

letnik XIV
številka

1

**jezik
in
slovstvo**



1969

Jezik in slovastvo

Letnik XIV. številka 1

Ljubljana, januar 1969

Casopis izhaja od januarja do maja in od septembra do novembra (8 številke)

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik Jože Toporišič, Ljubljana, Aškerčeva 12

Uredniški odbor: Janez Sivec (metodika), Jože Toporišič (jezikoslovje), Franc Zadravec (slovstvena zgodovina)

Tehnični urednik: Ivo Graul

Tiska tiskarna GP »Celjski tisk« v Celju

Opremila inž. arh. Jakica Acceto

Naročila sprejema uredništvo JiS, Aškerčeva 12

Tekoči račun pri SDK 501-8-4

Letna naročnina N-din 20 (2000 din), polletna N-din 10 (1000 din), posamezna številka N-din 2,50 (250 din);

za dijake, ki dobivajo revijo pri poverjeniku, N-din 10 (1000 din);

za tujino celoletna naročnina N-din 30 (3000 din)

Rokopise pošiljajte na naslov urednikov

Vsebina prve številke

Razprave in članki

<i>Valens Vodusek</i> Razmerje med besedilom in napevom v ljudski pesmi	1
<i>Berta Golob</i> Od slovstvene zgodovine k slovstvenoestetski vzgoji	6
<i>Janko Kos</i> Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike	10
<i>Janko Blažej</i> Optimale slovenskih samoglasnikov	16
<i>Metka Zajc</i> Odločevalna in dopolnjevalna vprašanja	19
<i>Jože Stabej</i> Iz zgodovine slovenskega besedja	21

Zapiski, ocene in poročila

<i>Matjaž Kmecl</i> Nove slovstvene vrste	24
<i>Borut Stražar</i> Leopold Suhadolčan: Pikapolonček	26
<i>Jan Šedivý</i> Jan Baukart: Storie vŭjeca Balaža no drŭge	27

Vprašali ste

<i>Jože Gregorič</i> »Po eni strani — po drugi strani«	30
<i>Stane Suhadolnik</i> O stilemih kot »po eni strani — po drugi strani«	31

Gradivo

V oceno smo prejeli 32

Kronika

<i>Zvonka Znidaršič</i> Ob jubilejnih člankih v reviji Jezik in slovastvo	1/3
<i>J. Toporišič</i> Kako nam je pisati jubilejne članke	1/3

RAZMERJE MED BESEDILOM IN NAPEVOM V LJUDSKI PESMI

Zanimanje in navdušenje za ljudsko pesem, porojeno v dobi romantike, je bilo od vsega začetka pretežno usmerjeno na vsebinsko stran pesmi. Že oblikovna stran besedila je bila pri tem malo upoštevana, če ne celo popolnoma zanemarjena. Pri Slovencih se je taka enostranska usmerjenost hudo maščevala pri samem zbiranju pesemskega gradiva. Zapisovanje besedila po nareku, in ne po petju ima skoraj zmeraj usodne posledice za obliko pesmi. Številne izkušnje pri današnjem zbiranju in raziskovanju potrjujejo, kako rado postane recitiranje pesemskega besedila, če je brez trdne ritmične opore napeva, oblikovno ohlapno in nezanesljivo. Poleg tega je na oblikovno stran vplivalo tudi to, da so take ohlapne zapise v prvi polovici 19. stoletja dobili v roke uredniki, dostikrat taki z zvanečimi imeni (npr. Valentin Vodnik, Francè Prešeren), ki so v duhu časa trebili z zapisov vse, kar se jim ni zdelo dobro, in dodajali svoje. Samovolja urednikov se ni ustavila samo pri iztrebljanju ljudskih jezikovnih izposojenk in popravljanju ljudskega govornega jezika v knjižni jezik, pogosto brez posluha za ritem verza (npr. Matevž Ravnikar-Požencan, Oroslov Caf in drugi). Pesmi so se večkrat prekovale v nove, takrat modne metrične sheme (npr. A. Žakelj-Ledinski, M. Valjavec); starejše pesmi, ki poznajo kvečjemu kitično grupacijo v distihih in z asonancami, so bile posiljene z rimami in štiri-vrstičnimi kiticami. Tako iz tiste dobe niso redki primeri, v katerih je skoraj vse, kar je pristno ljudskega, iztrebljeno in zmaličeno do kraja.

Sele proti koncu 19. stoletja je prodrlo do splošne veljave spoznanje o bistveni povezanosti besedila in napeva v ljudski pesmi in to je končno pripeljalo do široke akcije zapisovanja pesmi z napevi v letih 1906—1914.¹ Ni pretirano reči, da so šele zapisovalci napevov, tj. glasbeniki, ki so obenem zapisovali tudi besedila pesmi ob petju, prikazali pristno, nepopačeno ljudsko obliko v ritmično-metričnem in kitično-oblikovnem pogledu. Dediščina enostranske usmerjenosti v vsebinsko stran pa se na splošno, ne le pri Slovencih, pozna tudi v analitično raziskovalnem delu o ljudski pesmi. Vse do zadnjega časa tekstologov niso dosti zanimala oblikovno tipološka, stilno analitična in kronološko razvojna vprašanja. Zopet je ta vprašanja pravzaprav prva načela etnomuzikologija (tj. muzikologija ljudskega glasbenega ustvarjanja), ki potrebuje za reševanje svojih problemov trdno podlago v oblikah pesemskih besedil in dosti vprašanj rešuje prav glede na razmerje med besedilom in napevom pesmi. To razmerje obsega seveda dolgo vrsto vidikov. Na tem mestu naj navedemo nekatere izmed njih, obenem pa nekaj problemov ali ugotovitev, ki veljajo posebej za slovensko ljudsko pesem.

Vse ljudsko ustvarjanje, ki ga štejemo pod pojem ljudske pesmi, v širšem smislu, se da razdeliti na dve skupini glede na to, ali prevladuje govorni ali pa glasbeni naglas in ritem. V ljudski pesmi vseh evropskih dežel prevladuje pod-

¹ Gl. o tem Zmaga Kumer, Slovenske ljudske pesmi z napevi (Poročilo o glasbenem gradivu, navedenem 1906—1914 pod Štrekljevim vodstvom, zdaj v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani), Slov. Etnograf XII, 1959, str. 203—210.

rejanje besedila glasbenim naglasom napeva. V Sloveniji spadajo sem z malimi izjemami skoraj vsi pesemski pojavi. Določneje to lahko opišemo takole: Temeljni naglasni vzorec kake metrične verzne strukture se glasbeno sicer lahko uresničuje na več ritmičnih načinov, toda v določeni pesmi se pojavlja en sam glasbeno-ritmični vzorec, s stalnimi mesti naglasov. Tem glasbenim naglasom se potem z železno disciplino podrejšajo besedni naglasi, tudi če prihajajo pri tem navzkriž z normalnimi govornimi naglasi. Sicer se v slovenski pesmi obojni naglasi največkrat skladajo, kar nikakor ne velja npr. za francosko, nemško alpsko, srbsko ali bolgarsko pesem te kategorije, a kljub temu je tudi pri nas razmeroma dosti primerov, ko besede v pesmi dobivajo naglase v brk vsem jezikovnim pravilom, poleg tistih primerov, kjer so lahko krajevni narečni naglasi drugačni ali pa so v pesmih ohranjeni starinski naglasi (npr. *vodà, ženà, gora visoka, ravan široka, morje glóboko, lipa zelena*). V pesmi, ki jo tu nava-jamo, so v šestosminskem ritmu vsi naglašeni samoglasniki dvakrat daljši od nenaglašanih, zato jih tu zaznamujemo vse z enakim naglasom (vsaka kitica obsega samo po en verz, dvakrat ponovljen):

1. *Lepá vodá Ljubljánčica.*
2. *Naj njí pralá Margéteca.*
4. *Mimó prijáši králj Matjaž.*
5. »Kaj jé tebí, Margéteca?«
10. *Prijél jo zá beló rokó.*
12. *Daléč, predáleč jáhata.*
13. »Dení me dóli iz kojná!«
18. *Sinček pa v kríleci sedi.*

Kot kaže navedeni primer (iz arhiva GNI 23.990, Slavski laz, Kostelsko), gre glasbeni ritem brezobzirno svojo pot ne samo preko normalnih besednih naglasov, temveč tudi preko kvalitete samoglasnikov. Še bolj kot v slovenskih je to razvidno v onih srbskih pesmih, ki spadajo pod primat glasbenega naglasa in ritma. Ob takih primerih se lahko zamislimo nad prizadevanjem kakih raziskovalcev, da bi po vzorcu slovstvene zgodovine in poetike analizirali naglasno strukturo ljudskega pesništva, seveda ne glede na resnično peto izvajanje, temveč kar po tiskani sliki samega besedila. Enostranske usmerjenosti, ki smo jo omenili uvodoma, še zdavnaj ni konec.

Po najizrazitejši primer za primat govornega naglasa in ritma v péti pesmi bi se morali zateči preko slovenskih mejá v guslarsko petje epskih pesmi. To petje lahko označimo kot nekako slovesno deklamiranje besedila v posebnem glasbenem parlandó slogu, ki se giblje večinoma v zelo ozkem tonskem obsegu. Slovenska epska pesem, ki je bila v péti obliki pravzaprav odkrita šele pred nekaj leti v Reziji, ne pozna takega deklamacijskega načela, čeprav je v njej ohranjeno nekaj primerov najstarejšega, primitivno arhaičnega načina petja takih pesmi.

Pač pa smo našli drugod po Primorskem zanimive primere recitativnega petja v nekaterih legendah, za katere so zapisovalci že v začetku tega stoletja omenjali, da se ne pojó, temveč le govorijo. Značilno pa je, da smo v zadnjem desetletju zasledili lahko le primere brez stroge metrične oblike verzov,² ki dajejo po obliki besedila včasih bolj vtis ritmizirane proze, prepletene deloma z asonancami ali tudi rimami. Zgovoren je tak primer iz Sužida pri Kobaridu (GNI 25.173 iz l. 1962):

² Srbohrvaške epske pesmi imajo vse stalno in strogo metrično obliko verzov.

4. *Srėjčala stá jo / dvá hudiča.*
5. *Zzawítimi rogámi, s kos-/ mátni nogámi.*
6. *In sta začéla /z njó plesáti.*
7. *Bógo dušico na ro-/gié metáti.*

Zaenkrat ostaja ob takih primerih še marsikaj nejasno. Od kod in od kdaj izvira pri nas tako recitativno petje, ki spominja na psalmodično petje krščanskega ali židovskega bogoslužja in ima bržkone tudi res vzorec v gregorijanski koralni psalmodiji? Drugič se zastavlja tudi vprašanje, ali je precej sodobna metrična oblika, ki jo danes najdemo v takih pesemskih primerih, izvirna ali pa je razvalina nekdanj strožje metrično vezane oblike. Za to zadnjo domnevo govorijo variante iste pesmi od drugod s tako strožjo obliko verzov, pa še tudi nekaj oblikovnih razlogov, predvsem stalne ženske kadence na kraju »verzov«. Podobno ritmizirano prozo z asonancami in rimami poznamo pri nas pač še iz zagovorov in starih ljudskih molitev (t. i. zlatih očepašev), a ti so danes v resnici le govorjeni. Med redkimi primeri, ki jih poznamo tudi v péti obliki, prevladujejo taki s trdno in fiksno metrično shemo in s primatom glasbenih naglasov.

Podobni pojavi in problemi so pri pétem objokovanju umrlega: na eni strani imamo ostanke belokrajinskega narókovanja in istrskega narícanja v nezvezani prozni obliki in s primatom govornega naglasa, medtem ko pozna jugoslovanski jug (Hercegovina, Črna gora) v tužbalicah pri vsej improvizaciji besedila strogo in stalno metrično obliko trohejskih osmercev po formuli 4/4, in sicer tudi v primerih, kjer odloča govorni naglas.

Drug važen vidik razmerja med besedilom in napevom zadeva kitično obliko. Izraz »kitična oblika« moramo pri ljudski pesmi pojmovati širše kot pri literarni poetiki, in sicer kot tisto organsko zaključeno delno enoto pesmi — z vsemi ponavljajući besedila in refrenskimi prvini —, ki se pri petju enakomerno in stalno ponavlja. Jasno je, da se more kritična grupacija besedila ugotoviti edinole po t. i. melodični kitici péte pesmi. Tekstna kitica se dostikrat sklada z melodično; štirivrstični kitici v besedilu na primer ustreza melodična kitica s štirimi melodičnimi vrsticami. Prav toliko pa je primerov, posebno v razvojno starejših pesemskih plasteh, kjer take skladnosti ni. Balada o »mrtvaški kosti« oz. o kazni za predrzno ravnanje z mrtvecem ima pri nas npr. v eni varianti tridelno melodično kitico; v besedilu pa njej ne ustreza trivrstična kitica, temveč en sam verz, ki se trikrat ponovi. Torej ima pesem glede na besedilo t. i. stihično obliko, kjer je vsak verz zase že zaključena celota. To je pa že po sebi precej starinski znak; na isto kaže zelo točno upoštevanje dierez v starem skupnoslovanskem osmercu, ki ima naglasno shemo **ann/ an/ ann** (**a** = naglašen, **n** = nenaglašen zlog, / = diereza, preko katere besede praviloma ne prehajajo):

1. <i>Fantič je</i>	<i>hodiw</i>	<i>daleč vvas. (3 ×)</i>
2. <i>Tjakaj čez</i>	<i>britof</i>	<i>žegnani. (3 ×)</i>
3. <i>Srečala</i>	<i>ga je</i>	<i>ena kost. (3 ×)</i>
4. <i>Fantič jo</i>	<i>sune</i>	<i>iz nogo. (3 ×)</i>
5. <i>»Kaj me boš</i>	<i>suvaw</i>	<i>fantič ti! (3 ×)</i>
6. <i>Kmalu boš</i>	<i>mrtev</i>	<i>tudi ti!« (3 ×) itd.</i>

Ob tem primeru (CGNI 24.080/B, Vrhpolje pri Kamniku, 1966) se mi zdi važno zopet poudariti bistveno povezanost besedila pesmi z napevom. V péti obliki pesmi s kitično vrednostjo verzov je zelo jasno razvidno, zakaj v takih pesmih praviloma sploh ni niti asonanc niti rim. Ker je vsak verz že kitica, včasih s ponavljanji razrasla v precejšnje razsežnost, ni razloga za asonance ali rime med njimi; te pač očitno nastajajo šele v tesnejši organski povezavi vsaj dveh verzov. Omenjam to s posebnim razlogom. Na Slovenskem je pač stihična oblika pesmi precej redka, prevladuje pa na južnoslovanskem ozemlju Balkana, ki je med evropskimi deželami ohranilo v ljudski glasbi največ in najbolj arhaičnih pojavov. Več tujih raziskovalcev ljudske pesmi, ki pa se niso ozirali na povezavo besedila z napevi, je hotelo videti v tem in v pomanjkanju rim posebno načelo, bistveno drugačno od kitičnega. Ta nesporazum bo imel korenine bržkone v tem, da je v ljudski pesmi srednje in zahodne Evrope ohranjeno relativno malo primerov, ki bi imeli manj kot štirivrstično kitico, komaj kje pa stihično obliko kitice. Slovenija stoji v tem pogledu nekako v sredi med južnoslovanskim Balkanom in srednjo Evropo. Poleg stihičnih pesmi je pri nas sorazmerno veliko število primerov dvo- in trivrstičnih kitic, posebno v baladah in obrednih pesmih vseh vrst (npr. koledne, kresne, jurjevske, svatbene pesmi ipd.). Po mnogih vsebinskih in oblikovnih znakih so to ostanki nekih starejših obdobj, ki so dosti jasna prehodna stopnja v razvoju od stihične do štiri- in večvrstične kitice. Izraz razvoj je sicer v etnologiji še zmeraj na slabem glasu zaradi dostikrat primitivno uporabljene biološke analogije na duhovno kulturo pri avtorjih 19. stoletja. Le eden največjih etnomuzikologov, Curt Sachs, je bil toliko pogumen, da je v posmrtno izdanem delu o izvrih glasbe³ pred nekaj leti prvi po 19. stoletju obširno spregovoril o tem vprašanju. Etnomuzikologija, ki ima na svojem področju toliko natančnega oblikovnoanalitičnega orodja kot morda samo še jezikoslovje, enako kot ona ne more izhajati brez razsežnosti časa in razvoja, vsaj v smislu časovnega zaporedja pojavov. Brez te razsežnosti postane ogromna množica pojavov kaotična in nerazumljiva.

Tudi skladno s Sachsovo tezo o razvoju tonskega obsega v glasbi bo na Slovenskem najbolj arhaična stihična oblika tistega tipa, kjer enemu verzu (brez ponovitev) ustreza ena sama kratka melodična vrstica, ki je obenem že tudi samostojna melodična »kitica«. V vseh primerih namreč, kjer nam je ta oblika ostala ohranjena, tj. v nekaterih epskih pesmih Rezije in v obrednih kresnih pesmih Bele krajine, je najti arhaično primitivno trikordalnost (tonski obseg treh sosednih tonov).

Trije temeljni vzorci kitičnega razvoja bi torej po naši delovni podmeni bili izraženi v temle zaporedju (pri čemer s črkami od A dalje označujemo različne melodične vrstice, od M dalje pa tekstne in z R refrenske vrstice):

	melodija	tekst
1.	A	M
2.	AB	MN
3.	ABCD	MNOP

Toda ti vzorci ne zajemajo vseh številnih kombinacij med tekstno in melodično vrstico v ljudski pesmi pri nas ali pri drugih narodih Evrope. Zato je treba z natančnimi analizami izdelati podrobno tipologijo vseh oblik, prav tako

³ The Wellsprings of Music, edited by Jaap Kunst, Haag 1962.

kot npr. v arheologiji pri kamnitih umotvorih paleo- in neolitika, skušati ugotoviti plasti, katerim pripadajo, in njihovo relativno kronologijo.

Pri takih analizah se jasno pokažeta dve stvari. Prvič, da je napev tisto glavno gibalno, ki z dinamiko svojega sicer počasnega razvoja žene tudi tekstno kitico v čim dalje večjo razsežnost. Drugič pa postajajo razvidna temeljna sredstva glasbe za rast napeva v širino. Ta so urejena po domnevnem genetičnem vrstnem redu:⁴

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| a) točna ponovitev iste prvine; | s simboli: AA |
| b) variirana ponovitev iste prvine; | s simboli: AA ^v |
| c) nova prvina se pridene prvi; | s simboli: AB. |

Temu ustreza v tekstni strukturi vsakega od navedenih treh primerov ali samo enostavna ponovitev verza (MM) ali že tudi distih MN, ki pa prevladuje očitno šele pri melodični kitici AB.

