

*letnik V
številka*

1

**jezik
in
slovstvo**

1960/1961

Jezik in slovstvo

Letnik VI, številka 1

Ljubljana, 25. oktobra 1960

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

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Tiska Časopisno podjetje »Celjski tisk« v Celju

Uprava je pri Mladinski knjigi v Ljubljani

Opremila inž. arh. Jakica Accetto

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

Rokopise in dopise pošiljajte na njegov naslov

Naročila in vplačila sprejema založba »Mladinska knjiga« v Ljubljani,

Tomšičeva 2, poštni predal 36, telefon 21-593,

tekoči račun pri Komunalni banki v Ljubljani,

štev. 600-70/1-67

Letna naročnina 700 din, polletna 350, posamezna številka 100 din;

za dijake, ki dobivajo list pri poverjeniku, 500 din;

za tujino celoletna naročnina 1000 din

134236

Vsebina prve številke

Dušan Pirjevec O nekaterih sodobnih vprašanjih slovenske literarne zgodovine	1
Franc Jakopin Raba pogojnih veznikov	5
Franc Zadravec Pogledi na realizem pri Slovencih med obema vojnama	8
Martin Silvester Slovenske naloge v srednjih šolah	15

Ocene in poročila

Franc Zadravec Branko Rudolf: Žvegla potepuhova	21
Jože Pogačnik O stilističnih študijah Iva Frangeša	23
Martina Orožen Dr. A. Bajec: Besedotvorje slovenskega jezika	25

Zapiski

France Bezlaj Nekaj rastlinskih imen	28
L. Legiša Besede in oblike	29
Boris Urbančič Bojo, vejo...	30
F. B. Dialektični arhaizmi	31
Janez Dolenc — F. B. Blegaš ali Blegoš?	32
Janez Dolenc — F. B. Še o rodbinskem imenu Tavčar	32



90 456/1962

O NEKATERIH SODOBNIH VPRAŠANJIH SLOVENSKE LITERARNE ZGODOVINE

Razmišljanje o sodobni slovenski literarni zgodovini in o njenem trenutnem položaju nas opozarja predvsem na dva velika sklopa problemov. Na eni strani odkrijemo dolgo vrsto povsem konkretnih raziskovalnih nalog, hkrati pa stopijo pred nas najrazličnejša načelna vprašanja, vprašanja metode in načelnega pogleda na predmet literarnozgodovinskega raziskovanja.

Literarno zgodovino kot samostojno znanstveno vedo sta pri nas uveljavila in ustvarila France Kidrič in Ivan Prijatelj. Ne glede na velike razlike, ki ločijo ta dva raziskovalca, smemo reči, da nam nudi njuno delo sistematičen pregled naše literarne preteklosti tja do leta 1895, kjer je Prijatelj zaključil svojo kulturnopolitično in slovstveno zgodovino. To dejstvo nas že samo po sebi opozarja na eno izmed glavnih raziskovalnih nalog: nadaljevati tam, kjer sta Prijatelj in Kidrič prenehala, se pravi raziskati slovensko književnost od leta 1895 dalje, ustvariti sistematičen pregled literarnega razvoja v času naturalizma, moderne, ekspresionizma, nove stvarnosti vse do današnjih dni. Raziskati in popisati je torej treba preko šestdeset let slovenskega literarnega življenja. Vendar pri tem ne gre samo za šest desetletij, gre za povsem novo obdobje, ki se pričinja z moderno in ki pomeni nekakšen splošen preporod vsega našega duhovnega življenja, vsestransko in izredno silovito sprostitvev slovenskih tvornih sil, s čimer je to obdobje močno podobno tedanjemu splošno evropskemu dogajanju, ki ga označujejo imena: Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, R. M. Rilke, Alfred Einstein, Maksim Gorki pa tudi V. I. Lenin.

Ko pa razmišljamo o teh konkretnih raziskovalnih nalogah in njihovi pomembnosti, moramo posebej poudariti, da gre pri tem v prvi vrsti za sistematičen zgodovinski oris, za podrobno analizo notranjih gibal in zakonitosti, ki so usmerjale ves ta razvoj, ne pa samo za posamezne študije in razprave, ki obravnavajo ta ali oni problem in kakršnih imamo že lepo število.

Nadaljevati Kidričevo in Prijateljevo delo seveda ne pomeni samo raziskovati predvsem zadnjih šestdeset let našega literarnega življenja, marveč pomeni prav tako dopolniti in razširiti njun pregled do leta 1895, na novo pretresti vrsto problemov, na novo oceniti vrsto pojavov ter se lotiti vsega tistega, česar onadva nista mogla niti popisati niti do kraja razrešiti. Koliko je n. pr. problemov samo okrog Prešerna. Novi podatki, ki prihajajo na dan, novi načelni pogledi, ki se uveljavljajo v našem duhovnem življenju in še posebej v naši literarni zgodovini, vse to postavlja marsikatero zgodovinsko dejstvo, marsikatero osebnost in njeno delo v novo luč, odkriva nove značilnosti, predvsem pa nove vrednote. Priznati je treba, da se je naša literarna zgodovina po Kidriču in Prijatelju posebno intenzivno ukvarjala ravno s temi starejšimi obdobji naše literature tja do začetkov naturalizma. Rezultate tega dela najdete predvsem v enajstih letnikih *Slavistične revije* ter v opombah k *Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev*. In prav ti rezultati nam že dajejo slutiti obrise nove literarnozgodovinske sinteze.

Še v času, ko sta še ustvarjala Kidrič in Prijatelj, pa so se pojavili tudi že prvi dvomi o učinkovitosti literarnozgodovinskega raziskovanja. Prvi, ki je pri nas o tem spregovoril, je bil Josip Vidmar, ki je v uvodu k svoji študiji o Otonu

Župančiču posebej poudaril: »Ta spis... ni literarnozgodovinski, marveč je kritičen«, nato pa je še dodal, da se mu zdijo literarnozgodovinska vprašanja, ki so v zvezi z Otonom Župančičem in njegovim delom, »premalo važna, premalo in medias res«, da bi o njih posebej razpravljaj. S tem je hotel povedati, da se literarna zgodovina zadržuje ob zadevah, ki nimajo neposredne in žive zveze z besedno umetnostjo kot umetnostjo in da torej ne more seči do bistva umetnine in do bistva umetnika.

Ta dvom v tistem času ni bil nič izjemnega, bil je globoko nujen in je bil v zvezi z evropskim razvojem literarne vede. Evropska literarna veda je pričela z najbolj zunanjimi dejstvi, z mehanično registracijo avtorjev in njihovih del, ter je le polagoma prodirala do pomembnejših dejstev in problemov. Šele v devetnajstem stoletju se je uveljavila kot samostojna veda in si skušala po vzgledu eksaktnih znanosti ustvariti lastne raziskovalne postopke in trdna načelna izhodišča. To je bila velika zasluga pozitivizma. Vendar pa je bil pozitivizem enostranski. Obravnaval je besedne umetnine predvsem kot rezultat zunanjih sil in kot dokument, iz katerega lahko zanesljivo sklepamo na bistvene značilnosti dobe, okolja, naroda in posameznega ustvarjalca. Star katekizem mu je bil zaradi tega enako pomemben kot Shakespearov *Hamlet*. Tako je seveda nujno zanemarjal besedno umetnino kot nekaj specifičnega, kot relativno avtonomno in kot izrazito estetsko dejstvo.

Zaradi tega in spričo splošnega odpora proti pozitivističnemu determinizmu so se začele dogajati v dvajsetem stoletju v literarnozgodovinskem raziskovanju velike spremembe. V ospredje je vedno bolj stopala umetnina sama, medtem ko so zunanje sile, ki jo povzročajo in opredeljujejo, postajale vedno manj važne, dokler ni tako imenovana interpretacijska metoda hotela ukiniti sleherno zgodovinsko opredeljenost besedne umetnine. Pristaši te metode, ki je dobila v Ameriki ime *new criticism*, dvomijo o smislu literarne zgodovine, mnenja so, da literatura, če jo pojmujejo kot posebno obliko umetnosti, pravzaprav sploh nima zgodovine, saj so slehernemu bralcu vse umetnine nekaj sodobnega, dojema jih kot sebi sodobna dela, nanj učinkujejo samo kot estetske kvalitete, medtem ko ga tista zgodovinska dejstva, ki so se izrazila v umetnini, ne zanimajo. Literarna veda naj bi se tedaj ukvarjala samo s strukturo posameznega dela ne glede na to, kako je ta struktura nastala.

Pri nas se je doslej v polnem razmahu uveljavila v glavnem samo ena metoda, samo ena načelna orientacija: pozitivizem. Od njega smo prejeli včasih preutrudljivo navajanje najmanjših biografskih in bibliografskih podrobnosti, od njega smo podedovali včasih nepotrebno nasilen interes za privatne skrivnosti posameznih ustvarjalcev in od tod se je vtihotapilo k nam tudi prepričanje, da smo umetniško delo popolnoma razložili v trenutku, ko nam je uspelo čim natančneje popisati vse okoliščine, v katerih je nastalo, vse zunanje pobude, ki so pri njegovem nastanku tako ali drugače sodelovale.

Poleg pozitivizma je k nam v okrnjeni obliki prodrla tudi tako imenovana duhovna veda s svojim pomanjkljivim smislom za stvarnost. Prepričana, da so umetnine samo izraz suverenega gibanja duha, je preveč suvereno prezirala zgodovinska dejstva, zašla v zelo subjektivistične sklepe in sodbe in se tako ni mogla uveljaviti v takšnem obsegu, kakor se ji je to posrečilo v Nemčiji, kjer je nastala.

Med obema vojnama, zlasti še po letu 1930, se je v našem političnem pa tudi duhovnem življenju izredno močno uveljavil marksizem. To seveda ni moglo ostati brez posledic za literarno zgodovino, ki je marsikaj prevzela od

marksizma. Oprla se je predvsem na nekatere njegove teze in dognanja o zakonitostih zgodovinskega razvoja, o odnosih med tako imenovano materialno podlago in duhovno nadzgradbo ter se začela ogrevati za tako imenovano sociološko analizo. Pri tem pa je velik del marksistične filozofije nekako spregledala, saj ni spoznala, kakšen pomen bi utegnil imeti za njeno raziskovanje predvsem dialektični materializem — zaradi tega se ni mogla vedno uspešno izogniti mehanizmu in vulgarizaciji.

V najnovejšem času pa se tudi pri nas že pojavljajo misli in načela, ki jih razglša interpretacijska metoda, tako da v novi obliki zopet postajajo aktualni problemi, na katere je opozoril, kakor smo videli, že Josip Vidmar, ko je podvomil o literarnozgodovinskem raziskovanju. Spričo tega najbrž ni pretirana misel, da stoji naša literarna zgodovina pred velikim načelnim problemom, ki se dotika njenih metod in njenih izhodišč. Ako sprejme teze interpretacijske metode in se jim dosledno podredi, mora tako rekoč ukiniti samo sebe. Ako pa bo vztrajala pri nekaterih ustaljenih nazorih in postopkih, ji bo umetnina sama še vedno ostala nedostopna in še naprej se bo ukvarjala predvsem s splošnimi zgodovinskimi orisi, z družbeno in politično zgodovino ter bo večino svojih sil usmerjala v iskanje bibliografskih in biografskih podatkov. Ta dilema je tukaj opisana nekoliko pretirano, podana je v svoji najskrajnejši obliki — to pa zaradi tega, da bi postal problem sam kar se dá jasen, njegovi sestavni deli pa čimbolj plastični.

Kritike pozitivističnih načel imajo marsikaj prav. Ko postavljamo to trditev, se seveda zavedamo, da so nastale te kritike na podlagi najrazličnejših filozofskih sistemov, s katerimi se večinoma ne moremo strinjati. Kljub vsem pridržkom, kljub še tako doslednemu zavračanju splošnih idejnih izhodišč, pa vendarle ne moremo slepo mimo opozoril, ki nas skušajo prepričati, da umetnina ni samo rezultat, da njenega bistva še nismo razložili, če smo popisali splošne in individualne težnje in sile, ki so se v njej izrazile.

Prav tako pa tudi ne moremo sprejeti misli, ki trdijo, da literatura nima svoje zgodovine. Saj vsi vemo, da nobena umetnina ne nastane sama od sebe, marveč je rezultat določenih sil in dejstev. Čas, družba in ustvarjalčeva osebnost ji vtisnejo neizbrisen pečat, in ko hočemo doumeti njeno notranjo strukturo, moramo nenehoma upoštevati to temeljno dejstvo.

Že iz teh kratkih in skopih opomb je razvidno, da ne moremo in ne smemo slepo absolutizirati ne teh ne drugih nazorov. Rešitve ni, dokler bomo na zastavljeno vprašanje odgovarjali mehanično in nepopustljivo samo z *da* ali samo z *ne*.

Umetnina ni samo vsota vzrokov, marveč je tudi samostojen organizem z lastno notranjo strukturo, tako rekoč s samostojnim notranjim življenjem. Ni dvoma, da je nastala kot posledica določenih zunanjih pobud, je plod objektivnih in subjektivnih teženj, toda v trenutku, ko je nastala, je postala dejansko negacija vseh svojih vzrokov in se spremenila v novo, samostojno dejstvo, ki živi neodvisno od svojih vzrokov. Že zdavnaj so izginili objektivni in subjektivni vzroki, ki so rodili Sofoklejevega *Kralja Ojdira*, tragedija sama pa je še vedno nenehno živa. Umetnina je tedaj izraz okolja, dobe in osebnosti, hkrati pa je še nekaj več, je višja, nova kvaliteta, ki je nastala po logiki dialektičnega skoka.

Če hoče tedaj literarna zgodovina ravnati v skladu z naravo predmeta, ki ga raziskuje, ne sme zaiti niti v subjektivizem in ahistoričnost interpretacijske metode niti ne more več vztrajati pri tistih enostranskih in pomanjkljivih

načelih, ki so značilna za pozitivizem. Brž ko pa se nam problem prikaže v tej obliki, se nam sama od sebe vsiljuje misel, da naj se literarnozgodovinsko raziskovanje opira tudi na dognanja tiste vede, ki raziskuje specifično strukturo umetnosti, oziroma besednih umetnin: literarne teorije. S tem se seveda nikakor ne ogrevamo za misel, naj bi literarno teorijo mehanično vključili v literarno zgodovino, jo tako rekoč ukinili kot samostojno vedo in ji dali pomen nekakšne pomožne znanosti. Nikakor ne, ravno narobe. Pač pa hočemo samo poudariti, da se lahko literarna zgodovina uspešno razvija le tedaj, če ima njeno raziskovalno delo za osnovo jasne nazore o specifičnosti literarne umetnine, o zakonitostih, ki urejajo njen notranji ustroj, in če jo obravnava predvsem v luči dialektičnega skoka, ko se iz najrazličnejših pobud porodi nov organizem, novo življenje, novo estetsko dejstvo.

Pri nas vladajo še marsikje zelo nejasni pojmi o literarni teoriji. O tem pričajo med drugim tiste formule, ki pod imenom literarne teorije izpolnjujejo v večini primerov pouk na naših srednjih šolah. Zaradi tega se utegne zgoditi, da naše razmišljanje marsikoga ne bo moglo dovolj prepričati, medtem ko bo pri drugih vzbudilo nemara celo odpor, češ da nudi podporo tistim težnjam, ki proglašajo umetnost samo za utelešenje neke abstraktne in večne lepote in ki nočejo videti v njej izraza človekovih naporov za humanizacijo sebe in družbe. Prava literarna teorija se v resnici ne izgublja v praznem formalizmu, marveč izhaja vedno iz globoke človeške vsebine, ki je znak velike umetnine.

Slednjič se zdi, da je poleg opisanih vprašanj danes v ospredju še neki drug problem. V mislih imam vprašanje odnosa do tako imenovane primerjalne literarne zgodovine. Že Kidrič in Prijatelj sta v svojih razpravljanih nenehoma upoštevala tudi splošne evropske idejne in literarne tokove, in ko sta obravnavala to ali drugo obdobje naše literarne preteklosti, sta na začetku po navadi podala tudi tako imenovani splošni evropski okvir. Danes je menda že precej na splošno udomačena misel, da takšni okviri, kakor so sicer poučni in pomembni, ne povedo vsega in ne morejo k poznavanju domačega literarnega razvoja prispevati tega, kar so avtorji od njih pričakovali. Določen idejno-literarni tok je vedno nekje nastal in se od tam širil po vsej Evropi. Pri posameznih narodih je doživljal najrazličnejše spremembe in povzročil povsem svojevrstne posledice. Toda kako naj spoznam specifičnost in originalnost slovenskega realizma, če ne poznam splošnih zakonitosti in posebne notranje dinamike tega evropskega toka. Znano je n. pr. dejstvo, da je Aškerčeva realistična epika polagoma degenerirala v deklarativnost, v neposredno idejno »propagando«. Čeprav si to dejstvo lahko razložim z Aškerčevo osebnostjo in s posebnimi slovenskimi razmerami, vendar ne morem pozabiti, da je nevarnost deklarativnosti in ideološke prenapetosti značilna za velik del realistične poezije sploh.

Vendar pa s tem ne zagovarjamo misli, naj bi se nacionalna literarna zgodovina utopila in izginila v zgodovini evropske literature. Prav tako pa iz tega tudi ni mogoče napraviti zaključka, naj bi primerjalna literarna zgodovina postala pomožna veda nacionalnih literarnih zgodovin. Ni naš namen, da bi posebej razpravljali o tem zanimivem in pomembnem vprašanju, pač pa hočemo samo povsem načelno poudariti, da sodobna slovenska literarna zgodovina ne more več ohraniti tako imenovanih splošnih evropskih okvirov in zato bo nujno v mnogo večji meri upoštevala dognanja primerjalnih raziskav, ko bo ustvarjala sintetično podobo našega literarnega razvoja.

Ako se tedaj ne varamo, smemo trditi, da so konkretne raziskovalne naloge naše vede razmeroma jasno opredeljene, kakor je tudi razmeroma jasno

zastavljen osrednji načelni problem, problem njene splošne orientacije, ki je v neposredni zvezi z njenimi raziskovalnimi postopki. Ko pa razmišljamo o notranji podobi naše vede, o njenih metodah in njenem odnosu do besedne umetnine, je prav, če gledamo na vse to z nekega višjega stališča, s stališča resnice. Nobena metoda namreč ni uspešna, če ni pripravljena nenehoma preizkušati svojih dognanj in tez ob stvarnih dejstvih, če ni sposobna svojih trditev in sodb spremeniti, kakor ji narekujejo ta dejstva. Ravno ta lastnost pa odlikuje delo Franceta Kidriča in Ivana Prijatelja in ravno iz nje je nastalo vse tisto, kar je pozitivnega in pomembnega v sodobni slovenski literarni zgodovini.

