

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN  
SLOVSTVO**

letnik XXVII – leto 1981/82 – št. 5



# Jezik in slovstvo

**Letnik XXVII, številka 5**  
**Ljubljana, februar 1981/82**

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 številke)

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik: Aleksander Skaza, Ljubljana, Aškerčeva 12

Uredniški odbor: Gregor Kocijan (slovstvena zgodovina), Breda Pogorelec (jezikoslovje), Aleksander Skaza (primerjalna slavistika), Franc Žagar (metodika)

Tehnični urednik: Ivo Graul

Svet časopisa: Marjeta Vasič (predsednik), Anka Dušej, Marjan Javornik, Mira Medved,

Jože Munda, Pavle Vozlič, France Vurnik in uredniki

Tisk Aero, kemična, grafična in papirna industrija Celje

Opremila inž. Dora Vodopivec

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12

Tekoči račun: Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana 50100-678-45265

Letna naročnina 120.– din, polletna 60.– din, posamezna številka 15.– din

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 50.– din

Za tujino celoletna naročnina 200.– din

Rokopise pošiljajte na naslov: Uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12

Revijo gmotno podpira Kulturna skupnost SRS, razliko med polno in znižano ceno za dijake in študente pa krije Republiška izobraževalna skupnost SRS

---

## Vsebina pete številke

### Razprave in članki

- 137 *Alenka Glazer*, Prostor in čas v poeziji Janka Glazerja  
143 *Bruno Hartman*, Literarno-kulturno delo v Mariboru med vojnama  
149 *Marko Snoj*, Še ena baltoslovanska skupna osnova sln. *repljāti* in lit. *replióti*  
151 *Stanko Kotnik*, Problematika pravopisnega pouka in aktivnost učencev

### Slovenščina v javni rabi

- 155 *Janez Gradišnik*, »Dežela« in »država«  
157 *Jolka Milič*, Breda Pogorelec, Dada

### Metodične izkušnje

- 158 *Draga Ahačič*, Metodika neposredne gledališke vzgoje za začetnike

### Ocene in poročila

- 166 *Franc Jakopin*, Novo besedje v ruščini  
168 *Andrijan Lah*, Pregledno o gledališču enega

### Zapiski

- 5/III *Boris Paternu*, Poročilo o prvi javni predstavitvi raziskovalnega dela iz leta 1981: 1. URP Raziskovanje slovenske književnosti, književne teorije in primerjalne književnosti; 2. URP Raziskovanje slovenske gledališke ustvarjalnosti

**Alenka Glazer**

Pedagoška akademija v Mariboru

### PROSTOR IN ČAS V POEZIJI JANKA GLAZERJA

Pričujoče razmišljanje\* o Glazerjevi liriki se omejuje na tiste sestavine, ki se zdijo najbolj znane, saj jih je pesnik celo postavil v naslove svojih zbirk. Njegove pesniške zbirke poudarjajo v naslovih (razen jubilejne Pesmi in napisi) dvoje: pohorsko motiviko in problem časa. Začenja se ta poezija s Pohorskimi potmi, končuje s Pohorjem – vmes sta zbirki Časkovač in Ob jesenskem ekvinokciju. Ti naslovi kažejo na dve glavni sestavini doživljanja, ki vežeta pesnika s svetom, z dogajanjem: *prostor*, v katerem mu življenje poteka, in *čas* tega potekanja. Ta prostor ni kateri koli, v katerem bi pesnik naključno bival, vedno znova gre za pesniško upodobitev iste pokrajine –, pokrajine, na katero so vezana najprvotnejša, najintimnejša, najintenzivnejša pesnikova doživetja: vtisi iz ranega otroštva in doživetja iz časov, ko je v ljubezni iskal poti iz svojega samotarstva v svet ljudi. To je pokrajina, ki se s svojo odmaknjenostjo kaže pesniku polna lepote, tako v drobnih dejstvih in dogajanjih kakor v široko, umirjeno potegnenih črtah slemen in položnih pobočij, sicer pretrganih z grabami potokov, vendar v celoti enovitih in spokojnih.

Prilagoditveni razčlenitvi čustvenih in miselnih sestavin, ki kažejo na temeljno izhodišče te poezije, se pokaže še nekaj: da se pesmi, s tematiko vezane na obeležje določene pokrajine, povezujejo tudi z drugima dvema bistvenima sklopoma Glazerjeve lirike, z njegovimi ljubezenskimi in z razmišljujočimi pesmimi, ki govorijo o položaju človeka v svetu in o njegovem odnosu do sočloveka in do sveta, blizu pa so jim tudi domovinske pesmi (kakor jih imenuje Božo Vodušek). Pogosto je sploh težko potegniti mejo med temi motivnimi sklopi, saj uporablja Glazer v velikem delu svoje poezije metaforiko in simbole iz okolja domače pokrajine.

Kakšna je torej osnova, iz katere raste, kot kaže, Glazerjeva celotna lirika? In zakaj je v njej tako pogosto prisotna narava?

Domotožje je naslov lirskemu diptihu, čigar vsebina govori o tem, da si pesnik želi vrniti se v okolje, iz katerega je izšel. Pesem pa ni enovita. Najprej je prikazan v sebi sklenjen, »naš« svet, samotni in odmaknjen, v katerem bukve »same zase stojijo«, kjer so frate samotne, a je poln mogočnosti in intenzivnosti: bukve so košate, zelenje je bujno, planinske trate »po arniki bridki dišijo«. V nadaljevanju se ta svet samotnosti sprevača v osamljenost, zapuščenost, pozabljenost, rzsutost pohorskih glažut, ki niso samo kolektivno »naše«, temveč so pesniku tudi neposredno »prednikov priče«, dokazi tvornega življenja, ki je nekoč tu plalo. A »zdaj samo še tiho pod jelšami temnimi v senci / pohlevni in skriti šumijo mimo studenci«. Svet se je spremenil, arnika odcveta, frate so ožgane, ni več bujnega zelenja ne košatih bukev, temveč krompir in reven, prezgodaj dozoreni oves »med črnimi bukovimi štóri« »na tenki, peščeni zemlji«. Namesto mogočne, bujne in polne od-

\*Prebrano na zborovanju Slavističnega društva Slovenije 8. oktobra 1981 v Mariboru.

maknjenosti je ostala trpka, revna zemlja. Edina vrednota, ki je še v tem svetu, je človek, uravnovešen, kljub vsem naporom in mukam vsakdanjega življenja »s srcem pokojnim«.

Diptih razpada tako na tri dele. V tej tridelnosti pa ne gre samo za različne podobe objektivnega sveta, čeprav jih rišejo mnoge konkretne nadrobnosti, uvajanje s stavčno zvezo Tja bi šel, ki govori o želji po vrnitvi v določeno okolje. V njej je podan pesnikov položaj v življenju: samotnost, ki v trenutkih zavesti o moči človeka osvobaja žalostne in obremenjujoče resničnosti, ob tem osvobajajočem občutku sprostitev pa njegovo nasprotje, tiha, skrita poraženost revne osamljenosti. Ob tem bolečem razkolu se oblikuje želja po istovetnosti s preprostim človekom, z njegovim uravnovešenim soglasjem z okoljem, o čemer priča tudi oblika želje: »in kakor oni (volarji) bi bil«. A ne gre samo za človekovo soglasje z naravo, sredi katere biva. Bistveno je, da človek more najti pot do soljudi. O tem govori zelo določno pesem Želja, v kateri pesnik izreka željo po istovetnosti svojega življenja z življenjskim vzorcem »naših« drvarjev: »sam pri delu, ali v veselju drug med drugovi«. Gre za željo po življenju, ki omogoča samoumevno vključitev v svet, med ljudi, med katerimi človek živi.

A ta želja je za pesnika skoraj nedosegljiva, neuresničljiva, o čemer priča že železni pogojnik, ki jo uvaja. Samotarstvo in zavest o oddeljenosti od drugih ljudi se v njegovih pesmih le redko spreminjata v sprostitev v samoti, kakor na primer v pesmi Zimsko jutro v planini. Mnogo močnejše so poudarjena nasprotna občutja: bolečina obremenjenosti, krivde zaradi nemožnosti, da bi pesnik našel stik z drugim človekom, da bi se znal samoumevno in vdano vključiti v »krogotek sveta«, bolečina, ki odpira »srce«, kakor v pesmi Pohorje, hrepenenje po taki vključitvi. Hrepenenje, ki je še posebej prisotno v ljubezenskih pesmih, a tvori osnovo tudi v pesmih s pokrajinsko tematiko, na primer V jesenskem dežju, Pot skozi meglo in celo v ljudsko šaljivih Pohorskih svetnikih.

Tako stoji v osnovi mnogih Glazerjevih pesmi občutek samotnosti, ki človeka oddeljuje od drugih, a hkrati krčevito iskanje ravnovesja, skladnosti in želja po ubranosti s samim seboj in s svetom okrog sebe.

Na trenutke človek tako skladnost doseže. Takrat, kadar se mu posreči, da se preda samo čutnim vtisom iz narave ob vsakdanjem, samoumevnem kmečkem delu, postavljenem v naravo in odvisnem od nje, delu, ki izpolnjuje človekovo življenje. Podobo take skladne uravnovešenosti, oživljeno v pesmi Doma, bistveno dopolnjuje še ena sestavina: predajanje vsega v varstvo neznanim magičnim močem; to prvinskega kmečkega človeka rešuje odgovornosti za odločitve in ga skladno uvršča v »krogotek sveta«, ki teče po izkušnjah, pridobljenih z izročilom mnogih rodov, kakor govori o tem zadnja kitica pesmi.

Tudi spomini na luč in vonj »po domači zemlji znani, / vsej dišeči, obsijani«, ki v pesmi Maribor b mosta v trenutku presvetljenja zažive v pesniku, niso samo spomini na čutne vtise, ki jih je sprejemal vase na domači zemlji. Konec pesmi govori o rodu in prvi mladosti, hkrati s tem pa vključuje tudi bistvene sestavine, ki ju opredeljujejo.

Tako se pesnikovo domotožje, o katerem govori v nekaterih pesmih, izkaže ne samo kot želja po vrnitvi v kraje, v katerih je preživel prvo mladost, po vrnitvi v nekdanje okolje, temveč predvsem kot želja po vzpostavitvi odnosov med ljudmi, kakor jih je spoznaval v svojem otroštvu, kot želja po prvinskem načinu čustvovanja, mišljenja, odzivanja na svet, skratka življenja. Želi si biti tak, kakršen se mu je kazal nekdanji, nenačeti kmečki človek. (Njegov rod nosi kljub obrtniškim primesem izrazito kmečke poteze.) In pesnik si želi biti sodeležen kmečke samoumevne predanosti toku življenja, zaupanja vanj.

Iz tega nekdanjega življenja so ostale v Glazerjevi pesmi žive sestavine, ki zaznamujejo predmetni svet, vonji, šumi in drugi zvoki, barve, oblike, ostala je živa, nazorna beseda, ostalo pa je še dosti več, poudarjeno realističen odnos do življenja, ki je oprt na dejstva

in računa z njimi, hkrati pa ga vzdiga nad miselne spekulacije neka trdna, z izkušnjami dolgih rodov pridobljena vednost o zakonitostih v naravi: zato v tekstih kljub pogosto prisotnim notranjim nasprotjem in napetostim ni ostrih razklanosti in disonanc. Vsak negativen pojav ima v sebi že kali svojega nasprotja, a prav tako tudi vsak pozitiven pojav. Zato ni nič dokončnega, stalnega, nespremenljivega, edino, kar je neusahljivo, je življenje, pa naj je senčno ali sončno. Prvinski kmečki človek vzame to življenje, kakršno pač je, s trezno in toku stvari podrejšo se samoumevnostjo. Pesnik sicer tega ne zmore, vsaj ne tako brez pridržka, čeprav si ves čas želi prav tega. A vendar je v njem prastara kmečka vednost, vednost o večni menjavi. In ta vednost, ki je pri njem mnogo bolj zavestna, kot nekaj, kar ga skorajda obremenjuje, ga sili, da v vseh trenutkih življenja in zunanje pojavnega sveta išče danemu trenutku njegovo nasprotje. Svetlemu grozeče prihajajočo temino, ki ga bo neizbežno zagrnila, a prav tako sluti tudi za mrakom in nočjo nastajajoči dan. Prav to je bistvo njegove poezije, ki vanjo vnaša svojevrstne značilnosti.

Naravnost z bolešno občutljivostjo je dojemljiv za mejne situacije, ko se ena danost preliva v drugo, še posebej v trenutkih, ko gre za minevanje nečesa pozitivnega in nastajanje negativnega nasprotnega pola. Od tod toliko jesenskih motivov, ki po eni strani še posebej poudarjajo sončnost in milino teh dni, a po drugi že slutnjo mraza, zime. Od tod tako pogosta uporaba členkov že in še, ki razmejujeta dve skrajnosti in hkrati še lovita zvezo med njima.

V mejnih položajih se nekaj, kar je dolgo trajalo, pa v svojem dolgem obstajanju zaradi navidezne nespremenljivosti ni izstopalo iz podobe vsakdanjosti, zdaj, ko je začelo veneti, temneti, se podirati, izginjati, postaja tembolj dragoceno. Oktobrski dnevi so »tihi in mili«, »v rdečih, tenkih kopah ajde / še zlati se sonce zapoznelo«. Slika košate bukve v Večerni sliki, edine še obžarjene z zahajajočim soncem nad večernimi sencami, ki se vzdigajo vse više, stopnjuje intenzivnost svetlobe v trenutku, preden »ugasne, utone v temino«.

In prevzet okušam trpki dim,  
vonj po listju, po zelenju zadnjem –  
in bolj ko nekoč v brstju pomladnem  
se ves mil in drag odkriva svet mi z njim.

Tako pravi pesnik v pesmi z značilnim naslovom *Ob jesenskem ekvinokciju*. Vednost o spremenljivosti in zato tudi o minljivosti vsega vnaša v pesmi močno notranjo napetost, intenzivnost čustva.

Zavest o kratkotrajnosti in neizbežni minljivosti vsega pozitivnega pesnika sili, da tembolj ceni vse svetlo, toplo, milo, da to v danem trenutku sprejme, da je pozoren na trenutke, ki prinašajo srečo. Ni pa v tem uživaškega pozabljenja, ker je, čeprav neizgovorjena, v zadržani in umirjeni dikciji, v izravnani, uravnovešeni in sklenjeni obliki prisotna vednost o končnosti tega doživljanja.

Po drugi strani tudi doživljanje tragičnega, teme, bolečine, tako pogosto v Glazerjevih pesmih, ne izzveneva v brezup, temveč v sedanjemu človeku nenavadno in mogoče tudi tujo vdanost, ali vsaj v poskus, oziroma željo, da bi se lahko sprijaznil s tokom življenja. Kajti nad vsem je neizprosni zakon menjave, ki nosi v sebi tudi neizbežnost minevanja.

Vednost o tem, da je vse spremenljivo, barva to poezijo s svojevrstno elegičnostjo, ki ni ohlapno razčustvovana, saj ji ustvarja ravnovesje težnja po vdanem sprejemanju vsega, kar življenje prinaša. Zato si v Glazerjevih pesmih stojita vstric življenje in smrt, ne kot dve izključujoči se, temveč samo zaporedno menjajoči se dejstvi. In prav ta vednost pomaga pesniku premagovati tudi lastne notranje napetosti.

Skladno so se te sestavine Glazerjeve lirike zlele v *Darovanju*, motivno naslonjenem na ljudsko naivno sočutno povezovanje mrtvih z živimi, ki človekov nagnonski svet premika

v območje duhovnosti ter izpoveduje vero v krščansko pravično etično ravnovesje. Pesem pa je prvinsko poganska hvalnica življenju, ki je za človeka najvišja vrednota.

Razmišljujočega pesnika, ki hkrati pozna instinktivno opredeljevanje prvinskega človeka, privede misel do spoznanja, da vse menjave trdo in neizprosno zadevajo predvsem in še posebej človeka, zaradi njegovega kratko omejenega življenja. Narava s svojim tisočletja dolgim obstojem je v primerjavi s človekom kakor brezčasna, vzdignjena nad drobne, za človeka boleče občutne spremembe v omejenem času njegovega bivanja. Drevesa po planinah so rastle v pesnikovih otroških letih »in rasto še zdaj: počasi / in zamišljeno in vdano«. »Nikamor času ne mudi se tu«, pravi Motiv s Pohorja, » – in v tihem jezeru / počasi, list za listom, se na dnu / nabira šota«. V Počitku na gorskem pašniku voda

Že tisoče let tu šumi tako,  
že tisoče let tu drevesa rasto  
in vedno enaki, po isti poti  
letijo oblaki . . .

Le človek je iz te nepretrganosti izločen.

Narava pomeni okolje, v katerem se more skladno odvijati življenje prvinskemu kmečkemu človeku, ki je eksistenčno vezan nanjo in privzema njen ritem življenja. V tem spajanju je ubrana uravnovešenost, ki jo pesnik išče vedno znova in jo odkriva v oblikah življenja, kakor jih je spoznaval v otroštvu. Dogajanje v naravi s svojim brstenjem, rastjo in zorenjem pomenja tudi analogijo človekovemu življenju sploh. S svojo obstojnostjo pa narava pomenja hkrati nasprotje neizbežnim menjavam kratkega človekovega življenja, zaradi česar postaja sama zase vrednota, dragocena predvsem mislečemu človeku. Ob njej se človek tem jasneje in tembolj živo zaveda svojega položaja v svetu in išče prav v naravi in ritmu prvinskega življenja sredi nje možnosti za izravnavo lastnih bolečih razklanosti. – Podobno vlogo ima pri Glazerju tudi rodovna in družinska tematika; v temelju teh pesmi, na primer Moj ded, Rodovnik, je misel o nadaljevanju rodu, misel, s kakršno kmečko prvinski človek premaguje zgroženost zaradi končnosti posameznika. –

Narava ima, kakor smo vsaj nakazali, v Glazerjevih pesmih torej posebno funkcijo. Povečini ne gre samo za primere oziroma metafore, ki stoje v posameznih verzih, temveč se celotne slike, ki obsegajo večje sestavne dele pesmi, ponekod tudi pesem v celoti, spajajo v ento, ki živi sama zase, ne kot slika, polna živih nadrobnosti iz pesniku znane realnosti, temveč kot svojevrsten simbol, ki ponazarja katero od pesnikovih življenjskih spoznanj.

V poeziji, ki postavlja človeka v odnos do vse narave, v to nepretrgano dogajanje, igra pomembno vlogo čas. Ne gre za upodabljanje zgodovinsko določljivega časa, čeprav je zlasti med prvo in med drugo svetovno vojno pesniku nastala vrsta pesmi, sproženih ob konkretnih, zgodovinsko preverljivih dogajanjih, o čemer pričajo tudi določujoči podnaslovi pri mnogih od njih. Problem časa pa se vendarle pretežno javlja v svoji splošni veljavnosti, ne zgodovinski opredeljenosti.

Narava je pogosto predstavljena brez glagolov in je tako že z jezikovnimi sredstvi izražena brezčasnost, celovitost, nenačetost, stalnost narave v primeri s človekom: tako na primer gozdovi in frate v drugem delu Domotožja, bregovi in gozdovi z redkimi domačijami v pesmi Pohorje, vonj arnike, zorenje in molk poletja v Molku, gola slemena z brusnicami in volkom v Motivu s Pohorja, vonj po uvelosti, napol suhi otavi in ugašanju v pesmi Ob jesenskem ekvinokciju, mesečina v Ubranosti.

Ob to brezčasnost pa je postavljeno naglo spreminjanje in minevanje v času. Zato se v Glazerjevih pesmih pogosto menjuje čas; prevladujoči lirični, večkrat refleksivno barvani sedanjik včasih nenadoma pretrga poseg v preteklost, na primer pesnikov spomin na

nekdanje življenje njegovih prednikov v drugem delu Domotožja ali primera o slovesu v Pohorju; včasih je s preteklim dovršnikom izražen trenutek, ko se je nekaj, kar je bilo negibno ali se je zdelo, ko da razpada, umira, zganilo in se na novo razživelo, kakor razdrto mravljišče v soncu Sredi posekane planje.

Še bolj tipični so v Glazerjevi liriki primeri, ko pesnik v pesmi postavlja drugo ob drugo dve situaciji, eno iz preteklosti in drugo iz sedanosti, izraženi v ustreznih časih: na primer v pesmih Doma v planini, Premišljevanje, Iz otroških let, Jesenski motiv, Jesenska slika, Zimska ter zlasti v mnogih ljubezenskih pesmih. Resignacija, ki včasih zveni iz take dvodelnosti, je še posebej občutna v Ciprošu in v pesmi Ob jesenskem ekvinokciju. Bolj sproščujoča je ta dvodelnost v Ubranosti.

