

YU ISSN 0021-6933

JEZIK IN SLOVSTVO

letnik XXIX – leto 1983/84 – št. 1



Jezik in slovstvo

Letnik XXIX, številka 1 Ljubljana, oktober 1983/84

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 številke)

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik: Gregor Kocijan, Ljubljana, Aškerčeva 12

Uredniški odbor: Gregor Kocijan (slovstvena zgodovina), Hermina Jug-Kranjec (jezikoslovje),

Aleksander Skaza (primerjalna slavistika), Franc Žagar (metodika)

Lektor in korektor: Jože Sever

Tehnični urednik: Ivo Graul

Svet časopisa: Marjeta Vasič (predsednica), Marjan Javornik, Marko Juvan, Mira Medved,

Jože Munda, Pavle Vozlič, France Vurnik in uredniki

Tisk Aero, kemična, grafična in papirna industrija, Celje

Opremila inž. Dora Vodopivec

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12

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

Letna naročnina 200.– din, polletna 100.– din, posamezna številka 25.– din

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 80.– din

Za tujino celoletna naročnina: 450.– din

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

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

Vsebina prve številke

- 1 *Gregor Kocijan*, In memoriam profesorju dr. Antonu Slodnjaku

Razprave in članki

- 4 *Hermina Jug-Kranjec*, Podoba človeka v Pregljevem ekspresionističnem romanu
19 *Milan Dolgan*, Grünova priredba Moškričeve drame Rdeče rože
24 *Viktor Smolej*, Zapisek o Valjavcu

Metodični problemi

- 30 *Vinko Cuderman*, Kako poučevati književnost

Poskusi branja

- 40 *Miran Hladnik*, Ivan Cankar: Hlapci
42 *Tone Pretnar*, Komično v rimi, ki se ne da prevesti

Ocene in poročila

- 44 *Nada Barbarič-Novak*, Levstikov zbornik
46 *Janez Dular*, Kako prenoviti pouk skladnje

Zapiski

- 1/3 O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju

IN MEMORIAM PROFESORJU DR. ANTONU SLODNJAKU

Smrt vedno preseneča, pa če smo nanjo še tako pripravljeni. Toliko bolj je zbudil začudenje odhod profesorja Slodnjaka, saj je bila njegova podoba nerazdružljivo zvezana z zdravjem in življenjsko trdnostjo, ki skoraj ne bi mogla preminiti. Tako se je zdelo, pa vendar . . . Ko si skušam priklicati v zavest osebnost svojega nekdanjega akademskega učitelja, si ne morem kaj, da ne bi pomislil zlasti na njegovo človeškost, vdanost resnici in neomajno zavezanost ustvarjalnemu delu. Prvo je rojevalo njegov topel, neposreden, dobrsrčen in pošten odnos do sočloveka, drugo mu je dajalo moči za človeško vzravnano držo in znanstveno doslednost, tretje pa mu je ponudilo smisel, za katerega je bilo vredno živeti.

Življenjska pot profesorja Slodnjaka je nedvomno fenomen, ki bi ga bilo vredno kar najpoglobneje preučiti, toda za naš namen naj zadostuje ugotovitev, da mu je življenje natrosilo toliko bridkosti in težav – vmes so bili tudi srečni in navdušujoči trenutki – da bi spričo tega njegovo vero v človeka in življenje lahko imeli za izraz plemenite kljuovalnosti in uponištva, negacijo negacije, ki ga je hotela streti. Družbeno-človeške krivice so ga spremljale vse življenje, in če skušamo zdaj, po smrti, na to spomniti, je to lahko le opomba sodobnikom. Grenak priokus bo pač ostal in tudi ponovno vrednotenje profesorjevega življenja in dela, njegovega hotenja in ravnanja tega ne bo moglo popraviti. Iz poznavanja vem, da je velikodušno in z vso človeško dostojanstvenostjo odpuščal, toda ostale so usedline, ki jih še taka volja po pozabljenju ni mogla izničiti.

Markantne črte profesorjevega značaja in značilnosti njegove osebnosti so neverjetno organsko in slikovito vtisnjene v njegovo znanstveno in leposlovno delo. Vkoreninjenost v domači grudi, neizmerna pripadnost svojemu narodu, zaupanje v dobro v človeku, trdna odločnost priti resnici do dna, spontana potreba z vso osebnostjo sprejemati lepoto literarne umetnosti, ustvarjalna vnema, ki naj osmisli človekovo življenje, nagnjenje k vedno navzočemu dvomu, ki noče rušiti, marveč graditi – vse to in še marsikaj je vklesalo v njegovo delo svojevrstnost, ki je tudi dandanes opazna in pušča vtis.

Literarnozgodovinski opus profesorja Slodnjaka je mogoče razdeliti na nekaj skupin, med katerimi bi za najpomembnejšo opredelil njegove preglede slovenskega slovstva. Zarodek bi smeli iskati v Pismih o slovenski književni zgodovini (1932/33), celotnejšo podobo pa srečamo že leta 1934 v Pregledu slovenskega slovstva. Po krajši skici Slovenska književnost med obema vojnama iz leta 1951 nas pot pripelje do nove zamisli pregleda v Geschichte der slowenischen Literatur (1958), nato pa sledi metodološko posebno strukturirana varianeta v treh delih Matičine Zgodovine slovenskega slovstva: Realizem I (1959), Realizem II (1961) in Nova struja in nadaljnje oblike realizma in naturalizma (1963). Na precej podoben način je koncipirano tudi Slovensko slovstvo iz leta 1968. Seveda nikakor ni mogoče mimo leta 1975 izdanih Obrazov in del slovenskega slovstva, posebej napisanih za šolsko mladino.

Pomemben konstitutivni del Slodnjakovega literarnozgodovinskega raziskovanja pomenijo številne problemske razprave, ki se prenikavo in brezkompromisno lotevajo nekaterih ključnih vprašanj in ki seveda dovolj jasno razkrivajo znanstvenikovo metodo, njegovo misel in dognanja. Sem bi uvrstili vse tisto, kar se je v dolgih letih nabralo v razponu od zgodnje razprave Ali je Tugomer res Jurčičev (1931), prek temeljnih Prispevkov k poznavanju Prešerna in njegove dobe (1949–1955) in vrste drugega do novih pogledov na Levstikovo kritiko Jurčičevega Desetega brata (Pripovednik in kritik, 1981).

Profesorju Slodnjaku je bila ustvarjalčeva osebnost tako pomemben člen v trikotniku avtor-delo-bralec, da ga po njegovem pri literarnozgodovinskem obravnavanju nikakor ni mogoče obiti, nasprotno, posvetiti mu je treba vso pozornost, saj se ustvarjalec prek literarne stvaritve izrazi. Takšno gledanje je opazno v vsem njegovem pisanju oziroma razpravljanju, zlasti pa je prišlo do veljave v monografskih obdelavah, med katerimi najvidnejše mesto zavzema Prešernovo življenje (1964). Dovolj značilni so tudi bolj ali manj obsežni portreti Frana Levstika, Prežihovega Voranca, Franceta Prešerna, Ivana Prijatelja, Stanka Vraza in drugih.

Ob vsem naštetem delu nikakor ne smemo prezreti številnih priložnostnih sestavkov o najrazličnejših slovenskih slovstvenih ustvarjalcih, nadalje njegovega literarnokritičnega pisanja (zlasti v letih 1938–1940 in 1946) in mnogih gesel v Slovenskem biografskem leksikonu in drugih domačih ter tujih leksikonih ali enciklopedijah.

Bistveni sestavni del profesorjevega literarnozgodovinskega delovanja je bilo tudi urejanje in komentiranje zbranih in izbranih del pesnikov, pripovednikov in literarnih zgodovinarjev ter ob tem študij gradiva, ki naj bi z objavo pomagalo globlje spoznavati ustvarjalne osebnosti in njihovo delo. Omeniti moramo Levstikovo Zbrano delo (v 4 zv. 1931–1935 in v 11 zv. 1948–1980), nadalje Erjavčeve spise (1934–1939), Vrazova slovenska dela (1952), Prijateljeve eseje in razprave (1952–1953), komentirane izdaje Prešernove poezije (1946, 1958–1960) itd.

Tesno zvezo z literarnozgodovinskim raziskovanjem je imelo Slodnjakovo leposlovno delo. Sad njegovega študija in pisateljske nadarjenosti so biografski romani o treh velikanih slovenskega slovstva: Prešernu (Neiztrohnjeno srce, 1938), Levstiku (Pogine naj – pesl! 1946) in Cankarju (Tujec, 1976). Tako kot je v znanstvenem opusu velikokrat vidno medsebojno oplajanje literarnega zgodovinarja in pisatelja, so tudi v leposlovju zaznavni sledovi obojne nature. Slodnjakov delež v razvoju slovenskega biografskega romana je viden in tehten, poleg tega pa so njegovi romani priljubljeno branje precej širokega kroga bralcev (zgovoren dokaz za to so ponatisi).

Profesor Slodnjak se je loteval množice najrazličnejših literarnozgodovinskih tem in problemov, pri čemer je treba poudariti, da je bila to posledica njegovega celostnega in vseobsegajočega pogleda na slovstveno snovanje pri nas in izraz hotenja: s temeljito in prodorno obravnavo delcev ustvariti trdno zaledje za sintetično sodbo o celoti. Da je nenehno težil k prikazu slovstvene celote, so priča ponovni poskusi pregledov slovenske književnosti. V njih je skušal zaokroženo in izčrpno predstaviti evoliucijske koordinate slovenskega slovstva v kontekstu slovenske duhovne in narodne biti. Vedno znova je »opisal in ocenil besedno umetnost slovenskega naroda kot dokaz njegove ustvarjalnosti in trdoživosti«. Prepričanje, da so delčki (literarna dela in njihovi avtorji) popolneje razločljivi in dojemljivi v zvezi s celotnostjo dogajanja in v časovno-prostorskih okvirih, obenem pa nujne sestavine, brez katerih ni celote, je profesorja Slodnjaka peljalo k podrobnejšemu študiju posameznih pojavov, relevantnih za opisovani razvoj, in nato v obsežnejše zasnove, ki naj bi predstavile sintetično podobo obravnavanega dogajanja (slovstva), in sicer v najtesnejši povezanosti z zgodovinsko-socialnimi in duhovno-kulturnimi značilnostmi ter razvojnimi etapami slovenske narodnostne skupnosti. Ni težko opaziti, da sleherni profesorjevo literarnozgodovinsko razpravljanje kaže prizadevanje vrednotiti neki literarni pojav (literarno stvaritev) kot del celote, toda hkrati poudarja njegove individualne vrednote, skozi katere se izražajo ustvarjalne moči posameznega ustvarjalca.

Svoj pogled na pripetost literarnega dela (in njegovega ustvarjalca) na čas in prostor je natančno opredelil v sestavku Problem periodizacije slovenske književnosti (1957). Med drugim je zapisal, da so »literarnozgodovinska dejanja in njihovi avtorji . . . časovni pojavi in da so zato povezani s splošnim socialnim in kulturnim dogajanjem svoje dobe. Smisel in svet njihovih del sta zares izven konkretnega časa, ker vsebujeta in predočujeta neko imaginarno življenje in ker se raztezata tako daleč, kakor bo pač segel njun estetski in družbeni radij, če-

sar seveda ne moremo izmeriti. Dela sama pa so bila ustvarjena v natanko opredeljenem času. In ta čas je deloval na njihov nastanek, na njihovo vsebino in formo, na njihovo estetsko in družbeno plat. Bila bi bistveno drugačna, ako bi bilo mogoče sploh misliti, da bi mogla nastati neodvisno od svojega nastanka. Ne, ona so kljub svojemu nadčasovnemu pomenu in obsegu svojevrstni dokumenti konkretnega časa in njegove socialne in kulturne vsebine. Zato so pa tudi tako intimno in nerazdružno zvezana z življenjem in dogajanjem v tisti jezikovno-narodni sredini, ki je njihovim avtorjem dala jezik in življenje, dva temeljna elementa vsakega literarnega dela . . . « Ob vsem tem, kot smo že opozorili, je profesor Slodnjak z vso rahločutnostjo in posluhom upošteval tudi nadčasovno obstojnost literarnih del, če jim to dopuščajo njihove estetske in druge kvalitete. Po njegovem je seveda bralec tisti, ki naj bi ob pomoči literarnozgodovinskih osvetlitev po svojih močeh doumel in doživel literarno delo v vseh njegovih estetskih, spoznavno-idejnih in etičnih razsežnostih. Kot meni, »poslednjo in najvažnejšo interpretacijo prepušča literarni zgodovinar slehernemu bralcu, ker spoštuje umetnikov namen, ki je gotovo pri vsakem ustvarjalcu ta, da se razodeva brez posrednika sočloveku, ki ga je voljan poslušati.«

Profesor Slodnjak se je že na začetku iztrgal iz objema pozitivistične metode obravnavanja literarne zgodovine Kidričevega tipa in od zgodnjih let sledil pobudam, ki jih je vsebovalo delo Ivana Prijatelja. Skušal je nadalje razvijati učiteljeve zasnove tudi v smeri psihološke, estetske in nazorsko-idejne razčlenitve literarnih stvaritev ter njihovega vrednotenja. Ni vztrajal pri enem sistemu ali metodološki usmeritvi, marveč se je velikokrat prilagajal gradivu, ki mu je samo narekovalo načine obravnavanja. Svoje raziskovanje in razpravljanje o literaturi je prežal z doživljajsko silovitostjo, neverjetno močjo intuitivnega dojetja, s smislom za lucidno kombinatoriko in z enciklopedičnim poznavanjem ter obvladovanjem literarnih dejstev.

V razvoju sodobne slovenske literarne vede je profesor Slodnjak ustvarjalni nadaljevalec razvojno najplodnejših idej svojih predhodnikov in nepogrešljivi vezni člen med pionirsko Prijateljevo in mlajšo generacijo, ki se je začela močneje uveljavljati ob koncu šestega desetletja. Njegovo delo bo tudi v prihodnje ostalo neusahljivi izvir idej, spodbud, tez in sintez, brez katerih ne bo mogoče graditi naprej ne sedanjim ne prihodnjim rodovom literarnih zgodovinarjev.

Pomemben delež je profesor prispeval tudi k vzgoji novih rodov slavistov-slovenistov, saj je kot akademski učitelj s svojim bogatim znanjem, prepričljivostjo argumentov in čustveno obarvano, navdušujočo govorniško besedo zbuval v poslušalcih plemenito nagnjenje, iz katerega so se rojevale: privrženost literarnozgodovinskemu raziskovanju, želja in sposobnost prenašati spoznanja o slovenski literaturi na mlajše in neusahljiva potreba po sprejemanju umetniške besede.

Prispevek, ki ga je dal profesor Slodnjak slovenski literarni znanosti in slovenski kulturi, bo ostal trajna spodbuda in zgled. Trajno bo ostalo tudi njegovo sporočilo, ki ga je sicer sam pripisal Ivanu Prijatelju, vendar v polni meri velja tudi zanj: »Seveda absolutnega ni nič na svetu in naloga novih generacij je, da preiskujejo našo slovstveno in narodno zgodovino s tako ljubeznijo, resnicoljubnostjo in delavnostjo kakor Prijatelj« – mi bomo rekli Slodnjak – »a z novimi pogledi in cilji.«

Gregor Kocijan

Hermina Jug-Kranjec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Ob stoletnici pisateljevega rojstva

PODOBA ČLOVEKA V PREGLJEVEM EKSPRESIONISTIČNEM ROMANU

*Saj veš, kako je z glumcem?
Da je v igri kralj in za odrom
glup! Tako tudi pisatelj!
Tako vsaj jaz! Zato me imej
iz knjige in ne vprašaj, kaj
pravi moj telesni obraz!*

Ivan Pregelj, 1927

Eno lahko pribijemo: Pregelj je bil velik pisatelj, večji, kakor ga je mogel dojeti njegov čas. Ne moremo mu določiti vrstnega reda v menjavi naših slovstvenih pojavov in vrednosti v številu njihovih ustvarjalcev. Tega tudi ne potrebuje. Njegovo delo je poseben pojav in poseben zgled nasprotij med zunanjim človekom in umetnikom ali nasprotno, med človekovim značajem in njegovim genijem. Večkrat pravi sam o sebi, da je godčevski, pavliha, sam se obtožuje in sodi; na zunaj je bil brez poguma, pa spet nepremišljeno uporen, ni maral za vsako družbo in meščanske oblike; kadar je hotel biti vljuden in gosposki, se je ponesrečil. V sebi je nosil svoj svet, ki mu je bil dan, da ga ureja po svoje; bil je do konca katoliški, in vendar tako, da se je zdelo, kakor da ni katoliški. V njem se je človek nasprotij sproščal v vedno nova nasprotja. Na videz ozek in enostranski, je nosil v sebi nedosegljive daljave. Ko je bil otroško preprost, se je v njem nenadno prebudila skoraj demonična veselost, skušnjava se je menjavala z asketično pokoro. Zdaj udari iz njega pogansko čutna narava, zdaj se opira na resnobo svetopisemskih prerokov, zdaj na zanos cerkvenega baroka. Če bi mu v teh nasprotjih skušali najti pravo ime, bi ne bilo tvegano, ko bi rekli, da je v njegovem človeškem in umetniškem bistvu živel krščanski Dioniz. Pod njegovim tolminskim obrazom in v njegovi besedi se skriva nedognano število obrazov nemimega, mislečega in ustvarjalnega duha, rojstva in smrti, minljive lepote in grdote ter večne nespremenljivosti.

France Koblar: Ivan Pregelj, Poizkus monografije, 1970

Pisateljeva prošnja, bolje izziv, in pa ocena enega od redkih Pregljevih sodobnikov, ki je ta izziv poskušal upoštevati, pa je prišel do sklepa, da je mogoče podati le Pregljevo enotno človeško-umetniško podobo. Ta je lahko znanstveno in človeško pravična, kot je zgornja, ali pa izkrivljena kot podoba v zrcalu predmestnega zabavišnega parka. Tudi to se je pri Preglju dogajalo.

Pa še nekaj otežuje pravično vrednotenje Pregljevega dela. Eden zadnjih polihistorjev v slovenskem prostoru in času je svoje ogromno in temeljito vedenje prenašal v književno

delo, združeval erudicijo, Azazela svoje ustvarjalnosti,¹ z umetniško potrebo po izpovedi. Ne na škodo, kot so to do nedavnega mislili, ampak v korist umetništvu svojih del. Premo sorazmerno z občudovanjem in spoštovanjem, ki ga v raziskovalčevi predstavi zbuja pisateljevo poznavanje ne samo jezika, književne teorije in slovenske ter svetovne književnosti, pač pa tudi filozofije in teologije, raste tudi zavest o omejenosti lastnega znanja, obenem pa o nezadostnosti samo ozko specialističnega, največkrat celo deljenega literarnozgodovinskega in jezikoslovnega raziskovanja književnega dela.

Pri raziskavi izhajam iz romana *Bogovec Jernej*. Po eni strani zato, ker je bilo o drugem poglavitnem Pregljevem ekspresionističnem romanu – *Plebanusu Joannesu* – v zadnjih letih objavljeno nekaj tehtnih razprav,² po drugi pa zato, ker je *Bogovec* Pregljev najbolj ekspresionistični, obenem pa tako po pisateljevem³ kot po mojem mnenju eden najboljših, če že ne najboljši roman.

Zgradba tematskega polja

Izhajam iz predpostavke, da Pregelj z *Bogovcem* ni nameraval napisati romana o slovenskem protestantizmu, prav tako ne romana o življenju predikanta Jerneja Knaflja. Niti doba, ki jo pisatelj opisuje, niti bogovčeva skopo dokumentirana in v prozi že enkrat izrabljena življenjska zgodba⁴ namreč nista bili prvotna pobuda za nastanek romana; pisatelj ju je prevzel predvsem zato, ker sta najbolj ustrezali idejni zasnovi njegove izpovedi o človeku in svetu. Zato postavlja zunanje dogajanje romana v čas agonije slovenskega protestantizma, ko so »konec leta 1600 začele delovati rekatolizacijske komisije, katerim je bil na čelu za Kranjsko škof Tomaž Hren, za Štajersko pa škof Martin Brenner«.⁵ Težko bi v slovenski zgodovini našli obdobje, ki bi se bolj uspešno ujelo z ekspresionistično zasnovno pripovedi o človekovi osamljenosti, brezupnem iskanju Boga,⁶ slutnji katastrofe. Gre torej za prikaz določenega obdobja slovenske zgodovine, ki v pisateljevem videnju poudarjeno, malone karikirano zrcali ekspresionistične, obenem pa tudi arhetipske probleme človeka, zajete s tremi razmerji: človek – predmetni svet, človek – človek in človek – bog.⁶ To obdobje se sicer v posameznostih (v posebnem) razlikuje od preteklih in prihodnjih obdobji, v splošnem, bistvenem pa je z njimi istovetno. Takšno spoznanje je kot osnovno strukturno načelo vodilo pisatelja tudi pri izbiri književnih oseb in oblikovanju

¹ Prim. Gledališki list Narodnega gledališča v Lj. 1923/24, št. 1, 10.

² Tu mislim predvsem na razpravi Tarasa Kermaunerja *Besna proza samokaznovanja in samoodreševanja* (v: Ivan Pregelj, Plebanus Joannes, Lj. 1975, 119–133, Kondor 157) in Matjaža Kmecla *Pregljev Plebanus Joannes* (SR 1976, 71–82). Letos se jima je pridružilo še neobjavljeno predavanje Ivana Cesarja *Ustrojstvo slovenske ekspresionistične proze – njezini dometi i mogućnosti na primerju teksta Ivana Pregljeva Plebanus Joannes* na mednarodnem simpoziju *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, prav tako pa razprava Franca Zadravca *Pregljeva ekspresionistična proza* (Seminar slov. jezika, literature in kulture 19, 1983, 7–22) in delno objavljena disertacija Marjana Dolgana *Kompozicija Pregljevega pripovedništva* (Primerjalna književnost 1982, št. 2, 11–30; Sodobnost 1983, 731–736; Srečanja 1983, št. 37, 35–39), ki v okviru tematike, zastavljene v naslovu, obravnava tudi druga Pregljeva ekspresionistična dela.

³ Pisateljeve opombe k drugemu zvezku Izbranih spisov, Lj. 1928, 247.

⁴ V Kodrovih Luterancih. Prim. F. Koblar, Opombe k Pregljevimi Izbranim spisom III, Celje 1964, 411.

⁵ J. Pogačnik, Zgodovina slovenskega slovstva I, Maribor 1968, 130.

⁶ Mala ali velika začetnica v besedi **bog** ima pomenskorazlikovalno vlogo (splošna oznaka : lastno ime). Medtem ko v ekspresionističnem, predvsem pa v Pregljevem kontekstu govorimo o zelo natančno določenem Bogu stare zaveze in apokalipse, kažejo zveze kot človek – bog, človek proti bogu vpetost ekspresionistične topike v širši, tudi zunajkrščanski kontekst. Drugi del zveze v primerih kot Bog stvarnik mi pomeni samo dodatno splošno določevalno oznako, zato ga dosledno pišem z malo začetnico.

⁶ Razmerje človek – predmetni svet, ki se oblikuje predvsem na izrazni ravnini romana, sem samostojno obravnavala v predavanju *Skladenjska in pomenska zgradba besedila v Pregljevem romanu Bogovec Jernej* na že citiranem simpoziju o ekspresionizmu.

idejno-tematskega polja v romanu. Zgodba o protestantskem duhovniku preroku nima namena posredovati naslovniku materialne resnice o upovedovani dobi, hoče mu omogočiti vživljanje v duha dobe, odkriti tisto, »kar je ob spremenljivosti oblik njena nespremenljiva vsebina, simbol večnega, vedno istega hotenja človeka.«⁷ V osebah, motivih in snoveh romana so predstavljeni idejno-tematski pravzorci – arhetipi – človekovega mišljenja in ravnanja.⁸ Osnovo tematskega polja tvorijo motivi in snovi z arhetipskim jedrom. Pisatelj jih upoveduje po dveh vzorcih:

a) Iz izročila, predvsem iz stare zaveze svetega pisma, izbere snovi, ki so del paradigme posameznega toposa, in jih kot vložene snovi vključi v besedilo. Rekonstrukcijo paradigme zaključi s snovjo romana in tako poudari arhetipsko vrednost obravnavanega motiva oz. snovi. Zgradba paradigme je tridelna.

vložene snovi

snovi romana

topos katastrofe kot božje kazni	vesoljni potop	Sodoma in Gomora	pričakovanje konca sveta
topos človeka, ki preživi katastrofo	Noe	Lot	Dachs
topos upora bogu	Adam in Eva	Kore, Datan, A(l)biron	bogovec
topos malikovanja in odpadništva od prave vere	Salomon ples pred zlatim teletom	Jeroboam 250 mož greši s kadihom	baron Nikolaj odpadla protestantska srenja
topos krvoskrunstva	Amnon in Tamar	legenda o Gregorju	Juta in logar
topos spreobrnjenja	Savel (Pavel)	škof Hren	bogovčev sin
topos ženske, ki je v pogubo moškemu 1. zapeljivke 2. maščevalke	Eva in Adam Jahela in Sisara	Dalila in Samson Judita in Holofern	Judita in Nikolaj Judita in bogovec
topos nasprotja med očeti in sinovi	Noe in sin	David in Absalom	bogovec in sin Wassermann in Erazem
topos sovražnih bratov	Kajn in Abel	Jakob in Ezav	Erazem in Adam

⁷ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*. Toruń 1967, 92–93.