Franc Jakopin

RABA POGOJNIH VEZNIKOV

V prispevku hočem opozoriti na nekatera vprašanja, ki se porajajo pri rabi pogojnih veznikov v slovenščini. Trdnejši zaključki pa bodo možni šele takrat, ko bodo vezniki v celoti pretreseni v svojem razvoju in današnji funkciji. Naše šolske slovnice od Janežičeve, Sketove in Breznikove do obeh povojnih kolektivnih obravnavajo veznike v sklopu priredij in podredij, kar sicer veznike prikazuje v sami akciji, vendar zaradi normativnega stališča osvetljujejo s pomočjo najznačilnejših in najjasnejših primerov bolj tradicionalno klasifikacijo stavkov — to ne velja popolnoma za Breznika, ki navaja tudi historično gradivo in tako ne začrta zaokrožene podobe današnjega knjižnega jezika. Z vidika samih veznikov pa na ta način ni bilo mogoče do potankosti razložiti delovanja vezniškega mehanizma, niti niso bili označeni faktorji, ki vplivajo na določitev pomena tega in onega veznika — saj je znano, da nekateri vezniki sami na sebi še nimajo do kraja določenega pomena, temveč ga dobijo šele s kontekstom, medtem ko morejo imeti druge besede že same na sebi svoj neodvisen pomen.

Ce zasledujemo pojave v jeziku, bomo takoj trčili na problem pisanega in govornega jezika. Pri govornem jeziku je vsepolno spremljevalnih elementov, ki omogočajo skop, a razgiban jezikovni izraz: že sama situacija govorečih, določena medsebojna uglašenost, podobne življenjske in jezikovne izkušnje, enak način mišljenja, mimika in potek govorne melodije. Vse to reducira govor na minimum. Kadar pišemo za javnost, imamo zmeraj pred očmi več ljudi, ki naj bi razumeli tekst v vseh njegovih miselnih in emocionalnih odtenkih, in del spremljevalnih sredstev morajo tu nadomestiti ločila in drobna izrazna pomagala; zlasti odvisniški vezniki imajo pri tem važno nalogo. Frekvenca le-teh je v navadnem govoru (posebno v narečju) veliko manjša kot v pisanem tekstu, misli so odsekano nanizane, ne pa razvrščene in jezikovno povezane v medsebojni odvisnosti. Miklošič primerja tak način izražanja s slikarstvom brez perspektive; in v starih tekstih, ki niso oprti na neko literarno tradicijo, najdemo govornemu podoben način izražanja (n. pr. staroruski teksti nereligiozne vsebine — letopisni odlomki, pravni spisi itd. — so klasičen primer takega teksta).

Po postanku so vezniki dokaj različni. Eni so zelo stari in jim je težko najti izvor in etimološke zveze, drugi so mladi, tako da je njih razvoj skoraj na dlani in vezalna moč morda še ni do kraja izoblikovana. Pomenska stran

nekaterih veznikov je neodvisna; pomen in veljava sta očitna brez ozira na okolico (*ker*). Drugi uvajajo dva ali več tipov stavkov in jim moremo šele iz konteksta določiti pomen; tako spoznamo funkcijo veznika *da* šele takrat, ko je znana glagolska oblika v nadrejenem stavku, ali pa je značaj veznika (*ko*) določen z glagolsko obliko v odvisniku (indikativ : kondicional). Naprej pa je samo od veznika odvisno, v kakšnem odnosu bosta dva stavka. (*Ko pride domov, vidi sina — Ko bi prišel domov, bi videl sina*). V navedenem primeru sta stavka v časovnem oz. pogojnem odnosu.

Težko je reči, od česa je odvisna ta dvojnost vezniškega pomena. Veznik *ker* ima vselej jasno začrtan vzročni pomen, *da*, če in *ko* pa so v svoji rabi širši in zato spremenljivi zlasti *da* in *ko*. Razlika je n. pr. pri *ko* : če stilistična, kadar uvajata oba odvisnike s kondicionalom (*Ko bi bil doma, hiša ne bi bila zgorela!*: Če bi bil doma, hiša ne bi bila zgorela). Kadar pa uvajata odvisnike z indikativom, je razlika gramatična (*Ko zazvoni, se učenci umirijo*: Če zazvoni, se učenci umirijo).

Pri nadrobni obravnavi veznikov se moramo v prvi vrsti nasloniti na živ jezikovni občutek. Predvsem se zaradi prakse v dosedanjih slovenskih slovnicaх vprašamo: ali more biti merilo za razlikovanje med uresničljivim (Slovnica 1956) in možnim (v prejšnjih slovnicaх) ter irealnim samo v uporabi veznika, ali ga moremo najti v čem drugem. Zdi se, da so stali slovničarji pred nerešljivo nalogo, kako izpeljati in utemeljiti ločitev neuresničljivega od možnega pogoja. Do četrte izdaje Breznikove slovnice ni bilo nobene formalne razlike med tako imenovanimi potencialnimi in irealnimi stavki. Naveden je bil pač tak primer, podkrepljen še z ustreznim adverbom, da je omogočal razlago potencialnosti, vendar brez ozira na veznik. (Trojno razdelitev pogojnih odvisnikov so prevzeli iz latinskiх slovnice, kjer je bila potencialnost izražena s posebnim konjunktivom.) V Breznikovi četrti izdaji in v slovnici 1947 je temeljilo razlikovanje obeh tipov zvez na pravilu, da se veznik *ko* ne sme rabiti v potencialnih stavkih, če pa ne v irealnih. Zadnja izdaja slovnice 1956 pa je uvedla formalno drugačno razdelitev. Če je ostal prepovedan pri irealnih stavkih, in veznika *ko* ne prištevaljo med uresničljive primere, kamor so uvrščeni tudi bivši potencialni stavki.

Uresničljivost pa je zmeraj kočljiva. Ene zveze so docela uresničljive (*Če je suša, je slaba letina*), druge manj (*Če bi se zdaj učil, bi še izdelal*). K temu porušenju tradicionalne razdelitve na tri vrste pogojnih zvez je verjetno pripomogla M. Rostoharja zahteva po upoštevanju psihološke stvarnosti v gramatiki (Razprave SAZU II 1953, Razred za zgodovinske in socialne vede). Za gramatika pa ni Rostoharjeva razlaga primerov pogojnih stavkov brez pridrška sprejemljiva. N. pr. stavek: *Stric bi mi dal denar* je zanj dokončno izražen, ker upošteva nek nakazan pogoj, ki jezikovno ni realiziran. Teh pogojev je seveda lahko nešteto, in zelo različnih, gramatik pa lahko upošteva samo tisto, kar je jezikovno realizirano. Po M. R. bi bil edino možen logičen zaključek tega stavka: *Stric bi mi dal denar, če bi mogel*. Celotni stavek pa bi se lahko glasil tudi na pr.: *Stric bi mi dal denar, če ne bi bil skopuh*, kar gotovo ni vseeno.

Veznik pa nikakor ne more prevzeti vloge določanja, ali je pogojna zveza uresničljiva, oz. potencialna, ali irealna. Iz primerov, vzetih iz sodobne slovenske književnosti, je razvidno, da tak vezniški regulator med potencialnostjo in irealnostjo v zavesti pisateljev ne obstoji. Formalno je popolnoma vseeno, ali gre za prvo ali za drugo; v obeh primerih gre za kondicional pri veznikih

ako, če, ko in za kondicional ali indikativ pri veznikih *da, da (le), (samo) da*. Tu je v celoti prepuščeno presoji bralca, kam bo take pogojne zveze sprejel; samo vsebina obeh stavkov more nakazati potencialnost ali irealnost. Več možnosti za zaznavanje potencialnosti je seveda takrat, kadar so stavki v sedanjosti, v preteklosti pa potencialnosti ne more biti.

1. *A kaj bi se zgodilo, ko bi se znašli preko meje?* (Potrč, Zločin)
2. *A kako bi bilo, če bi nas Avstrijci prijeli?* (Potrč, Zločin)
3. *To ti rečem, ko bi se kaj takega namerilo, bi ju jaz poprej pobil, preden bi nas prijeli.* (Potrč, Zločin)
4. *In mama bi se mu še zdaj lahko smejala, če bi bila živa.* (C. Kosmač, Pomladni dan)
5. *To bi tudi storil, če bi vedel za pot do njih.* (M. Kranjec, Usodno molčanje, KPD 1956)
6. *Zdaj bi še dojenčki govorili, če bi mogli...* (M. Kranjec, ibid.)
7. *Ko bi bil ženska, bi tako delal, Marie.*
Niti ko bi mi dali Peterburg in Moskvo, bi teh pogojev ne sprejel. (L. Tolstoj, Vojna in mir prev. Vl. Levstik)

V primerih 1 in 2 uporablja pisatelj za isto pogojno zvezo različna veznika (*ko, če*); v primeru 3 imamo veznik *ko* za potencialno pogojno zvezo; primeri 4, 5 in 6 navajajo *če* za povsem irealen pogoj; izjemno pa je stanje pri prevajalcu Vl. Levstiku, ki rabi, kot se zdi, veznik *ko* za izrazito irealen pogoj, kot ga pač predpisuje slovnica. Pri vezniku *ko* je stalno računati tudi s časovnim odtenkom, ker je to pri indikativu pač njegova glavna značilnost.

Prav posebno zanimivi pa so pogojni vezniki z vidika stilistično-emocionalne vrednosti. Tega momenta slovnice niso zajele, čeprav je pri pretresu teh veznikov bistvene važnosti. Vzemimo primer:

Ako bi zmoget, bi si kupil knjigo.
Če bi zmoget, bi si kupil knjigo.
Ko bi zmoget, bi si kupil knjigo.
Da zmorem, bi si kupil knjigo.
Da bi zmoget, bi si kupil knjigo.
Da le zmorem, bi si kupil knjigo.
Da bi le zmoget, bi si kupil knjigo.
Samo da zmorem, bi si kupil knjigo.
Samo da bi zmoget, (pa) bi si kupil knjigo.

Iz različnega uvajanja gornjega stavka in s pritegnitvijo realnih zvez — na prvi pogled je očitno, da ne gre za golo sinonimiko — se nam izlušči naslednja ugotovitev.

Ako je stvaren in se uporablja več v resničnih pogojih kot v pogojih s kondicionalom; za vsakdanje izražanje je pretrd in okoren, pogost je v strokovnem in znanstvenem slogu (*Ako pomnožimo števec in imenovalec z istim številom, se rezultat ne spremeni*), kjer močno in jasno poudari pogoj. Učinkovati pa more tudi patetično. Nekak slovesen miselni zaključek izraža še pri Prešernu in je tudi poetično učinkovit: *Ak' pa naklonijo nam smrt bogovi...*; tu se ga s *če* ne bi dalo nadomestiti, kajti *če* bi bil na tem mestu stilistično bled in šibek.

Veznik *če* je v današnjem knjižnem in pogovornem jeziku nedvomno najbolj nevtralen pogojni veznik. Njegova raba sega od najbolj suhega in strokovnega teksta do poezije, tu seveda v zavestnem izboru. Lahko bi ga imenovali pogojni veznik par excellence, čeprav ga najdemo tudi pri nekaterih

drugih odvisnikih. Zgovorna je pogojniška polnost v primeru: *Če pridem k vam, bom vse požgal in porušil.* — Če. (Filip Makedonski in Špartanci)

Ko rabimo v časovnih in pogojnih odvisnikih, v slednjih samo v zvezi s kondicionalom. Toda čist je samo na svojih konicah, vmes sta velikokrat združena časovni in pogojni odtonek. Indikativ mu v odvisniku zagotavlja časovnost, kondicional pogojno vezavo. Ker v večini primerov z veznikom ko ni verjetnosti za izpolnitev pogoja v odvisniku in s tem v zvezi tudi ne v nadrejenem stavku, predstavlja ko nekakšen emocionalen most k neizvršenemu ali neizvršljivemu pogoju: govorečemu je veliko do tega, da bi se pogoj bodisi izpolnil ali ne izpolnil, in z obžalovanjem ali veseljem ugotavlja ugodno ali neugodno stanje zaradi neizpolnjenega pogoja.

Takšno je ljudstvo tod, vse bi vam dalo, ko bi le imelo. (Potrč, Zločin.)

Ko bi bil skočil z vlaka, bi si bil zlomil nogo!

Pri da se osebna prizadetost govorečega še stopnjuje; če pa je okrepljen z adverbom *samo* ali členico *le*, je pozornost obrnjena zgolj na pogoj.

Podrobno proučevanje vloge veznikov v slovenskem jeziku bi moglo odkriti še mnogo značilnosti, ki niso tako očitne, vendar so v življenju in rabi jezika izredno pomembne.

Franc Zadavec

POGLEDI NA REALIZEM PRI SLOVENCIH MED VOJNAMA

Hiter in sistematičen vpogled v značaj realizma v slovenski književnosti in v nazore o estetskih načelih realizma v književni publicistiki in kritiki je za razdobje med dvema vojnama zelo otežkočen. Prvič zato, ker večinoma še manjka analiza književnih del, ki v tem času spadajo v nazorsko in stilno območje realizma, drugič pa zato, ker tudi teoretični pogledi na realizem še čakajo bibliografske zabeležbe in kritičnega pretresa.

Vemo, da značaja neke književne stilne vrste ne določa nič tako avtentično kakor književna dela, v katerih tak in tak stil in nazor umetniško živita, saj sta stvarna estetska volja in tvorna misel uresničeni samo v teh delih. Vendar pa je koristno in nujno spoznati tudi tisto estetskoteoretično pisanje, ki je sooblikovalo ali pa zaviralo neko književno smer. Zato vprašanje, kaj vse so si v slovenski revialni esejistiki in književni kritiki estetskoteoretično predstavljali o realistični književnosti in kaj so tudi praktično pričakovali od nje, ni samo zanimivo, marveč tudi eno važnejših vprašanj slovenske literarne zgodovine in zgodovine slovenske estetskoteoretične miselnosti med vojnama. In namen tega članka je opozoriti na obseg in kakovost pogledov, ki se v naši revialni književni publicistiki in literarni kritiki teh dveh desetletij nanašajo na realizem. Preglednost, še bolj pa ustroj vprašanja samega narekujeta, da opazujemo teoretični odnos do realizma v vsakem izmed obeh desetletij posebej.

I

Estetiki tistega ekspresionizma, ki ga je teoretično in v umetniški besedi gojila skupina mladih katoliških pesnikov, in estetiki, ki je priporočala književniku »nezainteresirano«, pasivno opazovanje in oblikovanje življenjskih po-

javov in ki si jo je izbral mladi Josip Vidmar, so se nekateri uprli v Ljubljanskem Zvonu že v zgodnjih dvajsetih letih. Prvi je Kelemina podvomil* o Vidmarjevi formuli: »smoter umetnosti je izločevanje in nadvladovanje materialnih komponent, ki se nahajajo v umetnosti«. To pa ni bil dvom samo o Vidmarjevi zamisli o umetnosti, marveč je Kelemina pogodil tudi tisto estetsko ekspresionizma, po kateri naj bi se nova književna umetnost zasnovovala na »nadizkustveni«, transcendentalni človeški biti, pognala iz »samoduha«, iz človečnosti in »življenjskosti«, ne pa iz človeka in življenja, iz človeka, ki je vključen v družbo in ostali materialni svet. Stališče, po katerem bi smeli moderna estetika in književna umetnost prezirati objektivno resničnost, tedaj slovenski teoretični pristanek na razkol med umetnostjo in stvarnostjo, je zavrnil tudi umetnostni zgodovinar Vojeslav Mole. Pisal je sicer o realizmu v upodablajočih umetnostih, vendar tako, da so osnovne misli mogle veljati tudi kot protiutež tedanji slovenski idealistični literarni estetiki. Izhajajoč iz materialističnega nazora, da vsa človeška duševnost temelji na razmerju objekt-subjekt, je trdil, da na tem razmerju temelji tudi umetnost. Zaradi tega je človekova zavest lahko umetniško plodna samo v tesni zvezi s snovjo, z naravo, s človeško družbo. Mole je zavrnil klasično estetiko, kolikor je omalovaževala vse, kar v umetnostni preteklosti ni ustrezalo realizmu, tedaj barok, rokoko, romantiko in moderno, hkrati pa opozoril, da moderna estetika ponavlja isto napako v obratnem smislu, ker nestrpno zamuja realizem in naturalizem, ko je vendar jasno, da sta ti dve umetnostni formaciji rodili pomembne umetnine.

Slovensko katoliško in liberalno duhovno skupino mladih književnikov je v prvi polovici dvajsetih let družila torej misel, da je književnost treba razsnoviti in jo poduhoviti, še več: da resnična umetnost mora biti brezbržna do vprašanj družbene stvarnosti, do tako imenovanega družbenega človeka. Ta teorija je odvrčala od realistične književnosti in opozarjala na nove vire umetnosti: na fantastiko in na nekakšno nadzemeljsko, onostransko povezanost človeške duše.

Ko je Ivan Prijatelj objavil v LZ 1925 esej o Dostojevskem, je Vidmar zavrnil njegov nazor o realizmu, kakor ga je razložil tudi že v uvodni besedi h knjigi Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma; ob tej priliki je izpovedal tudi svoj pogled na realizem. Prijatelja in Vidmarja v tem razpravljanju druži misel, da je vsaka umetnostna vrsta vezana na »praosnovno umetniške narave« in je zato treba, kot je zapisal Vidmar, iskati bistvo razločka med romantično in realistično umetnostjo globoko v prvinah umetnikove narave. Toda ta naglas na izključni umetnikovi naravi kot roditeljici umetnostnih sistemov je Prijatelj omejil s tem, da je istočasno opozoril še na druge lastnosti književnika realista. Menil je, da je realizem zdaj »prirojen«, posameznim umetnikom lastni način gledanja in izražanja, zdaj »cele generacije medsebojno združujoč pravec, umetnostna struja«. S pojmom umetnostna struja in generacija, pri čemer je mislil pač na generacije in njihov umetniški nazor in stil v evropski literaturi od romantike do moderne, je bistveno omejil misel, da duhovni ustroj umetnika pogojuje realizem ali pa romantiko, medtem ko je Vidmar to naravo, zlasti še s formulo »zvestoba samemu sebi«, skorajda absolutiziral. Prijatelj je dalje trdil, da je realizem umetnost tiste individualnosti, »ki se ni izločila iz družine svojcev, individualnosti, ki jemlje zadeve družine za svoje zadeve, ki se ni izločila iz dobrodejnih okvirov prirode...«, skratka, realizem je »apolinična strast očrtanega videza«, »umetnost neposrednega, zlasti družabnega življenja«. V Prijateljevi definiciji realizma je važno predvsem

eno: da je povezal realistični umetnostni sistem s konkretno snovjo, z vprašanji individualno-družbene stvarnosti in z umetnikovim živim kontaktom s to stvarnostjo. S tem ga moramo uvrstiti v skupino onih raziskovalcev realizma, ki menijo, da »je bila in ostane ena osnovnih oblik realizma njegova analitičnost v odnosu do družbe«.

