

letnik VII
številka

8

jezik
in
slovstvo

Jezik in slovstvo

Letnik VII, številka 8

Ljubljana, 25. maja 1962

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

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Tiska Časopisno podjetje »Celjski tisk« v Celju

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

Opremila inž. arh. Jakica Acceto

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

Rokopise in dopise pošiljajte na njegov naslov

Naročila in vplačila sprejema uprava revije »Jezik in slovstvo« v Ljubljani,

Titova 11, tekoči račun pri NB 600-11-3-80 v Ljubljani

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

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

za tujino celoletna naročnina 1000 din

Vsebina osme številke

<i>Emil Štampar</i> Sodobna hrvatska novela	225
<i>Franc Jakopin</i> Vprašanje norme v sodobnem ruskem knjižnem jeziku	231
<i>Ignac Kamenik</i> Materin delež v Cankarjevem literarnem opusu	233
<i>Frañc Žagar</i> Kako osnovnošolski učenci dojemajo knjige	242

Ocene, poročila, zapiski

<i>dr. Zmaga Kumer</i> Slovenske ljudske pesmi	247
<i>Boris Merhar</i> Nekaj pripomb k oceni SLP	250
<i>Helga Glušič</i> »Sreča in kruh« v ruščini	252
<i>Franček Bohanec</i> Naslovi šolskih nalog	253
<i>A. Aleš Denar</i> skozi okno ali diafilmi za pouk slovenske literarne zgodovine	255
<i>Fr. Gorišič</i> Uboj in umor ali ubojstvo platnice	

Emil Štampar

SODOBNA HRVATSKA NOVELA

(Referat o nekaterih problemih sodobne hrvatske novelistike na Kongresu jugoslovanskih slavistov v Ljubljani v septembru 1961)

Snov povojne hrvatske novelistike, ki jo je zapazila in poskusila transponirati vrsta pisateljev iz petih generacij in petih književnih klim, je zelo raznovrstna po času, po lokalizaciji, a do neke mere tudi po idejnih stališčih.

Tako v romanu kot tudi v novelistiki je osrednje inspiracijsko področje herojska borba naših narodov proti fašizmu, ki se je reprezentiral z okrutnimi zločini proti človeštvu. Tudi je interes pisateljev srednjega pokolenja rad usmerjen k problematiki bivše Jugoslavije, zlasti s kritičnim odnosom do nosivcev tedanjega družbenega reda. Po zaslugi pisateljev mlajše, pa tudi srednje generacije se vse bolj pojavlja v književnosti problematika naših dni. Raztresena lokalizacija problematike odkriva raznovrstnost panorame dogajanja in željo za sintetično reprezentanco.

V novejšem času se večina problematike, ki se je najpogosteje kretala po jugu in po provinci, zdaj bolj in bolj koncentrira v velemestu. Celo nekateri znani pripovedniki vaških motivov so se zdaj znašli na tem novem področju. Ta novelistika kaže vedno večji kritično-ocenjevalni pogled bodisi na ostanke starega v naši družbi bodisi na disakorde novih oblik. Vendar del mlajšega pokolenja pisateljev nima nekako prave afinitete za širša družbena vprašanja, ampak je skoncentriral pozornost na posameznika, in sicer največ na njegovo subjektivistično notranjost. Nadaljnja pot je včasih vodila k bizarnosti.

Ta novelistika je zajela precejšnjo množino problemov. Vendar bi nam bila dolžna prikazati sliko današnje bistveno spremenjene vasi, naših gradbišč, naše industrializacije in tehnizacije s tolikšnim napredkom, pa tudi s posameznimi negativnimi refleksi. V tej smeri bi lahko pokazala vsaj več prizadevanj kot do sedaj. Zato ni fraza, če rečemo, da naša književnost, pa tudi novelistika, dokaj zaostaja za naglim razvojem naše ekonomske in družbene preobrazbe. Razumljivo je, da želja po večji angažiranosti novelistov za sodobne snovi ne pomeni tudi laksno zahtevo po reprizi prvih deklarativnih let po vojni, ampak poglobljen ustvarjalen odnos.

Novelisti so pogosto opazovali človeka in njegove odnose, oziraje se na širše družbeno ozadje dogajanja, večinoma v duhu socialističnega humanizma.

Vendar je manjši del pisateljev v zadnjih letih začel prikazovati probleme v luči, ali bolje rečeno v zatemnelosti subjektivistično-etičnih teženj posameznika, odkrivajoč nekatere nianse gledanja v svoji viziji sveta in na svoj način reagirajoč na moro in tesnobe današnjega globoko pretresenega časa. Njim je bližja Dürrenmattova misel: »Strah. To je moderna oblika sočustvovanja.« Ali: »Vse se dogaja brez kakršnekoli želje ali zasluge. To je naša usoda, ne pa naša krivda.« Vendar pozabljajo tudi na dolžnost človeka, da se je v najtežjih časih treba boriti za boljše življenje človeštva.

Vse to pa daje področju hrvatske povojne novelistike pestro raznovrstnost in zanimivost.

Vendar ne obstaja samo diferenciacija v izbiri snovi in v idejnih stališčih do različnih vprašanj in likov, temveč je to književno delovanje bogato z niansami metod in z izraznimi sredstvi, ki so z njimi novelisti oblikovali materijo v umetniške stvaritve.

Hrvatski pripovedniki so ustvarili v nekaj letih po 1945 vrsto kvalitetnih novel, kot so npr. Dončevićovo *Pismo majci u Zagorje*, Horvatovi *Zapisi Petra Arbutine*, novela Vladana Desnice *Pred zoru* in druge, vendar je treba iskreno reči, da so pisatelji v tem obdobju imeli tudi nekaj težav pri ustvarjanju. V napeti atmosferi zmagovito premaganih nadčloveških naporov je književna kritika v znatni meri zožila področje umetnikovega delovanja. Zagovarjala je predvsem ozki tip realizma, izrazito poudarjanje nasprotij, iz česar se je rodila tako imenovana črno-bela tehnika. Ta kritika je blagoslavljala dela s fabulo, zunanjo akcijo in z jasno izraženo idejno deklarativnostjo. Napadala pa je avtorje, ki so kakšen pojav tolmačili biološko ali ki so se drznili kreniti par korakov v čudno področje podzavestnega ali so se dalj časa zadržali pri psihološkem tkanju notranjosti lika. Sama je bila stilistično anemična in pretežno racionalistična. Zato ni trpela stilov z izrazitimi figurativnimi sredstvi. Precej običajne izrazne kvalitete je imela za pretirano baročno lišpanje. Na ta način je bila volja za ustvarjanjem in za invencioznim iskanjem novega utesnjena. Nekatera dela takšnih pisateljev so ostala dokaj neopažena ali so doživela ostrejšje kritike kot knjige slabših avtorjev, ki so se spretno posluževali »koristnih« receptov in znanih kalupov.

Čeprav je simpatičen napor književnika Vjekoslava Kaleba, da bi šel s časom, da bi se aktualiziral, je vendar zavoljo take kritike precej osiromašil svojo ustvarjalno metodo v prvi zbirki novel po 1945 *Brigada*. Ko je kritik Živko Jeličić poudaril pomembne kvalitete Kalebovih novel pred vojno, je po pravici opozoril na precejšnje slabosti teh prvih novel po vojni: »Pisatelju, ki je bil navajen cizelirati svojo plastiko, se izmaknejo v tem primeru posameznosti skozi prste... »Pisatelj je v Brigadi povsem nepotrebno začel poenostavljati svojo metodo dela do plakatskih oblik, ki so ga brez nadaljnega privedle v abstrakcijo.«

Podobne pripombe zadenejo še vrsto novel iz tega prvega obdobja, in sicer Vladimira Nazorja, Ivana Dončevića, Josipa Barkovića, Vojina Jelića, Mato Beretina in druge. Vendar je na srečo Kaleb prebrodil te prve krize. Lahko rečemo, da je vsaj delno z značilnimi drobnorezbarskimi sredstvi precej oživil vzdušje dogodkov in like v noveli *Četiri vozara iz Brigade* in še z večjo plastiko, ki so ji pomagali duhoviti humoristični aspekti, je zgradil vrsto likov v noveli *Trideset konja iz 1946*.

O vsem tem je govor zato, da bi se videlo, kako je ta književnost imela izredne možnosti inspiracije in izbire problematike v velikih dogodkih in kako umetnikova ustvarjalna energija včasih ni razpolagala z zadostno širino, da bi se razmahnila in uresničila raznovrstne invenciozne možnosti. Vendar so se po teh prvih letih, ki so bila preozka v gledanju na metodo ustvarjanja, vrata kmalu širše odprla. Prihajalo je vse več svežine. Književniki, med njimi tudi novelisti, so se bolj elastično kretali na odru književnosti. Izbirali so bolj svoja osebna pota in nova sredstva v umetniški preobrazbi dogodkov iz stvarnosti. Zato lahko na področju novelistike govorimo o več različnih atmosferah, ki so dajale posebno klimo književnim težnjam v njihovi iznajdljivosti in doživljanju snovi ter iskanju adekvatnih izraznih sredstev.

Razumljivo je, da so se nekako najlaže znašli v prvi periodi pisatelji, ki so se tudi pred vojno posluževali realistične tehnike. To je predvsem najboljši jugoslovanski humorist Slavko Kolar, ki je tej metodi ostal zvest tudi v poznejših letih, ko je prevladovalo modernistično vzdušje. Celó v tem času, ko je bilo vsekakor neprijetno pisatelja označevati za realista, je on s ponosom podarjal, da je »stari« realist. Pri tem je lahko z zadovoljstvom kazal na številne prevode svojih knjig novel na Zahodu in na Vzhodu, kar je bila za večino modernistov samo vroča želja.

V svojem metodološkem postopku posveča posebno pozornost aktualnosti družbene problematike. Rad jemlje kot snov konkretne družbene slabosti in žive osebnosti. Celó v knjigi Glavno da je kapa na glavi obilno zbadá svoje cehovske kolege. Pripovedno materijo vodi premočrtna fabula z redkimi retrospekcijami, vendar ta fabula ni bujna. Je oster opazovavec in prefinjen izbiravec detajlov. Posveča pozornost izgraditvi likov, ki jih postavlja v zapletene situacije nemirne vesti in v preizkušnje etičnih odločitev. Toda ker so osebna prerivanja in spekulacije lokalizirane v vojno vzdušje, vnaša ta humorist v svoje like vse bolj satirične barve, zlasti v slikanju meščanskih ljudi in intelektualcev, katerih zavest orientacije je odgovornejša. Ni pa tako oster v kritiki vasi. Tu je, kot npr. v noveli *Dva srca*, res bolj topel humorist kot satirik. Je objektivist, ki s postopnim doziranjem humorističnih in satiričnih detajlov dviga temperaturo atmosfere in globlje vrezuje pot dejanju, ki ga navadno končuje z duhovito poanto.

Skupino pisateljev realitov reprezentira tudi Vladan Desnica, ki se je kot novelist pojavil zdaj po vojni. Sicer je vrsto del napisal že prej, vendar jih zaradi stroge avtokritike ni objavil. Tudi on je objektivist. Tudi on ima ostro razvit smisel za detajl in nekatere druge kvalitete kot Kolar, samo v drugačnem sorazmerju in v posebni osebni varianti. V svojem ustvarjalnem postopku posveča osrednjo pozornost izgradnji glavnega lika. To težnjo je pozneje najbolj ilustriral v romanu idej Proljeća Ivana Galeba, samo z drugačno, moderno metodo. Ostali liki so bolj periferni. Dejanje je enostavno. Bolj dominantna je zelo koncentrirana motivika, ki zgoščuje dimenzijo glavnega lika v razvoju situacij. Pri tem slikanju je za spoznanje bolj vidna kot pri Kolarju psihološka komponenta. Humorističen detajl je redkejši kot pri omenjenem humoristu. Odlikuje ga ekonomika kompozicije in sočnost izraza.

Oba pisatelja sta se srečno izognila črno-beli tehniki: Kolar z naravno prepričljivostjo in s kakšnim humorističnim aspektom tudi v izgradnji simpatičnega lika, Desnica pa z duhovitimi obrati in sploh z niansiranjem. Tudi nehvaležno, na

oko nezanimivo snov — kot v noveli *Posjeta* (lik senilnega in bolnega starca) — zna transponirati v močno in interesantno ustvaritev.

Poleg teh dveh najizrazitejših predstavnikov realistične novele, ki nadaljujejo tradicijo objektivistične proze med obema vojnoma, deluje v duhu takih metodoloških pristopov k materiji vrsta pisateljev zlasti srednjega pokolenja, razumljivo s skromnejšimi sposobnostmi in enostavnejšimi kombinacijami metodoloških variiranj. To so Mihalić, Stipčević, Matić Halle, Pavičić in nekateri drugi z določenimi medsebojnimi diferenciacijami, vendar v bistvu z interesom za pazljivo vpletanje številnih detajlov v pretežno racionalistično osnovo fabule z vidnimi psihološkimi postopki. Pri tem ima še znatno vlogo zunanje dogajanje.

Pravzaprav nahajajo po svoji metodi mesto v tej skupini tudi nekateri pisatelji srednjih in mlajših pokolenj, ki so realisti z umerjenimi psihološkimi prijemi, kot Drago Ivanišević in Bogdan Stopar z dinamičnim ritmom in spretnim dialogičnim obvladovanjem književne materije. Ali tudi pisatelji z nagnjenjem k naturalizmu, kakor Krsto Špoljar in do neke mere Katušić in Vidas, ki za razliko od pisateljev med obema vojnoma večinoma kažejo intimnejšo afiniteto za pulz sodobnega vlemesta z njegovo dinamiko, nervozo, zlomi in usedlinami, kar še ne pomeni tudi polnega ustvarjalnega uspeha.

Razen tega je del pisateljev v svoji metodi zelo vidno in dominantno razvil psihološko niansiranje v izgradnji lika in situacij, pri čemer je pustil nekako ob strani zunanje dogajanje in poglobil notranji portret v glavnem z objektivističnim pristopom k materiji. Ta način se bolj izrazito opaža v novelah Mirka Božića, ki so ga sicer bolj afirmirali romani in drame, v novelah Novaka Simića, katerih prozna osnova je prežeta z lirskimi elementi. Poudarjena psihološka detajlistika v objektivistični tehniki je tudi solidna kvaliteta Disoprine novelistike.

Na področju te metodološke atmosfere se občuti že izrazitejši priliv komponent modernistične proze: subjektivizacija, čeprav v objektivni tehniki, retrospekcija in raztresenost situacij v kompozicijskih težnjah, tu in tam prestopanje v iracionalne pojave, v tehniki pisanja notranji monolog, vendar liki v glavnem stojijo na realnih tleh. Te pozicije so postopoma dohitevali tudi pisatelji, ki so v prvi periodi po vojni dajali ton s svojim anekdotiskim in faktografskim realizmom. Ena znanih Dončevićevih novel *Sabirač kukaca* je pravzaprav samo notranji psihološki monolog glavnega lika. Tako so tudi novejšje novele Josipa Barkovića in Vojina Jelića izrazitejšega psihološkega karakterja, čeprav sta oba vnesla več modernističnih elementov v svoje zadnje romane.

Novele Petra Šegedina in Ranka Marinkovića pomenijo delno ostajanje na realnih tleh objektivne tehnike, delno pa močan poseg v novo, kar zlasti velja za drugega pisatelja. Oba postopoma prehajata v jaz-tehniko. Ustvarjavec se začne aktivno udeleževati novelističnih dogajanj in s tem bolje emocionalno povezuje delo z bravcem. V temačni atmosferi *Mrtvega morja*, v noveli *U jutarnjoj tišini*, duhovito postavlja Šegedin kot kontrast ustvarjalni transpoziciji realne dogodke, ki so ga inspirirali. Ranko Marinković efektno izkorišča v *Zagrljaju* lik pripovednika; dogodki dobivajo barve raznolikih aspektov, ki so poslani iz različnih zornih kotov. To zlasti oživlja vrsto situacij in ustvarja emocionalno napetost privlačnosti.

Ta pisatelja priljubljenih tem strahu in smrti rada odvedeta bravca iz realnosti v iracionalnost, pri čemer Marinković ovija svoje slike grotesknih ali satiričnih likov v novi tip simbolike. Zaradi tega je kritika iznašla in lansirala termin simboličnega realizma. Vendar skozi zavese njegove simbolike oko lahko prodre do realnega smisla dogajanja kot v duhovitih novelah *Zagrljaj*, *Ruke*, medtem ko je zamegljenost nekaterih mlajših pisateljev, kot Šoljana, Slamniga, Kušana, včasih tudi Slobodana Novaka, določena bariera za bravčevo osvajanje smisla.

Marinković je duhovit voditelj dialogov in spreten iznajditelj grotesknih situacij. Take efekte zna dosegati s tem, da postavlja problem tako, da dobro idejo brani in zagovarja omejen človek (*Poniženje Sokrata*). Bujnost in pestrost njegovih postopkov je duhovito označil Krklec: »To povezavo humorja s satiro, ironije s poezijo, parodije z grotesko, realističnega z iracionalnim, kontinentalnega z mediteranskim in konvecionalnega z rušilnim daje Marinkovičevi prozi posebno mikavnost avtentičnega modernizma. Zaradi tega njegove »norčevalne pravljice« ne odkrivajo samo posebne zanimivosti življenja in klepetanja po »brivnicah«, temveč dobivajo splošno človeški pomen.«

Na vsak način se je Marinković dvignil med najboljše noveliste in bi mu težko našli konkurenčno osebnost.

Po letih in po ustvarjalnih postopkih je Slobodan Novak izrazitejša književna individualnost, preko katerega lahko preidemo od omenjenih modernistov srednje generacije in poetiziranih premišljanj o življenju in smrti Jureta Kaštelana k najmlajšim. Tudi njegova problematika se giblje okrog motivov smrti in težkih etičnih problemov (ena najboljših novel je *Treba umrijeti logično*), toda medtem ko taki pojavi pri nekaterih mlajših pisateljih ne morejo skriti sledov lektire zahodnih književnikov, ima taka problematika pri Novaku korenine v naši zemlji in med našimi ljudmi.

Zna najti ostra družbena nasprotja, ki jih naglo razvija do strastno emotivnih z grenkobo prežetih spopadov ter jih rešuje z ostrimi udarci sekire. Medtem ko so nekateri »jezni mladeniči« večinoma ravnodušni ali spremljajo dogodke s cinizmom, ironijo absurda ali protestirajo s številnimi kozarci konjaka, ima jeza Slobodana Novaka toplo humano jedro in odnos do človeka, ki ga močne sile ženejo v fatalizem, on se pa temu z ogorčenostjo upira. V nekaterih novelah ni čisto opustil fabule, čeprav so kompozicijske povezanosti med posameznimi deli precej rahle.