Da je v razvoju kitice glavno gibalno napev, se pokaže tudi pri pojavu štirivrstične kitice. Očitno najprej zraste napev v štiridelnost, zopet s ponavljanjem, variiranjem danih prvin in z uvajanjem novih. V besedilu je potem še dolga pot do prve štirivrstične kitice besedila. V prehodnih fazah se dvovrstično besedilo prilagaja na razne načine melodični štiridelnosti. Najpogostejša načina v slovenski ljudski pesmi sta ali kratko malo ponovitev MNMN, npr.:

*/:En pastirček ovce pase
na zelenem travniku. :/*

ali pa pritegnitev refrenskih prvin, npr. MNRN:

*Želo je deset ženjic,
deset ženjic, deset sestric;
tralala, tralala,
deset ženjic, deset sestric.*

Da gre v takih primerih za neke starejše prehodne faze, posredno dokazuje že to, da jih najdemo večinoma v baladah, ki po sebi nosijo močan nadih preteklosti. So pa med njimi tudi še danes priljubljene ljubezenske pesmi. Kdor poje tisto znano

*Jaz pa pojdem na Gorenjsko, (3 ×)
gor na gornje Štajersko*

pač ne pomisli nikoli pri tem, da izvira kitica MMMN iz dobe najmanj 300 let nazaj, ko še ni bila pri nas udomačena prava štirivrstična kitica.

Končno naj na tem mestu navedem še eno razmerje med besedilom in napevom, glede katerega je vsesplošno razširjena kriva vera med laiki in deloma celo med raziskovalci ljudskih pesmi. Napačna je namreč predstava, da ima vsako pesemsko besedilo »svoj« napev, ki pripada samo njemu in je nekako vsebinsko, smiselno zrasel z njim.

Res je, da imamo take individualizirane napeve, ki pripadajo samo enem pesemskemu besedilu, a te so zelo pozni rezultat večstoletnega razvoja in se pojavljajo šele na stopnji s pravo štirivrstično kitico v besedilu. Na tej stopnji šele se napev razvije tako bujno, da dobi individualne poteze, ki ga ločijo izraziteje od drugih. Takih napevov je v slovenski pesmi le omejeno število, morda

⁴ Gl. Robert Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur, Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsber., 201. B., 2. Abh., Wien 1925.

med sto in dvesto. V nasprotju s tem vlada med starejšimi napevi in besedili, ki štirivrstičnosti niso dosegli, popolna zamenljivost. Eno pesemsko besedilo lahko v svojih variantah privzame nekaj desetih različnih napevov, od katerih se vsak poje tudi na številne druge pesmi. Pri tem vse te pesmi veže le en skupen znak: ista metrična struktura verza.

Poleg te »promiskuitete«, ki velja na splošno za večino pesmi z dvovrstičnimi kiticami v napevu in besedilu, pa smo lahko ugotovili drug še presenetljivejši pojav.⁵ V nekaj precej starih razvojnih stopnjah, ki jim še ne moremo ugotoviti absolutnega datiranja, kaže večina pesmi z istim verznim metrom pravzaprav samo variante enega in istega napeva, ali recimo točneje, enega samega melodičnega tipa. To velja v Sloveniji npr. na splošno za pesmi v »daktilskih« šestericah, najsi imajo še tako različna besedila (npr. *Ncój je pa n lép večer, V kwošter bi rada šwa* itd.) ali pa za večino pesmi v staroslovanskih tridelnih osmercih s formulo *ann/an/ann* oz. $3/2/3$ (poleg prej navedene pesmi *Fantič je hodiw daleč v vas* npr. še *Prva je ura te noči, Bog je ustvaru zemljico, Stóji, stóji hribčék strman* itd.).

Ta pojav se zdi skrivnosten. Postal nam je razumljiv deloma šele v Reziji, ki kaže po vseh znakih neko zelo staro, celó izrazito arhaično stopnjo razvoja v glasbeni in besedni umetnosti. A ne le arhaično v oblikovnem pogledu, temveč tudi v živem življenju pesmi med ljudmi. Vse njihove lirične pesmi poznajo le en sam metrični model po vzorcu *Da hóra tá Čanínová*. Zato pa posamezen pevec dostikrat pozna en sam napev, nanj pa poje vsa besedila pesmi, ki jih pozna ali tudi še sproti improvizira. Tako se v kaki rezijanski vasi najde vsega skupaj le nekaj različnih napevov, ki so si v svoji melodični preprostosti med seboj nujno podobni, različnih pesemskih besedil pa sto in več.

Tak ali podoben je bil bržkone začetek tudi drugod. Podoben pa je povsod v Evropi tudi konec pesemske razvojne poti. Nekoč zelo dolga besedila, s po nekaj deset, sto verzov, se krčijo sčasoma vse bolj in bolj, dokler se ne omejijo v najnovejši dobi recimo na tri do štiri štirivrstične kitice, torej na skupno 12 do 16 vrstic. Napev pa se neprestano iz najprimitivnejše kratke faze razrašča vse bolj v bujno razvite in razmeroma dolge izrazite napeve, ob katerih se tudi ljudskim pevcem dandanes zdijo oni preprosti in krajši starejši napevi samo še dolgočasna lajna.

Berta Golob

Osnovna šola Preddvor

OD SLOVSTVENE ZGODOVINE K SLOVSTVENOESTETSKI VZGOJI

Zadnja leta je v osnovni šoli slovstveno zgodovino zamenjala slovstveno-estetska vzgoja. Pozitivistična metoda počasi odmira. Življenjepisni in bibliografski podatki dobivajo drugotni pomen. Važna postaja vsebina dela, še važnejša pa ideja.

⁵ V. Vodušek, The Correlation between Metrical Verse Structure, Rhythmical and Melodic Structure in Folk Songs; Journal of the International Folk Music Council, Vol. XII., 1960, Cambridge, England.

Med predmeti v šoli ni več razlike. Ne poznamo večvrednih in manjvrednih predmetov, glavnih in stranskih. To pa je treba razumeti tako, da imajo vsi predmeti tudi vzgojni značaj. V takem primeru lahko hodita likovna vzgoja in telovadba vstric z matematiko. Glasbena vzgoja podaja roko materinščini in podobno. Če pa gledamo v predmetu le izobraževalni prostor in neposredno življenjsko korist, začnemo pripogibati koleno najprej pred matematiko, nato pa pred tujim jezikom. Predmete z vzgojnega področja postavimo na stranski, pouk materinščine pa celo na slepi tir.

Med vsemi predmeti je na osnovni šoli pouk materinščine najbolj mnogostranski. Obsega jezikovni pouk in jezikovno vzgojo, književnost s slovstveno-estetsko vzgojo ter slovstveno teorijo, gojitev estetskega branja, pouk spisja, govorne vaje, temeljito obravnavo knjige (obvezno čtivo), filmsko vzgojo. Naštete prvine bi lahko vsaka zase predstavljale samostojen predmet. Če pomislimo ob predmetu še na učenca, moramo priznati, da ga obremenjujemo tudi z domačimi nalogami, jezikovnimi in spisnimi, in s tako imenovanim obveznim čtivom. Če bi se odrekli eni sami stvari, bi se ji odrekli na škodo celote, še najbolj pa na škodo samega učenca. Črtajmo iz predmeta jezikovni pouk ali spisje — otrok bo ostal nepismen, črtajmo branje — posledice so dovolj jasne, govorne vaje — učenec v javnem življenju ne bo upal odpreti ust ali pa se bo izražal v narečju, književnost — ostal bo gluh in neobčutljiv za lepoto besede. S primeri bi lahko še nadaljevali.

Današnjega načina življenja ne moremo enačiti z življenjem spred desetih let, kako bi ga mogli enačiti z življenjem pred petdesetimi leti. Izobrazba postaja danes nujnost. Pri tem pa ostaja vzgoja prevečkrat le lepa beseda. Tako smo nespretni in neosveščeni, da prve ne znamo hkrati povezati z drugo. Ali bolj natančno povedano: pripravljeni smo izobraževati sebe in druge, o vzgoji pa nimamo niti jasnih predstav ali pa se vsaj ne zavedamo njene pomembnosti. Pa tudi če se je zavedamo, ostajamo največkrat le pasivni oblikovalci otrokovega čustvenega sveta.

Učni načrt je učitelja slovenskega jezika in učenca osnovne šole nekoliko razbremenil. Ne nalaga jima več pouka in učenja slovstvene zgodovine, ampak poudarja pomen slovstvenoestetske vzgoje. S tem je na osnovni šoli odpadel stari način poučevanja književnosti: obilica življenjepisnih in bibliografskih podatkov, ki predstavljajo za učenca — posebno za tistega, ki šolanja ne bo nadaljeval na srednji šoli — zares odvečno breme.

Premik od pouka slovstvene zgodovine k slovstvenoestetski vzgoji pa pomeni tudi spremenjeno metodo dela.

Učitelji slovenskega jezika imajo razen predpisanega učnega načrta še svoj podroben učni načrt. Vanj vnašajo tudi prozne sestavke in pesmi, ki jih nameravajo obravnavati v posameznem razredu. Izbirajo jih po lastnem predudarku glede na imena avtorjev, ki jih za posamezni razred določa okvirni učni načrt. Žal pa veliko slavistov pozablja na smotrno urejenost učne knjige, to je Beril za 5., 6. in 7. razred. (Za 8. razred novega Berila še ni, staro pa prinaša izbor del v zaporedju po dobah.)

Berila, iztrgana iz čitanke brez logične oz. čustvene povezave, se mi za pomen slovstvenoestetske vzgoje zde izgubljena ali pa vsaj osiromašena.

Navajam primer učnega načrta, ki mi služi kot okvir za slovstvenoestetsko vzgojo v 6. in 7. razredu. Najprej za VI. razred: *September*: ljudska in umetna

pesem; basen, pravljica, pripovedka, bajka; J. TRDINA; berilo str. 5—31. — *Oktober*: pesmi in berila o jeseni; pravljice; Stritar: Kako sva z Levstikom krompir pekla, Jurčič: Kozlovska sodba v Višnji gori; F. LEVSTIK; b. str. 32—54. — *November*: berila in pesmi s socialnim motivom; M. KRANJEC; b. str. 106—130. — *December*: berila in pesmi s socialnim motivom, odlomki iz biografskih in avtobiografskih del; b. str. 135—139; 168. — *januar*: izseljenski motivi; KLOPČIČ: Mary se predstavi. *Februar*: ponavljanje, dopolnjevanje; pisatelj (pesnik) iz našega kraja (primer: Koseski, Detela, Mencinger, Valjavec...). — *Marec*: berila z zgodovinskim motivom, pesmi; A. AŠKERC, IVO ANDRIČ; b. str. 171—194. — *April*: berila o pomladi in živalih; F. ERJAVEC; b. str. 55—82. — *Maj*: Voranc: Prvi maj, Gregorčič: Soči, Bevk: Prvo pismo; berila in pesmi NOB; b. str. 200—227. — *Junij*: berila in pesmi z motivom NOB; b. str. 227; pesmi o šoli in počitnicah (iz različnih virov).

In primer za VII. razred:

September: iz ljudskega izročila; b. str. 5—10; 57; družinski motivi, str. 12—29; Finžgar, Stritar (informativno). — *Oktober*: vrednotenje življenja in umetnosti; b. str. 77—95; F. PREŠEREN. — *November*: Lirska tvornost; b. str. 97—103; 113; Kosovel, Kette (informativno). — *December*: kronika, povest, avtobiografija; b. str. 107, 117, 121; TAVČAR, JURČIČ, KOZAK. — *Januar*: Povodni mož in druge Prešernove pesmi (iz Poezij); PREŠEREN (nadaljevanje); pisatelj domačega kraja. — *Februar*: domoljubni motivi; b. str. 197—208; upor in svoboda, str. 112—243; JENKO, GREGORČIČ, NAZOR. — *Marec*: realisti: kmečki in socialni motivi; b. str. 128—176; Tavčar, KERSNIK, NUŠIČ. — *April*: zgodovinski motivi; b. str. 179—194; NJEGOŠ. — *Maj*: narava in kmečko delo; b. str. 30—75; BEVK, FINŽGAR. — *Junij*: upor in svoboda (nadaljevanje); b. str. 212—243; KOSMAČ, LALIČ.

Podobno si učni načrt zamišljam tudi za 5. razred, medtem ko naj bi učenci v 8. razredu spoznali tudi kronološko zaporedje slovstvenih obdobj ter glavne značilnosti dob. Obdobje realizma je mogoče učencem razložiti že v 7. razredu. Snov iz slovstvene teorije pa v tistem obsegu, kot je nakazana v opombah pod berili.

Pred leti je stal na prvem mestu pisatelj, zdaj stoji v ospredju problem. Zato se mi zdi potrebno prebrati čim več sestavkov, ki govorijo o isti temi. Učence pa zanima tudi avtor. Bolje povedano: sami se začno zanimati zanj. Potrebne podatke najdejo v učbeniku, v opombi pod berilom, ob razlagi, ob diafilmu ali kako drugače. Pouk je neprimerno bolj živahen, priložnosti za vzgojno usmerjanje pa resnično dovolj.

Pomembno se mi zdi tudi to, da je beseda prepuščena učencem, da po induktivni poti prihajajo do raznih spoznanj, da se zanimajo za obliko dela, da igraje razčlenjajo vsebino, da jih pritegne ideja, da sestavke med seboj primerjajo, ugotavljajo podobnosti in iščejo razlike, da se začno sami zanimati za avtorja, da se jim širi obzorje preko domače književnosti v tuje leposlovje in še marsikaj. Mislim na slog, jezik, ločila, zgradbo stavkov, razsežnost nakhonov ipd. Nič več nisem prepričana, da se sme v eni uri obravnavati eno samo berilo ali pesem. Lahko preberemo dve, pa tudi tri pesmi. Vse je odvisno od načina obravnave in od namena, ki ga hočemo doseči, pa še od same vsebine beril. Vedno bolj pomembno se mi dozdeva tiho branje, posebno kadar gre za

doživetje občutja. Učiteljevo »vzorno« branje začne učence počasi utrujati. Če pa učenci drug za drugim glasno bero, izginja lepota vsebine, ker vsi ne znajo gladko brati. Zato je potrebno že vnaprej premisliti, katero pesem bomo najprej prebrali mi, katero naj prebere učenec, ki je dober recitator, ali katero naj berejo sami zase.

Pomembno se mi zdi tudi to, da učnih ur ne začenjamo vedno enako in da pridemo pred učence vedno z novim problemom, takim, ki jih zanima. Togo napovedovanje učnega smotra jih zelo z dolgočasi. Mislim na takele uvode: danes se bomo učili o... Vsak dan jih namreč manj briga »o čem se bomo učili«. Pritegne pa njihovo pozornost prav vse, samo če znamo biti zanimivi. »Danes se bomo učili o indijskem pesniku Tagoreju.« Trije učenci dvignejo glave, vsi drugi pa se začno truditi, da bi učno uro čim bolj uspešno prespali. Tagore ali Prešeren, Tolstoj ali Stritar, zanje je to vseeno. Z dolgočasna šola. Večno ista pesem.

»Bi se vi v pozni starosti lotili slikarstva, Tri tisoč skladb, ali je to veliko ali malo? Bi vi hoteli s svojim denarjem sezidati šolo? Ali bi se marali odreči častnemu naslovu? Razumete tole misel: — Sončnico je bilo sram, da ima sorodnico cvetico brez imena. Sonce je vstalo, se nasmehljalo cvetici in reklo: kako se imaš, draga moja?

— Zgubila sem rosno kapljo, kliče roža jutranjemu nebu, ki je zgubilo vse svoje zvezde.

— Kdo prevzame mojo službo, je vprašalo zahajajoče sonce. Storila bom, kar bom mogla, Učenik moj, je odgovorila glinasta svetilka.«

Tako smo pritegnili k delu vse učence, ali pa vsaj večino. Problem je živ in zdaj pustimo, da ga rešujejo sami. Iz berila bomo prebrali Tagorejevo Pisateljevanje, potem pa po vrsti še vse tiste sestavke, ki govore o vrednotenju umetnosti, umetnikovem delu in njem samem (Orfej in Evridika, Resnična glasba, Njegov veliki dan, Orglar, Če k suknji gumb privežem si za silo, Apel in čevljar, Vzrok nezlatega veka, Čebelice pevcem letnih časov), za sklep ali pa za začetek pa Čašo nesmrtnosti.

S tem je krog sklenjen, problem pa razčiščen: Le čevlje sodi naj kopitar, Umetnost mora biti skromna in iskrena, V delih svojih živel sam boš večno.

Če književnost obravnavamo na tak način, učence tudi vzgajamo, izražajo pa se hkrati in v precejšnji meri iz lastnega zanimanja za snov. V čitanki berila niso ostala neprebrana. Otrokom so se dobro vtisnila v spomin. V novih čitankah so berila urejena tematsko in to bi skoraj morali upoštevati. Sestavljalci so nam hoteli olajšati delo. Treba je priznati, da so čitanke za peti, šesti in sedmi razred zelo dobre. (Ali ni žalostno, da o njih še nihče ni zapisal ne bele ne črne? Ne spominjam se, da bi bil te učbenike kdo ocenil.) — Če izbiramo iz njih berila brez vsakega merila, moramo priznati, da pojmujeemo literarno-estetsko vzgojo precej površno. Morda smo kljub temu veliko govorili o Prešernu. Nazadnje pa je važno le to, ali imajo učenci pesnika radi ali pa se ga uče samo iz strahu pred nezadostno oceno.

Čakamo na odlok, ki bo prepovedal prodajati Anteno, Zvitorepca, NN romane in podobno čtivo? Ne verjamem, da ga bomo pričakali. Ne spleča se p r e p o v e d o v a t i branje stripov. Spleča se pa vedno znova truditi in iskati novih poti, da bi učence navdušili za lepo knjigo.

IDEJNA IN OBLIKOVNA TIPOLOGIJA CANKARJEVE DRAMATIKE

V epilogu k svoji prvi prozni knjigi (Vinjete 1899) je Cankar zapisal definicijo, ki lahko velja ne le za estetski program njegove proze, ampak tudi ustvarjanja v območju dramske umetnosti: »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva...« Definicija v metaforični obliki zanika estetiko objektivnega realizma in naturalizma, na njeno mesto pa postavlja estetski subjektivizem fin de siècle. Ko jo analiziramo natančneje, se pokaže, da je imel Cankar z njo v mislih pravzaprav dvoje: najprej, da mu bo odslej osrednja slovstvena snov subjektivna resničnost njegovih lastnih čustev, afektov in idej; nato pa, da bo resničnost, kolikor si jo bo jemal za snov, upošteval samo skozi prizmo subjektivnosti — ta mu bo v slehernem primeru osrednji slovstveni predmet.

Cankar je tako formuliranemu estetskemu programu sledil v prozi od začetka leta 1897, ko si ga je prisvojil na Dunaju ob srečanju z evropsko dekadenco in simbolizmom, in mu ostal zvest do zadnje prozne knjige, do *Podob iz sanj* (1917). Toda z enako upravičenostjo bomo trdili, da mu je iz estetskega subjektivizma nastala že prva drama, *Romantične duše* (1879), in da je temu ustvarjalnemu izhodišču sledil vse do zadnje drame (*Lepa Vida*, 1912). Tudi njegova dramatika je postavljena na temelje estetskega subjektivizma iz časov fin de siècle; osrednja snov so ji čustvo in ideje pisateljeve poudarjene subjektivnosti in pa njeno idejno-čustvena razmerja do objektivne resničnosti. Zato ta dramatika ni objektivna podoba življenja v smislu realistične in naturalistične estetike, ampak predvsem umetnosti subjektivnih idej.