Vidmar pa je tako umevanje realizma odklonil in naglasil, da je realizem zgolj oblikovno vprašanje, način oblikovanja. Predlagal je, da kaže iskati izvor realizma v posebnem razmerju med razumom, čustvom in fantazijo, »mogoče v nadvladi razuma nad čustvom in fantazijo«, pri čemer iz realizma seveda ni izločil čustva. Razglabljanje o hierarhiji teh treh lastnosti glede na realizem pa je opustil in sprejel trditev Thomasa Manna, da sta impresija in ekspresija temeljni prvini pri tvorbi vsega, kar je umetniško oblikovano. Po Mannu piše realistično tisti pisatelj, ki stoji v mirnem sprejemalnem odnosu do sveta in gradi svojo umetnino iz prevladujoče impresije. Oni pa, ki oblikuje umetniški svet iz ekspresije, svobodno spreminja zunanji, objektivni svet in ustvarja grotesko. Za primer te polarnosti je navedel Thomas Mann Leva Tolstoja in Dostojevskega. Iz tega je povzel Vidmar, da je realist umetnik, »ki oblikuje v mejah nvanje resničnosti, v soglasju z realnim svetom«, in je še posebej podčrtal njegovo naravno razmerje do objektivnega sveta. Tako je realizem poskušal razložiti z dveh vidikov: s stališča umetnikovega nazora oziroma psihike in s stališča umetniškega rezultata tega nazora in psihike. Toda pri določanju umetnostne vrste je pri Vidmarju obveljalo samo vprašanje kako, popolnoma pa je izločil vprašanje kaj? Tako je sklenil, da realizem določujejo samo »notranje, oblikovne umetnostne kakovosti«. Končno je predlagal, da je treba iskati razločkov med umetnostnimi strujami »le v načinu oblikovanja«. Tako je pristal v izrazito formalistični razlagi umetnostnih vrst. Da je ta razlaga zares formalistična, nam dokazuje že pomislek, da so med slovenskim ekspresionizmom in realizmom tridesetih let vendarle še kakšne druge razlike kakor pa samo v načinu oblikovanja.

Vidmarjevo formalistično stališče v razlagi umetnostnih vrst je treba v tem času povezati z njegovo ostro delitvijo človekovega nazora na zavedni in »nezavedni svetovni nazor«. Oblikovno načelo vsega, kar umetnik oblikuje, torej njegov stil, zraste po Vidmarju iz nezavednega svetovnega nazora. Stil posameznika torej ni oblika njegove ustvarjalne zavesti. Po tej logiki je Lev Tolstoj nezavedni realist in Dostojevski nezavedni »deformator realnosti« kakor ga je označil Vidmar, Cankar je bil nezavedni simbolist in Pregelj nezavedni ekspresionist, Virginia Woolf in James Joyce pa sta nezavedno ustvarjala tako imenovano »strujo zavesti« z značilnim notranjim monologom, čeprav sta si jo tudi teoretično pripravljala. Toda že leta 1930 je Vidmar zapisal: »Veristični realizem se zdi preizkušen in kot idealna umetniška oblika zavržen. Sodobni okus zahteva in išče novo presvetljenost in preduhovljenost življenjske snovi. V naturalizmu in realizmu zatrta fantastika priglaša svoje pravice.« Preizkusiti in zavreči, zahtevati in iskati — te lastnosti očitno niso last samo apriorne narave, zlasti pa ne izvirajo iz »nezavednega nazora«, pač pa izražajo neko voljo oziroma dokumentirajo dejavnost zavestnega umetnikovega nazora. Vidmar seveda nikoli ni bil izrazit pristaš realizma v literaturi. Toda s svojo literarno kritiko, ki jo je sistematično gojil do leta 1933 (kasneje mnogo manj) in ki je v njej že leta 1926 zahteval, naj bo življenje, vsa življenjska resnica vodilni element književne umetnosti, je tudi teoretično pripravljaj tla za razcvet realistične književnosti v tridesetih letih.

Samosvoj in problematičen nazor o realizmu v književnosti zasledimo v esejih Janka Lavrina o nekaterih evropskih književnikih. Eseji so bili objavljeni v Ljubljanskem Zvonu. Značilno je, da je Lavrin gradil pojem realizma na pisateljskih metodah Ibsena in Dostojevskega, čeprav ravno Dostojevski spada na tisto mejno točko realizma, od koder je lahko zrasel Proust in kjer je pognala marsikatera posebnost modernizma (prezavest, intelektualizem, usmerjenost v psihologiji junakov itd.). Termin realizem je Lavrin obremenil tudi z vrsto kaj praznih pridevnikov in ga tako imenoval: zgoščeni, dinamični, tesnopolni in simbolni realizem. Ta, simbolni realizem, je štel za najvišji vzpon v realističnem umetnostnem sistemu.

Lavrin je med drugim tole zapisal o realisti: »Tako zvani realisti (in še bolj naturalisti) smatrajo navadno aktualnost za edino realnost, pozabivši popolnoma, da bodi prva le površina, slučajno zunanje ogrinjalo za zadnjo... 'Realnost radi realnosti' — je bolj ali manj njihova formula, ki pomeni v njih jeziku le: aktualnost radi aktualnosti. Tako zvani naturalizem ni nič drugega nego logična skrajnost te smeri.«

Nasproti zunanji površini realnosti »tako zvanih realistov« je postavil Lavrin »bitnost realnosti« ali »notranjo« realnost za jedro pravega realizma. Realist mora simbolizirati »notranjo realnost v mejah in s posredovanjem zunanje realnosti«. Po tej poti nastane simbolični realizem. Ibsen, Dostojevski pa tudi Gogolj, Andrejev in Sologub so »čisti realisti«, toda »njihova zamisel realnosti same je simbolična«, zakaj za zunanjimi dejstvi njihovih junakov čutimo »navadno nekaj globljega in tehtnejšega, namreč prizadevanje pisatelja, da pronikne po njih do skrivnosti notranje, transcendentalne realnosti.«

Če naj upravičeno zdovomimo o Lavrinovi teoriji realizma, se moramo pomuditi ob dveh vprašanjih: prvič, kako Lavrin pojmuje notranjo realnost in kako jo povezuje potem z realistično literaturo oziroma jo vpiše v temelj te literature, in drugič, kako pojmuje zvezo med aktualnostjo in realizmom.

Pojem aktualnost pomeni v Lavrinovem jeziku tisti del pisateljeve »objektivne« zavesti, po katerem zažive v realistični umetnini časovno in prostorsko, skratka, družbeno pogojene in utemeljene prvine. Za našega esejista je umetniška kristalizacija te objektivne zavesti očitno površni, zunanji aktualizem, zakaj ta zavest ni »notranja realnost«, ki je menda povsem ločena od zunanje, se pravi družbeno in časovno določene; ta notranja realnost je nadizkustvena, nekaj imanentnega, večnega, nespremenljivega, neodvisna od družbene sredine. Da je ločeval neko višjo ali, kot jo imenuje, transcendentalno realnost in neko nižjo ali zgodovinsko realnost in po tej delitvi odmerjal realizmu višjo in nižjo raven, se deloma kaže tudi v pripombi o Maupassantu, ki mu Lavrin sicer ne oporeka, da je realist, pripominja pa, da ga kot ustvarjalca zanima pač »zgodovina srca, duše in razuma v njihovih normalnih razmerah«, kar pa po Lavrinovi logiki ni transcendentalna realnost. Tako je torej dovolj mehanično ustvaril dve realnosti, zunanjo in notranjo, ne da bi poiskal med njima vzročno povezanost. Je Lavrinu narekoval takšno pojmovanje človeške biti Dostojevski, ki govori v svojem dnevniku o »občih« in »večnih«, neizslednih globinah človeškega duha in značaja? To je vsekakor manj važno vprašanje spričo dejstva, da je Lavrin prezrl, kako so »tako zvani realisti« XIX. stoletja in kasnejši predrli skorjo, zunanost pojavov in globoko prodrli v človekovo notranjost ravno in predvsem zato, ker so razčlenjali njegovo misel in čustvo, njegov etos v stvarnih medčloveških, družbenih stremljenjih in zvezah. Toda kljub tej idealistični teoriji o notranji in zunanji realnosti kot

dveh na videz samostojnih kategorijah je Lavrin vendarle dobro nakazal eno bistvenih lastnosti realizma: tendenco po tipičnosti karakterja, po ustvaritvi individualnega lika, ki osvetljuje tudi splošnejši proces v zavesti neke dobe. Tudi za ta pojav je uporabil pojem simbol. V zvezi s tem je zapisal o Ibsenu: »V posameznih tragedijah večine njegovih značajev čutimo osredotočeno tragedijo vse sodobne družbe. Ibsen osvetljuje malenkostne dogodke pokrajinskih norveških krogov tako, da jim daje splošen pomen. Dramo lokalne družbe pogloblja tako dolgo, da postane drama človeštva. In čimbolj je realističen v takih slučajih, tem večji je simboliški pomen njegovega realizma.« Tukaj je Lavrin izpletel pojem simbolni realizem iz območja transcendentalnosti in ga presadil v duhovni svet objektivnega, individualno-družbenega življenja.

Ljubljanski Zvon je v dvajsetih letih objavil tudi nekaj poročil o realističnih in protirealističnih sodobnih gibanjih v književnostih drugih narodov. Češki esejist František Götze piše o kultu vitalizma in telesnih energij, ki so si osvojile del ameriške in angleške literature, priobčena je misel Alekseja Tolstoj o prizadevanju v Sovjetski zvezi, da ustvarijo »monumentalni realizem«, Miran Jarc je opozoril, da se je skupina francoskih književnikov odločno usmerila v realizem, Stanko Leben pa, da so nekateri zahodni liriki začeli iskati rešitve pred surrealizmom in ekspresionizmom v novem impresionizmu, da so torej iz zajetosti v svoj lastni jaz napravili zopet obrat navzven, v svet okrog sebe. Poročili o surrealizmu pa seznanjata z estetiko, ki je obrnila hrbet plastičnemu karakterju in družbeni stvarnosti v literaturi in propagirala umetnost polzavesti in sanjskih stanj. Čeprav bi podrobna analiza filozofskih osnov literarne kritike in esejistike o književnosti v Zvonu mimo redkih izjem izpričala za to desetletje idealizem različnih oblik, pa v tej reviji ne najdemo nikakršnega odpora do realizma, marveč obratno celo rahlo aktualizacijo te smeri.

Članki o književnosti in umetnosti v reviji Dom in svet do l. 1925/1926 samo poredkoma zadevajo na pojma realizem in naturalizem. Medtem ko je Ivan Pregelj strpno pisal o naturalizmu, najdemo ponekod v proznih in dramskih tekstih oster odklon kakega naturalističnega detajla, član povojne književne generacije pa je označil naturalizem kot umetniško netvoren. Razmeroma strpen odnos do naturalizma, predvsem pa do tako imenovanega idealnega realizma je mogoče zaslediti pri starejši dominsvetovski generaciji iz dveh razlogov: prvič zato, ker je naturalistično orisno tehniko priznal sam Finžgar, pa tudi Preglju ni bila vedno tuja, drugič pa se iz vseh pripomb o realizmu jasno vidi prepričanje, da je pravi realizem Finžgarjev realizem. Temeljni tipološki oznaki za Finžgarja-realistu v katoliški publicistiki sta: verist:optimist in idealni realist. Pojem idealni realizem je del katoliške literarne estetike zlasti forsiral še v tridesetih letih. Priznanje Franu Deteli v prvi polovici dvajsetih let, da je »Horac med našimi realisti«, ker zna baje resnico pripovedovati skozi smeh, je bilo zgolj slovesnega značaja.

Skupina mladokatoliških književnikov pa je realizem, zlasti pa še naturalizem, odločno zavračala. Zametavali so racionalno prvo (intelekt) v umetnosti, ker baje »ni mogla odkriti človeka«, in se predajali iracionalizmu tako v umetnosti kot v teoriji. Novo umetnost so izvajali iz »spiritualističnega pojmovanja vesoljstva.« Da bi odkrili notranjost, so se izmikali vsaki konkretности, novi umetnosti pa naj bi tvoril »zunanj svet, realnost... le nekak okvir«. Ta estetika je vsebovala torej izrazito antirealistično tendenco in je realizem hotela nadomestiti z nekakšno zgolj duhovno in sintetično umetnostjo.

Ta skupina je sicer odobravalala Finžgarjev realizem, ljubši pa ji je bil Pregljev tako imenovani »duhovni realizem«.

V Domu in svetu so leta 1927 načeli vprašanje o »novem realizmu«. Na novorealistično težnjo oziroma na težnjo po »novi stvarnosti« v skulpturalni plastiki izdelanih slik bratov Kraljev sta opozorila Karel Dobida in France Stele. Ta je zapisal oznako »Kraljev realizem«, ki da nastaja tako, da v njegovem slikovnem izrazu ekspresionizem slabi in se umika. Novi realizem je izvajal torej iz ekspresionizma oziroma ga je opazil v slabljenju le-tega. Na vprašanje, kaj je z novim realizmom v književnosti, pa so odgovorili nekateri mlajši književniki, in sicer: Tone Vodnik, Josip Vidmar, Tone Seliškar, Miran Jarc in Angelo Cerkvėnik. Medtem ko sta Vidmarjeva in Cerkvėnikova izjava povsem nepomembni, pa so Jarc, Seliškar in Tone Vodnik, pesniki ekspresionisti kozmično-individualistične, socialne in religiozne smeri, izpovedali zanimive poglede na novi realizem.

Jarc, ki se je seznanjal z novorealističnimi težnjami v evropski književnosti preko revije *Nouvelles Littéraires*, je povedal tole: »Novi realizem po mojem odgovarja stremljenju nove dobe. Po vojni smo se razkrojili in se zastrmeli v svet onkraj. Zato mislim, da nam je potrebna zdrava reakcija na bolno stanje. Ohranili pa smo iz onega doživljanja zmožnost gledanja bistvenosti, ki naj bo prva podlaga takemu realizmu. Plastika izraza, jasnost in odločnost pripovedne linije, zgoščenost dejanja in odsotnost subjektivizma — to naj bodo odlični znaki našega novega realizma.« Najvažnejša prvina Jarčeve zahteve glede realizma je odpoved subjektivizmu, kar pomeni, da naj vstopi z obnovo te struje v slovensko prozo in dramatiko pa tudi v pesem objektivna individualno-družbena problematika sodobnega človeka. Proti subjektivizmu je uperil tudi misel, da je treba oblikovati bistveno, tipično v sodobnem življenju.

Seliškar je videl zasnovo slovenskega »neorealizma«, kakor imenuje novi realizem, v Srečku Kosovelu in v reviji *Mladina*, kot važnejša predstavnika te smeri pa je imenoval še Cerkvėnika in Jožeta Pahorja. Deloma mu je novi realizem pomenil slog, kot socialnemu ekspresionistu pa tudi družbeno tematiko, ki je po svoji idejni podobi progresivna, proletarska.

Bistveno drugače kot Jarc in Seliškar pa si je novi realizem razlagal Tone Vodnik. Svojo misel o njem je takole zaključil: »... vem pa, da se skrajni spiritualizem, ki je dobil izraz v ekspresionizmu, umika novemu življenjskemu čustvu, ki konkretnost bolj upošteva in ne stoji nasproti njej več v negativnem razmerju. Nova porajajoča se duševnost se oklepa čedalje bolj tudi konkretnosti, ki jo hoče v kakršnem koli že smislu poduhoviti in ji dati večnostni pomen. Kot nujna posledica preorientacije nastaja tudi nova umetnost, ki se spočetka gotovo ne bo znatno razlikovala od predhodnega ekspresionizma, iz katerega se razvija ... Zaenkrat skoraj ne more biti drugega kot ekspresionizem z elementi močnejše konkretnosti.«

Da bo pognal iz ekspresionizma tako imenovani »metafizični realizem« ali »duhovni realizem«, je že leto poprej tudi France Vodnik zapisal v *Križu* na gori. Po njegovem mnenju je zgled za tak realizem ustvaril Ivan Cankar. In v čem je Cankarjev metafizični realizem in njegova nazorska osnova? »Sinteza materije in duha, zbližanje neba in zemlje, premostitev končnega z brezkončnim se izkaže kot poslednji cilj, slutnja duhovne enotnosti za najvišje razodetje.« Skratka: ne več samo duh, marveč tudi predmetnost, materija naj dobi pravico v novi umetnosti. Vodnika sta pojmovala novi tip realizma

torej zelo podobno, približno tako, kakor ga je v slikarstvu bratov Kraljev razložil Dobida oziroma Stele: ne več sama duhovnost, marveč tudi jasnejši obrisi realnega telesa žive na slikah, na Kmečki gostiji in drugje. In vendar naj bi novi tip realizma ne bil nikakšna ponovitev realizma XIX. stoletja. V tem realizmu bi moralo prevladovati načelo ekspresionistične estetike: duh je suveren nad materijo in konkretnost je treba še naprej poduhovljati. Duh mora dajati predmetnemu, materialnemu svetu »večnostne« vrednosti. Izoblikovala se je tudi kaj krhka trditev, da bi se književnost šele s takim realizmom »zelo približala človeku, njegovi telesno-duhovni prasintezi in enotnosti«.

Ob teh idealističnih izhodiščnih razlagah novega realizma pa se ni zadostno porajala kritična misel, ki bi prepričala, da je preoblikovanje, pre stvarjanje materialno-duhovne človeške stvarnosti neizogibna lastnost slehernega umetniškega dejanja in da je zato tudi umetniški realizem XIX. stoletja »poduhovljal« tako, da ni rušil bistvo stvarnosti, marveč jo je samo globlje osvetlil. Duhovni red prave realistične umetnine se je pač zmeraj ravnal po bistvenem v stvarnosti. Če je to res, ali je bil potem mogoč še kak drug realizem v umetnosti? Zaradi težav, ki jih je prav to vprašanje povzročalo iskalcem novega realizma oziroma nove stvarnosti, je nastala v tridesetih letih precejšnja pomenoslovna in stvarna zmeda okrog realizma.