Pesnik pa ne postavlja ob sedanji čas samo preteklega časa, temveč sega tudi v prihodnost, na primer v Večerni sliki, kjer napoveduje nekaj, kar se bo »že skoro« zgodilo. Še pogostejše so pesmi, kjer so upoštevani vsi trije časi: na primer Jesenska pesem, Darovanje, Drvarska, Stari žagar, Upesensko razpoloženje, Kmetije v novembru. Med ljubezenskimi je pomensko tako zasnovana pesem V mesečini, kjer se iz ljubezenskega doživljanja v danem trenutku pesniku odpira pogled v daljno preteklost in enako oddaljeno prihodnost ter se mu razkriva lastno doživljanje kot del vedno ponavljajoče se življenjske zakonitosti. Sklenjenost življenja, segajočega skozi čas, tudi prek smrti posameznika, je temelj pesmi Bližina smrti.

Našteti primeri in podobna mesta v neomenjenih pesmih potrjujejo, da pesnik dojema življenje kot del večnega »krogoteka sveta«. Povezovanje različnih časov in tenkočutna izbira glagolov glede na vid glagolskega dejanja pa na svoj način razširja na prvi pogled drobne lirske organizme. Daje jim posebno razsežnost, širi jih nekako od znotraj navzven, od sedanjega položaja pesnika v preteklost in prihodnost. Notranji obseg pesmi, če lahko tako rečemo, razširjajo tudi posamezne besede, ki poleg stvarnega smisla vnašajo v verze še neko drugo razsežnost, včasih občuteno časovno, na primer »in zategnjene klice volarjev«, še večkrat prostorsko, na primer »in nizek, droben volk vse čez in čez«, »se prek kóp položnih vleče«. Podobno vlogo igra tudi način, kako je pogosto naslikana narava oziroma kak izsek iz nje: »V mračnem molku krog leže bregovi, / nagrmađeni v pokoj širok«, »tja čez samotne naše frate, / tja čez poletne planinske trate«, »Zamišljeni, resni / v procesiji tihi čez svod nebesni / nad mano oblaki beli gredo«, »in že v soncu pozlačeno / vse je naokoli: / vsi tirobi in obronki, / vsi ti skriti doli«, »Kamor pogledam, sama svetloba, / bela nedotaknjenost«. V vseh teh in mnogih nenavedenih verzih je nevidno prisoten človek kot središče, točka, stališče, s katerega so presojana razmerja med njim in svetom krog njega. Ni on sam sebi namen in v širokem pokoju narave se skoraj izgubi. Zato učinkujejo vse te slike kljub določno izrisanim nadrobnostim obsežno, široko. Povezane s časovnim razponom, ki smo ga ugotovili prej, ustvarjajo vtis široke, pokojne nagrmađenosti.

Človek v tem svetu pa kljub svoji vednosti o večni menjavi prav zaradi te brezčasnosti in mogočnosti obdajajočega ga sveta čuti v sebi zadržano pričakovanje in dopustitev različnih možnosti; o tem priča besedno gradivo samo, še posebej raba členka morda ter nedoločnih in poljubnostnih krajevnih in časovnih določil: od nekođ, nekje v daljavah, nikamor, globoko nekje, neke noči pomladne, nekoč, včasih, kdaj, skoro. Podobno učinkujejo mnoge pogojne in pogojno želelne zveze; poleg že omenjenih tja bi šel in kakor oni bi bil še na primer: bi hotel biti, bi pošalil se, kot da bi iskal, kot da bi čakal, dolgo stal bi tu, zbiral misli svoje bi, bi rad hiše in človeka. Vse to ustvarja s svojo nedoločnostjo, kljub stvarnim podobam sveta, skorajda ugibajočo nedoločljivost.

Sredi te rahle, včasih komaj nakazane nedoločljivosti pa beremo verze, ki pričajo o nenadni prešinjensosti, prebuditvi: »... nenadoma neke noči pomladne«, »in nenadoma se

spomnim«, »Pa mu prišla nekoč, ... / je nenadoma misel«, »In nenadoma uzreš« ter podobno.

Iz pesnikovih izjav je znano, da pesem doživi bliskoma, v trenutku, ko se mu nenadoma, pogosto brez vednosti, zakaj, spočne. Sam primerja, kakor pravi, »to spočetej z izoblikovanjem zvezde, v katero se spremeni snežinka, ko nam pade na roko: v trenutku je pred nami, skladna in urejena, kakor da jo je neka skrita središčna energija v njej prešinila s svojimi silnicami in jo osredotočila«. Podobno doživi pesnik pesem, v trenutku, skoraj predmetno jo ugleda, »kot lik, ki je nastal iz neke središčne točke«, vendar lahko ta za trenutek v duhu ugledani lik pesmi pozneje z besedami samo približno pooblikuje, včasih bolj, včasih manj zvesto.

Prebujenje v pesem je pesniku, kakor kažejo prej navedeni verzi in njegova izjava, trenutek nenadne zbranosti in osredotočenosti, izjemne energije, ki prežari na videz neizoblikovano gmoto snovi in pojavov krog njega in jih poveže po nekih na novo odkritih, vendar že prej v njih počivajočih zakonitostih v nov, skladen organizem. Tega vsaj želi, za tem teži pri svojem ustvarjanju. Zato mu je še posebej važna notranja zgradba pesmi, tista, ki na novo poveže posamezne sestavine v skladno urejenost. Od tod težnja po somerni gradnji, mogoče najdosledneje izpeljani v pesmih Vdanost, Pozdrav v domovino in Ciproš; hkrati težnja po rasti pesmi iz ene osrednje predstave, uresničena na primer v pesmi Ob jesenskem ekvinokciju, pa tudi v vrsti drugih. Od tod tudi njegova prizadevanja, da eno svojih najpogostejših pesniških izrazil, primero oziroma podobo v metafori gradi skladno in enotno izpelje: sence se s t e k a j o v kotline kakor v žlebe, tema bo p r e p l á v i l a dolino, obžarjena bukev u t o n e v temino (Večerna slika); podobno tudi v drugih pesmih. Pri načinu, kako Glazerju pesem nastane, je to naravno: ugledana kot celota, vsebuje enovito, organsko podobo. V tej izravnosti ni težnje po formalizmu, ker ni važna oblika od zunaj, temveč kot nekaj, kar raste od znotraj navzven.

V središču, iz katerega Glazerju pesem raste, pa je človek. Človek, ki mu je, odkar je bila zanj pretrgana prvinska zveza z naravo, vedno teže iskati notranjega in zunanjega ravnovesja. Še vedno pa vidi uresničeno to ravnovesje v naravi. Osnovno občutje sveta, osnovni spori in težnje po njih izravnavi se v tej liriki skladno vežejo z uporabljenimi izraznimi sredstvi in njih izoblikovanjem.

Temelj, iz katerega raste ta poezija, je torej človek sredi narave in narava ob človeku ter grozeče opominjajoči čas, ki človeku budi zavest o njegovi kratko omejeni poti in ga sili, da se tem intenzivneje odziva na življenje. Tako se nam kažejo pesmi Janka Glazerja kot poezija, ki je v svojih osnovah enotna in celovita, ne glede na to, kateremu sklopu pripadajo te pesmi po svojih motivih in tematiki.



**Bruno Hartman**

Univerzitetna knjižnica v Mariboru

## LITERARNO-KULTURNO DELO V MARIBORU MED VOJNAMA\*

Slovenci pripisujemo Mariboru nenavadne položaje. To počenjamo iz različnih vzrokov: iz preostankov zgodovinsko utemeljenega občutka pokrajinske pripadnosti, različnosti družbenega življenja, navad, običajev, jezika, gospodarske koristi, nekakšne tekmovalne pobude, nemalokrat pa tudi iz neznanja. Žal je preteklost Slovencev v Mariboru še vse premalo raziskana, zlasti čas med vojnama, da bi to neznanje hitreje odpravljali, z njim pa tudi enega od vzrokov za zastiranje resničnega položaja Maribora v naši družbi. Opozorim naj samo na en podatek: prebivalstvo Maribora je v razmeroma kratkem obdobju 1918–1941–1945 spričo dogodkov, ki so spreminjali podobo sveta, doživelo trikratno preobrazbo; ta je vsakič bistveno predrugačila nacionalno, s tem pa tudi kulturno sestavo mesta.

Maribor je bil v kronovini Štajerski v sklopu Avstrije vseskozi v senci glavnega mesta Gradca, zato so se v njem razvile le redke kulturne institucije. Od sredine 19. stoletja se je mesto ob južni železnici, ki je povezala Dunaj s Trstom, začelo naglo razvijati; velik zagon je doživela industrija. Čeprav je bil Maribor naravno in gospodarsko središče Slovencev na Štajerskem (v celotni kronovini jih je bilo približno tretjina) – in to njegovo središčno vlogo so priznavali spočetka tudi nekateri Nemci, recimo nemški pesnik s falskega gradu Friedrich Freiherr von Rast, s psevdonomim Hilarius, je samo mesto bilo trdno v rokah nemškega meščanstva. Njegova gospodarska moč in načrtno ponemčevanje sta potiskala v nemštvo tudi slovenske prišleke z dežele, zlasti še delavce v velikih delavnicah južne železnice; te je pritegovala v svoje vrste socialna demokracija, ki pa je bila spričo organiziranosti v državnem okviru, vezana na nemški Gradec. Povrh so z različnimi ponemčevalnimi ukrepi izredno hitro izgubljale slovenski značaj primestne občine Krčevina-Lajtersperk, Pobrežje, Tezno, Razvanje in Studenci. Zadnje ljudsko štetje pod Avstrijo l. 1910 je v Mariboru izkazalo 22.650 Nemcev in 3.820 Slovencev, kar je pomenilo 17 % mestnega prebivalstva.

Kljub takšni statistični majhnosti Slovencev v mestu pa je Maribor v slabem desetletju pred prvo svetovno vojno postal kar močno kulturno središče štajerskih Slovencev: v njem je bilo ustanovljeno Zgodovinsko društvo, znanstvena revija Časopis za zgodovino in narodopisje, znanstvena knjižnica, Slovenska krščansko socialna zveza, telovadno društvo Sokol in slovensko športno društvo Maribor, Dramatično društvo, slovenska ljudska knjižnica, slovensko glasbeno društvo. Tolikšen razmah je omogočila gospodarska učvrstitev slovenskega meščanstva, ki si je l. 1899 sezidalo na robu starega mestnega jedra mogočni Narodni dom, v katerem je bilo mogoče razvijati gospodarsko, politično in kulturno moč štajerskih Slovencev. Merjenje med Slovenci in Nemci v mestu je pretrgala prva svetovna vojska.

Ko je dvojna monarhija l. 1918 razpadla, je Maribor za Narodni svet za Slovensko Štajersko, ki je imel sedež v Mariboru, s tem pa tudi za novo Državo Srbov, Hrvatov in Slovencev zagotovil z drzno vojaško akcijo pesnik in general Rudolf Maister. Kljub poskusom mariborskega nemškega meščanstva in socialne demokracije ter republike Nemške Avstrije, da bi bil Maribor dodeljen njej, je senžermenska mirovna pogodba z Avstrijo l. 1919 Maribor in njegovo širšo okolico prisodila novi državi.

\*Sestavek je bil prebran na zborovanju SDS oktobra 1981 v Mariboru.

Ukrepi Narodne vlade za Slovenijo so bili l. 1919 naravnani zoper nemško premoč v mestu; po vojaških akcijah so ga zapuščali nemško vojaštvo z družinami, državni uradniki, profesorji in učitelji, zlasti po krvavih pronemških demonstracijah konec januarja l. 1919. Prosvetne oblasti ljubljanske narodne vlade so z začetkom aprila 1919 vodstvo mariborskih šol zaupale slovenskim učiteljem in profesorjem, začel pa se je proces poslovenjenja mariborskih šol, ki je najdlje trajalo na realki- tja do šolskega leta 1925/26. Vzporednice za nemške šolarje na osnovnih šolah so se zlagoma krčile, dokler niso- številčno šibke- ostale samo še na osnovni šoli v Cankarjevi ulici.

Po mirovni pogodbi z Avstrijo so mnogi nemški Mariborčani (okrog 6000 ljudi) optirali za Avstrijo, v mesto pa so v več valovih, že kar od konca vojne, prihajali slovenski begunci s Primorskega, ki so se umaknili italijanskemu nasilju. L. 1921 so ocenili, da je »ob severni meji, okoli Maribora, 11.000 Primorcev«. Ta dotok nacionalno ovedenega življa je Mariboru zelo koristil, zlasti še, ker so primorski begunci mnogo prispevali h glasbeni, gledališki, literarni in likovni kulturi slovenskega Maribora. Mestu so med vojnama dajali poseben pečat.

Ko so l. 1921 izvedli prvo ljudsko štetje v novi državi, so našeli v Mariboru 20.374 Slovencev in 6.435 Nemcev (razmerje približno 3:1). Tistikrat so narodno pripadnost določali po materinem, ne po občevalnem jeziku, kot so to počeli pod Avstrijo. Ne glede na to, da tudi takšno štetje ni natančno odsevalo zavestne pripadnosti k nekemu narodu, je vendarle pokazalo, da so Slovenci prevladali v mestu. Pristaviti moramo, da je bilo v mestu še izza monarhije čez 400 Čehov (v Jugoslaviji so imeli celo dopolnilno češko šolo) in precej belogardistične ruske emigracije, pa seveda tudi nekaj sto Srbov in Hrvatov. Nemška manjšina je svojo kulturno moč izgubila, saj je bila večidel meščanskega- trgovskega, obrtniškega, podjetniškega in veleposestniškega pridobitnega sloja, vendar pa je z močjo kapitala držala močne položaje, ki jih je v tridesetih letih ideološko utrjevala z nacizmom. Nemščina je bila v mestu še kar močno v rabi: med nemško manjšino, kajpada, starejša slovenska generacija pa jo je dodobra obvladovala še iz avstrijskih šol. Za ilustracijo navajam, da je prva generacija mariborskih srednješolcev, ki se je šolala zgolj v slovenskem jeziku od prvega razreda osnovne šole dalje, maturirala šele na koncu šolskega leta 1930/31, torej na sredi obdobja, ki ga obravnavamo.

Opozoril bi še na neko značilnost, ki je posredno vplivala na kulturni razvoj Maribora in z njim severovzhodne Slovenije: medtem ko je bila takoj po razpadu Avstro- Ogrske okrnjena Slovenija enovita upravna enota, je od 1922–1929 razpadla na dve oblasti – ljubljansko in mariborsko. Ta je obsegala zvečine nekdanjo slovensko Štajersko, pa tudi del Koroške, Prekmurje in celó hrvaška okraja Čakovec in Prelog. Tako so bile oživljene kranjske in štajerske regionalne reminiscence, kar se je pokazalo tudi v zasnovi mnogih kulturnih organizacij in je imelo razdvajalni učinek.

Obnovitev mariborskih slovenskih kulturnih organizacij se je začela že spomladi 1918, torej v zadnjem vojnem letu, skladno s splošnim političnim razvojem. Ko pa je nastala nova država, so morali v Mariboru poskrbeti za nove slovenske kulturne ustanove. V glavnem je njihovo organizacijo uredilo jedro mariborskih slovenskih političnih in kulturnih delavcev še izpred vojne.

Najprej je bilo l. 1919 odpravljeno mariborsko nemško gledališče in ustanovljeno poklicno Slovensko mestno gledališče, ki je začelo svoje delovanje programsko z Levstikovim Tugomerom. Kako težavni so bili takratni poprevratni časi, govori podatek, da gledališča ni mogla ustanoviti državna, pokrajinska ali mestna oblast, pač pa je moral to breme prevzeti nase zasebnik – igralec in režiser Hinko Nučič. Kasneje je gledališče vendarle postalo narodno, pokrajinsko, vendar je bilo zelo skopo dotirano, zato se je ves čas med vojnama moralo dajati za obstoj. Z veliko organizacijsko spretnostjo in umetniško prizadev-

nostjo se je neodvisno od ljubljanskega Narodnega gledališča dokopalo do originalnega gledališkega izraza. Imelo je sicer pragmatičen repertoar, a je v njem bilo dosti prostora za sodobno slovensko dramatiko, s posebno ljubeznijo in spoštljivostjo pa se je posvečalo Cankarju in premišljeno odbrani svetovni dramatik. Mariborsko slovensko gledališče je imelo med vojnoma izreden vpliv na kulturno zavest v Mariboru. Po njem so se zgledovale številne ljubiteljske igralske skupine različne svetovnonazorske usmeritve v mestu in severovzhodni Sloveniji. Skoraj neverjetno pa se nam danes zdi, da med njim in ljubljansko Dramo ni bilo skoraj nikakršnih stikov: šele po dvajsetih letih je tik pred drugo svetovno vojno prišlo do izmenjalnega gostovanja med njima.

Približno enako se je godilo Študijski knjižnici – splošno znanstveni ustanovi s poudarkom na domoznanstvu, ki pa se je razvijala v knjižnico, ki se je posvečala zbiranju slovenskega slovstva v celoti. Taka usmeritev je bila za slovensko kulturo v Mariboru prepotrebna. A državna in pokrajinska oblast knjižnice nista vzeli za svojo. Preudarni mariborski mestni svet jo je l. 1925 razglasil za mestno ustanovo in do razpada kraljevine Jugoslavije gmotno dobro skrbel zanjo.

V Mariboru je med vojnoma vzniknila vrsta knjižnic; med njimi so bile najpomembnejše liberalno naravnana Ljudska v Narodnem domu, ki je izvirala še iz predvojnega časa, Prosvetna, katoliška, ki se je razmahnila zlasti po l. 1929, ko je njeno vodstvo prevzel dr. Franc Sušnik, in Delavska knjižnica, podružnica ljubljanske knjižnice Delavske zbornice, izrazito socialistična in tudi marksistična. Vse tri so imele dober izbor literature (še zlasti Delavska). Bralci so se mogli seznanjati predvsem z domačo, slovensko literaturo, pa tudi s svetovno, celo sodobno rusko. Vendar je ta prihajala v knjižnice predvsem v nemških prevodih. Tudi znanstvena in strokovna literatura je bila zvečinoma na voljo kar v nemščini. Zato je bila izposoja knjig v nemščini in slovenščini v mariborskih javnih knjižnicah tja do druge svetovne vojske približno izenačena.

Močno se je razvilo slovensko glasbeno življenje. Organizirana Opera je delovala sicer samo od 1922–1928, zato pa je l. 1919 ustanovljena Glasbena matica uredila glasbeno šolanje (pridružili sta se ji še dve glasbeni šoli) in koncertno življenje. Vodili so jo med drugimi Vasilij Mirk, Ubald Vrabec, Marjan Kozina in Oton Bajde. V mestu so delovali številni zbori; nekateri med njimi so se mogli pohvaliti tudi s širšimi priznanji, celo iz tujine.

Iz predvojnega mrtvila je l. 1920 s prvo umetniško razstavo povzdignil likovno umetnost mecen in mentor general Rudolf Maister. V likovnih klubih Grohar in Brazda so se združili ugledni likovniki, med njimi Ante Trstenjak, Fran Stiplovšek, Ivan Kos, Nikolaj Pirnat, Viktor Cotič, Zoran Mušič, France Mihelič, Fran Tratnik in Albert Sirk.

Maribor je bil središče dveh izredno razvejanih kulturno-prosvetnih organizacij. L. 1923 se je dotedanja Slovenska krščansko socialna zveza preimenovala v Prosvetno zvezo, liberalna Zveza kulturnih društev pa je bila ustanovljena 1. 1925. Obe sta delovali na območju nekdanje Štajerske, šteli pa sta po nekaj sto društev. Idejno, vsebinsko in organizacijsko so jih usmerjali iz Maribora. Socialistično slovensko kulturno-prosvetno društvo Svoboda je bilo v Mariboru ustanovljeno l. 1919 ob sorodnih nemških socialnodemokratskih ali socialističnih organizacijah. Mariborski Svobodi so se polagoma pridružile Svobode v primestnih občinah, vendar so vse bile združene v vseslovensko organizacijo s sedežem v Ljubljani. Delavce so navezovala na slovensko kulturo. Iz mariborskih Svobod, kasnejših Vzajemnosti, so izšli znani slovenski kulturni delavci, med njimi prof. Bogo Teplý, prof. Ivan Favai, Jože Babič in Anton Tanc-Čulkovski.

