...?« Skratka, gostitelj vas vljudno vika. Če pa se nameri, da pridete v dvoje, včasih slišimo: »Tovariša, sedita, izvolita...«. Ali: »Tovariš inženir in tov. direktor, prosim, sedita, vzemita si...« Zdi se mi, kot da vas gostitelj zdaj v dvojini pravzaprav posamič tika. Iz tega bi sledilo, da nam dvojina jemlje, kar že imamo, dokler smo sami, namreč vikanje, pa nas »poniža« in nas, če sva dva, posameznika pravzaprav tika. Prav bi bilo torej, da bi uporabljali vikanje, to je slovnično množino tudi v primerih, ko se pogovarjamo z dvema osebama, ki jih posamezno vikamo.

August Petrišič

## PLUSKVAMPERFEKT PRI PREŠERNU

V zvezi s problemom, ki ga je v 5. številu Jis načela Breda Pogorelec, naj le na kratko opozorim na rabo tega časa v Prešernovem pesniškem delu. Pri tem gre sicer za toliko starejšo dobo ter za pesniški jezik — medtem ko se je omenjena razprava v gradivu omejila na novejši prozni jezik, v glavnem od Cankarja dalje — toda podatki utegnejo biti zanimivi ne le zato, ker gre za Prešerna, marveč tudi v zvezi s tozadevno vlogo literarne tradicije, ki nanjo opozarja tudi Pogorelčeva (str. 154). Težko si je namreč misliti, da bi bil med činitelji, ki so oblikovali to tradicijo, zgled prvega klasika slovenske besede brez pomena in vpliva. Kako je torej z rabo predpreteklega časa pri Prešernu?

Če upoštevamo, da gre za pesniški jezik in za pesnika, čigar težišče je bilo v liriki, kjer se potreba natančnejšega označevanja časovnih razmerij za preteklost le poredkoma naključji, je 16 oz. 17 (z varianto elegije V spomin Matija Čopa v N in KČ V) primerov pluskvamperfekta pri Prešernu kar presenetljivo število.\* V vseh teh primerih ima pesnik le dovršene glagole, rabi pa to obliko večkrat v glavnih kakor v odvisnih stavkih (10 oz. 11 : 6), pri čemer ne preseneča, da večino teh pluskvamperfektov najdemo v njegovih epskih pesmih (11 primerov v 5 tekstih, 2 ba-

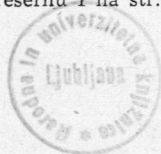
ladah in 3 romancah). Pa tudi v lirskih pesmih je oblika v 3 primerih rabljena v nekakih pripovednih zvezah, t. j. v primerah, ki navezujejo na dogodke davne, mitične preteklosti, biblijske (»babilonska zmešnjava« v satiričnem sonetu Ne bod' mo šalobarde) in starogrške (Orfej in Orest v Sonetnem vencu 7 in 11). Vendar pa bodi poudarjeno, da je Prešeren rabil pluskvamperfekt do 1837 le izjemoma (po 1 primer v neobjavljeni Romanci od Strmega grada iz 1832 in v Prekopu iz 1835), medtem ko so vsi ostali primeri iz poznejših let: iz 1837—1838 oz. 1839, ko je (po Kidriču oz. Slodnjaku) nastala Ženska zvestoba, ki je v tem pogledu prav edinstvena s svojimi 6 pluskvamperfekti, ter iz 1845—1846, in to v elegiji V spomin Matija Čopa (z 2 oz. 3 primeri) in v Poezijah, kjer je pesnik ob redakciji starejših tekstov oblikoval 6 novih pluskvamperfektov (Lenora — 1, Turjaška Rozamunda — 2, Ne bod' mo šalobarde — 1, Sonetni venec — 2). Ker pa je bila tudi Ženska zvestoba prvokrat objavljena šele v Poezijah, je razlika med poprej znano rabo te oblike v Prešernovi pesmi (3 oz. 4) in primeri, ki so jih prinesle šele Poezije (12!), še toliko bolj poudarjena.

Vsiljuje se seveda vprašanje, v kolikšni meri so na Prešernovo rabo tega časa vplivali posebni pesniški, to je ne pomensko poudarni, temveč čisto metrični razlogi. Mislim, da so slednji povsem nedvomno odločali le v distihih V spomin Matija Čopa, in to v obeh variantah, po antični in po moderni meri (prvo: *Bil tajat naš led se začel, pomlad je drugod že; Ti zaklade duha Krezove bil si nabral — drugo: Čeh in Poljak, kar Rus in Ilir, kar rod naš slovenski / slavnih izmislil si bil časa do tvoj'ga pisanj; Ti si zaklade duha Krezove bil si nabral*). Teže bi bilo misliti na to drugod, zlasti ker bi se nam prevladujoče enozložnice »bil« (9) oz. »b'lo« (1) v sklopu te njegove oblike kazale na tej osnovi pravzaprav kot gola mašila. Zoper takšno razlago večjega dela Prešernovih pluskvamperfektov pa še posebno govori prav Ženska zvestoba, torej tisti njegov tekst, ki že sam vsebuje dobro tretjino vseh primerov. Kajti ta pesem kaže hkrati takó bogato ritmiko in toliko variacij glede na število zlogov v verzih oz. dvostišjih (10/9, 10/10, 10/11, 11/10, 11/11, 9/9, 9/10, 9/11, 8/9, 8/10), da tovrstni metrični oziri v njej nikakor niso mogli imeti večje vloge, zlasti pa ne sami po sebi, se pravi brez zveze z določenim pomenskim korelatom. V razbor posameznih primerov se tu ne bom spuščal, opozoril bi le na zanimivo sosledje pluskvamperfekta in prezenta v Prekopu: »Ker sem se sam bil vsmrtil, je zdej prepri zato, / al rabeljnam zapadlo, biračim ni telo?« Ker gre za prav bližnjo preteklost, komaj dva dni nazaj, in ker bi bil pesnik zlahka oblikoval verz tudi s samim perfektom, ima oblika tu očitno poseben pomenski poudarek: časovni presledek je resda majhen, toda vmes je usodna zarezja — smrt. Ne tako izrazito, vendar v glavnem prav tako pomensko pogojena se mi zdi Prešernova raba tega časa tudi v veliki večini drugih primerov.