Teoretično predstavo o realizmu in aktualizacijo dveh tipov realizma, metafizičnega in idealnega, pri Domu in svetu v naslednjih letih lažje razumemo, če se ozremo še na definicijo idealizma, naturalizma in realizma, kakor jo je izoblikoval Izidor Cankar v Sistematiki stila 1926 in jo je nato ponovil še Stanko Vurnik v študiji Uvod v glasbo. Oba pišeta, da je realizem sinteza idealizma in naturalizma, sinteza v tem smislu, da izločuje skrajnostne prvine obeh, združuje pa tiste, ki se združiti dajo. Naturalizem pozna le golo stvarnost, realizmu pa ostaja še nekaj idealizacije. Kot dokument pomirjenih skrajnosti v realistični sliki navaja Izidor Cankar: za naturalizem predmetno risbo ali slikanje predmetov, za idealni pol na isti sliki pa srečno materinstvo. Prenašati to sedaj na literarni realizem, ki vizuelno ne more pokazati niti predmeta niti materinstva, je vsekakor nevarno. In vendar je bila ta razlaga umetnostnega realizma pomembna vzpodbuda tudi za aktualizacijo duhovnega in idealnega realizma pri katoliških književnikih in kritikih v naslednjih letih. Idealizacija stvarnosti je ostajala tudi v tridesetih letih večkrat zapisan, večkrat tudi nenapisan normativ v slovenskem katoliškem literarnem prepričanju.

Zaključki: O pogledih na realizem pri Slovencih v prvem desetletju med vojnama moremo napraviti naslednje zaključke:

Ivan Prijatelj realizma ni pojmoval samo kot način izražanja in umetniškega oblikovanja, torej samo kot stil, marveč je videl pogoj in značaj realizma tudi v tem, da razvidno in intenzivno vključuje v umetnost družbenosnovne in problemske prvine. Josip Vidmar pa je omejil realizem samo na način izražanja, umetniškega oblikovanja, na »notranjo obliko« umetniškega sveta. Prijatelj je videl torej i oblikovno i vsebinsko tendenco realizma, Vidmar pa zgolj oblikovno. Prijatelj se je tako v važni točki razšel ne samo z Vidmarjem, marveč tudi z Lavrinom, ki je deloma padel v drugo skrajnost: upošteval je predvsem vsebino in v tako imenovani transcendentalni človeški vsebini iskal osnove za pravi realizem.

Razen Vidmarja in Prijatelja, ki sta rabila pojem realizem brez predsodkov, so drugi večkrat ravnali z njim skrajno subjektivno, pridajajoč mu

različne predznake, s čimer so zabrisovali stvarni pomen tega umetniškega termina. Dodajali so mu tuje primesi in lastnosti, odvzemali pa tiste, po katerih se kot nazorska in stilna umetnostna formacija razvidno loči od romantike, simbolizma in ekspresionizma.

Če izvzamemo opombe ob Finžgarjevi prozi, so v dvajsetih letih razpravljali pri nas o realizmu največ na osnovi tuje književnosti. Spričo dejstva, da v tem času nismo imeli nadpovprečnega književnika-realista, to stanje ne preseneča. Razen Seliškarka, Kosovela in nekaterih okrog Mladine, Lovra Kuharja (»Povesti«) in še koga mladi književniški rod slovenske povojne mizerije ni premagoval s kritičnostjo in analizo, marveč jo je hotel premagati z begom iz nje oziroma »od znotraj navzven«, s poduhovljanjem. Prevladoval je pač duh idealistične estetike in težnje, ki je dajala v književnosti prednost fantastiki. Zato le poredkoma srečujemo v revijah izjave za realizem. Šele v drugi polovici dvajsetih let se je teoriji tradicionalnega slovenskega »idealnega realizma«, ki jo je gojila zlasti katoliška estetika od Mahniča dalje, pridružila še zahteva po duhovnem in metafizičnem realizmu. Različen pogled na realizem, ki se je pokazal ob prvem presojanju novega realizma oziroma nove stvarnosti — eni so hoteli dejanski realizem, drugi samo nekakšno presovno ekspresionizma, se je v tridesetih letih poglobil in postal poleg »idealnega realizma« kot tretje smeri skoraj najostrejše estetsko-teoretično bojišče v naši literarni kritiki in esejistiki med vojnama.

Gradivo: (Razvrščeno je po načelu zaporedja, kakor se posamezne prvine vključujejo v članek).

Jakob Kelemina, Trije labodje, LZ 1922; isti, Pogledi na sodobno pesništvo, LZ 1922. Josip Vidmar, Pomen umetnosti in država, Trije labodje 1922. Vojeslav Mole, Umetnost in narava, LZ 1922. Ivan Prijatelj, Dostojevski, LZ 1925; isti, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma, Ljubljana 1921. Josip Vidmar, Dr. Ivan Prijatelj-Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma, »Kritika« 1925. Aleksander Flaker, O realizmu, Umjetnost riječi 1958. Josip Vidmar, Opazke k naši kritiki, »Kritika« 1925; isti, Literarne kritike, Ljubljana 1951, 441; isti, ibidem, 91—92. Janko Lavrin, Dostojevski in moderna umetnost, LZ 1926; isti Dostojevski in Proust, LZ 1927; isti, Čehov in Maupassant, LZ 1927. Evgen Spektorski, Dostojevski in realizem, LZ 1931. Janko Lavrin, Ibsen kot umetnik, LZ 1926. František Götz, Pritok nove življenjske energije, LZ 1927. F. A., Aleksej Tolstoj o sodobnem ruskem slovstvu, LZ 1926. Miran Jarc, Novi realizem in francoski roman, LZ 1927. Stanko Leben, Povratek k impresionizmu v poeziji, LZ 1928. Ivan Pregelj, Ivan Cankar in naturalizem, DS 1920. Tine Debeljak, France Bevk-Kajn, DS 1926. Ivan Pregelj, Franc Saleški Finžgar, DS 1921. France Koblar, Franc Saleški Finžgar, Iz modernega sveta, DS 1923. DS 1923. J. Debevec, Dr. Fran Detela, DS 1920. France Vodnik, Anton Podbevšek — Človek z bombami, DS 1925. Karel Dobida, Umetnostna razstava bratov Kraljev, LZ 1926, France Stele, Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, DS 1927. Janko Traven, Obraz mlade slovenske literarne generacije, DS 1927. France Vodnik, Slovenski dokument človečanstva, Križ na gori 1925—1926; isti, Ivan Dornik-Brež oči, DS 1931. Izidor Cankar, Sistematika stila, DS 1926. Stanko Vurnik, Uvod v glasbo, DS 1928.

(Se nadaljuje)

Martin Silvester

SLOVENSKE NALOGE V SREDNJIH ŠOLAH

4. OBLIKA IN ZGRADBA

V tesni zvezi z vsebino šolskih nalog je njihova oblika. Različna vsebina navadno zahteva tudi različno obliko, ta pa različno zgradbo ali kompozicijo. Oblik je precej in ta pestrost je pravzaprav nujna, saj jo zahteva življenje samo.

Ko dijakom predpišemo za šolsko nalogo določeno obliko, moramo vedeti, ali smo jih s tisto obliko že seznanili: ali so jo spoznali ob nekem konkretnem primeru in so jo že sami skušali uporabljati (n. pr. pri domači nalogi ali šolski vaji). Če tega nismo storili, tedaj jim tiste oblike ne smemo predpisati, ker večina ali vsaj veliko dijakov naloge ne bo izvršilo tako, kot bi pričakovali in kot zahteva določena oblika. Šolska naloga torej tudi v tem pogledu terja temeljito pripravo: dijaki morajo spoznati vse vrste domačih nalog. Samo opozorilo in navodilo neposredno pred pisanjem ne zadošča. Dijak se lahko zbega, ne more se zbrati, ker nima izkustev, misli le na obliko in ne na vsebino.

Spoznavanje raznih oblik se začne že v nižjih razredih osemletke, izpopolni se v višjih razredih, poglobi in razširi pa v gimnaziji. Že v višjih razredih osemletke seznanimo dijake z nekaterimi literarnimi prvinami, kot so: opis, oris, označitev in dvogovor. Razmišljanje in razpravljanje pride v poštev šele v gimnaziji, predvsem v 3. in 4. razredu, ker dijaki prej še ne zmorejo vseh miselnih operacij v zadostni meri, saj je pri njih še premalo razvito abstraktno mišljenje. Uspešno bodo lahko razpravljali in razmišljali, ko bodo znali razstavljati celoto na njene sestavne dele, razvijati in razlagati pojme (analiza), ko bodo znali družiti raznorodne prvine v celoto in spoznave v višjo enoto (sinteza), ko bodo znali sklepati iz posameznega na splošno (indukcija) in iz splošnega na posamezno (dedukcija). Razumljivo je, da bodo potem znali izvajati tudi primerjave (komparacija), ugotavljati podobnosti in izenačevati (analogija), pa tudi že znano uporabiti in prilagoditi (aplikacija).

Oglejmo si najprej osnovne oblike ali literarne prvine, in sicer tiste, ki predvsem prihajajo v poštev na srednji šoli, namreč oris, označitev, razpravljanje in esej!

Opis, v katerem podamo svoj osebni, čustveni odnos do predmeta, pojava ali bitja, imenujemo *oris*. Opis je bolj suhoparen in podoben sivi fotografski sliki, oris pa bi mogli primerjati z barvno sliko, ki jo je ustvaril slikar — umetnik. Pri orisu se moramo truditi, da bo naš stil slikovit. Zato moramo uporabljati besede v prenesenem pomenu, dalje primere, kontraste, figure itd. Orisati moremo posamezne osebe, živali, predmete, pojave, pokrajine itd. Opis poti po osebnem doživljanju imenujemo *potopis*. V potopisu (pogosto izlet) navedemo časovne podatke, opišemo krajevne posebnosti, ljudi, ki so šli z nami ali pa smo jih na poti srečali, vtise ter čustveno razpoloženje ob prizorih in dogodkih; seveda opišemo le zanimivo in značilno. Za vajo je treba prej analizirati opise in orise pri priznanih pisateljih. V dobrih povestih, novelah in romanah se namreč opisi in orisi kar prepletajo.

Opis ali oris osebe imenujemo *označitev ali karakteristiko*. V rabi sta tudi izraza oznaka ali označba. Označitev je lahko zunanja in notranja (psihična, karakterna). Če je le notranja, govorimo o značaju osebe, duševnem profilu ali obrazu. Če združuje oboje, govorimo o liku (portretu) osebe. Pasivna označitev sloni na opisu zunanjih lastnosti, aktivna karakteristika pa izvira iz dejanj.

Kdaj in kako naučimo dijake pisati oznako oseb? Tega jih moramo naučiti že v višjih razredih osemletke, najbolje pri obravnavi beril in obveznega branja. Damo jim posebna navodila, da bodo znali prikazati lik nekega junaka ali več oseb. Uporabijo naj listkovno metodo vsaj za prve oznake. Za vsako osebo naj pripravijo poseben list in na ta list naj si med prebiranjem leposlovnega dela beležijo: 1. zunanji opis junaka (postava, starost, obleka); 2. njegovo delo in zanimanje (poklic, uspehi); 3. notranjo podobo (temperament,

značaj, odnos do ljudi, do družbe, narave in življenja sploh; motive ali nagibe dejanj itd.).

Ko delo preberejo in si vse tako izpišejo, kaj lahko podajo zaokroženo sliko o liku posameznih oseb. Osebe lahko nato še primerjajo (za šolsko nalogo damo lahko primerjavo dveh oseb, dveh likov), povedo svoj odnos do njih, lastno mnenje o junaku in njegovem značaju. Poudarijo pozitivne in negativne strani, kaj jim ugaja in kaj ne, zakaj jim je nekaj všeč in zakaj ne. Citirajo lahko tudi kako misel, ki jo je neka oseba izrekla itd. Tako se nauče pisati samostojne oznake. Pozitivna posledica takega dela je pa tudi ta, da začno dijaki ljudi in sebe bolje opazovati. Najbolj primerno je dajati za naloge označitve prav v dobi pubertete, ko začne mladina ocenjevati tudi motive človekovih dejanj.

Razpravljanje ali razmišljanje je primerno le za višje razrede, kot sem omenil že v enem izmed uvodnih odstavkov. Obliki razpravljanja sta razprava oz. razpravica in esej oziroma poizkus eseja. *Razprava* je najtežja oblika pismenih sestavkov in lahko bi rekli končni cilj vseh naših spisovnih vaj. Uporabljamo jo tedaj, kadar hočemo prikazati in razlagati neki predmet ali pojav ali pa reševati kako važno vprašanje s kateregakoli področja (literarno, estetsko, kulturno, gospodarsko, politično, socialno). V razpravi poda pisec pravilno in dokončno rešitev nekega vprašanja. Njegovo dokazovanje mora biti strogo logično (izpeljevanje ene misli iz druge, primerjanje, zaključki itd.) in podprto z vsemi potrebnimi argumenti (primeri, dokazi, citati). V razpravi prav zaradi tega prevladuje intelektualni stil in je uporaba stilnih figur bolj skopa. Vendar se da tudi tu uporabiti slikoviti način izražanja. Razprave so najpogostejša oblika šolskih nalog v višjih razredih gimnazij. Pisanje takih nalog pa zahteva veliko vaj. Pri tem je treba dijake navaditi predvsem na to, da si bodo izdelali dober načrt, po katerem bodo znali snov ali misli razporediti in bodo zato tudi vedeli, kaj morajo povedati v uvodu, jedru in zaključku. Izdelava takih nalog terja več časa, zato naj bi jih pisali dve šolski uri skupaj. Šolske razprave (bolje rečeno razpravice, imenujemo jih tudi hrije) so torej krajši spisi, v katerih dijaki razčlenjujejo neko misel ali pa rešujejo kako vprašanje na znanstveno poučen način.

Esej (an. *essay* = poizkus) je kot literarna zvrst podoben razpravi. Obema je namreč skupno isto delovno področje. Od razprave se razlikuje bolj po načinu podajanja. Razprava je strogo znanstvena, esej pa je na pol leposloven; zanj je značilen osebni umetniški slog. Pisec razprave poda pravilno in dokončno rešitev vprašanja, esejist pa isto vprašanje samo skuša rešiti, ga le nakaže ali reši subjektivno. Eselj se loči od razprave tudi po obliki. Eseljist lahko piše v obliki pisma, pogovora, dnevnika ipd., pisec razprave pa tega ne more.

Razmišljanje ali premišljevanje (meditacija) je tudi ena izmed težjih oblik šolske naloge. Od razpravljanja, kjer pride do veljave bolj naše logično mišljenje, se razlikuje po tem, da prideta tu do izraza emocija (čustvena plat) in fantazija (domišljajska plat). Vendar s takimi nalogami ne smemo pretiravati, kajti dijakom še manjka zrelosti in izkušenj za obdelavo abstraktne teme. Seveda pa lahko povedo svoje mnenje o nekaterih družbenih ali moralnih vprašanjih ali pa izrazijo svoje razpoloženje.

Preden bi povedal nekaj splošnega o načrtu za zgradbo ali kompozicijo šolske naloge, naj omenim, kakšne težave imajo nekateri dijaki, ko se lotijo pisanja naloge, pa tudi zakaj jih imajo. Nekateri tožijo, da ne znajo začeti,

ker ne najdejo pravega prijema. Drugim dela težave določena oblika, ker jo premalo poznajo ali imajo premalo vaj zanj. Tretji spet pravijo, da veliko ali vse vedo, kar je treba povedati, pa ne znajo snovi razvrstiti. Največ težav je v resnici zato, ker si ne napravijo načrta. Načrt je potreben že za manjše spise, kaj šele za razpravljanje. Načrte si napravijo znanstveniki in pisatelji, le dijaki naj bi pisali brez njih! Večkrat kažejo odpor do načrta zaradi tega, ker se boje, da jim bo zmanjkalo časa. Tega ne bi smelo biti. Šolsko nalogo, zlasti če gre za težje in širše obravnavanje, naj bi, kot sem že poudaril, v tretjem in četrtem razredu pisali dve šolski uri. Slaba zgradba naloge je največkrat posledica tega, ker si pred pisanjem ne napravijo načrta.

Tudi znanje za izdelavo načrta se sčasoma pridobi s pogostnimi vajami v šoli in doma. Dijake je treba navaditi, da pri analizi šolskih beril, člankov in razprav pazijo na zgradbo (skelet) in da začno delati tudi za svoje pismene sestavke najprej enostaven, potem pa vse bolj podroben načrt.

Ko navajamo dijake k izdelavi načrta, jih moramo opozoriti, naj na list napišejo le načrt, ne pa tekst, ki bi ga potem na čisto prepisali. To velja še posebno za maturitetno nalogo. Vsi novejši metodiki zavračajo koncept kot nepotrebno, nekoristno delo, ki prej škodi, kot koristi. Pri prepisovanju na čisto je dijak zaradi pomanjkanja časa nagel in površen; zato je potem v nalogi vse polno napak. Če pa piše nalogo neposredno, bolje razmišlja in je bolj pazljiv.

Načrt obsega ogrodje naloge, glavne vsebinske točke, predvsem pa razvrstitev snovi. Pri pisanju je nekak kažipot. V prejšnjem stoletju so nekateri metodiki zavračali izdelavo načrta, ker so se bali šablone, kalupov. Danes pa nihče več ne zanika koristnosti takega dela.

Poglejmo si, kakšen naj bi bil *načrt za razpravo*! Že od nekdaj se je za vzorec priporočala retorična hrija (gr. chreia — uporaba). Hrija se je v starih retorikah imenovala zbirka pravil za razvijanje določene misli. Učila je pisce, zlasti dijake začetnike, kako naj pazijo na red in kontinuirano podajanje misli, na logičnost dokazovanja, kako naj s citati in vzgledi ilustrirajo in podkrepe svoje trditve. Sestavni deli tako imenovane Aphtonijeve hrije so tile:

1. exordium — navedba teme in omemba tistega, ki jo je prvi obravnaval.
2. expositio — podajanje in razvijanje teme.
3. causae — dokazovanje pravilnosti z argumenti.
4. contraria — navajanje nasprotnih mnenj in pobijanje le-teh.
5. exemplum — okrepitev resničnosti trditev s kakim primerom ali zgledom iz zgodovine ali življenja.
6. simile — naslonitev na podobne življenjske izkušnje: primerjave.
7. testimonium — potrjevanje dokazane resnice z navedbo prič, t. j. z besedami avtoritet (citati).
8. conclusio — zaključek s povzetkom teme.