Omeniti nam je še Ljudsko prosveto, ki je l. 1922 vzniknila iz mariborske Svobode, a se je l. 1924 osamosvojila. Njen izredno bogati program predavanj, glasbenih nastopov in gledaliških predstav je vključeval tudi literarne nastope.

Glede literarnega ustvarjanja in povezovanja literatov je treba najprej opozoriti, da je bila mariborska srednješolska mladina med vojnama zelo razgibana. Zlasti takoj po vojni se je mladi rod spričo razburkanih političnih tokov, družbenih pretresov in novih umetnostnih smeri, zlasti pa tega, da je bila materinščina rešena tujih pritiskov, loteval ustanavljanja literarnih glasil. Iz njih so izšli nekateri ugledni slovenski književniki. Iz Utrinkov (1921–1923) s klasične gimnazije so zrasli Bratko Kreft, Milan Držečnik, Josip Rijavec in Alfonz Kopriva, Stražnji ognji (1925–1926), ki jih je urejal takratni mariborski semeniščnik Edvard Kocbek, so v tretjem letniku postali glasilo vseh slovenskih katoliških srednješolcev. Mariborski dijaki-begunci izpod Italije so v letih 1921–1922 izdajali list Soča s poudarjeno nacionalno idejo. Na realki je iz glasila Prelom (1925) izšel Anton Ingolič, iz Pisanega panja pa Filip Kumbatovič-Kalan. V letih 1926–1927 je na klasični gimnaziji urejal list Gaudeamus Jaro Dolar, ki je v slovstvenem in kulturnem življenju Maribora v kasnejših letih igral vidno vlogo. Mariborski semeniščniki so med vojnama izdajali svoja tradicionalni literarni list Lipca. Izšlo je tudi več dijaških almanahov: na realki Matura (1923 slovensko-nemški, 1925 in 1932 samo slovenski), nato 1926 Rosna jutra s poglavitnim sodelavcem Francetom Borkom, 1933 almanah Mladi utripi z napredno usmerjenimi Dragom Bajtom, Danilom Viherjem in Jožetom Kerenčičem, ter katoliško naravnanim Brstjem, iz katerega izvira pesnik in publicist France Filipič. Leta 1940 so osmošolci klasične gimnazije na razstanku izdali tiskani almanah Majolika. V njem so objavili svoja dela Jože Čakš, Stanko Janežič, zelo nadarjena Beata Linzner, Milan Venišnik, Bogdan Pogačnik, Dušan Humar in Franjo Štuhec.

Z velikimi napori si je Maribor skušal dobiti lastno literarno revijo. V zanosnih poprevratnih dneh si je to breme naložilo kar mariborsko gledališče pod Nučičevim vodstvom. V sezoni 1920/1921 je izdajalo mariborski kulturni vestnik Zrnje. Izšlo je vsega 28 drobnih števil, ki so bile sicer povečini posvečene gledališkim problemom in dramski literaturi. Izdajatelj pa so imeli namen, da bi Zrnje moglo »postati kulturno glasilo ob naši severni meji«. In tako so v Zrnju sodelovali s pesmimi Janko Glazer, Fran Roš, Radivoj Rehar, Jan Baukart, objavljene pa so bile tudi pesmi dveh pokojnikov Srečka Puncerja in Dragotina Marčinka ter Maksa Šnuderla in Božidarja Borka. Zrnje je odsevalo nacionalno politično ozračje tistega časa: mnogo prispevkov je bilo v srbohrvaščini, kakor so tiste čase v njej odigrali nekaj dram tudi v mariborskem slovenskem gledališču. Zrnje so v gledališču poskušali oživiti l. 1928 pod uredništvom igralca in pesnika Danila Gorinška, a je poskus po treh številkah zamrl.

Leta 1936 je urednik, pripovednik in dramatik Radivoj Rehar tvegala poskus z revijo Piramida. Kot »edino revialno glasilo Maribora in bivše Spodnje Štajerske naj bi bilo občenarodno, nad svetovnimi nazori in strankami«. Ker pa je bilo samo politično angažirano, zlasti zoper napredne, leve tokove, povrh pa je objavljalo vse manj prebrano gradivo, je Piramida po desetih številkah utihnila.

Medtem so se umetniški ustvarjalci v Mariboru združili v Umetniški klub, ki je pod predsedstvom dr. Maksa Šnuderla ustvaril za kulturo dobro ozračje. Leta 1938 je začel izdajati revijo za leposlovje, umetnost in publicistiko Obzorja. Prvi letnik sta uredila dr. Ivan Dornik in dr. Vladimir Kralj, naslednja dva pa dr. Kralj sam. Revija si je pri prči izdelala jasen vsebinski profil in si za sodelavce pridobila predvsem v Mariboru ali v njegovi okolici živeče pisce ali pa pisce, ki so bili po rodu iz teh krajev. Tako so v njej objavljali predvsem tisti, ki so se začeli uveljavljati v slovenski literaturi in drugih vrstah umetnosti: Branko Rudolf, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Ivan Potrč, Branka Jurca, Jože Kerenčič, Tone Čufar, Anton Slodnjak, Cvetko Zagorski, pisci polemičnih člankov Ivan Bratko, Dragotin Cvetko, dr. Joža Glonar, dr. Vito Kraigher, dr. Anton Trstenjak, dr. Franc Žgeč. Zelo bogato je revija spremljala sodobne slovenske umetnostne pojave; o njih so pisali, denimo, Jaro Dolar, dr. Fran Šijanec, Vasilij Mirk, Zoran Mušič in dr. Vladimir Kralj.

Maribor je z Obzorji dobil revijo, ki je ob že desetletja uveljavljenem Časopisu za zgodovino in narodopisje odsevala dozorevanje žive in ustvarjalne slovenske kulture v Mariboru. Žal že v času, ki mu je malo zatem sledilo njeno uničenje.

Dodajam še, da sta dr. Franc Sušnik in France Filipič kot urednika glasilo Naš dom, ki je v Mariboru izhajalo že z začetka stoletja in je bilo namenjeno predvsem katoliški ljudski prosveti, v zadnjem letniku (1938–1939) preoblikovala v pretežno slovstveno publikacijo, v kateri so poleg mladih literatov iz kroga gimnazijske Majolike sodelovali še Ivan Dornik, Stane Suhadolnik, Vida Taufer, Mihael Vodeb, Ludvik Zorzut, Januš Golec, Fran Ksaver Meško, Vilko Novak, Milan Kajč in Viktor Smolej.

Maribor se med vojnama ni mogel postaviti z založniško dejavnostjo. Še najbolj dejavna je bila Cirilova knjižnica katoliškega kroga, od 1919–1940. A umetniška raven njenih izdaj ni bila posebno visoka: založba je bila znana predvsem po prevodih del Karla Maya, pustolovskih povesti in kriminalk; od slovenskih pisateljev sta bila zlasti v čislih pisca trivialnih povesti Ožbalt Ilaunig in Januš Golec.

Večjo prizadevnost je pokazala Tiskovna zadruga, ki so jo l. 1925 ustanovili – tako so zapisali – »mlajši nacionalisti v mariborski oblasti«. Zavedali so se, da Maribor, kar zadeva izdajanje slovenskih knjig, »ni vreden naslednik Gorice, če že ne Trsta«, zato so se odločili izdajati jih brez dobička in brez tantiem. Gonilna moč podjetja sta bila dr. Makso Šnuderl in dr. Miloš Vauhnik. Namenili so se izdajati »po možnosti dela mariborskih avtorjev«. Tiskovna zadruga je med drugimi izdala Maistrovo zbirko Kitica mojih, Janka Glazerja Čas-kovač, Maksa Šnuderla zbirko novel Človek iz samote in roman Izgubljena zemlja, Antona Ovna študijo o Francu Ksaverju Mešku in Radivoja Reharja Vipavske povesti.

Socialistična Cankarjeva družba je od začetka, l. 1930., do l. 1941 svoje koledarje in knjižne darove tiskala v mariborski Ljudski tiskarni, ki je bila v rokah delavcev. Več letnikov je uredil mariborski gimnazijski profesor Bogo Teplý, prispevke pa so pisali tudi mariborski avtorji, zlasti Bogo Teplý (s psevdonimom Talpa), Anton Tanc, Viktor Grčar, Milica Stupanova in dr. Avgust Reisman.

V Mariboru pišoči se dolgo niso povezali v posebno organizacijo. Bilo jih je premalo, pa še med njimi so bili takšni, ki so se v mestu zadržali le krajši čas. Tako je bil v prvem desetletju po prevratu pesnik in general Rudolf Maister tisti, ki je na svojem domu imel skorajda literarni salon, v katerem je sprejemal pisateljske tovariše pa ugledne goste-pisatelje iz Ljubljane, kadar so prihajali na literarne nastope v obdravsko mesto. Leta 1929, ko je Ljubljana imela Društvo slovenskih književnikov in še Pen klub povrh, ni bilo v Mariboru nič podobnega, zato je vzklikala želja, da bi se povezali književniki iz Maribora in mariborske oblasti. Toda do ustanovitve Kluba književnikov je prišlo šele konec l. 1933, ko so ugotovili, da Maribor »vendar vedno bolj (zavzema) resnični položaj drugega središča svobodnega slovenskega ozemlja«. Za predsednika so izbrali pripovednika dr. Iva Šorlija, namen kluba pa je bil prirejati tedenske debate »o mariborskih in literarnih rečeh«. A že dve leti kasneje je bila osnovana nova organizacija »vseh tvorcev umetnosti« – Umetniški klub, katerega namen je bil, najprej povezati ustvarjalce z različnih umetnostnih področij, nato pa prirejati »debatne večere za vsa naša umetnostna vprašanja, recitacijske večere pesnikov in pisateljev, komorne prireditve gledaliških igralcev, razstave slikarjev, kiparjev in arhitektov, izdajati svoje revije za leposlovje in vse panoge v njem zastopanih umetnosti, tvoriti reprezentanco na zunaj, pospeševati delo svojih članov in jih podpirati ter storiti vse, da postane naša izvirna umetnost res last vsega naroda, ne samo redkih posameznikov«. Umetniški klub je v res kratkem času dosegel izredne uspehe (na primer ustanovitev že omenjene revije Obzorja pa zvrstitev umetnostnih tednov v zadnjih letih pred vojno). Preobrazil je Maribor v dejavno kulturno središče. Rast leposlovja pa je mariborska občina želela spodbujati z leta 1936 ustanovljeno vsakoletno

Slomškovo nagrado, namenjeno »v mariborskem kulturnem področju delujočim pisateljem – leposlovcem«.

Za stike mariborskih občanov z leposlovjem so poskrbeli zlasti Ljudska univerza, Narodno gledališče in Umetniški klub z literarnimi večeri. Že kar l. 1921 je pesnik Anton Podbevšek ob glasbeni spremljavi Marija Kogoja razviharil mariborsko mladino. Neznansko navdušenje je med njo vzbudil Oton Župančič, ko je dvakrat prišel v Maribor v spremstvu izbranih literatov. Prvič, na Prešernovi proslavi, je ob Josipu Vidmarju, Franu Albrehtu in Vidi Tauferjevi spregovoril znamenite besede o Prešernu mariborski mladini, drugič, ob petdesetletnici Cankarjevega rojstva, pa so z njim prišli Fr. S. Finžgar, dr. Izidor Cankar, Fran Albrecht, France Koblar in Igo Gruden. Bili sta manifestaciji, ki sta mariborski mladi srednješkolski rod magično priklenili k slovenski literaturi. Literarni nastopi so se vrstili; na njih so brali dela Alojzija Gradnika, Miško Kranjec, Pavel Golia, Alojzija Kraigher in Fran Albrecht. Tako so se konec tridesetih let rušile pregrade, ki so dotlej postavljale Ljubljano in Maribor vsaksebi, zadrževale njegov razvoj, s tem pa harmonični razvoj kulture pri nas.

Ena najsijajnejših literarnih, kulturnih in hkrati političnih manifestacij je bil nastop hrvaških književnikov v Mariboru 15. in 16. maja 1940, v času torej, ko se je na Zahodu razbesnela bitka za Francijo in je človeštvo v grozi čakalo na njen izid. Vrhunski umetniki hrvaške besede Tin Ujevič, Vladimir Nazor, Ivan Goran-Kovačić, Dobriša Cesarić, Ivo Kozarčanin, dr. Ilja Jakovljevič, Olinko Delorko in Novak Simić so z navdušeno množico izpričali slovensko-hrvaško bratstvo in voljo, živeti v skupnosti jugoslovanskih narodov. Prireditelj je bila tudi dejanje kosanja z nemško manjšino v Mariboru, ki je, zaslepljena od nacizma, postajala vse bolj ohola.

Za pesnika – znamenje literarnega Maribora je veljal med vojnama Janko Glazer, saj je bil po rodu iz bližnjih Ruš, se šolal v mestu in v njem kot profesor, predvsem pa kot knjižničar in urednik užival ugled velike osebnosti. V njegovi poeziji je prisotna obdravska pokrajina, Pohorje in Maribor. Drugo znamenje Maribora med vojnama je bil Rudolf Maister s svojimi domoljubnimi, bojnimi, pa tudi v duhu ljudske šegavosti zapetimi pesmimi, z glorio osvoboditelja Maribora in Štajerske, povrh pa še s kulturno organizacijskimi, mecenskimi in mentorskimi dejanji. Tretji je bil pripovednik in dramatik Makso Šnuderl; v mestu je živel že pred vojno kot dijak, nato pa je bil ena njegovih najvidnejših političnih in kulturnih osebnosti. Zlasti se je kot njegov upesnjevalec potrdil s romanoma *Izgubljena zemlja* in *Osvobojene meje*, ki slikata predvsem prevratni čas v Mariboru, boje na Koroškem ter usode ljudi v njih.

Že v dijaških letih se je v rodnem Mariboru izkazal z ustvarjalno voljo na literarnem in gledališkem področju Bratko Kreft, l. 1930 pa je zaradi romana *Človek mrtvaških lobanj* in njegove avtobiografske snovi, politične ostrine in razgaljanja stisk mladine takoj po vojni moral pred mariborsko sodišče, s čimer je mesto doživelo odmeven literarni škandal. Mariborčan po rojstvu je bil Stanko Majcen, ki je svoje literarne prvence objavljial v mariborskih časnikih še pred prvo svetovno vojno, v zrelih letih pa, čeprav literarno plodovit, skorajda ni posegel v literarno dogajanje v Mariboru.

Zasnovo literarnega dela je dobil v Mariboru, kjer je preživel mladost do mature in se še po njej vračal vanj, Filip Kumbatovič-Kalan. V noveli *Pustolovci* je z ironijo naslikal poprevratni malomeščanski Maribor, ujet še v avstrijsko miselnost.

Močan je bil delež književnikov – beguncev s Primorskega: dr. Iva Šorlija, Radivoja Rehara, Rudolfa Golouha z dramami *Kriza*, *Groteska sedanosti* in *Krisalida*, pesnika Janka Samca, ki je v Mariboru prebil samo pet let, a mu je njegova pokrajina navdihnila barvito poezijo, med katero so najmarkantnejši Mariborski soneti. Primorski begunec Ludvik Zorzut iz Gradnikove Medane pa je sploh postal pesnik Pohorja in Slovenskih goric.

V Mariboru so krajši ali daljši čas živeli in ustvarjali dramatika Anton Leskovec in Anton Novačan, pripovednik in pesnik Ivan Dornik, Gustav Šilih, Božo Vodusek, Edvard Kocbek, Jože Kerenčič, Ivo Brnčič, Ivan Lah, Matija Malešič, Vinko Košak, Stanko Cajnkar, Vida Tauferjeva, France Onič, Ferdo Godina, Anton Ingolič, Janez Gradišnik, Vladimir Kralj, Josip Vandot, Karel Destovnik-Kajuh, Ivan Rob, Tone Čufar, Silva Trdinova, Viktor Smolej, Drago Druškovič, Ivan Potrč in Branka Jurca, še zmeraj pa iz predvojnne generacije delujeta v Mariboru Branko Rudolf in Danilo Gorinšek.

Kratki pregled kulturnega in literarnega razvoja v Mariboru med vojnama je mogel komajda nakazati njune pglavitne smeri in probleme. Boj generacij, boj za nove poglede na literaturo in kulturo, boj med konservativnim in naprednim, boj med meščanskimi in levimi ideologijami, vse to bo terjalo še nadrobnejših raziskav v širšem problemskem sklopu. Skleniti pa vendarle moremo, da je Maribor med vojnama z velikimi navori kulturnih delavcev domačinov, okrepljen s prišleki, oblikoval mesto v kulturno središče, premagoval izolacijo, ki so mu jo vsiljevale zgodovinske okoliščine, in se vraščal v enovito slovensko kulturo. Ta proces se je pospešil v letih neposredno pred vojno. Podprli so ga družbeni in svetovnonazorski premiki, mlade generacije, okrepljeno kulturno zaledje, razgledanost po svetu in organizacijska spretnost. Ko so se začeli kazati jasni dosežki, ki so se zaokroževali v vredno kulturno celoto, jih je brutalno uničil nacizem. Po vojni je bilo treba marsikaj začeti skoraj znova.

**Marko Snoj**

Ljubljana

## ŠE ENA BALTOSLOVANSKA SKUPNA OSNOVA sln. *repljāti* in lit. *rėplióti*

K mnogim novim baltoslovanskim skupnim osnovam, ki so bile odkrite v zadnjih desetletjih, je treba dodati še eno:

Lit. *rėplióti*, *-ióju* (intrans.) 1) plaziti se (kot hrošč), plaziti se po vseh štirih (kot otrok); 2) počasi se premikati naprej; uporabljeno tudi pri rastlinskem imenu *rėplióntis dóbilas* »*Trifolium repens*«;<sup>1</sup> let. *rāpāt*, *-rāpt(ies)*, *rāpčat* »plaziti se«, stpr. *rīpaiti* »on sledi«<sup>2</sup>; vse k ievr. korenu *\*rēp-* »plaziti se«, lat. *rēpō*, *-ere* »isto«<sup>3</sup>, podaljšano z deminutivno-iterativno pripono *\*līā-*, ki je v lit. razširjena še v *mėtlióti* »po malem metati«, *teplióti* »po malem mazati« in mnogih drugih glagolih<sup>4</sup>.

Lit. glagol *rėplióti* je po fonetični plati popolna replika sln. *repljāti*, *-am* (nedov.) 1) ekspr. »hoditi«<sup>5</sup>; 2) »paberkovati po trtah«<sup>6</sup>; 3) »pohajkovati, hoditi od enega do drugega« (Šiška).

<sup>1</sup> A. Kurschat, *Litauisch-deutsches Wörterbuch*, III 2078

<sup>2</sup> E. Fraenkel, *Litauisches etymologisches Wörterbuch*, II 720

<sup>3</sup> J. Pokorný, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, str. 865

<sup>4</sup> P. Skardžius, *Lietuviu kalbus žodžiu daryba*, str. 520

<sup>5</sup> Splošna kartoteka SSKJ

<sup>6</sup> F. Erjavec, *Iz potne torbe, Letopisi Matice slovenske za l. 1880*, str. 182

Pleteršnik navaja poleg repljati še naslednji tvorbi od iste osnove: *rĕpkati* (nedov.) »paberkovati« in *rĕpiti* »slediti«<sup>7</sup>.

Prvotni pomen debla *\*rĕpljā-* je »počasi, kretjno za kretjno, plazeč se iti naprej«, kar ostane nespremenjeno v lit. in let. Iz tega se v stpr. in delno v sln. razvije pomen »slediti«, verjetno preko vmesne stopnje »plazeč se, počasi slediti živali pri lovu«. Fraenkel<sup>2</sup> navaja podoben primer pomenskega prehoda v stsl. *plzŕo*, nasproti stvn. *folgĕn*. *Repljati* v pomenu »hoditi« se je razvil iz pomena »slediti« in je v večini primerov še danes rabljen v takšnem kontekstu, da ima celotna sintagma pomen »slediti«. Primera: *Kamor je šel, je repljal za njim trop . . . prisklednikov* (Berton-Moder, Zlata mrzlica); *kamorkoli se je ganil gospodar, povsod mu je repljal za petami kužek* (Finžgar). V pomenu »slediti« je v nekoliko drugačni obliki, brez pripone *-lja-*, glagol znan pri Jurčiču: *Družbo pak je repil dolgi učitelj*. Pomen »paberkovati« se je ravno tako razvil iz prvotnega pomena »plaziti se« preko vmesne stopnje »plazeč se, počasi slediti tistemu, ki je že prej pobral žito (grozdje)«. Obliki *repljati* govorijo še v Šiški v pomenu »pohajkovati, hoditi od enega do drugega«. Tudi v tem pomenu je glagol rabljen knjižno: *In celo krote s svojimi previdnimi, odrevenelimi očmi stražarjev v belih gubah vek so repljale naokrog*. (Z. Kovačič). Tu je treba verjetno izhajati direktno iz pomena »plaziti se«.