Podobno kakor Slamnig v izrazitejši noveli *Neprijatelj* ali Šoljan v noveli *Cesta na jug* tudi Novak rad transponira dogodke preko pripovednika otroka v jaz-tehniki. Bravec se mora potruditi, da razvije iz prve slike novo realno sliko, kakor bi jo videl odrasel človek. S tem dosega pisatelj določeno duhovitost svoje proze. Ta način ga tudi upravičuje, kot Slamniga, zaradi kritičnih pripomb o disakordih, ki jih opazi v družbi.

Med vsemi mlajšimi novelisti, ki so formirali prve silhete svoje književne fizionomije (Slamnig, Šoljan, Kuzmanović), najde Novak v izbiri izraznih sredstev največ svežih besed in metafor z naravnim vonjem. V slikanju lika, pravzaprav razbite notranjosti z metodo toka zavesti, kaže Novak (kot tudi Kuzmanović) posebno senzibiliteto za vizualne in avditivne plastičnosti lika v eteričnosti: »Poput kristalnog zvonca u tihom samostanskom dvorištu, poput anđeoskog

pjeva negdje visoko u noći iznad betlehemskih jasala, cinkao je u drvenoj trubi parlatorija loman glasić badesse madre Antonije. Rasipao se kao glas ptica, zvonio kao teške kapi u crnoj dubini kamenoga zdenca, šuštio kao voda, kao svilena trava.

Istezao sam vrat, ne bih li joj ugledao bar obrise. Pričinjalo mi se katkada kao da iz dna bunara vidim dvije blijede iskričave zvijezde kako drhte u dalekoj tami svoda ali one su se javljale i gubile i ne bih znao reći, jesu li to prividenja ili badesine oči. Umjesto njena lika treperio je iznad moje glave topli cvrkut piskutave samostanske talijanštine, slijevao se na moje užagrene obraze i samo je cvrkut i pisak draškao moje sljepočice« (*Badessa madre Antonija*).

Razen tega Novak in drugi mlađši novelisti poizkušajo dvigniti zaveso tudi z zelo neprijetnih ran družbe. Pri tem se ne bojijo naturalizmov. Večinoma občutijo dinamično ritmiko današnjih dni in si prizadevajo, da bi jo zajeli z adekvatnim ritmom vznemirjenega stavka, ki je pretkan z novo figurativnostjo, in sicer z večjim razponom oddaljenosti med besedo in njeno pravo asociacijo. Koliko je zlomov, nervoz in raztrganosti v tem premišljenem kretanju besed?! In mar to ni izraz današnjega življenja?

Tudi dosedanji standardni lik književnega jezika spreminja svojo podobo z novo leksiko. V to prozo vse bolj prodira, zlasti v notranje monologe, pogovorni jezik in z njim v družbi kup besed, ki so do sedaj živele v usedlinah ulice, posebno velemesta. V notranjosti asociativnega monologa se javlja novi stavek, ki postaja počasi pri mlađših pisateljih tipiziran: afirmacija, nasprotje, vzročnost doživetja in nato novi zaokret misli. Razumljivo je, da take pogoje porabijo nekateri za afektacije in pretiravanja, kot je npr. v tem tekstu: »Vani je bilo mračno i ja sam vidjela u daljini svijetla, a on mi je rastumačio gdje je rijeka. To je bilo lijepo znati da je tamo rijeka i bila je lijepo na visokom, a tamo je rijeka, jer je bilo vođeno, a opet nije bilo more a mislila sam da je kod mora jedino lijepo, ali tu je bilo drugačije a opet lijepo i to je bilo zgodno.«

Ob tej najmlađši prozi se javljajo tudi druga vprašanja. Mar ne bi bilo potrebno premišljati tudi o odnosu bravca do dela, ki je ovito v motno simboliko, in sicer v času tako močne konkurence ostalih družbeno-kulturnih aktivnosti (film, televizija), na kar je deloma že med obema vojnama opozarjal Duhamel.

Vendar je kljub nekaterim negativnostim dala sodobna hrvatska novelistika res vrsto vrednih kvalitet. S tematsko-idejne strani je bolj aktualna in sodobna kot roman in nekateri drugi književni žanri. Tudi je razvila močnejšo in pogumnejšo kritično komponento v analizi sodobnih dogajanj.

Je topla in humana, čeprav se nekatera stališča mlađših ne morejo sprejeti v celoti, medtem ko se njihova opozorila na nove možnosti pri ustvarjalnih postopkih večinoma lahko sprejmejo in pomenijo obogatitev. K oblikovanju tematike je pristopila z najrazličnejšimi metodami od enostavnega faktografskega realizma z minimalnim sodelovanjem pisatelja v transmisiji stvarnosti celo do preveč subjektivnih fiksacij sveta, ki so ovite v gosto meglo simbolike. Ali med tema dvema skrajnostma so se javili metodološki postopki raznovrstnih nians in kombinacij, ki so tudi po strogem izboru dali obilico zrelih plodov.

Nekaj antologij te proze pomeni zares znatno afirmacijo sodobne hrvatske in jugoslovanske književnosti in zasluđujo celo večjo pozornost in večji družbeni ugled kot stvaritve na področju romana.

VPRAŠANJE NORME V SODOBNEM RUSKEM KNJIŽNEM JEZIKU

(Skrajšan referat z jugoslovanskega slavističnega kongresa v Ljubljani)

Pri obravnavanju vprašanja norm ruskega knjižnega jezika od začetka tega stoletja do najnovejšega časa moremo vse to obdobje razdeliti na tri faze, ki jih nekako predstavljajo dela: *Zakony* i pravila ruskogo proiznošenija Černyševa, *Kak pol'zovat'sja slovarom Ušakova* in *Pravila proiznošenija Avanesova* in Ožegova. Ta dela namreč lahko smatramo za mejnike v oblikovanju ruskega jezikovnega življenja (za en sektor); v njih je kodificiran izgovor ruskega knjižnega jezika. Pri tem pa moramo upoštevati dvoje: prvič, da se je v tem razdobju zaradi globokih družbenih premikov, ki so povzročili razširitev, hkrati pa tudi razrahljanje starega izhodišča vzornega ruskega izgovora, spreminjal sam predmet opisa; in, drugič, da so se v teh šestdesetih letih občutno razvili in spremenili tudi pogledi na knjižni jezik: medtem ko je za prvo fazo še značilno iskanje plasti in elementov, iz katerih je nastajal knjižni jezik, si v novejšem času raziskovavci knjižnega jezika predvsem prizadevajo, da bi ujeli jezik določene skupnosti v določenem času.

V prvi dobi imamo dokaj različne predstavnike, za vse pa velja, da so se tako ali drugače dotaknili norme. Tisti, katerih cilj je bil, da samo opišejo ruski knjižni izgovor (tu omenimo Brocha) ali da rešijo probleme ruskega izgovora v okviru širših obravnav ruskega knjižnega jezika, kot Šahmatov in Košutič, so si izbrali za študij posameznike iz moskovske inteligence in tako nehote postavljali normo za knjižni izgovor. Broch in zlasti Košutič sta imela srečnejšo roko od Šahmatova, ki zaradi atomiziranja v opazovanju večkrat ni razločil tipičnega od obrobnega, saj je na primer naštel kar dvaindvajset enakovrednih vokalov; obenem je očitno, da je Šahmatov predvsem historik jezika. Z jezikovno kulturo in usmerjanjem izgovora sta se takrat neposredno ukvarjala Korš in Černyšev, katerega *Zakony i pravila* so že tipični normativni priročnik, kajti jezikovna dejstva ne le opisuje, temveč jih klasificira v napačna in v pravilna.

V tej predrevolucijski dobi so še krepko držale stare norme — teh smo vajeni tudi iz naših priročnikov — na primer izgovor trdih velarov in trdih polglasnikov pri pridevnikih na -kij, -gij, -hij; ikanje je veljalo za vulgarno, dolgi mehki š je bil širše v veljavi kot dandanes, prav tako je izgovor *šn* za soglasniško skupino *čn* zajemal številnejšo leksiko. Šahmatov tako trdi, da v mnogih primerih še velja izgovor *čn* namesto *šn*, danes pa je izgovor *šn* že precej odrinjen. Istočasno je močno opazen takratni petrograjski izgovor, ki je bil zlasti do tujega jezikovnega elementa manj asimilirajoč kot moskovski, tako pri akanju, palatalizaciji konzonantov in tako dalje.

Sprva nepregledne posledice za rusko jezikovno življenje je imela oktobrska revolucija, ki je sprostila neizmerne ljudske sile in splavila na površje jezikovno močno heterogene elemente; ti elementi so se sicer kmalu začeli vraščati v centralno-mestni jezikovni ambient, vendar so poleg prisvajanja starega izžarevali tudi jezikovno novo. Ker te plasti v glavnem niso bile izobraženstvo, bile pa so, ali so postale, pismene in so po svojih funkcijah operirale s knjižnim pisanim in govorjenim jezikom, so se, razumljivo, zatekale k pisanemu jeziku,

ki jim je bil edina zanesljiva opora tudi za izgovor. Preko tega pojava, ki bi mu lahko rekli optična analogija, je bila načeta in zmanjšana avtoriteta stare moskovske izreke, ki je temeljila na močnem, knjižno izobraženem kolektivu.

Tako imamo nenadoma opraviti z dvema novima faktoma, ki vzporedno prodirata v govor mestnih in kulturnih centrov — z izrazitim vplivom pisave in z ljudskim elementom, pri čemer je prvo tendenco podpiral še leningrajski izgovor, ki je bil že prej bliže pisani podobi kot moskovski. Zato je bil prav takrat potreben »bljustitel' lingvističeskogo porjadka«, kakor so nekoliko šaljivo imenovali ljudi, ki so se ukvarjali z jezikovno kulturo in z normiranjem jezika.

Sredi tridesetih let, ko se je jezikovno življenje spet za silo umirilo in izgladilo, je jezikovni pedagog in leksikograf Ušakov objavil strnjen opis izgovornih norm v predgovoru svojemu znamenitemu slovarju. V glavnem ohranja norme, kakršne so veljale pred revolucijo, vendar vzporedno navaja mlajši izgovor, plod na novo nastalih tipičnih oblik, ki pa ga večinoma ne priporoča. Del teh starih norm se še celo danes goji v gledališču, zato jih, čeprav so popolnoma odtrgane od živega govora, nekateri priročniki še stavijo za zgled.

V minulem desetletju sta pomembni predvsem dve deli, iz katerih moremo posneti najnovejše stanje v ruski ortoepiji. Prvo je Akademsko gramatika, ki je izrazito normativnega značaja in v kateri sta fonetiko obdelala Ščerba in njegov učenec Matusevič. Po Ščerbovi zapuščini je glavno delo verjetno opravil drugi avtor sam; ta del AG je zelo neenoten in metodično labilen. Ščerba deli knjižni izgovor na polni in pogovorni stil, in temu primerno dopušča tudi kvalitetno in kvantitetno redukcijo vokalov v nenaglašanih zlogih. Za polni stil redukcije, razen akanja, skoraj ne prizna. Mehke velare *k*, *g*, *h* uvršča kot enakovredne foneme, mehke in trde velarni spirant γ navaja med zastarelo normo.

Drugo pomembno delo zadnjih let je pravorečni slovar Avanesova in Ožegova. Čeprav se deloma še drži tradicije, se je v marsičem že resno približal sodobnemu izgovoru in ga tudi predpisuje: tako ima izgovor trdih velarov pri omenjenih pridevnikih in pri iterativnih glagolih tipa *postukivat'* za zastarelo normo, konzonantne skupine *čn*, *kt*, *gd* namesto *šn*, *ht* in *γd* pa se očitno uveljavljajo. Kot zmerni moskovski fonolog še zmeraj ne priznava Avanesov mehkih velarov *k*, *g*, *h* za samostojne foneme, četudi v številnih rusificiranih tujkah nastopajo pred vsemi vokali popolnoma enakovredno in se tako v vseh položajih docela zlagajo z drugimi konzonantnimi pari. Po tradiciji zagovarja samo kvantitativno spremembo treh visokih vokalov *i*, *y* in *u* v nenaglašanih položajih.

Registratorji zglednega ruskega knjižnega izgovora pa glede nenaglašanih vokalov tudi danes niso enakega mnenja. Tako zasledimo samo za tip *žará* kar štiri izgovore, pa še kaj vmesnih: *žará*, *žerá*, *žyrá*, *žará*. Toda če upoštevamo splošno in naravno tendenco ruskih nenaglašanih vokalov k ohlapnemu izgovoru in k premiku v notranjost glasovnega trapeza, se število na manjši prostor stisnjenih vokalov nujno zmanjša, tako da dobimo samo en reduciran *ijevski*, en *ajevski* in en *ujevski* vokal.

Tendencia po ohranitvi stabilnosti ovira normodajavce, da bi se upali odločno zavzeti za nov, živ izgovor. Verjetno je Ožegov s tem namenom objavil svojo novo anketo s sedemdesetimi vprašanji, ki zadevajo današnji razkol med tradicionalno normo in novim, živim izgovorom; le-ta je postal v zadnjih desetletjih spet kompaktnější in je v marsičem prelomil s tradicijo, kar je posebej opazno v ruski otroški poeziji, ki je v rimi bolj širokogrudna od standardne poezije.

Obravnavanje tega vprašanja pa naj bi tudi informiralo naše praktike o stanju in razvoju pravorečnih norm v novejši dobi, kajti prav te norme so temeljni kamen pri poučevanju ruskega jezika; praktik se s temi vprašanji srečuje vsak dan, in kadar ga pripomočki pustijo na cedilu ali jih pa sploh nima, se mora po svoji lingvistični usposobljenosti sam odločiti tako ali drugače.

V nepretrganem krogu življenja knjižnega jezika, ki ga vztrajno spremlja normni korektiv, vsi govoreči ga pa nenehno rušijo in spreminjajo, preživelo organsko odpada in prej nedopustno postaja pravilo; tako se dialektično prepletata sila anarhije in rušenja pravilnosti, ki jo vsaka tvornost prinaša v jezik, in sila stabilnosti in reda, ki je nujna za smotrno funkcioniranje knjižnega jezika.

Ignac Kamenik

MATERIN DELEŽ V CANKARJEVEM LITERARNEM OPUSU

Sledeč motiviki Cankarjevih del in upošteva je pri tem dejstvo, da so mu bila lastno življenje in življenjska spoznanja edina in najbogatejša zakladnica, iz katere je snovno zajemal, ne moremo mimo enega najmarkantnejših doživetij na njegovi življenjski poti, mimo materine smrti. Motivno in doživljaljsko se nanjo navezuje spomin na pisateljevo mladost, ki je v skladu z njegovim vsakokratnim življenjskim razpoloženjem zdaj vesel, zdaj žalosten in nemalokrat obtožujoč. Eno spoznanje je ob tem doživetju vseskozi konstantno: z materino smrtjo je umrla tudi njegova mladost: »Njegova mladost je umrla prav ob tisti uri kakor njegova mati. Niti ločil ni v svojem spominu obojih smrti. Kadar je pomislil na svojo zgodnjo mladost, je ugledal materin obraz; in ta obraz je bil bled in bolan, malokdaj vesel, še v veselju plah...« (Ottakring, 1914). Tako so neločljivo povezani spomin na mladost in materina osebnost ter pisateljeva odpoved tej mladosti in materina smrt. Od preko petdesetih proznih tekstov, ki se snovno ali motivno dotikajo Cankarjeve matere, jih skoraj polovica opisuje ali vsaj emocionalno podoživlja materino smrt, pa naj gre za čas takoj po tem dogodku (prim. Gomila, 1898; Spomini na mojo mater, 1898; Ob smrtni postelji, 1898; Moja miznica, 1898 itn.), za resignacijsko dobo (prim. Na klancu, 1903; V temi, 1903; Materina slika, 1904 itn.) ali za drugo ljubljansko obdobje (Njena podoba, 1910; Večerna molitev, 1910; Njen grob, 1910; Naš laz, 1914; Grešnik Lenart, 1914 itn.). Kljub znanemu pisateljevemu apostrofiranju njegove mladosti ob različnih življenjskih situacijah je treba ugotoviti, da ima tolik poudarek na motivu materine smrti globlje korenine v Cankarju samem in nam lahko v marsičem razjasni intimnejše medsebojne vezi med pisateljem in njegovo materjo, ki niso brez pomena za literarnega zgodovinarja. Podrobnejša osvetlitev tega odnosa nam lahko razkrije, če že ne neposreden, pa vsaj posreden materin delež v Cankarjevem literarnem opusu.

Do materine smrti (23. sept. 1897) pripada snovno in motivno tako očetu kot materi približno enak delež v pisateljevem dotedanjem snovanju. To ugotavlja tudi Boris Merhar v opombah k CID. Vendar je moč že v tej fazi ugotoviti,

da je Cankar čustveno in življenjsko bolj navezan na mater kot na očeta, saj ji posveča že ob svojih literarnih začetkih prve intimnejše izpovedi (pesmi) in tudi neposredno izpovedno črtico (prim. Materi, 1893, CZS XXI). Prav zadnja (po ugotovitvah F. Dobrovoljca naj bi bila prozni del za RK izdelane teme pod naslovom »Materino oko«, gl. CZS XXI) pa kaže, čeprav še neobgljeno, že nekatere zametke kasnejše fizionomije materinega lika v Cankarjevih delih, pa tudi avtorjevega poznejšega »spominskega« odnosa do nje. Formulacija: »Bogve, koliko bi dal, da bi me ne pogledala nikdar žalostno!« je prva varianta kasnejših samoobtožb. Očita si, da v samoti tako malokrat misli na njeno žalost; misel, ki se pozneje mnogokrat ponovi v različnih inačicah. Za nas najpomembnejša pa je ugotovitev: »V tvojem očesu vidim odsev svojih del; vidim, ali so vredna plačila ali kazni.« Za na videz običajno izpovedjo otroka, ki gleda v materi avtoritativnega razsodnika, se skriva globlja resnica: Cankarju je bila mati vse življenje najpravičnejši in najodločilnejši razsodnik, pa naj je šlo za njegov odnos do sveta ali za njega samega. Od nje je prevzel tako intuitivno vrednotenje življenjske resničnosti tudi on sam; od tod njegov bipolarni odnos do sveta in okolice, kar se bo pokazalo še ob analizi drugih tekstov. Najjasneje se bo to odrazilo seveda šele takrat, ko bo taka posredna ali neposredna izpovedna oblika postala njegovo edino izrazilo in se bo otrešel realističnega objektivizma, ki ga je obvladoval vse do Vinjet.