Toda hrija *ne sme biti kalup* kot neka tradicijsko ustaljena oblika razprave, ampak *le primer reda in sistema* v pisanju. Načrt za razpravo pri šolski nalogi naj bi obsegal tri glavne dele: uvod, jedro in zaključek ali sklep. V vsakem delu razvrstimo snov oziroma misli po nekem redu in pregledno po točkah.

Uvod mora na zanimiv in iznajdljiv način uvesti bralca v temo. Vendar ni nujno potreben. Nalogo lahko začnemo kar z obravnavo jedra.

Jedro je glavni, bistveni del naloge. V jedru temo podajamo, razvijamo, razčlenjujemo; razlagamo nasprotno trditve in jih zavračamo; navajamo dokaze

in zglede za svojo sodbo; primerjamo in citiramo. Pri tem je treba paziti zlasti na logično povezavo in na stopnjevanje misli.

Zaključek ali sklep šolske naloge je nekak povzetek vsega bistvenega, kar smo v razpravi povedali. Glavne misli povzamemo na zanimiv način.

Dolžina posameznega dela naloge mora ustrezati njegovi pomembnosti. Zgradba se mora kazati v odstavkih. Jedro samo navadno obsega več odstavkov.

Lepe primere, kako izdelamo načrt za zgradbo razprave, navajata Slovenska jezikovna vadnica, Ljubljana 1949 (Fink, Kopriva, Žerjav) in D. Živković (Teorija književnosti za višje razrede srednjih škola, Beograd 1955).

Načrt za razpravo o temi »Ali je človek gospodar naravnih sil?« je v omenjeni Slovenski jezikovni vadnici takle:

I. Uvod: Ljudje so bili prej sužnji narave. Naravnih sil niso znali izkoriščati.

II. Jedro: a) pregled naravnih sil, b) ogenj, c) nosilna in gonilna moč vode, č) veter (ladje, mlini), d) vodna para (19. stoletje, parni stroj, vlak, ladja), e) električna sila (žepna luč, zvonec, brzojav, telefon, stroj, železnica); f) atomska energija (reaktorji).

III. Zaključek: Naravnih sil je več. Človek postaja gospodar.

V tem delu razpravljanja smo torej spoznali, kako tesno je povezana z vsebino šolskih nalog njihova oblika, pa tudi kakšne so osnovne oblike ali literarne prvine, ki so osnova posebnih vrst nalog. Ugotovili smo dalje, kako nujno potreben je za nalogo dober načrt, če hočemo, da bo njena zgradba čimbolj sistematična in pravilna. Dalj časa smo se ustavili pri zgradbi razprave, ki predstavlja najtežjo obliko šolske naloge.

5. UPOŠTEVANJE RAZVOJNE STOPNJE

Kot pri vsem svojem delu tako mora profesor tudi pri dajanju šolskih nalog upoštevati razvojno stopnjo mladega človeka. Zato se mi zdi potrebno, da v zvezi s tematiko in izborom naslovov za šolsko nalogo še nekaj spregovorim o tem, na kaj mora profesor paziti, da bo naloga res primerna duševnemu razvoju. Omenil sem že, da ni dovolj, če je tematika za nalogo znana, sodobna in aktualna, ampak mora biti hkrati tudi avtentična, t. j. primerna določeni stopnji razvoja. Na različni razvojni stopnji so telesne in duševne sposobnosti različne, zlasti sposobnost mišljenja, različen obseg znanja in izkušenj, različna zanimanja in dejavnosti. Samo po sebi je umevno, da mora profesor dobro poznati mladinsko psihologijo pri vsem svojem delu. Če te ne pozna, se večkrat kaj lahko pripeti, da dijaka in njegove sposobnosti precenjuje ali podcenjuje. In posledica: šolske naloge so ali pretežke ali prelahke, uspeh presenetljivo slab ali pretirano dober.

Gimnazijo obiskujejo dijaki, ki so stari 15—19 let. Opravka imamo torej z mladim človekom v času, ko doživlja najvažnejšo stopnjo svojega telesnega in duševnega razvoja, višek pubertete in prva leta postpubertete ali adolescence, ko zori v odraslega človeka.

Največji učni problem v delu z mladino v dobi pubertete je pravzaprav neenako dozorevanje. Zato se moramo pri določanju tematike ravnati po tistem, kar je v razvoju splošno. Tako lahko ugotovimo, kateri psihološki procesi v določeni dobi prevladujejo: opazovanje, domišljija, čustvena razgibanost, razmišljanje.

V zvezi s telesnim razvojem je miselni in čustveni razvoj. Poletu telesa sledi polet srca in duha.

Dijak prvih dveh razredov gimnazije začne v skladu s svojim telesnim razvojem, s spremembami, ki jih doživlja s pojavom spolnega nagona, posvečati več pozornosti temu, kar se v njem dogaja. Začne odkrivati svoj svet (introverznost). Ob prebui lastnega jaza mu raste zavest o sebi in okolici, v katero se vrača. Opazuje sebe in druge, zlasti sovrstnike in starejše, in presoja. Postaja kritičen do sebe in drugih. Doživlja pretrese in notranje boje, išče opore pri sovrstnikih in odraslih, ker čuti neko nestalnost, labilnost. Želi si prijatelja, sebi enakega, človeka, ki bi ga razumel. V zvezi s prebujanjem spolnega nagona je prebujanje čutnosti. Silna je čustvena razgibanost in velik je razmah domišljije. Njihovo psihično dožemanje časa je usmerjeno v preteklost in bodočnost. Zato jim večkrat izgine meja med stvarnostjo in domišljijo. Ljubijo vse neznano in novo, radi bi bili raziskovalci, radi bi potovali in odkrivali zanimivosti in novosti. To je doba, ko si v svojem idealizmu iščejo in postavljajo ideale, vzore, in skušajo spoznati svoje mesto v družbi. Življenjsko obzorje, prej omejeno na dom in šolo, se začne širiti. Spreminja se njihov odnos do družine, šole, družbe. Zelo se začno zanimati za izvenšolske stvari. To zanimanje je v začetku raznovrstno in nestalno. Ko jim postanejo kulturne vrednote bližje, nestalnost zanimanja postopoma izginja. Njihov značaj v teh letih odločilno oblikuje sredina (družina, šola, ulica, prijateljstva, organizacije), kulturne pridobitve (knjiga, časopis, kino, gledališče itd.) in samovzgoja. V miselnem razvoju se pojavi sposobnost abstraktnega mišljenja, vendar mladi človek tedaj še ni zrel za čisto abstrakcijo.

Pri izbiri naslovov bomo torej upoštevali predvsem čustveno razgibanost in domišljijo v teh letih, dijakovo opazovanje sebe in drugih, njegove vzore in boje ter zanimanje za izvenšolsko življenje (knjige, šport, film, gledališke predstave, tehnika, potovanja). Vsako temo bomo formulirali tako, da bo dijak lahko podal svoj pogled na zastavljeno vprašanje. Od oblik nalog bomo lahko vzeli že vse, vendar bomo morali biti glede razpravljanja in razmišljanja previdni. Čeprav mora biti dijak ob koncu drugega razreda že sposoben, da presoja, razčlenjuje in pojasnjuje, vendar predstavlja razprava resen učni problem za drugi razred. Priporočila se le kot poskus discipliniranja duha in privajanje na vrsto sestavka, ki bo prevladoval v tretjem in četrtem razredu. Pri mladih ljudeh je mišljenje sicer postalo pojmovno in dialektično, sposobni so za razumevanje in razlaganje pojavov, nimajo pa izkušenj. Zato prevladuje pri njih neki intelektualni shematizem, njihovi pogledi pa so omejeni in premalo objektivni. Preveč težke, abstraktne in konkretne teme lahko nadvladajo zmožnosti in izrazna sredstva drugošolcev. Naše zahteve glede razprav morajo biti zato skromne.

Sedemnajsto, osemnajsto in devetnajsto leto predstavljajo že zrelejša leta, postpuberteto ali adolescenco. Telesni in duševni razvoj dozoreva, napreduje. Iz pubertete, polne nemira in neprijetnosti, se razvijajo fantje in dekleta, ki z ljubeznijo gledajo v bodočnost in sanjajo o njej. Njihovi upi plavajo na krilih domišljije, ki je čudovito razgibana. To je doba, »ko čustva cveto kot breskve spomladi« (Debesse), hkrati pa je to tudi doba »duševne pijanosti« (Platon). Miselni razvoj je velik. Izpopolni se sposobnost sklepanja, ki je vezano na odkrivanje splošnih pojmov in logičnih zvez med njimi. Mladi ljudje postanejo končno res sposobni abstraktnega mišljenja. Razvijanje misli ali dialektika jim nudi celo zadovoljstvo. Osvajanje določenih naravnih zakonov postane popolno prav v tej dobi, ko je razum dovolj razvit in človek že lahko gleda na svet kot povezano in razumljivo zgradbo. Razvoj zavesti o samem

sebi se stopnjuje in se kaže v večji želji po neodvisnosti in samouveljavljanju (afirmacija lastnega jaza). Mladostnik se osvobaja vezi, opušča stare navade, hoče nov, boljši način življenja. Vsaka oblast mu postaja pretežka, želi si popolne svobode. To občutita zlasti dom in šola. Do šole čuti odpor zaradi šolskih predpisov in krutosti dnevnega reda, čeprav se hkrati zaveda, da je šola kulturno žarišče, kjer se tudi sam oblikuje. Mladostnikov značaj dobiva ob izkušnjah in življenjskih spoznanjih končne poteze. Ob spoznavanju sveta in življenja odkriva življenjske vrednote, ki mu potem dajejo življenjski smisel in cilj. V zvezi s tem pa hrepeni mladi človek po sistemu, ki bi mu na razumljiv način pojasnil svet in rešil vprašanje človeške usode. Hoče odkriti bistvo vsega in rešiti uganko življenja. Tako se mu polagoma oblikuje pogled na svet in življenje, pride do lastnega svetovnega nazora. Življenjske vrednote začne razvrščati glede na najvišjo. Zelo blizu so mu estetske (zanimajo ga umetnost, deloma zaradi zveze z erotiko deloma kot izrazno sredstvo), moralne (najbolj ceni čast, odkritost, junaštvo) in socialne (družba in njen razvoj). Veliko se ukvarja z mislijo na lastni poklic in mesto v družbi prav ob spoznavanju življenjskih vrednot. Ob koncu četrtega razreda so te misli vse bolj pogostne in moreče, kajti po maturi se bo treba spet odločiti. Študij na univerzi ga veseli in vznemirja. Na vidiku so nova spoznanja, nove težave in ovire, ki jih bo treba premagati, pa tudi uspehi in dosega poklica.

Pri izboru tematike za tretji in četrti razred bomo torej upoštevali predvsem dijakovo že poglobljeno zanimanje za lastno življenje, življenje drugih ljudi in življenje sploh (smisel, cilj), zanimanje za sodobno problematiko. Izkoristili bomo sposobnost opazovanja (samoopazovanja), razmišljanja in razpravljanja. Zadovoljili bomo potrebi in želji po samostojnosti. Naslonili se bomo na njihova posebna zanimanja in mlade izkušnje. Več prostora bomo dali tudi samovzgoji in skupni vzgoji. Smisel za analizo, kritiko in sintetično obliko mišljenja bomo izkoristili pri obravnavanju različnih literarnih tem. Osnovna področja, iz katerih bomo črpali snov za naloge, pa bodo tale: socialno in etično, politično in ekonomsko, umetniško in znanstveno, v manjšem obsegu tudi filozofsko.

Dijakova izpoved bo v nalogah odkritosrčna, če bo v nas zaslutil človeka, ki ga hoče razumeti in mu je pripravljen v mladostnih stiskah pomagati. Ne bo se bal naloge, pisal bo sproščeno, ker bo vedel, da bodo njegove misli, spoznanja in pogledi našli blagohotno razumevanje in kritiko ter nove spodbude.

(Nadaljevanje iz 4. številke lanskega letnika in konec)

Ocene in poročila

BRANKO RUDOLF: ŽVEGLA POTEPUHOVA

Rudolfova pesniška zbirka* je nekoliko presenetila, saj je v sodobni slovenski poeziji vsaj dvakrat »nemoderna«. Prvič zato, ker je spesnena v narečju, drugič pa se ne uvršča med moderno poezijo zato, ker ta postavlja v ospredje izpovedujočo se osebnost, Rudolf pa je pesnil iz neosebne, zgodovinske snovi. Toda samo presenetila je lahko ta zbirka, ne pa tudi razočarala. Po literarni vrednosti stoji namreč visoko nad vsem, kar se je v obdobju izoblikovanega slovenskega knjižnega jezika »umetno«

* Branko Rudolf, *Žveglja potepuhova*. Založba Obzorja, Maribor 1960.

spesnilo v narečju oziroma v narečno-knjižni, pomešani jezikovni obliki. Drugi pomen te zbirke pa je v tem, da vsebuje najmočnejšo pesniško epiko po Aškercu. Toda Rudolfova epska pesem, ki se ponekod tematično stika z Aškerčevo (tema in motivi iz kmečkih uporov), se po doživljajskem izhodišču bistveno razlikuje od njegove. Aškerc je oblikoval zgodovinske motive iz kmečkih uporov v obliki dramatične balade in hkrati pod vidikom sodobnega nacionalno-političnega položaja, Rudolf pa si je izbral za pripovedni obrazec veselo ljudsko balado, s čimer se je odločil, da mračna ozadja zgodovine presije z vedrino in obešenjaškim humorjem epskih likov in tako minulemu življenju pomaga, da se samo interpretira z dovtipom, posmehom, satiro in sarkazmom, poleg tega pa ga tudi noče obremenjevati s kako sodobno tendenco.

Upesnil je vrsto individualnih usod v časovnem razponu od šestnajstega do devetnajstega stoletja. Toda njegovi epski liki niso »zgodovinski junaki« — od znanih zgodovinskih osebnosti je izoblikoval samo spomin na Popoviča, svojega rojaka po krajini — pač pa socialno in duhovno najširše predstavljajo slovenskega človeka teh stoletij oziroma, kot sam pravi v naslovu, so »muzika tega gmajn folka, plajšarjov, komediantov, godcov, mamežov, sejmskih pevcov, želarov, težakov, študentov, hromakov no sromakov vsake sorte«. Zato je zbirka vsebinsko zelo pestra: V preštevalni igri otrok (Tlačanska deca šteje) otroško-naivno zaživi ves bedni položaj slovenskega tlačana. Njegova stiska govori tudi iz socialnih satir, razredno uporniške pesmi in iz pesmi »izkoriščanih težakov (Safarova smrt, Tri vitezi, Rdeče nebo, Nezadovoljni težaki), v tožbi nekdanjega svobodnega kovača (Kovač sem bil) pa že odmevajo razmere iz druge polovice devetnajstega stoletja, ko si je razvijajoča se industrija podrejala oziroma je uničevala privatno obrt. Tam se zvija v molitvi za ohranitev osebnega molka in previdnosti duh zatrtga, absolutizmu služkega avstrijskega uradnika (Avstrijski uradnik moli), tu se rahlo ironično ogleduje v beraške cunje odeta učnost (Študent potepuh, Žalovanje za zvezdogledom). Zvezdogled oznanja enakost in minljivost vseh ljudi, vsem revnim pa obeta novo, svobodno in široko življenje. Ljudje, ki jih je zajela kuga, se drzno rogajo smrti (Malopridna napitnica), zvonar pa se sprašuje o človeški minljivosti in se prepričuje, da ne more ves umreti, ker se tudi njemu oglašajo mrtvi, kadar zvoni (Star zvonar grunta nekaj o minljivosti). V zbirki je nekaj variacij na erotično (Čarovnica kliče, Sereneda zaljubljenega študenta lepi sobarici) in pesniško-stanovsko temo... Skratka: Rudolf je dokaj široko razklenil socialne razmere in duhovni svet v slovstvu skopo ohranjenega slovenskega človeka od šestnajstega do srede osemnajstega stoletja.

Res je, da motivno ni vselej izviren, da ponekod parafrazira znane misli (Kmet se punta, Od obešanca). Toda to ne zmanjšuje vrednosti pesmi, saj izvirnost ali neizvirnost motiva ne vpliva na literarno kakovost pesmi. Važnejše je, da mu je v splošnem uspelo ustvariti iluzijo o človeku teh stoletij in to v nič manjši meri kot Aškercu. Mogoče celo še bolj. Izbral si je namreč pesniško masko ljudskega lajnarja, sejmskega »godca«, pesnika potepuha (Godčova povest o zmaji, Godec no mlad fant, Sejmska pesem od tih tolovajev) in je po tej lastnosti sodrug Cankarjevega Kurenta, Krleževega Kerempuha in drugih pavlih, ki prisluškujejo duhovni, нравni in socialni stiski tega in onega ljudskega kolektiva in jo oznanjajo z rahlo porogljivim in tudi žalostnim nasmehom. Posmeh samemu sebi in sočloveku, obešenjaški humor in drzna šala so uporniška sredstva, s katerimi prenaša Rudolfov človek socialne in druge stiske. Tako je pogнал njegov pesniški svet iz takegale nasprotja: družbeno ozadje, ki ga beremo v njem, je največkrat mračno, duševna posledica pa je »veselo žalovanje«, kakor pesnik sam posrečeno označuje poglavitni razpoloženjski ton svoje zbirke. V tem nasprotju je uveljavil torej tisto psihično prvino, s katero tak ali drugačen tlačan vseh časov uspešno kljubuje svoji vklenjenosti in se sprošča v svobodno osebnost. Seveda pa razmere tega ali onega Rudolfovega »junaka« tudi brezobzirno stro in vržejo v nič.

Nazorski in moralni red pesmi je tak, da presega historični čas posameznih tem (med drugimi pesmimi zlasti Dvom o teh božjih milnih). Humanistična misel, ki je jasno izražena v pesmih, seveda ne more biti »zgodovinska«, omejena samo na določen čas, marveč živi v vsakem trenutku. Tudi veselosti, »veselega žalovanja« v pesmi ne moreš ustvariti zato, ker si si za oblikovni obrazec izbral veselo ljudsko balado. Zato lahko trdimo, da že ta izbor izpričuje tudi Rudolfovo doživljanje sveta in življenja. Svetal življenjski nazor perspektive in zdravega optimizma, ki je osnovna ideja te zbirke, je hkrati tudi pesnikova osebna last in moč. In to je njegov odgovor na življenje, njegova osebna izpoved v teh epskih pesmih.