⁸ Arhetip je abstraktna kategorija, ki se v zgradbi književnega dela materializira prek toposa kot stalnega motivnega (v prvotnem, ožjem pomenu obenem tudi izraznega) vzorca, ponavljajočega se v različnih zgodovinskih in mitoloških snoveh.

b) Snov romana se v pripovedi ponavlja, največkrat v treh inačicah: kot bogovčevo spominjanje, kot neposredno (so)doživljanje in kot slutnja oziroma videnje.

topos smrti	spomin/videnje	resničnost	videnje/spomin
smrt na porodu	bogovčevo spominjanje na matere, umrle na porodih	Gertrudina smrt	bogovčev lažni privid Juditine smrti
utopitev	bogovčev privid	Jutina smrt	bogovčevo spominjanje na Jutino smrt

Človek proti človeku

Od medčloveških razmerij je v romanu najbolj nadrobno obravnavan odnos med moškim in žensko. Pregljeve ženske osebe sicer še vse ohranjajo imena, največkrat simbolična, nastopajo pa kot značilni tipi, ki skupno ponazarjajo zapletenost ženske narave. Za navidezno dvojnostjo (devica – vlačuga) se skriva triadično pojmovanje pojava »ženska« (devica – mati – vlačuga),⁹ v stari zavezi še enotno predstavljenega z Evo, v novi zavezi pa ob Mariji dopolnjenega z Marijo Magdaleno.

tip	oseba v romanu	
	pozitivno	negativno
devica	Agata	
mati devica mati dekle mati žena	(Marija v Tilnovi predstavi) Gertruda Agneza	Juta Judita
vlačuga	Mreta	bogovčeva druga žena

Topos ženske, ki pogubi moškega, se v besedilu dosledno ponavlja, bodisi upoveden z znanimi svetopisemskima snovema o Evi in Dalili bodisi kot asociacija ob določenem imenu in z njim povezani zgodbi (Jezabela). Bogovec utemeljuje pogubni vpliv baronice Judite na brdskega barona in nase z argumentom Jezabele, ki je moža navajala na malikovanje (duhovna poguba), in Dalile, ki je Samsona oropala njegove nadnaravne moči (preneseno duše)¹⁰ in ga izročila morilcem (telesna in duhovna poguba). Z istim toposom je zaznamovano tudi bogovčevo spominjanje na prvo (prekrito z zgodbo o krizamniku) in drugo ženo ter njegov odnos do Mrete.

Ob *motiv na porodu umirajoče ženske in utopljene nosečnice* pisatelj prek bogovčevega doživljanja smrti opredeljuje njegov odnos do ženske.

Glavo je položil med dlani, trpel in vendar čutil toplo zadoščenje:

⁹ Glavni ženski tipi so povzeti po knjigi Samuel D. Cioran, *The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj*. The Hague – Paris 1973.

¹⁰ Prim. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 3. Aufl., Stuttgart 1970, 682–86.

»Vsem rojenim je smrt. Pa taki časi so prišli nad žene, da v porodih umirajo. Duši jih Antikrist. Pomenijo ga. Prišel bo.« 241*

Enak odnos izpričuje tudi bogovčevo razmišljanje o motiviranosti lastnega videnja Jutine smrti:

Ali je res vstajalo iz motnega zrcala, ali pa je le on želel, da bi vstalo in bi bilo mrtvo otročniško telo? Streslo ga je skrivnostno. 299

Smrt ženske doživlja bogovec dvojno: kot grozo, obenem pa kot zadoščanje. Ta dvojni občutek ne osupi samo naslovnika; vznemirja tudi pisatelja, ki ga skuša prekriti z dogmo o izvirnem grehu in neizogibni pokori zanj. Nasledek bogovčevega dvojnega čustvenega odnosa do baronice Judite – ljubezni in sovraštva – je njegovo lažno videnje baroničine smrti. Blodenjski privid (besedilo je dvoumno in ga je mogoče tudi drugače razlagati) je opravičilo za umor v mislih, s katerim pisatelj razreši Jernejevo čustveno razmerje do ženske, ki jo hkrati ljubi in sovraži. V grotesknem blodenjskem videnju ženske z obrazi Agneze, Jute/Gertrude in Mrete pa razveže pisatelj tudi bogovčev odnos do preostalih ženskih oseb v romanu. V pripovedni tehniki navideznega dialoga – v resnici je ves prizor bogovčev notranji monolog – predstavi pisatelj drugo, »žensko« perspektivo odnosov med spoloma. Ob »duhovinah« ostaja v bogovčevi zavesti živa edino »obnožnja« Mreta. Z njenimi grobo odkritimi besedami in z razuzdano pesmijo, ki se kot refren ponavlja v besedilu romana, dokler se ne odkrije njen pravi, obtožujoči smisel, se bogovec skuša dokopati do vzroka za svoj ambivalentni odnos do ženske, a se takoj zatem še zadnjič umakne za lažno pravičnost veljavnih moralnih norm, ki mu daje pravico, da s psovko zaznamuje Mreto.

Bogovčevo (in Pregljevo) razmerje do ženske se umiri šele na zaključku romana, v prizoru bogovčevega umiranja. Šele v predsmrtnem pomirjenju z mislijo na mater je bogovec sposoben žensko doživeti normalno, ne le v skrajnostih devica – vlačuga. Na to spremembo opozarja tudi ponavljanje oznake za Mreto v avtorjevem besedilu:

Žena, ki je bila obnožnja, je odlomila kruha in natočila vina v kelih.

Žena mu je nesla pijačo na ustnice.

Žena mu je zatisnila oči. 336

Zdi se, kot da bi bogovčevo umiranje že enkrat doživljali, tako močno spominja na Joannesov boj s smrtno boleznijo. Tam Katrica, tu Mreta, obakrat pa vizija Žene matere, ki jo v Bogovcu že vnaprej napoveduje učitelj Dachs:

Papežniške Marije ne, mater pa boš klical, Baertl, v smrtni sili. Pa je ne boš z bolečino orožnikov. V slabosti hlapčiča v plenah jo boš, /.../. 322

Svoj neprečiščeni, neizživeti odnos do matere je pisatelj prenesel v odnos do ženske nasploh; z njim tragično zaznamuje moške književne osebe. V njem je mogoče iskati tudi motivacijo bogovčevega dvojnega odnosa do ženske. Sovraštvo in ljubezen sta v tem odnosu tako prepletene, da je bogovcu nemogoče samo ljubiti ali samo sovražiti. Ljubi katoliško Judito, sestavni del te ljubezni pa je sovraštvo. V Juditi namreč ne sovraži verske nasprotnice, marveč žensko in mater. Bogovčevo besedno prevlečevanje materinskega poslanstva je predvsem obramba in površinsko prekrivanje spontanega čustva ob pojavu materinstva – sovraštva.

V književnosti nasploh, še posebej pa v ekspresionistični književnosti pogosti *topos generacijskega nasprotja* (nasprotje očetje – sinovi) se v romanu pojavlja predvsem kot *versko nasprotje* in *odpadništvo od očetove vere*. Tako zgubi Knafelj še edinega živečega sina, nadomesti mu ga Erazem, eden od dveh sinov katoliškega učitelja in bivšega protestanta

* Strani so citirane po Ivan Pregelj, Izbrana dela, 3. knj., Celje 1964.

Žige Wassermann. Topos je uveden z aluzijo na svetopisemski zgodbi o Noetovih sinovih in o Davidu in Absalomu. Neposredno nanj se navezujeta:

a) *Topos verskega spreobrnjenja*, ki tokrat izhaja iz neposredne zgodovinske resničnosti – spreobrnjenje škofa Tomaža Hrena – dopolnjen pa je s svetopisemsko snovjo o Savlu, ki postane Pavel. Če gledamo nanj z gledišča reformacije, pomeni prav tako kot prvi odpadništvo od prave vere, prikazano s spreobrnjenjem bogovčevega sina.

b) *Topos sovražnih bratov*, ki ga uvajata kratka povzetka svetopisemskih snovi o Kajnu in Abelu ter Jakobu in Ezavu. Oba je mogoče asociativno povezati z nasprotjem med Wassermannovima sinovoma Adamom in Erazmom.

Človek proti bogu

V romanu oblikovani model sveta¹¹ ima tri stopnje: nebo, zemljo in pekel. Pri tem je zemlja simbol za rojstvo in smrt, združenje duhovnosti in telesnosti in časovno omejenem življenju, nebo simbol za nadčasovno duhovno življenje in pekel simbol za duhovno smrt. Pogosteje kot v tej sintetični trojnosti ga nahajamo v antitetični dvojnosti, v nasprotjih nebo – pekel, zemlja – nebo, zemlja – pekel. V to dvojnost je postavljen človek. V njegovi biti je obseženo osnovno *nasprotje (večnega) življenja oziroma smrti*, izraženo z razmerji Bog – Satan, Bog – Človek in Človek – Satan. »V vsakem človeku sta dve postavi,« kot ugotavlja sv. Pavel. Odločilno je, katera prevlada.¹² Ali kakor prosto po Pavlu razloži bogovec: »Če je koga zajahal Bog, hoče in gre, kamor hoče Bog, če je koga zajahal Satan, hoče in gre, kamor hoče Satan.«

Torej je človekovo življenje le še nekak podaljšek boja med Bogom in Satanom, v katerem je človek samo še pasivni izvrševalec Bogu že vnaprej znanega, določenega, »ježna žival«, ki ne pozna ne končnega cilja ne tistega, ki ga tja usmerja? Na tem bogovčevem razmišljanju je osnovan neprestano ponavljajoči se *motiv človeka ježne živali* kot simbolne pripodobе človekove duhovne in telesne nesvobode.

A bridko je in vprašujem: kdo je, ki me poja? Pijem in vem, da bom spal. Verujem, ljubim, a ne vem nikoli, ali bom videl opravičenje. Kaj nosim v sebi? Kdo bo povedal? Pogubljenje in opravičenje, golče menihi. Martinus, modri učenik, zakaj ti molčiš? Ali pogubljenje? Ali življenje? 253

Edina gotovost ob koncu zemeljskega življenja je telesna smrt. Brezizjemna, za vse neizogibna, čeprav ne za vse enaka. Zato je eden smernih motivov v romanu prav *motiv smrti oziroma umiranja*. Izhaja iz *toposa o neizbežnosti smrti*, ki ga bogovec v romanu na več mestih tudi dobesedno navaja:

Vsem rojenim je smrt. 241 (ob mrtvi Gertrudi)

Media in vita in morte sumus. 315 (bogovčevo videnje)

Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfungen ... 333 (Erazmova smrt)

V modelu sveta, ustvarjenem v romanu, zaman iščemo Boga stvarnika in odrešenika. Zamenjala ga je ekspresionistična predstava Boga sodnika, znanega iz stare zaveze in Janzovega razodetja, ki se v ekspresionistični književnosti, predvsem v liriki, pojavlja kot »temni Bog, veliki mučitelj in strahovalec«¹³ človeštva. Svetopisemsko izročilo stare za-

¹¹ Prim. D. M. Segal, *Zametki ob odnom tipe semiotičeskikh modelirujuščih sistem.* V: *Trudy po znakovym sistemam* 2, Tartu 1965. Prav tako J. Holthusen, *Das Weltmodell in der epischen Poesie.* V: *Slavistische Studien zum VIII. internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978, Köln – Wien 1978, 119–137.*

¹² Prim. V. Grmič, *Ljubezen in nasilje, Znamenje* 1982, 11.

¹³ C. Eykmann, *Denk- und Stilformen des Expressionismus, München* 1974, 77–78.

veze je v pripovedi dosledno predstavljeno kot dvočlenska paradigma človekovega greha in božje kazni:

Kača je govorila z drevesa. Žena je verjela in vzela v sli in dala še možu. Ob izgnanima je polzela zvodniška smotlaka v puščavo, polna hinjenja instrupovita. Kajnu je prišepnila, da je ubil brata. Iz zavodniške smotlake, bojni, seme prekleto do konca dni. Umrli so v potopu. Ali je ž njimi umrlo zlo? Ali ni bil Noe iz pijanega vina prašičji? Ali ni grešil sin nad njim? In oče je preklel sina in seme njegovo. Bilo je lotrištvo Sodome in Gomore in je utonilo v ognju. A Lotovi hčeri sta živeli in hoteli zaroda. Pinehas? Kje si? Sramuj se nenavidljivka v Abrahamovem naročju, Sarajal Obupaj, Hagara v pesku pustinj! Zakaj si se prevzela? Kje je duh v Jakobu, ki je prevaril brata, kje je v Labanu, da je za Rahelo podtaknil kozavo Lio? Bratje so nenavidni, najmlajšega izmed sebe so prodali za robstvo... Sihem je oskrunil Dino. Nedolžni so umrli pod maščevalci, ko je bila bolečina udov najhujša. Gallad mori Efrajma ob Jordanu, brata upornega, ki sika besedo »šibolet«. Jahela je Sisari žebelj potisnila v sence, strašna je žalost levitove žene v Gabai. Iz robstva je vzel Mojzes svoje ljudstvo, z godrnjanjem so se vračali. Na gori je pisal Gospod vojnih čet postavo in so stregli teletu, grešili in trpeli strašno kazen. Umrli je Nadab, poginil Abijuh. Smrt človeka, ki je v soboto drva nabiral: kamnali so ga. Umrli so Kore, Dan, Albron. Ogenj je požrl dvesto petdeset mož, ki so grešili s kadilom, štirinajst tisoč mož je leglo poklanjih, ker so godrnjali. Pa še nadloga kač. Pa še poboj Benjaminovih, pa še sedemdesetkratni bratovlji umor Albimelekov. Žalost Savlova. Prešuštvo Davidovo. Kletev Samejeva. Bridkost oskrunjene Tamare. Smrt lepega Absalona. Malikovstvo Salomonovo. Razval kraljestva, silovanje in silniki, poluverstvo, Jeroboam, Jezabela, pojanje bogovcev, razdejanje templja, babilonsko porobljenje... 271-72

Značilno ekspresionistična je tudi *topika pričakovanja konca sveta kot božje kazni* in z njo tesno povezana predstava sodnega dne, ki se pojavi že na začetku romana, v prologu. Kot dopolnitev predstave o Bogu, ki je kljub vsemu še tesno povezan s človekom in njegovimi dejanji in ki prizanaša redkim pravičnim, nastopa v romanu *ekspresionistična podoba »mrtevga« Boga*, simbolizirana v razpelo otročnic. Ob nedoumljivega in nevidnega Boga očeta, ki se v stari zavezi pojavlja le kot glas ali pa za trenutke prevzame podobo očakov oziroma prerokov, in človekovo vizijo jeznega apokaliptičnega Kristusa z ognjenim mečem v ustih postavlja Pregelj učlovečenega, živečega, a ponovno umrlega in še veliko manj dostopnega ter doumljivega Boga, ki prav tako kot prvi pričakuje popolno človekovo pokorščino. Vsakršen poskus z razmišljanjem »spregledati« in spoznati Boga, doumeti ali celo ocenjevati njegova dejanja, pomeni greh in izdajo. Drugi pol do spoznanja pa je zaznamovan s toposom Satana (Antikrista), poosebljenjem nasprotnega metafizičnega principa in prvim upornikom proti božji avtoriteti.

Človekova nemoč pa je izražena tudi z relativnostjo veljavnih moralno-etičnih norm. Te se ne spreminjajo samo s časom, ampak se razlikujejo tudi v istem času in prostoru. Kako se odločiti, če ne veš, kaj je prav in kaj narobe, kaj je čednost in kaj greh? V *Bogovcu* je nasprotje med katoliškimi in protestantskimi moralno-etičnimi normami simbolična prisproda takšne relativnosti. Pisatelj ga je poudaril, da bi z njim nevtraliziral druga nasprotja. Kar je prav in dovoljeno v prvi veri, je greh in prepovedano v drugi. Toda katera od obeh ver je prava in katera kriva? Kaj je resnica in kaj laž? Na vsa ta vprašanja si bogovec vse do konca ne zna odgovoriti. Ve samo eno:

Odkar se je vera pomešala, je zraslo strašno v ljudeh. Psovali so se iz okna v okno, kleli, sovražili. 228

Dvoji berejo isto »besedo«, vsakteri od njih jo razlaga drugače. Pravilno? Napačno? Kaj pa, če je še neka drugačna, tretja razlaga, ki je tako enim kot drugim ostala prikrita? Stiska, ki jo prvi na glas pove bogovčev »praktični jaz«, učitelj Johannes Dachs:

Tudi s knjigo ne vem več, kako je. Bereš in vidiš. Pa ko se ozreš ob sebi, kje neki vidiš, da je takisto, kakor je zapisano? Zato pa sodim, da tisto v Razodetju ni bilo tako, kakor mi beremo.

»Kaj ni bilo tako?« je osupnil strogo bogovec.

»V Ljubljani sem bil pri pridigi novega meniha Miklavža,« je pravil učitelj. »Kaj meniš, da se mu ni podalo, ko nas je tepel, da blodimo in blaznimo. Slišal bi, pritrdil bi. Pa prav z besedo Primoževo in Jurijevo nas je. Zato sem rekel: norski smo, papežniški in mi.« 247

Človekova bivanjska in duhovna stiska je razen z motivom ježne živali prikazana še z drugimi *motivi simboli*; najpomembnejša sta *motiva hiše in križa*.

V tem smislu je simbolična vedno znova poudarjena bogovčeva brezdomnost. Pri tem ne mislimo toliko na brezdomnost v klasičnem, ampak predvsem v ekspresionističnem pomenu. Poudarjena je z nasprotujočo si dvojnostjo motiva hiše:

a) Kot tradicionalne predstave doma, ki pomeni zavetje in varnost. Bivanje v njej je bogovcu prepovedano, zato se k njej in vanjo vrača skrivaj. Kljuka vežnih vrat kot simbol pravic gospodarja, ki jo Jernej zvesto nosi s seboj, mu mimo postave omogoči vstop.

b) Vendar hiša kot dom v ekspresionističnem svetu zamenjane perspektive ne more obstajati. Je le kratkotrajna, s pomočjo antropomorfizacije pošastno oživiljena iluzija v mesečevi svetlobi in bogovčevem spominjanju. Zamenja jo *podoba prazne, »mitve« hiše*. Ta predstava se ujema z ekspresionističnim pojmovanjem praznega prostora kot simbola za »Entseelung«, to je za brezdušje človeškega življenja v svetu, v katerem vladajo človeku stvari.¹⁴ Zunanja brezdomnost človeka je samo prisodoba njegove notranje brezdomnosti in odtujenosti svetu, v katerem je prisiljen živeti. V njem človek sicer »stanuje«, nima pa doma. Odtod tudi groteskni opis takega »stanovanja«¹⁵ v romanu (228).

Poleg človeka ježne živali se med motivi simboli najpogosteje in najbolj strnjeno pojavlja *motiv križa*. Na prvi stopnji razbiranja ga je mogoče razlagati kot simbol krščanstva, natančneje katolicizma. Opazna pomenska dvojnost motiva pa daje slutiti, da za takšno splošno oznako ostaja prikrito obširno polje človekovih predstav o dobrem in zlem, o veri in neveri, o grehu in kazni, o odrešenju in pogubljenju. Vodi nas do *motiva drevesa* in do ambivalentne predstave tega, kar drevo simbolizira. Že v mitologijah najstarejših ljudstev je drevo »nosilec in simbol življenjskega boja.«¹⁶ V mitološkem izročilu stare zaveze ga v pripovedi o Adamu in Evi najdemo v dvojni obliki: kot »drevo življenja« in »drevo spoznanja dobrega in zla«. Novozavezni križ (= razpelo) je enotna stilizirana podoba obeh rajskih dreves,¹⁷ je obenem drevo smrti in novega pozemskega življenja. Križ kot simbol pa združuje v sebi dve pomenski sestavini: profano kot mučilna naprava v rimskem sodstvu, torej simbol telesnega pogubljenja, in božansko kot krščanski simbol odrešenja. Je obenem simbol Kristusovega trpljenja in smrti ter njegovega vstajenja.

V romanu *Bogovec Jernej* nastopa križ v dveh podobah: v ponavljajoči se podobi katoliškega razpela otročnic in v enkratni podobi golega križa (»križ brez telesa«) v protestantski kapeli brdskega gradu. Obema je skupna semantika grozljivosti, ki izhaja iz nedoločnosti, predimenzioniranosti in dinamike opisa, izražene razen s pridevniki in samostalnikom *senca*, ki pomeni abstrakcijo opisovanega predmeta, predvsem z glagoli akcije, kot na primer *rasti, stopiti* itd.

Temen križ brez telesa je *rasel* na stranski steni; (. . .) 241 – Iz snegov je *rasla* ena sama senca: razpelo otročnic. 267 – Iz medle svetlobe, ki je rosila skozi megle, je *stopila* predenj velika senca. Ko je bil blizu, je spoznal, da je križ. 307 – Kakor bebcu je tisti čas *zrasla* tudi kmetu Španu senca v megli v neprirodni velikosti. Bilo je strahotno v polumraku in odblesku prve luči v megli in nejasnih obrisih. 307

¹⁴ Prim. K. Mautz, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, Frankfurt a. M. – Bonn 1961.

¹⁵ Beseda stanovanje je tu mišljena kot glagolnik s pomenom »to, da stanujemo«. Na simbolni pomen glagola stanovati v ekspresionizmu opozarja K. Mautz 1961, 103.

¹⁶ Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog krščanstva (= LILS), Zagreb 1979, 130.

¹⁷ V srednjeveški ikonografiji križ večkrat prevzame obliko drevesa (*crux virescens*). Prim. LILS 359.

Podoba oživelega, pošastno povečanega križa nam tretjeosebni pripovedovalec posreduje v tistih delih besedila, kjer nastopa kot reflektor doživljanj posameznih književnih oseb. Tu je simbolika križa večplastna:

a) Je simbol človekovega trpljenja kot kazni in zadoščevanja za izvorni greh. (Tudi Kristus na križu je trpel v človeški podobi.) Tako deluje povezan z motivom otročnic v porodnih krčih.

S Suhe, z Britofa, z Mlake in še z Brda so se ozirale otročnice v krčih za belim telesom. In če je legla megla, da niso videle, so trpele dvakrat. Tiste, ki niso pogledovale, so trpele trikrat. . . 224

b) Samo posredno je simbol duhovnega življenja, ki si ga Tilen (podobno kot ga je Kristus prislужil drugim) prislужi s trpljenjem in smrtjo. Neposredna in neprestano prisotna pa je njegova simbolika smrti: telesne za Tilna in duhovne za kmeta Špana.

c) In končno – tako se razpelo razkrije protestantu Jerneju – je ekspresionistična simbolna podoba nemočnega, brezbržnega, mrtvega Boga, pred čigar obličjem se dogaja zlo in ki to zlo dopušča. Bogovčevo snemanje Boga s križa je simbolno dejanje človekovega upora Bogu, prekrito le na videz s pozitivno protestantsko konotacijo uničevanja »papežniških znamenj« kot izraza ljudskega praznoverja. Soroden motiv najdemo v drami nemškega ekspresionista E. Tollerja »Die Wandlung«: duhovnik, ki ga ranjenci v lazaretu vprašajo, zakaj Bog dopušča strahote vojne, in na to vprašanje ne more odgovoriti, v navalu ogorčenja zdrobi križ, ki ga drži v rokah. Zanimiva pa je še ena vzporednica s Tollerjevo dramo. Njegov junak »ne more več verjeti v svetost in odrešenje, zato vernikov noče več zavajati z navidezno pobožnostjo.«¹⁸ Tudi bogovčeva poslovilna pridiga na Brdu, na zunaj sicer pogojena z baronovo zahtevo, naj bogovec prepove vernikom nadaljnje obiskovanje protestantskega bogoslužja v gradu, je groba in odkrita odpoved temu, da bi še naprej oznanjal nekaj, o čemer dvomi. Pridiga je povzetek bogovčevih razmišljanj in dvomov, osredinjenih okrog vprašanja, zakaj Bog dopušča zlo, in če ga že dopušča, zakaj ga vsaj ne kaznuje.

Z molitvijo sem kljukal na vrata Gospodnja: zakaj si moč in silo dal zlodeju? Zakaj bojcem in blodacem in blodežem rast? (. . .) Pa še sem kljukal, ali si slišal moj vpij? (. . .) Kje je tvoja prijazen in milost? Ali mi nisi obljubil po postavi, po bogovcih in vidcih, po Jezaiji in Ecehijelu, po Pinehasu in kazni, po razodevenju in videnju bogoslovnega evangelista, da boš žalost srca usopil, da boš kot sodec na mavrici prišel, maščevavec po čislu in vagi za vse, kar si dal na počak, in da bo jeza Tvojih ust razpihala zopernike kakor pirjevico in smotlako. 296-97

Kako se simbolika istega motiva spreminja s pripovednim položajem, kažejo tista mesta v pripovedi, v katerih pripovedovalec nastopa v vlogi uvajalca ali pa komentatorja dogajanj oziroma stanj v romanu. Tu je križ simbolna podoba vere kot konstante v spreminjajočem in menjajočem se svetu, stalnica na poti človekovega prehajanja »iz« – »v«. To spremembo napoveduje tudi raba drugačnih izraznih sredstev, predvsem nedovršnih glagolov, ki označujejo stanje. Takšen prikaz križa najdemo v uvodnem odstavku v poglavje *Enajsti rog*, kjer se motiv razpela sploh prvič pojavi. Pripovedovalec ga uvede s polnopomenskim glagolom *biti*, ki s potrebno razdaljo do naslovnika - uporabljen je kot vse drugo besedilo zgodbe romana v preteklem času – poudarja usodno prisotnost katoliškega izročila v predstavah književnih oseb, ne glede na to, kateri od obeh ver pripadajo.