Ostali teksti, ki se do materine smrti dotikajo njene podobe (prim. Ura, 1896; Dve družini, 1896; Sreča, 1896), so snovni pendant tistim, ki se nanašajo na očeta, in mati v njih ni osrednji lik, čeprav zlasti v zadnjih dveh idejno dominira. V prvi se kaže preračunljivo, stvarno mislečo in gospodarno ženo, ki zna zatajiti tudi čustva in misliti računarsko celo takrat, kadar gre za tako delikaten odnos, kot je odnos do lastne matere. V ostalih dveh pa dobiva že nekatere kasneje zanjo tako karakteristične poteze: njen obraz priča o srčni dobrotnosti, o skrbeh pa številne gube po čelu in okrog oči; ljudi presoja intuitivno (npr.: »... Majarja se bojim. Ta človek je hudoben, nič dobrega se ne nadejam od njega...«); Marijca sanja kot kasneje Francka v romanu Na klancu, odpušča krivico in vdano sprejme življenjsko breme; možu je bolj sestra in mati kot žena; nikoli je ne zapusti življenjski optimizem: pripravljena je prebiti se; osrečuje jo in moč ji daje misel na otroke (Dve družini). Vendar prepušča Cankar že tu v družini primat materi, saj položi Vejanu na jezik besede: »Mati ti je storila več dobrega, nego jaz; njo imaš zahvaliti, če se ti bo kedaj boljše godilo, kakor meni...« (Dve družini, CZS II, 105). V Sreči (S 1896) materin lik prav tako nadvlada očetovega, za katerega pravi, da »ni imel sreče«; da je bil sicer »izvrsten čevljar«, a mu niso dajali zaslužka, ker »... kdo bo dajal beraču delat?« (CID I, 196). Zdaj se pri materi prvič pojavi tudi čustvena in življenjskospoznavna depresija. Cankar se je mogel že toliko odmakniti od njenega neposrednega vpliva, da jo je objektiviziral in prikazal predvsem kot ženo, ne kot mater. Zato lahko Nežika razmišlja o sebi in se sprašuje: »Zakaj mora biti tako?« Odgovora na vprašanje ne najde, niti ga ne išče, saj še ne sluti, da bi bila njena usoda posledica določene zakonitosti v družbenem dogajanju. Tudi beračenja pri trgovcu ne smatra še za življenjsko krivico — le sram jo je pred drugimi, ker se temu upira tudi njen kmečko zakoreninjeni ponos (prim. še Dve družini). Vendar se je temu privadila, »čeravno jo je v srcu peklo in grizlo...« (CID I, 200). Otrokom svojih skrbi ne da čutiti. Ti so zdravi in lačni ter neskajljeno uživajo svojo mladost, ne da bi delili z njo tudi notranji delež trpljenja. Po oblikovni

zasnovi bi šla v to obdobje še leta 1898 napisana črtica Njegova mati, ki kaže prav tako objektivizirano podobo kmetiške matere. To je prva varianta kasnejše idejno poglobljene črtice Greh (Mater je zatajil), a po svoji idejni orientaciji lepo karakterizira značilen Cankarjev odnos do matere takoj po njeni smrti. Zato se bomo nanjo še vrnili.

Vsi teksti z materino podobo, ki so nastali do njene smrti, kažejo, da je v primerjavi z očetovim materin lik poglobljen, življenjsko in idejno mnogo bolj niansiran in osebno globlje doživet. Mati mu predstavlja oporo in je kljub svoji osebni življenjski načetosti še vedno otrokom trdna hrbtenica ter jim vliva vero v bodočnost.

Materina smrt za Cankarja ni prišla nepričakovano, vendar zato toliko bolj boleče. Šele zdaj je pravzaprav spoznal, koga je zgubil in kaj mu je pomenila. To trpko spoznanje preveva niz njegovih krajših in daljših tekstov vse od leta 1898 pa do 1917. Ob tem dogodku se je Cankar ne le zavedel njene človeške vrednosti, temveč se je tudi sam kot človek in umetnik osvestil. Vendar se tak njegov notranji preobrat ne pokaže takoj, temveč šele leto dni kasneje, ko mu zlasti obletnica njene smrti narekuje celo vrsto spominskih in izpovednih tekstov, od katerih nekateri določno nakazujejo omenjeno preorientacijo (prim. Njegova mati, 1898; Ob smrtni postelji, 1898; Moja miznica, 1898; Gomila, 1898; Spomini na mojo mater, 1898), za katere zaključek smemo smatrati Epilog k Vinjetam.

V črtici Njegova mati (S 1898) na videz ni najti reminiscenc na resnično podobo pisateljve matere, pa čeprav ta motiv štiri leta kasneje ponovi. Pisana ni neposredno izpovedno, temveč v tretji osebi in ne kaže avtorjeve prizadetosti ob storjeni krivici. Mati Matičevka je preprosta, toda zdrava revna kmetška ženica, ki se je odpovedala vsemu udobju, da bi skromno osrečila sina — dijaka. Njegov očitek jo sicer zaboli in v prsih jo stisne, »a kaj se je zgodilo, si ni vedela razlagati«. In tudi sicer so njena dikcija in čustvene reakcije na okolico zdrave, krepke in brez posebne senzibilnosti. Ni verjetno, da bi Cankarja 1898. leta, ko je že dve leti prej znal materino notranjo podobo čustveno razgibati (prim. Sreča, Dve družini), premajhna časovna distanca prisilila k tako objektivnemu slikanju njegove matere. Večja je verjetnost, da je storil to zavestno. Ob materini smrti se je namreč zavedel, da je bilo njeno osnovno življenjsko vodilo: vztrajati, ne se vdati, upreti se takemu življenju, upati v bodočnost in predvsem — delati; ne preveč razglablјati o sebi, ker to življenjsko odpornost samo hromi. Matičevka predstavlja zategadelj inkarnacijo takega pisateljevega spoznanja, zato je v tej smeri grajen celoten lik.

Naše ugotovitve potrjujejo tudi ostala v tem času nastala dela, ki se dotikajo materinega lika. Najpomembnejše je vsekakor Ob smrtni postelji (DS 1898), nastalo še pred odhodom v Pulj. Ne le, da se je Cankar ob materini smrti samokritično zazrl vase in premeril svojo dotedanjo življenjsko pot: prišel je do prav določenih zaključkov in na njihovi osnovi korigiral dotedanje življenjske in tudi umetnostne nazore. Ne trdim, da je izključno mati tista, ki je Cankarja odvrnila od umetnostnih nazorov realizma in ga približala subjektivizmu (za to je bilo dovolj drugih literarnih in idejnih vplivov), vendar ga je s svojo smrtjo opozorila na mnoge življenjske probleme, ki se jim je bil že odmaknil ali jih je hoté obšel. Zdaj, ob njeni smrti, je začutil, »da vse, kar je delal doslej, ni bilo njegovo, da je bilo prisiljeno, vsakdanje, šablonsko. Svojih pravih misli ni zapisal nikdar, niti izgovoril. A prepričan je bil, da bi ustvaril nekaj

novega, ženialnega, ako bi delal resnično z vso svojo dušo, iz samega sebe« (CID I, 240). S smrtjo ga je mati torej osvestila in opogumila, da bo končno aktivno izpovedal svoj svet in ga ustvarjalno potrdil. V tem pomembnem tekstu je pod dojemom materine smrti obsodil svojo brezdelnost, pasivnost in strah pred tem, da se bo svet smejal njegovi intimni izpovedi, njegovemu drugačnemu pogledu na realnost stvari, ki je o njem trdil, »da ž njim uničuje resnico, da jo dela malenkostno in brezpomembno . . .« (CID I, 240). Ta življenjski pogum, ki je pogoji osebnoizpovedno noto v Cankarjevem literarnem opusu, mu je vsekakor dala mati: »Fran je čutil v sebi nekaj čudovitega, silnega, kakor bi se vse njegove moči potrojile, njegov razum razbistril, kakor bi izginil iz njegove duše hipoma vsak dvom in nepokoj, kakor bi stopil s tem trenutkom resno in krepko na trdna tla . . . Izprva sam ni mogel natanko razumeti mogočnega preobrata v svojem mišljenju in v svojih čutih. Toda prejšnje zdvajanje in nepotrebno, mučno razmotrivanje samega sebe, svoje ‚zapuščeniosti‘ in ‚brezpomembnosti‘ se mu je zazdelo smešno in malenkostno . . .« (ibid.). O takih ustvarjalno in življenjsko vzpodbudnih materinih vzgibih ne govori le pričujoči tekst, temveč cela vrsta tudi kasneje nastalih (Moja miznica, 1898; Greh, 1902; Njena podoba, 1910; Hoja v šolo, 1910; Večerna molitev, 1910; Tuja učenost, 1910; Njen grob, 1910; Na peči, 1911; Desetica, 1912; V tujini, 1913; Moje življenje, 1914 itn.). In značilno je, da je prav v tem letu začel snovati tudi svoj Epilog k Vinjetam, kjer je te nazore tudi teoretično utemeljil. Materina smrt je torej sprožila v Cankarju drugačno in vse obsežnejšo reakcijo, kot bi jo pričakovali. Zato ni nič čudnega, če se bo ta podoba odslej zakrito ali jasno vpletala v marsikatero njegovo delo in bo od časa do časa idejni transformator pisateljevih vsakokratnih nazorov, dokler ne bo v zadnjem umetnikovem razglabljanju o troedinosti njegovega literarnega opusa stopila na prvo mesto (prim. Konec, Podobe iz sanj, 1917).

Vsi dosedanji teksti, vključujoč sem tudi njegove pesniške stvaritve in korespondenco, omogočajo vsaj v glavnih potezah rekonstrukcijo Cankarjevega odnosa do matere vse od rane mladosti do njene smrti. Sprva mu pomeni močno oporo in trden branik, ki ga ščiti pred vsakdanjimi nevšečnostmi: »Takrat še ni živel svojega življenja —, lahko se je naslanjal pri vsaki malenkostni skrbi na druge, ki so delali in skrbeli zanj . . .« (Ob smrtni postelji). Ko je odšel v Ljubljano, se mu je ta prva ločitev od doma (konkretno od matere) globoko zajedla v zavest (od tod motiv voza v toliko njegovih delih), saj je zdaj prvič občutil ne le zapostavljenost, temveč tudi osamljenost (prim. Spomini na mojo mater, Greh, Hoja v šolo, Desetica itn. itn.). Občutek osamljenosti je bil toliko močnejši, ker je mati še živela, izostal pa je njen neposredni blažilni vpliv (prim. pesem Materi). Kolikor bolj pa se je od nje oddaljeval (bivanje v Ljubljani, na Dunaju), toliko močnejša je postajala njuna notranja navezanost, tako da je sčasoma popolnoma izpodrinila že doslej neznamenit očetov vpliv. V redkokaterem tekstu po materini smrti se ob njenem liku pojavi še njegov, kar kaže na to, da je pisatelju mati predstavljala osrednje družinsko gibalno. Kljub temu pa očeta nikoli ni obsodil, k čemur je prav gotovo mnogo pripomogla mati.

Ob njeni smrti reagira sprva na podoben način kot ob prvi ločitvi od nje — čuti se osamljenega: »Oh, nikdar več jih ne bo, nikdar več tistih mirnih lepih časov . . . Sam sredi med ljudmi, sam in izgubljen, in v meni ni ne moči ne tolažbe . . .« (Ob smrtni postelji). Ta občutek je bil njegov stalni spremljevalec že v prvi ljubljanski dobi. Toda že v naslednjem trenutku se zavest osamljenosti in nemoči prelevi v žejo po materini ljubezni: »Kaj hočemo brez vas, mama? Kdo

nas bo ljubil?« Ta žeja se nato v naslednjih letih vse bolj stopnjuje in postane dominanten čustveni refleks vseh nadaljnjih tekstov z materino podobo.

Podobno, kakor je spomin na mater sprožil pisateljev obračun s samim seboj v črtici Ob smrtni postelji, povzroči še določnejši prelom z dosedanjim življenjskim naziranjem (ki mu je botroval strah pred okolico) nekaj mesecev za njo napisana Moja miznica (S 1898). V obeh tekstih je materina podoba tista, ki pogoji pisateljev »confiteor«, kar kaže na to, da je polagoma začel prevzemati njen način vrednotenja sveta, dokler končno mati sama ni postala tista vseobča vest, ob kateri sta se neprizanesljivo pravično razgaljali svetloba in senca (prim. Ministrant Jokec, Jure, Greh, Nioba, Sveto obhajilo, Skodelica kave, Moje življenje, Grešnik Lenart, Vrzdenc, Naš laz, Pred ciljem idr.). Pričujoča črtica je pred Epilogom zadnji odmev njegovega trganja iz pasivne resonance v aktivni obračun s pomočjo pisateljevega v umetnost inkarniranega življenjskega nazora. Tudi tu obračunava s svojim strahom pred okolico in slepim bojem ad hoc skoraj istočasno, ko piše Schwentnerju: »Glavna stvar je, da sem povedal v teh vinjetah največ svojega in da sem pisal svobodno in brez vsakih ozirov...« (19. septembra 1898); in prav zaradi njene odkritosrčne izpovednosti bi Cankar te črtice »na noben način ne hotel pogrešati« v knjižni izdaji vinjet (prim. pismo Schwentnerju 9. avg. 1899).

Ob ta dva idejno bogata in izrazito izpovedna teksta se uvrščata obširen memoarski zapis Spomini na mojo mater (V 1898) in Gomila (S 1898). Prvi predstavlja zgodnjo varianto kasnejšega Mojega življenja, drugi pa je izpovedna meditacija ob materinem grobu. Oba pa družijo isti zaključek: do materine smrti se njene vrednosti ni prav zavedal. Spomini so pisani naravno, odkrito in s čutom ljubezni ter spoštovanja. V njih se še čuti bližina materine žive osebnosti, saj jo pisatelj vika, deloma pa je zapis prikrojen za Vrtčeve bravce.

Vsi teksti, ki imajo genetično zasnovo v neposrednem doživetju materine smrti, razkrivajo v bistvu tri za nas pomembne podatke o medsebojnem odnosu matere in umetnika:

1. Šele ob tem trenutku se je zdaj že 21-letni pisatelj zavedel njene vrednosti in v prvem hipu še vedno govori o svoji osamljenosti, ki jo je pogojila njena smrt, čeprav je bil takrat navezan že izključno sam nase. To kaže ne le na njuno čustveno, temveč tudi na življenjskonazorsko vez.

2. Pisatelj se je samokritično zazrl vase in začel obračunavati predvsem s svojimi življenjskimi nazori, ki so nosili pečat reakcije na njegovo socialno zapostavljenost, niso pa težili k aktivnemu uresničevanju tistega pozitivnega sveta, ki ga je nosil mladi revolucionar v sebi.

3. Doživetje materinega lika se je družilo z njeno etično fizionomijo in je dalo mlademu umetniku tisto notranjo moč, ki mu je pomagala premagati dosedanjo rezerviranost in izoliranost od sveta. Šele zdaj, ko je postal navezan popolnoma na samega sebe, je ob materini smrti spoznal, da se je treba za *svojo podobo* boriti, in če ne drugače, vsiliti jo svetu; saj ta podoba ni le njegova, temveč tudi materina in preko nje edina resnična stvarnost vseh, ki so bili — tako kot ona — v življenju ponižani.

Na ta način sta se ob doživetju materine smrti ujeli obe komponenti, ki karakterizirata Cankarja kot predstavnika *slovenske* moderne: idejno-teoretska (ki jo je dobil že od vseh dosedanjih vzornikov, predvsem na Dunaju) in življenjsko-revolucionarna, ki je bila vezana na njegovo lastno doživljanje sveta in predstavlja prav *slovensko* inačico simbolizma. In predvsem to zadnje mu je

v veliki meri pomagala uresničiti mati. Če vključimo v dosedanjo sintezo še v prvi dobi (pred materino smrtjo) zapaženo Cankarjevo intuitivno vrednotenje sveta in okolice, kakršno mu je posredovala mati (prim. Dve družini, Sreča), moramo reči, da je materin delež v Cankarjevem literarnem opusu vtakan v same njegove temelje.

Odslej bo doživljal materin lik usodo drugih avtorjevih junakov, ki so ustvarjavcu čustveno blizu: otrok, ponižancev in vagabundov. Njena notranja podoba bo vedno čista, neomadeževana, postala pa bo transformator avtorjevih vsakokratnih čustvenih razpoloženj; vendar s to razliko, da se bodo ob njej vedno etično okarakterizirali bodisi okolica, bodisi življenje samo in ne nazadnje tudi avtor. Ta »svetovna vest«, ki se ji skuša tudi Cankar po svoji notranji podobi nenehno približevati, proži v vseh, ki pridejo z njo v dotiko, občutek krivde, krivičnosti in neurejenosti, pa če se tega zavedajo ali ne. Od tod v pisatelju tisto »med poveličevanjem in samoobtožbo valujoče čustvo«, kot ga omenja B. Merhar (CID III, 520). Cankar sam je med tistimi, ki jih mati kot »svetovna vest« obžari s svojo lučjo, da pokažejo še tako drobne pege.

V času od 1898 do 1901 je materina podoba v Cankarjevem ustvarjanju potisnjena v ozadje, kar je razumljivo, saj pomeni to obdobje obdobje boja in neprizanesljive kritike, čeprav ne moremo trditi, da se povsem izgubi (Njiva, S 1899, kjer uporabi pri opisu umiranja iste oblikovne elemente, kot jih poznamo iz opisa materine smrti). Šele ko se avtor utrujen umakne iz javnih polemik in ko je začutiti pri njem prve znake depresije (ponovnega prevrednotenja sveta in njegove smiselnosti), se obenem z njegovo mladostjo pokaže tudi materin lik, vendar zdaj spremenjen.