S tem je potrjena estetska vzporednost Cankarjeve dramatike z njegovo prozo. Vendar ni mogoče prezreti, da je med obojima v uresničenju skupnega estetskega izhodišča precejšen razloček. V območju proze si je Cankar od leta 1897 naprej iz prvin dekadence, impresionistične in simbolistične proze polagoma zgradil modele, ki so dovolj enotno in ustrezno uresničevali temeljne težnje njegovega pisateljskega subjektivizma. V območju drame se je problem zastavljal nekoliko drugače, saj je šlo za slovstveno zvrst, oprto na drugačne strukture in kategorije. Ker je dramatika a priori navezana na razsežnosti časa in prostora, se estetskemu subjektivizmu odpirajo v nji drugačne, pa tudi bolj zapletene rešitve kot v prozi, kjer je prehod v lirsko subjektivnost vsaj v krajših oblikah preprostejši. In s takšnimi problemi se je že od vsega začetka srečeval tudi Cankar, ko je poskušal v dramskem območju uresničiti svoj estetski program.

Da bi doumeli oblike, v katerih je iskal rešitev, je potrebno vsaj v obrisih načrtati tipologijo subjektivnih idej, iz katerih je gradil motiviko svojih dramskih besedil. Gre za nazorski ustroj sedmih iger, ki so si po letnicah objave sledile v tem zaporedju: *Romantične duše* (napisane 1897), *Jakob Ruda* (1900), *Za narodov blagor* (1901), *Kralj na Betajnovi* (1902), *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908), *Hlapci* (1910) in *Lepa Vida* (1912). Že površen pregled kaže,

da se v notranjem ustroju teh iger pojavlja manjše število za Cankarja tipičnih idej; v vsaki od njih se prepletajo na poseben način, se med sabo spajajo ali pa izginejo in se šele čez čas spet vrnejo v novih kombinacijah. S tega vidika močno značilen je že Cankarjev dramski prvenec Romantične duše: dramska zgodba se mu zapleta in razpleta okoli razdvojene duševnosti politika Mlakarja, ki ni le močna in cinična osebnost, z lahkoto obvladujoča meščansko okolje, ampak tudi teži nad vsakdanost v višji svet duše in duhovnega hrepenenja; in ko temu hrepenenju najde cilj v bolehnem dekletu, se odpove volji do moči, pa tudi resničnosti meščanskega življenja. Čeprav so romantične duše začetniške, so v idejnem pogledu izredno važne, saj se v njihovem ustroju prepleta vrsta idej, ki so v drugih Cankarjevih dramah ohranile pomembno mesto: ideja močne osebnosti in njene volje do moči, satirična ideja o meščanski družbi, ideja nekonformizma in pa ideja duhovnega hrepenenja. Igra je pomembna še zato, ker kaže, da so si te ideje pravzaprav protislovne ali vsaj raznorodne, saj poteka dramsko dogajanje iz spora med idejo volje do moči, idejo nekonformizma in idejo hrepenenja. In nazadnje je njena največja zanimivost ta, da vse te ideje živijo hkrati v enem samem junaku, se v njem prepletajo in spopadajo, prav tako pa kaže na njihov izvir v raznorodni subjektivnosti samega pisatelja.

Drama Jakob Ruda je v primeri z Romantičnimi dušami resda že izgubila sledove začetništva, vendar se zdi med Cankarjevimi igrami najbolj slovstveno konvencionalna in najmanj osebna. O tem ne govori samo primerjalna analiza vplivov, ki vodijo k Ibsenu, ampak predvsem dejstvo, da se v njenem nazorskem ustroju spleta kaj malo idej, ki so postale za Cankarjevo dramatiko značilne že z njegovim prvencem. Le rahli sledovi spominjajo na satiro ali pa na idejo hrepenenja in nekonformizma; glavni junak, ki je s svojo čezmerno, toda neurejeno življenjsko silo zakrivil ženino smrt in skoraj uničil dom in hčer, a si nazadnje poišče izhod v samomoru, samo od daleč spominja na tip močne osebnosti. Pač pa je pomen drame ta, da je v svoje središče pomaknila motiv, ki ga v Romantičnih dušah še ni bilo zaznati — kompleks npravstvene krivde in očiščenja. Ta nova dramska ideja je v Jakobu Rudi sicer prikrojena snovi, prevzeti iz slovstvenih zgledov, ter tu in tam močno razvlečena, vendar anticipira važno motiviko poznejših iger.

Komedija Za narodov blagor je potisnila v ospredje satiro na politične razmere, ki je imela v Romantičnih dušah še podrejeno vlogo. Zdaj se je razrasla v obsežno dramsko zgodbo o sporu med meščanskima politikoma Grozdom in Grudnom, ki spletkarita drug proti drugemu, da bi si pridobila bogatega Gornika — vse to pa v imenu narodovih idealov. Satirični ideji se sredi igre pridruži še ideja nekonformizma, posebljena v novinarju Ščuki, ki se otrese hlapčevanja meščanskim politikom in začne boj zoper nje tako, da jim pripelje pod okna množico razbijat stekla. V zvezi s Ščuko se mimogrede pojavi še ideja npravstvene krivde in očiščenja, medtem ko se ob dr. Grozdu vsaj za trenutek oglasi motiv močne osebnosti, ki s cinično resnicoljubnostjo vlada množici hlapcev in hinavcev. Pač pa bi v igri zaman iskali idejo duhovnega hrepenenja. Zanimivost Narodovega blagra je precejšnje število prizorov, ki nimajo pravega idejnega pomena, saj so s svojimi spletkarskimi, ljubezenskimi in komičnimi zapleti samo davek odrskemu učinku in zunanji pisanosti.

Prav prek teh prvin se komedija Za narodov blagor nadaljuje v drami Kralj na Betajnovi. Njena posebnost je izrazita dramska zgodba z napetimi,

temačno učinkujočimi na kriminalko uglasenimi prizori. Obe igri kažeta, da se je Cankar ta čas trudil, da bi mu drame ne bile samo umetniška izpoved subjektivnih idej, ampak privlačne tudi za okus občinstva. Toda mimo tega je v Kralju na Betajnovi izražen predvsem idejni ustroj, zgrajen iz že znanih idejnih tóпов: v usodi Kantorja, trškega mogotca, ki je ubil bratranca, da bi prišel do denarja, a mora v drami ubiti še mladega Maksa Krnca, da bi se rešil npravstvenih očitkov, je poosebljena ideja močne osebnosti, njene volje do moči, pa tudi cinizma, s katerim se dvigne nad vsakdanje predstave; v Maksu, ki Kantorja razkrinka in pade kot njegova žrtev, se kaže ideja nekonformizma; v prizoru Kantorjevega mešetarjenja z župnikom za oblast in pa v zaključku drame, kjer zbrani tržani nazdravljajo ciničnemu morilcu, se oglašata satira na meščansko družbo; in končno prihaja proti koncu drame v ospredje ideja npravstvene krivde in očiščenja — predstavlja jo Kantor, ki se muči s svojo vestjo in se celo javno izpove zločina. Podobno kot v komediji Za narodov blagor, kjer se pod okni meščanskih politikov zgrne predmestna množica, se tudi zdaj narahlo oglasi politična ideja proletarskega odpora, toda samo v kratkih geslih ali pa v stranskih prizorih s postranskimi osebami. Kot v komediji tudi zdaj ni opaziti ideje duhovnega hrepenenja, ki se je s takšno močjo prikazala v Romantičnih dušah.

Med izidom Kralja na Betajnovi in farso Pohujšanje v dolini šentflorjanski je minilo šest let. Oblikovni razloček je opazen, saj gre za preskok iz učinkovite kriminalne dramaturgije v simbolično grotesko, ki je preprostejšemu občinstvu samo na pol dojemljiva. Vendar pa v idejnem ustroju obeh iger ni opaziti bistvenih premikov, saj tudi farsa raste iz idej, ki so bile snov že prvim Cankarjevim igram. V šentflorjanski dolini, simbolu za malomeščansko Slovenijo Cankarjeve dobe, se na zunaj spodobni malomeščani na skrivaj predajajo vsem znanim pregreham, o čemer priča najdenček, sin nezakonskega očeta, ki so ga našli pred leti pod vrbo, a bi mu bil lahko oče kdorkoli od župana do cerkvnika. S tem skrivnim grehom jih ujame v past razbojnik in umetnik Peter, ki pride v Šentflorjan izsiljevat namišljene nezakonske očete; zapeljuje jih s prelepo ljubico Jacinto in z zlodejevo pomočjo, dokler ne zavlada kot ciničen gospodar hlapcem in hinavcem. Šele na koncu farse se izkaže, da je bil namišljeni najdenček znani razbojnik Krištof Kobar; podobno kot v Gogoljevem Revizorju ostanejo malomeščani preplašeni in osramočeni. Iz takšne dramske zgodbe se kažejo obrisi dveh idej, ki sta za Cankarja že od prvih iger tipični: najprej satirična ideja o npravstveni nevednosti meščanske in malomeščanske družbe, nato pa še ideja močne osebnosti, ki s svojim brezsravnim cinizmom zavladata šibki množici hlapcev in hinavcev. Vendar se tip močne osebnosti to pot ni utelesil v meščanskem politiku ali trškem mogotcu, ampak v umetniku, ki s svojo domišljjsko spretnostjo kraljuje nad svetom omejenega malomeščanstva; prav to pa kaže na zapletenost vidikov, s katerimi je Cankar oblikoval svoj subjektivni problem volje do moči. Vsaj mimogrede se v farski pojavi ideja duhovnega hrepenenja, in sicer v dekorativni podobi findesièclovske ženske lepote in nemoralnega esteticizma umetnikov. Pač pa v nji zaman iščemo kompleks npravstvene krivde ali pa politično idejo proletariata; kvečjemu ju lahko slutimo v nejasnih simbolnih namigih.

Vse te ideje se z novo močjo vračajo v Cankarjev dramski svet z dramo Hlapci. Igra se že s svojo zunanjo motiviko deli na dvoje različnih polovic. V prvi se satirično prikazuje vedenje liberalnega učiteljstva na vasi pred volitvami in po zmagi klerikalne stranke, ko se jih večina ukloni novim gospodar-

jem. Že v tem delu se ob satirični ideji, ki to pot ni naperjena zoper meščanske politike, ampak zoper sloj malomeščanskih učiteljev, napoveduje ideja nekonformizma — njen predstavnik je učitelj Jerman, ki mora za svojo upornost na slabše službeno mesto. V drugem delu pa polagoma prevlada ideja nravstvene krivde in očiščenja — ponazarja jo Jermanova muka zaradi materine bolezni in smrti. Stranski, vendar dovolj izrazit pomen imata v Hlapcih ideja volje do moči, ki jo zaslutimo v mračni podobi župnika, in pa politična ideja proletariata, katere zastopnik je kovač Kalander. Tako so se v Hlapcih zares še enkrat združile vse tipične ideje Cankarjevega dramskega sveta — razen ideje duhovnega hrepenenja, ki ji v tej igri ni odmerjeno kaj prida prostora.

Zato pa ji je skoraj v celoti posvečena zadnja Cankarjeva drama, Lepa Vida. Lahko bi jo imenovali najčistejšo, pa tudi najbolj enostransko pisateljevo delo, saj so iz nje popolnoma izginile ideje, ki so bile v ospredju prejšnjih dram: satirična ideja o družbi, ideja močne osebnosti in volje do moči, pa tudi ideja nekonformizma in nravstvene krivde. Ostala je samo še ideja o večnem nasprotju med hrepenenjem, težečim s področja telesnega življenja v čisto duhovno radost, in zdravjem vsakdanjega življenja, ki ne pozna trpljenja, zato pa tudi ne hrepenenja. Ta abstraktna dilema je edina vsebina igre in tej primerna je njen motivno-oblikovni ustroj.

Od tod je ideje Cankarjeve dramatike že mogoče povzeti v idejno tipologijo, ki nakazuje obseg in zgradbo subjektivnosti, zajete v ta dramski svet. Najvažnejša prvina njenega idejnega ustroja je nedvomno satirična ideja o meščanski družbi, saj jo najdemo že v Romantičnih dušah in deloma v Kralju na Betajnovi, izredno močno pa v komediji Za narodov blagor, v Pohujšanju v dolini šentflorjanski in Hlapcih. Glavna značilnost te satire je pač ta, da zmeraj meri na širši, abstraktno posplošeni socialni sloj politikov, malomeščanov, učiteljev, duhovnikov ali trških mogotcev. Njena vsebina je v vseh primerih enaka: skoraj povsod gre za nravstveno kritiko sloja, ki naj razkrije nasprotje med njegovim dejanskim, koristoljubnim in nečednim življenjem v politiki, umetnosti in ljubezni, in med hinavskim ponavljanjem narodnih, moralističnih in stanovskih fraz. Samo v Kralju na Betajnovi seže ta satira globlje v prikaz konkretnih socialnih funkcij kritiziranega sloja, sicer pa ostaja na ravni nravstvene ideje; to pa je razumljivo, saj ji ni do realističnega prikaza socialne stvarnosti, ampak do izpovedi subjektivnega odnosa v imenu nravnosti in estetičnosti, zasidrane v socialnem položaju umetnika. Satiri skoraj enakovredna je v Cankarjevih igrah ideja nekonformizma, ki se v dramaturško važnih položajih in z močnim estetskim poudarkom pojavlja v Romantičnih dušah, Narodovem blagru, Kralju na Betajnovi in Hlapcih. Vsebinska tega nekonformizma je povsod enaka: upor zoper hinavstvo, ki se podreja mnenju večine in oblasti, nato pa izpričevanje poguma v imenu nravstvene in estetske resnice. Nekoliko manjši, vendar še zmeraj viden pomen ima ideja močne osebnosti, saj ji iz Romantičnih duš lahko sledimo v Kralju na Betajnovi, od tod pa v Pohujšanju v dolini šentflorjanski in celó v Hlapcih. Značilno je, da Cankarjev odnos do volje do moči ni zmeraj enak; v Kralju na Betajnovi jo obsoja, medtem ko mu je v Romantičnih dušah in še bolj v Pohujšanju v precejšnji meri pozitivna. Zdi se, da njena pozitivnost stopi v ospredje, brž ko se izkaže, da predstavlja pravzaprav samo posebno obliko nekonformizma v meščanskem svetu, nestrinjanje s hinavstvom krščanske morale in s ponižnostjo malomeščanstva. Tako se nekonformizem in volja do moči v Cankarjevem dramskem svetu spajata v dvoumne,

toda značilne oblike. Nazadnje je potrebno ugotoviti, da ima v teh igrah ideja o politični vlogi proletariata sicer idejno važen, toda razen v Hlapcih dramaturško omejen pomen; in pa da se ideja duhovnega hrepenenja pojavi sicer samo v Romantičnih dušah in Lepi Vidi, se pravi v Cankarjevi prvi in zadnji igri, toda v obeh tako močno, da o njenem pomenu pač ni dvomiti.

Na podlagi teh dejstev je mogoče govoriti o enotnosti in raznovrstnosti idej v Cankarjevi dramatik. Te ideje so zares prvine pisateljeve subjektivnosti, projicirane v resničnost dramskega predmeta, prav v tem je njihova enotnost, saj vsaka zase in v medsebojni zvezi izpričujejo enoten ustroj Cankarjeve subjektivnosti. Vendar so med sabo pogosto tudi v nasprotju ali vsaj v nepopolnem soglasju, kar kaže, da je bila ta subjektivnost večsmerna in celo protislovna. Idejni svet Cankarjevih iger se zdi npravstveno in estetsko dvoumen tam, kjer prihaja do kolizije idej, ki so sicer del iste subjektivnosti, a vendarle vsaka zase pogojena v drugačnem čustvu, afektu in vrednostni težnji. Takšno dvoumnost je čutiti v Kralju na Betajnovi, kjer dogajanje niha med idejo volje do moči, satiro in kompleksom npravstvene krivde; ali pa v Pohujšanju, kjer se umetnikova volja do moči razraša v objestno igro s samim sabo in z malo-meščansko množico; in končno v Hlapcih, kjer se celota giblje med satiro na učitelje, župnikovo voljo do moči, Jermanovim nekonformizmom, Kalandrovo politično vlogo in dramo npravstvenega očiščenja, tako da igra razpada na odseke, ki jih je komaj mogoče spraviti na en sam imenovalec. Idejni ustroj Cankarjevih iger je ne samo sestavljen iz čustveno-afektivnih prvin, ampak je hkrati raznorodn in celó večsmeren.

Od tod se odpira razgled na oblikovno tipologijo tega dramskega sveta. Čeprav je Cankar svoje igre zasnoval kot drame subjektivnih idej, ni mogel mimo dejstva, da je dramatiki potrebno odrsko dogajanje v konkretnem času in okolju, z zunanjo snovjo, motivi in oblikami. Svojim subjektivnim idejam je moral najti ustrezno opredmetenje v svetu odrskih motivov in oblik, kot mu jih je odkrivala lastna iznajdba ali pa slovstveno izročilo. Razumljivo je, da se mu takšno uresničenje subjektivnih idej ni zmeraj posrečilo, saj jih je moral spraviti v sklad z zunanjim, iz življenja ali slovstvenih virov povzetim gradivom, slogom in obliko. Predvsem pa je naravno, da je njegova dramatika zaradi raznorodnosti svojih idej morala ostati tudi v območju oblike in sloga raznorodna, in to tako zelo, da se mu je oblika spreminjala od igre do igre, pač v skladu z značajem idej, ki jih je v nji uresničeval.

V dramaturgiji Romantičnih duš bi bilo sicer pretirano iskati izrazitejših vzorcev dramskega oblikovanja, vendar ni mogoče mimo ugotovitve, da se Cankarjev prvenec zgleduje pri meščanski melodrami in npravstveni igri iz srede 19. stoletja. Od tod si sposoja ne le like zapeljivcev, ljubezenske pobege in npravstvene preobrate, ampak tudi ohlapno zgradbo pripovedne igre z melodramskim koncem, brez realističnega orisa okolja in pogovornega jezika. V Jakobu Rudi je Cankar iz meščanskega melodramskega izročila prešel k obliki Ibsenovih dram. Od tod si je sposodil posamezne like, položaje in probleme, predvsem pa ozračje meščanskega doma tik pred polomom. Vendar je ta dramaturgija prevzeta razmeroma blede, analitična tehnika ni izrabljena do kraja, ozračje ni dovolj napeto in potek dogajanja ne dovolj dosleden: oris okolja je v primeri z Ibsenovim premalo stvaren. Posnetek Ibsenove dramaturgije se ni posrečil, saj ni ustrezal subjektivnosti Cankarjevih dramskih idej, deloma jih je celo oslabil; zato se ji je pozneje odpovedal.

Drugačno dramsko obliko uporablja komedija *Za narodov blagor*. Nekateri razlagalci jo spravljajo v zvezo z Ibsenovo *Zvezo mladosti*, vendar so razločki precejšnji. Ibsenova politična komedija je napisana v realističnem slogu, s podrobnim orisom okolja, z realistično težkim potekom in dvogovorom, medtem ko se Cankarjeva giblje vseskozi v lahkotnejšem, tradicionalno stiliziranem slogu starejše komediografije. Od objektivnega realizma in naturalizma jo oddaljuje močno karikiranje, ki prehaja v grotesko. Njen slogovni vzor je Gogoljev *Revizor*. Toda v lahkotni motiviki ljubezenskih in meščanskih spletk, ki se zlasti v zadnjih dveh dejanjih vrstijo brez prave dramaturške nujnosti, prepoznamo tudi sledove meščanske komedije in vodvila iz srede 19. stoletja.