*Repljati* je deminutivno-iterativni glagol s pripono *-lja-*, ki je produktivna samo v sln. Tudi glagolsko deblo *\*rĕpljā-* je znano samo v baltških jezikih in sln. Dvomljiva je korenska etimologija s slš. dial. *repĭet*<sup>8</sup> < *\*rĕp-ĕ-* »prebijati čas, miniti« zaradi prevelikega odklona v pomenu.

Razen sln. *repljati*, *rĕpiti* in *rĕpkati* se je ta osnova ohranila v slovanskih jezikih le še v južnoslovanskih rastlinskih imenih. Verjetno namreč ni mogoče številne primere fitonimov, ki se začenjajo z *rĕp-*, nasloniti na *repo* (rapa) ali *rep* (cauda). Navezava na *repljati* je zlasti možna pri tistih rastlinah, ki so pritlikave, se plazijo ali imajo velike pritlične liste. Nekaj najverjetnejših primerov: sln. *rĕplja* »pritlikava jablana«<sup>7</sup>, *rĕpka* »isto«<sup>7</sup>; sln. *repĭga* »Bromus L.«<sup>7</sup>; sln. *repŭh* »Petasites«<sup>9</sup> k blg. *repyni* (st. *rĕpyni*) »petasites Tourn.«<sup>10</sup>, sbh. *repuh* »Tussilago«<sup>14</sup>; sln. *repŭš* »Phyteuma L.« (pritlikava rastlina)<sup>11</sup>; sln. *repnjakovec* »Arabidopsis Heynh.«<sup>12</sup>; sln. *repinec* »Arctium lappa«<sup>13</sup> k sbh. *repinac* »Lappa maior« in *rĕpar* (Istra) »lapuh«<sup>14</sup>, blg. *repej* (st. *rĕpej*) »Lappa«<sup>15</sup>, sbh. *repjak* »Lappa minor«; sln. *repik* »Agrimonia L.«<sup>16</sup>, pri Pohlinu *repizhk*, ukr. *repaški*, *repyk*<sup>17</sup>, slš. *repĭk* »isto«<sup>18</sup> (v ukr. in slš. gre verjetno za jugoslavizme); sbh. dial. *rĕpa* (Bjelovar, Križevac) »Solanum tuberosum«<sup>14</sup>, t.j. pasji razhudnik, ki ima plazeča stebila.

Morda je možno pritegniti še lit. *rŕpĕ* »pogačica« in p. *rzepka* »pogačica«<sup>19</sup> s prvotnim pomenom »tisti del noge, s katerim se plazimo«.

<sup>7</sup> M. Pleteršnik, Slovensko-nemški slovar, II 419

<sup>8</sup> Slovník slovenského jazyka, III 727

<sup>9</sup> Martinčič-Sušnik, Mala flora Slovenije, str. 350, 367

<sup>10</sup> M. Šosev, P. Balabanov, Materiali za bzlgarski botaničen rečnik, str. 231

<sup>11</sup> Martinčič-Sušnik, Mala flora Slovenije, str. 342, 338

<sup>12</sup> Istotam, str. 91

<sup>13</sup> Istotam, str. 372

<sup>14</sup> P. Skok, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, III 129

<sup>15</sup> M. Šosev, P. Balabanov, Materiali za bzlgarski botaničen rečnik, str. 193

<sup>16</sup> Martinčič-Sušnik, Mala flora Slovenije, str. 122

<sup>17</sup> Stefan Makowiecki, Maloruski słownik botaniczny, str. 15

<sup>18</sup> Slovník slovenského jazyka, III 727

<sup>19</sup> E. Fraenkel, Litauisches etymologisches Wörterbuch, II 743

Pripomba: Citati iz slovenskih izvirnih in prevodnega literarnega dela so izpisani iz splošne kartoteke SSKJ.



**Stanko Kotnik**

Pedagoška akademija v Mariboru

## **PROBLEMATIKA PRAVOPISNEGA POUKA IN AKTIVNOST UČENCEV**

Pravopisna pismenost spada med zelo opazne in izpostavljene izobrazbene sestavine, saj zadošča za splošno presojo večkrat že pozdravna razglednica, bežen priložnostni vpis, izpolnjen obrazec ali vprašalnik. Taki drobni zapisi veljajo navadno že kar kot nekakšen naravni vzorec piščeve pravopisne usposobljenosti in osveščenosti, a večinoma izzivajo obnem hote ali nehote tudi sodbo o delu šole.

Naš priznani didaktik Gustav Šilih je pred petindvajsetimi leti v svoji metodiki slovenščine zapisal: Kar razumljivo je, če vidijo osnovnošolski učitelji v pravopisnem pouku dokaj težavno nalogo. Pravopis je storitev, ki zadeva celega človeka in zahteva strnitev vseh njegovih sil. Zaradi tega se tudi že od nekaj souporablja kot merilo za ocenitev izobrazbe.

Za naše razmere pa je značilno, da kljub življenjski pomembnosti in lahki znanstveni preverljivosti pravopisnosti nismo opravili še nobenih širših načrtnih raziskav o uspešnosti naših učencev in o učinkovitosti pouka, niti kakih sondažnih, kaj šele problemskih metodično eksperimentalnih. Znano nam je le splošno prepričanje učiteljev, da stanje ni zadovoljivo. Takšno sliko so med drugim pokazali tudi klasifikacijski odgovori v anketni raziskavi o problematiki pouka slovenščine pred nekaj leti (skupinsko delo slavistov mariborske pedagoške akademije, dokončano 1980), ki je zajela učitelje od 1. do 8. razreda na okrog 50 šolah od Raven na Koroškem in Vranskega blizu Trojan do Murske Sobote in Ormoža. Vključena sta bila tudi Maribor in Celje, drugo in tretje slovensko mesto po velikosti.

Iz primerjalno obdelanih podatkov pa je poleg tega razvidno, da pravopisna usposobljenost učencev po nekaj letih pouka večinoma ne narašča, ampak z nastopom vse večjih snovnih zahtev in problemov celo občutno upada. Zaradi nezadostne utrditve znanja ob samem pridobivanju, napačne precene obvladanja snovi in nepravilno organiziranih ter preveč pretrganih ponavljalnih vaj lahko pride čez čas tudi do povrnitve nepismenosti. Ob vseh teh spoznanjih se moramo zamisliti, saj ima slaba pismenost za človeka vrsto globljih, včasih trajnih neugodnih posledic, ne nazadnje duševnih.

S stanjem, kakor ga je prikazalo mnenje anketiranih učiteljev in so ga v nekaterih pogledih še ostreje odkrili rezultati v raziskavo vključenih preskusnih nalog za osmošolce, zares ne smemo biti zadovoljni, pa naj bi imelo še takšno tradicijo. Dosežki pravopisnega pouka so kljub prizadevanju vendarle preveč nespodbudni, da ne bi postali za nas vse – spodbujevalni za pošten korak naprej. Za pozitiven premik pa je najprej potrebno trdno stališče, prepričanje z zavestno odločitvijo vsakega posameznika, da razmere lahko popravimo. Torej opustitev preveč fatalističnega odnosa do pravopisnega kompleksa poleg ustrezne spremembe delovnih metod.

Pravopisne spretnosti spadajo v vrsto psihološko zapletenih navad, t. i. avtomatiziranih sestavin zavestnih dejanj, ki se razvijejo do samodejnosti z dolgotrajnimi vajami. V času njihovega nastajanja gre torej za sistem zavestnih dejanj oziroma delnih operacij in šele izoblikovane navade delujejo pretežno kot avtomatičen način izpolnjevanja, čeprav zmeraj tudi z nekaterimi neavtomatiziranimi prvini. Samodejnost pa se po potrebi v hipu spet spremeni v zavestno dejanje – tako ob vsaki pravopisni zadregi, premisleku ali opa-

ženi pomoti, ko nastopijo za rešitev vprašanja namesto avtomatizma nadzorniki: pravopisno znanje (pravilo), razumevanje pomena in mišljenje, zlasti še kombinatorno. Pravopis zahteva poleg navora volje dobro delovanje glavnih duševnih funkcij, analitičnega zaznavanja, namernega pomnjenja in mišljenja, ki pa jih pouk seveda hkrati tudi razvija.

Kar nam o pravopisnem procesu odkriva psihologija, je zelo pomembno za metodično usmeritev in ravnanje, in to pri obeh učnih stopnjah, pridobivanju in utrjevanju. Načelno povedano: pridobivanje s posplošenjem naj poteka čimbolj zavestno, z miselno aktivnostjo učencev, utrjevanje pa kar se da operativno, z visoko storilnostjo ob izrabi gospodarnih tehnik in postopkov, s specializiranimi ali kompleksnimi vajami. To je edino zanesljiva perspektiva in »bližnjica«.

Predstava o vsebini pojma pravopis je bolj ali manj enotna, čeravno moramo upoštevati križanje jezikovnih področij in je pravopisni vidik pogosto težko razmejiti posebno od slovničnega, tako že pri pisavi besed. Razlaga gesla »pravopis« v SSKJ navaja, da gre za pravila o pisavi, o rabi črk in ločil, pisanju skupaj in narazen in o deljenju. Po teh sklopih so običajno razvrščena tudi pravopisna poglavja v jezikovnih priložnostnih in učbenikih. Dobro pa je imeti pred očmi še drugačno možno področno delitev pravopisne problematike, ki je v svojem bistvu temeljna. Po tem vidiku razmejitve ločimo besedni in stavčni pravopis.

*Besedni pravopis* zajema poleg t. i. *pravopisnih besed* tudi pravopisne zveze (sem spada v glavnem pisna problematika stalnih predložnih zvez prislovnega pomena, kot navidez – na videz, na pamet, napoti : na poti, za začetnika še ločitev nikalnice pri ne bo, ne bi, ne vem ipd.) in vprašanja besedne začetnice (nestavčne – pisava imen idr.). K *stavčnemu pravopisu* spadajo stavčna začetnica in glavnina ločil. Seveda se tudi pri taki delitvi področja nekatere pravopisne zadeve prepletajo – spomnimo se nestavčno rabljenih ločil – je pa snovno, problemsko in metodično vendarle smiselnejša od tradicionalne.

Na potrebo po prikazanem pogledu na pravopisne kategorije nas po svoje opozarja že naša in tuja učna praksa sama: medtem ko se število besednih pravopisnih napak v višjih razredih hitro zmanjšuje, se število napak pri ločilih ne ali se celo večja. Interpunkcijska pismenost pa velja za enega od znakov pismenosti človeka v širokem pomenu besede. (Krljeva pikra domislica, da so vejice le nekake postaje za utrujene možgane, netrenirane za tako dolgo pot, po svojem jedru gotovo ni protipravopisna.) Nekatere sodobne metodike obravnavajo pouk ločil v čisto samostojnem poglavju, ločeno od siceršnjega pravopisa. Zato je na mestu poudarek, kako je nasploh potreben diferenciran metodični pristop k odpravljanju pravopisnih napak, ki so po značaju in vzrokih različne.

Če pregledamo pravopisno snov v učnem načrtu za osnovno šolo, ugotovimo, da gre večinoma za stavčni pravopis. Pri besednem je pozornost posvečena predvsem pisavi lastnih imen in še kraticam, ki pa so bolj tehnična zadeva. Zdi se, da nekatere pomembne sistemske kategorije ortogramov namenoma niso vključene in so prepuščene priložnostnemu pouku. Navodilo za nižje razrede celo razločno razodeva tak strah pred možno tujo učenostjo. Glasi se tako: V zvezi z etimološkim načelom našega pravopisa se učitelj ne spušča v razlago pravopisnih posebnosti, marveč na primerih tako dolgo vadi, da si učenci pisano zapomnijo. Dobronamerno opozorilo, vendar navzkriž z dognanji psihologije in sodobne metodike! Že otrok je namreč uspešnejši pri logičnem pomnjenju kot pri mehničnem in za osvojitve tipov pravopisnih besed je velikega pomena povezovanje glasoslovnega, slovničnega in besedotvornega znanja. Nadobuden drugošolec je modro razložil mami: Veš, jaz ne delam toliko napak kot drugi, jaz besedo raziščem! Ruske metodike za nižje razrede npr. tak zavesten način pri pouku izrecno zahtevajo.

Zato bi bilo vseeno boljše, ko bi pomembnejše kategorije naših ortogramov smotno vključil že učni načrt. Gre za upoštevanje in neupoštevanje prilikovanje z zlitjem glasov

(gristi, zrezki, razstava, predsedstvo), za pravopisne besede z lj, nj (stanovanjski, življenjski, zvonjenje, pomnjenje), samoglasniški r v izpeljankah (oktobrski, koprski, vetrnica), začetni u- ali v- (usesti se, uleči se, vstati, uliti : vliti) in še kaj. Ponekod slovnična snov na povezavo s takšno pravopisno kar čaka, npr. besedotvorje. Navodila bi seveda opozorila na obseg in nekoliko tudi način obravnave, kar bi obenem koristilo piscem jezikovnih učbenikov in delovnih zvezkov, ki zdaj nimajo nobenega oprijemališča.

Sicer smo pa Slovenci lahko zadovoljni, da pišemo največji del besed vendarle po izgovoru, torej fonetično, in imamo v resnici dosti lažji pravopis od večine bližnjih narodov, na kar malo pozabljamo. Tista za nas opravičevalna oznaka »etimološki« zadene namreč manjšino besedja ali oblik, če nam je v mislih poseben zapis. S problematiko lastnih imen je seveda hujše, ker je zadeva pri nekaterih vrstah zapletena in si jo s pretiravanjem sami še bolj zavozlavamo. V tolažbo nam bodi, da kako samcat nekoliko drugače zapisano stvarno lastno ali nelastno ime v besedilu še ne naredi vtisa nepismenosti, če je vse drugo v redu.

Pravopisni sistem je dogovorjen način zapisovanja – gledano seveda zgodovinsko – in se občasno tudi spreminja. Ta dogovorjenost pravil pa za pouk nikakor ne bi smela pomeniti kar počez preprosto pasivnega, mehničnega sprejemanja. Učitelj bi ob vsakem pravopisnem določilu moral misliti na možnost *zavestnega aktivnega pridobivanja* znanja in k temu naj bi ga spodbujal že učni načrt s primerno razvrstitvijo in povezavo snovi ter z navodili.

Že v 1. razredu bi učenci lahko s primerjalno opazovalno nalogo ob ustreznem tiskanem besedilu (tiskanem predvsem zaradi prepričljivosti!) sami odkrili npr. *končna ločila* in zlasti njihov stavčni pomen. Seveda se ne bodo kar zapičili v našo »pričakovano« piko, nemetodično potiskano v ospredje, saj jim ta s svojo neopaznostjo, nezaznamovanostjo ne more ničesar povedati, ampak bodo najprej zadovoljni potuhtali smisel vprašajev ali pa klicajev – in bodo tisti hip vedeli skoraj vse! Pa čudili bi se, zakaj zdaj čakati na uradno poimenovanje *stavkov glede na namen* – vprašalnega, vzkličnega in povednega – še leto dni, kot predvideva učni načrt. Naj nam ne bo v potuho, da ni samo naša običajna metodika tako zabičevalno razlagalna, torej do učencev kar precej nezaupljiva, in da tudi tuji učni načrti včasih ločujejo teme, ki naravno spadajo skupaj.

Prav isto velja recimo za pridobivanje znanja o *premeh govoru* (v 4. in 6. razredu), ki povzroča po mnenju učiteljev preglavice več kot polovici učencev. Naj razred sam odkrije vlogo narekovajev, dvopičja – tega ločila napovedi ali pričakovanja – in možne različice zapisa, le delo moramo premišljeno organizirati. Preudarno izbrano gradivo, primerjalno spoznavanje in smotni učni koraki so seveda pogoj za uspeh. Poznejšega zamešavanja bi bilo pri učencih gotovo manj, če bi njihovi pameti in zdravi radovednosti pri pouku zupali aktivnejši delež. Naj obenem izrazim pomislek nad ponazorilno vrednostjo pogosto uporabljenih abstraktnih shem za premi govor. Zdi se mi namreč, da imajo zaradi tvegane formaliziranosti nasproten učinek in bistvo še bolj zameglijo.

Utrjevalne vaje za ločila premege govora lahko naredimo zelo privlačne, če jih povežemo s spisno razrezanko (gl. moj članek v Jeziku in slovstvu 1974/75, št. 8). Ko imajo učenci stavke na trakovih urejene v zgodbo, občutijo postavljanje narekovajev kot zanimivo smiselno opravilo.

Vodeno samostojno odkrivanje – tudi skupno – ob ustrezno usmerjeni aktivni pozornosti ima za razvoj učencev več odločilnih prednosti. Po eni strani gre za trenutno učno učinkovitost in ugodnejše počutje ob takem delovnem načinu, še večjega pomena pa je kot navajanje na samoizobraževanje in usposabljanje zanj. V mislih nam je torej pozitivni transfer delovnih metod, izkušenj in spoznanj.

Možnosti aktivizacije pouka in odnosa lahko izrabi učitelj povsod, kjer se ponuja priložnost. Vzemimo *nareke*, ki jih metodike navajajo v številnih različicah, v naši praksi pa jih zasledimo večinoma samo kot izurjevalne in kontrolne. Spodbudnejša bi bila že drugačna osnovna delitev po glavnem namenu, ker lahko z didaktičnega gledišča ločimo štiri vrste narekov: *učne*, *utrjevalne*, *preskusne* in *preverjalne* (kontrolne). Učne in utrjevalne različice morejo imeti seveda zelo aktiven značaj! Na Hrvaškem je npr. že pred časom nadvse uspešno prestal preskus *narek z razpravo* (za preprečevanje napak). Učno učinkovitejši od običajnega je lahko že preprosti *narek z ogledom*, saj nekajminutno tiho prebiranje besedila pred pisanjem naravnava pozornost vsakega učenca po osebnih pravopisnih potrebah (prvina individualizacije pouka). Za ogled pred narekovanjem je treba sestavek projicirati ali se odprejo knjige.

Posebnost so *besedni nareki* z 20–30 izbranimi pravopisnimi besedami določenih kategorij, ki se lahko uporabljajo kot preskusni test (diagnostični), utrjevalno sredstvo ali kontrolno. Učenci dobijo list, na katerem so nepovezani stavki eden pod drugim, in vpisujejo samo izpuščene bolj ali manj »kritične« besede (učitelj prebere vsak stavek neokrnjen, predvideno besedo pa še ponovi). Ponekod imajo takšne teste standardizirane za vsak razred in so zaupno gradivo, boljše pa je, če so učno. Poenostavljen postopek je narekovanje pomensko jasnih dvobesednih zvez brez stavkov, s čimer si prihranimo razmnoževanje listov. V taki zvezi naj bo praviloma samo ena beseda pravopisna, to je za pisanje zahtevnejša (npr. pomanjkljiva poprava, jezikovno *razsodišče*).

Prednosti besednega nareka so osredotočitev na ortograme, hitra izvedba in dobra preverljivost. Uporaba samokopirnega papirja bi metodične možnosti še razširila, ker bi učitelju ostal verodostojen prvotni zapis, učenec pa bi mogel pravilnost samostojno preverjati ipd. Statistična obdelava je količinska (rangiranje učencev in besed po številu napak) in lahko tudi problemska. Rezultati učitelju jasno pokažejo, katere primere ali kategorije je treba še vaditi, katere pa iz pravopisnih vaj izločiti oziroma kako individualizirati pouk. S takšnimi preskusi smo npr. odkrili, da velika večina učencev ne glede na razred napačno piše tip besed kot *oktobrski*, *litrski*, *mojstrstvo*, 80–100 % celo v 7. in 8. razredu, medtem ko so recimo pravopisni besedi *kdaj* in tudi *nekdaj* imeli vsi prav, ker sta pač bili že od 1. razreda naprej na dnevnem redu. Načrtno sestavljene enotne razredne *besedne liste* bi bile za pravočasno utrditev pravilne pisave splošno potrebnih besed odločilnega pomena.