¹⁸ Prim. Ernst Toller, *Gesammelte Werke*, Bd 2, 1978, 32–33. Pa še Eykman 1974, 79. Ker je bilo že ob izidu Bogovca precej govora o vzporednicah z različnimi nemškimi besedili, je treba povedati naslednje: Tollerjeva drama je izšla leta 1919 in pri Pregljevi literarni zvedavosti obstaja precejšnja verjetnost, da jo je prebral. Če je to res, gre verjetno za bistveno pobudo, vendar nič več. Vzporedje je približno takšno, kot je vzporedje med naslovom in motiviko Bogovca ter med slikami nemškega ekspresionističnega slikarja Emila Noldeja (1867–1956). Da gre v teh primerih le za skupne ekspresionistične topose, kaže tudi sorodnost med uvodnim poglavjem Tollerjeve drame in Cankarjevimi Gospodom stotnikom, ki pa je izšel v Domu in svetu že leta 1916, ko Tollerjeva drama sploh še ni bila napisana.

Sredi polja pred Brdom je bilo znamenje. Razpelo otročnic so mu rekli. 244

Enako semantiko vztrajanja, le da tokrat z opaznim pomenskim premikom – vztrajanje na mrtvi straži, poudarjeno z glagoloma *samevati* in *viseti* – vsebuje v epilogu trikrat ponovljeni opis razpela, tokrat tudi z upovedovalnim časom prestavljen v sedanjost, ki seže vse do pisateljevega pa tudi naslovnikovega časa.

Sredi samotnih zimskih polj sameva razpelo otročnic. Belo telo visi na črnem lesu, skrivnostno kakor krizamnik nad očetom in materjo z dojenčem. Kdo je hotel sneti krizamnik z nad očeta, matere in dojenca? Utrgal je, da krvave raztrgane stopala. Strašna rana gori v mrakove in noči in ne ugasne. Veter se trga mimo in joče: »Schelm, arger Schelm!«

Sredi samotnih zimskih polj ob samotnem razpelo otročnic, pravijo, da straši. Tilen Čatujica, bajajo, ne najde miru. Iz groba vstaja pod križ in veka v strašnem usmiljenju: »Ljudje božji! Obrišite mu vendar solzel...« 337

Človek med nasprotji

Bistvo bogovčevega konflikta ni, ali vsaj ni prvenstveno, nasprotje med duhom in telesom. Njegov problem je v *nezdružljivosti dogme s človekovim hotenjem po svobodni volji*. O tem je Luter v spisu *O nesvobodni volji* (*De servo arbitrio*, 1525) kot odgovoru na spis Erazma Rotterdamskega *O svobodni volji* (*De libero arbitrio*, 1524) zelo jasno povedal svoje mnenje. Po njegovem je »zlo, da človek misli in hoče samega sebe preseči, namesto da bi vse prepustil bogu. Če bi namreč ljudje 'hoteli, kar hoče bog, četudi bi bog hotel njihovo zavrženost in pogubo, tedaj bi zanje zla ne bilo. Kajti tedaj bi hoteli, kar hoče bog, in bi potrpežljivo prenašali božjo voljo'«. ¹⁹

Takšna, za bogovca nesprejemljiva rešitev, je nakazana tudi v romanu.

Bogovec pa je dvomil:

»Ali so srečni, ki žive iz duha?«

Ni doumel, ni vedel, da je čudovita sreča iz pridige na gori v soncu in oljkah, pa še za ženico, ki ogenj neti, pa še za obnožnjo, ki sneg brede, in še v preprostem, ki s stražo streže žlahtni gospe roženvenški... 267

Torej verovati in ne misliti. Tu se prične Jernejev konflikt. Protestantizem mu v skladu z vero ponuja telesno potešitev, ne more pa umiriti njegovega duha. Ta delna svoboda učinkuje kot popolna nesvoboda, ki z vso močjo sproži vrsto dvomov: dvom o pravilnosti Lutrovega tolmačenja svetega pisma. Ta dvom napaja iz sv. Pavla, torej iz istega vira, ki je bil Lutru povod za doživetje in razlago biblije. Dvom o katolicizmu, ki z dejanji zanika Pavlov nauk, celo dvom o obstoju Boga, do katerega pelje pot samo prek posrednikov. Jernej je – oziroma bi moral biti – svobodnejši od Joannesa, ki ga veže celibat. Pa se vendar ne more ukлонiti sprejeti dogmi, novo vero primerja z zavrženo, ki se je nikoli ni mogel popolnoma osvoboditi, in vsi Joannesovi problemi, vključno problem telesnosti, se s podvojeno močjo pojavijo tudi pri njem. Vendar je med obema bistvena razlika: *plebanus predvsem veruje, bogovec pa predvsem dvomi*. Njegov dvom postane osnovno gibalno v idejni zgradbi romana, omogoča soočanje z bivanjskimi problemi na vseh ravneh ter vključuje blasfemični dialog Človek – Bog, prikazan na dveh ravneh: na dobesedni ravni pogovora s protestantskim bogom, upoveden v obliki bogovčeve poslovilne pridige, in na simbolni ravni snemanja katoliškega boga s križa.

Na vse to je verjetno mislil pisatelj, ko je zapisal, da si je *Bogovca* zamislil »kot nekak pendant k *Plebanusu*«. ²⁰ Tujka, ki jo je uporabil, je namreč dvopomenska: pomeni lahko nasprotje, pa tudi dopolnilo.

¹⁹ K. Vorländer, *Zgodovina filozofije* II, Lj. 1968, 38.

²⁰ Pisateljeve opombe k 2. zv. IS, 247.

In razrešitev? Zanimivo je, da jo v obeh romanih pisatelj postavlja na mejo življenja in smrti, na rob imanence in transcendence, da pa je vendarle trdno zasidrana v tostranstvu, v liku ženske, katere ljubezen daje telesno in posredno tudi duhovno življenje. Doječa Katrica (z asociacijo na Mater božjo), ki vrača plebanusa v telesno življenje, ter Agata in Mreta (z asociacijo na Marijo in Marijo Magdaleno), ki z lastnim telesom zaščitita mrtvega Erazma oziroma obhaja bogovca za smrt, so nosilke edine kvalitete, prek katere je mogoče priti do vere in vero tudi obdržati, in ki je obenem sestavni del vseh verovanj – ljubezni.

V kriznem času (kuga v *Plebanusu Joannesu*, propad protestantizma v *Bogovcu Jemeju*) in v soočenju s smrtjo se Pregljevemu književnemu junaku odkrije ta zadnja in obenem osnovna resnica. Ob njeni preprostosti in neomejeni veljavnosti se vse njegove do tedaj spoznane in priznane resnice izkažejo kot delne in omejene. Pisatelj jo v *Bogovcu* napoveduje s ponavljajočim se *motivom temo*, parafrazo verzov o ljubezni iz *Visoke pesmi*. Z njim zaključuje tudi tridelni epilog k romanu, alegorični prikaz osnovnih človekovih doživljanj: sovraštva, trpljenja in ljubezni.

Idejna podstat v zgradbi pomenskega polja

Kot že v *Plebanusu* je tudi v *Bogovcu* poudarjena dvojnost človekovega doživljanja in vrednotenja: rojstvo in smrt, ljubezen in sovraštvo, vera in dvom, prava vera in kriva vera, čistost in greh, telo in duh, moški in ženska, dan in noč, svetloba in tema, bela in črna barva. Naslovniku se kar sami oblikujeta polji z navidez zelo jasnim pomenom: *dobro* na eni in *zlo* na drugi strani. Pa je vse to res takó in takšno? Ali ni tako nasprotje le optika, skozi katero smo navajeni opazovati življenje in, opiraje se na veljavne etične in moralne norme, pripravljeni presojeti življenjsko resničnost? Za dualistično predstavitev *zunanje resničnosti*, ki jo pisatelj skorajda vsiljuje naslovniku, če se je ta pripravljen z njo zadovoljiti, se nahaja skrbno zgrajeno pomensko polje *notranje resničnosti*, v katerem bivanjski in etični problemi niso več prikazani v nasprotujoči si, marveč v dopolnjujoči in pojasnjujoči se dvojnosti ali pogosto trojnosti, ki simbolično zrcali njihovo zapleteno sestavljenost. Merila, ki določajo, ali je neki pojav pozitiven ali negativen, v tem novem vrednotenjskem sistemu niso več tako razvidna in enopomenska: pojav, ki je v bivanjskem mikrokontekstu (človek v svojem življenjskem času in prostoru) negativen, je v zgodovinskem in kozmičnem makrokontekstu lahko pozitiven in narobe. Vse je seveda novo le v primerjavi z neposredno veljavnimi in predhodnimi oblikami mišljenja in vrednotenja. Gledano širše, pa je mogoče potegniti vzporednice med Pregljem in filozofi, ki so bili njegovi sodobniki (tu mislim predvsem na Miguela Unamuna), za katere pa so bili skupni vir stari filozofi, začenši od predsokratikov in njihovih »začetkov razmišljanja o kozmičnem življenju«. Tako na primer Heraklit, s čigar vplivom na Nietzscheja »se je začela nova faza produktivnega prisvajanja. . . (Heraklitovih, op. avt.) idej, ki so globoko učinkovale na splošno filozofsko zavest sedanosti.«²¹ »Glavna združevalna in urejevalna sila tako v človeškem bivanju kot v kozmosu je Heraklitu logos, svetovni razum, 'ki vlada vsemu, ki ga vedoči – teh je zmeraj malo – ubogajo zavestno, speči pa nezavedno'«. ²² Eno od glavnih Heraklitovih spoznanj je »misel o sovpadanju nasprotij, zaostrena v tezi, da je 'vse eno' . . . Natančneje rečeno: ni enega brez drugega.«²³ V kozmični zgodovini, potekajoči v ciklih, ki se začenjajo in končujejo v ognju, v neprestanem toku, menjavanju, selekciji in boju, je za Heraklita stalna le ena stvar – ljubezen.

Heraklitovo 'arché', 'red stvari, ki ga ni ustvaril ne bog ne človek', kot svetovno pranačelo, cepljeno s filozofsko mislijo krščanskih gnostikov (poleg Pavla predvsem Klementa Alek-

²¹ K. Vorländer, *Zgodovina filozofije* I, Lj. 1968, 44.

²² Prav tam, 41.

²³ Prav tam, 41–42.

sandrijskega), da je ob božji besedi »kot najvišjem vodilu« potrebno tudi razmišljanje, »da bi se od golega verovanja v avtoritete dokopali do višje stopnje spoznanja, od modrosti otroka do modrosti odraslega človeka«,²⁴ nahajamo v *Bogovcu* postavljeno nasproti ne samo ozkosrčnemu protireformacijskemu, v vprašanju svobodne volje tudi Lutrovemu, marveč celotnemu slovenskemu janzenističnemu in mahničevskemu pojmovanju vere, kot je segalo še v Pregljev čas. In težko bi našli v novejši slovenski književnosti bolj odkritosrčno in obtožujočo izpoved razmišljajočega vernika, kot jo je v *Bogovcu* oblikoval Pregelj:

Kot otrok je trpel ob postavi, ki ji ni videl duše, kot mladeč je trpel ob prošnjah Gospodnje molitve, ki mu ni hotela biti pridna, kot mož je trpel iz spoznanja, da je vse na svetu greh mimo postave, prošnje in zakramenta, in da je ni rešitve duši, razen v močnem spoznanju, da je vse v enem, ki je vera. 251

Izhajajoč iz Heraklita tudi veliko lažje razumemo smisel obeh glavnih tipov književnih oseb, ki ju pisatelj v svojih ekspresionističnih delih neprestano ponavlja:

a) Tip slovenskega razumnika, preoblečenega v katoliškega duhovnika Janeza Potrebuježa in protestantskega bogovca Jerneja Knaflja, pa še pesnika Simona Jenka, skozi katerega je moč – in to je Pregelj vedno znova poudarjal – spoznati pisatelja in njegovo brezupno prizadevanje, da bi kot »vedoči« vernik mogel zavestno ubogati tako »Pismo« kot tiste, ki ga razlagajo.

b) Tip preprostega, nerazmišljujočega, otroškega (Heraklit bi rekel spečega) človeka, večkrat tudi spreobrnjenega očitnega grešnika, ki vero ima ali pa jo dobi in ki brez težav anticipira njen nauk in zapovedi. To so ljudje kot dijakon Peter in Katrica v *Plebanusu*, pa stara ženica, Erazem, Tilen in Mreta v *Bogovcu*.

c) Vmes so še ljudje, ki se zavestno izločijo iz prve, redkeje iz druge skupine in se prilagodijo vsakokratnim razmeram. Kot sta v *Bogovcu* simpatično upodobljeni, prevejani, a na znotraj zvesti učitelj Dachs na eni in odbijajoči, na Judeža spominjajoči, preračunljivi učitelj Wassermann, ki se, da bi preživel, iz gorečega vernika spremeni v prav tako gorečega nasprotnika protestantizma. Pa od Judite zapeljani baron Nikolaj in na drugi strani Agata, ki ji je ljubezen do Erazma vodilo in glavni smoter življenja, ki mu podreja vse drugo, tudi vero.

»Nič ne veš, papežnica,« je rekel (Erazem, op. avt.) pomilovalno. »Uči me,« je zagorela deklica. »Tvoja vera, moja vera. . .«

Silna moč je ljubezen. Še glas vesti prevpije, še klic zveličanja. . . 285

Razumljivo nam postane tudi to, da Pregljev ekspresionistični Človek ni in ne more biti predstavljen samo kot Janez Potrebujež oziroma Jernej Knafelj, ampak v dopolnjujoči se dvojnosti Moški – Ženska, ki jo v *Bogovcu* na moški strani sooblikujeta še dopolnilni osebi Erazem in Dachs, na ženski pa jo kot skoraj enakovredne književne osebe oblikujejo Agata, Judita in Mreta. Naslednjo stopnjo, brezupni poskus metafizičnega zlitja obeh spolov v prvotno enotno (androgino) podobo Človeka, je pisatelj tvegala šele v noveli *Tha-biti kumi*. Izid in odmevi nanj so znani.

Vrnimo se na začetek razmišljanja, k dvojnosti oz. nasprotju v človekovem doživljanju. V oblikovanju pomenskega polja čustva, označenega s samostalnikom *ljubezen*, je Pregelj prikazal model preraščanja iz antitetične dvojnosti v sintetično enotnost s tako imenovano veliko pomensko figuro, ki deluje v okviru pripovedi (diskurza). Dokončno jo oblikuje z vloženi besedili, ki se kot *motivi teme* ponavljajo skozi vse besedilo romana.

²⁴ Prav tam, 203.

Pojem ljubezen se po eni strani oblikuje kot eden od členov nasprotja *ljubezen : sovraštvo*. Toda videli smo že, da Pregljeve moške osebe niso sposobne samo enega od obeh čustev, da v izredno močnem čustvenem doživljanju večkrat sploh niso sposobne ločevati med obema. Posebej jasno je to opaziti pri bogovcu, ki ves čas poskuša opredeliti svoj odnos do ženske, do pokojne žene, do baronice Judite in do Mrete, do matere in do »papežniškega znamenja« v polju, celo do »vere norških bab«, krizamnika. Da »ni ljubezni brez sovraštva in ne sovraštva brez ljubezni« je opazno celo pri Wassermannu, pri katerem se zatajevana ljubezen do »spadlega« sina in bolečina ob njegovi smrti pomešata z mržnjo in sovraštvom do pokojnega bogovca. Samo ljubiti je sposoben le Tilen, ampak Tilen je »božji otrok«. ²⁵

Po drugi strani pa bogovec ljubezen do ženske doživlja kot ambivalentno čustvo, kot zakrament in greh obenem. Tako kot se mu v spominjanje na pokojno ženo neprestano vpleta Lutrova misel:

»Nichts Lieberes auf Erden, denn Frauenlieb wem's kann werden.«

In kot ga zbudi v resničnost blodna Mretina pesem:

»In roten Klee, im grünen Grass
unser beiden Bette was«.

Navidez trdno nasprotje: dovoljena, priznana, čista zakonska ljubezen proti nedovoljeni, grešni zunajzakonski ljubezni se v bogovčevem primeru podre, kakor hitro zamenjamo – in to bogovec neprestano počne – protestantska moralno-etična merila s katoliškimi, ki bogovca zavezujejo s celibatom. In tako Jernej vedno znova prihaja navzkriž s cerkveno postavo, razmišlja in dvomi:

Ali je res vse to tako tuje? Ali ni v vsakem človeku in še v svetcu prav tako iz dneva v dan? Kako je pisano? Dv solt nicht begern deines nehisten weibst! Kako se oglašja iz krvi? »Nichts Lieberes auf Erden ...« 265

Ali pa je ljubezen, kar je? Ali ni le sila in sla iz nenavidljivca, ki nas v prepad in mlamol jaše, nesrečno ježno žival? 233

Kot porog Lutrovim besedam prinaša ljubezen do ženske bogovcu v svojih nasledkih le trpljenje in razočaranje. Tako zakonska, iz katere mu žena rodi troje otrok, od katerih nobeden ne bo nadaljeval ne njegovega človeškega ne duhovniškega poslanstva, kot zunajzakonska, ko hrepeni po vzvišeni, nedosegljivi tuji ženi, katoličanki Juditi, in si obenem samo telesno poželi »obnožnjo« Mreto.

Nasprotje čista ljubezen – grešna ljubezen zamenja kot prehodna stopnja spoznanje, da je vse greh, da je vsakršna ljubezen med moškim in žensko ali pa tudi le misel nanjo človeku v pogubo. V naslovnikovi zavesti se oblikuje paradigma, ki izniči pozitivno pomensko polje dogovorjenega vrednotenja, ki se je izkazalo kot lažno. Širi se pomensko polje pojma *greh* kot zunanega znamenja človekove odvisnosti in nesvobode v razmerju do znane-neznane dvojice Bog in Satan.

Šele ko je bogovec osvobojen svoje prvotne, pridobljene predstave o ljubezni, lahko prične graditi novo subjektivno-objektivno predstavo o tem čustvu. Počasi, pa naj si še tako zatiska oči pred njo, se bogovcu odkriva notranja resničnost. Kot spoznanje o površnosti Juditinega čustvovanja in Mretini iskrenosti ter njenih človeških vrednotah. Kot Agatina ljubezen, ki je tako prvinska, da sploh ne postavlja meje *čistost : greh*, pa je vendarle do potankosti natančno udejanjenje Pavlovega pojmovanja ljubezni. Vzporedno z bogovčevimi dvomi in kolebanji se že od sredine prvega poglavja oblikuje nova paradigma celost-

²⁵ Mišljeno v starem ljudskem pomenu, ki ga je v slovensko književnost vnesel C. Kosmač.

nega dojemanja pojma ljubezen, predstavljena s ponavljanjem motiva teme, parafraze odlomka iz Visoke pesmi.²⁶ Povezuje bogovčevu in Agnezino, Agatino in Erazmovo, Juditino in Nikolajevo, logarjevo in Jutino, pa še Mretino in Tilново zgodbo, ki z različnih gledišč oblikujejo enoten pojem čustva, poimenovanega ljubezen. Prek zveze med spoloma in vezi med starši in otroki prerašča ljubezen v mogočno sredstvo povezovanja vseh ljudi. Ne vera, oziroma ne taka vera, ki združuje enako misleče, pa razdvaja različno misleče, pač pa ljubezen, iz katere raste vse – tudi vera – je glavna vrednota človekovega življenja in edina realna oblika njegovega hrepenenja po svobodi in nesmrtnosti. V tem je Pregelj blizu tako Heraklitu kot Pavlu,²⁷ pa tudi sodobniku Unamunu. Tako se konča tudi pisateljeva pripoved o človeku:

Ljubezen je močen ogenj. Vse vode sveta ga ne pogase. Niti kri ne. Zvesta je ljubezen kakor grob. In grob je neumrljiv. 337

Prav pri gradnji pomenskega polja *ljubezen* pa nam pisatelj zelo razločno pokaže model, ki postane v njegovem ekspresionističnem delu splošno veljaven. Razgraditi mora enega od členov nasprotja in poudariti drugega, uničiti človekovo pridobljeno predstavo, da potem lahko ponovno oblikuje in zgradi novo, osebno predstavo o ljubezni, ženski, čistosti, veri in bogu.

Pri Pregljevih ekspresionističnih junakih se srečujemo s pojavom, ki ga ekspresionizem označuje s toposom »*notranje spremembe*« v človeku kot ene od možnih oblik ekspresionističnega ustvarjanja »*novega človeka*«. Pri Mreti se ta sprememba izvrši preprosto, nezapleteno, tako kot jo pisatelj simbolično prikaže s slačenjem starih in oblačenjem novih oblačil. Pri bogovcu pa je notranja sprememba šele zadnje dejanje na naporni poti iskanja in dvomov:

Prvi sončni žarek je sinil čez goro. Takrat se je zavedel bogovec pod roko, ki mu je šla mimo čela. Nepoznana sreča mu je vstala in je zahrepenel: »Matil!«

Potem je vse videl in vedel in začutil, da še živi. 335-36

Spoznanje pri polni zavesti, ki mu neizogibno sledi smrt. Bogovec se ni sposoben prilagoditi zunanjim razmeram, kot se npr. prilagodijo baron Nikolaj, Judita in Dachs; v tem spominja na Kafkove junake. Tudi ni sposoben spontano doživljati ljubezni in vere, kot je to dano dijakonu Petru, Katrici in Mreti in kot se temu po bridkih preizkušnjah priuči Joannes. Nima torej tistih osnovnih lastnosti, ki so potrebne za telesno in duševno preživetje v kriznem času. Razlika med bogovčevim spoznanjem in pojmovanjem njegovega okolja je prevelika in ni še prišel čas »nove, odprte, univerzalne vere, prežete z duhom tolerance in pripravljene priznati, da obstajajo osebne in različne poti odrešenja.«²⁸ Tako kot poje Erazmova pesem:

*»Es ist ein Schnee gefallen.
und ist es doch nicht Zeit.«*

²⁶ Razlagalci cerkvenih besedil tolmačijo Visoko pesem na več načinov: kot parabolo, ki prikazuje zvezo Boga s svojim ljudstvom, kot alegorijo, ki ponazarja Jahvejevo ljubezen do Izraela, cerkveni očetje vidijo v ženinu Kristusa in Cerkev kot njegovo nevesto ipd. Poleg tega pa obstaja tako pri katoliških kot pri protestantskih eksegetih tudi dobesedno tolmačenje: Visoka pesem opisuje »prvotno ljubezen med moškim in žensko in se v stilu in tematiki ne razlikuje od ljubezenskih pesmi starega Egipta«. Ta razlaga je v skladu s pojmovanjem stare zaveze, ki »zvezo med spoloma zelo visoko vrednoti in vidi v njej odsliskavanje božje ljubezni do človeka«. Vse prim. M. Lurker, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1979, 250-51.

²⁷ Tudi sv. Pavel postavlja v določenem smislu ljubezen nad vero, ko pravi: »In ko bi imel preroštvo in bi vedel vse skrivnosti ter imel vso vednost in ko bi imel vso vero, tako da bi gore prestavljal, ljubezni pa bi ne imel, nisem nič.« (Prvo pismo Korinčanom 13, 1-2.)

²⁸ Hutnikiewicz 1967, 30.

Kljub temu – ali pa morda prav zato – pa bogovčeva smrt ni tragična in tudi nejunaška ni. Dosegel je to, po čemer je hrepenel – spoznanje. Za Jerneja je to spoznanje dokončno. Ali je bilo tudi za Preglja?

Pisatelj je moral za Joannesovo in Jernejevo spoznanje plačati visoko ceno. Zanj je moral žrtvovati nedolžno žensko (v *Plebanusu* Katrico, v *Bogovcu* Agato) in dobrega, s tragično krivdo obremenjenega človeka (dijakona Petra in Tilna), v *Bogovcu* je moral sneti Boga s križa in umoriti glavno književno osebo, tako Jerneja kot njegovo mladostno abstrakcijo Erazma.²⁹ Predvsem pa je moral razdreti tradicionalno slovensko – in tudi svojo prvotno – predstavo o »vsebini« in »obliki« književnega dela. Prvi rokopis *Bogovca* je požgal. Tudi to je simbolično dejanje, ki spominja na požiganje protestantskih knjig, še bolj pa na veliko bližji požig Cankarjeve Erotike. Prav nič ne moti, da je tokrat to delo opravil pisatelj sam. Iz zaobljube ob ženini bolezni in/ali iz strahu pred tem, kar je in kakor je povedal. Pa je bil Pregelj pisatelj vseeno močnejši od Preglja človeka in še enkrat je napisal roman, ki ga Slovenci že pol stoletja prebiramo in razbiramo, vsak po svoji predstavi in podobi.

Namesto epiloga

Pregelj o svojih delih ni dajal neresničnih izjav. Samo povedal ni vse resnice ali je to, kar je, povedal dvoumno. Zato je res, da je *Bogovec Jernej* tudi roman o tem, »kako umre zadnje poluverstvo ali protestantovstvo v katoliškem slovenskem življu«. Res je »tudi izraz neke piščeve miselnosti« o tem, da »ustaljena katoliško verna duša slovenska ne prenese tujega duha«. Še prav posebej pa je res, da je »prenekaj prav lastno doživljenega, skorajda patološkega . . . skrila v [B]ogovcu«³⁰ in da je z njim napisal ekspresionistični roman, ki po svoji umetniški vrednosti spada v sam vrh ne samo slovenske in jugoslovanske, ampak tudi evropske ekspresionistične proze.

²⁹ Ta poenostavljeni model, ki spominja na modele v Proppovi Morfologiji bajke, ima v pomenski zgradbi romana pomembno vlogo, saj ga povezuje z arhetipskim mitološkim motivom žrtvovanja (nedolžnega) posameznika za drugega posameznika oz. za (grešno) skupnost.

³⁰ Pisateljve opombe k 2. zv. IS, 247.