V času, ko se naša poezija večkrat zavija v meglene in mrtve meditacije in se kdaj pa kdaj še sprehaja v prisilnem okrasju mrzlega postekspresionističnega mavričnega leska, tako da ne veš, kam bi zdaj z učenim intelektualizmom oziroma tajnimi modrijami, zdaj z zračnim podobarstvom, je prinesel Rudolf kar se dá naravno in realistično pripoved, in kar je enako dragoceno, prinesel je nekaj smeha. Zato se je pesnik po pravici samo navidezno opravičil, da je pesnil v srednještajerskem narečju. Kakor pa je Rudolfovo narečje v pesmi nekoliko problematično — sam priznava, da svojega narečja ne obvlada več dobro, iz česar lahko zelo objektivno sklepamo, da mu narečje pesniško ni moglo pristno zapeti — se na nekaterih mestih ni mogoče ubraniti vtisa, da mu beseda vendarle elementarno utripa v svojem prvinskem pomenu in zvoku in da je ni izgladila intelektualistična navada pisca knjižne jezikovne izurjenosti.

V dikciji pesmi se dobro izraža Rudolfovo vsebinsko-oblikovno hotenje, ki ga v komentatorju sam označuje za »duha ljudske improvizacije« (Godčeva povest o zmaju, Nezadovoljni težaki, Stara zeliščarica klopoče itd.). Dikcija v glavnem ustreza ljudski mentaliteti, ki pozna poleg skope, zgoščene pesniške besede tudi močno razvito emfazo in baročno-nabrekli in naturalistično stopnjevanje. Rudolf si je drugo vrsto izražanja izbral v večji meri kakor prvo. Stopnjevanje se mu ponekod kar samo usuje in povzroča zdaj nekakšen naturalistično otipljiv in silaški vtis (no kir je blizi šel, je vmrl — zmaj ga je strl, no drl, no žrl; za zlomka, črnega, no gromkega, no krvavega), drugič spet se utrgajo sorodno zveneče besede (bo cmok, pok, stok, jok) in plaz nezadržnega klepeta v duhu sejmarskih trgovcev (saj pravi obarek, oparek, prevretek — je vsakemu dober na petek no svetek). Prijetno učinkuje ponekod ironija, ki z njo proglaša zlo za vrlino, s čimer ga seveda samo izpostavlja stopnjevanji negaciji in ostrejšemu posmehu. Prav tako Rudolf ni obšel krepke ljudske podobe in primere (gospod so napol vun stočen sod; al vino ma tu tak lep duh — kak rame ene lepe dekle). Ritem alpske poskočnice je uporabil tam, kjer ustreza vsebini (Star soldat s čutaro). Tudi rimal je v duhu ljudske pesmi kar najbolj preprosto. Tako se loči njegova pesem od sodobnega modernega pesništva, ki niha med svobodnim verzom in klasično obliko, tudi po tem, da se po celotnem oblikovnem ustroju kar najbolj naslanja na ljudsko pesem.

Ob zbirki najbrž koga spreleta vprašanje, kako da naša zemlja prek Save in Savinje tako skopari s lirskimi pesniškimi darovi. Je tukaj mogoče napoti jezikovni sistem, ki je drugačen od knjižnega in bi zato utegnil ovirati neposredno, v vseh potankostih zvoka in vsebine knjižno dognano intimno pesniško govorico? Ali pa sredi dvajsetega stoletja to ne more več biti jezik, marveč samo še lirska moč ali pa nemoč? Tudi Gradnikov pesniški jezik ne »poje«, pa vendar — kakšno lirsko erupcijo vzdržuje v prvih knjigah. Največ lirske moči sta prinesla iz vzhodnih pokrajin doslej pač Kajuh in Kovič, torej mlajša pesnika, kar bi deloma govorilo v prid »jezikovni oviri«, ki pa v zadnjih desetletjih slabi. Skratka vprašanje, ki se ga je naša literarna zgodovina že lotila in ki jo bo najbrž še vznemirjalo.

Franč Zadavec

O STILISTIČNIH ŠTUDIJAH IVA FRANGEŠA

Govoriti na omejenem prostoru o knjigi Iva Frangeša (Stilističke studije, Naprijed, Zagreb 1959, 302 str.) je dovolj težka in nevhvaležna naloga. Zakaj? Predvsem bi bilo potrebno proučiti poti in cilje hrvaške literarne zgodovine v XX. stoletju, da bi se lahko ugotovila nova ter pomembna literarnozgodovinska in metodološka pozicija Frangeševe knjige. To pa ne bi bilo dovolj! Avtor s svojo izobrazbo sega v romansko znanost o književnosti in se v prizadevanju po najbolj odgovarjajočih spoznavnih in delovnih principih oplaja v tem kulturnem vzdušju. Oba elementa — hrvaška literarnozgodovinska tradicija in evropska stilistično-interpretatorska spodbuda — pa sta čvrsto povezana s principi zgodovinskega razvoja, kakor jih je razvil dialektični materializem. Zato bi bilo Frangeševo knjigo treba pregledati tudi z vidika, koliko je uspela kot poskus marksistične interpretacije hrvaškega in evropskega literarnozgodovinskega gradiva. Vse to seveda ne more biti namen kratkega informativno-kritičnega sestavka, ki pod silo prostora mora ostati samo pri nekaj navrženih mislih.

Širše idejno ozadje Frangeševim Stilističnim študijam je večletno prizadevanje zagrebskega stilističnega kroga, ki kot odsek za književno-teoretska vprašanja

dela v okviru Hrvaškega filološkega društva pod idejnim vodstvom profesorjev Aleksandra Flakerja, Iva Frangeša in Zdenka Škreba. Ta krog se je predstavil že 1955. leta z almanahom *Pogledi*; pojem in izraz posebne spoznavne in delovne skupine v literarni zgodovini pa je dobil s prvimi številkami *Umjetnosti riječi* (1957). Po njihovem nazoru je književno delo v besedi ustvarjena umetnina, pa je zato treba vsako razlago začenjati od pesniškega gradiva, se pravi, od lingvistične pojavnosti pesniškega izraza, ki vodi k cilju — stilistični oznaki. Vpeljava Devotovih pojmov »individualnega« in »kolektivnega« jezika ter problem medsebojnih odnosov med obema, izraženih v odstopih (deviacijah), je omogočila razpravo o količini doživetij, o motiviki in o izrazni podstati določene vsebine. Stil je temu krogu idejna in lingvistična celota, njegove premene in odstopi pa so pogojeni z notranjo vzročnostjo, estetsko intencionalnostjo in funkcionalnostjo. Te postavke dajejo celemu krogu, posebej pa še Frangeševi knjigi, značaj marksistične estetike. Marksistični literarnozgodovinski princip relativnosti in absolutnosti določenega umetniškega dela ima svoje globoke posledice tudi v metodologiji, ki kaže zaradi nujnosti osnovnega razmerja med gradivom in njegovim proučevalcem analitično-sintetski značaj. Zato sta v obravnavani knjigi stalno navzoči in druga v drugo se prelivajoči preteklost in sedanjost. Govorec o posameznem ima avtor namen, da določi splošno, in obratno, s čimer sta ponovno vzbujeni giblivosť in življenjskost gradiva ter pred bralcem podani v nekdanji, kar hkrati pomeni sedanji variabilnosti in vitalnosti.

Frangeševa knjiga je po problemih, ki jih obravnava, neverjetno široka. Iz literarne teorije (sestavka o Spitzerju in Devotu) ga vodi pot v čisto znanost o literaturi (Stilistička kritika — Vrijednost i granice). Ob recenziji kake pomembne novosti iz evropskega literarnega prostora (Devoto, Auerbach idr.) najdemo informativno-kritični sestavek o Vergi, takoj za tem pa je z vso znanstveno natančnostjo načet problem njegovih notranjih mono- in dialogov. S štirimi sestavki pa je Frangeš pokazal, kako si zamišlja uporabo svojih, na romanskih vzorcih šolanih teoretskih postavk na področju hrvaške literarne zgodovine. Interpretirani teksti so iz novejših hrvaške književnosti in segajo od A. Kovačiča preko I. Vojnovića in A. G. Matoša do M. Krleža. Tako zgradba knjige tudi na zunaj kaže avtorjevo preraščanje iz romanskega na hrvaško kulturno in literarno področje. To preraščanje pa se je zaradi avtorjeve senzibilnosti in natančnega čuta za književnost pokazalo kot neverjetno plodno, dovolj zrelo in samostojno. Samo s temi štirimi interpretacijami hrvaških besedil je Frangeš začel novo stran hrvaške literarne zgodovine, ki je po Barcu nujen literarnozgodovinski razvojni stadij tovrstnega spoznavanja in pisanja. Živ in iskrih duh, ki pozna življenje in njegove poti, človek, ki je širok in nepristranski v svojem pojmovanju in odnosu do življenjskih pojavnosti, zraven pa še besedni umetnik, ki sta mu važna lepota in sugestivnost zapisanih stavkov in odstavkov — to so lastnosti razborite, notranje svobodne in vsak trenutek novim spoznanjem do- vzetne osebnosti.

Frangešev literarnozgodovinski nazor je izčiščen samo v osnovnem hotenju, medtem ko ga v podrobnostih ob vsaki novi nalogi znova korigira in spreminja. Vsak praktični problem se mu vsiljuje tudi kot teoretski, pa so zato njegove študije nabite s sodobno miselno dinamiko, ki bralca izziva, privlači in osvaja, četudi se morebiti z njim ne strinja. Krčevito iskanje osnov in smisla literarnozgodovinskega raziskovanja je mogoče najbolj opazljivo v pogostnem poudarjanju temeljnih načel metode. Prav ta — včasih nepotrebna — fasada daje slutiti, da v avtorju obstaja še nekaj notranjih protislovij in nejasnosti. Potrjuje pa to slutnjo različnost v obravnavi literarnih besedil. Kovačič ali Matoš sta dana prepričljivo samo na književnem ozadju in zato posrečena realizacija nove šole v hrvaški literarni zgodovini. Krleža pa Frangeša privlači predvsem kot etični in družbeni problem, zaradi česar je šel po poti zgodovinskih analogij in dokumentacij ter s tem napravil odstop od svoje literarnozgodovinske zamisli in vnesel v svoj miselni krog nekaj nasprotujočih si sestavin.

Za tem pa se krije dovolj izrazito in osveščeno hotenje, ki je podano z določenimi literarnozgodovinskimi in metodičnimi principi. Frangeš poudarja, da je njegova metoda parcialna, kar pomeni, da osvetljuje le del vprašanj, ki zanimajo literarnega zgodovinarja. Čeprav v svojem nazoru še niha od čisto lingvističnega pojma stila do književnozgodovinskega o stilu kot načinu bivanja umetnin, je vendarle mogoče trditi, da ta — čeprav ne totalen — pristop najprodnoreje odkriva umetniško v umetnini. Frangeševa metoda je — to poudarja tudi avtor sam — samo

ena od mogočih oblik tovrstnega spoznavanja; v njej se prepleta lingvistična stilna analiza z zgodovinsko pogojenimi estetskimi vrednotami. Poetični izraz umetnine je »samo eden od možnih izborov« in kot tak sam po sebi »vključuje vse druge izbore, ki so neizrečeni, ali vsebovani«. Od tod princip stilne absolutnosti in relativnosti. Absolutnost s stališča avtorja, ker zanj predstavlja edini izbrani in enkratni izraz, relativnost pa v odnosu do bralca, ki ga doživlja po stopnji svoje sprejemalne naglasnosti. Izraz je pravzaprav edini avtentični dokument ustvarjalca. Na njem je mogoče odkriti njegove »prstne odtise«, zato stilistična kritika začenja od tu dalje. Umetnina kot taka, realizirana v jeziku, spojena z avtorjem in živeča v odnosu do bralca, je središče Frangeševega zanimanja. Zato v njem ni zastarelega dualizma med vsebinskim in oblikovnim polom, marveč je vse to enota. Proučevalca zanima rekonstrukcija stopenj »med zamislijo (A) in eksterniranjem (A₁)«. Umetnina ni podana samo z A₁. Tako skrajnostno stališče bi bilo izrazito esteticistično in formalistično, medtem ko literarna zgodovina kot veda o zgodovinskem razvoju in kontinuiteti človekove spoznavne aktivnosti v podobah — posebej še pri manjših književnostih — ne razpravlja samo o ostvaritvah, marveč tudi o hotenjih. O teh pa največ zve, ko proučuje pot od A do A₁.

Del Frangeševih postavk je vzet iz evropske literarne znanosti, toda vse to so samo spodbude, ki jih avtor samostojno združuje v nov nazor. Ta nazor raste na temelju družbene in zgodovinske stvarnosti, ki dopolnjuje in razlaga umetniško stvarnost v umetninah. Prav zaradi te žive povezanosti z utripom življenja je mogoče, da avtor kritično gleda tudi na zahodnoevropsko literarno znanost ter obsoja njene abstrakcije in idealizem.

In zaključek, ki iz tega sledi? Frangeševe Stilistične študije so pomemben poskus, postaviti hrvaško literarno zgodovino na nove spoznavne in metodološke principe. S to knjigo je prehitel prizadevanja drugih jugoslovanskih vseučiliških središč in spodbudno vplival ali poživil njihovo delo. Ta relativna zmaga pa nikogar ne odvezuje od naporov za nadaljnjo izdelavo in izpopolnjevanje naših odnosov do književnosti. Frangeševa knjiga je nevsiljiva, se pravi, da ob sebi dovoljuje vse druge pristope, ki jim je cilj resnično in čisto iskanje resnice. Tudi po tej moralni sestavini je lahko spodbuda za premišljevanje.

Jože Pogačnik

DR. A. BAJEC: BESEDOTVORJE SLOVENSKEGA JEZIKA

Pod tem skupnim naslovom je izšel pri SAZU, razred za filološke vede, IV. zvezek besedotvorja — Predlogi in predpone. V treh zvezkih, ki so izšli pred tem, so obdelane sledeče skupine besed: I. Izpeljava samostalnikov, 1950, II. Izpeljava slovenskih pridevnikov in Zloženke, 1952, ter Prislovni paberki, SR 1954, vse izpod peresa istega avtorja. Po logični besedotvorni poti jim sledijo Predlogi in predpone (1959).

Za Miklošičem, ki je že v prejšnjem stoletju (1875) v svoji Primerjalni gramatiki slovanskih jezikov besedotvorno obdelal samostalnike oziroma imena ter glagole, v 60-ih letih pa nekatere specialne probleme, kot slovanske priimke, krajevna imena iz apelativov in priimkov itd., pri nas besedotvorje ni bilo več deležno posebne pozornosti. Besedotvorje spada pravzaprav še vedno med sporna vprašanja jezikovnih raziskav, in sicer zaradi svoje vsebinske in oblikovne specifičnosti. Besedotvorni elementi kot sufiksi, prefiksi, prevoj itd. ne sodijo po mnenju nekaterih v področje gramatike, ki raziskuje in zasleduje ustaljene oblike posameznih pregibnih ali nepregibnih besednih vrst. Ukvarja se s pomensko stranjo jezika, z vsebino besed, z razvojem in prenosom pomena. Vse to pa nosijo v sebi številni in vsakemu posameznemu jeziku lastni besedotvorni elementi. Zatorej tudi slovenska slovnica (1956) posveča »Besednemu gradivu« krajše samostojno poglavje. V zgodovini slovenskega knjižnega jezika so bili obravnavani le posamezni besedotvorni drobci v zvezi s pravopisno normo in z raznimi potrebami s terminološkega področja. Da pa je besedotvorni ustroj slovenskega jezika zelo zanimiv in bogat, pričajo prva sistematična dela prof. Bajca. Njegova obdelava v glavnem temelji na gradivu knjižnega jezika. Mogoč pa je še drugačen način obdelave. Lahko bi vzeli za osnovo kakšno starejšo razvojno fazo našega knjižnega jezika (protestantizem, prosvetljenstvo) in jo primerjali z današnjim stanjem. Sinteza take historične in sodobne znanstvene besedotvorne obdelave bi zlasti glede na razne pomenske prehode gotovo prinesla zanimive osvetlitve današnjega stanja, prav tako bi bilo z dialektološkega stališča zanimivo ugotoviti in

v celoti izčrpati najbolj tvorne splošno slovenske in lokalne besedotvorne sestavine (besedotvorne razlike na narečno razkosanem slovenskem ozemlju so kar znatne) in zasledovati tiste psihološke faktorje, ki jih usmerjajo. Od prvotnih vzgonov se nato pojavi več ali manj mehanično razširjajo. Vendar brez dvoma besedotvorno strukturo centralnega slovenskega narečnega ozemlja zajema v jedru tudi slovenski knjižni jezik, do neke mere pa avtor posega tudi v zgodovino jezika in v dialektologijo.

Rekla bi, da IV. zvezek besedotvorja po zanimivosti prekaša prejšnje, od katerih je bil I. zv. zamišljen predvsem kot učbenik in pripomoček za tvorbo novih izrazov v terminologiji. Po zasnovi je veliko širši in izčrpnější, saj posega glede na predloge v prefinjeno področje sintakse, glede na predpone pa v področje semantike. Nekako neobičajno si je zamišljati, da bi take drobne besedice, kot so predlogi in predpone, odigravale v jeziku tako pomembno vlogo in da skrivajo v sebi toliko možnosti za precizno izražanje, za najrazličnejše pomenske odtenke — s tem se že bližajo stilni funkciji, ker jih v veliki meri ogroža tudi čustveni element. V vsakdanjosti se ne zavedamo, da so to elementi, ki ponazarjajo gibanja in odnose vseh pomensko razsežnih dejanj in stanj v jeziku, saj zajemajo dimenzije kraja, časa, združevanja in ločevanja.