Na poseben pedagoški način bi za motiviranje pravopisno šibkih učencev lahko izrabili celo *kontrolni narek*. Za poskusno dobo, ne krajšo od pol leta, bi vpeljali prakso obvezne ponovitve za zadostno in nezadostno ocenjene učence. Popravni narek z isto vrsto ortogramov v drugem besedilu bi se pisal najpozneje čez teden dni (a ne med redno učno uro), vmes pa bi se ti učenci ob prvem nareku samostojno pripravljali, mogoče po tovariških dvojicah. Od obeh ocen bi načelno veljala samo višja, kar pomeni: lahko le pridobim, ne pa izgubim. Psihološko ugodno bi na učence vplivala že sproščenost ob takšni možnosti. Kdor ima večje pravopisne težave, si mora namreč znanje in navade pridobivati korak za korakom, dokler ne shodi, pri tem pa občutiti primerno spodbudo in oporo.

K vidnejšemu pravopisnemu napredku bi mogle prispevati svoje tudi *aktivnejše poprave* pisnih izdelkov, ko bi se učitelji zanje načelno odločili v vseh razredih, ustrezno upoštevajoč seveda potrebno postopnost in diferenciran način. Še tako vestno popravljanje spisov bo namreč podobno Sizifovemu delu, če bo učitelj s svojimi skrbnimi popravki odvezl učencu ves aktivni delež. Že v nižjih razredih je npr. za pravilno vstavitve manjkajoče vejice v večini primerov zadosti opozorilo na robu iste vrstice, učenčevo samostojno rešitev pa moramo seveda sprejeti s priznanjem. Črtica pod besedo naj bo znak, da je treba odpreti pravopis ali kak drug pripomoček. Več ko bo v pregledanih pismenih izdelkih opozorilnih znakov – neposrednih ali posrednih – namesto popravkov, krajša bo

pot do pravopisne osamosvojitve učencev. Da bo sprva šlo tako delo počasneje od rok in čez čas vse hitreje, je dobro vedeti. Pa tudi učenci naj vedo, kaj jim bolj koristi.

Še važno vodilo za popravo: pri ločilih je potreben zapis celega stavka (tudi pri odvečni vejici), ker kak skrajšan način ni smiseln; če pa gre za popravek besede, jo je boljše za utrditev vidne in gibne podobe s trdno voljo napisati sedemkrat *sámo*, kot zaradi nje brez haska ponavljati dolg stavek. Po neki trdoživi metodični šegi delajo marsikje ravno obratno.

Že iz nekaterih nakazanih metodičnih možnosti izhaja, da pri sodobnem pouku v razredu ni mogoče pogrešati Slovenskega pravopisa in Malega slovenskega pravopisa. Gre pa v resnici še za dosti daljnosežnejšo nujnost, ki bi nanjo rad opozoril v sklepnih misli: samo redno načrtno *delo s pravopisi* bi pobudilo trajno in globlje zanimanje učencev za pravopisna vprašanja in jim privzgojilo pravi odnos. In kdo drug kot šola naj prepriča mladega človeka, da je tak priročnik tudi doma nepogrešljiv? Tega se učitelji in šolska vodstva premalo zavedajo, na to ni dovolj pozoren niti učni načrt.

Sicer bi pa morali glede pravopisov čimprej sprejeti uradne minimalne *normative* za šole, kot smo jih že za toliko drugih, celo manj pomembnih stvari. Zares najnujnejša opremljenost za neovirano delo je takšna: v vsaki učilnici šolska izdaja pravopisa, v predmetni za slovenščino tudi velika, v zbornici ali knjižnici obe izdaji in Slovar slovenskega knjižnega jezika, za učno-vzgojni proces pa posebej komplet 16 malih pravopisov, ki bi bili na voljo razredni in predmetni stopnji. Izvodi po učilnicah so obenem rezerva za takrat, kadar ne bi mogla delati po dva učenca ob eni knjigi.

Vendar bi bilo resnično škoda, če bi z nakupom tako dragocenih in prepotrebni pripomočkov, ki bi učili in vzgajali tisoče učencev, odlašali do uradne zapovedi. Ko učitelj knjige ima, se domisli številnih zanimivih vaj – in ne samo pravopisnih! Za novo šolsko izdajo pravopisa pa bi bilo vredno temeljito premisliti, kakšna zasnova je metodično najprikladnejša. Za nižje razrede osnovne šole bi bila smotrna posebna priredba.

## Slovenščina v javni rabi

### » DEŽELA « IN » DRŽAVA «

Besedi *dežela* in *država* se v našem tisku uporabljata na različne načine, dostikrat brez prave utemeljenosti. Oktobra 1980 ju je dr. Jože Toporišič obdelal v radijskem jezikovnem pogovoru, ki je imel naslov *Dežela proti državi*. Pokazal je, da naša javna občila v zadnjih časih prevečkrat uporabljajo besedo *dežela* tam, kjer bi moralo biti *država*. Po njegovem so nekateri časnikarji očitno napravili sklep, da je *dežela* kar *država*, ko to gotovo ni vselej res. Izrekel je tudi dvom, ali bodo časnikarji kaj prišlihli njegovim razlogom, in kajpada mu niso, pišejo še kar naprej brez pravega razločevanja.

Po Toporišičevem mnenju, izraženem v pogovoru, se besedi po glavnih pomenih jasno ločita: *dežela* da je le *del* države, ne tudi država sama. Ob tem se mi je takoj zbudil dvom, ker sem domneval, da je *dežela* v nekaterih primerih vendarle *isto kot država*, čeprav ne tako pogosto, kakor to pišejo časnikarji. Rad pa Toporišiču priznam, da razloček med besedama slovarsko ni dovolj obdelan, še zlasti ne v novem akademskem slovarju. Saj je ta slovar, kot je pravilno dejal T., tudi v precejšnji meri

kriv napačne rabe *dežele* za *državo*, ker to rabo imenuje publicistično in s tem tako rekoč navaja publiciste k njej, namesto da bi jo odsvetoval.

Če pogledamo v SSKJ, kaj je *dežela*, najdemo, da je to 1. »obsežnejše, s kakimi značilnostmi povezano ozemlje«, in 2. »v okviru države pokrajinska enota s svojo upravo«. Pomena sta si precej blizu, saj *deželi* v prvem pomenu manjka le določena upravna organiziranost, je samo naravna, zemljepisna enota, v drugem pomenu pa tudi politična. Pod prvo točko so kot publicistični navedeni pomeni, kjer se *dežela* rabi za *državo*, čeprav to iz opredelitve ne izhaja.

Tudi za *državo* ima SSKJ dve opredelitvi. Po prvi je to »organizirana politična skupnost, ki ima na prostorsko omejenem ozemlju suvereno oblast«. Po drugi pa je to »politična sila, ki predstavlja, vodi in upravlja to skupnost«. Po obeh opredelitvah je država nekaj abstraktnega, in menim, da dopuščata čudne razlage. Po prvi bi bila *država* tudi Vzhodnoindijska družba, ki je gospodovala v Indiji: bila je organizirana politična skupnost, ki je imela suvereno oblast na prostorsko omejenem ozemlju. In podobno bi lahko veljalo za Mednarodno finančno družbo, ki je nekaj časa vladala tedanjemu Belgijskemu Kongu – bila je po tej opredelitvi država. Ta opredelitev je podobna anglosaškim opredelitvam države, vendar te pravijo, da je država »politična organizacija družbe«. Za ožji pomen, ki ga v SSKJ izraža druga točka, tam raje uporabljajo izraz *government*, torej vlada, vladne ustanove, vladalski aparat, kakor si pač razložimo ta pojem.

Našo akademjsko opredelitev bi bilo torej treba obrniti in reči *politično organizirana skupnost* in ne »organizirana politična skupnost«, in namesto *skupnost* bi bilo najbrž jasnejše *družba*.

V nemškem Dudnovem leksikonu pa sem našel za *državo* drugačno opredelitev, ki je sicer dolga, zato pa izčrpna: »v veljavnih pravnih in političnih normah trajajoča vodstvena in vladalska ustanova skupnosti, ki po Jellineku obstoji iz *državnega ljudstva*, *državnega ozemlja* in *državne oblasti*.« Za nas sta zanimivi prvini, ki sta tukaj prvič pridruženi: državno ljudstvo in državno ozemlje. V pojem države mora biti gotovo zajeto tudi državno ozemlje, saj ni države brez ozemlja, ali pa obstaja samo na papirju. SSKJ ima sicer pod 1. točko kot stranski pomen dodano še »ozemlje, ki pripada tej skupnosti«, a mislim, da to ne more biti stranski pomen, ozemlje mora biti zajeto že v prvi in glavni opredelitvi, namesto da je postavljeno na rob. In seveda bi morala opredelitev tudi jasno vsebovati *državno ljudstvo*.

Vse našete opredelitve z dopolnitvami pa nam mogoče že dajejo razločevati med *deželo* in *državo*. Vidimo, da je *dežela* predvsem *naravni* in *zemljepisni* pojem: mišljeno je predvsem neko *ozemlje* s svojimi *prebivalci*. Le v nekaterih primerih je *dežela* tudi posebna politično organizirana enota, in tedaj jo je lahko spoznati.

*Država* je bolj zapleten pojem, ker vsebuje več značilnosti. Kakor pojem *dežele* vsebuje tudi pojem države *ozemlje* in *prebivavstvo* na njem, zraven pa izraža, da je to dvoje na poseben način politično organizirano. (Tu ostajamo pri prvem pomenu iz SSKJ, drugi nas tu ne zanima.) *Dežela* je včasih res *del države*, kadar je le-ta sestavljena iz več *dežel*. Lahko pa država vsebuje tako rekoč *eno deželo*, se *prekriva* z njo, le da ima kot država še dodatno lastnost, namreč *državno oblast*.

Iz povedanega bo morda že razumljivo, zakaj so mogoče zamenjave med pojmom. Preveč se ujemata, da bi ju lahko vedno razločevali. So primeri, ko mislimo samo ali predvsem na prvi dve lastnosti države, torej na državno ozemlje in državno ljudstvo, in tedaj se nam ponuja izraz *dežela*, ki že obsega to dvoje. Kadar pa je tretja lastnost države, *državna oblast*, tako izrazita, da je ne smemo zanemarjati, je uporaba izraza *dežela* nedopustna, tedaj *moramo* reči *država*. Še posebno neustrezno je, če uporabljamo izraz *dežele* tam, kjer gre za večje mednarodne združbe, v katerih so včlanjene države.

Napačni so zato naslednji zgledi, pobrani iz naših javnih občil. »Vse te dežele v Združenih narodih so glasovale za sankcije.« Vsi vemo, da so v Združenih narodih zastopane države, ne dežele. Enako napačno je: »Odkar so v Iranu na vladi revolucionarne sile, je ta dežela postala . . .« *Že zveza* »na vladi« kaže, da ne moremo zanemariti političnega vidika in da je nujno govoriti o *državi*, ne o *deželi*. Ali tole: »Dogodek je spodbudil šiitske sile v večini dežel ob Perzijskem zalivu« – spet gre za *države*. »Sodišče ne bi sodilo talcem, temveč deželi, ki jo predstavljajo« – prava ironija, da so tu kot *dežela* mišljene ZDA, ko so pač država par excellence, celo sestavljene iz številnih držav. In vsi ti štirje napačni stavki so iz enega samega radijskega komentarja!

Res je dal tu slab zgled že Pravopis 62, ker govori o »deželah ljudske demokracije«, namesto da bi govoril o *državah*. Tako potem časnikarji govorijo o nasprotjih »med zahodnimi in socialističnimi

deželami«, ko so to lahko le države, saj nasprotstva velikokrat celó izvirajo iz različnosti državnih ureditev.

Nekaj posebnega je raba »dežele v razvoju«. Še danes, ko to pišem, sem slišal po radiu, da se bo konference v Mehiki poleg industrijskih držav udeležilo 22 dežel v razvoju – kakor da niso tudi le-te same države! Časnikarji tega gotovo ne mislijo, a njihovo pisanje zbuja vtis, kakor da so »dežele v razvoju« nekaj manj, ko se bodo industrializirale, šele zaslužijo, da jim rečemo države.

Večkrat pa stopi tretja lastnost države, *državna oblast*, nekako v ozadje, tako da nam ni treba misliti nanjo; ponekod bi se zdelo celó nesmiselno, če bi poudarjali ta vidik ob prvih dveh. Tedaj namesto države upravičeno uporabljamo *deželo*: »Grčija je dežela, ki ima veliko antičnih spomenikov« – res je Grčija država, a tu mislimo pač le na njeno ozemlje. »V našo deželo je prišla pomlad« – tudi če je s tem stavkom mišljena naša država Jugoslavija, ob prihodu pomladi prav nič ne mislimo na njeno politično ureditev, temveč na ozemlje in morda še prebivalce. »Avstrija je zelo gorata dežela« – tudi tu mislimo le na državno ozemlje, in podobno v stavku »Naša dežela je med najlepšimi v Evropi«.

Namesto *država* torej večkrat le upravičeno rečemo *dežela*. Če za to nimamo zanesljivega občutka, je treba malo pomisliti, na kaj se izraz pravzaprav v danem primeru nanaša. Nedvomno pa je neustrezno pogostno govorjenje o kapitalističnih ali zahodnih in vzhodnih ali socialističnih *deželah*, vse to so *države*, in njihove državne oblasti ali državne ureditve v takih zvezah ne smemo prezreti.

Janez Gradišnik  
Ljubljana

## DADA

### *Rada bi vedela*

Aleš Berger v svoji – za moje pojme le nekoliko predroceni, premalo nazorni in tudi neizčrpni – študiji Dadaizem. Nadrealizem (Literarni leksikon 14, DZS 1981) dvozložnice dada ne sklanja. Na 9. strani zvežčka izrecno pove, kako bo uporabljal besedo dada, »in sicer kot nesklonljiv samostalnik moškega spola«.

V 42. številki Teleksa z dne 20. 10. 1981 v rubriki »To bi morali vedeti« tudi Tine Hribar, ko poroča o Bergerjevi knjižici, najbrž celo po njegovem zgledu, izraza dada ne sklanja.

Srečo Kosovel pa ga je nasprotno sklanjal (»Smeh kralja dade«). Prav tako ga sklanja Slovar slovenskega knjižnega jezika I (»dada-e«). In tudi Marko Juvan, ki je v prvi številki Jezika in slovstva za leto 1981/82 poročal »O dveh najradikalnejših avantgardah« ter se samo po sebi umevno dotaknil tudi Bergerjeve študije, saj se njegovo razmišljanje, kot sam trdi, v veliki meri opira prav nanjo, ... dado le sklanja (»sočasno z dado ...«).

V Pravopisu 1962 tega izraza ni. Je samo dadaizem. Slovar tujk iz leta 1970 (enako šesta izdaja iz leta 1979) pa ima to besedo le v oklepaju, kjer je rečeno, da izvira dadaizem iz francoske besede brez smisla dada.

Vprašujem: Gre potemtakem za sklonljiv ali nesklonljiv samostalnik, ali kar za oboje hkrati? In je lepše, da ga sklanjamo ali da sklanjatev opustimo? Ali je čisto vseeno, za katero varianto se odločimo? In če ni nujno, da dado sklanjamo, ker je sklanjatev fakultativna, podvržena pač naši izbiri, zakaj nas Slovar slovenskega knjižnega jezika ne opozarja, da sta nam dani na voljo kar dve možnosti?

Jolka Milič  
Sežana

### *Odgovor*

Besed *dada*, pa tudi *dadaizem* v Načrtu pravil slovenskega pravopisa, o katerem sedaj razpravljamo, prav tako ni, bržkone ker so sestavljalci verjeli, da se je raba ustalila na Kosovelov način oziroma tako, kakor je zapisano v SSKJ I. Pa je očitno, da živijo tudi take stare prevzete besede svoje življenje.

Kosovel in za njim večina je naglaševal *dáda*, besedo je obravnaval kot samostalnik moškega spola in ga po slovenski jezikovni praksi prevzemanja tujih besed samo ob sebi umevno sklanjal po tako imenovani drugi moški sklanjatvi (z roditeljsko -e), prim. razpredelnico v Načrtu pravil slovenskega pravopisa na str. 149. Tako naglaševanje, etimologiziranje ali francosko naglaševanje na zadnjem zlogu pa je novejšje pisce spodbodlo tudi k vnovičnemu sprejemanju, tokrat po tako imenovani tretji moški sklanjatvi (s končnico -Ø) v vseh sklonih, pač pa s sklonsko končnico ujemajočega se privednika: *tisti dadá, tistega dadá*; s takim sklanjanjem se v vseh sklonih ohranja prvotna podstava. Podstavo pa je pri takem naglašanju mogoče vsaj deloma ohraniti tudi, če pri sklanjanju razširimo osnovo z -j: *dadá, dadáj-a*. Tretja moška sklanjatev (zaradi ničtih končnic pri nas take samostalnike nestrokovno označujemo tudi kot nesklonljive, podobno je tudi v strokovni literaturi pred uporabo najnovejše sklanjatvene klasifikacije) je v našem jeziku zelo redka, kar pomeni, da navedeno sklanjanje s končnicami. Končniško sklanjanje očitno ni tuje niti najmlajšemu rodu piscev (Marko Juvan).

Če SSKJ besedo naglašja samo na en način in jo sklanja, pomeni, da je bila v dotodanem gradivu pač tako izpričana. Novo Bergerjevo sprejemanje iz francoščine je odprlo drugo možnost naglašanja ali rabe: torej *dádá, tistega dádá* ali *dadaja*. Sama sem naučena Kosovelove rabe, med bežno anketo pa sem pri poznavalcih dobila vse tri navedene rabe. Res pa je, da bi se morala glasiti ponašena izpeljanka potem *dadizem* in ne *dadaizem*, ta dvojnost z rabo *dada, dada* ali *dadaja* odpade. Zakaj Slovar tega ne navaja? Ker je nova raba očitno novejšega datuma od prvega zvezka SSKJ. Kaj je lepše? Ne vem, mislim, da vprašanja tako ne kaže postaviti, vsaj v našem primeru ne. S pravili našega jezika pa se da pojasniti vse tri rabe, vsako bo pač – ob današnji stopnji demokratizacije – pisal po svojem okusu in strokovnem pogledu.

Breda Pogorelec  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

## Metodične izkušnje

### METODIKA NEPOSREDNE GLEDALIŠKE VZGOJE ZA ZAČETNIKE

#### Načelne postavke gledališke vzgoje

Ko govorimo o gledališki vzgoji, imamo predvsem v mislih gledališče v ožjem smislu besede, dramsko gledališče, ki se je v stoletjih izoblikovalo kot posebna gledališka zvrst in ki je njegova poglobljena umetniška izraznost igralsko podajanje pesniškega dramskega besedila. To se nam zdi potrebno poudariti, čeprav je v dramski uprizoritvi zdaj v večji zdaj v manjši meri zaobsežena tudi izraznost drugih umetnostnih panog (pantomime, plesa, petja, glasbe), glede na to, da nekatere težnje današnjega gledališča v imenu totalnega in interdisciplinarnega gledališča zanemarjajo tako imanentno dramatsko kot igralsko govorico.

Če namreč hočemo začetnika (otroka ali mladostnika) uvajati v praktično gledališko oziroma igralsko delo ter ga seznanjati s to posebno izraznostjo, moramo najprej natanko vedeti, za katero zvrst gledališke izraznosti sploh gre; saj ima vsaka od njih svoja posebna izrazna sredstva in ravno po njih se umetnostne panoge razločujejo med seboj. Interdisciplinarna ali intermedialna gledališka vzgoja je praktično neizvedljiva – čeprav ima pri nas precej teoretskih privrženecv. Aktivna umetnostna vzgoja je namreč seštevek, ne pa povzetek raznih umetnostno vzgojnih disciplin. To pa, da otroci na predšolski stopnji v vrtcih na določen motiv zapojejo, zaplešejo, kaj narišejo pa še improvizirano zagrajejo, je sicer vodená in animirana, vendar še zmeraj igra, ne pa sistematičen umetnostnovzgojni po-



stopek, ki bi moral zanj, če bi bil na tej starostni stopnji (v povprečju) sploh mogoč, pedagog obvladati teoretične osnove in pedagoško metodo vseh vključenih umetnostnih izraznosti.