Milan Dolgan

Pedagoška akademija v Ljubljani

GRÜNOVA PRIREDBA MOŠKRIČEVE DRAME RDEČE ROŽE

V slavističnem seminarju dr. Marje Boršnikove v začetku 50-ih let smo obravnavali pisateljsko zapuščino Prežihovega Voranca, kar je bila osnova za poznejši *Prežihov zbornik*. Moj prispevek, in sicer obravnava Prežihove nedokončane drame, ki povzema snov romana *Jamnica* in ki jo je leta 1953 dopolnil, priredil in izdal pri založbi Obzorja Herbert Grün, ni bil med osrednjimi, vednar mu je prof. Boršnikova posvetila veliko pozornost, kar je bilo v skladu z njenim značajem in načinom pedagoškega in znanstvenega dela, name pa je ta pozornost vplivala spodbudno, tako da sem se čutil profesorici še naprej zavezan.

Moje zanimanje za Prežiha je koreninilo v srednješolskem obdobju, o čemer priča hvalnica romanu *Doberdob*, objavljena v dijaškem listu Vigenj, ki ga je urejal sošolec Vital Klabus, ko smo obiskovali gimnazijo na Jesenicah.

Ko zdaj raziskujem literarno zapuščino narodnega heroja, pisatelja samorastnika, delavca *Jožeta Moškriča (1902–1943)*, se mi kot bistveni sklep celotne raziskave ponuja primerjava s Prežihovim Vorancem. Tudi Moškrič je izšel iz duha dobe, v kateri je velike politike in umetnike vrglo na površje tudi delavstvo in ne le izobraženstvo. To se je seveda dogajalo z dvojnimi naporom, a je bilo koristno in potrebno. Kvaliteto, ki jo je izpričal Prežihov Voranc v slovenski prozi, je izpričal deset let mlajši Jože Moškrič v slovenski dramatiki. (Glej moja članka, ki sta izšla v Književnih listih časopisa Delo 12. II. in 25. XI. 1982. Prvi: *Velika, močna dramatika Jožeta Moškriča*. Drugi: *Pred 50 leti so osvojile slovenski oder Rdeče rože*. Moja obširnejša razprava o Moškričevih dramih *Dani se je izšla v časopisu Železar na Jesenicah 25. XI. 1982.)*

Med številnimi vprašanji, s katerimi se srečujem, ko raziskujem Moškričevo literarno in posebej dramsko zapuščino, je tudi to, da je Herbert Grün nekaj let potem, ko se je ukvarjal z omenjeno Prežihovo dramo, priredil in pripravil za objavo tudi prvo veliko Moškričevo dramo – *Rdeče rože* (1959). Grünovo priredbo je potrebno oceniti, kajti naša gledališča bodo zdaj zdaj pričela odkrivati in oživljati Moškričevo dramatiko, pa se bo treba odločati ali za Grünovo priredbo Rdečih rož ali za prvotnejše Moškričevo besedilo.

Čeprav je dilema že vnaprej razrešena s tem, da ne gledam na Moškričevo dramatiko kot na začetniške in nekvalitetne poskuse diletanta, ampak jo imam za veliko dramatiko izjemno nadarjenega in sposobnega avtorja, iz česar sledi, da je treba temeljiti na osnovnih Moškričevih besedilih, ne pa na kaki priredbi, pa hočem to problematiko opisati nekoliko natančneje in prek nje opozoriti na nekatere pomembne značilnosti idejne in oblikovne sfere Moškričeve drame *Rdeče rože*.

Vsebina drame *Rdeče rože*, ki je bila prvič uprizorjena leta 1932, nekoliko dopolnjena pa leta 1933 in je Moškričev dramski prvenec, je naslednja:

Prvo dejanje: V stanovanju Toneta Jeriča, tovarniškega delavca in požrtvovalnega delavskega zaupnika, se srečata njegova svakinja Ivanka in njen zaročenec ter Tonetov sodelavec France Majcen. Tudi France je zavzet sindikalni organizator. Vrnil se je iz Francije in načrtuje, da bi s prihranki kupil hišico, ki bi bila dom obema družinama. Ivanka, ki tudi dela v tovarni, prizna, da jo skuša osvojiti tovarniški podravnatelj inženir Filder. Danes jo je premestil na lažje in boljše plačano delovno mesto, na katerem je bila doslej Maličeva Mara. Ivanka miri Franceta, češ da bo s Filderjem obračunala rajši

sama: »Marsikaj, česar moški ne sme, je ženski dovoljeno, zlasti v silobranu.« Potem se France pogovarja s Tonetovo ženo Cilko, to je Ivankino sestro. Cilka je bolna (tuberkulozna), občutljiva, mati dveh otrok, živi v strahu za prihodnost. Medtem ko ima Cilka zelo rada otroke, France graja, da imajo nekatere delavske družine veliko otrok. Pride Tone z novico, da mu je Filder sporočil, da vodstvo podjetja namerava odpustiti štirideset delavcev, preostalih pa bo znižalo plače. Tone je sklical za zvečer sestanek delavskih zaupnikov. Tone miri prestrašeno ženo, vendar se namerava zavzeti za delavstvo, ne glede na morebitno osebno in družinsko škodo. Tone nežno ljubi Cilko in skrbi za njeno zdravje. Preden odide na sestanek, spregovori z Ivanko o njeni premestitvi in o Filderju.

Drugo dejanje: V Srakarjevi gostilni kvartajo in popivajo trije mladi delavci, ki precej zaslužijo, ker v tovarni raztovarjajo premog na akord. Iz Srakarja se norčujejo in govorijo, da ni pošten. Pride delavec Ržen, ki ima devet otrok in se žena po zadnjem porodu ne more opomoči. Ržen obupan popiva. France Majcen, ki v gostilni večerja, opominja Ržena, da ne bi smel obupovati: »Nekaj je pa le, vsaj za kruh in krompir, saj nekateri danes niti tega nimajo.« Maličeva Mara pride po Ržena, ker da mu je umrl najmlajši otrok. Mara in delavci zberejo denar za pomoč Rženovi družini. Delavci se pogovarjajo o Mari: doslej je Filder ljubimkal z njo, zdaj pa se je je naveličal in si izbral za novo žrtev Ivanko. V gostilno pridejo: tovarniški sluga, slabič Žagar; Božič in stari Markič, ki podpirata Toneta Jeriča; predelavec Dular in Marn, ki sta pokorna tovarniški upravi, in Tone Jerič. Razpravljajo, kaj storiti v tovarni. Dular in Marn, ki ima hišo in kmetijo, predlagata, da bi Filderjeve ukrepe sprejeli kot nujno zlo, češ da je povsod gospodarska kriza. Tone Jerič pa ve, da je dobila tovarna pomembna naročila in da si vodstvo tovarne ne more privoščiti delavske stavke, zato misli, da je treba zagroziti s stavko. Marn in Dular užaljena odideta. Delavci akordaši, ki se najprej ne menijo za delavsko organizacijo, se premislijo in postanejo borbeni, ko izvejo, da bo Filder odpravil njihove prednosti.

Tretje dejanje: Tovarniški ravnatelj Goldschmied, preden odpotuje, daje navodila inž. Filderju, naj, če ne gre drugače, delavcem popusti, češ da bo upravni odbor znižanje cen izdelkov moral kriti tako, da bo znižal dobičke delničarjev. Filder pa meni, da je zaradi brezposelnosti ravno zdaj pravi čas, da delavcem vsilijo nižje plače in jih več odpustijo; razliko bodo morali nadoknaditi drugi. Filder se hoče prikupiti upravnemu odboru (delničarjem), ker bi rad postal ravnatelj. Toda uspel bo samo v primeru, če delavci ne bodo stavkali, kajti proizvodnja mora teči in naročila morajo biti izpolnjena. Žagar mu poroča o sinočnjem sestanku. Ob devetih bodo delavci zborovali. Filder telefonira, naj pridejo orožniki. Tone Jerič pride uradno, kot delavski zaupnik, k Filderju. Filder zamegljuje resnični položaj podjetja. Tako kot že pred časom Tone tudi zdaj odkloni, da bi stopil na stran podjetnikov, za kar bi bil poplačan z vodilnim delovnim mestom. Filder se posvetuje z Dularjem in mu obeta plačilo. Dular predlaga, naj orožniki Jeriča aretirajo (»S tem bomo druge še bolj razburili.« – »A brez glave bodo.«) in predloži spisek delavcev, ki naj bi jih kot hujskače odpustili iz službe. Filder posluša iz pisarne, kaj govorijo na delavskem zborovanju. Tonetov govor venomer prekinja orožnik. Dular govori laži: da hoče upravni odbor tovarno zapreti in da je podkupil Jeriča, naj organizira stavko. Tone doživi neuspeh. Delavci ne stopijo v stavko, ampak gredo delat. K Filderju pride Mara. Besna je na Ivanko. Pove, da je noseča. Prisluškuje Filderjevemu pogovoru z Ivanko in spozna Ivankino odločnost in neupogljivost, čeprav Filder grozi, da bo odpustil z dela tudi Toneta in Franceta. V posebnem prizoru Filder ponovno snubi Toneta, naj izstopi iz delavske organizacije. Mara spet govori s Filderjem. Filder ji nasuje v pitno vodo prašek, ki povzroča splav ali celo smrt. Vendar Mara sprevidi njegovo namero in zagrozi, da ga bo ovadila zdravniku in tožilcu. Filder grozi, da jo bo zadavil, toda Mara ga zabode z nožem. Potem se zave: »Svojemu otroku sem ubila očeta!« Sklene napraviti samomor. Orožnik in tajnica najdeta mrtvega Filderja, in ker je bil pred kratkim pri Filderju Tone, je on osumljen umora. Orožnik ga gre aretirat.

Četrto dejanje: Cilkin samogovor: temne slutnje, bolezen. Sestra Ivanka se predčasno vrne z dela. Cilka ji prizna, da je zelo zelo bolna. Ivanka se zave, da je od nje odvisno, ali bo občutljiva Cilka preživela, kajti Filder bo Toneta odpustil, če se sama ne bo vdala njegovi ljubezenski strasti. Sklene, da bo le šla na sestanek s Filderjem, a če ga ne bo mogla preprostiti, ga bo ubila. Nato se pogovorita s Francetom. Ivanka ne bo več hodila v službo, gospodinjala bo, v kratkem bo poroka, Cilka pa pojde v zdravilišče. Delavcem je že žal, da so pustili Toneta na cedilu. Tone pride z novico, da je Mara skočila z vrha kamnoloma in se ubila. Markič pride z novico, da so našli Filderja zaklanega. Orožnik pride aretirat Toneta. Cilka bruhne kri in umre. Tone se najprej pritožuje nad usodo, potem pa pravi: »Prerad sem jo imel, da ji ne bi privoščil počitka, ki ga je bila tako potrebna... Odslej boš samo počivala. Mirno, mirno, kakor da sploh rojena nisi bila!« Tone se poslovi od živih in od mrtve žene: »Na grob ji namesto mene nasujete rož, rdečih rož, ta simbol ljubezni, trpljenja in svobode!«

Peto dejanje: Za Jeričeve otroke skrbita France in Ivanka ter Tonetova mati. Ivanka odide k Rženovim; tudi njim pomaga. Večer je, otroka spita. Prideta Markič in Božič. Medtem ko je pred enim letom Jerič zaman poskušal ustanoviti konsum (delavsko trgovino), je zdaj tik pred ustanovitvijo. Nepričakovano se vrne Jerič iz zapora. Najprej gre gledat otroka. Pripovedujejo mu, da se je položaj v tovarni bistveno popravil. O množični udeležbi delavstva na Cilkinem pogrebu. O Mari France pravi: »Tudi nje se bomo spominjali, kot da je padla v borbi za delavske pravice.« Tone želi oditi na pokopališče. Delavci pejejo pod oknom: Pojdem tja na grob zeleni . . . Toda Ivanka, ki se je razvila v odločno borko za delavske pravice in se je namenila, da bo v tem boju spodbujala može in vzgajala Cilkina otroka v »močna značaja«, brani Tonetu, da bi šel sam na pokopališče. Delavci so zbrani na ulici. Markič pride Tonetu izreč sožalje in čestitaj, da je oproščen vsake krivde prišel iz zapora. Tone govori. O zaupanju, ki ga uživa in ga ne bo zlorabil, o žrtvah delavskega boja, o enotnosti in da bodo šli »od uspeha od uspeha do končne zmage«. Potem ko reče Ivanka: »Torej jih bomo vzgajali, kot je treba. Jaz male, vidva pa velike otroke in jih vodili na pravo pot, ki vodi k soncu, svobodi!« – delavci pod oknom zapojejo pesem *Bratje, le k soncu, svobodi*.

Herbert Grün Moškričeve drame *Rdeče rože* ni priredil in izdal na svojo pobudo, ampak po naročilu. Izšla je ciklostirano v 500 izvodih »v počastitev 40-letnice ZKJ« pri Prosvetnem servisu leta 1959 v Dramski knjižnici, ki jo je urejal Marijan Belina. Spremno besedo je napisal Moškričev sin Marijan. Grün ni izrazil svojega odnosa in mnenja o Moškričevem delu in osebnosti. Ni jasno, na osnovi katerega besedila je delal priredbo. Žal Grünova literarna zapuščina, ki je shranjena v Celju, zdaj še ni dostopna. Nekateri znaki kažejo, da ni imel v rokah samo besedila, ki ga je pred vojno razmnožila Zveza Svobod, ampak tudi kak prvotnejši avtorjev tekst.

Grünova priredba *Rdečih rož* izrazito posega v zgradbo, deloma pa tudi v idejnost drame. Grün je hotel odpraviti dramaturške slabosti, a je pri tem posegel v oblikovne in slogovne značilnosti drame. Grün je gotovo hotel ustreči amaterskim odrom. Kot da se mu Moškričeva drama ni zdela dovolj ljudska, zato je iz »drame« skušal narediti »igro«. Zabrisal je nekatere stilne značilnosti in – paradoksalno – odpravil nekatere ljudske, tradicionalne literarne motive in prijeme.

Medtem ko Moškrič dosledno deli dejanja na prizore, pri čemer so nekateri samo formalne, drugi pa zelo smiselne enote, je Grün to delitev opustil.

Njegova priredba ima samo štiri dejanja, in sicer je združil četrto in peto dejanje. Napravil je dve sliki z vmesno kratko zatemnitvijo. Ta združitev ne vpliva ugodno. Narekovala jo je najbrž le ista scena, medtem ko sta kompozicijsko-časovno v resnici povezani (hkratni) tretje in četrto dejanje.

Pomembnejše je, da je Grün tako rekoč presekal tretje dejanje – končal ga je tam, kjer se konča delavsko zborovanje. Ves zasebni in izrazito akcijski del tretjega dejanja (zlasti Filder – Mara) je Grün izpustil. Kaj se je zgodilo, izvemo iz pogovorov v četrtem dejanju. Na ta način je opuščeno zanimivo, za ljudsko dramatikou ugoden dramaturški prijem, s pomočjo katerega gledalci že vedo, kaj se bo zgodilo, nastopajoče osebe pa še ne.

Medtem ko Moškrič gradi dramsko zgodbo sintetično, Grün bodoče dogodke pripravlja že prej. Že na začetku seznanja gledalce z Marino nosečnostjo in s Cilkinou boleznijo. Na ta način je Grünova dramska zgodba psihološko in realistično bolj utemeljena, vendar stilno manj izrazita.

Grün je odpravil samogovore, ki v Moškričevi drami učinkujejo po eni strani klasicistično, po drugi pa ljudsko. Res je Grün odpravil marsikatero dramaturško slabost. Na primer namesto Filderjevega samogovora in glasnega branja pisem uvaja učinkovit telefonski pogovor. Pri Grünou Ivanka ne doživlja Filderjevega brutalnega pritiska in trenutne dvojenosti med idealnostjo (čistostjo) in požrtvovalnostjo (dobroto). Namesto klasicističnih, stilno čistih prvin uvaja Grün običajne, realistične, bolj blede oblikovne prijeme.

Grün uvaja več didaskalij (režijskih napotkov), vse v smislu splošnosti, tipičnosti in realizma.

Medtem ko so Moškričeve osebe zarisane ostro, predvsem so nekateri delavci in ženske izrazito pozitivni, pa Grünova priredba zmanjšuje pozitivnost pozitivnih oseb, zmanjšuje njihovo odločnost, nežnost in človeško veličino.

Uvaja več naturalističnih prvin. Naturalistično in na široko na primer upodablja Rzenovo pijanost – uvaja petje kvantaške pesmi. S tem sicer poveča teatrsko učinkovitost (kontrast) glede na poznejše sporočilo o smrti Rzenovega otroka, vendar ocenjujemo to kot pretiranost, ki ni v skladu z Moškričevo umerjenostjo in estetskim čutom.

Čprav je Filder slab, negativen, prav nečloveški, pri Moškriču ni grobih izrazov (»prasec«, »svinjarija«) na njegov račun.

Vendar, kot že rečeno, Grün je najbrž upošteval neko prvotnejšo besedilo, a kaj je bilo v njem, ne vemo.

Grün znižuje moralno vrednost Ivanke, ko ji v zvezi s premestitvijo v tovarni polaga v usta besede in nazor: »Jaz sem pa le prišla na boljše.«

Pri Moškriču so odnosi med delavcem Francetom in delavko Ivanko topli, človeški, lepi, odkriti, medtem ko pri Grünu Ivanka pravi Francetu: »Z Maličevo Mici me menda ne boš primerjal«, a France ji zabrusi nazaj: »Ženske ste vse takšne.« Grün v 1. dejanju označuje Franceta, ko pričinja z Ivanko pogovor o njenem razmerju s Filderjem, kot obotavljivega, negotovega, nemožatega. Moškričev France je možat, samozavesten, naraven. Ohraniti bi bilo treba Moškričevo svežino, izvirnost in izostrenost v označevanju likov, ne pa jih delati poprečne, vsakdanje in shematične.

Ko pri Grünu Tone pripoveduje o zadnjem pogovoru, ki ga je imel s Filderjem, pravi, da je šel k njemu zato, »da bi se le kako pogodil«. Ta formulacija je površna in lahko meče na Toneta slabo luč. Moškričev Tone je čist značaj, sposoben in dosleden delavski voditelj, nepodkupljiv in zvest. Poudarek njegove voditeljske sposobnosti in sploh nujnosti, da je delavstvo treba voditi, je Grün na koncu drame izpustil. V 1. dejanju je Grün izpustil tudi tole dejstvo, ki pomembno označuje Toneta: da je pri zadnjih pogajanjih odklonil mesto mojstra, ki mu ga je ravnatelj ponudil, če popusti.

Grün je seveda veliko črtal, hoteč besedilo skrajšati. Poleg tega je iz dramaturških razlogov odpravljjal dele besedila, ki so govorniški, strokovni, negledališki (neakcijski). Žal je pri tem utrpela škodo idejnost in agitacijska naravnost drame. Oškodovan je Tone kot politik in sposoben gospodarstvenik. France, ki je pri Moškriču v dveh prizorih dokaj agitacijski, rezonerski (o delavskih družinah, v katerih je veliko otrok; o Rzenovem pijančevanju), je pri Grünu večinoma izgubil to lastnost.

Grün je po eni strani omejil govorništvo in strokovnost v drami (izpustil je tudi prizor, v katerem nastopa tovarniški ravnatelj Goldschmied, ki kaže razumevanje za težavne življenjske razmere delavstva), po drugi strani pa je izpustil tudi najbolj akcijski del drame, to je drugi del 3. dejanja. Najbrž je sodil, da so motivi kot Filderjev samogovor, neverjetno zločinstvo, Marino prisluškovanje, smrtonosni prašek, nož, kamnolom, Marin samomor, naključni prihod orožnika itd. preveč bizarni in oblikovno preveč klasicistični.

Imel je prav, da je Moškričeva dramaturgija v tem delu drame šibka. Toda ta šibkost je glede na ljudskost Rdečih rož mogoče spremeniti v krepost. Dramaturški popravki so potrebni, vendar jih je mogoče napraviti bolj v Moškričevi kompozicijski in oblikovni smeri.

Moškričeve *Rdeče rože* vsebujejo prvine viharneške romantične in klasicistične dramatične. Poleg tega težijo po eni strani k veliki, pravi drami, po drugi pa k ljudski, čustveni drami s tradicionalno, jurčičevsko kompozicijo.

Rdeče rože so dosegale v letih 1933–1935 velikanski uspeh. Čeprav so zahtevna drama, so *Rdeče rože* uprizarjala drugo za drugim amaterska delavska kulturna društva. Nekatera so bila ustanovljena prav zato, da bi postavila na oder to dramo. Nato je posegla v delovanje društev oblast in cenzura, kar je bil glavni vzrok, da je bilo v zadnjih letih pred vojno že prav malo uprizoritev. »Razredna pristnost in ostrina Rdečih rož«, kot označuje dramo Janko Liška v zasebnem pismu, je bila enkratna. Naslednji Moškričevi drami *Borba za kruh* in *Razkrinkana morala* obravnavata širšo snov in sta idejno širši. Nadaljuje in pogloblja prvotno tematiko Moškričeva drama *Dani se*, ki je oblikovno popolnoma izčiščena in enovita.

Začuda med vojno ni bilo ne duha ne sluha o kaki uprizoritvi *Rdečih rož*. To si lahko razlagamo med drugim s tem, da je bila politična osnova Osvobodilne fronte široka in nacionalna, ne pa ozko razredna, delavska. Zanimivo je, da je na prelomu let 1942 in 1943 politično vodstvo (Edvard Kardelj in drugi) ugotovilo, da bi bil Jože Moškrič primeren za delo v odborih delavske enotnosti v tovarnah, saj je bilo spričo partizanskega boja politično delo med zaposlenimi delavci zapostavljeno. Načrt se ni uresničil, ker so nekateri nasprotovali in ker je Moškrič 22. februarja 1943 padel.

Tudi povojno življenje *Rdečih rož*, čeprav vemo za nekaj uprizoritev, ni bilo posebno uspešno. Med drugim zato, ker se je zlasti na kulturnem področju nadaljevala politika povezovanja različnih družbenih sil. Nihče pa se ni zavedel, da je Moškričeva dramatika kot celota tudi v tem smislu zelo zanimiva in uporabna. Grünova priredba *Rdečih rož* iz leta 1959 je delu prej škodila kot koristila. Dandanes se je treba opreti na izvirno Moškričevo besedilo, upoštevati je možno le nekatere Grünove tehnično-dramaturške izboljšave. Življenje drame *Rdeče rože* skupaj z drugo Moškričevo dramatiko se pravzaprav znova pričinja.

ZAPISEK O VALJAVCU

V 13. zvezku SBL je prišel po abecedi na vrsto tudi Matija Valjavec. Njegovo leposlovno in narodopisno delo je opisal dr. Vilko Novak, Valjavca kot jezikoslovca pa je – zelo obširno, mimo koncepta publikacije – obdelal dr. Jože Toporišič. Ker sem za zbirko *Izbrana mladinska beseda* pripravil pri Mladinski knjigi izbor iz Valjavčeve mladinske ustvarjalnosti, se mi je nabralo nekaj gradiva, ki po svoje prvo in drugo delo dopolnjuje ali zapisano sodbo menja. Saj velja: na slehernega pisatelja, če je kaj vreden, so mogoči različni, tudi novi pogledi, da smo mu pravični v svojih sodbah.

Valjavec spada od gimnazijskih let svojega ubadanja z literaturo med najbolj plodne in vnete prevajalce.¹ Navedimo samo imena svetovnih slovstvenih ustvarjalcev, ki jih je prevajal v ožjem ali širšem obsegu: Homer, Vergil, Ovid, Goethe, Bürger, Castelli, Sofoklej, Mickiewicz. Samostojno, knjižno sta izšli Sofoklejeva drama *Ajant* in Goethejeva *Ilijenija na Tavridi*. O prevajanju oziroma prirejanju Seneke in Shakespeara bom zapisal nekaj več posebej.

Literarno nepomembna je proza² *Divji Hunci pred mestom Meziborom*, s podnaslovom »*podučna in kratkočasna povest, iz 10. stoletja, za slovensko mladost*«. Janežič v svojem *Kratkem pregledu slovenskega slovstva*, »iz slovenske slovnice posebej natisnjen« (Celovec 1857), pripisuje prevod te mladinske knjižice Valjavcu (154), nedvomno iz svojega znanja; priča pa o posebni njegovi skrbi, da bi navezal nase začenjajoče mlade literate in jih vsaj malo podprl ob njihovem odhodu in bivanju na študijah na Dunaju. Anton Trstenjak³ v knjigi *Slovensko gledališče* in Levec v študiji, »životopisu« M. Valjavca v KK 1895 navajata tudi podatek, da je Valjavec priredil Friedricha Halma »dramsko podobo v 5. dej.« *Sin divjine*. Vendar o rokopisu ni sledu.

Valjavec je bil človek dialoga, dramskega dojemanja življenja. V pesmih⁴ je ponovno uporabljaj dialog in dramsko prikazovanje čustev in zgodbe. Naravnost dramsko podobo imajo na primer pesmi *Jutranja zarja*, *Bratec in sestrice*, *Županja hči*, *Znamenja dežja*, *Podonavska riba*, *Danica* in še druge. Slodnjak v ZZS, II. knjiga (214) naravnost piše, kako je Valjavec pri poskusu obširnejše historične pesnitve *Naglica se rada kazni* prešel v sredini pesnitve iz devetvrstične in iz enajstercev zložene kitice v dramsko obliko, a v sklepnem delu spet povzel prejšnji pripovedni način.

Valjavčeva prevedena in natisnjena dramska teksta Sofoklejev *Ajant* in Goethejeva *Ilijenija na Tavridi* pričata o njegovi dramski, naravnost odrski, gledališki naravi.