Tako njeno podobo kaže črtica Nezadovoljnost (Knjiga za lahkomišelnih ljudi, 1901), ki jo je verjetno zasnoval že leta 1900 (Merhar). Mati je zdaj postala simbol tistega trpečega človeka, ki se prelevi v ljubezen, trpljenje in ponižanost samo. Njeno ljubezen in vse, kar je bilo v nji dobrega, so izrabljali vsi: ne le družba, temveč tudi njeni najbližji: »Nikjer nisem videl več takih oči; že v samih očeh je bilo ljubezni za toliko toliko otrok; vsi bi bili imeli prostora pod njenim pogledom, ki nas je odeval kakor gorek plašč. In zdaj sem spoznal: nihče ni prašal po njeni ljubezni, jemali smo surovo in osorno in sram nas je bilo njene ljubezni, ki je krvavela ter se prelivala brez koristi (!), ker ni bilo nikogar, da bi posegel s poželenjem in hvaležnostjo po nji ter jo tako prebudil v stokratno življenje. Zdaj sem spoznal, zakaj je bil obraz tako plah in sramežljiv, zakaj so ga časih nenadno zalile solze in zakaj je bil ob zadnji uri tako bolesten in izmučen...« (CID II, 55). Taka materina podoba je odraz Cankarjevega spremenjenega gledanja na svet. Izgubila se je njena osveščujoča moč, njena ljubezen je postala brezkoristna in iz individualne ohrabrujoče osebnosti je vzniknil simbol matere nasploh, saj je bilo v njenih očeh »ljubezni za toliko toliko otrok«. Od tod se boči idejni lok naravnost na roman Na klancu, kjer so ti nazori v celoti inkarnirani in obarvani še s Cankarjevo mislijo na družbenoproblemski socialni tekst. V resnici je bil zasnovan ta roman že na jesen 1901 ter se mu je pod peresom širil vse do leta 1903, tako da je mogel zajeti še ostale nianse materine fizionomije, ustvarjene v času od 1901 do 1903: njen obraz je objokan, vdan in miren; ve, »da je pred ciljem ubožstvo, ponižanje in smrt«; izgubi poteze matere in postane ubog, trpeč človek (Pred ciljem, 1901) in celo otrok (Križev pot, 1901); sedi sključena v dve gube ter z glavo skrito v dlaneh; ne joka zato, ker jo ozmerjajo za beračico, temveč »zato, ker jo je bil varal bog, ki ga je

prosila in rotila vso noč na trudnih kolenih« (Križev pot, 1901); v težkem življenju jo osrečujejo brezizhodne sanje, ki jim sledi smrtni počitek (O gospodu, ki je bil Tončko pobožal, 1902); lastni otroci se je sramujejo, ker je revna in povzroča s svojo osebnostjo še večje ponižanje v njih (Greh, 1902; Pred gostilnico, 1903). Materin lik torej izgublja materinske poteze in se izenačuje z bednimi, ponižanimi, zaupljivimi, vdanimi, mirnimi in za smrt zreliimi ljudmi, kakršni so vsi drobni trpini od Marka do Jureta, od Jereba do Kačurja.

V romanu Na klancu (1903) kaže materin lik tri dominantne poteze, od katerih sta dve, ki idejno prevladujeta, rezultanta Cankarjevih trenutnih nazorov in je le ena izrazito materina:

1. Franckina mladost je mladost kateregakoli Cankarjevega mladostnega lika, ki ga je obžaril umetnikov ustvarjalni zanos s trpkim sijajem grenkobe (Marko, Jereb, Jure, Mimi, Tončka, Anka itn.).

2. Prelomnico pomeni Franckina poroka s Tonetom. Zdaj zadobi poteze resnične matere tako v odnosu do moža kot v odnosu do otrok in okolice. Postane stvarna, ljubeča, skrbna in življenjsko trdna ter močna, čeprav zadeva na težave. Sanje odganja in se pogumno spoprijema z okolico. Taka ostane vseskozi (tudi in zlasti po očetovem odhodu) v odnosu do otrok, čeprav jo proti koncu življenja razjedajo in dokončno stro dvomi o koristnosti trpljenja. Četudi sama že dvomi o boljši bodočnosti sebe in otrok, bodri Lojzeta: »Vse bo spet dobro, samo žalosten ne bodi, glej! Koliko let pa je še? Kakor bi trenil, bodo minila...« In še: »Le potrpi malo... ne smeš tako govoriti, greh je... Če misliš, da se nikoli ne bo izpremenilo, pa se res ne bo izpremenilo; ne smeš tako misliti...« Torej idejno enako obarvan lik kot v času neposredno po njeni smrti.

3. Končno se izgube še te poteze, ki jo delajo močno, in Francka se notranje zruši ter postane odrasel otrok, ki se mu je tudi upanje izmuznilo iz rok: »Zmerom manjše je bilo njeno upanje, sama mu ni več verjela in le igrala se je časih z lepimi mislimi, ki je vedela, da so otročje in da se nikoli ne bodo izpolnile...« (CID III, 188). In malo dalje: »Izgubili so se, umrli so; zastonj so bile vse solze; zastonj si oslepela, zastonj se ti tresejo roke prezgodaj...« (ibid. str. 192).

Le tu opisani drugi lik je resnično materin, oba ostala sta pisateljeva domena. Vendar je treba opozoriti ob romanu na dejstvo, da noče biti le spomenik materi, temveč da je zasnovi botrovala tudi skrb zaradi grozljivega razmaha socialnih stisk na kmetih, kar se s svojim idejnim podaljškom odraža še v fragmentu Nioba. Pomembno pa je, da se je Cankar čutil dolžnega pokazati svoj spremenjeni idejni pogled na svet prav ob materinem liku, ki ga je doslej življenjsko, idejno in umetnostno dvigal. V trpek »ne« izzveni tako vsa tista materina vera, ki ga je še leto dni po njeni smrti opogumljala. Vse to kaže na močno intimno vez med materino podobo in Cankarjevimi življenjskimi nazori, saj ji nekako »post festum« dokazuje, da ni imela prav, da je le tako ravnala in govorila, v srcu pa je sebe in svojo okolico prav tako obsodila, kot stori v romanu. To so leta pisateljeve depresije, ki pa se je kmalu po tem tekstu že začenja otresati, kar rahlo nakazuje tudi zaključek. Zadnji in najtemnejši odraz takih nazorov je najti v črtici V temi (Sn 1903), kjer sicer materina podoba ne predstavlja osrednje osebnosti zgodbe, je pa v njenem idejnem težišču. Tu gre mati zaradi trpljenja in ob uri skrajnega obupa sama v smrt, kar sproži celo odobravanje okolice: »Prav je storila!« (CID III, 385). To je pa tudi v vsem Cankarjevem

snovanju edinstven primer take idejne razrešitve materine življenjske usode, v vseh ostalih snoveh deli usodo zgoraj omenjenih junakov, vendar brez hotene ali nehotene tragične razsnove.

Z romanom Na klancu je Cankar za nekaj časa spet potisnil spomin na mater v ozadje, čeprav ob svojih obiskih v domovini večkrat govori o »spominih«
nanjo. Pač pa ga neprestano spremlja njen lik pri opisovanju preteklosti drugih junakov, ki se jim od časa do časa zablesti v zavesti njen obraz (prim. Ministrant Jokec, 1905; Jure, 1907; Poslednji dnevi Štefana Poljanca, 1906 idr.; v to zvezo bi sodil tudi lik Hance v Križu na gori).

Odmik od resignacije v zadnji vsebinsko in idejno najbogatejši materinski cikel (Ob svetem grobu, Moje življenje, Grešnik Lenart, Ottakring, Podobe iz sanj) nakazuje spominska Materina slika (1904), ki najde svoje idejno nadaljevanje v Ministrantu Jokcu, Juretu in Niobi. V Sarajevu nastala drama Hlapci pa kaže pisatelja že na novih pozicijah. V vseh omenjenih delih začne dobivati ta doslej človeško zasidrana, kvečjemu v simbol rastoča podoba čeznarturne in življenjski resničnosti odmaknjene poteze ter postane že skoraj vsega človeško »grobega«
očiščena substanca, ob kateri se ukrivi vsaka ostrejša življenjska poteza tistega, ki pride z njo v dotiko. Prve zametke idejno tako zastavljene materine podobe zasledimo že v črtici Greh (LZ 1903), mnogo določneje pa, čeprav brez zveze z materinim likom, v Hiši Marije Pomočnice (1904). Od tod vodi preko zgoraj omenjenih snovi ta idejna črta vse do materinskega cikla Ob svetem grobu in nazadnje do Podob iz sanj, ki sicer motivno in snovno opuščajo materin lik, izkazujejo pa prav tako Cankarjevo vrednotenje sveta, kot se kaže v materinskih zgodbah. Ministrant Tone se šele ob misli na mater zave vse teže svojega greha, ko je ubil mačko (Greh); oče se ob ženini smrti in Tinkini boleznii osvesti in začuti, da je »ubil čisto in neomadeževano ženo«
(Ministrant Jokec); Juretu je ostal materin obraz v »srcu tako čist in živ, kakor da bi ga gledal pred seboj na sivi (!) steni«
(Jure); Nioba je simbol vse odpuščajoče in žrtvujoče se matere (Nioba): vse to trga materin lik iz tiste negibne trpnosti, v katero izzveni roman Na klancu, in ga kljub navidezni statičnosti dela idejno aktivnega, saj se ob njem osebe osveščajo.

Novo obdobje, ki krajevno sovpada s pisateljevim bivanjem v Sarajevu in nato v Ljubljani (predvsem na Rožniku), nakazuje materin lik v Hlapcih (1909) in zajame nato vrsto drobnih povečini izpovednih zapisov, ki tvorijo najpomembnejši cikel Moje njive (Ob svetem grobu), ter končno nedokončano življenjepisno trilogijo (Moje življenje, Grešnik Lenart, Ottakring). Prva svetovna vojna, ki pritisne ob tedaj že utrujenega »starca«
z vso silo, le še redko prikljče materino podobo (Edina beseda, 1916; Četrta postaja, 1917; Vrzdenec, 1917), bolj očetovo, ki se ji zdaj oddolži. Vendar pa priznava materi eno dominantnih mest v svojem literarnem opusu, ko sklene obračun (Podobe iz sanj, Konec).

To novo obdobje karakterizira Cankarjev intimen in poglobljen odnos do sveta, izostri se mu smisel za doživljanje in predvsem poglobljeno vrednotenje drobnih, vsakdanjih, prav nič kontrastno kričečih doživljavaev; v glavnem reagira bolj na življenjsko danost in skuša z zrelega stališča ponovno ovrednotiti vse, kar ga predvsem kot človeka zadeva. Skratka, videti je, da je ponovno začutil potrebo, kritično ovrednotiti svoj odnos do življenja in do umetniškega poslanstva. Vzrokov za tak obračun je več (ne nazadnje tudi njegova življenjska utrujenost), vendar to za nas ni toliko zanimivo, saj ne raziskujemo v to smer. Pomembnejše je, da je ta novi odnos v neposredni zvezi z materino osebnostjo, pa

naj je pomenila vzrok za tako preorientacijo ali njeno posledico. V Cankarjevem umetnostnem in življenjskem naziranju namreč vidno izstopajo predvsem štiri markantnejša razpotja: prvo leta 1898, ko se samokritično zazre vase ob spominu na materino smrt; drugo v času dunajske depresije, ko v romanu *Na klancu* obračuna z materino vero v lepšo prihodnost; tretje, v katerem zasnuje Hlapca Jerneja in tekste v zbirki *Za križem*, kjer dobi v zadnjih tudi mati svetniško-mučeniško podobo (prim. Jure), in četrto, ko preide v drugi ljubljanski dobi na mirnejše, manj kontrastno izostreno, a zato bolj poglobljeno vrednotenje sveta. Povsod vznikne materina podoba v tako ali drugače zastavljeni idejni niansi in povsod (razen v tretjem) kaže prav ob njenem liku svoj spremenjeni odnos do sveta.

Zadnjo fazo uvaja drama *Hlapci* (1909), kjer dobi mati spet že v prvi dobi priznано, a pozneje zanikano vlogo rabsodnika predvsem v življenjsko-nazorskih vprašanjih. »Mati! Storil sem, kakor je srce ukazalo; laži me niste učili; moje srce je od vašega srca; iz srca pa je misel in beseda. Mati! Če ukažete, da molim, molil bom; če ukažete, da se postim, postil se bom; ali ne ukažite, da to srce zamenim za kamen . . .« vzklika z Jermanom. Materino intuitivno vrednotenje sveta je zdaj zidentificiral s svojim in se tako z njo popolnoma zistovetil. Tako čisto veste ne le za posameznika, temveč za človeka nasploh, predstavlja materin lik še določneje v l. 1910 nastalih črticah (*Večerna molitev*, *Skodelica kave*, *Njen grob*, *Sveto obhajilo*, *Tuja učenost*, *Njena podoba*, *Hoja v šolo*), ob katerih se okarakterizira tudi pisatelj sam, ki se hoče približati njeni notranji podobi, a pri tem na vsakem koraku spoznava, da je v primerjavi z njo obremenjen. Mati mu zdaj pomeni čisto človečnost samo, zato dobiva (v skladu s Cankarjevimi oblikovnimi sredstvi) že svetniški sijaj (prim. že črtico Jure). To je obenem tudi dokaz, da pri Cankarju po sarajevskih doživetjih ne gre za kako »spreobrnjenje«, temveč za zgolj poglobljeno humano vrednotenje sveta s pomočjo etičnih meril njegove matere. Zdaj tudi drugače tolmači materino vdanost: ne smatra je več za slabost (kot v romanu *Na klancu*), temveč ve, da mati kljub težki stvarnosti visoko vrednoti življenje samo, ki ga ne istoveti z njegovo vidno vsakdanjo danostjo. Razmere je moč spremeniti, življenje samo pa je vrednota, ki je nenadomestljiva in sama na sebi čista. Tako vrednotenje se zrcali ne le v materinskih črticah, temveč tudi v ostalih tekstih te dobe (prim. *Slamniki*, *Majsko veselje*, *Domače novice*, *Podobe iz sanj* idr.).

Drugače pa srečamo v materinskem ciklu *Ob svetem grobu*, ki obsega poleg zdaj napisanih črtic le eno starejšo (*Greh*), vse že doslej znane nianse njenega lika razen tiste, ki se kaže v romanu *Na klancu*: pisatelja dviga in mu daje življenjski in ustvarjalni pogum (*Desetica*, *Njena podoba*, *V tujini*, *Njen grob*, *Hoja v šolo*); svet in z njim vred on sam je do nje krivičen (*Njena podoba*, *Sveto obhajilo*, *Na peči*, *Greh*, *Večerna molitev*, *Tuja učenost*, *Skodelica kave*, *Naš laz*, *Desetica*); daje mu etične norme za intuitivno vrednotenje sveta (*Greh*, *Tuja učenost*, *Skodelica kave*). Kljub temu pa, da predstavlja omenjeni cikel sintezo vseh do sedaj že prikazanih idejnih likov matere, prevladuje v njem poglobljeno etično vrednotenje. Zorni kot, iz katerega osvetljuje materino podobo in zlasti odnos okolice do nje, je drugačen od doslej običajnega, kar v uvodu k črtici *Skodelica kave* tudi določno izpove. Da je to res tako, dokazujeta tudi *Njena podoba* in *Njen grob*, kjer v prvi izgine na papir narisana (torej zgolj zunanje poustvarjena) podoba matere, toliko jasneje pa se mu zablesti njen obraz v za-vesti; v drugi ne more najti njenega groba, ko ga hoče fizično doseči, medtem ko

ga materin notranji imperativ takoj povede k njemu. Ta v pisateljevi zavesti znova se prebujajoči obraz mu postane etični normativ za vrednotenje sveta. In če potegnemo od tod idejni lok do Podob iz sanj, kjer sicer materin lik ne izstopa (prim. le Vrzdenc in deloma Četrta postaja, Edina beseda ter Konec), moremo izluščiti njen obraz iz idejne in predvsem etično obarvane zasnove teh vojnih zgodb, medtem ko jim je snov in občutje dalo boleče doživetje vojne.

Ostali trije avtobiografski teksti, nastali v letu 1914 (Moje življenje, Grešnik Lenart, Ottakring), očitujejo v bistvu enake avtorjeve poglede na materin lik, le da so (zlasti zadnja dva) prežeti že s tisto depresivnostjo, ki se ga loteva ob začetku svetovne vojne (prim. še Pogled iz škatlice, Črni pirh idr.). Vsem pa je skupna misel o pomembnosti materine osebnosti, o njeni etični čistosti in brezkompromisnosti, o njeni notranji sorodnosti s pisateljevo duševno podobo in o njenem neizpodbitnem deležu pri formiranju pisateljevega življenjskega nazora, pa naj gre za zgodnjo dobo otroštva (Moje življenje), za ljubljanska leta (Grešnik Lenart) ali za prvo dunajsko obdobje (Ottakring). In prav zaradi tega deleža se pisatelju v tem zadnjem z grenkobo pisanem življenjepisu ponudijo pod pero besede: »... Kolikor bolj se je podoba materina pomikala v daljavo, toliko večja je bila in sijajnejša, čeznatura luč jo je obsevala. Kar mu je bilo nekoč tako majhno in neznatno, da se mu ni zdelo pogleda in misli vredno, je zadobilo v daljavi svoj silni pomen, svojo nebeško (!) lepoto — nepoznano, ponevedoma in po nemarnem izgubljeno, na vekomaj nedosegljivo. Od ure do ure je bila svetlejša lepota v daljavi, od ure do ure grenkejša, neizprosnejša v srcu bolest...« (Ottakring).

Materin delež v Cankarjevem literarnem opusu ni majhen, saj se mati kot osebnost s svojskim življenjskim nazorom vtke v sam njegov temelj. S svojo smrtjo, ki proži v pisatelju nazorski obračun s samim seboj, ga osvesti in mu pomaga k aktivni izpovedi osebno doživetega sveta ter s tem nemalo pripomore k tipični slovenski inačici simbolizma, katere predstavnik je Ivan Cankar. Prav ob njenem stvarno in ustvarjalno doživetem liku se kasneje drobi in niha pisatelj življenjski in idejni nazor, dokler končno spet ob njem ne doživi katarze ter se z njim zistoveti. Njen preprosti, nekomplcirani, intuitivni in načelno bipolarni odnos do sveta in življenja očituje pisatelj v vseh svojih delih, le da ga prežari s svojim temperamentom ter ga je zato zdaj laže, zdaj teže izluščiti iz njegovega opusa. Najjasneje se pokaže v zadnji ljubljanski dobi, ko doživi v skladu s svojo vrednostjo tudi polno inkarnacijo v oplemenitenem in etično poglobljenem liku matere.

Franc Žagar

KAKO OSNOVNOŠOLSKI OTROCI DOJEMAJO KNJIGE

Dobra knjiga zna vedno pritegniti bravce, da se zamaknejo vanjo in sledijo dogajanju v njej. Popolno sozvočje med pisateljevo mislijo in bravčevim doživetjem pa je pravzaprav redkost in poseben dar. Zdi se mi, da bi sposobnost bravcev za dojetje knjig zaslužila, da se raziskuje. Posebno pa bi bilo še

vredno proučevati, kako sprejemajo leposlovje otroci in mladostniki, ker so le-ti potrebni varstva, nasveta in vodstva v svetu knjig.

Nekaj izkušenj na tem področju sem si pridobil pri prebiranju domačih nalog in v razgovorih o knjigah z učenci raznih osnovnih šol v grosupeljski občini. V pričujočem članku analiziram, kakšen vtis so napravila na učence različne starosti tri domača dela: Levstikov Martin Krpan, Finžgarjev roman Pod svobodnim soncem in Cankarjevi Dateljni. Zaključke sem delal predvsem na osnovi takih spisov in izjav, ki še najbolj odpirajo pogled v otrokovo ali mladostnikovo notranjost.

Martin Krpan

Na ljudske pravljice vaje nim otrokom je tudi Levstikova povest Martin Krpan, ki je podobna folklornemu pripovedništvu, zelo domača. Navadno jo preberejo v tretjem razredu. Ker jim dela branje v teh letih velike težave, jim lahko razumevanje olajšamo z razlaganjem ilustracij in predvajanjem na gramofonsko ploščo posnetega Krpana.