Že če vzamemo samo na prvi pogled najbolj sorodne si izraznosti, kot so na primer ples, pantomima in igrilstvo, lahko opazimo pri njihovi podrobni izvedbi velike razlike. Zato tudi ni čudno, da sta bila na primer klasični balet in pa izrazni ples dolgo časa sprta in ločena med seboj. Primerjajmo torej plesno, pantomimično in igralsko kretnjo. Pri plesu, ki je glasba telesa, so kretnje posplošene in stilizirane, odmaknjene od vsakdanjih kretenj; kolikor se nanašajo nanje, imajo izrazito poetično ali pa »karakterno« poudarjeno ekspresivnost, kar je seveda v skladu z dejstvom, da njihove izraznosti ne podpira eksplicitna beseda, ampak abstraktna glasba. Tudi pantomimična kretnja, v svoji zgovornosti sicer dosti bolj podrobno in konkretno izdelana od plesne, je načeloma nema in zato terja dosti večjo zunanjo izrazitost, da ne rečemo pretiravanje.

Medtem ko igralčeva kretnja, izrazno ojačana z izrecnim dialogom ali celo nema igralčeva pantomimična akcija ostaja na ravni vsakdanje »realistične« kretnje, seveda v skladu s stilom vsake uprizoritve. Vsaka neutemeljeno, nefunkcionalno poudarjena kretnja učinkuje pri igralcu narejeno in izumetničeno. Vrh tega pa lahko ustvarja tudi nesporazume. Če si na primer plesalec ali pantomimik z roko zasloni uho, ponazori poslušanje, enako kretnjo pri igralcu pa bo občinstvo dojelo kot izraz naglušnosti. Isto velja seveda tudi za mimiko in gibanje. Zato menjavanje različnih umetnostnih izraznosti terja izredno igralsko gibkost, veččnost in natančnost, kakršno celo poklicni igralec le redko obvlada, ter za pedagoško delo z amaterji ne prihaja v poštev, ker vodi samo v površno šušmarstvo, ki podcenjuje zahtevnost gledališkega dela ter zavaja občinstvo.

Prvi pogoj za sistematično aktivno gledališko vzgojo mladih je, da natanko vemo, s kakšnimi umetniškimi izraznimi sredstvi imamo opraviti, da podrobno in temeljito spoznamo njihove značilnosti in njihove izrazne možnosti in da smo zmožni razlikovati spontano, pristno igro od narejene in izumetničene.

Če se strinjamo, da je poglavitni smisel, pedagoški smoter pa tudi družbena upravičenost neposredne gledališke vzgoje v šoli predvsem v vsem tistem, kar lahko ta dejavnost prispeva k razvoju učenčeve osebnosti in k prebujanju njegovega notranjega življenja, je nujno, da se njen učni načrt, če se lahko tako izrazimo, opre na tista gledališka izrazna sredstva, ki je prek njih v največji meri mogoče ta namen doseči; to je na igralsko govorico z njeno zavestno in podzavestno, intuitivno govorno in pantomimično izraznostjo.

Pri tem moram poudariti, da pedagoški namen gledališke vzgoje ni vzgoja mnogostranskih gledaliških izvajalcev, ki naj bi znali malo deklamirati, pozirati in imitirati, malo poplesati in zapeti (tako kot so včasih intermedialno estetsko vzgajali dekleta iz tako imenovane boljše družbe v ekskluzivnih internatih), niti ni, kot morda to pričakujejo nekateri pragmatistični ideologi množične kulture, usposabljanje za to, »da bo sleherni delavec in občan o svoji nacionalni kulturi odločal usposobljen ter tako preprečeval vsakršno manipuliranje tistih, ki bi želeli namesto njega odločati« (kot smo nekoč brali v nekem političnem glasilu), ampak je njen prvi namen in pomen v tem, da ob sistematičnem praktičnem preizkušanju, ki ga spremlja ustrezno teoretično gledališko izobraževanje, učencu pomaga, da se seznanj z gledališko umetnostjo, da se jo nauči ceniti in jo imeti rad, hkrati pa razvija tudi lastno kulturo duha in srca.

Dovolj je, če se mlad človek na poglobljen in zahteven način zbliža z eno samo umetnostno disciplino, ki si jo izbere iz osebnega nagnjenja, pa si bo lahko ustvaril intimni odnos do umetnosti sploh kakor tudi duhovno razmerje do soljudi. Površno intermedialno paberkovanje v smislu »vsakega malo« pa samo podpira površnost in plitvost v odnosu do umetnosti.

Gledališkovzgojna metoda seveda ni kak represiven, mehanični »dril«, pa tudi ne poljubno permisivno igračkanje, ki sproščenost zamenjuje z razpuščenostjo, ampak je smotrno, tenkočutno in individualno prilagojeno poskušanje, ki vzpodbuja in razvija spontan, neposreden, oseben igralski izraz, hkrati pa odstranjuje mehanične igralske šablone, ki se jih otrokova podzavest začčenja navzemati že v najbolj zgodnji dobi. (Pomislimo samo na mehanično deklamacijo predšolskih otrok.)

Kakor sleherni vzgojni postopek mora biti tudi gledališkovzgojni, če naj daje trajne pozitivne rezultate, večleten, neprekinjen, idejnoestetsko in metodično izoblikovan, načrten in strokovno voden. Pri tem naj opozorimo na nekatere bistvene razlike med praktičnim umetnostnovzgojnim delom z mladimi in med poukom izobraževalnega predmeta.

Izobraževalni predmet učenec obvladuje predvsem z razumom in spominom, medtem ko je pri umetnostnovzgojni dejavnosti soudeležen njegov celotni doživljajski svet;

– pri prvem obstaja eksaktno in logično opredeljiva snov, medtem ko pri drugi gledališka vednost in tehnična veščost kot »naučljivi« sestavini pomenita samo del predmeta; samo ustvarjalno bistvo igralskega oblikovanja pa je neoprijemljivo, neopredeljivo in »nenačljivo«;

– pri izobraževalnem predmetu je snov za vse učence ista in se je vsi slej ko prej enako naučijo (glede na dejstva), medtem ko pri gledališki vzgoji učenci spoznavajo in praktično preizkušajo posebna igralska izrazna sredstva in njihove možnosti, ne morejo pa se naučiti nekega občeveljavnega načina uporabe, ki je predvsem stvar individualnih tvornih dispozicij, te pa izhajajo iz vsakomur v večji ali manjši meri prirojenega smisla za igro ter iz notranje občutljivosti.

Iz navedenega izhaja, da metodični postopek gledališke vzgoje ne pozna izdelanih obrazcev, občeveljavnih pravil in konstantnih formul, ampak obstajajo le temeljna izhodišča, smotri in cilji, okvirne metodične in tematske postavke, osnovna priporočila in zgledi za motivacijo, opozorila na negativne pojave in pa osnovne tehnične vaje. Znotraj tega pa je vse prepuščeno pedagogovi gledališki vednosti, splošni kulturi, prodornemu posluhu za igro in pedagoški tenkočutnosti.

Zato pa so conditio sine qua non za režiserja-pedagoga gledališko nazorska in pedagoška izhodišča, ki so v skladu s pedagoškimi in gledališkimi cilji gledališke vzgoje:

1. Dramsko gledališče je gledališče odrsko oziroma igralsko oživljane pesniške besede – dramskega dialoga, ki je potemtakem njegova poglobljena umetniška izraznost.

2. Umetniško dramsko besedilo s specifično izoblikovano dramatsko govorico svojega dialoga, ki se po pomenski strukturi bistveno ločuje od ostalih literarnih vrst ter vsebuje tematsko, miselno, zunanje in notranje akcijsko, čutno-čustveno, razpoložensko, ritmično, estetsko (stilno) enovito zasnovano za uporabo vseh specifičnih izraznih sredstev režije in igre, je predvsem namenjeno dramski uprizoritvi in zanjo posebej ustvarjeno.

3. Režija, ki uprizori določeno dramsko besedilo, je to besedilo dolžna upoštevati in obravnavati kot to, kar dejansko je, se pravi kot dognano, enovito in enkratno umetniško stvaritev, ne pa kot neobdelano gradivo ali motiv.

4. Cilj sistematične gledališke vzgoje ni predstava ne priložnostna proslava, (tako kot ni cilj glasbene ali likovne vzgoje koncert ali razstava), ampak so predvsem pridobitve samega delovnega postopka, ki pomaga učencu uglasiti njegov psihofizični instrument, da se bo lahko z njim čimbolj sproščeno in spontano odrsko izražal. Pri tem gre za obvladovanje osnovnega, v vse smeri odprtega igralskega izraza, ne pa za enostransko usmerjanje v smislu take ali drugačne ozke eksperimentalne težnje.

Režiser-pedagog, ki je njegova naloga, da s pomočjo specifične igralske izraznosti razvija učenčevo osebnost, je lahko samo tisti, ki njegov umetniški koncept upošteva igralca kot osrednje izrazilo dramskega gledališča in ki po drugi strani dejansko (ne le v besedah) upošteva umetniško integriteto dramskega besedila. Saj pomensko razbiranje dramskega dialoga ni mogoče brez obveznega odnosa do dramske govorice. To pa je še toliko bolj pedagoško pomembno, ker je dramska igra edina oblika dejavnosti, pri kateri se učenec lahko praktično preizkuša v kulturi ustvarjalnega govora in izražanja, v čemer je tudi potrebno dopolnilo pouka materinščine.

### **Sproščevalna metoda kot predpriprava za dramsko igro**

Prvi pogoj za igralski nastop je sproščenost, in če jo hočemo doseči, moramo za začetnike prezahtevni, kompleksni postopek igranja razstaviti na njegove osnovne elemente (mimiko, kretnje, gibanje, izreko s pravilnim dihanjem, smiselno zvočno oblikovanje stavka, čutno-čustveno intonacijo in podton, ki izhajata iz pomenske analize dialoga) in le-te posamič, postopoma obvladovati; ali z drugo besedo, da lahko beremo, se moramo najprej naučiti abecede.

Zakaj če znamo hoditi, dihati, govoriti, se izražati z obrazom, kretnjami in gibanjem v vsakdanjem življenju, s tem še ni rečeno, da znamo vse to naravno, smiselno, izrazito in prepričljivo početi tudi na odru pred občinstvom. Nasprotno, večina začetnikov se na odru drži togo in krčevito, se gible okorno, dela nesmiselne, nerodne kretnje, ali pa se samodopadljivo sprenevedasto razkazuje, govori

pa medlo, monotono, mehanično naučeno, ali pa kričavo patetično deklamira, skratka, se izraža nenaravno in nespontano, posebej še, če govori v knjižnem jeziku. To dokazuje, da mora za odrsko igranje učenec svoje obnašanje, dihanje in govorjenje preveriti in na novo oblikovati, kar pa je mogoče samo s sistematičnim, pravilno usmerjenim praktičnim delom.

Sproščevalna metoda, ki njeni prijemi navajajo k spontanosti in pristnosti igralskega izraza, postopoma vzbuja, razvija in usklaja učenčeva zunanja in notranja izrazila igre, tako da se bodo točno, spontano in gibko odzivala. Pri tem je gledališki interes identičen s pedagoškim, saj sta spontanost in neposrednost bistveni lastnosti vsake umetniške igre. Celotni program praktičnih vaj, ki gre od najbolj enostavnega, zunanjega pantomimičnega ponazarjanja vsakdanjih opravkov pa vse do zahtevnega izraza sestavljenih občutij in čustev, njihovih prehodov in tančin s spremljavo podtonov, terja predvsem in vseskozi iskreno (po)doživljanje kakor tudi obvladovanje samega sebe ter navaja učenca, da odkriva možnosti in bogastvo svojih notranjih zaznav, pa tudi, da se dejansko zave nezadostnosti svojih »naravnih« izraznih sredstev, to je, da ne jemlje igralskega ustvarjanja preveč zlahka in površno; navaja ga, da gre v gibanju, doživljanju in misli do konca, s tem da jih jasno in izrazito odrsko oblikuje, ter tako nenehno razvija svoje telesne in duhovne sposobnosti.

Težišče sproščevalne metode je v dramskih improvizacijah, ki jih dopolnjujejo telesne in dihalne vaje, vaje v pripovedi in smiselnem branju. Šele ko učenec predela ta program, za kar potrebuje najmanj eno polletje, lahko preide k igralskemu oblikovanju literarnega dialoga.

### **Stopnje dramskih improvizacij in njihova izvedba**

Ena od prvih nalog režiserja-pedagoga je, da takoj na začetku pomaga oblikovati učencem pravilen odnos do gledališkega dela, kar doseže s tem, da jim stvarno in nazorno opiše dolgotrajni in zahtevni postopek, ki oblikuje poklicno gledališko uprizoritev, pa tudi umetniški pomen in odgovornost gledališča ter njegovo družbeno vlogo. Zakaj spričo pomanjkanja splošne gledališke izobrazbe pri nas prevladujejo zgrešene predstave o lahkoti in enostavnosti igralskega poklica in nemajhen del gledališkega občinstva vidi najtežjo nalogo igre v tem, da se mora igralec naučiti na pamet besedilo svoje vloge.

Sodeč po tem, kako se gledališki amaterji običajno lotevajo igranja, bi človek res lahko sklepal, da je to eno izmed najlažjih in najmanj zahtevnih opravil, ki zanj ni treba tako rekoč ničesar vedeti ne znati. Zato je potrebno, da učenci že spočetka spoznajo sestavljenost in zahtevnost dramske igre, če naj se je sami lotijo s potrebno resnostjo, vedoželjnostjo in skromnostjo, ki se je pripravljena še česa naučiti.

Dramske improvizacije obsegajo naslednje štiri stopnje:

I. Ponazarjanje vsakdanjih opravkov

II. Izraz čutnih zaznav in občutij

III. Izraz čustev – izraznost hoje in gibanja, skupinsko oblikovanje značilnega ozračja

IV. Oblikovanje tipov in značajev – igralska preobrazba

Dramske improvizacije se izvajajo na določeno osnovno temo, ki jo zada pedagog v skladu s posameznimi stopnjami učnega programa. Izvedba je posamična in skupinska. Pri njih vzpodbuja učence, da osnovno temo variirajo in jo obogatijo s svojimi domisleki, tako da se posamezne izvedbe vaj čimbolj razlikujejo; s tem se izognemo nevarnosti mehaničnega medsebojnega posnemanja in ponavljanja.

Osnovna značilnost dramskih improvizacij je, da učenci vadijo brez predmetov; vse predmete je treba ponazoriti pantomimično. Pri tem mora pedagog paziti, da so kretnje ves čas smiselne, funkcionalne in izrazite. Ker je pri dramskih improvizacijah poudarek na izvajalčevi pantomimični izraznosti, so zato večinoma neme, zlasti posamične; govorjenje je pri njih dopustno le, kolikor je spontano in nujno. Več govorjenja je pri skupinskih vajah, saj se prek njega nastopajoči sporazumevajo in notranje povezujejo. Vendar je treba paziti, da pri tem govorna izraznost ne prevlada nad pantomimično.

Pri dramskih improvizacijah izvajalci govorijo v vsakdanjem, domačem jeziku (v žargonu ali narečju), ne v knjižnem jeziku. Zakaj brž ko začetnik govori na odru knjižno, v veliki večini zveni njegovo

govorjenje šolsko naučeno in izumetničeno. Naravno in spontano govorenje knjižnega jezika je tudi za odraslega poklicnega igralca najtežja naloga igre.

Vsako, še tako preprosto vajo je treba motivirati, ji dati določeno vsebino, jo s tem konkretizirati in individualizirati. Na primer: učenec ne prikazuje, kako vohamo, gledamo, poslušamo, ampak kako on sam utrga cvet in ga poduha, kako hodi skozi zadušljiv predor, se razgleduje z visoke gore, išče pot v mračnem gozdu, v zaklionišču prestaja bombardiranje itd. Poudariti moramo, da se vse te igralske pantomimične akcije bistveno razlikujejo od čiste pantomime in da igralska pantomima, naj je še tako stilizirana, nima nikoli tolikšne zunanje nazorne ekspresivnosti kot čista pantomima – razen če gre za poseben pantomimični vložek.

Vse učence je treba enako obravnavati in jim posvečati enako pozornost, ne glede na mero njihove nadarjenosti, predvsem zato, ker je, kot smo že ugotovili, pedagoški učinek važnejši od gledališkega, pa tudi zato, ker se igralska nadarjenost vse do zrele dobe lahko še bistveno spremeni. Otrok, ki je spočetka pokazal izrazito nadarjenost, nenadoma obtiči v nekem togem kalupu, drugi pa, ki ni kazal daru, se po enem ali dveh letih dela sprosti in presenetljivo razigra. Gledališka zgodovina navaja primere slavnih igralcev, ki so jih bile ugledne igralske šole pri sprejemnem izpitu odklonile, kar nedvomno potrjuje, da je vsaka presoja in ocena, ki ne temelji na dolgotrajnem in pronicljivem opazovanju posameznika pri praktičnem delu, nezanesljiva in lahko popolnoma zmotna.

### **Potek dramskih improvizacij**

Najbolj primerno število učencev v skupini je 10–15. Vaje so enkrat ali dvakrat tedensko po dve šolski uri. Ker ni gledališča brez občinstva, morajo tudi vse vaje potekati v obliki relacije izvajalec-občinstvo. Pri posamičnih improvizacijah torej vsi učenci pozorno opazujejo izvedbo, ki ji sledi kritična razčlemba: najprej vtisi učencev, nato pa pedagogov povzetek. Pri tem je prvo in poglavitno merilo izvajalčeva zbranost in pristnost. Učenec ne izvaja improvizacije v neposrednem stiku z gledalci, tako da bi se »razkazoval«, ampak si mora gledalce odmisлити ter se vseskozi obnašati, kot da je sam (javna osamljenost).

Pri izvedbi improvizacije je treba še posebej paziti na izrazit začetek in zaključek. Učenec začne vajo tako, da se postavi s hrbtom proti občinstvu ali se skriva za zaveso oziroma zaslon in popolnoma sproščeno, povešenih rok nekaj sekund postoji, da se zbere in si v mislih skicira potek izvedbe, nato pa odločno zavzame izhodiščni položaj. Vajo zaključi tako, da do konca zbrano izzveni, ne pa da medlo uplahne. Izvedbo spremljata mir in tišina, ker vsako gibanje in šepetanje ovira izvedbeno zbranost; prav tako vaj ne prekinjamo in ne popravljamo med izvedbo, razen če se ne prekine izvajalec sam ali če mu očitno ni uspelo, da bi se zbral. Vse pripombe povemo zmeraj po vaji. Učenec, ki se ni mogel zbrati, naj ne ponavlja takoj, ampak šele čez čas, ko se psihično odpočije. Prav tako moramo biti previdni pri posebno zadržanih in plahih učencih, ki jih igranje sicer veseli, pa jim sramežljivost brani, da bi stopili pred gledalce. Za te so sprva primernejše skupinske vaje, ker pomešani z drugimi lažje prebolijo začetno zadrego. Učenci, ki sledijo izvedbi vaje in jo ocenjujejo, pa se naučijo kritično opazovati in se pri svojem poskušanju ogibati ugotovljenim napakam.

Tudi skupinske vaje izvajamo pred gledalci: polovica učencev igra, druga pa gleda in po vaji izvedbo razčlenjuje. Pri skupinskih vajah moramo paziti, da učenci iščejo notranji stik med seboj, da drug na drugega reagirajo v soigri in da ustvarjajo značilno ozračje določenega kraja in situacije, ki ju ponazarjajo. (Na primer: šolski razred med poukom pa med varstvom, kolodvorska ali zobozdravniška čakalnica, slaščičarna, dvorišče itd.) Pri skupinskih vajah na določeno okvirno temo mora imeti vsak izvajalec določeno individualno nalogo – če si je ne izmislil sam, mu pomaga pedagog – in skupina se mora pred izvedbo dogovoriti za osnovni potek zgodbe, če naj je vaja smiselno in tekoče izvedena.

Pri prvi stopnji improvizacij, ko učenec ponazarja vsakdanje opravke, to dela brez kakega posebnega notranjega doživljanja, medtem ko pri naslednjih stopnjah, ko izraža čutne zaznave in občutja, in pa pri izražanju čustev, prihaja do izraza tudi njegova notranja vsebina, ki se mora skladno uveljavljati v mimiki, kretnjah in gibanju.

Čeprav pri izvedbi improvizacij stopnje niso vselej in strogo ločene med seboj ter se pri njih čutna čustvena in značajska izraznost večkrat prepleta, pedagog predvsem posveča pozornost izraznosti obravnavane stopnje in v tem smislu učence tematsko vzpodbuja. Pri tretji stopnji je še poseben podatek na izraznosti gibanja.