V njegovem *Dnevopisu* je besedilo, ki se nam v sodobnem načinu natiskovanja oziroma pisanja izkaže na izrazito odrsko besedilo. Naj ga samo prepisem v sodobnem jeziku in po sodobni praksi.⁵ Gre za zapisek *Tožba zaradi putine smrti*, komično zaostren prizor, v katerem nastopajo sodnik ter kmetici Katra in Špela:

¹ SBL ob prevajanih imenih navaja tudi prevedene primere in kraje objave.

² Simonič navaja v svoji Bibliografiji knjižico, ne da bi navedel avtorja in prevajalca.

³ Anton Trstenjak. Slovensko gledališče, 1892, 101, in Fran Levec, v življenjepisu M. Valjavca, 1895.

⁴ Navajane pesmi so v zbirki *Pesmi*, 1855, in v Levčevi izdaji Valjavčevih Poezij, 1900. Ustreznega gradiva bi bilo mogoče navesti več.

⁵ Objava Valjavčevega Dnevopisa, vključno Tožbo zaradi smrti pute, SJ 1941.

Sodnik: *Kdo ste?*

Katra: *Kdo?*

Sodnik: *Vi.*

Katra: *Jaz – kdo?*

Sodnik: *Kdo ste? Ime hočem vedeti, kaj ste, kje stanujete?*

Katra: *Kdo? Jaz?*

Sodnik: *Da, Vi.*

Katra: *Kdo sem?*

Sodnik: *Da.*

Katra: *Katra Jekovka, vdova, gostujem.*

Sodnik: *Kje?*

Katra: *Kaj?*

Sodnik: *– gostujete?*

Katra: *Na vrhu, pod streho.*

Sodnik: *Pod čigavo streho?*

Katra: *Pod Jurgeljnovo.*

Sodnik: *Kaj želite?*

Katra: *Kaj želim? Ta baba mi je kuro ukradla, želim jo nazaj.*

Špela: *Ni res, gospod.*

Katra: *Je res, vpričo laže.*

Sodnik: *Molčita! Jezik za zobmi zdaj, boste potem govorili, ko pride vrsta na vas. Itd.*

Slovenska govornica je postala v Valjavčevih srednješolskih letih izrazit element družbenega življenja v Ljubljani. Ivan Navratil, urednik mladinskega lista Vedež, je v čitalnici v Ljubljani uveljavil slovenski pogovor. Medtem ko so se prvaki med seboj pogovarjali le po nemško, slavimo Navratila kot pravega očeta slovenske konverzacije (takó SBL pod imenom Navratil). In Trdina je v članku v LZ 1905 zapisal: »Med mladino je našel Navratil kmalu nekoliko posnemovalcev, med katere so spadali tudi nekateri dijaki gornje gimnazije« (721).

To obče uveljavljanje nacionalnega jezika v šoli in v dramatiki se zrcali v krogu dijakov profesorja Luke Martinaka. Navedeno besedilo s prizori pred sodnikom je tak dokaz. Martinak je ohranil v svoji mapi pod naslovom »domače naloge« več »dnevopisov« in dramskih zasnutkov svojih dijakov.⁶ Poleg prizora pred sodnikom imamo v Martinakovi mapi iz let 1850–51 Valjavčevo priredbo odlomka iz latinskega dramatika Seneke. Valjavec je neodvisno od Seneke prosto zasnoval po njegovih *Trojankah* tragedijo v verzih *Metličanke*. Priredba ni dobila končne oblike, nastal je le odlomek: zbor metliških žensk in Častava, vdova po poveljniku metliškega mesta Inku, jočejo nad uničenim japonskim metliškim mestom in nad izgubljeno svobodo. Ob zgledih antične tragedije je slovenski gimnazijec oblikoval slovensko odrsko besedo in dramsko podobo.

Poglejmo nekaj stihov!

Prizorišče je mestno pogorišče »blizo Metlike pogorele, s katere se še kadi«:

Častava:

*Pretekli próstosti so zlati dnevi,
In černe sužnosti je dan napočil.*

⁶ Martinakova mapa, NUK, Ms 494.

Priderel Rimljan, zmag nikoli sit,
Željan le zmer in zmer več deželá
Si osvojiti, tud je v naše kraje.
Polastil se je mest Japoških že,
Iz silo jih dobil je vse v oblast.
Metlika le še, stolno mesto naše,
Dozdej je terdno stala, vama pred
Sovražniki, in zdaj nebrojna tma
Vojakov silovitih Rimskega
Glavarja prihromi togotno sim
Do mesta ter ozidje krog in krog
Obleže, in Metlike! – ni je več.
Borilo se junaško je sicer
Vse ljudstvo, toda bramba vsa zastonj.

Zastonj boritev je bila. Ni moč
Sovražnika bilo premagati. – – –
O srečni Inko! trikrat srečin, de
Ti treba priča biti ni težav,
Bridkost in tug, ki serce mi more!
Zakaj pač meni sreča hotla ni,
De v bitvi s tabo vmèrta bi bilá!
Bi hotla sama vsmèrtiti se, alj
Kar še me na življenje veže, sin
Je sam, še mlad, in hči, spomin predrag
Moža mojgá, junaka Inkota,
Ki dokler on je stal, je stala tud
Metlika, ko pa padel on je v smert,
Je padlo mesto v razvaline tud . . .

Stok Metličank preide v sedmerostopen jamb, vsak drugi stih je riman:

Z glav lasé si dolge rujmo,
Tolčimo na persi se,
Ter Metliko pomilujmo,
Ki razdjana ravno je.
Krasno mesto ti Metlika,
Kje si, kje si? Ni te več!
Slava tvoja, moč velika,
Kje ste, kje? Obe ste preč!
Kjer popred je mesto stalo,
Razvaline so sedaj,
Kjer veselje je kraljvalo,
Bridke je težave kraj. – – –
Inko, Ti si varoval, ti hranil
Ljudstvo vse Japoško si,
Z močno desno si nas branil
Rimcev težke sužnosti . . .
Ino dan, kadar si vmerl,
Inko, svetli vojvoda,
Tudi mesto je poderel,
Padla nakrat sta oba.
Ino z vama se poderla

*Vred Japodov je prostost,
Svoboda se je zaterla,
Narod, narod več ni prost.*

V isti mapi z Valjavčevim *Dnevopisom* oziroma prizorom pred sodnikom in s priredbo Senekovih *Metličank* je dvojje dramskih prizorov Jožeta Kogoja. Prvi prizor je pogovor med očetom in sinom, ki ga pisec imenuje Matija. Prišel je domov iz šole in oče ne verjame, da je prišel prostovoljno, gotovo so ga napodili. Pogovor je napisan naravno, v neprisiljenem slovenskem jeziku. Drugi dramski tekst obsega pet v nemščini napisanih prizorov pod naslovom *Hektor odhaja v dvoboj z Ahilom pred Trojo*. V prvem prizoru, v samogovoru Hektor opiše trojanski položaj, ki ga hoče odločiti v dvoboju z Ahilom. V štirih prizorih smo priča pogovoru med Hektorjem in njegovo družino, starši in ženo – vse pregovarjanje ga ne odvrne od sklepa, da gre v dvoboj z Ahilom.

Kogojev izvorno zasnovani odlomek o Hektorju in njegovih najbližjih je napisan v prozi, pogovor je neprisiljen in naraven, poln dramskih vzmeti, dasi seveda nekoliko privzdignjen, s poudarkom: *Sladka je smrt za domovino*.

Poleg antične in nemške dramatike je bila za mladi rod slovenskih gimnazijcev nedvomen vrh Shakespearova dramatika. To so spoznavali predvsem v nemških prevodih in po predstavah ljubljanskega nemškega gledališča. Med propagatorji Shakespeara sta bila tudi Valjavec in njegov pobratim Trdina.

Trdina⁷ v svojih spominih na gimnazijska leta pravi, kako je bil tedaj Shakespeare bran in na glasu vrhunskega dramatika. Med drugim pripoveduje naslednje: Valjavec je stanoval na Poljanah pri Gestrinu; s Trdino sta se srečavala skoraj vsak dan in skupaj prebirala »*včasih njegove (Valjavčeve) poezije, včasih pa druge bukve, posebno rada Shakespeara*« (Trdinovo ZD I., 209). Sam o sebi Trdina piše: »*Pomnim dobro, da mi ni prišel iz rok v šesti in sedmi šoli božanstveni Shakespeare. Ta ni (bil) le vir, ampak cel ocean velikih in lepih misli na resno in šaljivo plat*« (prav tam, 175). Shakespeara sta skupaj brala v Ljubljani (II., 112). Na Dunaju je Trdina tovariševal z Jerišo, ki je med Angleži najbolj ljubil Shakespeara (II., 89). V spominih ponovno ponavlja, kako je spoštoval in bral angleškega dramatika. Poznal je *Romea in Julijo*, »*Štiri njegove drame so me tako ganile in pretresle, da sem jih bral še večkrat, ko sem bil že profesor*.« Leara, Macbetha, Othella in Romea in Julijo je bral že kot gimnazijec v nemških prevodih (prav tam, II., 99, 312, 510–512). Trdina je imel tudi antologijo, pomožno šolsko knjigo slovstvenih tekstov iz svetovne literature (*Odeum*, v dveh delih, 1806–09, uredil Friedrich Rambach). Ta nemška knjiga je imela tudi izbrane odlomke iz Shakespeara: iz *Julija Cezarja*, *Hamleta*, *Beneškega trgovca*, *Viharja*, *Romea in Julije*, *Macbetha*, *Othella in iz Sna kresne noči*.

Moravec je v razpravi *Shakespeare pri Slovencih* zapisal, da je ime Shakespeare prvič zapisal Bleiweis v nekem članku o krompirju.⁸ V zvezi s Trdinom in Valjavcem pa je zapis Shakespeara v slovenščini pred zapisom, ki ga vsebuje Bleiweisov članek.

V časniku Slovenija je v številki z dne 6. marca 1849 dopis z naslovom *Volitev za Frankobrod v Ljubljani*. Članek ima podpis -t-. To lahko razvozlamo kot Trdina, mogli pa bi brati tudi kot črko v imenu Ma-t-ija, torej Valjavec. Trdina in Valjavec sta bila sodelavca Slovenije. Navedeni dopis se začne s pravljico o zlati ptici, »*od mnih, kateri je poslušaje pesmico rajske ptice celih sto let zamaknjen preživel; misleč, da je le nekoliko trenutij preteklo, zdramši se ide v mesto, pa vse premenjeno najde, nove hiše, nove ulice, nove ljudi, neznan jezik*«. Dopisnik nadaljuje, da pa v Ljubljani ni nobenih sprememb, le tisti, ki so prej go-

⁷ Omemba Shakespeara na številnih mestih pri Trdini. O tem upoštevaj Imensko kazalo v II. in III. knjigi ZD.

⁸ V Slovenskem berilu za II. razred gimnazije, 1852, je priobčen Bleiweisov članek o krompirju.

vorili proti udeležbi na volitvah, so se spreobrnili in so za volitve. »*Tem gospodom svetujemo, naj si vzamejo Hamleta slavnega Shakespeara v roke, tam najdejo v prvem nastopu tretjiga djanja lep pogovor Hamleta s Polonijam, kteriga njim v prid po nemškem prestavljenju Šlegelna tu postavimo:*

Hamlet: Seht ihr die Wolke dort in der Gestalt einer Kameleons?

Polonius: Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie eine Kameleon.

Hamlet: Mich dünckt, sie sieht aus wie ein Wiesel.

Polonius: Sie hat einen Rücken, wie ein Wiesel.

Hamlet: Oder wie ein Wallfisch.

Polonius: Ganz wie ein Wallfisch.»⁹

Vredno je pripomniti, da je Valjavec priobčil v Slovenski bčeli 1852 pesem *Od nebeške gloriije*. Če je pisec navedenega dopisa v Sloveniji Trdina, je najbrž že vedel za Valjavčev zapis in preustvaritev ljudske pesmi *O nebeški gloriiji*, ki jo je mogel priobčiti šele čez nekaj let.

O tesni zvezi Trdine in Shakespeara priča Trdinova »povest ali baja« *O petru in Pavlu*, objavljena v LZ 1884, zdaj v VI. knjigi ZD. O njej pravi Trdina sam, da je to »*reminiscencija iz Shakespeara*« (ZD, II. knjiga, 157). Zunanja zgodba je zgrajena na Shakespeareov motivu o šaljivi prevari pijanega kotličkarja Krištofa Suka v uvodu k *Ukročeni trmoglavki* (ZD, VI. knjiga, 416–417). Pri Shakespeareu ima komedija pet dejanj, Trdina pa je motiv iz uvoda zapletal in razpletal po svoje.

Mladi študentovski rod ni hotel biti zadovoljen s tako pisano šaro, kakršne so bile odrske uprizoritve na slovenskem čitalniškem odru, želel si je višje literature, v dramatikii samega Shakespeara. Po Trdini smo posneli, s kakšnim navdušenjem so njegova dela brali v nemških prevodih. Mladi Valjavec, ki je prevedel Sofoklejevega *Ajanta*, latinskega trageda Seneka in brusil svoj prevod Goethejeve *Ifigenije na Tavridi*, se je lotil tudi Shakespeara.

V dijaškem rokopisnem listu Daničiči,¹⁰ ki je izšel v letih 1850 in 1851 v 20 številkah – 19 jih je ohranjenih – sta priobčena dva odlomka iz Shakespeara. En odlomek, kjer prevajalec ni podpisani, je preprešen 2. dejanja *Romea in Julije*, vendar le del, ne v celoti. Dijak-prevajalec je prevajal zelo verjetno po izvorniku. Le včasih se mu utrne gladek verz, sicer je okoren in prisiljen, to zlasti v prizadevanju, da bi »soustvarjal« slovenski skupni jezik po volji in zamisli Matije Majarja-Ziljskega. O tem priča pisava, ki je cirilica, in premnogo umetnih, največkrat hrvatsko-srbskih besed (na primer u postelju, veznik i, nikoli in, zašto, jeka, jesim za jesam, nič slaboga, nič dobrega, pitati za vprašati ipd.). V isti mapi, v kateri je ohranjena Daničiča z objavljenim odlomkom iz *Romea in Julije*, se je ohranil tudi drugi odlomek iz Shakespeara, verjetno pripravljen ali namenjen za objavo v istem listu. Lahko sklepamo, da je ta prevod nastal približno v istem času, to je 1850 ali 1851. Kakor nepodpisan prevod iz *Romea in Julije* je tudi ta prevod ali priredba iz *Komedije zmešnjav* žal samo odlomek. Valjavcu je bilo tedaj dvajset let. V primerjavi z anonimnim prevodom *Romea in Julije* je ta drugi izpod peresa Matije Valjavca naravnost odličen: sproščen, odrsko govorljiv, brez ene same besedne ali stavčne nejasnosti, domače živ, dišeč po gorenjščini svojega prevajalca (prim. dvojčka sta si podobna kakor dva krajcarja, barki je nagajal nasprotni veter, bilo je slovesno sklenjeno, bela Ljubljana ipd.). Svoj ustvarjalni delež je Valjavec dodal omenjenemu odlomku iz Shakespeara še s tem, da je dejanje prestavil v naš prostor, lokaliziral v Trst, Benetke in Ljubljano, po dotlej dosti uve-

⁹ Pogovor med Hamletom in Polonijem v III. dejanju, 2. prizor.

¹⁰ Dušan Moravec: Slovenski Shakespeare 1850, v Dokumenti SGM, 1968.

ljavljeni modi, da prevajalec »ponaši« tuje okolje. Da bi bil Valjavec svoje prevajanje *Komedije zmešnjav* nadaljeval, nimamo informacij, za kar nam je žal zaradi dobre izbire in zaradi njene sproščene, govornjive slovenščine, kakor jo je uveljavil v odlomku.

Nasploh se v naši zavesti in v našem slovstvenozgodovinskem pisanju vzdržuje trditev, da je Valjavec za svojega klasičnega *Pastirja* vzel podlago v svojem zapisu *Pripovedke od pastirja*, ki je priobčena v Slovenski bčeli 1851. Tako beremo tudi v SBL. Besedilo te *Pravljice od pastirja* (ali o pastirju) je zdaj najbolj dostopno v Valjavčevi knjigi v seriji *Izbrana mladinska beseda*. Valjavec pa je za osnovo svojemu *Pastirju* vzel pravljico, ki jo je pod naslovom *Čudotvorni lokot* priobčil v svoji knjigi *Narodne pripovedke u i okolo Varaždina skupio Matija Kračmanov Valjavec*, 1858. Beseda lokot pomeni ključavnico obešenko in je (po osebni izjavi Milka Matičetova) še danes v živi uporabi na Goriškem. *Čudotvorni lokot* ali v današnji knjižni slovenščini Čudežna ključavnica obešenka je v osnovi kajkavska pripovedka, kakor so kajkavske pripovedke, iz katerih je pesnik ustvaril živalske pripovedke *Volk Rimljan*, *Osel, kralj zverin* in *Vojska z volkom in psom*. Ko je v gimnazijskih varaždinskih poročilih objavil svoj slovenski prevod *Ifigenije na Tavridi*, je Valjavec zapisal, da prevod objavlja v slovenščini, češ, »*jezik oko Varaždina je, kako to priznavaju svi slovničari, slovenski i dosta malo različan od pismenoga slovenskoga jezika*« (navajam po Levčevi izdaji Valjavčevih Poezij, 1900, XVI). Iz SBL pri Valjavcu pa posnemam: »Štrekelj je v SNP sprejel 75 Valjavčevih zapisov kajkavskih pesmi, z utemeljitvijo, da je kajkavski govor ostal v svoji strukturi še zmeraj slovenski.« Izvirno besedilo *Čudodelne ključavnice obešenke* stoji v knjigah slovenskih ljudskih pravljic: Ciril Drekonja jo je uvrstil med *Tolminske narodne pravljice*, 1932, pod naslovom *Železni prstan*, isto besedilo je uvrstil Alojz Bolhar v svojo ponovno izdajano antologijo *Slovenskih narodnih pravljic*, 1964 (prva izdaja) in za njima je pod istim naslovom *Železni prstan* uvrstil omenjeno pravljico Franček Bohanec v svojo knjigo *Ljudske pripovedi* v zbirki *Naša beseda*, 1972. Malo je v slovenskem slovstvu del, ki bi žela tako slavo, kakor jo žanje naša ljudska poezija in Valjavčev poetični *Pastir*.

KAKO POUČEVATI KNJIŽEVNOST

(Ob učnem načrtu za slovenski jezik in književnost v SVIO ter o poskusnih učbenikih)

Komisija, ki je sestavljala učni načrt za slovenski jezik in književnost v SVIO, ni imela lahkega posla – saj dober učni načrt nastane lahko le kot rezultat večletnega raziskovalnega dela, medtem ko so bila pri nas vprašanja pouka slovenskega jezika in književnosti vseskozi potisnjena ob stran – bi pa svojo nalogo gotovo opravila bolje, če bi upoštevala vsaj skušnje, do katerih smo prišli z učnimi načrti v preteklosti. Najočitnejša slabost starega učnega načrta je bila nedvomno prenatrpanost s snovjo, o čemer je že pred dobrim desetletjem prav v tej reviji pisal dr. Matjaž Kmecl. Na podlagi tedaj veljavnega programa je izračunal, da ima učitelj za monografsko obdelavo pomembnejših ustvarjalcev na razpolago komaj po eno šolsko uro, in tudi opozoril na posledice, ki jih ima tak program za metode in kvaliteto pouka: »Učitelj, ki se bo ravnal po takšnem učnem načrtu, bo kljub vsej dobri volji pouk književnosti zreduciral na golo leksikografsko, historičistično informacijo; pouk književnosti bo ostal na zakrneli, rudimentarni ravni: v najboljšem primeru se bo spremenil v pošteno memoriranje na poštevančni način. – Takšen učni načrt, kakršen je, ne narekuje potemtakem samo snovi, torej tisto, kar naj se dijak uči, marveč tudi način, metodo tega učenja; žal moramo ugotoviti, da v nasprotju s sodobnostjo teoretskih izhodišč praktično najslabšo možno metodo« (Pripovedna proza, JiS, 1970/71, 3).

Prenatrpan učni program ovira uvajanje sodobnejših učnih metod v šolo in sili učiteja k nenehnemu hitenju, kar seveda čutijo tudi učenci. Dr. Pavle Ilič piše o tem: »Čitanje na brzino ne omogočuje pun estetski doživljaj, ne donosi zadovoljstvo več se oseca kao teška obaveza. Stoga danas nije retko čuti od srednješkolca da su mu dosadna i ona dela koja znamo da su biseri domaće i svetske umetničke literature i da ih zbog toga i unosimo u školske programe« (Programi i praktično izvođenje nastave jezika i književnosti, Književnost i jezik, 1979, 2–3). Dolgočasna pa so učencem ta dela med drugim zato, ker jih največkrat spoznajo le prek odlomkov, to pomeni, da jih pravzaprav sploh ne spoznajo, in ker učitelj nima nikoli časa, da bi se z njimi o prebranih delih v miru in zares poglobljeno pogovoril. Učenci morajo imeti dovolj časa, da povedo, kako so doživeli delo in v čem vidijo njegove vrednote, imeti morajo dovolj časa za vprašanja, učitelj pa za odgovore. Števila ur, ki jih sme učitelj »izgubiti« za tak pogovor, ne bi smel določati noben učni načrt, za to bi moral biti bolj okviren in puščati več prostora za različne oblike ustvarjalnega dela.

Komisija, ki je sestavljala novi učni načrt, tudi ni upoštevala še pravočasnih, čisto konkretnih opozoril, kakršno je bilo Silva Faturja v oceni »O poskusnih snopičih učbenika za pouk književnosti v usmerjenem izobraževanju« (JiS, 1978/79, 5–6). Fatur je jasno zapisal, da je marsikatero pomanjkljivosti v poskusnih snopičih kriv učni načrt, ki je, »kar se književnosti tiče, v bistvu skrčen učni načrt sedanjih gimnazij oziroma drugih štiriletnih srednjih šol« in gre torej v njem »za krčitev iste snovi s štirih na dve leti«. Pravilno je poudaril, da ta problem »zahteva radikalne razrešitve«, saj tako obsežne snovi v nekaj več kot sto urah »enostavno ni mogoče obvladati, še zlasti ne z aktivnimi delovnimi postopki...«

Toda sestavljavci učnega načrta vseh teh pripomb niso upoštevali in leta 1979 je v Skupni vzgojnoizobrazbeni osnovi v usmerjenem izobraževanju izšel predlog učnega načrta, ob

katerem smo predavatelji slovenskega jezika in književnosti na seminarjih – enotno kot malokrat! – povedali, da je odločno preobširen in ga zato ne bo mogoče uresničiti. Naši glasovi so ostali brez odmeva: predlog načrta je šel v dveletno preverjanje, žrtve neodgovornega eksperimentiranja, katerega rezultati so bili predvidljivi že vnaprej in jih je potrdila tudi praksa v šolskem letu 1981/82, pa smo učitelji in učenci.

Druga skušnja, ki so nam jo dali učni načrti v preteklosti, je bila, da zaradi zgodovinske ureditve, ki se je držimo pri obravnavanju književnosti, učenci spoznavajo nekatere pomembne avtorje in njihova dela v času, ko jim še niso dorasli: antične avtorje v prvem razredu, Prešerna v drugem ipd. Tudi ob tem vprašanju bi se morali sestavljavci učnega načrta močno zamisliti, saj je s krčenjem snovi na dve leti postalo še dosti bolj pereče. Znani zagrebški profesor dr. Zdenko Škreb je v odgovoru na anketo z naslovom »Kako predavati književnost« (Književna reč, 10/2-82) ostro zavrnil sedanji koncept pouka, pri katerem se skuša posredovanje literarnozgodovinskih dejstev povezovati z estetsko vzgojo. Po njegovem mnenju je taka unitarna oblika pouka prej škodljiva kot koristna. Škreb se ne zavzema za to, da bi bilo treba ali literarno zgodovino ali estetsko vzgojo črtati iz učnega programa, pač pa je proti temu, da se »združuje to, kar je nezdržljivo«. Literarno zgodovino naj bi predavali kot sestavni del kulturne zgodovine, s posebnim poudarkom na narodni zgodovini, za estetsko vzgojo pa izbirali besedila, ki so učencem blizu, taka, ki jih berejo po svoji izbiri. Nikakor pa ne bi smeli – tako kot počnemo zdaj – povezovati pouka literarne zgodovine z branjem najpomembnejših literarnih del, v odlomkih ali v celoti, saj s tem v učencih, ki tem delom niso dorasli, tako dela kot njihove avtorje za zmeraj zagnusimo. Škreb navaja za primer svojega mladega sorodnika, ki je doma zdolgočaseno prebiral Dantejevo Božansko komedijo, Goethejevega Wertherja, ki si ga je sposodil pri njem, pa vrnil z besedami: »Znaš, čast tvojemu Geteu i tvojemu Verteru, ali to je ipak jako dosadno.« In tako Škreb sprašuje: Mar je cilj sodobnega pouka književnosti ta, da učencem do kraja priskuti avtorje, kot sta Dante in Goethe? Podobno usodo po Škrebovem mnenju pri današnjem načinu poučevanja doživljajo tudi Mažuranič, Njegoš in večina drugih klasikov. Marsikdo se s Škrebovo trditvijo, da za srednješolski pouk književnosti »nije ni bitno ni važno da učenici osobno poznaju značajna književna djela prošlosti i sadašnjosti«, ne bo strinjal, vsaj jaz se ne povsem. Mislim, da so med besednimi umetninami preteklosti take, ki učence lahko prevzamejo, in take, ki jih na njihovi razvojni stopnji lahko le odbijejo. Zlasti še, ker med njimi ni malo del, ki so si status nesmrtnih pridobila v dobršni meri po zaslugi šole: berejo jih tudi odrasli ne, čeprav govorijo o njih nadvse spoštljivo. Za sestavljavce učnega načrta to vprašanje očitno ni obstajalo. Besedila za pouk so izbirali po kriteriju, ki ostaja uganka, saj so zanemarili celo estetski vidik, zdi pa se, da so imeli pred očmi predvsem poučevanje, manj estetsko vzgojo.