Za primerjavo ter majhno ilustracijo v zvezi z vprašanjem tozadevne literarne tradicije v območju vezane besede navajam še podatke za šest pesniških zbirk od Levstika do Aškercar: tako imajo Levstikove Pesmi (1854) 6 primerov plkvpf, (kar se sorazmerno z obsegom zbirke številčno nekako izenačuje s Prešernovo rabo v Poezijah), Valjavčeve Pesmi (1855) 2 primeri, Jenkove (1865) en sam primer, Stritarjeve (1869) nobenega, Gregorčičeve Poezije (1882) 4 primere, Aškercar Balade in romance (1890) pa 9 (pri vseh le dovršni glagoli). Kakih posebnih zaključkov na osnovi tako pičlega gradiva sicer ne moremo delati, vendar pa se v tem okviru izpričana ožja zveza med Levstikom in Prešernom ne zdi le slučajna, pa tudi opazna oživitve te rabe v Aškercar Baladah in romancah bi lahko dala misliti na nekakšno zvezo s Prešernovimi baladami in romanci. Da gre pri vsem tem res predvsem za literarno tradicijo, je razvidno tudi iz okoliščine, da se v tej rabi močno razhajajo tako Gorenjci med seboj (15 : 2 oz. 1) kakor tudi oba Dolenjca (6 : 0), medtem ko so si po drugi strani v tem pogledu najbližji ravno pesniki, ki izhajajo iz različnih narečnih področij (Prešeren, Levstik, Aškerc).

B. M.

\* Gl. v Kidričevem Prešernu I na str. 36, 39, 45, 61, 67, 69, 70, 72 (3 pr.), 83, 96 (2 pr.), 145, 149 in 165.



## KONGRES ZVEZE SLAVISTIČNIH DRUŠTEV JUGOSLAVIJE

V dneh od 18. do 23. septembra 1961 bo v Ljubljani kongres Zveze Slavističnih društev Jugoslavije. Doslej so se prijavili že številni predavatelji iz vseh republik, ki bodo imeli ali predavanja ali referate iz področja literarne zgodovine in teorije, jezikoslovja in pedagogike. Želja in sklep zagrebškega kongresa, da bi predavatelji in referenti poslali svoja besedila do januarja in da bi vsaj večina izšla v posebnem zborniku že pred kongresom, tudi tokrat ne bosta uresničena, ker z nekaj izjemami tega nihče ni storil. Povečini so poslali le naslove svojih predavanj in referatov. Najavljenih pa jih je toliko, da bi jih bilo dovolj za tri kongrese, če bi imeli že vsa besedila v rokah, tako pa je še zmeraj vprašanje, koliko tega bo res napisanega in kdo ne bo zadnji hip odpovedal, kakor je bilo nekaj primerov tudi pred zadnjim kongresom v Zagrebu. Takrat je bilo slišati marsikakšno kritično pripombo, toda dejstva ponovno pričajo, da ne more osrednji odbor storiti ničesar učinkovitega, če društva in članstvo samo ne upošteva sklepov zadnjega kongresa. Prav tako vprašanje je dolžina predavanj in referatov, kar se je na zagrebškem kongresu na veliko kršilo. Vodstvo kongresa bo skušalo to vendarle preprečiti, kar je nujno potrebno že zaradi tega, ker je najavljenih veliko predavateljev. Plenum bo sicer moral opraviti težko in kočljivo delo, ko bo izbiral in določal predavanja in referate, ki bodo brani na kongresu. V načrtu je, da bi izbor enih in drugih izšel naknadno v posebnem zborniku, kar bi bilo zelo potrebno in koristno, čeprav to doslej še ni nikoli uspelo. Zveza je še zmeraj premalo disciplinirano organizirana, premalo je še povezanosti republiških društev z njo in med seboj, čeprav je toliko skupnih interesov med vsemi slavisti (idejnih, praktičnih, materialnih itd.). V dneh kongresa bomo odkrili na terasi pred Narodno in univerzitetno knjižnico, kjer že stoji spomenik prof. dr. J. Prijatelja, tri doprsne kipe, in sicer prof. dr. F. Kidriču, prof. dr. R. Nahtigalu in prof. dr. F. Ramovšu, trem zaslužnim slovenskim slavistom in predsednikom Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Predsedstvo slavnostnega odbora za odkritje teh spomenikov je prevzel tov. podpredsednik E. Kardelj, doprsni kipi pa bodo delo kiparja-mojstra prof. Borisa Kalina.

(dkb)