Spet v drugo smer kaže oblika *Kralja na Betajnovi*. Med vsemi Cankarjevimi igrami je ta najbolj dramatična, odrsko učinkovita, zgrajena v napetem zapletu in razpletu ter zato najbližja idealu dobro napisanega gledališkega besedila. Dramaturgija, ki jo Cankar uporablja za ponazoritev kriminalne dramske zgodbe, ima svoj daljni izvir nedvomno v ljudski igri 19. stoletja, utemeljeni še v romantično-realističnem izročilu. Cankar jo je v *Kralju na Betajnovi* obnovil, zboljšano in oplemeniteno s prijemi Ibsenove analitične miljejske drame. Vendar osnova tej dramaturgiji ni Ibsenova socialno-psihološka analiza, ampak dramatično čustveni in zgradbeno napeti ton ljudske igre v pravem pomenu besede, ki ga barva impresionistična barvitost razpoloženja in dvogovorov.

Oblika *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* se zdi presenetljivo daleč od stila *Kralja na Betajnovi*, saj nima skoraj nobene zveze več z realističnim izročilom, zato pa s svojimi bistvenimi lastnostmi kaže v svet stilizirane karikature in simbolne groteske. Bolj kot katerakoli druga Cankarjeva igra se približuje dekadentno simbolistični dramatikini fin de siècle. Vendar bomo njegovo obliko še natančneje opisali s trditvijo, da na dnu te dramaturgije živijo še odsevi ljudske komedije in burke, segajoče v začetek 19. stoletja in dobo romantike. Cankar jo je poplemenitil s poetičnimi prvinami, ki v verzni pasusih spominjajo na Shakespearja in segajo do Wildove *Salome*. Ta slogovno težko opisljivi in določljivi konglomerat se mu je posrečil bolj kot katerakoli prejšnjih dramskih oblik; najbrž zato, ker se je z njim najbolj osvobodil navezanosti na realne kategorije prostora in časa ter se popolnoma prepustil domišljjskemu oblikovanju subjektivnih idej.

Takoj po *Pohujšanju* se je s *Hlapci* še enkrat vrnil k prvinam oblike, ki jo je preizkusil že v *Narodnem blagru* in *Kralju na Betajnovi*. Na prvo igro spominjajo satirični prizori prvega in drugega dejanja, na drugo pa tragični ali melodramski prizori zadnjih dveh dejanj. Oblika *Hlapcev* je zatorej spojitev klasične odrske satire, segajoče nazaj h Gogolju, in pa novejšje melodrame, oprte na realistične in celo naturalistične prvine, vendar brez doslednosti Ibsenove ali prave naturalistične dramaturgije, zato pa bližje pripovednemu slogu ljudske igre z njeno čustveno nazornostjo in poljudnostjo. V primeri s *Kraljem na Betajnovi* je iz oblike *Hlapcev* že popolnoma izginila dramaturška strnjenost in učinkovita zgodbena zaokroženost; nadomestili sta jo satirična ponazorovalnost in melodramska pripovednost. — In spet si je komajda mogoče zamisliti večji slogovni preskok od tega, ki loči *Hlapce* od *Lepe Vide*. Oblika zadnje Cankarjeve igre se zdi najbolj tipično in izvorno njegova, obenem se pa najbolj približuje simbolistični lirski dramaturgiji, kot sta jo ustvarila Maeterlinck in Wilde. Vendar moramo upoštevati tudi dejstvo, da je oblika *Lepe Vide* zgrajena na motivih, položajih in okoljih, ki bi jim ustrezal pravzaprav naturalistični

slog — dokaz za to je Gorkega drama Na dnu. Cankarjeva izvirnost je v tem, da je takšno osnovo prestiliziral v lirsko abstraktnost s pomočjo poetiziranega dvogovora, razpolženj, sanjarij in celo verzov, vendar tako, da stilizacija razen v sanjskem prizoru po vzoru Hauptmannove igre Hannelino vnebovzetje ostaja vseskozi v okviru realno mogočnega dogajanja. Na dnu igre je čutiti sledove melodrame iz naturalistične miljejnosti proletarskega in meščanskega sveta, toda prestilizirane v smislu lirske odrske pesnitve.

Oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike kaže po vsem tem dvoje pomembnih značilnosti. V obliki njegovih sedmih iger je jasno opaziti veliko raznovrstnost. Cankarjeva dramatika se v primeri z Ibsenovo ali pa z dramatiko Čehova in Gorkega nikakor ne more omejiti na en sam slog in tip odrskega prikazovanja; neprestano menjava in spaja različne slogovne možnosti, da bi v različnih smereh uresničila spremenljivi, raznorodni svet svojih subjektivnih idej. In druga značilnost — prvine za takšno stilno menjavo si jemlje iz najrazličnejših stilnih obdobj in izvirov: od Gogoljeve zgodnjerealistične komedije in meščanske igre iz srede 19. stoletja prek Ibsena do dekadenci in simbolistične dramatike; pri tem pa ne smemo prezreti še zelo važnih prvin ljudske igre in burke.

Takšna raznorodnost se zdi na prvi pogled v škodo enotnosti in slogovni dognanosti Cankarjevega dramskega sveta. Vendar ji ni mogoče odreči učinkovitosti, saj je ustrezala menjavi čustev, afektov in idej, iz katerih je nastajal motivni ustroj njegovih iger. Zato je — če odštejemo Romantične duše in Jakoba Rudo — komaj mogoče soditi, katera teh iger je slogovno ustrežnejše uresničila svoj idejni svet. Toda če Narodnemu blagru, Kralju na Betajnovi in Hlapcem priznamo funkcionalnost oblike, zvezane z veliko idejno resonanco, bomo največjo izvirnost, s tem pa tudi največjo ceno Cankarja — ustvarjalca ne le idejnih ustrojov, ampak tudi dramskih oblik — iskali predvsem v Pohujanju v dolini šentflorjanski in pa v Lepi Vidi.

Janko Blažej

Zavod za korekcijo sluha in govora
Portorož

OPTIMALE SLOVENSКИH SAMOGLASNIKOV

Slovenska fonetika še ni dovolj raziskala akustične plati govora, tj. tega, kar slišimo, prepoznamo, razločimo ali dekodiramo, kot npr. glas *a* ali *u* v naspertju npr. z glasom *i* ali pa s polglasnikom.

Zagrebški profesor Petar Guberina je ugotovil, da iz akustičnega telesa vsakega samoglasnika lahko slišimo celotno lestvico samoglasnikov, če kak samoglasnik postopoma prefiltriramo skozi vse frekvenčno področje. Izraz »frekvenčno področje« v širšem pomenu nam označuje vse območje od 20 do 20.000 Hz, ki ga lahko dojamemo človeško uho; v ožjem pomenu pa nam zadošča področje od 50 do 10.000 ali 12.000 Hz, ki ga dejansko uporabljamo pri vsakodnevem govoru oz. poslušanju govora. Glas »filtrirati« pomeni, dušiti zvok

na vseh frekvenčnih področjih, razen v ozkem frekvenčnem pasu, kjer želimo ta glas slišati. Običajno se uporabljajo oktavni filtri, tj. taki, ki sta pri njih spodnja in zgornja meja filtra v razmerju 1 : 2 npr. 200 do 400 Hz, ali 1600 do 3200 Hz, itd. Če ta znani Guberinov poizkus ponovimo — to ni posebno težko in nam kot filter lahko zadošča že aparatura Suvag II¹ — slišimo samoglasnik *u* na 300 Hz kot *u*, na 600 Hz kot *o*, pri 1000 Hz kot *o*, pri 1200 Hz kot *a*, pri 2500 Hz kot *i*, nato pa glas postopoma izzveneva, dokler pri 6400 Hz popolnoma ne preide.² Pri tem poizkusu pogrešamo pravzaprav e-jevsko in polglasniško sestavino glasu »u«.

Izhajajoč iz teh dognanj in še iz vrste drugih, ki jih je Guberina strnil v celoto pod imenom »verbotonalni sistem«,³ je Ivo Škarić izmeril ozka frekvenčna področja, kjer posamezne glasove najbolje slišimo, in je tak ozek frekvenčni pas imenoval optimalo glasu. Poleg tega je vse glasove srbohrvatskega knjižnega jezika analiziral na sonagrafu ter je glede na to, če v spektralni analizi kakega glasu prevladuje harmonični ali neharmonični zvok ali pa začetni ali končni transient (upošteval je tudi jakost ter seveda frekvenčno optimalo glasu) razdelil vse glasove hrvaškosrbskega knjižnega jezika na devet skupin. V zanimivem članku v reviji Jezik⁴ Škarić tudi raziskuje, kaj pravzaprav povzročata, da ima kak glas optimalo prav na določenem mestu in ne na kakem drugem. Optimala glasu se ne sklada niti z jakostnim vrhom glasu in ne s prvim ali drugim formantom glasu, se pa giblje v njunem območju, zato so ti dejavniki za mesto optimalne pomembni. Odločilen za sistem optimal je fonološki stroj jezika. Glas *č* npr. slišimo Slovenci kot *č*, ker ima *č* določeno mesto v našem fonološkem sestavu. Pri tem pa glasu *č* nismo prepoznali v vsej njegovi slušni polnosti, ki jo dajejo naša govorila pri izgovoru tega glasu. Hkrati pa je glas *č* v kontekstu lahko tudi pomanjkljivo izgovorjen, tako da v njem prevladujejo prvine, ki so značilne npr. za *š* ali *dž*, pa bo slovensko uho ta glas kljub temu dojelo kot *č*. Hrvaško uho sicer na širšem območju loči glasova *č* in *ć*, in ne samo to (kakor tudi ustreznna zveneča *dž* in *đ*), kot pač to zahteva fonološki sestav hrvaškega jezika.

Hrvaškosrbski jezik pozna le pet samoglasnikov. Zanimive so njihove optimalne: *u* = 200—400 Hz, *o* = 400—800 Hz, *a* = 800—1600 Hz, *e* = 1600—3200 Hz in *i* = 3200—6400 Hz.

Dosti zapletenejši je položaj v slovenščini, saj naših 8 samoglasnikov skoraj ni mogoče spraviti v tako vzorno zaporedje. Optimalne slovenskih samoglasnikov je merila leta 1964 skupina slovenskih surdopedagogov pod mentorstvom J. Škarića na Zavodu za fonetiko v Zagrebu; dobili so naslednje rezultate: *u* = 200—400 Hz, *o* = 400—800 Hz, *ô* = 500—1200 Hz, *a* = 600—1600 Hz, *ê* = 1200—2400 Hz, *e* = 1600—3200 Hz in *i* = 3200—6400 Hz. Malo drugačne vrednosti navaja Zdravko Omerza v svoji knjigi »Uporabna fonetika«⁵ in sicer: za *o* = 300—600 Hz, *ô* = 600—1200 Hz, *a* = 1200—2400 Hz. Pomanjkljivost obeh merjenj je, da izpuščata polglasnik. Zdravko Omerza ne navaja, kje je črpal podatke; vendar merjenj ni opravil sam.

1. Kratica je francoska in pomeni: Systeme Universal Verbo-tonal Audition Guberina. 2. Poizkus je napravil avtor članka novembra 1967 na Zavodu za fonetiko v Zagrebu. 3. Petar Guberina: Metodologija verbotonalnog sistema, Defektologija 1966, št. 2 str. 3; dr. Petar Guberina: Audiovizuelna — globalno-strukturalna metoda, Govor 1967, št. 2 str. 5.

⁴ Jezik 1963/64, št. 2 str. 45 in št. 3 str. 79.

⁵ Izdalo Pedagoško društvo Ljubljana leta 1964, str. 149.

Zavod za fonetiko v Zagrebu ima terčne filtre: na njih je optimalne mogoče meriti natančneje kot na oktavnih filtrih. Žal jih aparati ne merijo z znanstveno natančnostjo, temveč smo odvisni od nezanesljivega človeškega ušesa. Glas postopoma pošiljamo skozi filtre in skupina pripadnikov kakega jezika ugotavlja, kdaj glas najboljše sliši; odloča večina glasov. Pogosto je lažje prepoznati, kdaj kak glas prehaja v drugega, kot pa slišati sredino glasu. Lažje je torej določiti mejo glasu kot njegovo bistvo. Pri različnih merjenjih dobimo različne rezultate in je zato treba opraviti večje število merjenj, da dobimo kolikor toliko zanesljivo srednjo vrednost. Avtor članka je upošteval tudi troje merjenj, ki jih je opravila študentka fonetike v Zagrebu Nives Kocjančič, ter je poleg svojih večkratnih merjenj upošteval pri izračunu meritve surdopedagogov leta 1964 ter rezultate I. Škarića za hrvaškosrbski jezik. Na podlagi več kot desetih merjenj je prišel do spodnjih podatkov. Odstotki za optimalno kažejo verjetnost, ki je bil z njo izračunan rezultat:

$u = 200\text{—}400\text{ Hz}$ (80 %), $o = 400\text{—}640\text{ Hz}$ (85 %), $\acute{o} = 512\text{—}800\text{ Hz}$ (72 %),
 $a = 640\text{—}1024\text{ Hz}$ (62 %), $\alpha = 800\text{—}1600\text{ Hz}$ (90 %), $\acute{e} = 1600\text{—}3200\text{ Hz}$ (56 %),
 $e = 2048\text{—}4096\text{ Hz}$ (55 %) in $i = 3200\text{—}6400\text{ Hz}$ (70 %).

Pregled optimal nam kaže, da pri samoglasnikih a , i in u ni kake bistvene razlike med slovenščino in hrvaščino in da imajo vsi oktavne optimalne. Tudi rezultati so bili doseženi s precejšnjo stopnjo verjetnosti. Dva slovenska o-jevski glasova, pokrivata isto oktavo kot en sam hrvaški glas in tudi ta rezultat je bil dosežen z dokajšnjo mero gotovosti. Drugačen je položaj v območju e-jevskih glasov. Slovenski \acute{e} bi po frekvenčnem območju ustrezal hrvaškemu e , slovenski e pa leži med \acute{e} in i . Zanimivo je, da imata oba slovenska e-ja oktavni optimalni, rezultat pa je bil dosežen z najmanjšo stopnjo zanesljivosti, ki pa še vedno presega 50 %; to je potrebno, da je rezultat vreden objave. Za slovenski polglasnik bi kazalo le reči, da leži po frekvenčnem vrednotenju bolj v o-jevski kot v e-jevski sferi glasov.

Za zaključek bi bilo treba spregovoriti še o praktičnem pomenu, ki ga imajo optimalne za glasoslovje. Pomembno je predvsem, da se približamo glasovom s slušne strani in da izmerimo, čeprav na statistični podlagi, akustične količine, ki jih naše uho sliši. Ti rezultati nam dajejo o glasu točnejšo predstavbo, kot pa razni opisi govoril, predvsem pa navajanje odprtostne stopnje govorne cevi v milimetrih, ki je bilo vse preveč odvisno od anatomije in fiziognomije posameznika, da bi moglo imeti pomembnejšo praktično vrednost. Če glas lahko s strojem analiziramo, potem je samo vprašanje časa, kdaj bomo glas tudi strojno čisto proizvajali. Z napravo Suvag glasove že lahko premikamo po frekvenčnih območjih in je torej pomembna pri popravi ali zdravljenju glasov pri patologiji govora. Logopedi v večji meri odpravljajo motnje soglasnikov kot samoglasnikov in zato bi bile optimalne soglasnikov pomembnejše, kot so optimalne samoglasnikov, vendar so bile tam vrednosti dosežene s premajhno stopnjo gotovosti, da bi jih mogli imeti za dokončne.

Metka Zajc
Ljubljana

ODLOČEVALNA IN DOPOLNJEVALNA VPRAŠANJA

Vprašalnim stavkom je posvetila stara slovnica le nekaj osnovnih ugotovitev, sicer pa se ni spuščala v vsebinsko in oblikovno zgradbo vprašalnih stavkov. Oglejmo si nekaj teh slovnice, pravzaprav poglavij o ločilih, kjer so obravnavana tudi vprašanja.

V Janežičevi Slovenski slovnici v priredbi Jakoba Sketa (VIII. izdaja, Celovec 1900, str. 24) beremo: »Vprašaj nam rabi namesto pike v glavnih vprašalnih stavkih, npr.: Kje bratoljubja si videl oltarje? (Prešeren)«. To pa je tudi vse, kar bi tu zasledili o vprašanjih. V Breznikovi Slovenski slovnici za srednje šole (III. izdaja, Prevalje 1924, str. 67) pa je to pravilo že popolnejše: »Vprašaj stoji a) po posameznih samostojnih vprašalnih besedah, npr. Kdo? . . ., b) po neodvisnih vprašalnih stavkih, npr. Čemu živimo?«

M. Rupel pravi v Pregledu slovenske slovnice (Celovec 1957, str. 31) prirejeno po Ss 1956, str. 55: »Vprašaj pišemo za neodvisnimi vprašalnimi stavki in samostojnimi vprašalnicami: *Kako se kruh služi?* — Na koncu odvisnih vprašalnih stavkov torej ne stoji vprašaj, temveč ločilo, ki ga terja glavni stavek.« Ta v bistvu Breznikova ugotovitev je popolnoma enaka tudi v novejši slovenski slovnici Bajec—Kolarič—Rupel (1964).

Šele slovenski knjižni jezik 1 (J. Toporišič, str. 81) je prinesel v tem oziru spremembo. Tu se prvič srečujemo z delitvijo vprašanj v odločevalna in dopolnjevalna, hkrati pa je tu še več primerov. V tem okviru delitve bom tudi spregovorila nekaj o odločevalnih in dopolnjevalnih vprašanjih.

Odločevalna vprašanja

Skj 1 (str. 81) pravi glede tega: »Ker je na taka vprašanja mogoče odgovoriti s tako imenovanimi miselnimi prislovi in se je za enega izmed njih treba odločiti, jih imenujemo odločevalna vprašanja.«

Odločevalna vprašanja so navadno med vsemi vprašanji najbolj enostavna. Tu se moramo odločiti, da odgovorimo pritrdilno ali nikalno:

Ali bi ne šel nazaj?

Nazaj ne grem. (P. Voranc)

Ali ste videli kdaj morje?