Avtor poskusnega učbenika Književnost I Silvo Fatur bi nekatere pomanjkljivosti učnega načrta lahko omilil, a je marsikatero celo stopnjeval. Sam je pred leti v članku »O šolski interpretaciji leposlovnega besedila« (JiS, 1976/77, 7) ocenil tedaj veljavna berila kot didaktično neustrezna, kar da »nekoliko banalno ponazarja že njihov zunanji obseg«. Prenesimo ta kriterij na njegovo knjigo! Učbenik ima 280 strani drobnega tiska, kar znese pri 70 urah, ki jih ima učitelj na razpolago za obravnavo književnosti, štiri strani na uro. Pri tem so npr. Levstiku v učbeniku odmerjene nepolne štiri strani, Jenku nepolne tri, Gregorčiču dobra stran, vsem trem skupaj torej nepolnih osem strani ali – vzeto matematično – slabi dve učni uri. Pa sem izbral za primer avtorje, predstavljene z besedilom, ne oznake dob, za katere bi, glede na obseg v knjigi – smeli porabiti: za reformacijo (s Trubarjem vred, ki je celo predstavljen s krajšim besedilom) manj kot eno uro, za klasicizem enajst minut, za barok štiri minute, za razsvetljenstvo v svetu in pri nas petnajst minut, za uvod v realizem (čas, družbene razmere, največji mojstri, slogovne značilnosti, oznaka romana) pol šolske ure itn.

Avtor učbenika bo najbrž odgovoril, da so za obseg učbenika krivi sestavljavci učnega načrta, a to drži le delno: da je knjiga prenatrpana s faktografijo, je njegova zasluga. Očitno se je pri sestavljanju učbenika držal recepta, ki ga je v razmišljanju o širini snovi, s katero se srečujemo pri književni vzgoji, dal v že omenjenem članku: »Zdi se, da je edina možnost nekakšen kompromis, ki praktično pomeni tole: Ne moremo vsemu posvečati enake pozornosti. Vrsto pojavov in procesov bo pač treba obravnavati le na ravni najbolj splošne informacije, s tem pa hraniti čas zato, da se lahko na posameznih mestih zavrtamo, zagrizemo globlje k bistvu stvari.« S Faturjem se strinjam, da pri obravnavi književnosti v srednji šoli »ne moremo vsemu posvečati enake pozornosti«, ne pa tudi s tem, da bi morali »vrsto pojavov in procesov obravnavati le na ravni najbolj splošne informacije«. Če nimamo časa za poglobljeno obravnavo, je dostikrat bolje, da snov izpustimo. Od tega, kar obravnavamo »le na ravni najbolj splošne informacije«, učenci namreč kaj malo odnesejo, če pa se večji del učbenika spremeni v splošno informacijo – in to se je v našem primeru zgodilo – v učencih lahko zbuja le odpor, saj veliko število nikjer pošteno zasidranih podatkov prek mere bremeni njihov spomin. Čemu so npr. podatki o pisateljih (in delih), ki v knjigi niso zastopani z besedili?! Vzemimo en sam primer: književnosti drugih jugoslovanskih narodov od realizma do smeri na prehodu stoletja so v Književnosti I predstavljene z dvema besediloma (Matavulj, Kočić), a s skrčenimi biografskimi podatki kar sedemnajst avtorjev. Kako naj to spravimo v sklad s tem, kar je avtor učbenika napisal v že citiranem članku: »Sleherni življenjepisni podatek zaradi življenjepisa samega je odveč in je navlaka, ki ji zadnji čas pravimo kar šolski pozitivizem.« Tedaj je pisal, da »so potrebni le tisti podatki, ki pripomorejo h globljemu razumevanju stvaritve«, v učbeniku pa beremo življenjepise, polne balasta, čeprav so večinoma bolj skrčeni, kot bi smeli biti. Tako npr. o Tolstojevih filozofskih pogledih ni v učbeniku niti besedice, naveden pa je za globlje razumevanje Tolstojevga dela zelo pomemben(?) podatek, namreč, da je bil Tolstoj »pravi silak, telovadec, eden prvih ruskih kolesarjev«.

Sploh so življenjepisi v Književnosti I zgolj informativni, tako kot že v učbenikih Vere Gregoračeve. V obeh primerih gre očitno za zapoznelo reakcijo na pozitivizem, in to v obliki, ki šolski književni vzgoji ni v korist. Dr. Anton Ocvirk je o pomenu umetnikove biografije zapisal: »Ni občudovalca umetnosti, ki ga ne bi zanimal njen ustvarjalec, naj gre za slikarska, kiparska, glasbena ali literarna dela. To nam dokazuje dovolj podatkov in na pretek dejstev nam potrjuje, kako intimno vežemo ustvaritve vseh vrst z osebnostjo. Ali delamo to mar zato, ker smo naivni, ker ne cenimo umetnosti, ker je ne razumemo? Ne, ta zveza je naravna in neizpodbitna, naj reče kdo, kar hoče« (Literarni leksikon 1, 89). Angleški literarni zgodovinar W. H. Hudson opozarja, da je tako za znanstveno preučevanje leposlovnega dela kot za njegovo obravnavo v šoli pomembno tudi to, kakšen odnos imamo do ustvarjalca, ki ga preučujemo. Samo če čutimo do avtorja in njegovega dela določeno afiniteto, mu bomo pri ocenjevanju lahko pravični. Zato je učiteljeva naloga, da v učencih zbudi simpatijo za pisca, čigar dela obravnava. Podobno misli dr. Radmilo Dimitrijevič: »Prirodno je da, tumačeči život piščev, koristeči se podacima iz njegova života, nastavnik ima da stvori i odredjenju podesnu emocionalnu atmosferu u razredu, koja je osnovno za pozitivno vaspitno delovanje na učenike. On tu atmosferu može istinski i prirodno da stvori samo onda ako sam ima emocionalni odnos prema piscu ili prema vremenu o kome govori, tj. ako ima simpatije i ako ima sam stvaralačkih sposobnosti da biografski podatak o piscu likovno oživi, što znači ako ima mašte, ako s oduševljenjem, prirodno i neusiljeno govori o piscima kao ljudima i umetnicima, povezujući njihov život i delo u ubedljiv i prirodan sklad« (Piščeva biografija, Književnost i jezik, 1976, 4). Življenjepisa, o kakršnem govori dr. Dimitrijevič, ni v našem učbeniku niti enega. Vzemimo za primer Jenkovega: »Njegova življenjska pot je bila podobna potem vse številnejših slovenskih izobražencev tistega časa: vodila ga je iz revnih domačih razmer v ljubljanske šole, odtod na Dunaj (z vmesnimi postajami na novomeški frančiškanski gimnaziji in v celovškem bogoslovju se ni in ni mogel sprijazniti), z Dunaja spet v domovino, ne da bi

dokončal študij (jezikoslovje, zgodovina, pravo), vendar se je vrnil s širšimi obzorji. Sledili so uradniško životarjenje, zapleti ob izidu pesniške zbirke, ki je bila sprejeta z običajno nenaklonjenostjo, samotnost, potrnost, ki se je pogostoma odzivala na življenje z jedkim posmehom, in prerana smrt, pa grob v Kranju, nedaleč od Prešernovega. « Tako pisanje – podatkarstvo, neprizadeto, stilno prek mere malomarno – učencem pesnika lahko le od-tuji, ne pa približa. Tudi ni res, da bi bila Jenkova življenjska pot »podobna potem vse številnejših slovenskih izobražencev tistega časa«, razen če avtor učbenika ne misli na to, da so se vsi rodili, se šolali v težavnih razmerah in – umrli. Mislim, da prav ob Jenkovi življenjski zgodbi, neolepšani, takšni, kot jo je napisalo življenje, nihče ne more ostati neprizadet. Prevzela bi prav gotovo tudi učence. Lahko pa bi jim jo približali še s kakim odlomkom iz Pregljevega romana Simon iz Praš. Čas, ki bi ga porabili za to, ne bi bil izgubljen, čeprav bi morali zaradi tega izpustiti kako drugo snov. Zagovarjam načelo: bolje manj, a to temeljitej.

Tudi prikazi posameznih razdobj so zaradi zgoščenosti in natrpanosti s pomembnim in manj pomembnim premalo plastični, že po tradiciji pa so bolj zgodovinski kot literarno-zgodovinski oziroma umetnostnozgodovinski. Umetnost je seveda povezana s časom, se pa razvija po svojih zakonih, o čemer učbenik ne govori, pač pa s pretiranim sociologiziranjem vsiljuje predstavo, da je razvoj umetnosti vzročno povezan z družbenim razvojem. Zaželeno bi bila povezava besedne umetnosti z drugimi umetnostmi, saj vemo, da se niso razvijale brez medsebojnih vplivov in da so v nekem razdobju lahko prevladovalle ene, v naslednjem druge. Delno zapolnjujejo to vrzel nekatere likovne priloge, ki pa so v učbeniku praviloma razvrščene na mesta, kamor ne spadajo.

Najbolj neustrezno so posredovane v učbeniku literarnoteoretske teme. Klasična retorika je razčlenjevala in klasificirala jezikovna sredstva ter ustvarila katalog stilnih figur, kompozicijskih postopkov in književnih vrst, prepričana, da s tem razkriva zakonitosti literarnega ustvarjanja. Danes, ko je tako gledanje na raziskovanje besedne umetnosti že davno preseženo, nima nobenega smisla mučiti učence z literarnoteoretskimi pojmi, če jim njihovo poznavanje v ničemer ne olajšuje pristopa k besedni umetnini. (O tem vprašanju nadrobneje razpravlja dr. Zdenko Lešić v članku »Problemi nastave teorije književnosti u srednjoj školi«, objavljenem v 65. zvezku Nastavne biblioteke.) Kaj bodo imeli učenci od tega, če si bodo npr. zapomnili, da »miselni prehod prek verznega konca« imenujemo enjambement in da je bil v starih poetikah prepovedan, če pa ne bodo ničesar vedeli o njegovi funkciji? Še slabše je seveda, če si bodo zapomnili, da je inverzija »ena izmed možnosti za ustvarjanje ritma«, kar je sicer res, ne bodo pa vedeli, da to ni njena edina in največkrat sploh ne primarna funkcija. Polovična informacija je torej v tem primeru napačna informacija. Podobno, največkrat samo opisno, obravnava učbenik še vrsto drugih literarnoteoretskih pojmov. Ali je npr. potrebno, da učenci vedo, kaj je homerska primera ali slovanska antiteza, če pa ne ene ne druge večina med njimi pri branju literature ne bo nikoli več srečala? O njeni funkciji pa tako nič ne zvedo! Zato pa se avtorju učbenika ni zdelo potrebno seznanjati učencev s temeljnimi, ontološkimi vprašanji književnosti: o njeni naravi, smislu in funkciji. Na šesti strani sicer postavlja vprašanje »Kaj je, kar sporočilo iz najbolj vsakdanjega življenja pretvarja v umetniško sporočilo?«, a nanj ne odgovori. Ker pa pravi, da je prepričljiv »razločevalni znak« med umetnostnim in neumetnostnim besedilom »nevsakdanji, drugačen jezik«, pesniški jezik, učencem prav sugerira napačen sklep, namreč da je tisto, kar pretvarja neumetniško sporočilo v umetniško – pesniški jezik. Poleg tega jezik sploh ni prepričljiv »razločevalni znak« med umetnostnim in neumetnostnim besedilom: Tacitove Anale npr. beremo lahko kot umetniški ali kot neumetniški tekst, odvisno od tega, ali jih dojemamo kot zgodovinsko poročilo ali le kot izmišljene zgodbe; neko besedilo beremo popolnoma drugače, če gre za časnikarsko poročilo ali če je npr. sestavni del romana. Razlika med neumetniškim (znanstvenim, publicističnim) in umetniškim besedilom je očitno najprej v tem, da prvo govori o nekem do-

cela realnem predmetu, dogodku ali pojavu, drugo pa o realno nebivajočem, kar omogoča bralcu, da sprosti svojo fantazijo in vnaša v branje samega sebe, svoje izkustvo. »Svet« književnega dela nam ustvarjalec »pričara« z jezikom, ki mora biti v ta namen ustrezno strukturiran (pri čemer jezikovna struktura ni istovetna s strukturo umetnine!). V njem imajo pogosto pomembno vlogo stilemi, a zato še ne velja enačba, ki je natisnjena z debelim tiskom na robu učbenika: »Pesniški jezik = jezik podob.« Neveljavnost te enačbe potrjuje že dejstvo, da srečujemo podobe tudi v vsakdanjem govoru in da poznamo iz preteklosti vrsto del, napisanih v jeziku podob, a da ta dela niso umetniška besedila (npr. razne kronike), poznamo pa literarna dela, med njimi umetniške mojstrovine, v katerih podob tako rekoč ni. Učbenik nam torej posreduje prastaro, za sodobni pouk nesprejemljivo gledanje na književnost kot »ukrašen govor«.

Naslednji odstavek v učbeniku govori o ritmu. Beremo: »Po najpreprostejši razlagi je ritem verza enakomerno menjavanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, kar pa ni čisto res.« Prav bi bilo, če bi učencem posredovali to, kar je čisto res, ne pa – kot v citiranem primeru – nekaj, kar sploh ni res. Če bi bila navedena definicija ritma veljavna, potem npr. Pesem nosačev žita sploh ne bi imela ritma. Pa tudi zvezi »moja mati« oziroma »mati moja«, ki sta navedeni malo pred tem kot primer, da je inverzija ritmotvorna, bi bili kaj slab dokaz za to: razvrstitev naglasov se namreč v tem primeru z inverzijo prav nič ne spremenil. Namesto pričakovane razlage, kaj je ritem verza čisto res, beremo v nadaljevanju o ritmu v naravi in o ritmu v vsakdanjem človeškem govoru. Ne da bi opozoril na razliko med tem ritmom in ritmom v besedni umetnosti, zlasti v verzu, avtor učbenika nadaljuje: »To je ritem, stari pesniki(?) so ga razumsko(?) urejali v sheme, ki pa so ga velikokrat(?) ubijale(?). Le največji mojstri (npr. naš Prešeren) so znali t. i. metrično shemo preseči s prepričljivejšim, živim(?) ritmom.«

Vprašaji za besedami v citatu so moji. Ni mi namreč jasno, kdo so bili stari pesniki, ki so ritem razumsko urejali v sheme. Antični, srednjeveški, porenasančni avtorji, ki so izhajali iz metričnih shem? V tem primeru so »stari« pesniki tudi naši sodobniki, npr. Janez Mernart!

Tudi ne vem, kako je možno postaviti na zatožno klop metrične sheme, saj imajo le-te svojo tisočletno zgodovino, svoj razvoj, znotraj vsakega jezika drugačnega! Odnos do metrične norme se je spreminjal: bila so razdobja, ko so čutili za blagozvočne tiste verze, ki so bili čimbolj zvesti metrični shemi, in razdobja, ko so estetske učinke gradili na kršenju norme. In kakor Prešernovega »živega« ritma ne bi bilo brez ritmične sheme, ne bi bilo brez nje svobodnega verza, saj je ta nastal lahko le na podlagi dotedanjih ritmičnih norm, kot njihovo zanikanje. Če torej avtor učbenika uvaja termin »živi ritem«, ki ga ne pozna nobena poetika, bi nam moral vsaj razložiti, kako bomo »živi ritem« določali v nemetrično grajenih verzih! In če je »živi ritem« samo tisto kršenje metrične sheme, ki je vsebinsko utemeljeno, bomo tudi pri Prešernu težko našli kaj dosti primerov zanj! Podobno – nedialektično! – gledanje spričuje avtor učbenika tudi, ko govori npr. o Kettejevih sonetih. Ti so »soneti le na prvi pogled, dejansko pa skoraj nobeden ne spoštuje togih, starih oblikovnih določil . . .«! Potemtakem je Prešeren pisal sonete v »togi« obliki in njegova oblikovno nedvomno najbolj toga stvaritev je Sonetni venec! A vemo: v umetnosti teče razvoj na podlagi menjavanja, ki je največkrat zanikanje predhodnega in oživljanje ter prenavljanje nekoč že uveljavljenega, toda ta razvoj ne teče v smeri k naprednejšemu, estetsko vrednejšemu!

V učbeniku pa je še vrsta drugih netočnosti. Če bi hotel navajati vse, bi se mi ta zapis razrasel v »roman«. Naj torej navedem le nekaj zgovornih primerov!

Pesmi nosačev žita sledi besedilo: »To je značilna pesniška tvorba primitivnih ljudstev. Pravimo ji delovna pesem.« Lahko, da gre za stilno »ohlapanost«, ki jih v učbeniku ne

manjka, toda učenci berejo, kot je zapisano, in se sprašujejo, kako naj spravijo to trditev v sklad s svojo predstavo o visoko razviti egipčanski civilizaciji!

Na 18. strani beremo: »Največji mojster gledališke umetnosti je bil Sofokles...« Kaj je gledališka umetnost, vemo, da je Sofokles tudi sam igral, prav tako vemo, toda od kod avtorju učbenika podatek, da je bil največji gledališki umetnik?! Če pa je morda hotel reči, da je bil največji grški dramatik, je treba povedati, da bi nekdo drug lahko prav toliko upravičeno trdil, da je bil največji grški traged Aishil oziroma Evripid! Sploh bi bil čas, da s poenostavljanji, katerih vidni znak so razni superlativi, tudi v šoli počasi prenehamo. V učbeniku je takih dvomljivih primerov z »naj« še več. Že na 10. strani npr. beremo, da je paralelizem členov »najpreprostejši način za ustvarjanje ritma«. Od kod avtorju učbenika ta podatek in kako bi to svojo trditev utemeljil?! Vemo namreč, da so preproste pesmi primitivnih ljudstev sestavljene le iz nekaj naključnih besed, iz nekaj zlogov brez smisla ali iz kratkega stavka, pri čemer te besede, zloge ali stavek ponavljajo ure in ure v enakem ritmu. – Podobno mesto kot »naj« ima v šolskem literarnozgodovinskem pouku pogosto tudi »prvi«. Naj navedem iz učbenika primer, ki me je najbolj »ganil«: na 90. strani beremo v zvezi z Vodnikom, da »prav nič ne zmanjšuje vrednosti njegovega dela dejstvo, da ga ne štejemo več za prvega slovenskega pesnika!«

Na 21. strani beremo, da je bil Oidip kaznovan, »čeprav je vse življenje hotel dobro in delal dobro«. Gre za oznanjanje kake nove morale?! Vemo: Oidip je ubil svojega očeta in del njegovega spremstva. Naj mi avtor učbenika razloži, za kakšno dobro delo je šlo v tem primeru!

Na 22. strani zvemo, da je rimska književnost v primerjavi z grško manjvredna, saj je posnemala grške vzore. »A posnemanje zmeraj zdrkne na nekoliko nižjo kakovostno raven.« Taka ocena rimske književnosti je lahko posledica neznanja ali branja dvesto let stare literature. Sodobna literarna zgodovina misli drugače. Naj citiram en sam stavek iz ruske knjige Istorija rimskoj literatury, Akademija nauk SSSR, Moskva, 1959, str. 12: »Rimska poezija in proza je z Lukrecijem, Katulom in Ciceronom dosegla tako dovršenost in samostojnost, da lahko zdrži primerjavo z najboljšimi deli grške književnosti.« Podobno sodbo najdemo zapisano tudi v bolj dostopni izdaji Povijest svjetske književnosti, 2, Zagreb, 1977.

Ko pridemo do 30. strani, presenečeni zvemo, da je Ovidova elegija, ki govori o slovesu od Rima, refleksivna pesem. In to zato, ker »ne gre za neposredno izpoved nekega doživljanja; pesnik se z njo spominja davnega slovesa od svojih dragih in razmišlja o njem.« V širšem pomenu besede je mišljenje resda vsak psihični proces, ki teče brez neposrednega predhodnega draženja, npr. spominjanje, predstavljanje, domišljanje, se pravi zavedanje sploh, v ožjem smislu pa je mišljenje le reševanje problemov s simboličnimi sredstvi. V tem pomenu ga uporablja psihologija in tudi literarna veda, če se že odloči za delitev lirike na emocionalno in refleksivno; ta delitev je namreč dovolj vprašljiva, saj sta misel in čustvo v liriki težko ločljiva. A če se že odločimo zanjo, potem uvrščamo v refleksivno liriko pesmi s pretežno miselno-idejno »vsebino«, zlasti t. i. filozofsko liriko. Ovidova elegija mednje prav gotovo ne spada!

Na 90. strani zvemo: »Guliverjeva potovanja, ki jih danes dojemamo le kot zanimivo pripoved za otroke, so bila v svojem času ostra kritika družbenih razmer.« Da ni morda imel avtor v rokah kake izdaje za otroke? Neokrnjeno je to delo izšlo v zbirki Sto romanov, 28!

Za konec naj se ustavim še ob dveh razlagah Cankarjevih del. Na 246. strani piše: »Drama Kralj na Betajnovi ni brez zveze z romanom Na klancu. V nekako mimogrede literarno upodobljenem mogotcu Slokarju (2. poglavje) je npr. zasnovan Kantor, ta nasilni in kruti kralj na Betajnovi. V drami je sicer upodobljena naslednja stopnja v razvoju kapitalistič-

nih družbenih odnosov na vasi, kakor jih je Cankar zaznaval opazujoč stvari z Dunaja.« In: »Maks je upornik zoper nasilje, edini, ki se upa Kantorju povedati v obraz, kar mu gre. Hkrati pa je v njem posebjeno rojevanje proletarske zavesti slovenskega delavstva, ki se poslavlja od fatalizma, tako značilnega za roman Na klancu.« Drama Kralj na Betajnovi spada med tista Cankarjeva dela, ki omogočajo najrazličnejša branja, zato zaradi premnogih vprašanj, ki jih postavlja pred bralca, ne sodi v učbenik za prvi razred. Poglobljenemu branju prvošolci še niso dorasli, poenostavljena in enostranska obravnava, za katero se je odločil avtor učbenika, pa Cankarju in njegovemu delu ne more biti v korist. Cankarjeve umetnine prav gotovo ne bomo približali učencu s tem, da jo »prevajamo« v jezik sociologije: »v Kantorjevem literarnem liku je posebjlen proces in človeški rezultat tako imenovane prvotne akumulacije kapitala«, v Maksu »je posebjeno rojevanje proletarske zavesti slovenskega delavstva«, v drami je »upodobljena naslednja stopnja v razvoju kapitalističnih družbenih odnosov na vasi« . . . Da s tako, izključno sociološko razlago ni vse v redu, je morda čutila avtorica delovnega zvezka, ki je zapisala: »Pri nas smo družbeni in politični položaj iz Cankarjeve drame Kralj na Betajnovi že preživeli, nerešeni pa so še mnogi moralni problemi, ki jih je nakazal. Sodobni režiserji poudarjajo prav te probleme in tako posodablajo, aktualizirajo starejšo dramatiko« (str. 88). Prav bi bilo torej, če bi tudi šola odkrivala predvsem (ali pa vsaj tudi) tiste plasti te Cankarjeve umetnine, ki jo še vedno ohranjajo pri življenju in ki bi utegnile biti zanimive mlademu bralcu. A če že pristanemo na razlago, ki jo ponuja učbenik, v njej moti predvsem primerjava del Na klancu in Kralja na Betajnovi.

Ko je Cankar l. 1900 načrtoval kmečko socialno dramo, je nameraval prej »za nekaj časa v domovino, na Dolenjsko in Notranjsko«, da bi si pobljže ogledal »tisti žalostni vesplošni bankerot« slovenskega ljudstva, »posebno po dolenjskih vaseh« (pismo L. Kraigherju). Očitno torej Cankar »opazujoč z Dunaja« ni najbolje »zaznaval razvoja kapitalističnih odnosov na vasi«, zato je načrt Kralja na Betajnovi po mnenju B. Merharja (ID IX, 498) »zaživel predvsem iz tiste podobe socialnih odnosov, ki jo je pisatelj nosil v sebi še izza mladosti«, iz iste podobe kot roman Na klancu: »Obe deli sta namreč dokument o 'tistem žalostnem vesplošnem bankrotu našega ljudstva', tudi socialna nasprotja so v obeh enako začrtana (Kantor: Betajnova – Slokar: klanec), le da je v drami tista 'strašna pasivnost' spričo Maksove borbe s Kantorjem potisnjena dokaj v ozadje.« (ID III, 525). Tako ne moremo sprejeti trditve, da je v drami »upodobljena naslednja stopnja v razvoju kapitalističnih odnosov na vasi«, da gre v drami za slovo od fatalizma, »tako značilnega za roman Na klancu«, in da je »v mogotcu Slokarju zasnovan Kantor« – zlasti ne, ker vemo, da je Cankar dramo napisal pol leta pred romanom. Če je za skladnost sociološke razlage treba stvari postavljati na glavo in trditi, da je npr. osnutek lika nastal kasneje kot lik sam, potem se za tako razlago lahko le lepo zahvalimo, posebej še, ker nas (Merharjevo) tolmačenje, ki izhaja iz narave književne vrste (drama: roman), popolnoma zadovoljuje.