V prajeziku, kot je razloženo v uvodu knjige, je bila lastnost njunega prednika — krajevnega prislova — drugačna. Prvotno je krajevni prislov, še ločen od glagola, določal glagolsko dejanje, a vedno ožja povezanost ga je privedla do preverbialnega spoja. Iz stave v določeni dobi razvoja ie. prajezika: substantiv-preverb-verbum, je preverb polagoma ob določenih pogojih pristopil kot samostojen predlog k samostalniškemu sklonu, prav tako kot predpona h glagolu, a kot tak tudi ni popopolnoma zabrisal svoje prvotne adverbialne funkcije. Brž ko je preverb zamenjal svoje običajno mesto, so za jezikovni razvoj nastopile daljnosežne spremembe. Povzročiti so morale pravo pomensko revolucijo, zato je preverb kot samostojna kategorija v besednem redu propadel. Predlogi in predpone so po svoji funkciji in važnosti blizu vsem drugim besedotvornim elementom, zlasti sufiksom, ki so prvotno po svojem pomenu združevali posamezne besedne skupine. Polagoma so se te določene lastnosti tudi zabrisale in pomensko spremenile. Svoj pomen pa sufiksi vsebujejo samo v sestavi z osnovnim pomenom besede kot take. Ta lastnost jih družijo s predponami in jih loči od predlogov. Predlogi in predpone so ohranili prvotno sposobnost določanja, a ta se je razcepila. Ne smemo prezreti njih bistvene razlike. Predlogi so se razvili v samostojno besedno vrsto. Izražajo najrazličnejše relacije v stavku, določajo vse možne zveze s samostalniki, a so kljub širokemu pomenskemu razvoju ostali samostojni — že sami zase takoj vzbudijo določeno pomensko asociacijo. Predpone pa so podobno kot sufiksi tesno vezane na določene besedne skupine (samostalnik, pridevnik, glagol) in šele v spoju z njimi dobijo svojo določitevno funkcijo.

Po mnenju Doroszewskega (Sbornik prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, Praha 1932) moramo v jezikovni klasifikaciji pri sufiksih upoštevati dvojce: njihovo gramatikalno-strukturalno podstavo in pomensko-izrazno podstavo. Kako se ob teh dveh točkah suče razvoj, je za slovanski besedotvorni ustroj zelo lepo razloženo na enem samem sufiksu -ъкъ, -ькъ (ostalo so fonetične variante), ki do danes izpričuje že kar pet samostojnih pomensko razvojnih kategorij. Če vzamemo sufikse kot celoto in se zamislimo v njihovo pomensko vlogo in funkcijo, zasledimo pri njih sledeče zakonitosti. So sufiksi s strukturalno funkcijo, ki so tesno povezani z besedotvornim sistemom jezika (pomensko so indiferentni, nevtralni), realno-pomenski sufiksi, za katere je bistvena določena vsebina, in ekspresivni sufiksi, ki jih določa čustvo. Te osnovne težnje s svojim prepletanjem določajo usodo sufiksov in taka splošna ugotovitev gotovo zajema tudi predloge in predpone.

Podobno — če se dotaknemo metodničnega postopka — obravnava prof. Bajec predloge in predpone. Upošteva vseskozi oba kriterija — prvotno obliko predloga oziroma predpone s historičnimi glasoslovnimi spremembami, ki so v primeri z razvojem pomena prav neznatne, ter njun osnovni pomen, ki ga trezno in točno zasleduje; vse to bolj z namenom, da obstoječe pojave registrira in razlaga, ne pojasnjuje pa psiholoških nagibov, ki so narekovali tako široko pomensko razpršitev. Težave in seveda zanimivosti se pojavljajo predvsem pri pomenskem delu. Odmik od prvotnega pomena se običajno pri vsakem predlogu ali predponi tako zdifrencira, da mu je treba slediti z izredno tenkočutnostjo.

Če se na kratko ustavimo kar pri prvem predlogu oziroma predponi »po« (pa-), zasledimo sledeče pojave in spremembe. Osnovni pomen predloga po iz ie. *apo, stind. apa je »stran, proč, nazaj«. Iz te realno-pomenske sestavine je razložen

ves nadaljnji pomenski razvoj predloga in predpone »po« (pa). Izhodišča pomenskih prehodov so kraj, čas, distributivnost. Iz najstvarnejše točke -kraj- (čas je z njim v isti ravnini, zato se javljata v stalni zvezi) se pomen enotnosti drobi in pomika v distributivnost. Izpričana je v vseh slovanskih jezikih, n. pr.: priješ, po penězu, ali slov. po trije in trije so se držali za roke itd. Na distributivni pomen predloga »po« je navezan večalni ali manjšalni pomen predpone po- (tu se že javlja čustveni element): stosl. pobogaty, slov., poubožen, podolgovat, ali bolg., ki pozna sestavo s samostalniki, a v komparativnem pomenu: da vidime koj otъ nasъ po-junakъ. Seveda vsi odtenki v slovenščini niso enako močno zastopani. Iz osnovnega pomena ie. *pos -zadaj za- izhajata spet v isti ravnini krajevni in časovni pomen: stosl. iti po komb, po očetu se je vrgel, po smrti, po novem letu. Krajevni pomen dobi lahko tudi določene dimenzije — označuje nam razprostriranje po času in prostoru: polj. idzie sam pan młody po klanianiu, po jezeru plawati, po vrsti našeti. Ob pojmu razsežnosti je možen pojem vzora. Prav za ta pomen je v slovanskih jezikih več različnih in zanimivih možnosti izražanja.

Taka je s pomenskega vidika osvetlitev teh dveh elementov, ki se po svoji osnovni funkciji razhajata. Predpona nas vodi v semantiko, predlog pa v sintakso, dasi se pomensko neprestano prepletata. Težišče obravnave je v podrobni obdelavi predloga »po«, v njegovih stavčnih zvezah z akuzat., dat. in lokalom, kjer se spet zaradi pomenskih sorodnosti in pogostne oblikovne enakosti pomeni prepletajo, ponekod v slovanskih jezikih določene prvotne zveze na račun enega od omenjenih sklonov zamrejo itd. S historičnimi slovenskimi primeri in s primeri iz slovanskih jezikov je pojasnjen pomenski razvoj predloga in nakazano splošno stanje, nato pa sledi podrobna analiza slovenske rabe, ki se spet razbohoti v številne pomenske odtenke, sklonске zveze in slovenske specifičnosti. Tako je spet obdelan »po« posebej kot adverb z distributivnim pomenom: stopajo po štirje v vrsti, nato »po« ob adverbu ali akuzativu mere: po cele dni je bil zdoma itd. Po pojasnjenem logičnem prehodu med adverbom in prepozicijo sledi obdelava predloga »po«, kjer po osnovnih funkcijah (prostor, distributivnost) in po običajnem pomenskem premiku pridemo do porazdelitve dogodkov v času, do pomena krajevnega in časovnega nasledovanja, od koder nas preneseni pomen privede v izražanje načina, sredstva, primernosti, izvora in vzroka. Podana so tudi medsebojna stikališča teh pomenov.

Posebej je po omenjenih principih podrobno obdelana predpona po-, pa-. Razni odtenki prihajajo posebno do izraza pri glagolih — dovršnikih in nedovršnikih — in pričajo za samostojen slovenski razvoj. V bogatem dialektološkem gradivu so podane značilnosti slovenskega ljudskega jezika — ne samo v posameznih besedah, ampak tudi v sintagmah, ki nas spet privedejo na področje sintakse. Vzporedno so obdelane tudi najrazličnejše dvoumne rabe. Rezultati nas prepričujejo, da že ena sama glagolska predpona združuje v sebi v določeni poziciji odločilno in tanko pomensko razsežnost, ki ji je težko slediti in jo do kraja izčrpati — še vedno ostanejo stvari, ki spadajo v »posebnosti«.

Toliko o osnovnem principu dela, ki se v knjigi ne izpremeni. O vrstnem redu obravnavanih predlogov bi pripomnila, da so razvrščeni po vsebinski harmoničnosti in pomenski važnosti ter praktični uporabnosti (po, na, nadъ, predъ, pro izražajo bolj statističnost in neposredno bližino, medtem ko predlogi in predpone otъ, do, kъ, obъ, pri, izъ, vy itd. izražajo dinamičnost in ponazarjajo smernice vseh možnih gibanj). Jasno je, da vsi obravnavani predlogi niso pomensko in sintaktično tako izčrpni kot n. pr. omenjeni predlog »po«, niso vsi uporabljeni kot predpone ali predlogi in niso vsi enako tipični za slovenščino. Vse to je v podrobni obravnavi pojasnjeno. Izredna razgibanost predlogov in predpon je pri vsakem posameznem primeru podkrepljena še s splošno slovansko rabo, ki lepo nakazuje razvoj v posameznih jezikih. S tem so podane tudi bistvene večje razlike predvsem v predložni rabi pri nas in v slovanskih jezikih. Kot tak je komparativni poseg na podlagi zanesljive znanstvene literature važno dopolnilo. V tem pogledu so še posebno zanimivi razni bolgarski primeri, ki pričajo o številnih novih pojavih prav v zvezi z izgubo sklanjatve. S tem se seveda obseg rabe predlogov in predpon v sintaktičnem in semantičnem pogledu poveča. V delu je tako prikazana in pojasnjena obilica tipično slovenskega besedotvornega gradiva, zlasti kar zadeva glagole, glagolske samostalnike in različne sintaktične tvorbe. S tem so nakazani tudi praktični besedotvorni vidiki. Avtor v delu zavzema stališče do germanizmov v jeziku, do purizma, govori o pravopisu; normativnost je poudarjena. Slovenska historična ilustracija je v primeri s slo-

vansko, ki celotno problematiko jasneje osvetljuje, manj upoštevana, a to tudi ni bil namen knjige, ki je s svojim načinom obravnavanja s prejšnjimi zvezki harmo- nično povezana. Obravnavano slovensko gradivo je tu in tam današnje rabe vaje- nemu ušesu nenavadno, a to je odvisno od gradiva, ki je bilo avtorju na razpolago. Gradivo nekaterih avtorjev 19. stol. (Tavčar) je manj zanesljivo, ker so iz znanih razlogov jezik izumetničevali. Terminološko pa ni jasen kriterij uporabe sh. -srbsko ali hrvatsko in hs- hrvatsko ali srbsko. Uporaba ne more biti slučajna, ker je v kra- ticah oboje navedeno. Prav škoda je, da niso tako številne nove ugotovitve podane v krajšem povzetku na koncu dela — množica najrazličnejšega besednega in stavč- nega gradiva jih bralcu zaduši in zabriše. Delo kot celota pa nas vodi v dve raz- iskovalni smeri: k sintaktičnim problemom in v semantiko.

Martina Orožen

Zapiski

NEKAJ RASTLINSKIH IMEN

Slovensko *jeren* »Pelargonium«. V nobenem slovarju in botaničnem priročniku nisem našel rastlinskega imena *jeren*, ki ga poznamo iz narodne pesmi *prvi venec jerena*, *drugi venec drobnih rož*, *tretji venec žajbeljna*. Etimologija imena ne po- vzroča težav, ne more biti drugega kot latinsko *geranium*, grško *geránon*, čeprav je težko reči, ali je bila sprejeta v slovenščino preko novejšega nemškega *Geranium* ali iz romanščine. Zaradi drugega -e- bi bilo verjetnejše romansko izhodišče. Teže je opredeliti rastlinsko species, na katero se slovensko ime nanaša. Rodova *Geranium* in *Pelargonium* sta si botanično blizu, srednjeveška botanika ju ni razlikovala in ljudska terminologija ima v vrsti evropskih jezikov za oba skupna imena. Zdi se, da *jeren* ne more biti drugega kot v narodni pesmi tako priljubljeni *rožen- kravt* »Pelargonium roseum, odoratissimum« a tudi »P. radula« in »P. zonale«; nemško *Muskatgeranium*, *Zitronengeranium*, *Gürtelgeranium* itd., francosko *geranium*, furlansko *geranio* rusko ljudsko *geráně*, *graně*, *iráně*, *jeráně*, sbh. *djeranija*. Kot nemško *Storchschnabel*, *Kranichschnabel* se tudi slovensko *žeravec*, *žerjavac*, sbh. *žeravec*, *zdravac*, rusko *žurávelnik* nanaša na oba rodova, *Geranium* in na *Pelargonium*.

Slovensko *kovrčje*, *kvrčje* »Stipa pennata«. Za vrsto trave *Stipa pennata* navaja Ključ dr. Piskernikove ime *boďalica*, toda v literaturi se je bolj uveljavil naziv *kovilje*, izposojen iz srbohrvaščine. To ime večkrat srečujemo v prevodih iz ruščine, kjer je ime *kovyľ* (m. ali f.) »Stipa pennata« kakor tudi trava sama karakteristična za stepi in mnogo bolj frekventna kakor pri nas. Ime *kovyľ* je gotovo že praslovansko, prim. tudi ukrajinsko *kovyľa*, bolgarsko *kovel*, *koil*, *koilo*, češko *kavyl* pa je izposojeno iz ruščine. Izvajajo ga iz iste osnove *kay-* kakor *kovati* in primerjajo z gotškim *hawi* »seno«. Rusko *kovyľjátě* »zibati se« za etimologijo ne pride v poštev kljub Bernekerju, SEW I 594, ki pripuša tudi to možnost.

Za to priča tudi slovensko *kovrčje* »Stipa pennata« in *kvrčje* »Scirpus lacustris«, kjer imamo isto osnovo *kov-* kakor v ruščini, toda z drugim sufiksom -*yrb*, ki ga zasledimo tudi v ruskih ljudskih oblikah tipa *kuvýrk* — *travá* (Savinov, RFV XXI 26). Dvojna sufiksacija **kovyrb* poleg *kovyľ* je torej že praslovanska in *kovrčje* gotovo ni beseda, ki bi se je moral knjižni jezik izogibati. O ljudskem poreklu tega imena ne moremo dvomiti že zaradi njegove glasoslovne podobe, čeprav zahtevajo ljudska rastlinska imena veliko previdnosti in posebnega kulturnozgo- dovinskega študija. Če najdemo med slovenskimi imeni n. pr. *kišenec*, *kišneč* »Coriandrum«, ne bomo kljub ruskemu *kišnéč*, ukrajinskemu *kišneč* mislili na staro sorodstvo. Izhodišče ruskemu imenu je osmansko turško *kišniš* »Coriandrum« (Miklo- šič, Turk. Elem. II 110; Vasmer, REW I 564). V slovenščino je to ime zašlo verjetno preko češke izposojenke iz ruščine; na Češkem je ime *kyšneč* uvedel botanik Presl. Isto velja za ime *katran* »Crambe maritima«. Rusko *katran* je neznanega porekla, verjetno tatarska izposojenka. Tatari so to rastlino na svojih pohodih uporabljali proti skorbutu (Machek, Jména rostlin 60). Češko *katrán* in slovaško *katran* je bilo

umetno uvedeno v prejšnjem stoletju. V našo, verjetno samo lokalno ljudsko terminologijo je takšna in podobna imena zanesla podeželska inteligenca (farmaceuti, učitelji), ki je uporabljala češke priročnike.

Slovensko *trútica*, *trutarica* »*Bellis perennis*«. Poleg teh vzhodnoštajerskih ljudskih imen najdemo na istem ozemlju tudi *trúta* »*chrysanthemum leucanthemum*«. Botanična literatura pa pozna tudi sinonima *trutrica*, *tratorica*, *tratinščica*, *trampuš* »*Bellis perennis*«. Splošno slovensko *marjetica* je izposojeno iz romanščine prim. ital. *margherita*, furlansko *margarite* »*bellis perennis*« in »*Crysanthemum leucanthemum*«. Zdi se, da moramo za vzhodnoštajerska sinonima suponorirati neko skupno izhodišče, ki je samo ljudskoetimološko naslonjeno deloma na *truta* »*mora*«, deloma na *trata*. V poštevek za primerjanje bi prišla poljska ljudska imena *stokroć*, *stokrotek*, *stokratka* in ukrajinska *stokrastka*, *stokratka*, *stokrat*, *stokorotb* »*bellis perennis*«. Machek, Jména rostlin 267, misli, da so ta imena analogna nemškemu *Tausendschön* ali češkemu *sedmikrásu*. Izhodišče bi bilo morda **stto*-*krasa*, morda tudi **stokratka*. To je seveda samo domneva. Slovenske dublete *trutrica* poleg *tratorica* opravičujejo sum, da so se današnje ljudske oblike v slovenščini razvile iz neke osnove, podobne poljski in ukrajinski, ki pa je zaradi številnih sprememb ne moremo več rekonstruirati.

Rastlinska imena doživljajo včasih velike spremembe. Slovenskega *trizelj* »*Erysimum*« in *tržaj* »*Polytrichum com.*« ne moremo ločiti od sbh. *trizalj*, *trižlja*, *trižalj* »*Erysimum*« in »*Raphanus*«, češko *tryzel*, *trejzel*, *trýzel* »*Erysimum*« in »*Raphanus*«. Pomenski obseg se nanaša kot nemško *Hederich* na več rastlin ostrega okusa. Jasno je, da spadajo vsa ta slovanska imena skupaj, ni pa mogoče rekonstruirati kolikor toliko verjetnega skupnega izhodišča.

Slovensko *senodolka* in *kemenica* »*Chelidonium maius*«. Z imeni tipa *senodolka*, *sidolka* in podobnimi si leksikolog res ne bi vedel pomagati, če jih ne bi poskušal vskladiti z zvočno podobnimi *cingola*, *cengulja*, *cindolka* in srbohrvaškimi *cimbola*, *cingola*, *cindola*, *cindolica* za isto rastlino. Vsa ta imena so se razvila iz srednjelatinskega *celidonia*, sprejeto iz grškega *helidónion* (*helidōn* = *lastovica*). Že latinsko ime je doživljalo razne ljudskoetimološke spremembe; razlagali so ga iz *coeli donum*, zato Nemci imenujejo rastlino tudi *Gottesgabe*, Poljaki *božydar* ali *dar nebieski*. V čeških narečjih najdemo oblike *celemenik*, *celiston*, *celodej*, *celoden*, *celigan* itd. Slovenska ljudska etimologija je izoblikovala celo popolnoma domače zveneče *senodolka*. Zdi se, da je iz istega vira tudi ime *kemenica*, kar je morda izposojeno še iz kakšnega balkanskega romanskega narečja brez palatalizacije.

Slovensko *gumbala*, *gumbela*, *gumbelica*, *gumbelica* »*Convallaria majalis*«. Pleteršnik navaja ta imena kot vzhodnoštajerska. Tudi med srbohrvaškimi sinonimi za šmarnico najdemo oblike *gumbelium*, *gumbelija*. Izhodišče ne more biti drugega kot srednjeveško učeno ime »*(lilium) convallium*«, ki je zašlo tudi v slovanske jezike, n. pr. poljsko *konwalia*, ukrajinsko *konvalija*, češko knjižno *konvalinka*, *konvalija*, dialektično pa tudi *gombalia*, *gonvalia*. Preobrazbe za imena so ljudskoetimološke, v slovenščini morda naslonitev na *gumb*, ne pa neugotovljene romanske oblike z lenizacijo.