Že sem ga videl. (I. Cankar)

V vsakdanjem govoru rabimo odločevalna vprašanja zelo pogosto. Taka vprašanja se začenjajo z *ali*, lahko pa *ali* tudi izpustimo: *Ali ne bi hotel pomagati tem mojim nevednim očem, da bi gledale, kakor se lepota spodobi gledati?* (I. Cankar) Prav tako bi lahko rekli: *Bi ne hotel pomagati . . .? Ali je bil res z belim očesom pogledal skozi špranjo mojega srca?* (I. Cankar) — *Je bil res . . .? Če ali izpustimo, vprašuje stavčna intonacija.*

Pri starejših pisateljih pa bi pogosto srečali tudi odločevalna vprašanja z *li*, *jeli*, *kali* . . .: *Kaj praviš, je li res, da je mojega brata sin mej Turki tu v de-*

želi? (J. Jurčič) *Oh, vi ste gospod notar! Pojdete li na lov?* (J. Kersnik) *»Da se ženim, pa da sem menda hudo neroden,«* je govoril France, *»tako jeli, si hotela reči, a?«* (I. Pregelj)

Posebne vrste odločevalna vprašanja so tudi taka, ki so na prvi pogled pripovedni stavki. To so primeri, ko na konec pripovednega stavka postavimo prislove kot *ne, ne res, mar ne*, vprašalnici *kaj, kajne* itd. Tu nam odgovorjeni pritrdi. Če naše vprašanje zanika, ga sprašujemo *zakaj*, ker tega nismo pričakovali: *»Torej,«* je rekel, *»shranite moje stvari do jutri, da pošljem ponje; plačal sem bil že do konca meseca, ne?«* (I. Cankar) *Ah, ti pač ne čutiš tega, kaj ne da?* (J. Cvelbar)

Stavke brez vprašalnice *ali* lahko pretvorimo v navadne vprašalne stavke z *ali*. Pomen se pri tem ne spremeni: *»Torej,«* je rekel, *»shranite moje stvari do jutri, da pošljem ponje. Ali ni res, da sem bil plačal že do konca meseca?«*

S čim vse pa lahko odgovarjamo na odločevalna vprašanja?

Prvo mesto vsekakor zavzemajo miselni prislovi. Odgovarjamo lahko s pritrjevalnimi prislovi, kot so: *da, seveda, kajpada, res...*: *»Ali te je uslišal sveti Kozmek? vprašajo oni. — »Kajpak, da me je,«* odgovori Krjavelj. (J. Jurčič) *Kdo bo letos pasel pri Podlipniku? Ti? — Da, jaz!* (J. Jalen) *»Čujte,«* mu je rekel, *»ali bi pri vas človek lahko najel sobo za nekaj časa?«* — *»Oh, seveda,«* je pohitel gostilničar, spreten človek. (M. Kranjec)

Za zanikane odgovore pa rabimo izraze *ne, nikakor* itd.: *»Kaj on ni prišel?«* je vprašala mati — *»Ne,«* je odvrnila Ana. (M. Kranjec) *Ali ste že zaprosili za mojo roko? — Ne, nikakor ne, gospodična Matilda.* (I. Cankar). Če hočemo ostati indiferentni, odgovorimo z izrazi za domnevo: *menda, morda* itd.: *»Ali vaš soprog zna za vas?«* — *»Menda ne, deje ona z bridkim nasmehom.* (J. Kersnik) Na odločevalna vprašanja odgovarjamo tudi s prislovi: *saj, že* itd.: *Ali ste videli kdaj morje? — Že sem ga videl.* (I. Cankar)

Lahko pa vse naštete miselne prislove v odgovoru izpustimo in ponovimo del vprašalnega stavka. Razlika je le ta, da so pritrjevalni stavki navadni pripovedni stavki brez miselnih prislovov, oni drugi zanikani odgovori brez prislovov pa so navadni nikalni stavki: *Ali ste bili že daleč zunaj? Tako daleč, kakor je tisto nebo tam? — Daleč sem že bil.* (I. Cankar)

Na odločevalna vprašanja lahko odgovorimo tudi z zaimki, glagoli, samostalniki, pridevniki, števniki itd.: *Samo, da bo res gospod, ali boš molil za nas? — Bom.* (I. Pregelj)

Deliberativna vprašanja tipa *ali* — *ali* so posebnost odločevalnih vprašanj. V odgovoru se moramo odločiti za prvo ali drugo možnost. To so neke vrste pritrjevalni odgovori. Je pa tudi mogoče, da tak stavek popolnoma zanikamo: *Ali ste vi dobili, ali sem dobila jaz. — Ti si dobila* (I. Cankar), ali pa: *Ne, nisem dobil jaz, pa tudi ti nisi dobila, ampak nekdo tretji.* To pa so redkejši primeri.

V odločevalna vprašanja lahko spremenimo vse povedne stavke. Sprašujemo se torej po tem, kar je kdo povedal. Pričakujemo zanikane ali pritrjevalne odgovore. Nekakšna izjema pa so *govorniška vprašanja*, ki jih rabijo pisatelji v svojih delih zaradi večje učinkovitosti, ne pričakujejo pa nanje odgovora. Tudi to so lahko po svoji obliki odločevalna vprašanja, le odgovora nanje nimamo: *Ali več ne veš, kako so šli, da si ostal strmeč in sam? Je prodril tvoj pogled skozi to meglo večerne zarje ter ugledal raj, ki ga slutimo?* (I. Cankar)

Dopolnjevalna vprašanja

Skj 1 (str. 81) navaja: »Vprašaj pa postavljamo tudi za prostimi ali glavnimi stavki, ki se začenjajo z vprašalnimi zaimki in prislovi. Ker vprašani na te vrste vprašanj odgovori s pojasnilom, jih imenujemo dopolnjevalna.« Dopolnjevalna vprašanja se začenjajo z vprašalnimi zaimki in prislovi: *Kdo pa si ti?* — *Krpan mi pravijo.* (F. Levstik) *Višnjani, kam ste svoj'ga polža d'jali?* — *Za Pegaza smo pevcem ga prodali.* (F. Prešeren) Tako kot pri odločevalnih vprašanjih stoji tudi pri dopolnjevalnih vprašalnicah navadno na začetku stavka. Lahko pa so pred vprašalnico zvalniki ali deli priredja: *O človek krščanski, o sosed — če moreš govoriti, povej mi, kakšen kraj je to?* (I. Cankar) *»Otroci, kako ste prišli sem?«* — *»Maline smo šli obirat, pa še niso zrele,«* ji je odgovoril zbor glasov. (P. Voranc) Pri dopolnjevalnih vprašanjih vprašalnice ne moremo izpustiti. Če bi jo, bi dobili odločevalno vprašanje: *Kje boš kaj zelja in repe pridelal za v kad in žita za v mlin?* (J. Jurčič) — *Boš kaj repe in zelja pridelal za v kad in žita za v mlin?* Seveda s tem izpuščanjem vprašalnice ne bi vedno tako enostavno dobili odločevalnih vprašanj.

Včasih tudi na vprašanje, ki kaže vse značilnosti odločanja, odgovorimo dopolnilno. Odgovor gre v tem primeru mimo vprašanja. *»To pa je mati! Sejete jih gobe. Ali jih farovski kuharici poneseš?«* — *»Prve letošnje so,«* je rekla ženica (I. Pregelj).

Na dopolnjevalna vprašanja odgovarjamo z vsemi stavčnimi členi, npr. predmeti, prislovnimi določili, osebki in prilastki: *Zakaj ne zdaj?* — *Tako je svet narejen,* (P. Voranc). Tu je v odgovoru izpuščeno *zato ker*. Prim.: *»Zakaj bi ga bil pa udaril, ko bi bil še kaj živ?«* vpraša eden. — *»Zakaj! Zato, ker mi je obetal, da mi bo nekaj dal, če mu pokažem, kje je Štibernikov France in kontrabantarji.«* (J. Jurčič) *Zakaj ne?* — *Ker se ne smejo vrniti. Proti naturi bi bilo, da bi se življenje povračalo na isto ...* (M. Jarc). Tudi tu odgovor ni popoln. Glasiti bi se moralo: *Zato, ker se ne smejo vrniti.*

Prav tako kot odločevalna uporabljajo mnogi pisatelji tudi dopolnjevalna vprašanja, ne da bi pričakovali odgovor. Taka govorniška vprašanja so npr. v naslednjem Cankarjevem besedilu: *Kje si mladost?* K tebi se napotim, če te dosežem, kakor si daleč! *Kje si domovina?* Še nocoj te pozdravim, kakor sem bolan in truden! *Kje si, ti vesela bistrooka, ti znamenje moje mladosti in vsega, kar je čistega v meni?*

Jože Stabéj

SAZU Ljubljana

IZ ZGODOVINE SLOVENSKEGA BESEDJA

ebehtnica, ebehtnik — Glej JiS X. (1965), str. 30—32; **elektriški, elektriziranje** — Pohl., Kmetam fa potrebo inu pomozh... 1789, 354, 355: lete yskre pridejo od ene posebne viŕhe ognja lesem, katir se *Elektreske* ogn prave; ... katire se *Elektreske* Mashine imenujejo; še večkrat na strani 354—356, kjer piše

o blisku, hudem vremenu in streli; Navk sa ljudi na kmetih. V' Zeli 1817,, 15: *Elektrifiranje*; **enačiti** — Hip., Dict. I., 20: Aequiparo, Vergleichen, gleich machen ... *enazhíti*, enákováti; **enakočasnost** — Hip., Dict. I., 20: Aequinoctium, Zeit, da tag Vnd naht gleich seind. zhafs, kadár fo dan inu nuzh enaku dolgi, *enakuzháfnost* nozhy inu dnéva; **enakost** — Hip., Dict. I. 20, Dict. II., 78: Aequitas, equalitas, Gleichheit, *enákost*, glyha; P. Ješenak. Bukve sa Pomozh, 1821, 14: Per svoji *enakoſti* (glihi).

fovček (Plet. fólč) — Pohl., Kmetam ... 1789, 123: Ta se more is enem ojfrem *fovzhekam* notri do ſdolnega robu od oběh platy tanku obrefati; **frodelj**, **frondelj** — S. Rutar, Pokn. grofija Goriška in Gradiščanska. Ljubljana 1892, 46: ... črešnje klestijo za *frondelj*; Fr. Bevk, Viharnik. Ljubljana 1959, 126, 128: kozi, ki sta obirali *frodelj*; kozama je vrgel v jasli nekaj vej *frodolja*. Prim. lat. frons, frondis, ital. fronde.

gače — Boh., 74: f. pl. *Gazhe*, fubligar, nider kleid; Meg. 1: Gesäß, femorale. bregeshe. Cr.(oatice) *gazhe*, fuitize. calzoni, bragoni, bregelse; Niederklaid oder niderwath. fubligaculum, campeſtro, *gazhe*, braghe. Hip. npr. v Dict. I., 633, in v Dict. II., 237, besede gače ni poznal, marveč je za Subligaculum, femoralia zapisal: ſpudne hlazhe, ſvítize, podhlázhenze. Od kod je vzel Plet. I., 205, navedek: 5) gače = jetra, Boh., česar Boh. seve *nima*, je uganka. Beremo pa v P. Dajnka Lehrb. 1824, 116: gačasti, a, o, d. d. Zackichte, von gača der Zacken, kar navaja pozneje iz Mur. in Jan. tudi Plet.; **gaj** — Boh., S 44: eo rus, grem na *gaj*. Boh. je torej pomenil *gaj*: polje, dežela, vas — selo, in v tem pomenu je zapisal še Plet. I., 206, po Kresu I., 358, iz okolice Maribora reklo: 3) na *gajih* živeti, auf dem Lande leben. Murko npr. pa je poznal l. 1833 besedo *gaj* le v pomenu der Hain, der Eichenhein, der Pflanzwald, t. j. lucus, nemus; **gladíti** — P. Dajnko, Lehrb. 1824, 20, 46: gladíti hungern; P. Dajnko, Kmet Izidor, 1824, 124: Nevóla vam, vi prenasiteni, vas *de gladílo!*; **glagol**, **glagoliti** — **glagolati** — v pomenu: beseda — verbum, vocabulum, sermo, in = govoriti — dicere, loqui, beremo naprvo v Briž. I., 1: *glagolite* ponaz redka zlouesa, in Briž. II, 78: i svojim *glagolom* ispovédati, tj. govorite za nami teh malo besedi, in s svojimi besedami spovedati. Za današnji slovnični pomen: glagol, verbum, Zeitwort, pa je uvedel besedo v slovenščino Vod. v Pifmenoſti l. 1811, kjer je zapisal: § 42. *Glagol* je beféda nam nesnana, drugim Slovenzam (= Slovanom) pa dobro snana. Al ker nobene bolſhi nameſt njé ni, jo v potrebi na pófodo vsamemo (str. 64); r. t. na str. 170 pa že beremo: *glagolſko* imé. Od Vod. je vzel besedo *glagol* Murko v slovarja l. 1833 s pripombo: russ. und nach Vodn., a pri tem ni pozabil še pristavka: zhaſna befeda (nach Gutm.). Zhasna befeda Zeitwort beremo tudi npr. v Slov. Gram. M. Zagajška—Sellenka l. 1791, str. 110-11. Tudi Hrvati so učili v Napuchenju vu navuk Nemshkoga jezika, vu Budimu 1831, str 29, da je za nemški Zeitwort treba reči Vremenorezh. M. Majar je v Pravilih l. 1848 rabil za Zeitwort že besedo *glagolj*. Janežič je Zeitwort, *glagolj* vknjižil v nemško-slovenski slovar l. 1851, v slov.-nemškem slovarju l. 1850 pa te besede še ni. Medtem ko je Cigale l. 1860 zapisal iztočnico *glagol* brez vsake pripombe, navaja Plet. za glagol izvir: staroslovensko; **glavobol** — Vod. zv. 43/7a (l. 1805): Hauptweh *glavoból*; od tod je prevzel Murko l. 1833 v oba slovarja: *glavoból* der Kopfschmerz, Kopfschmerzen *glavoból*, od Murka pa Janežič v slovarja l. 1850, 1851 isto *Glavoból*. M. Cigale pa, ki je prepisal malodane ves Vod. Slovenski besednjak, besede *glavobol* ni prevzel od Vodn., marveč mu je bila ljubša srbska glavobolja iz Vukovega Rječnika 1818, stolpec 96, a

obliko glavobolji (daj. edn.) beremo že prej l. 1799 v Novi Krajski Pratici (izdaja Antona Degotardija v Ljubljani). Nasprotno pa je sprejel kajkavski pisec Ig. Kriztianovich v svojo Gramatiko l. 1837, str. 4: *glavobol*, Kopfwegh; **gluhonem** — On vu dve Igre od Kotzebue: najme Kriscre (die Kreuzfahrer) y *Gluhonemoga* (der Taubstumme) je preneszel: Karel Rakovec v pismu Lj. Gaju dne 20. I. 1831 (Dr. V. Deželič, Pisma pisana Dru Ljudevitu Gaju. Zagreb 1909, str. 168); Janežič 1850, 1851: Gluhonem, taubstumm; **gnada** — V pomenu gnada < stvn. gināda, srvn. g(e)nade = pomoč, (božje) usmiljenje, milost, je beseda zapisana že okrog l. 1430 v celovško-rateškem rokopisu: Czeftfchena fy maria *gnade* palna. Reklo pa: sonce gre k božji gnadi, beremo npr. v Sacrum promptuarium Janeza Svetokriškega, IV. (l. 1700), str. 122: Je bil fturil fmalat fonze, kadar sa Boshjo *gnado* gre. Da pa to ni zgolj slovensko reklo, nam priča zapis v Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 52. Jarg. (1956), Basel, str. 9, kjer beremo, da so še okrog l. 1930 govorili v kraju Lötschen (Lötschental, kanton Wallis v Švici): d Sunna geid z Gnaadu(n); **gnilec** — Plet. navedek v I., 222: gnilec, lca, m. 1) der November, Meg. Boh.-C., je za Bohoričeve Arcticae 1584 neresničen, ker Boh. Arcticae te besede nimajo. Takó Meg. kakor pozneje O. Caf sta morala brati mesečno ime *gnilec* v zdaj izgubljenem Bohoričevem Elementale Labacense cum Nomenclatura trium linguarum; **godba** — O Caf, Robinson 1849, 348: gôdba, Musik; **golica** — P. P. Glavar, Von den Ursachen des Brandes in dem Weizen. Wochentliches Kundschaftsblatt d. Herzogtum Krain, 1775, 18. u. 25. II., str. 103, 115... glatte Weizen Gattung... in der Landessprache genannte *Goliza* (103); *Goliza*, oder glatt (115); **golobnjak** — J. Ogri-nec, Obrazi iz narave. Zvon I., 1870, 74: Pod končnatem nastreškom na solnčnato stran so kroglate linice v zagorele deske, tu je *golobnjak*; **gomolj** — Mažuranič-Užarevič 1842, 233: Knollen, *gomolj*, 465: Zwiebelwurzel, *gomolj*, gomoljica, od tod Janežič 1850; Pohl., Kmetam... 1789, 87, ima že *gomonize*; v Nov. 1859, 49, beremo *gomoljast*; **goričina** — P. Fr. Klapše, Synopsis catechetica 1757, 75: *gorezhina* = vročina; **goričevati** = piti (v družbi) vino — T. Linhart, Shupanova Mizka 1790, 11: bomo kaj *gorizhuvali*; fim puftil en bokal vina gori pernefti; prim. v Plet. I., 233: goričevac, vca, m. neka trta; **gostokrat** — U. Jarnik, Sadjereja 1817, 62: ktire *gostokrat* shie v'poftniku zvetó; **gotovina** — Hip. Dict. I., 394, 496, Dict. I², 175, Dict. II., 20, in še večkrat: Numatio, onis, f. barschaft an gelt. *Gotóvina* (takó dosledno!) v'denárjih; Bar gelt. *gotóvina*, gótov denár. praefens pecunia; M. Zagajšek-Sellenko, Slow. Gram. 1791, 230-21: *gotovinna* Barschaft; Vodn. Lubl. Nov. 26. V. 1798, pod Anglia: Ker je Shvajz sdaj pod francosko fablo, fe nefme is Anglie nizh kje poflati, ne blago, ne *gotovina*; **govornik** — Hip. Dict. I., 632: timu befedniku ali *govórniku* vse kunshti podvréjzhi, sicer pa Dict. I., 418, Dict. II., 148, le: govorízhnik, govóriz, govorjáviz, orator, rhetor, Redner. Tudi Pohl. ima samo Govorezhnek, a, m. Der Redner. Sermocinator; Murko 1833: *govórník*, der Redner; Zbir. 4: *Govornik*, a, m. orator Redner; Jan. 1850, 1851: *govornik*, itd; **graditi, gradivo** — Vsem slovenskim piscem nekako do dobe Novic okrog l. 1840-50, je pomenilo *graditi* samó toliko kakor latinsko sepire, munire ali nemško einzäunen, Zäunen, befestigen, tj. s plotom zadelati, zagraditi, ograditi, utrditi. Od Janežičevih slovarjev sem l. 1850-51 pa se je sprevračal pomen besed *graditi, gradivo* po vplivu in vzoru hrvaških besed gráđiti, gráđivo, gráđnja, građa v pomen prej samostojno rabljenih slovenskih besed zidati, staviti, zidivo, stavivo, stavba ipd. Po sto letih smo danes malodane sploh pozabili po slovensko zidati in staviti, besede stavba,

stavbenik, zidava, zidivo, itd., so že bolj mrtva gesla v slovarjih, ko žive v govoru in pismu. Levstiku npr. se je še l. 1863 v Napreju, str. 6, zapisalo domače zidivo, v slovarjih l. 1850-51 in 1867 je poznal Janežič tudi stavivo, vendar sta s časom hrvaški besedi gráđiti, grádivo in njune izpeljanke vedno bolj izpodrivale stare slovenske besede in jih skoraj do kraja nadomestile. Za zgled pa — današnji seve leše za nasmešek — kako so v boju za ohranitev besed zidati, zidivo ipd. vihteli ugledni slovenski pisatelji pero, naj bo ta-le primer: »Bila je njegova Emilija ali Milči, kakor jo je takrat imenoval, še le osemnajst let staro, jako nježno zidano bitje, ki je vse notranje napake Jurja prezrla in le vunanjega Bornimoviča strastno ljubila« (V. Zarnik, Maščevanje osode, SG 1862, 363); **grajati se** = gabiti se — Starec je pravtako molče segel v žerjavico, izvlekel smojko (= pečno repo) in jo ponudil potnemu: »Če se ti ne *graja!*« Iv. Pregelj, Plebanus Joannes. Trst 1921, 174; **grantna** = brusnica — Zahomec v Ziljski dolini (Koroška): *grantna*, e, ž.: je šla hči v planine po *grantne* (Tedenska tribuna. Ljubljana, 22. X. 1959, str. 5). Gutschmannov zapis v slovarju 1789, str. 123: Granten, kamzhizhouje, nam pove, da izvira *grantna* iz koroške nemške narečne besede. Na Slovenskem je za rastlino in sad *vaccinium vitis idae*, die Preiselbeere, rote Heidelbeere, več različnih imen; takó pravijo npr. v Ribnici na Pohorju in okolici, da gredo nabirat krankerle (krankerl, la, m., mn. krankerli). Knjižno ime brusnica se pokaže med prvimi v Cigaletovem slovarju l. 1860 s pripombo, da je izvir besede ruski in češki, potem v Janežičevem slovarju l. 1867. itd. Ruski izvir izpričuje že J. G. Gmelin v znanem delu Flora Sibirica, Tom. III. (l. 1768), kjer beremo na str. 139: *Vaccinium vitis idae rubra*. Per omnem Ruffiam, Sibiriam et Kamtschatkam indigina est. Baccae a Ruffis brusnica vocantur. (*Vaccinium* ... je doma po vsej Rusiji, Sibiriji in Kamčatki. Jagodam (te rastline) pravijo Rusi brusnica.); **grebenica** — Ima že Meg.¹, O₃^p: Setzreben, traduces, *grebenize*, za njim Hip., Pohl., itd.; Tomaž Forregger, Pekre pri Mariboru, v Verhandlungen u. Aufsätze, Drittes Heft. Graz 1821, str. 35: Proven — *grebenize* (zapis je iz l. 1819); **grencati** — Fr. Bevk, Viharnik. Ljubljana 1959, 39; ga je v tujini *grencala* misel na dom in na svobodno življenje; **grenek** = osoren — P. Trubar, Catechismus 1550, 132: Vy mofhye lubyte valhe fhene, ne bodite grenki pruti nim (Iz Kol 3, 19); **grizljaj** — Meg.² I a — Mundvoll. Bolus. *Grishlei*, Cro(atice) falushei; Meg.¹, K^b₃, ima samó falushej brez Cro.; V Mavhinjah pri Devinu in okolici so govorili zaústek namesto grizljaj. Se bo nadaljevalo.