Povprečna učenka je po obravnavanju takole napisala obnovo:

V knjigi nastopata Krpan in Brdavs. Krpan je bil bojevit človek, ki je vsakega premagal. Imel je svojo kobilico, ki je bila zelo močna. Kdor ga je vprašal, kaj tovari, mu je dejal, da bruse in kresilno gobo. Imel jih je v vreči, da mu ne bi zmrznili.

Naenkrat je srečal Brdavs in ta ga je vprašal, če mu proda kobilico. On je dejal, da za dva ona konja ne dá. Kobilico je prestavil čez pot. Brdavs pa je gledal tega močnega Krpana.

Krpan je šel na cesarjev dvor, da bo posekal lipo. Cesarica se je jokala, ko je videla, da nima več lipe. Krpan pa je bil tiho in je sekal dalje. Iz lipe si je stesal kij. Skoval je mesarico.

Potem sta se šla bojevat. Brdavs je zamahnil, da mu bo odsekal glavo, a on je nastavlil kij. Potem pa mu je Krpan odsekal glavo in se je norčeval iz njega. Dejal je: »Petnajst se jih nisem bal, tebe se tudi ne bom.«

Danica K., III. razred

V obnovi so zamenjane osebe (cesar — Brdavs), dialog in stvarno dogajanje (tovorjenje brusov in kresilne gobe, prodajanje kobilice) in različne situacije med seboj (izjava cesarjevemu slu in zasmehovanje Brdavs). Nit vzrokov in posledic se stalno trga. Učenka ni razumela, kakšen smisel imajo posamezni pripovedni elementi v celotnem delu, ampak jih je preprosto razložila z najobičajnejšimi predstavami iz svoje zavesti. Takšne napake pa niso tipične samo za učence tretjega razreda, napravil jih bo tudi starejši in izkušenejši bravec pri površnem branju.

Drug učenec pa je takole popisal odlomek iz knjige:

Izmed vseh knjig se mi zdi najbolj smešna in zanimiva knjiga Martin Krpan. V njej sta popisana Martin Krpan in Brdavs.

Krpan je bil močan človek, ki je premagal Brdavs. Brdavs je bil tudi močan, a ne tako kakor Martin Krpan. Najbolj zanimivo je, kot sta se bojevala.

Krpan je prišel na Dunaj. Brdavs reče Krpanu, če se gre bojevat. Krpan se je šel. Brdavs je mislil, da ga bo položil na tla kot smet. Bilo pa je ravno obratno. Krpan je položil Brdavs na tla kot smet.

Smejale sem se, ko sem to bral.

Franci N., IV. razred

Kažejo se zanimive razlike med Levstikovim in učenčevim pripovedovanjem. Učenec ni znal ohraniti napetosti, ampak je že takoj v začetku povedal,

kako se je dvoboj končal. V obnovo je vrinjeno, kako je Brdavs izzival Krpana. Brdavs si je v svesti moči, medtem ko se je v knjigi zanašal le na vojaško izurjenost. Obnova se konča s Krpanovo zmago, obglavljenje Brdavsa pa je izpuščeno. Iz tega spisa je čutiti enotnejše pojmovanje povesti kot iz prejšnjega, dasi se to pojmovanje razlikuje od pisateljevega. Ti vrvi in spremembe niso več tako slučajni, skozi spis prosevajo izkušnje iz deških dvobojev in želja po moči, medtem ko je Levstik hotel predvsem pokazati, kako moško in humano je Krpan pokončal nasprotnika. Obnova je asimilacija med pisateljevo pripovedjo in otrokovim svetom.

Na kakšen povezan razgovor o knjigi v teh letih še ni misliti, vendar pa dajo učenci posamezne prav zanimive izjave:

»Saj bi Brdavs ne mogel hoditi v železju!« »Kaj ne bil Saj so vsi vitezi na gradovih nosili take železne obleke.«

»Krpan je potegnil Brdavsa s konja in mu stopil za vrat. Jaz sem bil žalosten, ko je to naredil. A pomislil sem na ljudi, ki jih je Brdavs pomoril.«

»Krpan je šel k cesarju, da mu dá, kar mu je obljubil. Cesarica je začela vpiti, da mu ne sme nič dati. Zmerjala je tudi Krpana. Dunajčani so tudi vpili, naj gre, od koder je prišel. Če bi bil jaz Krpan, bi potolkel cesarja in še tiste Dunajčane. Krpan je bil neumen, ker jih ni od kraja do konca vseh potolkel.«

Tudi iz razgovora je razvidno zlitje med knjigo in otroškimi izkušnjami in željami. Otroci razmišljajo, kako bi se počutili, če bi se znašli v takih situacijah, kot so popisane. Razočarani so, če zgodba ne poteka tako, kot oni želijo. Ta njihova razmišljanja so sicer naivna, a pospešujejo dojemanje celotnega dela. Za učitelje v nižjih razredih pa so obnove in razgovori o knjigah odlična prilika za razlago raznih pojavov iz narave in družbe in razvijanja logičnega mišljenja učencev.

Pod svobodnim soncem

Ko učenci dobro obvladajo bralno tehniko, se lotevajo romanov. Tako v šestem ali sedmem razredu preberejo Finžgarjev zgodovinski roman *Pod svobodnim soncem*. Primerjajmo, kakšen vtis je naredil ta roman na dečka in deklenco:

Ko sem prvič dobil v roke knjigo Pod svobodnim soncem, sem vzdihnil: »Kdaj jo bom prebral?« Ko pa sem jo začel prebirati, sem jo kar požiral z očmi. Kadar je bilo kaj napetega, sem se kar tresel. Če se je pa kaj pripravljalo, sem kar spustil in začel brati, kjer je bilo bolje.

Sloveni so bili pastirji, zato se niso znali bojevati. Iztok, sin vladarja Slovenov, je odšel v Bizanc, da bi se naučil bojevanja. Ko je zmagal na veliki tekmi, je bil povišan v oficirja. Vodil je skupino vojakov, drugo pa je vodil Bizantinec Azbad. Kadar so se vadili — bojevali med seboj — je Iztok vedno zmagal. Zaradi tega je zaslovel po vsem Bizancu. Ko se je dobro izuril, se je vrnil za Donavo k Slovenom. Postal je njihov glavni voditelj. V vseh bojih je dobro vodil svoje vojake.

Franci K., VII. razred

V roke mi je prišla knjiga Pod svobodnim soncem. Začela sem jo čitati. Na prvih straneh mi ni bila nič kaj všeč, ker je pisalo samo o bojih med Sloveni in Bizantinci. Mislila sem jo že odložiti, pa sem obrnila nekaj listov naprej in videla, da bo zanimivo.

Najprej opisuje ljubezen med Iztokom, sinom vladarja Slovenov, in Ireno, ki je bila dvorjanica na dvoru v Bizancu. To ljubezen je hotela preprečiti cesarica Teodora.

Prav zato sem jo zelo sovražila. Nekega večera sta bila Iztok in Irena zmenjena, da se na kamniti klopci snideta in da mu bo ona razlagala krščansko vero. Za to je zvedela Teodora. Oblekla se je, da je bila podobna Ireni, in je prišla k Iztoku. Iztok jo je šele potem spoznal, ko se je obrnila na drugo stran. Ko jo je spoznal, jo je naglas preklel. Teodora pa ga je kaznovala tako, da ga je vrgla v ječo.

Marjanca D., VI. razred

Iz obeh spisov vidimo, s kakšnim hlastanjem učenci osvajajo knjige. Zajeti hočejo predvsem smisel knjige, za podrobnosti se ne brigajo. Tisto, kar jih ne zanima, kratko malo spuščajo. Zanimivo je, da se zapis dečka in deklice o romanu Pod svobodnim soncem med seboj tako ločita, kot bi bili popisani dve različni knjigi. Takšne razlike v knjižnem okusu dečkov in deklic so precej splošne. Dečke pritegujejo predvsem boji, občudujejo spretnost, zvijačo, razburja jih, kdo bo zmagal. Za deklice je mikavna prva ljubezen, ocenjujejo značaj človeka, roman dojemajo kot boj dobrote in hudobije. Tako bomo dobili temeljitejšo obravnavo, če dopolnujemo pripoved dečka s pripovedjo deklice.

Iz domačih nalog sem si izpisal razne kritične izjave o knjigi in jih dal učencem sedmega razreda v pretres. Med njimi se je razvilo prav zavzeto razpravljanje:

»Kako je mogel Iztok z lokom ustreliti kragulja? Saj ga še s puško ne zadeneš, pa bi ga z lokom!«

»Kaj ga ne bi zadel! To ni bil otroški lok, ampak mnogo večji. Iztok se je vedno vadil v streljanju z lokom.«

»Pisatelj preveč povzdiguje Slovence in tlači Bizantince. Saj vsak ve, da so bili Slovenci slabo izvežbani v bojevanju in slabo opremljeni, Bizantinci pa v oklepih, na konjih ter dobro oboroženi. To se mi zdi tako, kot bi šel sedaj jaz s puško in bajonetom proti tanku in ga premagal.«

»Pomislimi moramo, da je pisatelj zamožal poraze Slovenov. Sicer pa so bili Slovenci zviti, napadali so Bizantince v soteskah. Bilo jih je tudi več kot Bizantincev.«

»Finžgar je preveč hvalil glavnega junaka. Stari ljudje pravijo takemu človeku hvaluža. Noben človek ni za vsako stvar na svetu.«

»Ko se je Iztok boril z Bizantinci, Tunjušem, je vedno on zmagal. Če je že vedno vojska, naj se bijejo in naj zmaga, kdor hoče.«

»Meni ni vseeno, kdo zmaga. Jaz držim s Slovenci. To so bili vendar naši predniki.«

Učenci kljub navdušenju za napete in snovno bogate zgodbe le razmišljajo o verjetnosti dogajanja, zgodovinski resničnosti, življenjski vrednosti značajev in ideji dela. Nič več ne merijo nekega dela le po svojih željah, ampak tudi po možnosti uresničitve, njihovo obzorje se je razširilo. Razlikujejo resnico od fikcije. Ne posvečajo sicer posebne pozornosti bogastvu pisateljevega izražanja, vendar že na osnovi njihovega odnosa do vsebine lahko izostrimo njihov čut za razlikovanje literarne plaže od kvalitetnih del.

Dateljni

Cankarjeva črtica Dateljni je natisnjena v Berilu za šesti razred, dasi jo učenci v tem razredu dojemajo samo v grobem. Obnovo učenca iz šestega razreda sem prebral v osmem razredu, nato sem zahteval, da učenci napišejo svoje tolmačenje črtice, ki se je v mnogih primerih sprevrglo v polemiko z obnovo iz šestega razreda. Primerjajmo med seboj spis iz šestega in osmega razreda:

Cankar je ministriral. Nekoč je dobil za to groš. Pred cerkvijo je videl štante. Tam so prodajali razne sladkarije. Stopil je bliže in preiščeval, kaj bi kupil. Nenadoma mu je prodajalka rekla, naj kupi dateljne. Kupil jih je. Ko je šel domov, jih je pokusil. Bili so mastni. Vrgel jih je v vodo. Domov je šel žalosten. Kesal se je. Prišel je domov. Skrival se je, ker se je bal matere. Mati ga je vprašala, če je bolan. Cankar ni na to nič

odgovoril. Rekel je: »Mati, mati, umrl bom.« Povedal je, da je zapravlil po nepotrebnem groš. Mati je bila žalostna, mislila je, koliko je vreden groš.

Jože N., VI. razred

Ko je bil Cankar pri novi maši ministrant, je dobil nov groš. Kot sam pravi, se dá sanjati o zlatih gradovih in nebesih, a o grošu ne. Ni si mogel predstavljati, da bi tak revež, kot je on, utegnil kdaj zares dobiti groš.

Za ta denar si je kupil dateljnov. Njihovo cukreno meso se je oprijelo njegove potne dlani in z gnusom je zagnal vso kepo v potok. Pomislil je, mati je koruzni močnik, on pa dateljne. Hotel je umreti, zato je molil.

Ko je šel domov, mu je na srcu ležal težak kamen. Mati je predenj postavila ješprenj. Ker ga ni hotel jesti, ga je zaskrbljeno vprašala, kaj mu je. Vse je po pravici povedal. Peljala ga je pod razpelo, ga prekrižala in se zjokala. Ni se zjokala zaradi tega, ker je zapravlil groš, ampak ker je videla, kako fant občuti njihovo revščino.

Vinko Z., VIII. razred

V obnovi učenca šestega razreda opazamo podobno asimilacijo med Cankarjevim pripovedovanjem in učenčevimi izkušnjami, kot smo jo opazili pri obnovi Martina Krpana: prodajavka nagovori Cankarja, da kupi dateljnov; vrže jih stran, ker so premastni; kesa se in skriva, ker se boji matere; materi je hudo, ker je zapravlil groš. V tej obnovi sploh ni pravega Cankarjevega doživetja, vse dogajanje je motivirano z nekimi zunanji vzroki.

Učenec osmega razreda je mnogo globlje prodril v umetnino. Začutil je, da je neko duševno stanje — zavest o revščini — povzročilo, da je vse dogajanje v črtici tako mučno. Nanj je naredil vtis tudi Cankarjev slog, saj je v svoji obnovi uporabil več pisateljevih izrazov (nov groš, zlati gradovi, cukreno meso, potna dlan, z gnusom je zagnal vso kepo, na srcu je ležal težak kamen). Za vse prejšnje obnove lahko rečemo, da so jih učenci napisali s svojimi besedami. šele mladostniki posnemajo izražanje nekega pisatelja.

Verno razumevanje Cankarja je učenec pokazal tudi s tem, da je pravilno razložil tudi tista mesta, na katerih je pisatelj, zanašajoč se na zrelost bravca, opustil razlago:

Groš je bil bogastvo, daleč onkraj ciljev in sanj. Dá se sanjati o zlatih gradovih, dá o samih nebesih, o grošu ne.

— *Ni si mogel predstavljati, da bi tak revež, kot je on, utegnil kdaj zares dobiti groš.*

Mati me je prijala narahlo za obedve roki, šla z menoj preko izbe v kot pod razpelo, tam me je pokrižala trikrat po vrsti.

— *»Ti moj fant!« je rekla. Nato je naglas zajokala, sam ne vem zakaj.*

— *Ni se jokala zaradi tega, ker je zapravlil groš, ampak ker je videla, kako fant občuti njihovo revščino.*

Ko sem skušal z učenci osmega razreda razplesti razgovor o Cankarju, nisem mogel priti v najbolj intimen stik z njimi, ker so mladostniki precej zaprti vase. Pač pa sem v matičnih listih in pri učiteljicah poizvedel za osebne razmere učencev in jih primerjal z njihovim odnosom do Cankarja. Ugotovil sem, da je dojemanje često pogojeno z življenjskimi izkušnjami. Za Vinka, ki je napisal gornjo obnovo, sem zvedel, da sicer ne živi v takšni revščini kot nekoč Cankar, toda odkar se ne čuti več otroka, ga je sram, da je njegov oče pijanec. To skriva in ne bi nikomur zaupal, toda Cankarjeva dela so mu uteha, ker so v njih popisana podobna doživetja, kot je njegovo. Poznam še več takih primerov, da se ujemajo učenčeve razmere in njegove najljubše knjige.

Mladostnikom branje ni več samo projekcija želja ali vprašanje domiselnosti in verjetnosti, ampak zrcalo človeške usode. Od zanimanja za snov prehajajo na razumevanje višjih umetniških vrednot. Bolj kot kdajkoli jim je v teh letih potreben nevsiljiv in tankočuten mentor.

Ocene, poročila, zapiski

SLOVENSKE LJUDSKE PESMI

(Izbral in uredil Boris Merhar. Knjižnica Kondor, zv. 45. Ljubljana 1961. Str. 178 + 8 likovnih prilog.)

Lična in nadvse prikupna knjižica je nedvomno nastala iz žive potrebe približati našo ljudsko pesem mladini, ki se vse bolj in bolj odvrča od tega dela slovenskega kulturnega izročila in sega po sodobni, čeprav dostikrat manj vredni popevki. Uvidevnost založbe Mladinske knjige je vse hvale vredna, zlasti ker spada Štrekljeva izdaja dandanes že med knjižne redkosti in tudi raznih kasnejših zbirk ni mogoče več dobiti.

Izbor in ureditev je bila tokrat poverjena prof. Borisu Merharju, ki je že za Matičino izdajo Zgodovine slovenske književnosti napisal obsežen prispevek o slovenski ljudske pesmi in se tako uvrstil med vidnejše poznavavce ljudskega pesništva. Knjigo je okusno opremila Marlenka Stupica, ki je v zbirkah Etnografskega muzeja v Ljubljani izbrala primerke ljudske umetnosti (razen dveh, ki sta iz Ljubnega oziroma Radovljice), po katerih so bili napravljeni klišeji za likovne priloge, deloma barvne. Ena od njih, ki predstavlja ljudskega godca, je bila hkrati uporabljena za knjižni ovitek.

Zbirka obsega 119 besedil in je razdeljena v dva dela: v prvem so pripovedne pesmi, v drugem ljubezenske, otroške, vojaške, obredne itd. ali kot jih urednik kratko imenuje lirske. Zbirko zaključujejo urednikova »spremna beseda« (str. 141—159) in opombe (str. 159—178). V kazalu so pesmi razvrščene po naslovih. Spremna beseda govori najprej o pojmu in glavnih značilnostih ljudske pesmi, nato o verzifikaciji, o jeziku in pesniškem izrazu, o važnejših zbirkah in izdajah, obravnava posebej pripovedne in lirske pesmi, se dotakne pomena ljudske pesmi in slednjic z nekaj načelnimi besedami uvede opombe k besedilom.

Dosedanje zbirke slovenskih ljudskih pesmi so prinašale skoraj brez izjeme samo gradivo, zato pomeni Merharjeva resničen napredek. Knjiga bo koristna ne le mladini, ampak bo dobrodošla vsakomur, ki bi hotel kaj več zvedeti o naši pesmi, pa se mu noče brskati po raznih etnografskih publikacijah. Tu ima na pregleden in preprost način razloženo vrsto značilnosti slovenske ljudske poezije, tako da si lahko ustvari o njej zaokroženo podobo.

Ne da bi hoteli kakorkoli zmanjševati vrednost in pomen lepe izdaje, pa je vendar treba resnici na ljubo odkrito povedati tudi tisto, s čimer se zahtevnejši bravec ali celo strokovnjak ne more strinjati ali kar ga moti, pa bi želel drugače.