France Bezljaj

BESEDE IN OBLIKE

Pod tem naslovom je B. Urbančič v zadnji številki lanskega letnika Jis ocenil Grünov prevod Vicki Baumove Pazite se srn. Kakor že nekateri pred njim se je po pravici spotaknil nad včasih res nenavadno in nerodno zamenjavo veznika *in* s *pa*. Pri Grünu se čuti očitno prizadevanje, da bi približal pisani jezik govorjenemu. Podobno potrebo in podoben trud opazimo danes še pri marsikaterem pisatelju. Tako poživljanje pa je lahko tudi nevarno, ker smo pri popravljanju in pri reformah le preradi sistematični in mehanično zamenjujemo besedo ali obliko, ki si je ne želimo, s tako, ki je za nas idealna, ne da bi preudarili, ali je povsod primerna in ali ne zahteva njena raba tudi primerne, sorodne sosesčine. Beseda iz žive govorice zaživi prav šele v okolici, ki ji je domača, to se pravi, med sebi enakimi, ne pa da pade med nekakšno literarno gospodo, ki svoje noše in hoje ni nič spremenila ali jo vsaj malo podmačila. Gotovo je, da ne bi bila videti tako neolikana in vsiljiva, če bi bila postavljena med svoje prave vrstnice in v tak besedni red in sistem, ki bi bil zares ljudski. Nekaj takega velja tudi za zamenjavo *ali* z *a*, kar se da dostikrat brez spotike

prenesti, ne pa, če to dela pisatelj skoraj brez pridržka ali če pri ločnem vezniku ali — ali, kakor pripominja ocenjevalec, dosledno zamenjuje prvi del z a.

Strinjal bi se še z vrsto drugih pripomb v oceni, ker kažejo, da prevajalec dostikrat ni znal pretehtati današnje vrednosti besede ali je ni rabil v pravi zvezi. Tako bi mu pritrdil, da ni ravno imenitno bahati se »zastran doživetij s francoskimi damicami«. Človek pa ne more razumeti, zakaj naj bi bilo nenavadno, če Grün piše *zastran*, kjer bi stalo lahko *zaradi*, ko je vendar tako pisanje popolnoma pravilno.* Beseda je za velik del slovenskega ozemlja edino domača, v takem pomenu je nista zapisala samo kakšen Vl. Levstik ali M. Kranjec, ampak še nešteto drugih in to ne samo zadnje čase — že desetletja in desetletja nazaj. Nekaj podobnega je recimo pri *zavoljo*. Za marsikoga je beseda nekam tuja in sam bi tega predloga zlepa ne zapisal, pa čeprav vem, da je čisto v redu in da pomeni prav to kakor *zaradi*. Svojega razmerja do te besede pa ne morem šteti za avtoritativno. Kvečjemu lahko opozorim na razširjenost njene rabe, kar bo prav pisatelju, če mu gre za zvestobo samemu sebi in živi govorici, iz katere je prišel.

Skoraj tako subjektivne so sodbe, ali smejo v knjigo pogovorne oblike *bojo*, *vejo* — dodajmo še *grejo*, ki jo ocenjevalec šteje samo med potencialne nevarnosti, čeprav je bila že tolikokrat zapisana. Ne bi šel za njegovimi sklepi, češ kam lahko pridemo s tem popuščanjem narečnim oblikam. Omenil bi samo, da dopušča *dajo*, češ da je bolj blagolglasna kakor *dadó*. In vendar je s to stvarjo ravno narobe. Tista dvakratna *d* sta trda samo za oči, za uho pa je beseda s poudarkom na koncu zveneča, da bolj skoraj ne more biti, in zato ni čudno, če je bila tolikokrat rabljena v poeziji. Če ima pa *dajo* to milost, da sme hoditi v ljudski, ali postavimo pogovorni obleki, zakaj bi je ne imeli še *bojo*, *grejo* in *vejo*. Če se *zastran* ene žive oblike ne misli podreti stavba slovenskega jezika, se tudi zaradi štirih ne bo. Res je, vajeni smo nekam meščanske, skoraj akademske slovenščine in nam je zaradi njene zlikanosti malo nerodno, če se kdo malo bolj po domače suka. Koliko je v takih sodbah ne samo vezanosti na to olikano izročilo, ampak tudi subjektivnega, pričata dve zapisani mnenji ob drugem prevodu Goethejevega Fausta. Eno je trdilo, da je *bojo* nekam vulgaren, drugo je sprejelo to poživitev z zadovoljstvom in s priznanjem, češ da je to dobra zamenjava za trdi *bodo*. Sicer pa to tudi ni taka prevratna novost. Tako je pisala recimo vsa Slomškova šola, ki ni bila majhna, tudi Kranjci med njimi, in to v prozi in poeziji, *bojo* je na primer rabil v pesmi tudi Gregorčič. Oblika je živa daleč naokrog po Slovenskem. Morda bi Štajerci okrepili obliko *bodo*, če bi za njih reducirani do imeli v knjižni slovenščini še poudarek na koncu. Tako pa *bojo* zmaguejo in ne bi dejal, kakor je zapisano v oceni, da se *bodo* tudi v pogovornem jeziku vseplošno rabi. Naravno je, da odmeva tako stanje tudi v pisavi. Tukaj je treba dovoliti malo prostosti in računati, da se »jezik spreminja kakor vse, kar je živo. Nekaj odмира, drugo nastaja in se razvija«.

L. Legiša

BOJO, VEJO...

Vse kaže, da bo moral kdo sistematično obdelati nekatere oblike atematskih glagolov v knjižni rabi, ne tako mimogrede, kakor sva to naredila z L. Legišem. Treba bo pritegniti še 2. os. dvojine in množine ter sestavljenke, v katerih so včasih bolj v rabi ene končnice, v nesestavljenkah pa druge, n. pr. dasta, daste: razdata, razdate, izdata, izdate.

Da bi bilo to res potrebno, se lahko prepriča vsakdo, ki išče v slovnici 1956 in SP 1950 pojasnila o 3. os. množ. Pri glagolu *dati* ima SP na prvem mestu *dájo*, nato *dajo* in *dadó*. Slovnica pa pravi: »Glagol *dati* ima v 3. os. mn. poleg *dadó* še obliki *dájo* (včasih tudi *dajó*...) in *dadé*.« (Str. 201.) Pri glagolu *jesti* imata oba priročnika na prvem mestu *jéjo* in na drugem *jedó*. Pri glagolu *vedeti* ima slovnica na prvem mestu *véjo*, na drugem *vedó*, medtem ko SP ne navaja nobene. Pri glagolu *biti* ima SP najprej *bódo* in potem *bójo*, slovnica pa samo *bódo*. Omenim naj še to, da obravnavata slovnica in SP oblike *bom*, *boš*,... in *bodem*, *bodeš*... kot enakovredne, le da jim SP navrže v 2. os. dv. in mn. še tretjo, namreč *bóta* in *bóte*. Z L. Legišem sva dodala v svojih prispevkih obliko 3. os. mn. glagola *iti*, ki se glasi v slovnici in SP enako: *gredó*, *gredò*, *gréjo* in *grejó*.

Prvo, kar nas preseneti, je prilična neskladnost slovnice in SP. Drugo je prisojanje enakovrednosti očitno zastarelim ali narečnim oblikam (*bodem*, *bodeš*...),

bota, bote). Tretje je navajanje oblik *jejo*, *vejo* na prvem mestu, kar je mogoče razumeti kot rahel namig, da jim gre dajati prednost.

Kaj je torej prav? V jezikoslovju je zmagalo načelo, da slovnica ničesar ne diktira, ker jezik ukazovanja ne prenese. Pazljivo zasleduje jezikovna sredstva, kakor se praviloma uporabljajo v knjižnem jeziku, in tako ugotavlja normo, ki eksistira v zavesti ljudi, pripadajočih isti jezikovni skupnosti. Slovnica ali slovar, v katerem je norma knjižnega jezika zajeta, ima normativno vrednost, to se pravi, izrazna sredstva, na ta način kodificirana, veljajo kot pravilna, kajti takšna jih je napravila splošna in mogoče dolgotrajna raba. (O pravopisu v pravem pomenu besede odločajo drugačni principi. Naš SP 1950 v neki meri nadomešča besednjak.)

Piscu je na prosto dano, da med jezikovnimi sredstvi izbira po simpatiji, izrazni moči ipd. Če je njegovo pisanje v skladu z obstoječo normo, pravimo, da piše pravilno. Pisci — in seveda tudi jezikoslovci — pa normo tudi ustvarjajo. V knjižni jezik uvajajo nova sredstva. Kar zadeva izraze, jih jemljejo iz žive govorice, jih na novo tvorijo, si jih izposojajo iz drugih jezikov ali kakorkoli že. Kar od tega preide v splošno last pišočih, registrira jezikoslovec kot novo pridobitev ali spremembo.

Jezikoslovec se potemtakem nikdar ne sme ravnati po osebnem občutku ali po naklonjenosti oziroma nenaklonjenosti do besede ali oblike. Če to načelo krši, izpostavlja knjižni jezik zmed, piše pa negotovosti. Pri nas smo doživeli že toliko tega, da ni treba obširno dokazovati te bridke resnice.

Če se zdaj vrnemo k oblikam, o katerih smo govorili na začetku, bomo ugotovili tole: naša priročnika, ki imata normativen značaj, ne dajeta enotnega in najboljšega pouka, ker nista dovolj trdno stala na omenjenem stališču. Oblika *jejo* je v knjižni slovenščini popolnoma tuja, *bojo*, *vejo*, *grejo* pa se le redko pojavljajo, ker jih jezikovna zavest našega današnjega kolektiva ne občuti kot izrazna sredstva knjižnega jezika. Da je to neizpodbitno res, dokazuje že samo dejstvo, da ne prodor, četudi sta jim naša priročnika na stežaj odprla vrata. Če pa sta te oblike že zabeležila, bi jih morala vsaj klasificirati. Do zdaj se je uveljavila samo oblika *dajo* in skoro popolnoma spodrinila *dado*, da o *dade* sploh ne govorimo. L. Legiša mi po krivem pripisuje moč odločanja, ko pravi, da dopuščam obliko *dajo*, češ da je bolj blagolglasna kakor *dado*. Oblika *dajo* se rabi, če midva to želiva ali ne, za svojo razširjenost pa se ima najbrž res zahvaliti večji blagolglasnosti kakor *dado*. Iz istega razloga se v jezikovni praksi izogibamo obliki *jejo*. Če se bodo *bojo*, *vejo*, *grejo* v naši jezikovni zavesti nehale čutiti kot neknjižne oblike (celo nekam vulgarne, kot pravi L. Legiša, da je nekdo zapisal), bodo pač prešle v knjižno rabo. Dotlej pa jih bodo pisali samo tisti, ki bi radi knjižno slovenščino čimbolj približali ljudskemu načinu izražanja, kar ima sicer v sebi zrno zdravega hotenja, vendar nas na nepravem mestu moti.

Boris Urbančič

DIALEKTIČNI ARHAIZMI

Slovensko *intrten* »trdovraten, trd, oster«. Pleteršnik navaja vzhodnoštajerski in prekmurski adjektiv *intrten* z gornjimi pomeni (*intrtna prst* »spröde, sperr, tot«, *intrtno vino* »herb, bitter«). Kljub začetnemu *in-* se zdi, da je semantično mogoče vezati to besedo s csl. *obętriti* (se), *obęjętriti*, *obęjętrjati* (se) »ardare facere«, češ. *jítřiti*, slš. *jatřit'*, *uňátrit'* »vneti se (o rani)«, polj. *jątrzyć*, ukr. *rozjatrýty sja*, gor. luž. *jětrči so* »gnojiti se«, *jatřić* »celiti se«, *jětra* »koze«, dol. luž. *jětsiš se* »celiti se«. Ze Miklošič je v VGr. I 39 vezal to slovensko besedno družino z lit. *aitrūs* »grenek, trpek«, *aitra* »strogost vnema, poželenje«, čeprav osnova v baltščini ni nazalizirana kakor v slovanščini (glej tudi Berneker, SEW I 269 in Machek, EŠC 182). Drugega sorodstva ni, nem. *Ēiter* »gnoj« ne spada v to skupino.

Slovensko *golmeš* »prevelik, neroden, aboten«. Šašel-Ramovš, Narodno blago *jeglič* : *iglič*, *jers* : *irs* itd. brez ozira na etimološko poreklo. Rinezem pred *-t-* je prav tako splošno razširjen pojav, ne glede na to, da je v vzh. štajerskih govorih tudi parazitski nosnik izredno pogosten. Oblika *intrten* bi kazala na stari particip prez. act. tipa rožna *mogota* ali rusko *vrutok* »studenec«. Morda spada sem tudi ime studenca *Inkret* pri Presedljaju (Črni vrh), ki ga v Slovenskih vodnih imenih I 225 nisem znal zadovoljivo razložiti.

Slovensko *golmeš* »prevelik, neroden, aboten«. Šašel-Ramovš, Narodno blago iz Roža 105, navaja rožanski adjektiv *hólmeš* z gornjimi pomeni. Beseda je kljub svoji

izoliranosti staroslovanski arhaizem, izveden iz osnove *golēmъ* »velik«, sbh. *gòlem* poleg *gòlijeman*, bolg. *golēm*, *goljám* »velik«, češko *holemý*, polj. *golemy*, adv. *zgo-lemo* »mnogo«, rus. *goljama*, »več, zelo«. V slovenščini ta izolirana slovanska beseda z redkim sufiksom doslej ni bila izpričana; *golmeš* bi lahko primerjali s staropoljskim *golemszy* »večji«, torej gre za stari komparativ, ki je tudi sintaktično zanimiv s svojo arhaično elativno funkcijo.

F. B.

BLEGAŠ ALI BLEGOŠ?

Pri pisateljih in zemljepiscih zasledimo doslej obe obliki. Ko je pred leti prof. F. Planina pripravljaval zemljevid Julijskih Alp, me je vprašal, kaj menim o tej nedosledni pisavi. Dejal sem mu, da bi knjižno moralo biti le Blegoš. Ljudstvo zaradi posttoničnega akanja izgovarja sicer a v končnem zlogu, toda če bi se ravnali po izgovoru, bi morali pisati Bligaš, ker je poljanski narečni izgovor Blīgaš, knjižno nam to da Blēgoš (prim. *līstas* — *lētos*). Vprašal sem za svet še prof. dr. M. Rupla in ta se je docela strinjal. Prof. Planina je to upošteval in v zemljevidu Jul. Alp (1952) označil goro za *Blegoš*, v potopisu »Blegoš in kraji pod njim« (Loški razgledi III) pa je še posebej opozoril na pravilno pisavo imen, ki imajo pred- ali posttonično akanje.

Pisatelj dr. I. Tavčar piše skoraj dosledno Blegoš. Prof. dr. M. Boršnikova pa meni, da je Tavčarjeva pisava Blegoš le narečni izgovor, ker se nepoudarjeni a sliši kakor o; zato v komentarju TZD piše dosledno *Blegaš*. Jaz vsaj v bližnji okolici Blegoša nisem občutil nianse na o, ker je ravno tu akanje zelo izrazito.

Zelim, da dokončno razsodijo o pisavi imena poljanskega očaka naši pravopisci.

Janez Dolenc

Ker se *Blegoš* nemško imenuje *Fleherskofel*, je verjetna domneva germanistov (Lessiak, Kranzmayer), da je slovensko ime izvedeno iz nemškega. V tem primeru je *Blegoš* tvorjeno enako kakor *Mengeš* iz *Megingôzespurch*, zapisano 1154 *Meingosburg*, 1226 *Mengozesfurc* (M. Kos, STL) in je slovenska oblika regularen refleksa za nemško genitivno ime. Torej bi bila pri imenu *Blegoš* knjižno eventualno upravičena pisava z -e- za indiferentni polglasnik, ki se je v narečju prilagodil velarni okolici, gotovo pa ne z -a-. Vendar je treba razlage osamljenih imen sprejemati z rezervo. Ne smemo pozabiti, da navaja Blaznik (Kolonizacija) tudi ledinska imena *Blegoš* (str. 38) in celo pomanjševalnico *Blegošc* (str. 95).

F. B.

ŠE O RODBINSKEM IMENU TAVČAR

Izvajanje Dušana Ludvika o nastanku rodb. imena Tavčar v lanskem JiS str. 27 iz prvotno nemškega ledinskega imena (soriško: d'als), ki je dalo slovenske oblike *Davča* in *Avče*, potrjuje tudi ledinsko ime *Tavč*. Danes sicer ni več v rabi in se ga tudi stari ljudje ne spominjajo, vendar je vpisano (*Tavzh*) v posestnem listu iz 18. stol. posestnika Štefana Tavčarja v Četeni ravni 2, v javorski županiji škofjeloškega gospostva. Štefanov brat Urban je bil po ugotovitvah Branka Berčiča (Loški razgledi I) praded pisatelja Ivana Tavčarja. Tavčarjev rod v Četeni ravni je izumrl okrog l. 1880 in k hiši je prišel od sosednega posestva »pri *Davčenu*« priimek Dolenc. Tudi ime *Davčen* ima vsekakor korenine v omenjeni izhodiščni obliki.

Janez Dolenc

Priimek *Tavčar* je zelo verjetno z nemškim posredovanjem izveden iz krajevne imena *Davče*. To lahko pritrdimo Blazniku in Ludviku. Ledinsko ime *Tavzh*, ki ga navajate po neki listini iz XVIII. stoletja, bo skoraj gotovo v neki zvezi s hišnim imenom *pri Davčenu*. Vprašanje pa je, če je *Davčen* res slovensko stanovniško ime *Davčan* k *Davča*.

Če bi bilo *Tavzh* iz nemškega d'als, je nerazumljivo, zakaj so Slovenci prevzeli iz nemščine enkrat *Davča* (in *Davčan*) in drugič *Tavčar*. Začetni germanski d- se je tudi v nemškem sorškem govoru izgovarjal kot t- (Lessiak- Kranzmayer, Mda. von Zarz 120), začetni prednemški d- pa pišejo loške listine že od najstarejših časov največkrat s t-, deloma pa tudi z d- (idem str. 31 d.); vse bi govorilo za to, da je *Dauza* samo grafična substitucija za slovenski izgovor, ne pa avtohtono nemško ime. Prav tako pozen zapis in *der Allss* za *Davče* je samo enkrat.

F. B.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.