Zapiski, ocene in poročila

NOVE SLOVSTVENE VRSTE

(Poročilo)

Nemška pisateljska zveza (Nemška demokratična republika) je še pred nekaj leti izdajala zbirko literarnoteoretskih spisov s skupnim naslovom Prispevki k sodobni literaturi. Če zbirko izdaja še zdaj, ne vem, ideološko zaledje se od takrat ni bistveno spremenilo (mislim v zadnjih treh letih), in tako je prav mogoče, da te knjige izhajajo še danes.

Logika zadnjega stavka ni naključna, kajti smisel vrste razprav, ki so v tem okviru izšle, je ideološkega značaja: teoretsko ugotoviti in priklicati v zavest posebne lastnosti t. i. socialistične književnosti. Če naj je socialistična književnost oz. sploh umetnost drugačna od buržoazne, mora najbrže živeti in obstajati tudi po nekih dru-

gačnih zakonih in pravih notranje urejenosti, odmevnosti, idejnosti, pa tudi zunanje oblike. Naloga, ki si jo je zbirka zadala, je potemtakem razpravljanje o teh posebnih zakonih, kar se poetike v ožjem pomenu tiče, pa prevrednotenje starih poetskih oblik in odkrivanje novih — takšnih, ki jih kot avtohtone sproti poraja neka družbena ureditev s svojo neburžoazno ideologijo.

Ker se mi zdi za razumevanje nekega — sicer zelo kratkega — obdobja v razvoju povojne slovenske književnosti stvar teoretično po svoje zanimiva, poročam o dveh poskusih teoretske označitve nove ali na novo zaživele literarne oblike.

Brigadni dnevnik: Na obliko opozarja Dieter Faulseit v svoji razpravi *Literarna pripovedna tehnika*, ki je izšla kot 26. zvezek omenjene zbirke v Halleju 1963. leta. Na str. 59 poroča namreč, da je »nova, v naši (tj. vzhodnonemški) socialistični stvarnosti porojena oblika s slovstvenimi zarodki brigadni dnevnik. Z nastankom socialističnih brigad v naših (tj. vzhodnonemških) podjetjih in še posebno po konferenci v Bitterfeldu (1959) so delavci vse bolj pisali brigadne dnevnike. V njih poročajo o svojem življenju in doživljanju na temeljih socialističnih delovnih in življenjskih odnosov, poročajo o svojem stališču do dela in do naše (tj. vzhodnonemške) družbe«.

Célo monografsko razpravo o tej novi slovstveni vrsti pa je v zbirko prispevala vzhodnonemška slovstvena znanstvenica Ursula Langspach (*Das Brigadetagebuch*, Halle 1961, zv. 21). — Avtorica pri razlaganju metode in predmeta obravnave poudarja, da ji je težko, ker nešteto dnevnikov, ki jih obravnava, šele nastaja; ker je dnevniško gibanje še mlado, mnogi še niso starejši od leta dni; jih je pa obravnavala več ko sto; pogovarjala se je tudi z njihovimi pisci po podjetjih, učilnicah in na konferencah; hkrati pripominja, da bo treba delo sčasoma, ko se bo nova oblika primerno razvila in razmahnila, še ustrezno dopolniti. — Brigadni dnevnik je nastal neločljivo povezano z brigado, od nje ga ni mogoče ločevati; dokler je brigado družila le tehnologija, je bil odveč, toda iz skupnega dela je nastalo skupno življenje in to zadobiva svojo obliko tudi s skupnim zapisovanjem skupnih doživetij v skupni dnevnik. Prav po svoji kolektivnosti in ustvarjalni veri v lastne moči se BD temeljno ločuje od klasičnega dnevnika, ki je izraz individualnih stisk oz. mračne, depresivne samoodlikovalnosti, kakršna je svobodnemu socialističnemu človeku tuja. — Potem ko je konferenca v Bitterfeldu dejala: Rudar, primi za pero, socialistična nacionalna kultura te potrebuje! seveda sploh ni mogel biti več zgolj slučaj, če se je dnevniško gibanje tako rekoč v trenutku na široko razmahnilo: zoreče ustvarjalne sile v ljudstvu so tla višjim kulturnim stremeljenjem. Tudi W. Ulbricht je poudaril, da morajo zato vsi vodilni funkcionarji nenehno in prizadevno študirati te dnevnike. — Avtorica nato z ustrežno primerjavo med klasičnim individualnim ter socialističnim kolektivnim dnevnikom postopoma in vse bolj znanstveno natančno vede pozornega bralca do zaključne definicije, ki se glasi: »Brigadni dnevnik piše kolektiv, čeprav ga zapisuje posameznik. V primeri z drugimi slovstvenimi zvrstmi ne premore zgodbe, pač pa prvine zgodbe. Od kronike podjetja se razlikuje po neposrednosti. BD je oblika pristne kolektivnosti in predvsem zato zelo važna, ker začenjajo v njem celo ljudje, ki niso nikoli pisali, poročati o svojem življenju v podjetju ter s tem dosežajo višjo stopnjo zavesti oz. se ovedajo svojih ustvarjalnih moči. V BD so korenine pristne predstavitve delavca ter je zato pristna poetska tvorba, s kakršno se ne more ponašati marsikatero umetniško delo. V BD najdemo brez olepšavanja resničnega junaka našega časa, ne da bi bilo njegovo življenje videti brez navzkrižij. Ob vseh navzkrižijih nam slika impozantno podoba globokih sprememb, ki se dogajajo v mišljenju našega človeka, ter novih vrednot, ki nam jih daje socialistična družbena ureditev« (214-15).

Seveda je tudi bogato argumentirano s številnimi navedki obravnavanih dnevnikov, tako da je podoba nove slovstvene oblike na koncu koncev primerno jasna tudi manj razgledanemu bralcu.

Literarna črtica. Kakšne notranje in seveda nič manj pomembne oblikovne preobrazbe lahko spričo novih družbenih odnosov doživijo klasične slovstvene oblike, pa nam zgornjo pripoveduje 22. zvezek te zbirke oz. razprave Güntherja Seiferta — Smisel in oblika literarne črtice (1961; sicer ena redkih teoretskih obravnav tega vprašanja). Avtor najprej po ustaljenih navadah znanstvene solidnosti problem slovstvene oblike, imenovane »črtica« (skica), obdela zgodovinsko: kaj vse so si različni ljudje v zgodovini pod takšno označitvijo predstavljali, potem pa na osnovi knjige Valentina Ovečkina *Spomladanski viharji* (v nemškem prevodu 1967) po dolgotrajnih in vsestransko temeljnih primerjalnostudijskih postopkih pride do tegale zaključka, kakšna da je (ali pa bi vsaj morala biti) nova slovstvena skica:

»Literarna skica ne zahteva od pisca le visoke zavesti odgovornosti, stroge partijnosti ter globokega poznavanja družbenih odnosov — marveč tudi pisateljske oblikovalne sposobnosti.

Nobeno naključje ni, da je napredni pisatelj v času, ko bojuje delavski razred zavesten in organiziran boj proti kapitalizmu, zamenjal skico s prepričljivejšo, za množico učinkovitejšo in s tem »operativnejšo« obliko reportaže. Dokumentiranje konkretnih pojavnih oblik delovanja kapitalističnega sistema otežuje nasprotniku oporekati dejstva ter pogloblja verjetnost predstavljanja v očeh prepričevanja potrebnih razrednih tovarišev in sodržavljanov.

Prav tako ni naključje, da se danes v deželah, ki gradijo socializem in se usmerjajo v komunizem, slovstvena skica vse bolj širi. Razredni sovražnik, proti kateremu je treba braniti resnico, je onemogočen, beroče občinstvo ne verjame prepričevanju njegovih piscev. Kaže pa, da ni nobena druga zvrst tako poklicana, da v tem obdobju razvoja tipične družbene skrbi za reševanje aktualnih problemov te probleme prikljče ljudem v zavest in srce, kakor prav slovstvena črtica.

Slovstvena skica zrcali v slovstveni sliki kak aktualni družbeni problem, da bi v najbolj učinkoviti obliki pomagala pri njegovi razrešitvi« (84—85).

Jasno je, da si to kratko poročilo ni moglo privoščiti podrobnejšega navajanja zelo razpletelih logičnih zvez, ki so pripeljale do teh — treba je priznati — jasnih in trdnih zaključkov. Te vrstice so nastale iz prepričanja, da morajo biti bralci pač obveščeni o vsem, kar se dogaja v slovstvenoznanstvenem svetu novega; nastale so iz bojzani, da njihova razgledanost ne bi bila preveč enostranska in s tem omejena.

M. Kmecl
Filozofska fakulteta Ljubljana

LEOPOLD SUHADOLČAN: PIKAPOLONČEK

Motiv človekove odtujenosti je v slovenski književnosti in tudi v širšem slovstvenem prostoru že izginil kot bistveni problem, ker je dobil nove razsežnosti, tako da sam na sebi zgolj kot filozofski pojem ne more biti predmet slovstvenega oblikovanja. Drugače je v književnosti za otroke. Problem je bil v nekaterih besednih umotvorih prisoten, ni pa bil nikoli osrednji motiv mladinskega (točneje: otroškega) književnega dela. Prvič pa je motiv celovito in prepričljivo zaživel v pravljicni pripovedki Leopolda Suhadolčana *Pikapolonček* (Obzorja, Maribor, 1968; Mlada obzorja 20).

Junakinja zgodbe, Katarinca, se trmasto bojuje proti človekovemu odtujevanju oziroma za tisto, kar v človekovem življenju pomenita narava in neposrednost. Odrasli gledajo na otroštvo z zaupanjem kot na dobo, ko se še ni bilo treba spopadati s sprevrženo človeško nravnostjo oziroma so bili ti spopadi po svojem obsegu materialno in časovno manjši. Otrok ni obremenjen s predsodki, ki so nadloga odraslih; otrok, čeprav živi v mestu, se zna pristrčno približati naravi in z njo harmonično zaživet; otrok se lahko iztrga iz resničnega sveta in z močjo silovite domišljije stopi v zaželeni sanjski svet, pri tem pa najde (če je zdrav) vedno tudi nebolečo vrnitev v resničnost. Taka je Katarinca, ki je kar sama pohitela od doma, da bi obiskala babičinega telička Pikapolončka.

Babica je v pismu pripisala, da je njena krava dobila telička. Katarinca je menila, da je poštar besede izgubil, ker se ji je zdelo neverjetno, da bi babica samo čisto malo napisala o teličku; ampak mama v pismu res ni našla ničesar več. Potem se je Katarinca sama lotila branja in je ob maminih nasmeških prebrala še marsikaj o teličku, tudi to, da je rdeč, z belimi lisami, da mu je ime Pikapolonček in da komaj čaka na Katarinčin obisk. Katarinca se ni mogla zadržati in je že pred kosilom ušla od doma k Pikapolončku. Spremljal jo je oblaček, nato se ji je pridružil še Andrejko in potem še razbojnik Jagodin. Popotniki so z novico o Pikapolončku prebudili mrtvi cirkus, srečali so velikana in palčka, pogovarjali so se s prodajalcem časopisov in s Katarinčino pesmijo o Pikapolončku razveselili paznika v mestnem parku. Potem so prišli k babici. Pikapolonček je bil res prav takšen, kot je o njem prebrala Katarinca iz babičinega pisma. Ob njem so postali vsi dobri, celo razbojnik Jagodin se je spremenil v dobrega dedka s pipo.

Osrednjo idejo pripovedke smo nakazali že uvodoma. Otrok te ideje sicer še ne more razumeti, lahko pa jo čustveno dojame. Pisatelj jo pove na otroku primeren način ne toliko z zgodbo samo, ampak oživi idejo predvsem z značajji in posameznimi

epizodami. Katarinca je nosilec pozitivne ideje. Z otroško neposrednostjo prepričljivo govori o Pikapolončku in izpoveduje tisto, kar je v človeku dobrega, plemenitega, tisto, kar ga osrečuje. V svetu najde stvari, ki so čiste in nesprevržene (teliček), in zato je tudi sama sposobna deliti dobroto in lepoto (črnemu konju da deteljo, telefonski drog okraši z venčkom rož).

Andrejko je drugačen kot Katarinca. Andrejko ne zna ljubiti narave in se tudi ne zna prepustiti domišljiji. Z metuljnico teka po travniku in je žalosten, ker ne ulovi nobenega metulja. Toda Katarinca zna tako prepričljivo govoriti o Pikapolončku, da se ga razveseli tudi Andrejko in se odloči, da mu podari metuljnico.

Razbojnik Jagodin je razbojnik zato, ker v mladosti nikoli ni videl telička. Avtor hoče povedati, da človek, ki je sprejemljiv za lépo in naravno in ki se zna razveseliti, ne more biti slab. Mladostna doživetja so pri tem bistvenega pomena.

Velikan in palček sta v obravnavani pripovedki nosilca pravljíčnega sveta. Čez dan poležavata v travni za mestom, zvečer pa ju ljudje povabijo v svoja domovanja. Žal pa prihajajo v zadnjem času vabila vedno bolj poredko. Ljudje ne poznajo več pravljíc in tudi sanjati ne znajo več. Podobno vlogo je pisatelj namenil tudi cirkusu. Cirkus je utelesitev mladosti in veselja.

Toliko o otroškem svetu v Pikapolončku. Svet odraslih je drugačen. Ljudje so že izgubili občutek za najlepše (časopisi pišejo o marsičem, o teličku pa ničesar). Nekateri mislijo samo nase, kakor policaj, ki lovi razbojnika Jagodina zaradi medalje. Drugi so kakor paznik v mestnem parku, ki ima rad vse, kar je lepo in naravno, toda delo mu ne dovoljuje, da bi se razveselil in sanjaril. Katarinčina mama je prav tako predstavnica sveta odraslih; razume fantazijski svet svoje hčerke, toda ne more se več življati vanj. Za mamo je teliček samo teliček, za Katarinco pa je teliček nekaj podobnega kot kraljevič iz devete dežele. In v tem je tudi jedro vsega nesporazuma med otroki in odraslimi.

Pripovedka o Pikapolončku je napisana zelo prisrčno, z izrednim razumevanjem otrokove duševnosti. Dogodki so mestoma sicer manj živahni, toda pestrijo jih premi govor, Katarinčin odločilen boj za Pikapolončka in prenekatera pisateljeva drobna domislica. Napetost v zgodbi raste s Katarinčinimi boji za Pikapolončkovo resničnost in iz prisotnosti razbojnika Jagodina, ki se pridruži otrokoma in oblaku, toda o svojih namelih noče povedati nič določnega.

Suhodolčanov Pikapolonček je lepa knjiga za otroke in si bo med najmlajšimi šolarji gotovo pridobila navdušene bralce. Otroci imajo radi živali, cirkus, velikana in palčka; domišljijo pa jim vznemirjajo tudi razbojniki in nespretni policaji. S srečnim razpletom pisatelj še poudari veličino Katarinčinega prizadevanja, obenem pa se rahlo posmehne tudi človeškimi željam po npravnstveno nepomembnih prizadevanjih (policaj ne bo dobil medalje).

Ilustracije Lidije Osterc so dovolj razgibane, čeprav je škoda, da avtorica ni narisala tudi oživelega cirkusa. Osebe so primerno značajske označene, le policaj je premalo izrazit. Pripovedka, katere osnovni motiv je poetizacija življenja, bi po našem mnenju nujno morala imeti vsaj nekaj ilustracij v barvi (morda drugo, tretjo in peto). Lepa knjiga bi lahko zelo mnogo pridobila.

Čeprav je pripovedka o Katarinci in Pikapolončku namenjena otrokom, more tudi odraslemu bralcu povedati kakšno pomembno resnico. In morda si bo tudi kdo odraslih bralcev zaželel videti Pikapolončka.

Borut Stražar
Vzgojiteljska šola Ljubljana

JAN BAUKART, STORIJE VUJECA BALAŽA NO DRUGE

Skoraj istočasno kakor je izšla temeljita in obširna razprava Rudolfa Kolariča z naslovom Prleško narečje v zborniku Svet med Muro in Dravo (Založba Obzorja, Maribor 1968), so nas presenetile Storijske vujeca Balaža v prleščini, ki nekako ponazarjajo Kolaričeva izvajanja. V njih lahko praktično in iz žive govorice spoznamo to, o čemer govori Kolarič v obliki slovnice teoretično. Storijske je napisal skoraj osemdesetletni in še vedno živahni Jan Baukart. Rodil se je sicer v Celju l. 1889, toda skoraj vse svoje življenje je prebil v Prlekiji, in sicer že od nežne mladosti v ljutomerski okolici in nato v Ljutomeru. Ko je končal mariborsko učiteljsko šolo, je dobil l. 1909 mesto učitelja na ljutomerski slovenski osnovni šoli in na njej je ostal kot učitelj do nastanka

Jugoslavije. Kakor hitro je po prvi svetovni vojni prenehala v Ljutomeru ponemčevalna schulvereinska nemška osnovna šola, se je v njeni zgradbi naselila nova slovenska meščanska šola in Baukart je postal njen ravnatelj. V socialistični Jugoslaviji ga je določila šolska oblast za ravnatelja ljutomerske nižje gimnazije, vodil jo je do svoje upokojitve l. 1952. Njegova hči je znana kot Prleška Micka po svojih humoreskah v prleškem narečju v mariborskem radiu.