Vse do četrte stopnje učenec izraža samega sebe, svojo lastno naravo oziroma značaj; od tu naprej pa se začne igralska preobrazba. Učenec poskuša prejšnje teme izraziti skozi določeno karakterno lastnost ter tako oblikovati določen tip človeka; pokaže na primer, kako se različni tipi obnašajo pri različnih vsakdanjih opravilih, kako ob njih izražajo svoje čutno-čustvene zaznave. Pri vseh vajah te stopnje vsak učenec ponazarja določen tip ali značaj, ki si ga sam izbere ter opredeli.

Metodični postopek dramskih improvizacij je v bistvu enak za otroke in mladostnike, pač pa so improvizacijske teme prilagojene starostnim stopnjam, pri čemer je poglavitno vodilo, da vse, kar pretega izvajalčevo potencialno osebno izkušnjo, presega tudi njegovo igralsko izvedbeno zmogljivost.

### **Prehod k literarnemu dramskemu besedilu**

Že iz samega navedenega poteka uvajalnih improvizacijskih vaj je očitno, da se v krožek dramske igre otroci lahko vključijo šele tedaj, ko so zmožni temu delu uro in pol zbrano in samodisciplinirano prisostvovati; prvi pogoj za podajanje dramskega dialoga in sploh vsake pesniške besede pa je, da učenec obvlada branje.

Zakaj ustvarjalno bistvo vsake igralske govornice je v posameznikovem osebem odnosu do izvajalčevega besedila in samo s pomočjo tega odnosa lahko igralec besedilo »posvoji« ter ga poda spontano in pristno. Ta notranji odnos pa si učenec lahko oblikuje edinole na osnovi lastnega branja besedila. Zato je vnaprej sporno, če »učimo« deklamirati in igrati branja še nevedče otroke s pomočjo oralne metode; saj hkrati s fonetično oblikovitostjo stavkov otrok hočeš nočeš mehanično povzema tudi pedagogovo, se pravi tujo intonacijo ter jo tudi prav tako mehanično interpretira.

Ni dvoma, da je ta metoda, ki kot otrokov prvi poskus tvornega oblikovanja žive govornice otroka vnaprej zavaja v zunanje posnemanje ter mehanično naučene govorne kalupe, tako zgrešena kot zastarela; hkrati pa ima tudi daljnosežen škodljiv vpliv na našo celotno govorno kulturo. Zato se sistematična gledališka vzgoja in praktična dramska igra otrok praviloma začenja pri osmih letih, tedaj ko otrok že gladko bere.

Prehod od improvizacij in njihove improvizirane govornice, ki si jo izvajalec spontano, sam sproti izmišlja, k literarnemu dramskemu besedilu, za večino pomeni velik in težak preskok, tudi pri poklicnem igralskem šolanju. Brž ko učenec začne govoriti tuje, literarno izoblikovano besedilo v knjižnem jeziku, izgubi veliko sproščenosti, spontanosti in neposrednosti, ki si jih je bil pri dramskih improvizacijah že pridobil. To težavo lahko deloma omilimo tako, da literarni dialog, ki si ga izberemo in z učenci preberemo, nekajkrat zaigramo improvizirano, vsakič z zamenjano igralsko zasedbo, in šele potem preidemo k običajnemu študiju besedila.

Pri tem se moramo zavedati, da je priprava gledališkega nastopa celo za poklicne igralce zahteven in dolgotrajen postopek (v poklicnem gledališču vadijo za dramsko uprizoritev vsaj šest do osem tednov, včasih pa tudi dalj, najmanj po štiri ure dnevno), postopek, ki razen strokovne usposobljenosti terja tudi veliko mero zavzetosti, potrpežljivosti in vztrajnosti; in prav te lastnosti so še toliko bolj potrebne pri delu z amaterji, tako s strani režiserja-pedagoga kot s strani izvajalcev; z vztrajnim in zavzetim delom pa je mogoče odpomoči tudi marsikateri strokovni pomanjkljivosti.

Za smiselno in naravno igralsko interpretacijo knjižnega dialoga so najbolj zanesljiva in veljavna tri vodila:

1. Ker je stavek z besedami izražena misel ali sporočilo, ga je treba tako tudi povedati; ne govoriti črk in besed, ampak glasove in misli.
2. Gledalec mora imeti občutek, da si igralec sam sproti izmišlja to, kar govori. Potemtakem je treba dramski dialog, ki je napisan za to, da se govori, na odru govoriti tako, ko da ne bi bil nikoli napisan.
3. Za igralčevo govorno tehniko velja, da je najboljša tista tehnika, ki je ni opaziti; le-ta pa je v resnici tudi najbolj zahtevna in terja največjo govorno dognanost.

Vendar pri začetniku in amaterskem igralcu prihaja govorna tehnika v poštev le v minimalni meri; poglavitno je, da govori naravno in razumljivo in da smiselno oblikuje povedi. Vsako iskanje zvonkosti, blagoglasja in podobnih lepotnih govornih učinkov nevednega in nevedčega izvajalca samo

zbega in zavede v zmoto, da gleda v fonetični govorni umetelnosti ustvarjalno bistvo igralske govornice.

Igralska govornica, ki jo sestavlja igralčevo govorno podajanje z vso svojo psihofizično resonanco, se oblikuje v treh poglavitnih stopnjah: 1. ob branju besedila (za mizo)

2. ob razčlembi besedila (za mizo in v prostoru)

3. v soigri (za mizo in v prostoru)

Metodika pomenskega razbiranja dramskega dialoga ter njegovega igralskega govornega, gibalnega, miselnega in čutno-čustvenega, zavestnega in podzavestnega upodabljanja bi s svojo sestavljenostjo, obsežnostjo in individualno prilagojenim postopkom terjala poseben priročnik, zato se moramo tu omejiti samo na njene osnovne postavke.

I. Seznanitev z besedilom; pri tem porazdeli pedagog vloge, kolikor mogoče v skladu z željami učencev, kar si olajša tako, da v posameznih prizorih ali slikah menjuje zasedbo.

II. Razčlemba dramskega besedila:

a) obnova dogajanja (glavne in stranske)

b) razčlemba posameznih dramskih oseb, njihovih medsebojnih odnosov in funkcij v dramskem dogajanju

c) opredelitev dramske zvrsti ter tej ustreznega osnovnega tona, okvirnih intonacij in tempa izvedbe.

III. Iskanje razčlembenim ugotovitvam ustreznega govornega oziroma igralskega izraza:

a) tehnični del: določitev pravilne izgovarjave glasov, besednih naglasov, smiselne členitve in naravne melodične oblikovitosti stavkov

b) tvorni del: podrobno iskanje ustreznih notranjih intonacij in podtonov govorjenega dialoga.

Ker se pri tretji stopnji navedenega bralnega postopka tehnični in tvorni del prepletata, je metodično smotno, da pedagog sprva posveča več pozornosti tehničnim, kasneje pa tvornim govornim sestavinam. Vse te stopnje se nanašajo na bralno fazo uprizoritvenega študija, na tako imenovano delo za mizo, ki mu sledi prostorska postavitev igre – mizanscena. Vendar sta za igralsko podajanje, ki temelji na dramskem dialogu, temeljita razčlemba in prodorno pomensko dojetje in podoživetje oziroma posvojitve besedila odločilnega pomena.

Izvedbo celotnega bralnega postopka pedagog vodi tako, da vzpodbuja in razvema učenčevo domišljijo ter jo s pomočjo sorodnih nazornih primerov usmerja, se pravi, da mu nakazuje, ne pa določa intonacijo in podton. Edino tako omogoča, da se lahko oblikuje in izrazi učenčeva osebna tvornost, ki brez nje vsako govorno podajanje knjižnega dialoga ostaja brezosebna, prazna zvočnost ali naučena šablona.

Ker je govorno tehnični del žive govornice predvsem stvar pravorečja in torej zaobsežen v jezikovnem pouku, naj tu posebej omenimo samo členitev, ki je osnovnega pomena za naravno in smiselno oblikovanje igralčeve govornice. Vezave in postanki v živi govornici večinoma ustrezajo pravopisnim znamenjem ločil, vendar se z njimi vselej ne ujemajo; razen tega pa ima členitev, posebno pri podajanju dramskega dialoga kot ustvarjalne govornice zelo sestavljeno, mnogostransko funkcijo in od te je odvisna tudi uporaba oziroma določitev členitvenih znamenj.

1. Vezava – označena z lokom spodaj (,) – ne glede na ločilo povezuje v stavčni periodi bolj ali manj sestavljene sintagme oziroma stavke, ki tvorijo tesno povezano miselno enoto. Ne smemo pa pri vezavi besed »stapljati«, to je izgovoriti vezani besedi kot eno samo, sicer trpita razumljivost in jasnost govora. Zakaj tudi med posameznimi besedami so komaj zaznavni postanki, ki obstajajo pri še tako hitrem govoru, sicer ta ne bi bil razločen in razumljiv.

2. Zareza – polovična navpična črtica (') – najkrajši postanek, praviloma brez vdiha, se včasih prekriva z vejico. Z njo nakazujemo kratka vrinjena določila, pojasnjevalne stranske stavke, stopnjujemo naštevanje, ponavljanje in podobno. Če je izjemoma zaradi dolžine stavka potreben vdih, naj bo čim krajši.

3. Predih – navpična črtica (|) – za spoznanje daljši postanek od zareze, rabi predvsem za vmesni dih pri sestavljenih stavkih in se večinoma ujema z znamenjem vejice. Z njim si vzamemo potrebni čas za niansiranje in variiranje intonacij in podtona.

4. Premolk – podaljšani stisnjeni »v« (v) – nekoliko daljši postanek od prediha, se običajno ujema s piko; v samem stavku ga uporabljamo, kadar potrebujemo nekoliko večji postanek za izrazitejšo intonančno menjavo, ali pa če hočemo dati vsebini posebni poudarek s predhodnim pomenljivim kratkim molkom. Sicer pa s premolkom zaključujemo obsežnejše miselne celote.

5. Premor – dve vzporedni navpični črtici (||) – uporabljamo pri daljših sestavljenih stavkih, kadar moramo nakazati izrazit miselni obrat, ki ga ponazorimo z modulacijo, ali kadar naredimo večji intonančni preskok kot igriv igralski efekt; na koncu stavka pa uporabljamo ta daljši postanek za neme pantomimične poudarke, premike in pomenljivo igrano z rekviziti.

6. Pavza – znamenje korone (⦿) – najdaljši postanek, ki ima kot dolg zastoj govorne in včasih tudi gibalne izraznosti poseben estetski in vsebinski pomen; s svojim molkom in negibnostjo lahko ustvari izredno intenzivno odrsko napetost (seveda če je polno in pristno izigrano) in postaja pomemben člen dramaturške gradnje. Pavza ima močan učinek le tedaj, če jo uporabljamo poredkoma, v bistvenih situacijskih preobratih in dramatičnih viških.

Členitev posameznega dramskega besedila oblikujemo glede na:

1. dobesedni, diskurzivni smisel dialoga

2. sestavljeni, večplastni kontekst dramske govorice

3. tempo in ritem besedila oziroma njegove uprizoritve, odvisen od dramske zvrsti; npr. pri komedijskih zvrsteh je govorni tempo v celoti hitrejši, ritem pa znatno bolj razgiban z živahnimi variiranjem in menjavanjem intonacij, z izostrenimi situacijskimi in pomenskimi kontrasti, zato so tu postanki v celoti krajši kot pri tako imenovanih resnih dramskih zvrsteh.

Členitvena znamenja vnesemo v besedilo takoj po prvem branju.

Kar zadeva tvorniki del igralskega govornega podajanja, je njegova snov in okvir besedilo vloge kakor tudi celotno besedilo dramskega dialoga s svojim kontekstom. Igralčeva igra, ki je podrobno ne opredeljuje izrecni, večplastni pomen besedila, ostaja manifestacija posplošenih čutno-čustvenih znakov in stanj in pa prikaz neonaturalističnih hipertrofiranih detajlov, kot je to primer v današnjih »avtorskih« režijah. Edino dramski dialog s svojo umetniško povedno, notranje doživljajsko in idejno polnostjo in konkretnostjo je lahko podstat žive igralčeve igre in živega gledališča.

Razen dramskega besedila določa osnovne koordinate igralski interpretaciji tudi režiserjeva uprizoritvena zamisel, ki pa mora dajati tudi dovolj možnosti, da ne rečemo manevrskega prostora igralcu, da uveljavi svojo osebno ustvarjalnost. Kajti če je umetniško bistvo režije v uprizoritvi, ki izhaja iz režiserjevega osebnega odnosa do dramskega besedila, se pravi, iz režiserjevega samosvojega branja in dojetja tega besedila, je tudi umetniško bistvo igre, kot smo že omenili, v interpretaciji igralčevega osebnega odnosa do dramskega lika in seveda do celotnega besedila. Zato je za umetniško dramsko uprizoritev nujno, da režiser posamezne osebne predstave nastopajočih igralcev medsebojno uskladi ter brez kakega nasilnega podrejanja ustvarjalno poveže v enovito podobo odrske uprizoritve.

Režija, ki ne upošteva igralske osebnosti, ki ne gradi na njej kot na poglobitnem gledališkem izraznem sredstvu, je tudi v nasprotju s pedagoško režijo, ki je njena prva in edina skrb namenjena oblikovanju učenčeve osebnosti.

Skupni imenovalec režiserjevega in igralčevega sožitja in odločujoče merilo je dramska govorica besedila. Resda je dojemanje in razbiranje nekega nestvarnega, izmišljenega dramskega dogajanja lahko zelo različno in samosvoje, saj se njegova umetniška podoba (umetniški predmet) konkretizira le v bračevi domišljiji. Vse te, v podrobnostih različne subjektivne predstave o določenem dramskem besedilu pa se bistveno ne razhajajo, kar zadeva njegovo osnovno dogajanje, poglobitve značajske poteze dramskih oseb, njihove medsebojne odnose in značilno ozračje besedila. Se pravi, da vsaka konkretizacija dramskega besedila v posameznikovi glavi obsega subjektivno variirano konkretizacijo podrobnosti in pa v bistvu enotno, intersubjektivno predstavo o poglobitvenih postavkah besedila. To pa seveda le v primeru, da bralec išče v umetniškem delu to, kar je hotel njegov avtor s celoto posredovati.

So pa tudi drugačni »bralci«, kot jih razlikuje tudi utemeljitelj fenomenološke teorije o literarnem delu Roman Ingarden: »Človek, ki dojema neko umetniško delo, bodisi teži k temu, da doseže konkretizacijo, ki je v največji meri zvesta delu, ali pa mu sploh ni do tega. Le-ta si bo potemtakem prizadeval ohraniti svojo neodvisnost in samostojnost, da umetniško delo konkretizira v skladu s svojimi navadami, s tem, kar mu je všeč in kar ima rad, ne da bi se bral za to, ali je to umetniško delo v svojih značilnih potezah pravilno pojmovano. Tako pogosto ravna na primer gledališki režiserji, prepričani, da so oni, njihov talent in originalnost važnejši kot pa umetnost samega avtorja.«

Pri takem brezobzernem branju se režiser očitno postavlja nad dramsko besedilo in tudi nad igralca, saj se ima za avtonomnega avtorja in avtohtonega ustvarjalca uprizoritve. Seveda pa je tak odnos režije do dramskega besedila a priori neprimeren za gledališko vzgojo in nasproten njenim ciljem, ker dejansko izključuje pomensko, imanentno branje dialoga.

Ravno pomensko branje dramskega dialoga pa lahko v največji meri prispeva k učenčevemu intelektualnemu, humanističnemu razvoju, saj mu v najbolj zgoščeni in eksplicitni obliki razkriva človeka v določeni družbeni situaciji, njegovo naravo, njegovo notranje doživljanje, čutenje in mišljenje, njegova notranja nasprotja in njegove konflikte. S tem navaja učenca, da spoznava svet, v katerem živi, da samostojno misli ter se do njega opredeljuje. Vaja v pomenskem razbiranju in igorskem podajanju dramskega dialoga pa pomeni tudi praktično literarno vzgojo in hkrati kot živa knjižna govorica dopolnjuje pouk materinščine.

Draga Ahačič  
Ljubljana

## Ocene in poročila

### Novo besedje v ruščini\*

Uporabniki slovarjev so se vedno pritoževali nad zastarelostjo teh nepogrešljivih jezikoslovnih pomagal. Če je to spoznanje veljalo v preteklosti, je v sedanjosti naravnost boleče, saj jezikovni razvoj hiti v ritmu življenja, to pa človeka zasiplje z novostmi, ki se morajo bolj ali manj posrečeno odtisniti tudi v jeziku. Vsi jeziki se v tem procesu ne odzivajo enako; njihova občutljivost je pogosto odvisna od izročila, od zgodovinske izkušnje, od funkcionalne razvitosti, od gmotne, politične, znanstvene in kulturne moči nosilcev jezika (jezikovne skupnosti) idr.

Kako zajeti vse te jezikovne novosti? Klasično slovaropisje, razlagalno in dvojezično, te naloge ne more sprotno opravljati; v najboljšem primeru lahko ujame samo del novih besed in pomenov. Prav zato so se v moskovskem inštitutu ruskega jezika odločili za drugačen način. V šestdesetih

letih so načrtovali, da bi vsakih deset let izdali slovar novih besed in pomenov, vendar je ta sklep že po desetih letih zastarel. Prvi takšen slovar je izšel leta 1971 (*Novye slova i značenija. Slovar' - spravočnik po materialam pressy i literatury 60-x godov*). Pod red. N. Z. Kotelovoj, Ju. S. Sorokina); v drugi knjigi (ki bo kmalu izšla) je zbrano novo gradivo za leta 1971–1976, od leta 1977 pa nameravajo novosti prikazati pogosteje (vsako leto?).

Pred nami sta prva dva zvezka (*Slovnyye materialy 1977, 1978*). Gradivo za prvega je bilo zbrano iz desetih časopisov različne narave: *Pravda, Izvestija, Komsomol'skaja pravda, Literaturnaja gazeta, Nedelja, Ogoněk, Krokodil, Junost', Novyj mir, Oktjabr*; to je seveda veliko ožja osnova, kot je bila za slovar 60-ih let, za katerega so izpisali 50 naslovov. Izbrali so tri mesece: april, maj in junij 1977. Izpisi za drugo knjigo so bili zbrani iz istih časopisov in revij za mesece februar, marec, april in maj 1978 (namesto revije *Oktjabr*' je bil zdaj izbran *Naš sovremennik*). Da bi ugotovili, kaj je novo, so morali avtorji zbrano besedje preveriti po najrazličnejših slovarskih in enciklope-

\* *Novoe v ruskoj leksike. Slovnyye materialy - 1977*. Pod red. N. Z. Kotelovoj, Akademija nauk SSSR, Institut ruskega jezika, Moskva 1980; *Slovnyye materialy - 1978*, Moskva 1981.



dičnih delih, ki obravnavajo rusko leksiko zadnjih desetletij; koristen pa je bil tudi Daljev »zaklad« živnega ruskega besedišča, predvsem pa je bilo treba upoštevati gradivo velike akademijine slovarske kartoteke, ki jo množijo že nad 100 let in obsega 10 milijonov izpisov. Navadno ni bilo večjih težav pri ugotavljanju novih leksemov (tudi če gre za izpeljanke najrazličnejših vrst), na precej majavih tleh pa so se sestavljavci znašli pri določanju novega pomena pri starih besedah in še zlasti pri ugotavljanju novih prostih in frazeologiziranih besednih zvez. Tudi vprašanje pripadnosti posameznega neologizma jeziku (langue) ali govoru (parole) je ostalo prejkoslej zamegljeno.

V prvem zvezku (176 str.) je tako razvrščenih 1500 besed in zvez v kategorijo splošno rabljenih novink, ki imajo svoj slovarski članek (navadno gre za naglasno, oblikoslovno in pomensko oznako z daljšim citatom) in so grafično najbolj poudarjene. To skupino sestavljajo štiri podskupine: 1. nove besede – npr. *venerohód*, *antiseksizm*, *pinóčetist*, *baldež* (žarg.), 2. novi pomeni znanih besed – npr. *pjatiugól'nik* (znamenje kvalitete), *repéjnik* (v pogovornem jeziku pomeni »zadrga«, r. *zastěžka*; prvotno je pomenil *repéjnik* različne vrste osata (prim. v Plet II, 419, *repilj* in *repje*) in podobnega plevela, vendar že Dalj navaja tudi prenesene pomena, npr. kolesce pri ostrogi, različne rozete kot okraski ipd.), *kombajn* (komplet obleke), 3. nove zveze – npr. *pri ljubój pogóde* (ob vsakem vremenu; novo: v vsakem primeru, v kakršnihkoli okoliščinah), *zelénij svet* (zeleno luč v pomenu »prosta pot za dol. akcijo, delovanje«), 4. nove zveze (ki zahtevajo pojasnilo; meja med 3. in 4. ni jasna) – npr. *duh Hél'sinki*, *nejtrónnaja bomba*, *krylátaja rakéta*, *tvórceskij plan* ipd.