Najprej glede izbire primerov. Od skupnega števila 119 pesmi jih je kar 95 ponatisov iz Štreklja, 12 iz Glonarjevih Starih žalostnih, 10 iz raznih drugih zbirk in priložnostnih objav in samo 2 sta bili doslej neznani, neobjavljeni. Le zakaj ni urednik posnel Glonarja in poiskal primere v rokopisnem gradivu? Tako bi bila zbirka nepogrešljivo dopolnilo naših velikih izdaj ljudskih pesmi, knjiga, ki bi jo z enakim veseljem kot povprečni bravec prebiral in s pridom uporabljal tudi strokovnjak, bodisi domačin ali tujec. Seveda urednik ni mogel mimo nekaterih najbolj znanih, že kar klasičnih pripovednih, a zakaj ni poiskal vsaj njih neobjavljene variante? Zbirka »Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi« izpred prve svetovne vojne, ki jo urednik dobro pozna in sam omenja na str. 148, vsebuje marsikatero zanimivost; pa tudi Štrekljeva zapuščina še ni izčrpana. Tako pa se mora kakšna »Desetnica« seliti nespremenjena od Štreklja v vse kasnejše zbirke.

Še bolj nerodno je z »lirskimi« v drugem delu. Nekatere skupine so številčno prešibko zastopane. Kako naj bravec dobi pravo predstavo n. pr. o kresnih kolednicah, če v zbirki ni objavljena niti ena res značilna in če od obeh objavljenih, dokaj bledelečnih, pozna drugo (Sijaj, sijaj sončece) kot otroško pesem, pa naj je pri Štreklju uvrščena med kresne ali ne. Zakaj predstavlja nabožne le romarska »Z rožmarinom na božjo pot«, za katero urednik sam priznava (na str. 156), da ni tipična za tovrstno blago? Dejansko ni niti izrazito romarska, »neasimilirana učena verzifikacija duhovščine, organistov i. dr.«, niti pristna ljudska nabožna, kakor jih je pri Štreklju vse polno — otroško pristrane so, naivne in včasih šegave (med pastirskimi božičnimi!), pa prav nič cerkvene. Med ljubezenskimi bi si namesto obrabljenih, ki jih dan za dnem slišimo iz radia, želeli

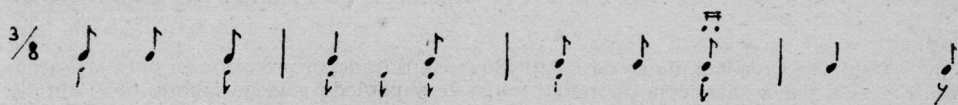
kaj manj znanih, čeprav iz Štreklja. Ne bi bilo napak, če bi bila med stanovske uvrščena še kakšna taka, ki govori o kmečkih obrtnikih. Med štajerskimi se najdejo prav domiselne. Žal je ponesrečeno izbrana druga partizanska »Oj dragi bratci vi«, zato ker (po urednikovem lastnem priznanju na str. 157) »ni šla med ljudi« in ker je samo pesnitev (Gedicht), ne pa pesem (Lied); po motranji strukturi (besednem ritmu) nikakor ni namenjena za petje, ki je vse bolj »glavna poteza« ljudske pesmi kakor pa preprostost. Primer, ki je sam po sebi lep, pristno občuten in po izraznih sredstvih nedvomno blizu ljudskim, bi spadal v antologijo umetne lirike, nikakor pa ne med ljudske pesmi, saj je po bistvu v nasprotju z načeli, ki jih urednik sam (str. 141) postavlja kot spoznavni znak za ljudsko pesem.

Na račun »popravljanja« pesmi se je pri nas že toliko grešilo, da si človek prav oddahne, če naleti na objavo, ki je zvesta predlogi. Vendar se mi zdi, da ta zvestoba ne sme iti predaleč. Nova zbirka bi samo pridobila, če bi bil urednik malo manj obziren do Štreklja in njegovih zapisovavcev, če bi bil besedila, ki jim ni mogoče ugotoviti oblike kitice, objavil brez prekinitve, namesto da se je držal predloge z vsemi nesmiselnimi in z ničimer utemeljenimi odstavki. To velja prav posebno za pripovedne pesmi. Nikoli ne moremo dovolj odločno poudarjati, da se naše pesmi pojo in da so se vedno pele, tudi pripovedne. V času, ko so nastajali prvi zapisi, pa je bila nekitičnost že dosti redek pojav, tako da lahko za večino pesmi domnevamo vsaj dvovrstično kitico, pač v skladu z napevom. Treba bi bilo samo primerjati variante posameznih pesmi med seboj, pa bi se kar kmalu pokazalo, da je delitev na različno dolge odstavke z glasbenega vidika nemogoča, povsem v nasprotju z oblikovnimi zakoni ljudske pesmi.

Pri presojanju ljudske pesmi je mogoče zaiti v dve skrajnosti: ali vidimo v njej zgolj besedno stvaritev ali pa samo glasbeno. Zdi se, da je pri nas še vedno prva skrajnost nevarnejša, ker se posebno slavistom zdi, da je pravilno, če ljudsko pesem obravnavajo samo z vidika in z merili, ki veljajo na področju literarne zgodovine. Dejansko pa je zelo dvomljivo, ali naj pri sestavljanju antologije ljudske pesmi res »odločajo predvsem estetski vidiki«, kakor misli prof. Merhar (str. 142). Glede na to, da je ljudska pesem odsev življenja, se moramo najprej vprašati, kateri primeri so za to pokrajino, za ono vrsto pesmi najznačilnejši. Šele potem pride na vrsto tudi vprašanje, kateri so lepší, vsebinsko in formalno popolnejši.

Če vemo, da je mogoče še danes, l. 1962, dobiti na terenu pesmi, katerih napev sledimo noter v 16. stol., do protestantskih pesmaric, ali da pojo mlade, morda tik pred drugo svetovno vojno rojene Belokranjice kresne pesmi po isti praprstari oligotonski melodiji kot njih davne prednice — da navedemo samo dva primera — tedaj bi težko pritrdili prof. Merharju, ko pravi, da je »besedilo pesmi njen konkretnejši in stanovitnejši del.« Enako se ne moremo strinjati s trditvijo, da je »ljudsko ustvarjanje mnogo vidnejše v besednem kakor v muzikalnem delu pesmi«, saj razkriva muzikalna kartoteka gradiva v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani veliko raznolikost v oblikovanju melodične linije, ritma, metra, motivov itd. pa tudi v načinu petja. Če je po eni strani za ljudsko pesem značilna konservativnost, vztrajanje na izročilu, pa je po drugi strani bistveno zanjo spreminjanje, preoblikovanje — besedila nič manj kot napeva.

V zvezi z vprašanjem o pravilnosti in nepravilnosti verzov glede na število zlogov naj mi bo dovoljeno majhno dopolnilo k izvajanju na str. 145 spremne besede. Vse nepravilnosti res ne gredo na račun slabih zapisov, kakor pravilno ugotavlja urednik. Verzi, ki ne ustrezajo metričnemu obrazcu, so lahko mlajša, že pokvarjena oblika, ki se je nekako ustalila, ker se je prvotno besedilo pozabilo. Včasih smo sami pričeli, kako pevec zmaši besedilo, da se reši preko pomanjkljivih mest. Pogosto pa so nepravilnosti samo navidezne. To, kar je zapisal Fr. Levec (gl. str. 145), da pevec po potrebi jemlje na en glas več zlogov ali en zlog raztegne čez več glasov in tako z melodijo izravna nepravilnosti v besedilu, je zelo resnično, vendar malo drugače, kot je on mislil. Če je osnova naše pesmi silabična, s tem ni rečeno, da ne pozna nikakršnih melizmov. Prav kratki melizmi v okviru pravilnega, enakomernega ritma omogočajo uvrstitev nadštevilih zlogov v verz tako, da ostanejo nedotaknjeni vsi metrični in muzikalni podudarki, ki dajejo pesmi trdno ogrodje in ustvarjajo videz pravilnosti, reda. Zgodi pa se tudi obratno, da se zaradi manjšega števila zlogov melodija omeji na najnujnejše tone, ki jih še dopušča metro-ritmični obrazec. Včasih pride do dejanskega združevanja zlogov, vendar le tam, kjer jezikovni zakoni (moderna vokalna redukcija) dopuščajo tudi v navadnem govoru krčenje besed, izpahovanje vokalov, nikakor pa ne v narečjih, ki vokale polno izgovarjajo. Da bo stvar jasnejša, naj navedem nekaj zgledov:



Dá je bla óh ~ cet v_Kán ~ ga ~ li ~ lé ~ ji
 Kdó je bív za é ~ dən žé ~ dən
 Dá je bla té ~ ta své ~ ta Li~za ~ bé ~ ta
 Tí_s pre ~ ve ~ lí ~ ke mé ~ re_j ~ máv
 Fán ~ lič je hó~du prov dé ~ leč u_vás

Trditev, da se je začela pojavljati grupacija verzov v kitice v zvezi z rimo (str. 145), bi bilo nemara bolj težko dokazati. Primeni namreč kažejo, da ima na oblikovanje kitic močan vpliv arhitektonska oblika melodije (kakor z druge strani spet kitica besedila vpliva nanjo) in razvoj metričnih obrazcev verza (prim. V. Vodušek, *Kratke poskočne pesmi v Sloveniji*. Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI, na Bledu 1959. Ljubljana 1960). Starejše pripovedne pesmi so pogosto brez rime, a le izjemoma nekitične. Še več: pevška kitica nastane lahko iz enega samega verza s ponovitvami in morebitnim dodajanjem refrena, kakor pač zahteva oblika melodije. Naravnost klasičen primer takega oblikovanja kitic najdemo v ljudski poeziji drugih južnoslovanskih narodov.

V odstavku o važnejših zbirkah in izdajah (str. 147 sl.) se je urednik — pač zaradi odmerjenega prostora — omejil na najnujnejše podatke. Zato bodi na tem mestu omenjeno, da je med vojno l. 1943 izšla zbirka pripovednih pesmi (ponatisi iz Štreklja in Starih žalostnih) »Peli so jih mati moja« (kot 60. zv. Slovenčeve knjižnice), ki jo je uredil Severin Šali, tehtne vsebinske opombe pa po podatkih I. Grafenauerja sestavil N. Kuret. Zbirka pomeni prvo tako komentirano izdajo naših pesmi. Prav tako ne bi smeli mimo izdaje prekmurskih pesmi z napevi, ki jo je l. 1957 objavil pri SAZU J. Dravec z naslovom »Glasbena folklorja Prekmurja« in ji napisal obsežen muzikološki uvod. Vsaj z besedo bi kazalo omeniti nekatere zbirke z napevi, ki so jih v prvi polovici tega stoletja izdali Bajuk, Dev, Švikaršič, Žirovnik i. dr.

Na rob spremni besedi še tole: Manj poučen bravec, ki pa ga ljudska pesem zanima, bo morda vprašal, iz katerih del avtorjev, ki so tu in tam omenjeni v oklepajih med besedilom, so posneta mnenja, ki jih urednik navaja. Če bi bila vsaj povsod imenovana publikacija, kot je na str. 143 sl.!

Prav tako ne bi bilo odveč v opombah k posameznim pesmim opozoriti, da je bilo o tej ali oni že kaj napisanega in objavljenega, čeprav je urednik morda po lastni poti prišel do enakih spoznanj. Dvomim, da bi bravci imeli take podatke za nepotrebno znanstveno navlako, ki ne spada v poljudno izdajo, in obseg knjige bi gotovo ne narastel preko določenega okvira. Prej omenjena Šalijeva zbirka je prav zaradi natančnosti v tem pogledu vsega upoštevanja vredna.

Nekoliko tvegano je za vsebinsko analizo neke pesmi upoštevati samo variante iz Štrekljeve zbirke, kot vidimo na več mestih pri obravnavi pripovednih v Merharjevi izdaji. Saj vemo, da za marsikatero obstaja še kaj zapisal, in vedno znova naletimo pri terenskem delu na katero. Raziskovanje ljudskih pesmi je prav zato včasih težko, ker nikoli ne moremo biti prepričani, da smo zbrali vse gradivo. Nikakor pa ne bi smeli pustiti vnmara to, kar je že zapisano, čeprav še neobjavljeno.

Da ne bo nepotrebne znote, naj na koncu opozorim še na dve mrvici, ki sta se kdo ve kako izmuznili korekturi. Kleče, kjer je zapisal Fr. Kramar pesem o starem Jobu (gl. str. 171), niso Kleče pri Ljubljani, kakor se navadno misli, ampak Kleče pri Dolu ob Savi. »Janka« pomeni po Pleteršniku in v živi govornici vedno samo žensko krilo, ne pa jopico, kakor se je bilo zapisalo uredniku v opombi k pesmi Novomašnik.

Dr. Zmaga Kumer

Dobro se zavedam, da se dá izdaji Slovenskih ljudskih pesmi, ki jo obravnava gojenja ocena, pač v marsičem oporekati, najsi že v pogledu samega izbora, najsi spremne besede ali pa tudi opomb k posameznim tekstom. Na nekatere pomanjkljivosti te zbirke je ocenjevalka dr. Kumrova tudi bolj ali manj prepričljivo opozorila, po drugi strani pa vsebujejo njena izvajanja tudi navedbe in trditve, ki terjajo nekaj popravka, omejitev ali pa še drugačne problemske osvetlitve.

Najprej naj popravim, da »ponatisov iz Štreklja« (t. j. iz njegovih SNP) ni 95, temveč 94 (pač pa je 1 tekst iz Štrekljeve rkp. zapuščine, prvokrat objavljen v Slovenskem berilu IV, 1951), dalje, da je iz Glonarjevih SZ 13 (ne 12) pesmi, kajti všteti moramo vsekakor tudi — za primerjavo z Vodnikovovo celo zelo ilustrativno — Kramarjevo varianto Pegama in Lambergarja iz 1910, objavljeno zadaj med opombami (str. 166—167), in končno bodi resnici na ljubo ugotovljeno tudi to, da »doslej neznani, neobjavljeni« pesmi v zbirki dejansko nista »samo 2«, kakor piše dr. Kumrova, marveč ni sploh nobene. Ker seveda ni mogoče zahtevati, da naj bi Glasbeno narodopisni inštitut imel v razvidu še šolska berila (pesmi sta bili objavljeni v prej omenj. SB IV), v knjižici pa je citiran zgolj prvi vir (SNPN št. 219 in 7014), bi bil ta spregled sicer komaj vreden omembe. Vendar pa se nam ta zveza s šolo takoj pokaže v nekoliko drugačni luči spričo dejstva, da je naša knjižica nastala prav iz zadevnega izbora v omenj. šolskem berilu ter kot njegovo (razširjeno) nadomestilo, zlasti pa spričo ocenjevalkine zahteve, naj bi ta predvsem šoli namenjena zbirka hkrati ustrezala tudi potrebam strokovnjaka — domačega in celo tujega! — ter sploh bila »nepogrešljivo dopolnilo naših velikih izdaj ljudskih pesmi«. Res precejšnje zahteve za takšno izdajo, pa tudi svojevrsten strokovnjak, ki naj mu šolska zbirka servira novo gradivo! Človek bi vsekakor mislil, da bi bila takšna pomoč strokovnjaku vse prej naloga inštituta, ki razpolaga z našo največjo in odlično inventarizirano zbirko, kakor pa posameznika z dokaj omejenimi popularizatorskimi nameni. Pa tudi tu bi bilo raziskovavcu — ker izdaja vsega zbranega gradiva bržčas še ne bo kmalu mogoča — še mnogo bolj kakor z izdajo (sicer prav tako dobrodošle) večje zbirke ustrezno z objavo »nekakih registarijev« (M. Matičetov) v GNI (pa tudi v NUK oz. SZ) hranjenega blaga, saj bi se potem več ne dogajalo, da n. pr. celo pisec specialne študije o tej ali oni naši ljudski pesmi nekako ne najde poti do vseh zadevnih, a še ne objavljenih zapisov (prim. SE III-IV, 1951, 429—430; isto velja za študijo v SE XIII, 1960, 79 sl., h kateri bi bila zbirka GNI — že po mojih beležkah — lahko prispevala 4 variante, vsaj 1 pa tudi SZ). S tem pa seveda ne mislim reči, da bi »Kondorjeva« zbirka ljudskih ne mogla vsebovati tudi kaj novega gradiva, čeprav bi na dosego glavnega smotra, ki si ga takšna izdaja zastavlja, to pač ne moglo bistveno vplivati. Sicer pa bi ta omejitev v izboru tekstov kljub načelnemu predurku, da je rezanje novih brazd tudi v objavljanju gradiva predvsem stvar znanstvene (Dravec!) in ne poljudne izdaje, nikakor ne bila tako ostro izražena (v SB IV je bilo ok. 13 % prvih objav), ko bi ne bil med pripravljanjem pričujoče knjižice zvedel, da prav GNI snuje izdajo večje zbirke (ok. 800 pesmi) z vso znanstveno dokumentacijo. In tako mi je bila pred očmi nekakšna razmejitvev področij, z mislijo seveda, da bo ta napovedana znanstvena izdaja ustvarila poleg drugega tudi osnovo za osvežitev prihodnjih poljudnih izdaj z novim gradivom, vsaj kolikor bo to potrebno za ilustracijo novejšega in sodobnega stanja naše ljudske poezije. Kajti jedro takšnih antologij bo po mojem mnenju tudi še nadalje sestavljalo — najsi v nekih pogledih res problematično — »klasično gradivo«, pač kot tisto, ki je ta poezija z njim že tradicionalno vključena v našo slovstvenokulturno dediščino.