Prlekija ni zaključena zemljepisna enota, ampak obsega področje prleškega narečja. Prleščina je ohranila mnogo starih besed in oblik ter svojevrstnih tujk in izposojenk, ki so drugod neznane. To narečje pa ni popolnoma enotno, marveč se deli v več govorov. Najbolj znan je muropoljski ali ljutomerski govor, saj imenujejo Ljutomer srce in metropolo Prlekije. V tem govoru so izšle l. 1907 Popevke Petra Skuhala, velikonedeljskega župnika iz Cvena pri Ljutomeru. Tudi večino svojih Povesti, črtic in nekaterih pesmi, ki so izšle l. 1910, je izdal v ljutomerskem govoru. Tudi Jan Baukart je izdal svoje »Storije« izključno v ljutomerskem govoru, dasi trdi na strani 303, da je zajemal besede in oblike tudi iz drugih krajev, če so po njegovem mnenju izvirne. Kakor pri svojih študijah nista upoštevala zelo značilnega malonedeljskega govora niti Ramovš niti Kolarič, tako tudi ni črpal iz njega Baukart. Iz tega govora se ponorčuje, češ da sta zanj značilna stavka: *Pes je po brvi teka, pa bi me vjeda, če nebi nemški veda. Pa sem nemški veda, pa sem jemi reka: Marš!* Pravilno bi se moral glasiti prvi stavek v malonedeljskem govoru: *Pes je po brvi beža, pa bi me vjedja, či nebi nemški veda.* Baukart uporablja tudi ljutomersko obliko *pesa*, dasi imajo skoraj povsod drugod v Prlekiji *psa*, in so Prleki zelo užaljeni, če se ljudje iz drugih narečij iz njih norčujejo, češ da imajo *pesa*.

Baukartove storije so prijetno in večinoma smešno branje. Z neznatno izjemo so njegovi spomini, ki jih časovno ni natančneje določil. Razdelil jih je v 27 humoresk. V njih si je privoščil vse znamenitejše osebe in posebnije Ljutomera in njegove neposredne okolice v prvi polovici našega stoletja. Kakor izgubé Nušičeve komedije pri prevajanju iz srbsčine večino svojega humorja, tako je tudi moč Baukartovih Štorij predvsem v besednih igrinah in v izvirnih primerjavah prleškega narečja. Piše fonetično, vendar ni vedno dosleden: npr. *ot, ičista* (čisto), *naürok veki* (zelo velik), *že naürok čeh* (že pravi fant), *toda bres*.

Velika škoda je, da niso izšle vsaj tri Štorije z diakritičnimi znamenji, s katerimi jih je v rokopisu opremil Kolarič; tedaj bi knjiga napravila veliko uslugo jezikoslovcem in bi jo mogel pravilno brati tudi tisti, ki ne pozna prleškega narečja. Če takih znamenj nima tiskarna v Murski Soboti, pa jih ima kaka druga v Sloveniji; in če bi bila ta preobložena z delom, bi se mogel zateči k Mohorjevi tiskarni v Celovec. Pisec pa mi je obljubil, da bo to pomanjkljivost odpravil v izvodu mariborske Studijske knjižnice.

Prleško besedilo večkrat loči samo naglas od enake knjižne besede s popolnoma drugačnim pomenom; npr. *bitjé* (pretep), *óprava* (vsakodnevno delo pri živini), *regúla* (globoko prekopana zemlja za novi nasad vinske trte, novi nasad trsja prva tri leta), *spótiti* se (spomniti se), *vračati* (živino spoditi z njive, travnika ali drugod iz škode), *vračiti* (zdraviti).

Za prleško narečje je značilen nosni *j*. Če ga že ni mogla izraziti tiskarna z diakritičnim znamenjem, bi bilo bolje uporabljati *nj* kot pa izpustiti *n*, četudi se ponekod nosnik v glagolniku izgublja in je obrazilo *-je* tudi tam, kjer ima knjižna slovenščina *-nj*. Tako najdemo v »Storijah« izraze *kuj* (konj), *plesaje* (ples, plesanje), *maščüvaje* (maščevanje), *blaja* (deska), *glibaja* (jurček) namesto istih izrazov z nosnim *j*.

Pisec skuša približati svoje delo tudi bralcem, ki ne poznajo prleškega narečja. Zato je Štorijam dodal poglavje O nekaterih posebnostih prleščine. Ker govori o prleščini vobče in ne samo o ljutomerskem govoru, bi se moral ozirati tudi na značilnosti drugih govorov. Upamo, da bo v novi izdaji upošteval tudi nje. Na koncu knjige pojasnjuje manj znan prleški besedni zaklad na 16 straneh (Malo prleško besedišče). Tudi v njem se omenjuje predvsem na ljutomerski govor. V knjigi bi kazalo izpustiti tujke, ki so jih že izpodrinitile domače besede, npr. *cajhntati* (risati), *hebajnka* (babica), *ahitati* pasko meti = paziti) itd.

V tem besednjaku nekaterim besedam pomen in pravilno ali natančno določen. Omeniti bi bilo treba tudi izraze, ki so v drugih govorih čisto drugačni kot v ljutomerskem, četudi se besednjak nanaša predvsem na Štorije. *Bajuliti* ne pomeni zmerjati, marveč kregati se; ta izraz se uporablja le, če govorimo o kom zaničljivo. *Bermati*, *nabermati* ne pomeni brati, nabrati, marveč prosičati v zaničljivem govoru. *Bellehem* ni kot v sobi za mizo, marveč božični okras od božiča do svečnice iz umetnih, doma

narejenih cvetlic in raznobarnih trakov v kotu okrog križa, navadno tudi po stropu. *Belak* je beločnica, pa tudi jajčni beljak. *Čunta* (kost) je v nekaterih drugih prleških govori *čonta*. *Čuntast* (*čontast*) koščen se uporablja samo za živa bitja. Izraza *dra* (*drl*), *mra*, *vmra* (umrl) se bereta dvozdolžno. *Drjézgati* ni drzati, siliti, marveč moledovati, če je govor o otrocih. Razen besede *drvotan* se uporablja tudi *naton*. S klicem *dūp* ali *tūp* daje voznik konjem smer na desno in obenem malo udari z vajeti, če pa potegne vajeti in zakliče *hū*, da smer na levo. Za vole in krave so izrazi za dajanje smeri pri vožnji v raznih krajih zelo različni. Tujka *durhcug* (prepih) se v večini prleških govorov nadomešča z izrazom *tū vleče*. *Frajae* (pravilno *irčanje* z nosnim *j*) ne pomenijo neke slabe gobe, ampak vse gobe, tudi nestrupene, ki jih Prleki ne uživajo. Nisem pa še slišal, da bi *irčanja* pomenila tudi ničvredno žensko.

Grdaroba se ne uporablja za garderobo, razen če ji da kdo v šali tudi tak pomen. *Grobjajnski* ne pomeni surov, ampak ošaben. Nemško tujko *ajzlponar* so že davno nadomestili z železničarjem, nikdar pa ga niso nikjer imenovali *hajzponar*, kakor najdemo ta izraz v Besedišču, saj *hajzl* pomeni stranišče. *Haklih* ni izbirčen, marveč zelo občutljiv za malenkosti, zaradi katerih se rad krega. Poleg oblike *hteti* je tudi *šteti* v istem pomenu; enako *ne je hteja*, *ne je šteja*, *ne je hteo*. *Judati* ne pomeni zmerjati, ampak s kregom koga mučiti, ne da bi ta odgovarjal. *Keblača* ni glava vobče, ampak se uporablja ta izraz samo pri zaničevanju. Beseda *kirtati* (romati) se v sedanjem govoru več ne uporablja. *Klet* je v Prlekiji vedno samo shramba nad zemljo, shramba pod hišo v zemlji se imenuje *pivnica* tudi tedaj, če so v njej samo krompir, pesa in repa, ne pa sodi vina ali jabolčnika. *Klečanja* ali *klučanja* (z nosnim *j*) se najde zdaj že redko pri kmetijskih vinogradih; zgrajena je iz brun in obmetana z zmesjo ilovice in slame ter navadno nepobeljena; okna nima, navadno pa dvojce debelih vrat. Zgornja polovica zunanjih vrat je iz prekrizanih lat. Starinska ključavnica ima zelo velik ključ. V ključanji shranjujejo vino in orodje ter sode. Izrazu *morti* (mogoče) odgovarja v drugih prleških govori *laki*, *lakič*, *leki*. Beseda *motovil* se tudi v šaljivem govoru ne uporablja za avto. Izraz *nahiš* za podstrešje mi je neznan; namesto na podstrešju pa pravijo *na hiši*. *Nemaren* ne pomeni samo neubogljiv, ampak predvsem poreden. Ljutomerskemu *nešče* odgovarja v drugih govori *neše* (nekdo), ljutomerskemu *neštrni* pa neki. *Pacati* ne pomeni v rasol položiti, marveč imeti v rasolu. *Paj* je menda edina grška tujka v prleščini. Kakor je v grščini zvalnik, tako je tudi v prleščini ne vzklík, marveč nagovor na fanta in včasih tudi na znanega moškega, ki ga tiče. *Pakli* niso široka roka, ampak prsti na roki v zaničljivem govoru. *Parma* ni skedenj in tudi ne senik, marveč shramba za slamo poleg skednja. Nemško spakedrano *pildek* (sveta podobica) je že čisto izpodrinila slovenska podobica. *Picek* ne pomeni samo pišče, marveč tudi penis. *Prunt* pomeni svinjsko rdečico, zato je *pruntnat* isto kot zaripljen.

Pipec se v ljutomerskem govoru imenuje *sklūkač*, v drugih prleških govori pa *sklūpec* in ponekod *bališ*. *Tolige* in *šajtrge* niso kot samokolnica: *tolige* so samokolnica s koritom, *šajtrge* pa samokolnica za prevažanje trave (in namesto korita ima letve). *Krava vmija* ne pomeni dobi, ampak dobiva polno in veliko vime. Ljutomerskemu *vmaj* (len), *vmajūh* (lenuh) odgovarjata v drugih govori *hmaj*, *vmajóh* in *majóh*. *Vodir* ali *vodér* pomeni goveji rog, v katerem ima kosec kis, da v njem moči brus za brušenje kose. *Zbincnoti* ne pomeni brcati, *zbincne* se žival, če nenadoma od strahu ali veselja poskoči. Prleške testenine niso natančno določene. *Korzuznica* je iz koruznega testa, pečena na ognjišču, debela približno en centimeter. Če je testo mehkejše in se mu dodajo jajca ter se peče v namazani lončeni skledi, je to *zlévajnka*. *Krapci* so hajdinski (ajdovi) ali pšenični. Krapec je torej iz pšenične ali poparjene ajdove moke, okrogle oblike, debel približno en centimeter, namazan s sirom in smetano ali pa s sirom, smetano in naribanimi jabolki in pečen na ognjišču. *Kvasenice* (samo v množini) so iz pšeničnega kvasnega testa, debele okrog dva do tri centimetre in enako namazane kot krapec ter pečene na ognjišču. *Presmec* pomeni butaro, ki se nese na cvetno nedeljo k blagoslovu, pa tudi kruh, ki se nese za veliko noč k blagoslovu, sploh vsa jedila, ki se nesejo tedaj k blagoslovu. *Znevidi se mi* ne pomeni nekaj zasovražim, marveč nekaj mi nenadoma več ne ugaja. *Zoliti* ne pomeni samo nepremično gledati, marveč tudi glasno kričati, glasno jokati. *Zlérbati* ne pomeni vztrajno piti, ampak pohlepno piti. *Zvale* niso samo vnetje ustnih koticov, ampak tudi železni del uzde, ki se daje konju z gobec.

Te opombe pa nikakor ne morejo zmanjšati pomena Baukartovega hvalevrednega in potrebnega dela. Želeti je le, da bi jih upošteval v drugi izdaji in da bi čim prej obdelati tudi nekatera druga slovenska narečja vsaj tako dobro, kot sta prleško Kolarič in Jan Baukart.

Jan Sedivý
Maribor

VPRAŠALI STE

» PO ENI STRANI — PO DRUGI STRANI «

Zadnje čase v našem dnevnem časopisju in v publicistiki vedno pogosteje naletimo na stilizem, ki ni čisto nič v duhu slovstvenega jezika in je zato popolnoma odveč. V 7. številki JiS (1968) je ta stilizem rabljen kar sedemkrat, pa vselej brez potrebe, zapisali pa so ga samo ljubljanski slavisti — zato se tudi oglašam. Poglejmo si posamezne primere!

1. »Prof. K. se *po eni strani* zelo rad naslanja na urejene tradicionalne misli, *po drugi strani* pa je zato dokaj svoboden v presoji in odločitvi« (str. 203). Mnogo lepše in bolj razumljivo bi se stavek glasil: Prof. K. se zelo rad naslanja na urejene tradicionalne misli, je pa (*zato pa je*) dokaj svoboden v presoji in odločitvi.

2. »Molitveni obrazci so živeli v ljudski rabi in bili *po eni strani* zapisani v brižinsko prabesedilo, *po drugi strani* pa so bili pozneje prevzeti v spovedni red stcsl. obrednika« (str. 204). Po slovensko bi se to reklo: Molitveni obrazci so živeli v ljudski rabi in bili zapisani v brižinsko prabesedilo, *pozneje* pa so bili prevzeti v spovedni red stcsl. obrednika.

3. »Razlika med drugim brižinskim spomenikom *na eni strani* ter prvim in tretjim *na drugi* pa je stilistične narave« (str. 207). Koliko lepše in bolj razumljivo je: Razlika med drugim brižinskim spomenikom ter prvim in tretjim pa je stilistične narave.

4. »Medtem ko je *na eni strani* steklo dodatno zbiranje gradiva, je *po drugi strani* uredniški odbor začel izdelovati poskusni snopič novega slovarja« (str. 220). Ali ni bolje: Medtem ko je steklo dodatno zbiranje gradiva, je uredniški odbor začel izdelovati poskusni snopič novega slovarja.

5. »Se huje pa je z nasprotujočimi si težnjami v strokovnem izrazju *na eni strani* in v splošnem jeziku *na drugi strani*« (str. 222). Ta stavek je, kakor je napisan, napačen in nerazumljiv, ker pravi, da so nasprotujoče si težnje v strokovnem izrazju in v splošnem jeziku, povedati pa hoče: Se huje pa je, da posamezne stroke hočejo dati nekaterim izrazom drugačen pomen, kakor ga imajo v splošnem jeziku. Tako bi bilo pravilno in razumljivo na prvi mah.

6. »Slovar izdeluje generacijsko različna skupina. To *po eni strani* omogoča večji boj med globljo analizo, *po drugi* pa vnaša v izdelavo vse preveč individualnih prijemov« (str. 223-24). Kako lepo bi se bralo: Slovar izdeluje generacijsko različna skupina. To omogoča večji boj mnenj in globljo analizo, vnaša pa v izdelavo (ali pa: v izdelavo pa vnaša) vse preveč individualnih prijemov.

7. »Tako mehanično razporejanje bo *po eni strani* olajšalo redakcijo, *po drugi strani* pa bo morda tudi bralcu omogočilo hitrejšo orientacijo po slovarju« (224). Bolje: Tako mehanično razporejanje bo olajšalo redakcijo, morda (obenem) bo pa tudi bralcu omogočilo hitrejšo orientacijo po slovarju.

Od kod nepotrebnosti stilizem »*po (na) eni strani — po (na) drugi strani*«, ki hoče poudariti neko misel, a jo le zastira? Menim, da tisti, ki v besedi in v pisanju rabijo *eno in drugo stran*, delajo to pod vplivom tujih jezikov, kjer nimajo tako krepkega izraznega sredstva, kot je naš protivni veznik *pa*; tudi v vseh navedenih primerih stoji prot. veznik *pa*. Zato se mi zdi stilizem *po (na) eni strani — po (na) drugi strani* poje-manje čuta za polnost slovenske besede. Za dokaz še stavek iz Dela (20. XI. 1968): »S takim poudarkom obhajamo obletnico drugega zasedanja AVNOJ, ker je minilo četrto stoletje od 29. novembra 1943 in ker pada v dobo, ko z *ene strani* ponovno obravnavamo nekatere ustavne formulacije, ki se nanašajo na takrat zasnovano federacijo, in ko se z *druge strani* mednarodno življenje razvija tako, da smo neposredno soočeni z drugačnimi pojmovanji neodvisnosti in samostojnosti narodov« (str. 3).

Jože Gregorič
Muljava

O STILEMIH KOT » PO ENI STRANI — PO DRUGI STRANI «

Z obravnavanim stilemom ni vse tako preprosto, kakor pravi avtor gornjega prispevka. Po gradivu v Inštitutu za slovenski jezik se kaže v nekako takihle obrisih.

Zveza *ena stran — druga stran* je bila zapisana oz. rabljena v čisti krajevno-prislovni vlogi že sredi prejšnjega stoletja in se tako uporablja še danes. Ker je bila višava

na eni plati posebno strma, ni tamkaj nihče kvišku plezati mogel. Na drugi strani je bil grič bolj planoten (Trdina). Na eno stran Tolminske so bregovi, na drugi Soča teče po ravnini (Gradnik). Prehod v le delno krajevnoprislovno funkcijo nakazujeta Cankar in Župančič: *Je že taka božja volja, da so na eni strani premožni, na drugi pa siromašni ljudje. — Prijatelj! to je beseda vseh besed! On, ti — in na drugi strani — magari ves svet.* Iz najnovejšega časa so zgledi za že delno preneseno krajevnoprislovno rabo: *Ko se je namreč v sholastiki stara silogistika preživela. . . sta njeno mesto zavzeli na eni plati matematika, na drugi pa eksperiment in izkustvo* (F. Jerman). To pomeni, da je temeljna zveza trdno zakoreninjena in da ima zato vse pogoje za prenose.

Iz te osnove, lahko pa seveda tudi pod vplivom sosednjih jezikov, je prišlo do poudarnoprislovne rabe, ki jo poznajo že Cigale, Pleteršnik in Slovenski pravopis, čeprav ima slovenščina za ta namen kajpak tudi druge izrazne možnosti (od *pa*, ki se zdi Gregorčiču edino primeren, do *zvez deloma — deloma, nekaj — nekaj, tako — kakor, sicer — vendar* ipd.). Torej ne gre za kalk iz zadnjega časa, ampak za pomensko dokaj natančno določljiv in že dolgo ter na široko znan stilem, ki ga nikakor ne kaže preganjati, zlasti ne v znanstvenem in publicističnem jeziku.