Prav tako v štiri podskupine je razvrščenih 400 novink druge kategorije; pri tem gre za t. i. enkratno rabo (r. *razovoe upotreblenie*), za individualno-avtorske ali okazionalne tvorbe, katerih pomen je v geselskem članku razviden že iz samega navedka, npr. *kinžalóglázjy* (*Kinžalóglazye hany ešče poslaly iz-za gor otrjady grabitelej, no kazač'ji linij i garnizony pererezaly drevnie puti razboja*), *televídénie* (besedna igra z drugače naglašeno »normalno« besedo *televídenie* – po *sno-vidénie*; besedo je uporabil popravljalec televizorja, ki je samo malo »pokovyryjal v ego čreve i vzjal rovno 8 rublej 51 kopejku ... poželav prijatnyh televídénij«, *súperša* (iron. po nekdanjih ž. samostalnikih tipa *officéřsa*, *kondúktorša*, *buhgálterša* ipd. v pomenu »detektivska junakinja« – cit.: *V voskresnom fil'me étoj serii četyre supera i odna superša budut spasat' Ameriku.*); novi pomeni: *séryy hleb* (manj prijetna stvar); *dikolés'e* (divjina, goščava – prim. *dikij les* – »prokladyvat'

*novye dorogi po dikoles'ju praktiki*«; nove enkratne zveze, npr. *duhóvnyje gény* (v nasprotju z biološkimi geni), *štáb glásnosti* (sam. *glásnost'* po Ožegovu pomeni »dostopnost za javno obravnavanje«, prim. *predat' čto-nibud' glásnosti* – dati v javno razpravo; v novem primeru gre za štáb na okraju, v kolhozu ipd., ki spremlja uspehe posameznikov in kolektivov v različnih gospodarskih dejavnostih in o tem na stenčasih, plakatih, po radiu ipd. seznanja javnost).

Nekaj več kot 400 novink pa je zbranih na koncu slovarja po abecedi brez vsakršnih informacij o pomenih, oblikah in naglasu: deloma so tu nanižane besede, ki bi sicer spadale v eno izmed omenjenih kategorij, vendar sestavljavci slovarja o njih niso mogli navesti zanesljivih podatkov, čeprav bi najbrž marsikatere od teh »izvrženek« zaslužila nadrobnejšo obravnavo. Za številne besede v seznamu ne najdemo prave motivacije, zakaj so sploh našteje; pri drugih pa je spet na dlani, da bi bila informacija mogoča. Poglejmo jih nekaj: *adidas*, *armjanstvo*, *aškenazi*, *bogoizbránnost'* (beseda je najbrž znana iz starih cerkvenih besedil, prim. Mikl. Lex. *bogoizbránnost'* = *theólektos*), *amerikano-izraíl'skij*, *amerikano-natovskij*, *bolotoved*, *vos'miletka* (beseda gotovo ni nova), *zubrovod*, *knigoobmen*, *kollaž*, *krokodil'čik*, *neonaci*, *politazbuka*, *pokonkretnee*, *raspodičeskij*, *supervumen* (prim. *supermen*), *sledoryhlitel'*, *sovetsko-étiopskij* (idr.), *sudetsko-nemeckij*, *trícikl*, *fenalgon*, *šef-redaktor*, idr.

V drugem zvezku (262 str.) se metoda obravnave gradiva ni spremenila; tudi številčna razmerja med posameznimi skupinami besed so podobna: prva šteje zdaj 2300 enot, druga okrog 500 in tretja blizu 700. Nedvomno je zadnja skupina v drugem zvezku veliko bolj razgibana po tvorbi in pomenskih področjih, tako da bo precejšen del moral biti sprejet (in razložen) v petletnem (povzemajočem) slovarju *Novyje slova i značénija*.

Tip besedja v obeh slovarjih je seveda neposredno odvisen od virov, ti pa so bili izbrani najbrž preveč »aktualistično«, niso zajeli bolj objektivnih strokovnih in znanstvenih območij, ki bi verjetno vsaj deloma izgledila dnevniško časopisno »barvitost« večjega dela novink; tako pa imamo skorajda vtis, da obnavljamo vsebino časopisnega tri- in štirimesečja iz let 1977 in 1978. Seveda pa je tudi res, da preko dnevnikov, tednikov in mesečnikov pride prej ali slej na dan večina novega jezikovnega blaga, ki se je sicer rodilo v drugih območjih.

Če bi poskusili v slovarjih ločiti najpogostejše tipe tvorb, bi se morali najprej ustaviti pri sestavljenkah, pisanih z vezajem. Te sicer niso vedno sestavljene iz enakšnih komponent in tvorjene

na isti način, vsekakor pa v njih prevladujejo tuje prvine; včasih so te enote sprejete kot celota, včasih so sestavljene iz dveh tujih prvin, tuintam iz domače in tuje ali iz obeh domačih, niso izjemne tudi tridelne, kot npr. *avtopricép-dáča-amlíbi-ja* (prikolica-hišica na suhem in na vodi). Poglejmo si jih nekaj: *dróg-stor*, *dom-kontéjner*, *al'bóm-výstavka*, *klips-blefarostát* (naprava, ki jo potrebujejo pri očesnih operacijah), *bómba-posýlka*, *plát'e-blúza* (-*tunika*, -*rubáška*), *plastínka-gigant*, *pop-ansámbľ*, *pop-kúhinja*, *róbot-operátor*, *róbot-zabójščik*, *seks-kinó*, *seárdce-dublér*, *súdnno-muzéj* (-*pámjatnik*), *fil'm-sjurpríz*, *plejbój-filosófi-ja*, *zavód-pekárn-ja* itd.

Pri razlagah nekaterih zvez lahko dvomimo, ali gre res za nov pomen enega člana, kot je to označeno npr. za *kosmičeskij*, *drúzba* in *slúzba*. V zvezah *kosmičeskaja svjaz'*, *k. tehnológija*, *kosmičeskij velospéd*, *k. métođ*, *k. flót izraz kosmičeskij* pač ostaja v svojem prvotnem pomenu; tudi sam. *drúzba* v zvezah *avtóbussy drúzby*, *rejs drúzby* ostaja v pomenu »prijateljstvo« in *slúzba* v zvezah *slúzba znakómstva*, *otzyvčivosti*, *čelovéčnosti* je še vedno »sluzba«. V opazno velikem številu novink srečamo v prvem delu prvine *samo-*, *super-*, *tele-*, *pomo-*, *maksi-*, *mini-*, *makro-*, *mikro-*. Med glagoli kažeta živost tipa na *-ničat'* in *-izirovat'* (npr. *kurótrničat'*, *iudaizirovat'*). K zanimivostim bi lahko prišteli: *figóvinka* (malenkost), *stirálnaja doská* (jamasta cesta), *rabótat' na odín kotél'* ali na *óbsčij kotél'*, *pedagogičeskij desánt*, *džejms-bóndovcy*, *aljafuršét < à la fourchette* (večerja ali sprejem stojé - *Paša ètih aljafuršetov terpet' ne mog.*), *list klévera* (deteljica), *vos'mërka* (osmica), *turbína* (v vseh treh primerih gre za oblike cestnih priključkov).

Franc Jakopin  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

## Pregledno o gledališču enega

(Matjaz Šekoranja: *Gledališče enega: analiza pojavov v sedemdesetih letih v srednjeevropskem prostoru, Ljubljana 1981, 199 str., Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 85*)

Pričujoče delo je nastalo ob avtorjevem študiju na Inštitutu za gledališko znanost Filozofske fakultete na Dunaju. Tako je sam zorni kot pisanja res bolj srednjeevropski kot slovenski, kar je v tem primeru (glej podnaslov) študiju lahko le v prid. Pojav, nakazan v naslovu, raziskuje pisec z več vidikov: zgodovinskega, teoretičnega in praktičnega (dejanske uprizoritve). Kot že naslov določno pove, razprava ni usmerjena k lite-

rarni strani (npr. k monodrami), ampak h gledališki manifestaciji z enim (edinim) igralcem (le-ta pa izvaja lahko monodramo, poezijo, prozo, razne lepljenke itd.). Slednje dejstvo (poudarek na gledališki strani) pa še ostreje opredeljuje raziskavo: avtor je odvisen od lastnega gledanja predstave ali pa od kritičnih poročil o raznih predstavah. Ker v večjem mednarodnem prostoru en sam človek težko sledi razsežnemu tovrstnemu gledališkemu dogajanju, je jasno, da je avtor predvsem odvisen od kritičnih poročil (ta so seveda subjektivna, pristranska, pomanjkljiva itd.). Šekoranja poudarja, da v študiju ne gre za katalogiziranje v smislu bibliografije, ampak za izbor, ki naj omogoči bistveno analizo obravnavanega pojava.

V zgodovinskem pregledu prikaže pisec okvirni razvoj gledališča enega od antike do 20. stoletja. V teoretičnem delu vzpostavlja zvezo med gledališčem enega in predavanjem, gledališčem enega in literaturo, gledališčem enega in televizijsko dramaturgijo. V nadaljnjem pokaže avtor krizo gledališča kot institucije in na gledališče enega kot enega od izhodov iz tovrstne krize. Zanimiva je tudi omemba o psihološkem (psihopatološkem) viru gledališča enega. Ob široki možnosti za individualno ustvarjanje v gledališču enega je le-to razložljivo morda tudi z neke vrste »ekshibicionizmom«. Avtor si zadaja takole vprašanje: »Ali se ustvarjalni nagon ne pojavlja kot ekshibicionistični izbruh zaradi potrebe samopodreditve in iskanja ljubezni?« (str. 64)

Glavnino študije obsega obdelava gledališča enega v Jugoslaviji (ločeno na slovensko in srbohrvatsko govorno področje) in na nemškem govornem področju. Pri slednjem se zadrži avtor najbolj v avstrijski sferi, manj pri Zahodni Nemčiji. Glede na naslov ne spada v obravnavo gledališča enega v Franciji, Holandiji in Italiji, kot informacija pa seveda ni odveč. Svojo študijo končuje Šekoranja z obdelavo multimedialnih pojavov. V Zaključku izvemo za zanimiv podatek, da je večina ustvarjalcev gledališča enega moškega spola (76 % izvajalcev, 24 % izvajalk).

Gledališče enega, naj je že odziv na gledališko institucionalno krizo, na položaj posameznika v tehniziranem svetu, na prevlado televizije ipd., je danes svež in čest pojav, ki potrjuje, da gledališče vedno z različnimi oblikami dokazuje svojo življenjskost. Le-ta pa izhaja iz »neposredne konfrontacije z gledalci«. V tem pa vidi pisec, da je gledališče enega »poskus vračanja k izvornim oblikam človeške komunikacije« (str. 192).

Kot lahko štejemo Šekoranjevo študijo za vsebinsko obogatitev naše gledališke literature, pa je oblikovna stran precej slaba. Predvsem kar

mgoli tiskovnih napak, kar kaže, da korektorjev naše založbe in tiskarne ne poznajo več. V tekstu najdemo celo vrsto napačnih črk, zlogov, narobe rabljenih vejic itd. Med napačnimi rabami omenjam le naslednje: Šerbedžijin, Krležin (večkrat) – prav Šerbedžijev, Krležev (Krležin le v primeru citiranja hrvatskega teksta: Krležin obračun s nama). M. Dimitrijević ni gost, ampak gostja (str. 105). Stalno se pojavlja nek – prav: neki. Tudi pri nas prevajani angleški pisatelj ni Stillitoe, ampak Sillitoe (str. 123). Pri Hemingwayu kaže pisati Ernesta in ne Ernsta (str. 130), saj ni Nemeč. Na str. 156 najdemo Lajja, Rex Imperatorja in Pontifex maximusa – vsekakor: Laja, Rexa Imperatorja in Pontifexa maximusa. Da je

narobe težavni Nietzsche, se ni čuditi (Nietzscheja, str. 158). Na str. 161 sploh nekaj manjka: Že skoraj pozabljeni teksti . . . Na str. 163 je takale cvetka: varšavskih – prav: varšavskih. Zmeniti se bomo morali, kako bomo pisali ruskega režiserja Mejerholda (na str. 168 beremo Mayerhold). Na str. 175 se pojavi: Carnacheve podobe – verjetno pa gre za Cranachove . . . Pa še napake pri japonskem avtorju (str. 105) – namesto: Riunozuke Akatagave – prav: Riunosukeja (2. skl.) Akutagave itd., itd. Skratka: stvari v naši tiskani besedi postajajo že prav zoprne.

Andrijan Lah  
Slovenska knjižnica v Ljubljani

## Zapiski

### **Poročilo o prvi javni predstavitvi raziskovalnega dela iz leta 1981:**

1. *URP Raziskovanje slovenske književnosti, književne teorije in primerjalne književnosti:*
2. *URP Raziskovanje slovenske gledališke ustvarjalnosti.*

Ljubljana, 16. januarja 1982

Javna predstavitev je bila dne 15. januarja 1981 ob 10,15 na Filozofski fakulteti v Ljubljani, soba 4. Povabljeni so bili člani programskega sveta, nosilci raziskovalnih nalog, raziskovalne ustanove (SAZU, FF, AGRFT, PA Maribor), republiški Komite za kulturo in znanost, Svet za znanost pri RK SZDL, Zavod za šolstvo, strokovna društva, založbe in javna občila. Dnevni red: 1. *Poročilo o delu programskega sveta*, 2. *Poročila o raziskavah* (o sklopu raziskav na SAZU je poročal prof. dr. Janko Kos, o sklopu raziskav na FF doc. dr. Aleksander Skaza, o raziskovalnem sklopu na PA Maribor dr. Bruno Hartman in o razisk. nalogi na AGRFT doc. dr. Marko Marin), 3. *Razprava*. S strani Republiškega komiteja za kulturo in znanost se je predstavitve udeležila tov. Vida Mrkun, s strani strokovne službe RSS področni tajnik Marko Belavič. Skrb za zapis je prevzela M. Sluga.

Razprava je kritično opozorila predvsem na tri temeljne probleme, ki zadevajo položaj stroke in

njenih razvojnih možnosti: 1. na nezadostno zainteresiranost in pasivnost uporabnikov, ki se med drugim kaže tudi v skrajno slabem obisku javne predstavitve našega dela; 2. na sistemske slabosti v organizaciji znanstveno raziskovalne dejavnosti v Sloveniji; 3. na zaskrbljujoče vprašanje tiska, še posebej znanstvene periodike, pa tudi na vse bolj usihajoči dotok sodobne tuje strokovne literature.

Glavne misli razprave so kljub nekaterim notranjim razločkom kazale k naslednjim opažanjem in ugotovitvam.

Kljub razmeroma intenzivnemu znanstvenemu delu na tem področju humanistike in velikim rezultatom, ki so razvidni iz številnih knjižnih ter revialnih objav, ki imajo tudi dokajšnje zaledje domačih in tujih bralcev, si pomanjkljive zainteresiranosti uporabnikov ter interesnih skupnosti težko razlagamo drugače kot s poenostavljenim pragmatizmom, ki v našem življenju marsikdaj prevladuje in ni zmožen razgledov k celovitemu družbenemu dogajanju niti k celovitemu razvoju znanosti niti k mestu humanističnih ved v družbeni in življenjski praksi.

Glede sistema, v kakršnem poteka znanstveno raziskovalno delo na Slovenskem, so bile izražene nekatere pozitivne ugotovitve, pri čemer je bila omenjena predvsem večja smotrnost v načrtovanju in usklajanju raziskav pa tudi v povezo-

vanju stroke mimo institucionalnih okvirov in v njenem mnogo neposrednejšem stiku z uporabniki. Zelo jasna in odločna kritika pa je bila izrečena zoper sistemsko »uravntimerko«, to se pravi zoper nekoliko togi model, ki so ga znanstvenemu delu navrgle prevladujoče tehnične, deloma morda tudi naravoslovne vede in je zanje verjetno utemeljen, za nekatere druge pa neustrezen, tako da je bilo v zvezi z njim nekajkrat slišati izraz »prisilni jopič«. Tu se bo treba zavzemati za čim bolj življenjsko in čim manj togo pojmovanje danega sistema in za njegovo spreminjanje k ustrezni odprtosti, še posebej na tistih mestih, ki se tako rekoč sproti tehničirajo in birokratizirajo. V zvezi s tem so bili izrečeni močni ugovori, da ne rečemo protesti zoper širjenje in kopičenje administrativnih opravil, za katere pa nikakor ne bi smeli dolžiti strokovno službo, ampak tehnokratski način mišljenja, ki je razviden iz mnogih poglavij »metodologije«, njen ustvarjalec pa nikakor ni strokovna služba, ampak pomanjkljiva pamet znotraj same raziskovalne sfere. Včasih nastaja vtis, da gre za poenostavljeno epigonstvo tujih zgledov, prenesenih v docela drugačne razmere. Morda ponekod ti vzorci pomenijo prispevek k smotni evidenci, nadzoru in učinku, drugod pa zapravljanje časa in denarja. Kakorkoli že, predlagamo poenostavitve, štednjo, razumnost, kar pomeni predvsem odpravo vsega ne ravno nujnega administriranja, poročanja in sestajanja, in tega ni več malo.

Razprava se je v zvezi z nekaterimi posebnostmi humanističnih ved znova pomudila ob vprašanju tako imenovanih »individualnih nalog«, saj bodo na tem področju zmeraj znova dokazovale svojo pomembnost in nujnost tudi docela osebne znanstvene raziskave, kar nikjer v svetu sploh ni problem, ampak nekaj samoumevnega. Glede tega se je spet pokazalo in izčistilo enotno stališče, da »individualnost« naloge ni mogoče presojati samo po tem, koliko izvajalcev dela ob njej, temveč za koliko pomembno raziskavo gre, kaj pomeni ta raziskava za usmerjeni program, za stroko in prakso, in pa kaj lahko pričakujemo glede na že izpričano znanstveno delo nosilca naloge. Skratka, vsakršne mehanske poenostavitve s stališča skupinskosti dela ali druga zuna-

nja tehnična določila bi tu lahko napravila škodo, če bi jih jemali togo.

Problematika tiska, posebno še znanstvene periodike, je bila vroča tema razprave, najbrž tudi zato, ker se v zadnjem času pojavljajo nekoliko poenostavljene zamisli ukinjanja revij. Poudarjeno je bilo, da ima na tem znanstvenem področju zelo odločilno mesto, verjetno precej drugačno kot znotraj nekaterih drugih strok. Razvoj stroke, rast njenih kadrov, sprotne objave raziskovalnih dosežkov, njihov pretok v prakso in stik s tujino poteka v prvi vrsti prav preko periodičnega tiska, ki je ob literarnih vedah razmeroma zelo dobro razvit. Poleg tega gre pri tem publiciranju tudi za objavljanje gradiva in nujno interpretativno razvijanje spoznanj, kar vse zahteva več prostora, kot ga zahtevajo »reporti« kakšne druge stroke. Poseben je položaj tudi glede honorarjev. V veliki večini gre za razprave ali študije, ki so plod dolgotrajnega dela in niso nastale znotraj financiranih programov RSS. Drugod po svetu je za financiranje dela te vrste poskrbljeno pač po drugi poti, znotraj rednih dohodkov. Ne vem, kje je mogoče najti – znotraj našega sistema – razloge za to, naj bi bilo to, že s honorarjem samo simbolično financirano delo, brezplačno. Vsekakor pa pri bodočem urejanju teh vprašanj ne bi smeli mimo specifik strok. Navzoča predstavnik Republiškega komiteja za kulturo in znanost napoveduje polno možnost sodelovanja.

Razprava je naposled opozorila tudi na to, da bi bila potrebna podobna srečanja (morda okrogle mize), ki pa naj bi bila tematsko osredinjena (npr.: vprašanja tiska in novo programiranje prav na tem področju; vprašanje dotoka in dostopnosti sodobne tuje literature; kadrovska vprašanja itd.).

Zaradi pomanjkanja časa smo podrobno razpravo o raziskovalnih nalogah morali prenesti na sejo programskega sveta, ki je sledila neposredno javni predstavitvi in je imela na programu verifikacijo letnih poročil.

Predsednik programskega sveta  
prof. dr. Boris Paternu

---

**PORAVNAJTE, PROSIMO, NAROČNINO!**

---