Še primer slogovne analize! Ob Cankarjevem Hlapcu Jerneju beremo: »Te ideje znanstvenega socializma je Cankar seveda upodobil z umetniškimi sredstvi. Zavedal se je, da jih je preprostemu človeku mogoče približati le v zgodbi, ki mu bo dojemljiva. Preprost človek pa je bil tedaj vaju svetopisemskih zgodb, zato ne more biti naključje, da tudi naša pripoved spominja nanje, po notranji zgradbi in po zresnjem, nekoliko slovesnem slogu. Prav tako ni mogoče prezreti, da se je Cankar – ne pozabimo, da je Jerneja. . . zasnoval kot agitacijsko brošuro! – skušal približati preprostemu bralcu z značilnostmi ustnega slovstva, npr. s številom tri.« Izbor stilnih sredstev in celo kompozicijo dela naj bi torej Cankarju narekovali zunanji, neumetnostni dejavniki! Pri kakem drugorazrednem literatu bi bilo to možno, pri Cankarju ne! Je bil preveč umetnika. Sicer pa vsaj v tem primeru Cankarja in njegovih ustvarjalnih postopkov ni treba braniti: brani ga delo samo!

K svoji oceni Književnosti I naj dodam še mnenje nekega učenca, ki je v Kulturnih diagonalah (prvih v februarju 1983) odklonil učbenik z utemeljitvijo, da ga v njem moti to, ker avtor vsiljuje učencem svojo sodbo o umetniških besedilih. Učenec ima prav: sodbo naj bi si ustvarili učenci sami, učbenik naj bi jim dajal le za to potrebne informacije. Lahko bi jih tudi vodil in usmerjal v poglobljeno branje, toda v našem primeru je to nalogo prevzel delovni zvezek, ki ga je sestavila Vera Gregorač. Zato še nekaj besed o njem!

Delovni zvezek vsebuje skoraj sedemsto nalog in vprašanj, žal pa malo res uporabnih. Bolje bi bilo, ko bi bilo teh nalog sto (vključenih kar v učbenik!), a zato zanimivih in smiselnih. Najmanj so primerne naloge, ki zahtevajo, naj učenci dokažejo, da je neko besedilo umetniško, kar je seveda nemogoče, saj literarna veda še ni odkrila metra, s katerim bi merila »umetniškost« besedila. Primeri: »Zakaj je staroegipčanska Pesem nosačev žita umetniško besedilo? Kako boš dokazal komu, ki ne pozna Sonetnega venca, da je vrhovska besedna umetnina? Utemelji s podatki o zgodbi, pesniškem jeziku in zunanji zgradbi, zakaj pesniška vrednost na videz preproste pesmi Nezakonska mati ne zaostaja za Prešernovimi pesmimi z umetnejšo zgradbo.« S podatki, ki jih navaja zadnja naloga, ne moremo nič dokazati, razen tega pa je naloga tudi napačno zastavljena: izhaja iz trditve, da pesniška vrednost Nezakonske matere ne zaostaja za vrednostjo najboljših Prešernovih pesmi in tako učencu sodbo o pesmi vsiljuje, namesto da bi ga spodbujala, naj si jo ustvari sam.

V drugo skupino nalog bi lahko uvrstili tiste, ki so sicer rešljive, vendar bi delale preglavice celo literarnim znanstvenikom. Primeri: »Kakšna je zunanja in kakšna notranja zgradba Dantejeve Božanske komedije? Opiši zunanjo in notranjo zgradbo Boccacciove zbirke novel Dekameron. Opiši tematiko, jezik in slog v Vodnikovih pesmih. Opiši razsvetljlensko in revolucionarno tematiko, jezik in slog v Linhartovih komedijah. V čem je moč Tolstojeve umetniške pripovedi? Kako se je razvijalo slovensko pesništvo v razdobju realizma? Tematika in slog romana Sime Matavulja Bakonja fra Brne.« Za rešitev prvih dveh nalog bi morali učenci prebrati Božansko komedijo in Dekameron v celoti, analiza notranje zgradbe teh dveh del pa bi bil zapleten problem celo za izkušenega literarnega teoretika. Podobno velja za naloge, ki zahtevajo analizo jezika in sloga ali vprašujejo, v čem je moč umetniške pripovedi kakega pisca. Učenci na taka vprašanja lahko odgovorijo le zelo posplošeno, kar pomeni, da jih s takimi nalogami naravnost navajamo k površnosti in frazarjenju. Kakšne bodo njihove slogovne analize, ko ni niti enega primera ne v učbeniku ne v delovnem zvezku, si lahko predstavljamo! Zgled zanje je lahko vprašanje v delovnem zvezku A/57: »Kakšen je Trubarjev slog v odlomku Proti zidavi cerkva: odločen, šegav, dolgovezen, slikovit, suhoparen, neprizadet? Ustrezno podčrtaj.« Na isti ravni je stilna »analiza« v učbeniku: »Izraz (Gorskega venca) je klen, jedrnat.« »Slog (Jenkov) je skrajno preprost, izraz jedrnat, redkobeseden, stavek gradijo le najnujnejši stavčni členi, prilastkov skoraj ni.« Itn. Če ne najdemo časa za stilno analizo, takšno, ki bi to ime zaslužila, jo rajši pustimo ob strani – čeprav je res, da bi bila prav ta lahko most med poukom jezika in književnosti.

V tretjo skupino nalog spadajo tiste, ki izhajajo iz analize umetniškega besedila, a jim je analiza sama sebi namen. Primer: »Koliko tercijn ima odlomek (iz Božanske komedije) v učbeniku? ... Beri naslednji dve tercini in na desno zapisuj metrično shemo posameznih vrstic. Upoštevaj odstopanja!« Zakaj naj bi učenec štel tercine v učbeniku, ni jasno, prav tako pa ni jasno, zakaj naj bi analiziral metrično shemo prevoda, saj bi podobno analizo lahko opravljal na originalnih slovenskih besedilih. Najmanj pa je jasno, kakšen smisel naj bi imela taka analiza, saj ne pelje do nikakršnega spoznanja, ki bi učencu besedilo približalo. Te vrste nalog so torej lahko le škodljive in to iz dveh razlogov: ker so nezanimive in učenca le odbijajo od raziskovanja literature in ker v učencu ustvarjajo zgrešeno predstavo o raziskovanju besednih umetnin. Učenci bi morali vedeti, da umetniško delo, ka-

dar ga pričnemo analizirati, razpade na dele, ki zunaj strukture predstavljajo le »gradivo« umetnine. Analiza tega »gradiva« pa je upravičena le tedaj, če je utemeljena v sintezi, ki ji nujno sledi, se pravi, če analizirani elementi, povezani nazaj v celoto, sprožajo v nas globlje doživetje, kot so ga pred razčlenitvijo. Poleg omenjenega in njemu sorodnih primerov spadajo v to skupino nalog tudi vse tiste preštevilne, ki zahtevajo, naj učenci iščejo, izpisujejo in podčrtujejo pesniške podobe, posrečene besedne zveze, asonance itd. Primer:

»V prvem odlomku Tavčarjeve pripovedi Cvetje v jeseni je glavni motiv narava. Poišči in podčrtaj pisateljeve besede o tem, da je človek del narave.« Če avtorica delovnega zvezka misli, da je vsakršno ukvarjanje z literarnim besedilom že tudi za estetsko vzgojo koristno početje, se le moti. Kam jo vodi tako »razumevanje« literature, nazorno priča naloga A/165a: »Janez se z Meto odpravi na Blegoš in ji z vrha razkazuje razgled, vendar pove le nekaj imen gora, večino pa odpravi s skupnim poimenovanjem 'gorenjski in kamniški snežniki'. Po zemljevidu ugotovi vsa imena vrhov, ki jih je videti z Blegoša!«

Estetska vzgoja se v tem primeru spreminja v pouk geografije! Kot olajševalno okoliščino za take spodrsrljaje lahko štejemo to, da se je avtorica delovnega zvezka očitno zgledovala pri dr. Dragutinu Rosandiću, ki v svojem delu Problemska, stvaralačka i izborna nastava književnosti (Sarajevo 1975) s podobnimi nalogami dokazuje, da si z nekaterimi temeljnimi pojmi o besedni umetnosti in estetski vzgoji ni čisto na jasnem.

V delovnem zvezku je še dosti drugih, prav tako vprašljivih nalog. Kaj naj bi učenec odgovoril na takole zmedeno vprašanje: »Ali bi Prešeren ali Jenko uporabila tuje besede: harmonija, nervozno, eter? Zakaj pa se jih ne brani Murn in tudi drugi sodobni pesniki ne?« Vprašanje sugerira nikalen odgovor, toda Prešeren je prav prvo od navedenih treh besed uporabil v Sonetnem vencu! Kateri odgovor naj bi bil torej pravilen?!

Podobno vprašanje je: »Razloži, zakaj je Božanska komedija ep, natančneje: religiozni ep.« Znani raziskovalec srednjeveške književnosti Ernst Robert Curtius pravi, da Komedije ne moremo uvrstiti v nobeno literarno vrsto, za ep pa jo razglašajo lahko samo tisti, ki misli, da je mogoče Iliado in Sago o Forsytih dati na skupni imenovalec. Tudi znana italijanska literarna zgodovinarja Francesco De Sanctis in Attilio Momigliano uporabljata za vrstno označitev Komedije izraz pesnitev, ne ep. Slovenci smo se odločili drugače in to Dantejevo delo razglasili za ep. V neki srbski čitanki sem bral, da je ep celo naš Krst pri Savici. Vse to me ne moti, včasih pač uporabimo približne izraze, moti pa me, kadar nekdo zahteva, naj razložim, zakaj je neka stvar to, kar pravzaprav ni!

Vprašljiv pedagoški učinek imajo tudi sicer smiselne naloge, če jih preveč ponavljamo. Naloga, naj nekemu besedilu najdejo ustrezen naslov, je za učence, ko se z njo prvič srečajo, zanimiva. V delovnem zvezku se ponovi kar šestkrat in to vedno tako, da zahteva naslavljanje več delov ali poglavij. Npr.: »Vsakemu poglavju v pripovedi (Cvetje v jeseni) pripiši podobi in sporočilu primeren naslov. (Naloga ob domačem branju).« Te vrste naloge zagovarja tudi Milan Dolgan v članku Naslov in razčlenitev (JiS, 1980/81, 6): »V zvezi z obravnavo domačega berila bi bilo pedagoško hvaležno in učinkovito, če bi zahtevali, naj učenci naslovijo na primer poglavja v Cankarjevem Hlapcu Jerneju (18 poglavij), poglavja v Bevkovi povesti Pestrna (tudi 18 poglavij), poglavja v Jurčičevem Tihotapcu (9 poglavij) itd.« Naj v zvezi s tem citiram sovjetskega pesnika A. T. Tvardovskega, znanega tudi kot pisca esejev o literaturi. Pripoveduje o tem, kako je opazoval učenca, ki je že tretji mesec bral roman Mati. Tvardovski tega ni mogel razumeti, dokler se mu ni razkrilo: »Učenci sedijo in si izmišljajo naslove k poglavjem, ki jih je sam Aleksej Maksimovič označil s številkami, ker se mu očitno ni zdelo potrebno, da bi jih naslavljal. S tem produktivnim delom torej je bil zaposlen moj znani učenec!« »Po tej poti«, nadaljuje Tvardovski, »lahko največja umetniška dela spremenimo v nekaj, kar človeka straši in zbuja v njem

odpor« (V. R. Ščerbina, Problemy literaturnogo obrazovanja v srednej škole, Moskva 1982, str. 104).

Tako Tvardovski kot Škreb izhajata iz gledanja, da pri pouku književnosti ne bi smeli učencem priskutiti umetniških del. Je to v današnji šoli sploh možno?! Povsem najbrž ne, vendar nam je na razpolago dvoje poti: da učence pri pouku književnosti predvsem poučujemo ali da jih predvsem vzgajamo. Če se bomo odločili za prvo pot, bo v spominu bodočih izobražencev ostal marsikak podatek iz literarne zgodovine in teorije: vedeli bodo za »prve« in »največje« ustvarjalce ter njihova glavna dela, vedeli bodo, vsaj nekdanji boljši učenci, kaj je akrostih, carmen figuratum, homerska primera itd., v podzavesti pa jim bo ostal odpor do literature in bodo le redki med njimi segali po dobri knjigi. Učbeniki, ki jih imamo, hote ali nehote zasledujejo ta smoter. Sam sem za drugo pot: vzgojno. Težjo in manj raziskano. Temelječo na nedogmatskem pristopu k literaturi, na iskanju vedno novih in novih poti. A tem vprašanjem bi moral posvetiti nov članek. Tale je nastal ob prebiranju poskusnega učbenika. Za primerjavo: pred seboj imam dva češka šolska priročnika, učbenik za osmi razred (z naslovom Literarna vzgoja) in Svět literatury, pomožni učbenik za literarno vzgojo v srednjih šolah. Prvo delo so sestavili štirje avtorji in ima priložnost z obširnimi metodičnimi napotki za učitelja, pri drugem pa je sodelovalo kar trinajst avtorjev. Telega podatka nisem zapisal niti zato, da bi opravičeval sestavljavca učbenika, niti zato, da bi morda napadal tiste, ki jim ne bi smelo biti vseeno, kakšni temelji se postavljajo literarni znanosti v srednji šoli. Zapisal sem ga le v premislek.

Vinko Cuderman

Srednja naravoslovno-matematična šola v Idriji

IVAN CANKAR, Hlapci (DRAMA V PETIH AKTIH)

Poskus učbeniškega poglavja za 3. razred srednje šole

(Dogajanje: Ob zmagi klerikalnega političnega tabora se vaško učiteljstvo odpove svojim liberalnim nazorom. Samo učitelj Jerman, v predvolilnem boju indiferenten, se ne pusti podrediti in pride tako v konflikt z materjo in župnikom. Mati, ki jo ljubi, zahteva od njega, naj ne zataji boga, lastno prepričanje pa ga postavlja na stran socialdemokrata, kovača Kalandra. Na agitacijskem večeru ga ljudstvo skoraj linča in župnik ga sklene premestiti na oddaljeno Goličavo. Na predvečer odhoda se prideta od Jermana poslovit vanj zaljubljena Lojzka in nasprotni, pa vendar simpatični Hvastja.)

Za berilo je izbrano zadnje, peto dejanje drame.

Dramo je v knjigi izdal leta 1910 ljubljanski založnik Lavoslav Schwentner, ki je Cankarju založil in tudi dobro plačal večino knjig, uprizorjena pa je bila zaradi cenzure šele leta 1919, po Cankarjevi smrti, in še to prej v prevetrenem Trstu kot v slovenskem centru Ljubljani. Odlašanje z uprizoritvijo je bilo očiten znak nelagodja, ki ga je vladajoča družba čutila ob tej drami. Težave je Cankar že prej napovedal: »Drama bo napravila večji kraval nego 'Za narodov blagor'. Naredil sem veren portret naših sedanjih nadvse umazanih političnih razmer.« Tudi z motom k drami, kjer iz Shakespearjevega Hamleta citira misel o mimetičnem značaju umetnosti (»Namen umetnikov je bil od nekdanj, je, ter ostane, da naruri takorekoč ogledalo drži: kaže čednosti njé prave črte, sramoti njé pravo obličje, stotletju in telesu časa odtis njega prave podobe.«), naravnost vabi k socialno-politični interpretaciji svojega izdelka. Tako ga je razumelo tedanje učiteljstvo in poslalo vladi protest proti dramatiku, češ da žali učiteljski stan. Podobno so ga razumeli tudi sočasni kritiki in vrsta sodobnih razlagalcev: drama slika politične razmere na Slovenskem po veliki klerikalni zmagi leta 1908, njeno idejno jedro sta gesli »Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!« in »Ta roka (delavska) bo kovala svet. . .«, najtehtnejši prizor pa je Jermanov agitacijski nastop v gostilni. Tako gledanje odpira današnjemu bralcu dvojne možnosti, a nasprotujočih si sklepov: 1. Jermanova socialna in humanistična ideja, za katero je v drami propadel, se je v NOB uresničila, delavska roka res kuje svet, razmere, ki jih slika Cankarjeva drama, pripadajo zgodovini in ne veljajo več za današnji čas. 2. Hlapci so aktualni tudi danes. Jerman je predstavnik današnjega sproletariziranega razumnštva in njegova vizija še ni uresničena. Razmere so v bistvu enake kot v Cankarjevem času, samo nasprotniki imajo druga imena. Tak pogled je omogočil aktualizacijo Hlapcev v komediji Toneta Partljiča *Oskubite Jastreba*.

Socialna in politična interpretacija, kakor sta samoumevni, nista brez zadreg. Zadrego sta najlepše izrazila Matej Bor in Josip Vidmar, ko sta predlagala, da se črta zadnje, peto dejanje drame, ki ga nikakor nista mogla vključiti v svojo razlago. V njem se je Jerman namreč odpovedal akciji in našel nekakšno pomiritev v družinski složnosti in idili. Konec drame, ki v nasprotju s prejšnjimi dejanji ni niti satiričen niti tragičen, s svojo nedorečenostjo že desetletja zaposluje literarno vedo. Ob njem se do zdaj logična in pravilna politična interpretacija, po kateri sta plemenita Jerman in Kalandar socialdemokrata, drugi pa klerikalci ali neznačajni liberalci, izkaže za razumevanje sporočila drame nezadostna. Dramske osebe niso samo posebitve določenih političnih funkcij in nazorov ali socialnega statusa, ampak jih poleg te plati odločilno motivirajo še psihične značilnosti.

Jerman ni v spopadu že kar od samega začetka, ampak ga je vanj prisilila šele obdolžitev kolegov in župnikova zahteva po podreditvi. Novi politični spreobrnjenci, njegovi kolegi, so rabili grešnega kozla, pa so ga naredili za žrtev, ki naj trpi in pogine zanje. Če je bil v treh dejanjih Jerman dosleden revolucionar, saj je šel brez pomislekov mimo materinih najsvetejših želja, se humanistični akciji na koncu – iz notranjih razlogov – odpove. Jerman je bolesto navezan na svojo mater. V *psihoanalitičnem* izrazju se temu reče *ojdipov kompleks*. Ta še stopnjuje splošno moralno pravilo zahodne civilizacije: spoštuj očeta in mater. Jerman se je proti temu zakonu v imenu socialne ideje pregrešil. Pomembnejša mu je bila politična akcija kot materina želja. V procepu med tradicionalno moralo in novodobnim spoznanjem o socialni pravičnosti se je Jerman zlomil. V koncu se je namesto za samomor in zvestobo družbeni akciji odločil za tradicionalno kolektivno etiko. Bo zdaj postal takšen, kakršen je Hvastja od vsega začetka, prostovoljni hlapec in kruhoborec, ki mu je prvo družina (žena, otroci, kruh), torej gola eksistenca, in šele potem razne ideje in prepričanja?

Jerman je imel premalo praktične politične pameti, s kakršno se lahko pohvali Kalander, da bi lahko uspel kot socialni revolucionar. Bolj kot socialdemokrat je bil *nekonformist* in humanist, moderni *Prometěj*, ki želi ljudi razsvetliti. Zakaj se je ljudstvo uprlo osvoboditvenemu načrtu in kamenjalo svojega odrešitelja in preroka ter se raje uklonilo nepravilni župnikovi oblasti? Dušan Pirjevec, ki v drami ne vidi spopada med plemenitim posameznikom in gnilo družbo, drhaljo, odgovarja na to vprašanje takole: Gre za spopad med dvema načrtoma moči. Moč, ki jo predlaga Jerman, je pravična, vendar v svoji povezanosti s socialno idejo preveč zavezujoča. Tista moč pa, ki jo izvaja župnik, ne deluje v imenu kake določene ideje (čeprav ideja v njenem ozadju je), utemeljuje se samo v hierarhiji oblasti; od ljudi zahteva samo pokornost telesa in besed, ne pa tudi podrejanja njihovih misli, in je zato znosnejša.

Jerman se na koncu sprizajni z idejo, ki jo prej po vrsti zagovarjajo skoraj vse druge osebe: najprej je treba *biti*, potem šele *biti – za-kaj*, najprej je treba živeti, potem šele živeti za kako idejo, prepričanje ali bistvo oziroma nobena ideja ne sme ogroziti najvišje vrednote – življenja.

Vprašanja:

Na kaj misli Jerman, ko govori o poti, ki ga čaka še nočoj? Pokaži na mesta, kjer je beseda o njej. – Na katerega slovenskega pesnika in na kateri njegov sonet spominja Jermanov

Literatura o Hlapcih:

Spremnje besede k Cankarjevemu Zbranemu delu, Izbranemu delu in Zbranim spisom.

Dušan Pirjevec: Hlapci, heroji, ljudje, 1968.

Janko Kos: Cankarjev Jerman in problem nekonformizma, »Sodobnost« 1968, str. 130–148.

Primož Kozak: Temeljni konflikt Cankarjevih dram, 1988, str. 134–157.

Opombe:

ojdipov kompleks. Po grškem junaku Ojdipu, ki je nevede spal z lastno materjo Jokasto (gl. Sofoklovo dramo *Kralj Ojdip*).

psihoanaliza Sodobna psihološka in filozofska smer, ki jo je začrtal dunajski Žid Sigmund Freud na prelomu 19. in 20. stoletja. Vzroke za človeška dejanja išče v njegovi podzavesti.

nekonformist Kdor odklanja družbene in skupinske norme in jih ne upošteva kljub osebnim težavam in škodi.

Prometěj – V grški mitologiji polbog, ki je ljudem prinesel ognja in bil zato kaznovan. Zevs ga je prikoval na skalo, kjer mu je jastreb vsak dan kljuval jetra, čez noč pa so mu na novo zrasla.

biti : biti – za – kaj – V filozofskem izrazju se temu razmerju pravi ontološka razlika, razlika med bitjo in bistvom.

stavek »Čas je zvest hlapec, ni ga treba klicati«? – Poišči tri mesta, kjer zdravnik in Hvastja dajeta prednost kruhu pred prepričanjem. – Zakaj nagovarja Kalandar Jermana dosledno z *gospod*? – Ali je mati, ko jo Jerman prosi za blagoslov, še živa ali že mrtva? Kaj govori za eno in kaj za drugo možnost? – Pokaži na nerealistične (simbolistične) scene v zadnjem dejanju. Ali se drama konča realistično? Ali je konec optimističen ali pesimističen? – Kaj pomeni Jermanov stavek »Oskubite jastreba, v goloba se ne bo spremenil«? Kdo od sodobnih dramatikov ga je aktualiziral? – Kaj pomeni geslo »Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!«? – V katerih delih Cankar še upovedi lik matere? – Ali Hlapci pričajo samo o svojem času ali nam povedo tudi kaj o današnjem? – Ali možnost različnih interpretacij literarnega dela kaj zmanjša njegovo vrednost?

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

KOMIČNO V RIMI, KI SE NE DA PREVESTI

(Ljubivoje Ršumović, Yu Yu)

Tale zapis je nastal iz prevajalske zadrege, stiske in končno nemoči prevesti pesem, ki bi jo prevesti veljalo tako zaradi sporočilnosti kakor zaradi oblikovanosti; vendar je samo na en postopek omejeno prevajalsko navodilo, ki je vpisano v izvornik, izključilo vsakršno možnost ohraniti v prevodu obliko in sporočilo izvirnega besedila: to je rima in komično v njej.

V poeziji Ljubivoja Ršumovića ima rima posebno besedilnoorganizacijsko vlogo, pa tudi avtor sam se zaveda njene pomenljivosti v pesemskih besedilih drugih avtorjev in v prevodih merjenih in rimanih pesniških del: v svojem prvem, pretežno avtobiografskem in avtotematskem romanu *Imate li Ršuma?*, ki je izšel letos v zagrebški Biblioteki moderne literature Hit, je na straneh 47–48 zapisal tole misel:

»A. Kron je prevedel in v nekem listu objavil Rimbaudove pesmi. Na koncu spremne besede o Rimbaudu je Kron priznal, da je imel zelo ozek izbor Rimbaudovih pesmi, da si je prizadeval ohraniti smisel in se ni preveč oziral na obliko, da so pa Rimbaudove pesmi v originalu rimane.

To me je vrglo iz tira. Počutil sem se prevaranega. Kako se je sploh in zakaj drznil prevesti pesmi, rimane pesmi, če jih v prevodu ne bo rimal? To je zločin, sem mislil takrat. Nemarno opravilo. Toda takrat sem za vse čase spoznal, da sta dve vrsti prevajalcev: prevajalci-ustvarjalci in prevajalci-kronisti.«

Ta misel je prvo svarilo prevajalcu, ki se loteva Ršumovićeve poezije. Drugo svarilo pa je njegov pogled na modernizem lastne poezije:

»Mučila me je neodločnost: rimati ali ne? Moderne pesmi niso rimane. Rimala sta Steva Raičković in Mića Danojlović, Branko Miljković pa ni. Imel sem rad Steva in Mića, Branka manj. Rimal bom.« (*Imate li Ršuma*, str. 118).

In Ljubivoje Ršumović je rimal tudi pesem Yu Yu: izšla je v njegovi zadnji – štirinajsti po vrsti – pesniški knjigi *Pesme uličarke* (Zagreb, 1983) na straneh 52–53. Glasi se takole:

*U Srbiji mnogo psuju
I pesmuju
Yu Yu
Dok u Be Ha ašikuju
I lumpuju
Yu Yu*

YUGOSLAVIA

*U Hrvatskoj legenduju
I druguju
Yu Yu
Makedonci dert neguju
I trguju
Yu Yu*

YUGOSLAVIA

*U C. Gori detičuju
I vekuju
Yu Yu
Na Kosovu bratstvo kuju
I posluju
Yu Yu*

YUGOSLAVIA

*Dok Slovenci majstoruju
I jodluju
Yu Yu
Vojvodani bečaruju
I ljubuju
Yu Yu*

YUGOSLAVIA

V njej se prepleta ljudski simetrični osmerec (4 + 4) z ljudskim četvercem. Vse verze povezuje enotna gramatična rima, ki jo uresničujejo izključno nedovršni glagoli v tretji množinski osebi sedanjega časa. Nedovršni sedanjik je v hrvatskosrbskem jeziku rezerviran za splošna dejanja, in tudi v Ršumovičevi pesmi gre za splošne resnice: glagoli sporočajo tipične aktivne lastnosti pripadnikov jugoslovanskih narodov in narodnosti; če so izvedeni, so sveži neologizmi, prav tako duhovite so vezi glagola s predmetom tipičnega opravila, ki ga glagol poimenuje, pa ne samo to: Ršumovič se v rimi poigrava z istozvočnostjo glagolskega obrazila in avtomobilske oznake Jugoslavije. Specifično in samosvoje (čeprav vedno in izključno dvojno) delovanje posameznih lirskih subjektov družijo refrenska rima na podlagi kontrasta z etiketo, ki jo grafično povzema (v pesniški zbirki barven) slikovni naslov, v enoten pesemski in zunajpesemski prostor in na ta način vpisuje združevalno vrednoto – avtomobil – v vrednostni sistem poulične lirike. Komizem Ršumovičeve rime je izrazito gramatično-situacijski. Situacija bi se dala prevesti, gramatika te rime, njena vez z naslovom in etiketo pa sta specifično srbohrvatski in v druge jezike bržčas neprevedljivi.