Kar zadeva kritiko na račun lirskih pesmi v drugem delu, pripominjam, da izbor tekstov tu pač ni meril na etnografsko sorazmernost, marveč je nekatere skupine naše ljudske lirike upošteval v opazno večji meri od drugih. Razlogi za to so razvidni že iz spremne besede, razumljivo pa je, da drugačna zamisel rodi tudi drugačen izbor (tako je npr. v Šalijevi zbirki pripovednih ljudskih — »Slovenčeva knjižnica« št. 60, 1943 — nad tretjino legendarnih, medtem ko v Gregoričevem »Venčku«, MD 1956, ni izrazito legendarne niti ene). Sicer pa me tu ne zanima toliko ocenjevalkin očitek, da je nabožna ljudska pesem v zbirki prešibko predstavljena, pač pa bi se zaustavil ob kriteriju »izrazitosti« oz. »značilnosti«, ki ga dr. Kumrova tu in še v nadaljnjem tako poudarja ter z njim izpodbija upravičenost »predvsem po estetskih vidikih« sestavljene antologije

ljudske pesmi. Kar zadeva čisto znanstveno obravnavo te poezije, tudi sam ne dajem pri njej nobene prednosti estetskemu vidiku (gl. str. 142), vtem ko se glede antologije z dr. Kumrovo nikakor ne strinjam, in to predvsem iz nekih praktičnih, do neke mere tudi pedagoških razlogov, in ne nazadnje celo pod pritiskom prav tiste problematike, ki ocenjevalka v zvezi z njo govori o »nevarnejši«, t. j. »posebno slavistični... skrajnosti... pri presojanju ljudske pesmi«. Prav zato namreč, ker takšna antologija žal ni magnetofon, ker torej podaja ljudsko pesem v okrnjeni, t. j. zgolj besedni podobi, se mi zdi estetski vidik pri izboru besedil za tak poljuden »cvetnik« te poezije še toliko bolj upravičen, zlasti ker »predvsem« tu še nikakor ne pomeni neupoštevanja neogibnih ozirno na »značilnosti« ljudske poezije. Podobno sodi tudi T. Čubelič: »Za nas su značajne u prvom redu (podčrtal B. M.) one pjesme koje su vrijedne u jezično-izražajnom pogledu, t. j. kao književni tekstovi. Ali se moraju uočiti i ostali faktori oko oblikovanja same pjesme« (Uvod u književnost, 1961, str. 79). Mislim pa, da sta tu nasploh možna in upravičena oba vidika, le da o prednosti enega ali drugega odloča značaj in namen izdaje. Sicer pa vidik »značilnosti« najbrž tudi ni tako enoumen, saj mi v zvezi z njim npr. ni prav razumljiva pripomba dr. Kumrove, da bi si »namesto obrabljenih (ljubezenskih), ki jih dan na dan slišimo iz radia, želeli kaj manj znanih, čeprav iz Štreklja«. Mar tiste »obrabljene« niso hkrati povečini tudi »značilne«, medtem ko bi »manj znane, čeprav iz Štreklja« utegnile biti tudi »manj značilne«? (Izbral sem jih poleg drugega zato, da bi bravcu vsaj v nekaj primerih ob besedilu zazvenel tudi napev teh pesmi, ko že sicer daje knjižica to poezijo kot »zgolj besedno stvaritev«.) In tako tudi močno dvomim, da bi bile ravno tiste »prisirčne« itd. božične hkrati tudi »značilne« za našo nabožno ljudsko pesem nasploh.

Drugo partizansko sem sprejel v zbirko (kakor že v SB IV) kot obroben primer nekakšne »potencialne« ljudske pesmi, vendar z izrečnimi pridržki (gl. tudi podčrtno opombo na str. 141). Mislim pa, da je tu in tudi sicer izpovedano gledanje dr. Kumrove na ljudsko poezijo le nekoliko preozko (čeprav z glasbeno narodopisnega stališča pač edino mogoče), saj se ob tako strogi omejitvi ljudske pesmi na zgolj »péto pesem« izločajo iz te poezije vse tiste vrste in primeri, ki se dejansko ne pojo.* In teh niti ni tako malo (ljudske molitvice, zagovori, precej otroških, »fantovske litanije« in še kaj; prim. tudi »kazivanje« v srbskohrvatski ljudski epiki, Murko, Tragom I, 57). Kot slavist gledam na ljudsko slovstvo kot celoto, ki zaobsega takó oblikovanje v vsakovrstni (tudi ritimizirani) prozi kakor v vezani besedi, najsi se slednja hkrati tudi poje — kakor po veliki večini sè — ali pa ne. Spričo tega bi tudi k trditvi dr. Kumrove, da je »petje... vse bolj glavna poteza ljudske poezije kakor pa preprostost«, pripomnil, da je preprostost v nekem smislu celo poglobljena in najbistvenejša poteza ne le ljudske pesmi, temveč ljudskega slovstva sploh, medtem ko Marij Kogoj označuje podobno tudi ljudsko glasbo: »Če pomislimo, kakšen obseg in kakšno vsebino more imeti umetna narodna glasba in kako omejen je krog sredstev, ki stojijo ljudsko-narodni glasbi na razpolago, se moramo definitivno priklopiti mnenju, da je ljudsko-narodna glasba šele prva etapa v razvoju nacionalne glasbene umetnosti« (DS 1921, 176). Pa da se vrnem k ljudski pesmi: preprostost (čeprav ne več ista, »naivna« preprostost) sicer res lahko označuje tudi marsikatero »stilno« ali »umetno« pesem, toda to je le ena od izraznih možnosti te poezije, medtem ko je za ljudsko pesem — spričo njenih življenjskih determinant (ustni slog idr.) — to sploh edina možnost in nujnost.

Dalje zavrača ocenjevalka mojo opredelitev, da je »besedilo pesmi njen konkretnější in stanovitnejši del«. Glede »konkretnosti« bi se tu skical le na tisti, najsi nekoliko poenostavljajoči izrek, da nobena glasba ne more izpovedati preprostega dejstva, da »gospod Liszt stanuje v Budimpešti, ulica in hišna številka ta in ta« (s čimer pa ni rečeno, da prav ta manjša konkretnost glasbenega izraza ne pomeni po drugi strani tudi svojevrstno prednost glasbe pred izraznimi možnostmi jezika oz. besedne umetnosti) — namesto »stanovitnejši« pa bi bilo bolje reči »določilnejši« ali »konstitutivnejši« (del), mišljeno pa je dejstvo, da se nam ta pesem kot slovenska ljudska pesem vse določneje opredeljuje z besedno-jezikovne kakor pa z glasbene strani: zahtevam ljudske ustrezajoča pesem v slovenskem jeziku ne glede na kakršnokoli, morda v tujejezični sosesčini

* Sicer pa bi morali, strogo po črki definicije, ki zahteva zgolj »ustno izročilo« ter »petje iz spomina«, osumiti tudi dobršen del gradiva naših zbirk, ko vendar vemo, kolikšno vlogo so pri vzdrževanju in posredovanju tega izročila pri nas imele razne rokopisne pesmarice! (Prim. tudi pripombe v zbirki OSNP: »Pel[a] po zapisku«!)

prav enakšno melodijo*, ali pa tudi, kakor v že omenjenih posebnih primerih, brez melodije (nepéta pesem). Da pa z izrazom »stanovitnejši« ni bila mišljena manjša spremenljivost v času (večja konstantnost), je razvidno iz takoj zatem sledečega stavka, da je »tudi ljudsko ustvarjanje (torej spreminjanje) mnogo vidnejše v besednem kakor pa v muzikalnem delu pesnik«. Dr. Kumrova tudi to mojo trditev zavrača, morda predvsem zaradi izraza »ustvarjanje«, ki pa mi tu pomeni vsakršno, tudi nehotno in pesem okvarjajoče spreminjanje, ne pa že nekakšno vrednotenje. Tudi to večjo spremenljivost besednega dela pesmi izvajam iz njegove večje konkretnosti in fonetično-semantične razčlenjenosti, in tako pač mislim, da bi se npr. v 10 variantah kake pesmi nabrala večja vsota vsakovrstnih (tja do najdrobnejših) jezikovnih kakor pa melodičnih sprememb, še posebno pa v daljših, pripovednih pesmih.

Izrazito enostransko govori dr. Kumrova o »nesmiselnih, z ničimer utemeljenih odstavkih«, »prav posebno« v pripovednih pesmih naše zbirke, češ da je bil to le nepotreben »obzir do Štreklja in njegovih zapisovavcev«. Proti njenemu »odločnemu poudarjanju«, da se te pesmi »pojo in da so se vedno pele« ter da je »delitev na različno dolge odstavke z glasbenega vidika nemogoča«, bi le pripomnil, da so se — če katere — prav pripovedne pesmi pele in poslušale vse bolj zaradi vsebine kakor pa zaradi napeva, in da so tudi zapisovavci, podajajoč zgolj besedilo pesmi, oblikovali te odstavke po (bolje ali slabše apliciranih) vsebinskih vidikih, torej za *bravca* teh tekstov vendarle smiselno in utemeljeno (prim. tudi odstavke v izdaji HNP pri MH ali v velikem Zborniku junških ..., Beograd 1930, pa tudi pri Jurančiču, Kondor št. 31). S tem pa seveda ne odobravam siceršnje samovolje tistih zapisovavcev.

Ker odstavke o važnejših zbirkah in izdajah ne govori o popularizaciji in o znanstvenem raziskovanju naše ljudske pesmi, temveč le na kratko očrtava razvoj zbiranja ter navaja le pomembnejše izdaje z novim gradivom, je razpisavanje o medvojni Šali-Kuretovi zbirki v tej zvezi seveda čisto odveč, saj je prinesla le ponatise, se omejila na pripovedno pesem ter se še vse bolj (90 %) vezala na Štreklja, kakor pa se je naša izdaja (78 %). Izmed ostalih izdaj, ki jih omenja dr. Kumrova, pa bi najpomembnejša, Dravčeva, vsekakor zaslužila omembo tudi v tem skopem okviru in ne samo med viri, ki so se iz njih zajemali teksti.

Znanstvena dokumentacija je bila v knjižici namerno skrčena na najmanjšo mero, a zdaj bi iz spremne besede in opomb najbrž še kaj izločil, dodal pa važnejšo literaturo na koncu. Zaradi omejenega obsega je tudi »vsebinskih analiz« pesmi v opombah le malo, žal pa dr. Kumrova samo namiguje na »več mest«, kjer naj bi bila ta analiza »tvegana«, ker so bile pri tem upoštevane zgolj variante iz Štreklja. Ker sem imel za 35 pripovednih pesmi v zbirki poleg Štrekljevih (iz SNP) v razvidu še nad 130 drugih variant, po veliki večini rokopišnih (iz SNP oz. OSNP in iz Štrekljeve zapuščine), bi me konkretizacija teh pogreškov v analizi vsekakor bolj zanimala kakor pa tisti opozorili na Kleče in »janko«. Sicer pa za slednjo, ki je v danem štajerskem primeru res samo »krilo«, ne drži povsem, da bi je Pleteršnik ne poznal tudi v pomenu »jopica«: »jančica, f. dem. janka; das Jäckchen«, iz Cigaleta, ta pa ima: »Jacke, die, janka, jopič, kamižola, rokavač; Jäckchen, das, jančica, haljica«.

Boris Merhar

»SREČA IN KRUH« V RUŠČINI

V začetku leta 1961 je Izdateljstvo inostranjoj literatury v Moskvi izdalo knjižico novel Cirila Kosmača pod naslovom »Ščastje i hleb«. Pred tem je bila v ruščino prevedena le novela »Tistega lepega dne« (prev. A. Romanenko) in je izšla leta 1959 v zborniku »Povesti i rasskazy jugoslavskih pisatelej«.

Kratek predgovor s skopimi besedami in neizrazitimi oznakami predstavlja pisatelj Cirila Kosmača; poleg kratkega pisateljevega življenjepisa prinaša tudi nekaj zelo splošnih oznak o značilnostih njegove proze. Tako govori o vidnem mestu pisatelja v sodobni slovenski literaturi in o njegovi ustvarjalni individualnosti. Sledijo ugotovitve, da je večina Kosmačevih del avtobiografskega značaja (ker avtor v njih nastopa kot delujoča oseba), da sta za njegovo prozo značilna ironija in humor in pa velika ljubezen do preprostega človeka. Trditev, da maloštevilna Kosmačeva dela kvalitetno

* Tako sta si v mejnih področjih tudi melodija in tempo samega govora obeh sosesčin zelo blizu ter nam šele dojeti besedni izraz enoumno dopove narodno pripadnost govorečih.

niso izenačena, je odveč, saj to lahko trdimo domala o vseh ustvarjavih. Med izrazito pozitivne lastnosti Kosmačevih novel uvršča predgovor globino filozofske misli, človečnost in aktualnost. Avtor predgovora pa se, po nejasnosti te trditve sodeč, ni poglobil v te globine, sicer bi vsaj na kratko označil poglavitne smernice Kosmačeve »filozofske misli« in ga s tem konkretnije predstavil neinformiranemu bravcu. Oster protest proti socialnim in nacionalnim krivicam in proti vojni, ki ga vedno spremljata upanje in hrepenenje delovnega človeka po sreči in kruhu, je naveden kot osnovni problem, na katerem temelji tudi izbor in uredeitev novel. Izbor obsega razen nekaterih predvojnih novel, objavljenih v zbirki »Sreča in kruh« leta 1946, še »Pot v Tolmin« in novelo s tematiko o NOB Očka Orel, ki sta bili napisani po vojni. Na prvem mestu je najboljširnejša novela, življenjska zgodba človeka na zemlji, Žefa Obrekarja, ki je sovjetskega založnika pritegnila zaradi stvarne in zgoščene pripovedi, zaradi socialne in vojne tematike, zaradi izredno plastično zgrajenih likov in morda ne nazadnje zaradi vodilnega motiva o Obrekarjevem nenehnem in trmastem hrepenenju po širni in plodni zemlji, ki jo je spoznal kot vojni ujetnik v Ukrajini in jo je potem zaman poskušal ustvariti na domačem krasu. Teji noveli sledijo še teksti »Tistega lepega dne«, »Sreča«, »Pot v Tolmin«, »Kruh«, »Gosenica« in »Očka Orel«.

Prevajavca I. Lemaš in D. Mansfelda sta se oba poskušala stilno čimbolj približati originalu. Uspela je predvsem prevajavka D. Mansfelda. Posrečilo se ji je ohraniti čustvene naglase in značilno strukturo stavkov, ki v Kosmačevi prozi izraža ritem dogajanja oziroma čustvovanja. I. Lemaš pa je največkrat prav s tega vidika tekst izmalčil, s čimer je osiromašil svojski in občutljivi stil Kosmačevega pisanja in preko tega tudi idejno bogastvo njegove proze. Ta napaka izstopa predvsem v prevodu novele »Človek na zemlji«, ki glede na stil zavzema v Kosmačevem ustvarjanju še prav posebno mesto. Idejno-vsebinsko izredno polna in stilno zgoščena proza zgubi v prevodu precej svojih dobrih lastnosti. Prevajavec je namreč kratke stavke skoraj dosledno združeval v večje enote in s tem močno porušil ritem pripovedi. Velikokrat je misel tudi poenostavil in ji s tem odvzel dinamičnost in čustveno globino. (Primer: To poslednje trpljenje, ki je bilo tudi prvo prebujenje, je začelo kapljati v njegovo srce ob napovedi svetovne vojne in se je potem točilo vanj vse do njegove smrti. Prevod: Tjažkij kameň leg na ego serdce, kogda ob'javili vojnu, i davil ego etot kameň do samoj smerti. [Str. 7]).

Likovna oprema knjige je zadovoljiva. Podoba na platnicah predstavlja dolino in smejočega se starega berača ob njej — zdi se, da hoče izraziti enega poglavitnih elementov Kosmačevega pogleda na življenje, namreč: s trpkim smehom, z ironijo in včasih celo z rahlo obešenjaškim humorjem premagati pesimizem, ki ga človeku poskuša vsiliti življenje.

Kljub prej omenjenim pomanjkljivostim pa je ta publikacija pomembna, ker seznanja s pisateljem Cirilom Kosmačem novo, obširno kulturno področje; ruski prevod »Sreče in kruha« je tako tehten prispevek k uveljavljanju naše književnosti na tujem.

Helga Glušič

NASLOVI ŠOLSkih NALOG

Zavod za prosvetno-pedagoško službo v Ljubljani je v knjigi »Ideološko-politična vzgoja in izobraževanje na šolah« objavil naslove šolskih nalog z ozirom na politične, gospodarske in kulturne teme. Smoter objave teh šolskih nalog je bil zgolj informativno-fotografski. Naslovi šolskih nalog naj pokažejo, kako se je tematika šolskih nalog (s tem v zvezi pouka materinščine) bistveno spremenila in razširila. Mnoge politične in gospodarske teme so z ozirom na šolsko tradicijo novost šolske prakse in nakazujejo nove obrise idejno-vsebinske preusmeritve pouka.

Po skupinah je podoba naslednja:

1. Politične teme

Naslovi šolskih nalog pričajo, da je obravnavanje političnih vprašanj na šolah zelo aktualno in konkretno. Naslovi šolskih nalog s politično tematiko so postavljeni v večini primerov stvarno, jasno in pravilno omejeno na trenutno občutljivo točko. Nekaj pa je primerov, ki dokazujejo, da so politične naloge (bolje naslovi političnih tem) šele na začetni stopnici. Tako najdemo mnoge spodrsiljave. Mnogi naslovi nalog zahtevajo preobsežno snov. Zdi se mi, da v srednji šoli v petinštiridesetih minutah ni mogoče niti strokovnjaku za politiko obdelati teme, ki jo nakazuje naslov »Neokolonializem«.

Tudi se še v naslovu marsikatero politične naloge zrcali parolarstvo. Recimo: »Mladost pozna samo eno pot: naprej!« Nekatere naloge so tako nejasno zastavljene, da je potrebno precej pojasnjevanja, preden bi učenec razumel filozofijo o politiki, ki jo terja malce čudaški naslov: »Bomo v novem letu bliže nad nasiljem?« Mnogokje predavatelj terja od dijakov, da napišejo ob zgodovinskem spominu razmišljanja o velikih družbenih pretresih. Težko je namreč pojasniti, kaj pišejo dijaki ob naslovu »Pariška komunaa«. Kako različno in bogato se lahko oblikuje naslov šolske naloge, se je pokazalo ob Lumumbovi smrti, ki je nedvomno v tem času tudi čustveno prizadela skorajda ves svet. Našejtmo nekaj različnih naslovov te teme: »Priatelj, to je beseda vseh besed (ob krizi v Kongu)«, »Razpal, porušil se je grad najlepših mojih sanj (zasedanje OZN)«, »Daj mi besedo, da jo verjamem (kriza v Kongu)«, »Sredi vsega stojim tako sama in slabo (kriza svetovnega položaja)«, »Umor, čeprav je brez jezika, tisočkrat govori«, »Kako nas je prizadela Lumumbova smrt?« itd. . . Večina naslovov je literarno oblikovanih. Predmet je splošno znan. Dogodek je dramatičen in čustveno močan. Splošno se povezuje z osebnim doživetjem. Literarno oblikovani naslov se ne izgublja v praznem. Skratka: zdi se mi, da je velik del teh naslovov o Lumumbovi smrti več kot sprejemljiv. Odlike tako zastavljene obravnave aktualnega političnega dogodka spoznamo še v večji meri, če ob te naslove postavimo recimo tako slabokrvne naslove: »Ljubimo narod in spoštujemo človeštvo!« ali »Pomen praznika žena« ali »Vloga žene v ljudski revoluciji in povojni socialistični graditvi« (!) ali »Kaj mi je najdražje na svetu (misli ob dnevu žena)« ali »Naša domovina je bogata!« itd. . .