Prva naloga te prislovne zveze je, da poudarja dvojnost in različnost nasprotja, ki ga nakazujeta ustrezni parni sestavini: *Kmetje so se vil po eni plati močno bali, po drugi pa tudi veselili* (Trdina). Zelo primerna je zveza tudi *tedaj, če hoče avtor* že z napovednim stavkom opozoriti na izrazito dvojnost: *Omenil sem, da gre pri tem sodelovanju za medsebojno oplajanje, ker so koristi za oba partnerja na dlani: po eni plati se proizvodnja bogati z uporabo rezultatov znanstvenega dela v svojem razvoju, po drugi plati pa dobiva znanost nove pobude za svoj razvoj z izkušnjami iz proizvodnje* (B. Vrčon). Mogoča je tudi dodatna ločno-vezalna funkcija: *Na slovensko narodno vprašanje je torej treba gledati z dveh zrelišč: v njegovi mednarodni povezanosti na eni in v razmerju s stopnjo razvoja njegovih notranjih gibalnih sil na drugi strani* (Kardelj). Zlasti pa je neobhodna ta prislovna zveza takrat, ko obstoji prva enota bolj zapletene stavčne zgradbe iz več delov in v nji začetek prislovne zveze olajšuje bralcu prehod na drugo enoto ter istočasno odpravlja dvoumnost: *Zatirani narodi vzhodne Evrope so se v drugi polovici XIX. stoletja utrdili in privedli na eni strani do razpada avstro-ogrske monarhije ter do osnovanja novih nacionalnih in mnogonacionalnih držav, na drugi strani pa so postali zaveznik ruske revolucije* (Kardelj).

Druga njena naloga je, da sicer še nakazuje dvojnost, vendar tudi nasploh omejuje veljavnost postavljene trditve ali vsaj preprečuje prevelik poudarek na prvi enoti stavčne zgradbe, pa naj gre za konkretno ali preneseno rabo. Navadno se doda v tem primeru prvemu členu zveze še kak prislov ali veznik: *Vendar je imela tudi bolečina dvoje lic in samo eno je bolelo. Druga plat se je pa veselila in okušala včasih veliko slast in blaženost* (D. Lokar). *Če z ene plati ni moči biti svetovnozgodovinski pesnik brez velikega naravnega genija, tedaj z druge plati časih tudi z velikim genijem ni moči biti svetovnozgodovinski pesnik* (Ziherl). V zadnji stopnji je dvojnost samo še zunanja, navidezna: *Don Kihota so na poti po eni plati trle hude skrbi, po drugi plati pa je bil ves vesel* (Leben). Tokrat avtor nikakor noče poudariti prve enote, saj se povečini z njo tudi idejno strinja ali pa ve, da v prvi trditvi ni bistvo zadeve: *Po tej strani je ta ustanova izrazito dobrodelnega značaja. In tudi po tej, da najdejo v njej zatočišče nezakonske matere, sicer prepuščene same sebi. Toda kakor se družba rada bahari s svojim smislom za dobrodelno ravnanje, tako skuša po drugi strani vsako tako svoje dejanje zasukati sebi v korist* (F. Kozak).

Bolj spotakljiva se zdi na prvi pogled zelo razširjena eliptična raba tega stilema, tj. ohranitev samo njenega drugega dela. Vendar ima tudi ta oblika stilno vrednost, če se pomensko uvršča bodisi v prvo kategorijo (bolj redko) bodisi v drugo (zelo pogosto), zlasti če se nadomesti prvi člen zveze z ustreznim veznikom ali drugim prislovom (npr. *če, čeprav, kakor, sicer*): *Tu izdelujejo najslabši neučhatelski sir v vsem okrožju, po drugi strani pa je tod poljedelstvo druga stvar* (V. Levstik). *Če se bomo pri tem za hip navidez nekoliko odmaknili od našega osrednjega predmeta, pa bomo po drugi plati prispevali marsikaj važnega k razjasnitvi literarnih razmer ob nastopu moderne* (Ocvirk). Bolj redki so primeri, ko je le iz vsebine mogoče razbrati smiselno nasprotje med okrnjenim preokom in v celoti izpeljanim porekom: *Od ljudstva se moramo učiti, kakor zopet z druge strani moramo podučevati ljudstvo* (F. Levstik). Kaj je torej bolj naravnega, nego da je Poljak mislil, ko je videl, kako nevarno je začeto

postopanje za rokovnjači: »Ko bi bila le-ta moja ženitev že prej pri kraju.« Po drugi strani pa se je oglasil mož v njem in rekel je: Ne, kar sem začel, to izvršim s pomočjo drugih (Jurčič).

Najtežje razumljiv in sprejemljiv je tip, pri katerem stoji drugi člen stilema sam na začetku stavka ali celo odstavka brez kakršnega koli zunanega ali notranjega nasprotja proti prejšnji stavčni enoti. Vendar se da tudi za to možnost najti toliko zgledov iz dobrih avtorjev, da ga ni mogoče kar tako navprek obsoditi: *Samo posvaljkani klobuček je dobil milost v njegovih očeh, in to radi krivcev, ki so bili dekliču všeč. Na drugo stran pa ne morem zamolčati, kako se je bil ta spaček sam oblekel in napravil (Tavčar). Kaj bi bilo z njim, če bi si nakopal strastno jezo vojvodinje, ki ima na vajetih prvega ministra; ta pa odloča o treh četrtinah vseh državnih zadev! Na drugo plat se knez neprestano ukvarja z vsem, kar se plete na trdnjavi, in v tej stvari ne pozna šale (Zupančič).* Navedena eliptična raba ima tudi variante, pri kateri se ohrani samo prvi člen zveze, drugi pa se le vsebinsko nakaže ali sploh razpusti: *Rahlo je Agata mislila na gorice, na vse, kar se je zgodilo tam. Ivan ni hotel razgovora o ničemer. Na eni strani je bila zadovoljna s tem (Kranjec). To je bilo po eni strani tudi dobro, ker ni bilo treba plačati karte (Kovačič).*

Obravnnavani stilemi se pojavlja v naslednjih polnih osnovnih oblikah: 1. *na eni strani — na drugi strani*, 2. *po eni strani — po drugi strani*, 3. *z ene strani — z druge strani*. Najpogostejši je prvi tip. Najbolj redek je tretji, kar je razumljivo, saj je stilemi z *ene in druge strani* vezan v glavnem na pomen z *vseh strani*. Ob polnih osnovnih tipih je veliko variant (po gradivu jih je skupno 45), ki se dajo združiti v nekako tele značilnosti: a) če je prvi del zveze popoln, se drugi del praviloma okrepi s *pa*, b) beseda *stran* se obakrat ali enkrat zamenja s *plat*, c) beseda *stran* ali *plat* se v enem delu zveze sploh opusti, č) navadne poudarne oziroma določilne besede se zamenjajo z drugimi besedami (*pa > a*, *eni > tej*), d) osnovni tipi se delno ali polno zapletajo v dodatno vezniško ali prislovno zvezo (*če — tedaj, kakor — tako, kolikor — toliko, tu — medtem ko*), e) eliptična zveza *na drugi strani* ima pri klasikih tožilniško obliko *na drugo stran*.

Obstoječe gradivo izkazuje rabo tega stilema pri tridesetih avtorjih, med katerimi je trinajst leposlovcev. Največ gradiva je iz Jurčiča, Trdine ter Kardelja in Ziherla.

Iz vsega tega lahko sklepamo: Raba stilema *na eni strani — na drugi strani* je že ustaljena. Popolnoma normalna je v znanstvenem in publicističnem jeziku. V leposlovju je delno opazna. Za stilni spodrseljaj je treba imeti njeno rabo v primerih, ko ne gre za nobeno od prej nakazanih nalog, ampak zgolj za mašilo. Te rabe pa ni toliko, da bi bilo primerno v njej iskati dokaz za »pojemanje čuta za polnost slovenske besede«. Med zgledi, ki jih v podporo svoje trditve navaja kritik, se prva dva zgleđa, kvečjemu še četrti, sicer dasta rabiti tudi brez tega stilema (vendar s tem izgubimo poudarjenost), drugi zgleđa (tudi peti) pa bi s kritikovimi popravki izgubili tako svoj pravi smisel kot stilno funkcijo.

Stane Suhadolnik
SAZU Ljubljana

GRADIVO

V OCENO SMO PREJELI

Glas »Korotana«, št. 2, 1968. 18. str.

Umjetnost riječi. God. XII, 1968, broj 3. Str. 181—276.

Vidik 7. 8. 216 str.

Anton Slodnjak, Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Mladinska knjiga, Ljubljana 1968. 590 str.

Marijan Tršar, Zgodbe o psu Riku. Mlada obzorja 21. Zal. Obz. Mar. 1968. 102. str.

Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 12. Ljubljana 1968. Str. 173—362.

The Florida State University Slavic Papers. Volume 2. Flor. State Univ., 1968. 86 str.

Janez Švanjcer, Karneval. Roman. Založba Obzorja Maribor, 1968. 381 str.

Vladimir Kavčič, Zrtve. Roman. Prvi del. Založba Obzorja Maribor, 1968. 868 str.

Makso Šnuderl, Osvobodjene meje. Kruonika Maribora in slovenske severne meje v letih 1918—1919. Založba Obzorja Maribor, 1968. 586 str.

OB JUBILEJNIH ČLANKIH V REVIJI JEZIK IN SLOVSTVO

V zadnji številki revije Jezik in slovstvo smo brali dva jubilejna sestavka: o Stanku Majcnu izpod peresa Marje Boršnikove in članek o Rudolfu Kolariču ob 70-letnici, ki ga je napisal Jože Toporišič.

Prvi sestavek je napisan s toplo človečnostjo, pisateljica občuduje jubilentovo delo, zavzema se zanj, Majcna občuduje kot človeka in kot pisatelja in v bralcu ostane toplo čustvo do jubilanta in Marje Boršnikove, ki je članek napisala.

Vse drugače pa čutimo ob pisanju o Rudolfu Kolariču, kjer članek ne pripoveduje samo o tistem, kar je jubilant ustvaril, pač pa natančno poudarja tudi vse, česar ni naredil, kar je naredil le površno ali kar v njegovem življenju ni bilo uspešnega. Tako »ga ljubljanska fakulteta ni sprejela na razpisano delovno mesto«, njegovi sestavki so samo »note«, ki imajo razpravni značaj. V svojih pismih je razodeval, »samosvoje nazore«, za Kolaričeve razprave pa je značilna »dokazovalna in ponazoritvena neobremenjenost«, kar jim daje vtis lahkotne poljudnoznanstvene impresionističnosti. Dvoumna je pripomba, da »bo zanimivo ugotoviti, kakšen je bil Kolaričev delež pri tem«, ko je sodeloval pri sestavljanju različnih šolskih slovnice. Pisec članka trdi še, da je v zadnjo izdajo Slovenske slovnice »sam prevzel in nekoliko modificiral uvod iz SP 1962«. Najbolj zanimiva je sodba o Kolaričevih ocenah in poročilih. Pisec članka pravi, da so »ocene v glavnem pritrjevalne, tu pa tam razodevajo tudi samostojne avtorjeve nazore,« »njih posebna zasluga pa je tudi ta, da sploh so«. Dvoumno je povedano tudi, da Kolarič »utegne biti vzpodbuden po nasprotnem odzivu«.

Članek je treba prebrati, da začutiš, kako zvenijo v tekstu zgoraj omenjeni citati. Taki članki so žaljivi ne samo za jubilanta, pač pa celo za bralce, ker ob jubilejih nismo vajeni brati tako mrzlega ocenjevanja dela zaslužnih ljudi.

*Zvonka Žnidaršič
Osnovna šola Vrhovci*

KAKO NAM JE PISATI JUBILEJNE ČLANKE?

Zvonka Žnidaršič meni, da je za zaslužne ljudi in za bralce žaljivo, če ob jubilejih kdo trezno (ona pravi mrzlo) ocenjuje tisto, zaradi česar imamo jubilate za zasluzne. V takih spisih je treba — nas uči M. Žnidaršič — jubilentovo delo občudovati, se zavzemati zanj, občudovati pa tudi njegovega tvorca kot človeka in avtorja. In zato pač ne smemo podajati (ona pravi poudarjati) tistega, kar je bilo v jubilentovem delu takega, čemur pač ne dajemo pozitivnih prilastkov. Članek bodi »napisan s toplo človečnostjo«, v bralcu pa zapuščaj »toplo čustvo do jubilanta« in do avtorja jubilejnega članka.

Uvodoma naj povem, da bi bilo uredništvo Jezika in slovstva zelo veselo, ko bi se taki dopisi pošiljali neposredno njemu, ne pa uredništvu Dela: uredniki in naši bralci smo samoupravna združba, kaj bi se potem zatekali po razsodbo k močnemu stricu, ki je razen tega že tako preveč zaposlen z večjimi protesti! Sedanje uredništvo Jezika in slovstva se ima za tako demokratično in močno, da svojega prav nikakor ne želi dokazovati z netiskanjem ugovorov zoper njegovo delo, kot je, žal, po uredniški lastni izkušnji delalo v precejšnji meri prav Delo. Ugovore proti našemu lastnemu delu tiskamo brez rezerv zato, ker menimo, da, kar delamo, delamo z razlogi, prav tako pa ne vidimo nič hudega v dejstvu, da ob resničnih spodrseljajih in napakah le-te z obžalovanjem tudi priznamo in se jih za naprej skušamo varovati.

V danem primeru se kot prizadeti lahko strinjam le z eno zahtevo svoje sodnice: da bodi članek pisan s toplo človečnostjo. To človečnost pa si seveda razlagam tako, da pišem o jubilantu ne kot o kakem posvečenem, a priori idealnem bitju, temveč ga gledam v njegovi zgodovinski resničnosti brez kakršnih koli olupševalnih ali poveličevalnih želj, hkrati pa tudi brez prizadevanja, da mu manjšam ali odvzemam tisto, kar mu v svetu objektivnih dejstev daje njegovo konkretno delo. Zaradi tega mislim, da je moj zapis — edini v Sloveniji in edina konkretna ocena Kolaričevega dela sploh — v skladu s to zahtevo.

Sicer pa mislim, da bi bilo zelo napačno, če bi sprejeli stališče M. Žnidaršič, da bi v jubilejnih člankih jubilanta a priori občudovali kot človeka in avtorja (nekak mali kult osebnosti). Občuduje ali ne občuduje se kak jubilar in njegovo delo na podlagi tega, kar je dejansko storil. In to, kar je Kolarič storil kot slavist (tudi njegovo življenje me zanima samo s te strani), sem skušal natanko prikazati. Zakaj? Zdelo se mi je — kot že prej pri Solarju in Bajcu — potrebno jasno povedati, kaj ti ljudje po svojih dejanjih dejansko pomenijo v našem jezikoslovju (Solar tudi v slovstveni zgodovini), ali če uporabim izraz M. Žnidaršič: skušal sem utemeljiti njih zaslužnost. Ta moj prikaz njihovega deleža je morda nepopoln, gotovo bi ga bilo mogoče dopolniti s podrobnostmi, ni pa povečevalno nepoveden in splošen, zato ga vse dotlej, dokler ga kdo ne izpopolni ali popravi z dejstvi, ki sem jih jaz bodisi prezrl bodisi manj primerno razlagal, moram imeti za veljavnega.

Pripombe M. Žnidaršič k mojemu pisanju o delu R. Kolariča žal niso take, niso graditvene. Tako sploh ni res, da bi moj človek »natančno poudarja(l) tudi vse, česar K. ni naredil, kar je naredil le površno ali kar v njegovem življenju ni bilo uspešnega«. Pri meni ni poudarjanja negativnega, še zdaleč pa ni v navajanju tistega, kar bi bilo mogoče šteti za negativno bilanco jubilarntovega dela, natančnosti. Razen tega ne vem, zakaj bi moralo zveneti negativno za K., da »ga ljubljanska fakulteta ni sprejela na razpisano delovno mesto« (jaz sem dejansko zapisal »ni sprejela na razpisano mesto v redno delovno razmerje«). Omenjam samo dejstvo, kakor pred tem omenjam ravno tako resničnost, da je namreč svoj čas bil tudi redni asistent te fakultete in da je predaval na njej honorarno po želji tega in tega (kar pa ni ugajalo nekomu drugemu). Zgodovinska dejstva so taka, menda ne bomo šli proti njim v boj s svojo osebno podobo o njih! Podobno je tudi z drugimi avtoričinimi ugovori zoper moj članek: nič žaljivega ni v tem, če imamo razprave, članke in knjige za bibliografske enote. Kako pa naj jim rečem, ko jih štejem? In kaj bi bilo žaljivega ali spotakljivega v moji misli, da bi bilo »zanimivo ugotoviti, kakšen je bil Kolaričev delež pri različnih šolskih slovnica«, ki jim je bil soavtor (dejansko sem si jaz tega znanja želel samo v zvezi s slovnici nemškega in francoskega jezika, ker je za K. delež v Slovenski slovnici čisto jasno povedano že v mojem članku, kolikšen in kakšen je). (Vse se zdi, da natančno navajanje mojih trditvev ni ravno moč M. Žnidaršič.) Če M. Žnidaršič ve, kakšen in kolikšen je ta K. delež, jo bom res z zanimanjem bral. Prav tako mi ni jasno, kaj bi bilo narobe v trditvi, da je Kolarič v »zadnjo izdajo (Slovenske slovnice) sam prevzel in nekoliko modificiral uvod iz SP 1962«. To izrecno trdi tudi Solar (gl. JiS 1968, str. 256), isto pa mi je zatrdil tudi A. Bajec. Nisem tudi ne vedel, da bi morali imeti pritrjevalno kritiko za slabo ali da bi bilo kaj slabega, če kdo v kritikah tu pa tam razodeva tudi samostojne nazore. In zakaj ne bi šteli avtorju za posebno zaslug to, če v času, ko kritike skoraj sploh nimamo, kdo kot eden zadnjih mohikancev kritike vendarle piše?

Za konec sem namenoma pustil tiste ugovore M. Žnidaršič, ki se zdijo pravični, če se postavimo na stališče, da je o jubilarntih treba razodevati le svoje občudovanje itd. (prim. njene očitke zoper izraze kot »samosvoji nazori, dokazovalna in ponazoritvena neobremenjenost, vtis lahkotne poljudnoznanstvene impresionističnosti, utegne biti vzpodbuden po nasprotnem odzivu«). Po našem mnenju je treba prikazati celotno jubilarntovo delo in ga realistično oceniti. Proti kakšni oceni pa ni mogoče nastopati z apriorno tezo, da je jubilarnte treba samo hvaliti. Ko se bo M. Žnidaršič posrečilo dokazati splošno sprejete K. nazore o zgodovinskih jezikoslovnih dejstvih ali dokazovalno in ponazoritveno zadostnost njegovih spisov, kar bi jim odvzelo prej omenjeni vtis, bom seveda takoj priznal, da sem te lastnosti prezrl. Dokler pa tega M. Žnidaršič ni storila, bom pač kot eden silno redkih, ki v Sloveniji še piše jezikoslovne kritike in ki v svojih jubilejnih člankih in v člankih o zgodovini slovenskega jezikoslovja še meri »daljo in nebeško stran«, pač moral ostati pri tistem, kar sem zapisal.

J. Toporišič
Filozofska fakulteta Ljubljana

PROSIMO CENJENE NAROČNIKE,
DA PORAVNAJO LANSKO NAROČNINO!