Če se dotaknemo vsebinsko-idejne in oblikovne obdelave politične problematike, potem opazimo določeno enostranost. Pri idejno-vsebinski problematiki le redkokje zastavljajo naloge izrazita družbeno-idejna področja. Tu je morda najmanj opravljenega dela. Spodrsaljaji pa so včasih presenetljivi. Recimo v osnovni šoli hribovske vasi pišejo učenci o osnovah marksizma. Oblikovno pa ni skorajda nobena naloga opredeljena, dasi poznamo mnoge žurnalistične ali publicistične oblike, ki bi lahko ali celo morale biti posoda dijakovih spoznanj, razmišljanj, opredeljevanja, sklepanj in doživetij. Nekatere snovi naravnost terjajo reportažo, nekatere informativno poročilo, nekatere razpravo, nekatere kramljanje (kozerijo), nekatere govor, nekatere poizkus družbeno-ekonomske razprave, nekatere aktualen potopis (seveda umišljen), nekatere vizije itd. . . Odnos dijaka do snovi oz. političnega aktualnega dogodka je lahko različen. Vsekakor pa ni dovolj, da občutimo osebno dijakovo prepričanje zgolj iz neke amorfne, oblikovno neizdelane gmote problemov in iz kopice patetičnih izjav, ker je takšno izražanje osebnih manifestacij primitivno. Primerna oblika in možnosti, da dijak opredeli jasno svoj odnos do snovi, sta dve osnovni pedagoški zahtevi obravnave političnih dogodkov.

2. Gospodarske teme

Mnoge teme s področja gospodarstva so zastavljene zanimivo in stvarno. Velja pa skorajda isto za obravnavanje gospodarskih tem, kot smo ugotovili za obravnavo politike. Večina naslovov je preobsežna po snovi. Recimo: »Družbeni perspektivni plan komunee, okraja, republike in federacije« (Pomislite, če bi kakšnega strokovnjaka postavili v šolsko klopi in mu odmerili petinštirideset minut za obdelavo takšne obsežne snovi, ali bi bil njegov izdelek zadovoljiv?). Ali: »Od mojega dela bo odvisen moj zaslužek!« (Mar je res, da je samo od osebnega dela odvisen zaslužek? Morali bi se posvetovati z ekonomisti in nistem prepričan, da bi pritrtili pedagogu, ki je tako zastavil naslov gospodarske naloge). Ali: »Uspehi našega gospodarstva!« Itd. . . Nekatere teme pa so skrajno obrabljene in šablonske. Recimo: »Zakaj sem se odločil za Irizerski poklic!«

3. Kulturne teme

Na področju kulture imamo z ozirom na stare naslove šolskih nalog najmočnejšo tradicijo, z njo pa največ izkušenj. Res je, da tudi tu opazamo velik preobrat. Nekoč so predvsem prevladovala literarne teme, sedaj se področje obravnave širi tudi na druga kulturna področja (gledališče, film, plesna umetnost, likovna umetnost, glasba itd). Razveseljivo je dejstvo, da je vedno manj takšnih naslovov šolskih nalog, ki bi kazali tendence, da vsakega pismenega človeka izobrazimo kot literata (»Jesen razgrinja sive pajčolane. . .« itd). V enaki meri pa je opaziti tudi odklon od druge skrajnosti, da bi bile šolske naloge zgolj slovnične in pravopisne vaje. Vendar naj takoj pripomnim, da bi bilo zlasti v vajenski šoli še vedno boljše, da vajenci pišejo šolske naloge kot slovniške in pravopisne vaje ali kot preizkus slovničnega oziroma pravopisnega znanja, kakor pa da jim učitelj napiše tale naslov šolske naloge: »Jezik kot izrazno sredstvo!«

Pri razčlenjevanju literarnozgodovinskih ali literarnoteoretičnih tem pa opazamo, da ni dovolj natančnosti. Mnogi naslovi so zastavljeni splošno, zahtevajo istočasno lite-

rarnozgodovinske in literarnoteoretične odgovore ali pa celo nekaj, kar presega okvir znanja osnovne ali srednje šole. Morda bi mnogo slavistov težko zadovoljivo obdelalo temo: »Motiv Prešernovih pesmi«. Če izpustimo, da so nekatere naloge snovno preobsežne, so pa tudi strokovno povsem netočno zastavljene. Takšne so na primer naslednje naloge: »Ob jubileju dveh ustvarjajcev (Prešerna in Finžgarja)«, »Prešeren in Finžgar — dva stebra naše književnosti«, »Preko Prešerna in Finžgarja« itd. . . . Ne bi si želel s tem nakopati očitka, da ne cenim odličnega prozaista Finžgarja in da ne spoštujem njegovih del, a sem vendarle strokovno in osebno prizadet, če vidim, da so dijaki prisiljeni vrednotiti našo književnost z vidika komparacije dveh stebrov: Prešerna in Finžgarja. Ko pa je še kakšen »steber« pred Finžgarjem in po njem?

Naslovi šolskih nalog s kulturnega področja v veliki meri razodevajo preskromno iznajdljivost učiteljev. Ta se razodeva v učiteljevi splošni kulturni razgledanosti. Omenil sem že, da naslovi zajemajo vsa kulturna področja. Nekatere vrste umetnosti pa so skorajda povsem zanemarjene. Recimo — arhitektura, plesna umetnost itd. Le redkokateri naslov s teh področij je zastavljen sveže, konkretno, jasno in — oprostite zahtevi — enkratno. Tudi na področju kulture je opaziti brezosebnost, bolje zahtevano brezbarvnost v odnosu pisca do snovi. Večjo subjektivno prizadetost moramo zahtevati zlasti na področju umetnosti, kajti ta je in ostaja v osebnih odnosih, ki jih predvsem mlad človek doživlja ob prvih srečanjih z umetnostjo. Oblikovna raznolikost bi pospeševala ta odnos mladega človeka do bistvenih sestavin umetnosti (v tem primeru besedne), če bi se tudi sam poizkušal, seveda na ljubiteljski osnovi, v različnih oblikah.

Še eno pripombo: Knjiga »Ideološko-politična vzgoja in izobraževanje na šolah« objavlja teme govornih vaj. Nekatere so že zajete v tej obravnavi, mnoge pa bi zaslužile posebno pozornost. Kar se tiče literarne zgodovine, naj omenim, da je tu iznajdljivost predavateljev v veliki meri povsem odpovedala. Naravnost mučno je prebirati naslove takšnih govornih vaj, kar ponazarjajo dolge kolone naslovov: Prešeren: Krst pri Savici; Levstik: Martin Krpan; Gorki: Mati; Tolstoj: Vstajenje itd. . . . Ali res ne gre drugače?

Franček Bohanec

DENAR SKOZI OKNO ALI DIAFILMI ZA POUK SLOVENSKE LITERARNE ZGODOVINE

*Res nam ni vseeno, za kakšne kvazi-diafilme
mečemo denar skozi okno.*

(J. Svöljšak, JiS, VII, 3)

Minilo je že precej časa, kar se je pri nas začela široka akcija za reformo pouka. Uvajati naj bi začeli različna avdiovizualna pomagala, kot so radio, magnetofon, film, diafilm, televizija in verjetno še kaj. Novosti so bile spričo novih zahtev in metod nujne, stvari pa so se ustavile ob vprašanju, kako vse te novotarije v smotrni obliki pripraviti in jih tudi uporabljati v vsej naši šolski mreži. Kratka doba nastajanja in uporabljanja teh pripomočkov je pokazala, da sta oba problema do zdaj še nerešena in da zlasti šepa poraba, ker je materialna zmogljivost šol v pretežni večini premajhna, da bi mogla v celoti in v zadovoljivih pogojih izkoristiti že razpoložljiva pomagala. Prednost ima radio, zelo poraben je magnetofon, film je redkot, diafilm pa utegne biti najmanj praktičen, se pravi najbolj zahteven za predavatelja, ker je najbolj statičen in je živ del treba šele prispevati. Torej: diafilm na zadnjem mestu.

Sava film, zavod za šolski in poučni film, Ljubljana, prej Prosvetni film, menda edini uradni slovenski producent šolskih diafilmov, nam je doslej postregel z deseterico diafilmov iz slovenske književnosti: Prešeren, Jenko, Tugomer, Cankar, Župančič, Finžgar, Gradnik, Kosovel, Prežih in Kajuh. Prvi datira z majem 1960, vendar je zavod začel z delom nekaj let poprej. Preteklo leto (1961) je prišlo na trg že precej kvalitetnih diafilmov, kar dokazuje, da je led prebit in da bo odslej delo potekalo dobro. Očitno je, da doslej ni bilo tako. Kljub temu optimizmu pa so mnoga vprašanja še odprta ali celo zelo zapletena.

Za izhodišče bi postavil dejstvo, da so bili producenti ob pripravah za prvi diafilm začetniki in da je vse do sedaj opravljeno delo pionirsko. Še pred začetkom je bilo treba rešiti vprašanje, kaj naj diafilm bo, se pravi, kakšen naj bo. Javnosti ni znano, da je nekaj napisanih scenarijev obležalo v arhivu, tako prvi poskus Prešerna, ki je bil zelo zanimiv, napisan v prvi osebi, prav tako Tavčar v dveh delih, čeravno je bilo

tudi slikovno gradivo že posneto, nekaj celo v barvah. Vzrok: recenzenti ali ustanova niso bili zadovoljni s scenaristovo zamislijo ne z realizacijo slikovnega materiala. Treba se je bilo dokopati do jasnega osnovnega koncepta, ki pa sta ga mogla prinesiti le čas in izkušnja.

Zamisel scenarija o nekem slovenskem književniku je avtorja postavljala pred naslednjo dilemo: ali je diafilm s svojo slikovno fakturo le ilustracija predavanja ali pa je diafilm samostojno komponirana enota, ki naj sama s svojo sugestivno močjo posreduje izbrano temo, določeno osebnost.

Prvi tip diafilma je predvsem pozitivistična dokumentacija teme, skuša gledavcu posredovati pomembne dokumente iz pisateljevega dela in življenja. Posamezne slike komentira predavatelj glede na obsežnost svojega koncepta. Tu je pač treba poiskati najpomembnejše slikovno gradivo in ga razporediti kronološko ali logično. Pri tem ostaja spremno besedilo precej ob strani in naj morda predavatelja le opozarja na zvezo med sliko in snovjo. Tak tip diafilma utegne biti porabnejši, ker ni vezan na učno stopnjo, doseže pa svoj namen s tem, da pokaže nekaj izbranih slik in tako popestri učno uro ali predavanje ter v gledavcu pusti močnejši vtis, trdnejše spominske opore.

Drugi tip diafilma naj bi bil samostojna, v sebi zaključena enota, ki ji avtor natančno določi režijo. V tej verziji je spremno besedilo važno kot sestavni del diafilma, pa naj bo zato res vsebinsko in stilno izdelano ter končno tudi kvalitetno reproducirano. Ob to besedilo mora avtor ustrezno nanizati slike, ki naj v živem zaporedju in s svojo impresivnostjo ali ekspresivnostjo sugerirajo gledavcu in poslušavcu kar najbolj popolno podobo predstavljenih osebnosti. Besedilo je vezano na posnetek, posnetek pa zaživi ob besedilu. Zaradi tega bi morala biti vsaka slika umetniška, ne zgolj slučajna, posebno še, ker v tem diafilmu često skušamo s sliko interpretirati tudi ustvarjalni moment te ali one stvaritve, denimo pesmi ali stilizma. Iz teh razlogov je ta diafilm zelo zahteven in terja od vseh sodelavcev prizadevnost in umetniški čut.

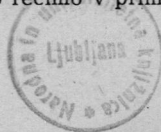
Ta dva tipa sta lahko dve izmed skrajnosti, verjetno pa ima vsak scenarist nekaj svojega in skuša uveljaviti svojo noto, prav tako pa tudi posamezne teme narekujejo specifičen prijem. Za zdaj je tak odmik diafilm Tugomer.

Od zamisli do realizacije scenarija je precejšnja pot. Iz zgornjega izvajanja sledi, da mora pisec besedila skrbeti tudi za slikovno gradivo, ker brez njega diafilma ni in ker ustanova ne sprejme nobenega besedila, ki nima natančno določenega slikovnega materiala. Iskanje tega dokumentarnega gradiva pa je v mnogih primerih pravo težaško delo, ker kdo ve, kaj vse bi moral obhoditi in obrniti. Pri vsem tem pa je pisec spremnega besedila odvisen od nabranega gradiva, to se pravi, da v trenutnih pogojih pisec ne more ustvarjati čisto po svoji zamisli in da je v končni fazi njegov izbor odvisen še od tehnične izvedbe. Ta pa je doslej še vedno na prenizki stopnji in pušča scenarista na cedilu.

Hočem reči, da stvari kljub navidezni preprostosti niso preproste in da bi bilo najbolje, ko bi bil scenarist hkrati dober snemavec, ki bi sistematično zbiral posnetke in bi mogel pri tem tudi poljubno eksperimentirati. Sploh se mi zdi, da bi moral zavod zlasti v tej začetni dobi več eksperimentirati, ker bomo le tako našli najboljši izraz na platnu. Zavod verjetno ne razpolaga z zadostnimi sredstvi. Tudi tehnični kader je zvečine nespecializiran in svojo nalogo izvršuje mehanično, tako da so nekateri posnetki čisto slučajni, v diafilmu zato, da ima besedilo pod to in to zaporedno številko tudi svoj slikovni del. Do takih anomalij pride tudi zategadelj, ker scenarist ne sodeluje pri končni redakciji diafilma, pač pa je vedno postavljen pred nepreklicno dejstvo: takole se nam je naredilo. Diafilm je že posnet na delovno kopijo in ga ni mogoče več spreminjati.

Brez avtorjeve kontrole gre v javnost tudi spremno besedilo. Iz dosedanjih zvezkov je razvidno, da vrsta napak nastaja na pisalnem stroju, ni pa nobene možnosti, da bi to popravljali. Zgodi se, da neprisebnost tipkarice spreminja obliko in pomen besed ter smisel stavkov. Na videz so to malenkosti, toda čemu ta malomarnost.

Sicer pa: diafilm je imel lahko tudi srečnejšo pot, kljub temu pa ga bodo nekateri odklonili s pripombo: to ni za našo stopnjo. Res je, vseh deset ali morda že več diafilmov iz slovenske književnosti je zavod postavil na neko nedoločljivo učno stopnjo. Pri tem mislim na število in značaj slik ter zahtevnost besedila. Sava film je za začetek hotel izdelati diafilme za široko splošno rabo. Temu namenu se je do neke mere podredil tudi scenarist. Zato bi bilo za zdaj odveč razpravljati o nesorazmerju dolžin posameznih diafilmov, čeprav je to nesorazmerje očitno recimo v primerjavi Cankar in Kajuh.



Mnoge pomanjkljivosti bi verjetno rešila že zamenjava diafilma z diapozitivi. Tako bi bile mogoče posamezne korekture v slikovnem gradivu, različne kombinacije glede na trenutno potrebo z izborom slik, prišla bi v poštev menjava črnobelih slik z barvnimi, največja prednost diapozitiva pa je neprimerno daljša življenjska doba, ki se pri diafilmu očitno krajša z vsakim predvajanjem v sicer tudi nekvalitetnih domačih diaskopih. Žal Sava film s to prakso še ni začel in izdeluje celo barvne diafilme, kar ni smotno, ker so tam stvari še bolj delikatne.

Ker so stvari take, bi bilo prav, ko bi o njih več razpravljali. Glede članka Nekaj pripomb k tekstem naših diafilmov tovariša Janeza Svobljšaka menim, da je njegova glosa k Cesarjevemu diafilmu o Kajuhu zelo ostra, vendar naj jo sodelavci Sava filma vzamejo kot prvi prispevek k njihovemu pionirskemu delu, ki so ga opravili ob svoji vsakdanji prosvetni službi. Upam pa, da bo omenjeni tovariš omilil svojo (ob)sodbo, brž ko bo stvari ogledal pobliže in tudi sam kaj prispeval.

A. Aleš

UBOJ IN UMOR ALI UBOJSTVO

V našem tisku beremo včasih besedo *ubojstvo*. Kdor ni doma v pravni terminologiji, lahko misli, da naj bi z *ubojstvom* nadomestili stari *uboj*. Pleteršnik (II 706) se pri *ubojstvu* sklicuje na Janežiča, Čafa in Krelja. Kot izpeljanko iz *uboja* pozna besedo *ubojstvo* tudi SP 1950, 527.

Od prve strokovne terminologije (1853) dalje sta bila dosledno v rabi dva termina, in sicer *umor* (nem. der Mord) — naklepna usmrnitev človeka, in *uboj* (nem. der Totschlag) — usmrnitev človeka brez usmrtilnega naklepa. To jasno ločevanje obeh terminov, ki je temeljilo na nemški pravni terminologiji, pa se ni skladalo s srbohrvatsko terminologijo, ki pozna, podobno kot italijanščina (*uccisione*), le en termin *ubistvo* za *umor* in za *uboj*. Ta srbohrvatska posebnost se je uveljavila v sh. izvirniku in potem seveda tudi v slovenskem prevodu kazenskega zakonika (čl. 135—138). Naslov člena 135, ki obravnava *umor*, je *Uboj*, naslov nadaljnjih dveh členov, ki pa obravnavata pravi *uboj*, pa je *Uboj na mah* in *Uboj iz malomarnosti*. Iz tega torej sledi, da pomeni *uboj* brez vsakega določila *umor*, *uboj* z določilom pa *uboj*. Zadnji člen naš z naslovom *Detomor* spominja na *umor*; zanimivo pa je tudi, da dobiva sh. *detoubistvo* dvojnico *čedoumorstvo*.

Iz kazenskega zakonika je torej izpadla beseda *umor*, ki je tudi v prečiščenem besedilu iz l. 1960 nadomeščena z *ubojem*. Nikjer v zakoniku pa nimamo *ubojstva*. Če stremi kdo za tem, da bi zakonski termin *uboj* nadomestil z *ubojstvom*, ki naj bi pojmovno obseglo *uboj* in *umor*, za to nima nobene opore, kajti *ubojstvo* bi bilo v tem primeru nekako prilagojeno sh. *ubistvu* z znanim širokim pomenom in po vsem tem pravzaprav ne bi šlo za oživitev starega slovenskega *ubojstva*, slonečega na *uboju*, ki se le deloma krije s sh. *ubistvom*.

Čeprav je termiń *umor* izrinjen iz kazenskega zakonika, še vedno živi in je tudi njegova raba v naši jezikovni praksi utemeljena.*

Fr. Goršič

* Po našem mnenju črtanje termina *umor* iz slovenskega pravnega izrazoslovja v več pogledih nasprotuje načelom ustvarjanja strokovnih terminologij: 1. vsakemu pojmu pripada poseben termin; 2. terminov, ki jih jezik že ima — v našem primeru že celih sto let — in ki poleg tega popolnoma ustrezajo ter jih tudi vsak količakaj izobražen Slovenec pozna in loči, ni mogoče kratkomalo ukiniti; 3. termiń brez določil so primernejši kakor termiń z določili (*uboj* na mah, *uboj* iz malomarnosti); 4. živemu terminu ni mogoče spreminjati vsebine. — Uredništvo.

NAROČNIKOM SPOROČAMO,

da tudi sedmi letnik revije Jezik in slovstvo lahko pošljejo v vezavo. Pošljite broširane številke revije na naslov ČP »Celjski tisk« Celje. Originalna vezava v platno stane približno 700 dinarjev.