Tone Pretnar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

LEVSTIKOV ZBORNIK

Simpozij 1981, Slovenska matica, Ljubljana 1982, 200 str.

Ob 150-letnici Levstikovega rojstva je ob številnih drugih prireditvah in proslavah potekal tudi znanstveni simpozij o njegovem delu, katerega namen je bil pregledati in dopolniti spoznanja o Levstikovi podobi v čimbolj celotnih obravnavah. Ta namen je bil le delno dosežen, delno zato, ker za vse teme ni bilo referentov, delno zato, ker časovno omejeni, simpozijški tipi referatov temeljijo na krajših razpravah z zelo različnimi pogledi, ki si tudi nasprotujejo, s posameznimi novimi in drznimi interpretacijami, dopuščena je tudi manjša dodelanost razprav in manj precizen znanstveni aparat. Tako ob tehtnih prispevkih opazimo tudi premalo argumentirane in enostranske poskuse, celo diametralna nasprotja referentov. Najzanimivejše so jezikovne razprave s številnimi novimi izledki, ki tudi najbolj temeljijo na gradivu, Levstikova poezija, še bolj pa proza sta že daleč bolj znani in obdelani.

Referati so tematizirani v tri skupine: zgodovina, jezik in literarna zgodovina, uvajajo jih *Vidmarjev* govor z retenjskega tabora, *Kreftova* uvodna beseda in *Slodnjakovo* razmišljanje o Levstikovem življenju, značaju in delu. Zadnje je konkreten prikaz Levstikovega značaja in dela s poudarjanjem že znanih Levstikovih lastnosti: plemenitosti, aktivnosti, globokega pozitivnega odnosa do domačega človeka in pokrajine, čiste govorice, smisla za demokracijo in čuta za kritiko, izrazito narodne naperjenosti značaja in dela, samih odličnih lastnosti, a precej spremenjenih in neugodno stopnjevanih zaradi Levstikove koleričnosti. Vseskozi pa ostaja njegova konstanta globoka osebna poštenost.

Zgodovinski del obsega oznako Levstika v političnem življenju 60-ih let *V. Melika* in v dunajskem obdobju 1870–72 *D. Rupla*. (Primer ene od v diskusiji kritiziranih razprav, češ da so interpretacije samosvoje in provokativne in da upoštevajo le izbrano, ne pa celotno gradivo.)

V jezikoslovnem delu je Levstikove poglede na jezik formulirala *M. Orožen*. Ugotavlja, da je Levstik v sebi nosil vizijo o pristnem, izvorno čistem in na vseh jezikovnih ravneh funkcionalno neoporečnem slovansko-slovenskem knjižnem jeziku tako v slovničnem kot v slovničnem pogledu. Po Kopitarju in Karadžiću je v začetku sprejel nauk o ustreznosti, pristnosti in pravilnosti ljudskega jezika in ga dopolnil z mislijo, naj slovenski pisatelj posnema kmeta v skladu s pravili slovnice in slovarja. Tudi njegova praksa kaže, da je pisal živ, sodoben, tvoren jezik vse do sedemdesetih let in se držal pravil Janežičeve slovnice, proti koncu 60-ih let pa se je vedno bolj opiral na svoja slovnična načela s pravili stare slovanščine, katere kontinuiteta naj bi bila dolenjščina. V tem času so poglobljeni študij jezikoslovja, delo za slovar in njegova družbenopolitična ter publicistična dejavnost Levstika že oddaljili od ljudskega jezika, vendar uvajani arhaizmi in slavizmi še ne motijo, saj so stilistično funkcionalni. Šele v sedemdesetih letih pride do nasilne arhaizacije in purizma, usodnega odmika od živega jezika, v bistvu izraza boja za osvoboditev jezika izpod tujega nasilja. Da pa je bil Levstik do konca življenja sposoben ustvarjati v obeh različicah, od katerih je vsaka imela svojo funkcijo, priča živ jezik tekstov za otroke njegovih zadnjih let.

J. Mahnič analizira jezik in slog proze v Popotovanju iz Litije do Čateža, Martinu Krpanu, Desetem bratu, Svetem doktorju Bežancu v Tožbanji vasi. V glavnem gre za dolenjsko

obarvan ljudski jezik z obilo rekli in pregovori, v zadnjih dveh tudi že za abstraktnejšo govorico mestnih izobražencev. Metafore so vzete pretežno z dveh področij: narave in kmečkega življenja ter kulturne zgodovine. V stavku Mahnič opaža določene ritmične značilnosti. O talentu za dramatizacijo pričajo bogati dialogi, ne manjka humorja, ironije, drastičnosti. Včasih se ob razumu, šaljivosti, možatosti in kritičnosti pojavi tudi nostalgčnost.

S. *Suhadolnik* obravnava Levstikov odnos do Prešernovega jezika, zlasti ob izdaji Poeziji v Klasju. V tem času je bil Levstik že močno obremenjen s praslovanskimi vzorci, že od Napak slovenskega pisanja naprej pa se je silovito loteval tudi germanizmov. Tako 1460 pravopisnih popravkov in 2880 oblikoslovnih in leksikalnih zamenjav – 1,2 popravka na verz – priča o preveliki samovoljnosti kljub nujni pravopisni adaptaciji, v samem popravljanju je mnogo neenotnosti in pomanjkljivosti. Gre za izrazito izvajanje lastne jezikoslovne reforme, hkrati pa za izdajo, namenjeno novega pravopisa večči mladoslovenski generaciji.

Literarne razprave uvaja M. *Kmecl* o Levstikovem literarnem programiranju do začetka 60-ih let. Osnova Levstikovega programa je klasicistična poetika, a adaptirana v smislu prirojenega realizma in družbenozgodovinskih pogledov. Najopaznejši je vpliv Gottscheda in Lessinga, o instinktivnem realizmu pa priča tudi dejstvo, da mu je jezik ena od osnovnih realij.

Š. *Barbarič* primerja Levstika in Jurčiča, povezuje Popotovanje z Jurčičevimi literarnimi članki 1865–66. Oba trdita, da leposlovje budi in oblikuje narodno zavest, Jurčič poleg Levstikovega programa vključuje še izobražence. V nasprotju z Levstikom vidi Jurčič v realističnem opisu nujnost. Politično je bil Levstik bolj radikalen, brezkompromisen, Jurčič bolj uravnovešen.

Med tehtnejše razprave sodi J. *Pogačnika* o Kopitarjevi miselni dediščini pri Levstiku. Levstikov koncept o kulturi razume kot edino normo narod, ki ga predstavlja slovenski kmet. Edini resnični izraz narodne duše je folklor, vsebinski in oblikovni model umetnega slovstva. Književnost mora izpolnjevati splošne norme, cilje zunaj sebe – ima pedagoško utilitarni namen in jo mora nujno spremljati kritika.

Pogačnik ugotavlja, da je Kopitarjeva misel nastajala v dobi rojstva narodov, ko je bil ta koncept še ustrezen, vendar je že takrat zadela ob Prešernov in Čopov koncept umetnosti. Navedene ideje pri Levstiku pa pomenijo hoten korak nazaj, ponovno pojmovanje literature v funkciji družbenih in narodnih vrednot.

Literarni del so dopolnili še T. *Kermauner* s sociološko-filozofsko analizo in interpretacijo Jurčičevega in Levstikovega Tugomerja (v samosvoji in individualni interpretaciji odkriva razna ideološka protislovja, npr. metode političnega boja zanikajo moralno), A. *Zorn* z razmišljanjem o Levstikovi teoriji romana (roman nastaja pod diktatom afirmirati narod, junak naj bo nacionalno poudarjen, potreben je tudi dokaz o trdnem kmečkem sloju) in M. *Rode* s krajšim zapisom o Levstiku kot prevajalcu.

Širino zbornika dopolnjujeta objavljeni debatni del in sklepna beseda B. *Grafenauerja*, tudi urednika zbornika, kjer komentira posamezne referate, jih dopolnjuje in opozarja na neskladnosti. Ugotavlja, da je simpozij v glavnem uspel, nekaj vprašanj je ostalo nerazjasnjenih, npr. poglavje o Levstiku in Slovenski matici, ki je v slovenski literarni zgodovini postavljeno vse preveč črno-belo.

Kot zanimivost velja omeniti, da je 1933 izšel Levstikov zbornik v uredništvu J. *Logarja* in A. *Ocvirka*, popolnoma drugačen tip zbornika kot lanskoletni, s serijo obširnih študij, neomejenih s simpozijskim časom. Namesto obilice zornih kotov in detajlov je tu teža predvsem na dveh razpravah: na Ocvirkovi o Levstikovem duševnem obrazu (od osebn-

nosti do ustvarjalnosti) in na Logarjevi o Levstikovem boju s prvaki (od dijaških let do Pavlihe). Posebno zanimiva je Ocvirkova, predvsem v razkrivanju Levstikovega značaja, saj odlično prikaže, kako so se Levstikove najbolj hvalevredne lastnosti (pravičnost, resnicoljubnost, poštenost, doslednost, neupogljivost, odločnost itd.) razvile do skrajne meje in prešle na koncu življenja v bolezensko megalomanijo in paranojo, v pretirano občutljivost, zamerljivost in zagrizenost. Objavljeni so tudi Levstikovi zadnji dnevniški zapisi od 1885–87, t. i. zapiski o vremenu in koleri, ki kažejo na njegovo bolezen. Gre za izrazito objektivno pisanje, ki pokaže tudi vse negativne plati značaja. Zelo podrobna in polna dejalov je tudi Logarjeva razprava.

Pri obeh zbornikih lahko že v grobem opazimo razvoj literarnozgodovinske metode, saj novejši v glavnem interpretira gradivo, izsledke daljnosežno povezuje, abstrahira in s tem gradivo prerašča v nova spoznanja. Starejši je izrazito pozitivističen z ogromno drobnimi podatki, natančen do skrajnosti, vsako izvajanje je argumentirano. Pri obeh zbornikih lahko tudi opazimo, kako se obe metodi izrodita v pretiravanje: pri pozitivizmu takrat, ko postanejo podatki edini smisel članka, pri sodobnejših metodah pa oddaljevanje od gradiva lahko v skrajni fazi privede do vsakršnih, individualnih, absolutno odprtih, neuskkljenih in protislovnih interpretacij literature, do odmikanja iz znanosti v esejistiko.

Nada Barbarič-Novak
Srednja naravoslovna šola v Ljubljani

KAKO PRENOVITI POUK SKLADNJE

Olga Kunst-Gnamuš: Pomenska sestava povedi, zbirka Pedagoškega inštituta, Ljubljana 1981, 187 str.

Poleg predvsem konkretnim slovenističnim vprašanjem posvečenih knjižnih novosti, kakršna je npr. Toporišičeva Nova slovenska skladnja, in poleg (izvirnih ali prevedenih) izrazito teoretično naravnanih del, kot sta npr. Južničeva Lingvistična antropologija ali Miščevičev Jezik kot dejavnost, so za razvoj našega jezikoslovja pa tudi za našo jezikovno prakso nadvse pomembna dela, ki sicer odpirajo in rešujejo konkretna jezikovna vprašanja, a skušajo ob tem čim bolj eksplicirati, utemeljiti in preveriti svoja teoretična izhodišča, njihove izvire in metodološke postavke. Tako povezovanje teorije s prakso se je lepo posrečilo Olgi Kunst-Gnamuš v knjigi Pomenska sestava povedi.

Že iz predgovora recenzentke Svenke Savič in iz avtoričinega uvoda spoznamo, da je poglavitni namen tega dela pripomoči k prenovi pouka materinščine v (osnovni) šoli in to prenovi znanstveno utemeljiti. Gnamuševa se zato loteva tudi tistih vprašanj, katerih reševanje – če do njega sploh pride – je največkrat odvisno samo od posebne didaktične nadarjenosti in občutka posameznega šolskega praktika. Naslov knjige je s tega stališča nekoliko presplošen, potreben bi bil vsaj še podnaslov, ki bi nakazoval pot v didaktično aplikacijo jezikoslovnih spoznanj. Gnamuševa organsko nadaljuje smer, zastavljeno že v svojih prejšnjih knjigah (posebno v Vlogi jezika v spoznavnem razvoju šolskega otroka, Ljubljana 1978). Da je prenova jezikovnega pouka, posebno skladdenjskega, v naših šolah res potrebna, so jo prepričali izidi lastnih empiričnih raziskav in raziskav drugih piscev (npr. F. Križaj, Razumljive informacije, Knjižnica Sindikati 22, Ljubljana 1979).

V naši družbi obstaja velika skupina predvsem telesnih delavcev z nižjo izobrazbo; »ti imajo težave pri razumevanju samoupravnih, strokovnih in znanstvenih besedil, kar jih ovira pri samoupravnem dogovarjanju in samoizobraževanju oziroma izobraževanju ob delu. Podobno se godi otrokom te družbene skupine v šoli. Težave imajo pri razumevanju pomensko strnjenih besedil in celo temeljnih razmerij med stavki (protivno, sklepalno, vzročno razmerje). To jih ovira tako pri učenju kot mišljenju« (glede tega so zgovorni empirični podatki o jezikovnih primanjkljajih učencev v prvem poglavju knjige). Rešitvi sta dve. Prva je znižanje zahtevnosti omenjenih besedil, da bodo razumljiva vsem, ki tem besedilom zdaj niso kos, čeprav so namenjena prav njim. Ni mogoče zanikati, da je visoka umska zahtevnost nekaterih samoupravnih, političnih in drugih besedil nepotrebna in da so zahteve po preprostejšem, razumljivejšem izražanju upravičene, vendar je spričo neusmiljeno naraščajoče zapletenosti sodobnega življenja realna in perspektivna predvsem druga, ofenzivna rešitev: drugače zasnovana jezikovna vzgoja naj »učencu – bodočemu samoupravljalcu – razvije ustrezno zavest o družbenih in spoznavnih vlogah jezika, uzavesti bolj ali manj zapletena razmerja med vsebino in izrazom ter opiše postopke, po katerih vsebine prelivamo v izraz« (3), kajti danes »vsa leta šolanja večine pišočih ne pripravimo za zavestno kontrolo ravni skladenjske abstraktnosti povedi in besedil« (12).

Ko se Gnamuševa vprašanje, kako prenoviti pouk skladnje, najprej poudarja, da mora biti metodika zasnovana znanstveno in večdisciplinarno, da je treba učno-vzgojne smotre najprej teoretično in empirično utemeljiti, potem pa jih »prevesti« v učenčevo praktično in miselno dejavnost – prek njegove lastne dejavnosti bo prišlo do ponotranjenja in avtomatizacije stavkotvornih pravil oziroma spoznavnih procesov, na katerih temelji jezikovna zmožnost.

Za uspeh preнове je zelo pomembna tudi izbira ustreznega jezikoslovnega izhodišča, to je teoretičnega modela jezikovnega opisa, ki bi bil podlaga za pripravo didaktičnega gradiva (učbeniki ipd.). Ob vsem spoštovanju do dosežkov strukturalnega jezikoslovja se avtorica vendarle odvrta od pojmovanja jezika kot abstraktnega, samozadostnega sestava. »Ontološko bistvo jezika je (...) družbeno sporazumevanje in vplivanje. Temeljna dejavnost jezika je govorna dejavnost, sestavljena iz množice govornih dejanj, s katerimi sporočevalec rešuje praktične življenjske, družbene in spoznavne probleme.« (35) Avtorica posveča veliko pozornost vrednotenju funkcijskega tvorbnega jezikoslovja, vezljivostni teoriji in teoriji govornega dejanja. Doslej pogosto enostranskemu obravnavanju samo propozicijske pomenske sestavine povedi (njene pomenske podstave) se izogne s pozornim prikazom naklonske in sobesedilne sestavine. Pojave osvetljuje s stališča spoznavne in razvojne psihologije. Dobro loči pojma slovnični (skladenjski) vzorec in sporazumevalni vzorec ter opozarja na napeta razmerja med slovnično sestavo in sporočilno vlogo (npr. to, da ima pripovedna poved v nekaterih okoliščinah lahko vrednost ukaza ali vprašalna poved vrednost trditve).

V tretjem poglavju obravnava operacije s stavki. Prikazuje tipe jedrnih stavkov, njihovo vlaganje, povezovanje in strnjevanje ter opozarja na večanje ali manjšanje razdalje med pomensko in izrazno sestavo povedi. Zadnja točka tega poglavja je zelo zanimiva in pomembna ne samo z didaktičnega, temveč tudi s širšega družbenega stališča (funkcija nominalizacij – odtujevalne in nefunkcionalne nominalizacije v birokratsko zastavljenih besedilih).

V zadnjem poglavju se srečujemo s komentiranimi poskusi didaktične operativizacije nekaterih slovničnih poglavij v skladu z izbranim (tvorbno-pretvorbni) modelom jezikovnega opisa (obravnavajo pojmov stavčni člen, prilastek, osebek, osebnih zaimkov idr.).

V knjigi je pri sprejemanju tujih teoretičnih postavk zadosti načelne kritičnosti, le pri pozvedanju nekaterih konkretnjših rešitev (predvsem iz angleških virov) je mogoče ugotoviti nekaj prevajalske površnosti oziroma premajhno upoštevanje posebnosti sloven-

ščine. Tako se npr. na str. 100 trdi, da je bila pri nastajanju stavčne zveze *Moža, ki je prepričal Ivana za pregled pri specialistu, so odpustili* uporabljena trpniška pretvorba; v angleškem izvorniku je bilo mogoče res tako, toda avtorici se je pri prevajanju samodejno zapisal za slovenščino »naravnejši« tvornik: *Moža (. . .) so odpustili* namesto *Mož je bil odpuščen*. Na podobno nerodnost naletimo pri obravnavanju pomena protivnih veznikov *toda in a* (124), ko se za poved *Ivan je republikanec, a mu ne zaupam* trdi, da »temelji na sporočevalčevi postavki o nepoštenosti republikancev in na njegovi neugodni življenjski izkušnji z njimi«. (Sicer pa bi bilo sploh bolje, če bi ponazarjalne zglede, ki so tuji načinu življenja v sodobni slovenski družbi, pri nečitatnem povzemanju pogumneje zamenjavali, ne pa prevajali. Če že ostajamo pri tipičnem zgledu iz ameriškega življenja, pa se nam zdi npr. prevajanje *Johna z Ivanom* nekako hibridna rešitev.)

V zadevah opisne slovnice se Gnamuševa sklicuje predvsem na Toporišiča (Ss 1976 idr.). Mimogrede zapiše kako opozorilo, ki slovenističnemu jezikoslovju lahko pomeni spodbudo za nove raziskave (npr. glede sestave »pomenskih prostorov slovenskih glagolov« – str. 46). Žal je v knjigi tudi nekaj trditev, ki jim s slovenističnega, pogosto pa tudi s širšega jezikoslovnega stališča ne moremo pritrditi. To velja posebno za nekatere trditve v zvezi s pojmi hierarhizacija, stavčni člen, skladijsko-pomenska vloga in udeleženelec sporočanja oziroma za razmerja med njimi. Tudi pri stavčnočlenski analizi bi si želeli večje zanesljivosti.

Čeprav je pri razlagi pojma hierarhizacija (pomenske podstave povedi) nekajkrat pravilno poudarjeno in ponazorjeno (57, 68), da sporočevalec pri upovedovanju vloge osebk »ne dodeli nujno vršilcu dejanja oziroma nosilcu stanja, lastnosti, poteka, ampak lahko tudi sredstvu, prejemniku, kraju ali tistemu, ki ga dejanje prizadeva« (lepe zglede za nevršilca v vlogi stavčnega osebk si sicer lahko ogledamo kar v Toporišičevi slovnici, 475), pa avtorica pozneje na to spet in spet pozablja (61, 155, 182 idr.), kakor da bi šlo samo za posebnost ali izjemo. Zato prihaja do istenja pojmov osebek in vršilec, predmet in cilj ipd. oziroma skladijskopomenska vloga in stavčni člen (npr. 60, 171, preglednice 173, 180, 181) ter celo propozicija in predikacija (42). O premalo trdno postavljenem razmerju med pojmi z raznih ravnin jezikovnega sestava oziroma z raznih stopenj tvorbnega postopka pričajo tudi formulacije tipa »Jedro propozicije je glagol« (97; glagol je pojem z oblikoslovne ravnine, v propoziciji temu ustreza pomenska enota povedje), »Določanje pomensko-skladijskih sestavin povedi (razčlenjevanje povedi na stavčne člene) pa je značilen šolski položaj« (135; na stavčne člene razčlenjujemo stavke, ne povedi, stavčni členi niso pomensko-skladijska, temveč funkcijsko-skladijska kategorija) ipd. Pojma udeleženelec sporočanja ne bi smeli postavljati v neposredno razmerje do pojma stavčni člen (60 idr.), saj je vmes še pojem skladijskopomenska vloga: v stavčnih parih *Tebe so ujeli in Ti si bil ujet*, *Jože ti je dal knjigo in Ti si dobil knjigo (od Jožeta)* vidimo, da ima naslovnik (udeleženelec sporočanja) pri raznih stavčnočlenskih vrednostih enako skladijskopomensko vlogo (cilj oziroma prejemnik), razne možnosti hierarhizacije se torej pri tvorbnem procesu izbirajo šele po določitvi skladijskopomenskih vlog, ki jih imajo aktanti, v našem primeru udeleženci sporočanja. V zvezi z udeleženci sporočanja naj opomnimo še na mešanje pojmov premi govor in prvotni govorni dogodek (48, 49; pojma sta dobro ločena na str. 161). – Zelo sporna je trditev, da »V nasprotju s podrednimi priredne zveze ne dopuščajo vzratnega pozajmljanja« (121), tj. rabe zaimenskega poimenovanja kakega pojva, preden je bil v istem besedilu poimenovan neposredno (nezaimensko). Zglede tipa *Ker je bolan, je Peter ostal doma*, *Ker se mu nisem oglasil, je Jože mislil, da me ni doma* ipd. imamo za slovnično napačne (razen če se odpovemo koreferenci med zaimensko in nezaimensko izraženimi sestavinami), torej je vzratno pozajmljanje nedopustno tako za priredne kakor tudi za podredne zveze.

Veseli nas jezikovna, posebno terminološka izčiščenost besedila, saj znova dokazuje, da v slovenščini že zanesljivo obvladujemo novo, široko spoznavno območje. Dosledno se

v knjigi uporabljajo izrazi jezikovna zmožnost, pretvorba, pomenska sestava, govorno dejanje ipd. (namesto prejšnjega lingvistična kompetenca, transformacija, semantična struktura, govorni akt ipd.), nekaj nepotrebne omahovanja je še med izrazi sobesedilo in kontekst, zaznamujoče in označevalec, skladenjskopomenski in pomensko-skladenjski; pojasniti bi bilo treba razmerje med izrazoma pomenski prostor glagolskega dogodka in glagolski pomenski okvir (sta to sopomenki?).

Avtorica se zelo trudi za nazornost in preglednost svojega obravnavanja. Poživlja ga z množico risb, shem in preglednic, s povzetki na odločilnih mestih v besedilu ter z vsebinsko bogatimi in komunikativnimi naslovi poglavij in podpoglavij – žal je njihova hierarhija grafično premalo razvidna. (Tu si dovoljujemo še kritično pripombo glede zunanjega videza knjig iz zbirke Pedagoškega inštituta: na platnicah človek komaj najde drobno natisnjene naslove del in imena njihovih piscev, z velikanskimi črkami pa je zastopan založnik.)

Empirični podatki, na katere se Gnamuševa opira, njena preudarnost pri njihovi presoji in sodobnost pri oblikovanju teoretičnega modela za jezikovni opis, velik smisel za didaktično operativizacijo teoretičnih dognanj ter zavzetost pri družbeno pomembnem prizadevanju za prenovo pouka materinščine v naših šolah so odlike, spričo katerih prej omenjena vprašanja in pomisleki ne morejo spodbiti temeljne vrednosti knjige Pomenska sestava povedi. Njihov namen je opozarjanje na »interese« ene izmed številnih ved, ki vstopajo v avtoričine večdisciplinarne raziskave. Zato knjigo skupaj s Svenko Savič priporočamo širokemu krogu bralcev, posebno pa šolskim praktikom, sestavljalcem učnih programov in piscem učbenikov. Zaradi desetletne praznine v metodiki slovenskega jezika na Filozofski fakulteti v Ljubljani bo prav prišla tudi njenim diplomantom, čeprav je po svojem ponazarjalnem gradivu in namenu naravnana predvsem na osnovnošolsko problematiko.

Janez Dular
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Zapiski

O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju *Stališča Društva za primerjalno književnost SRS*

Društvo za primerjalno književnost SRS je pripravilo in izvedlo poseben posvet o pouku svetovne literature in literarne teorije v srednjem usmerjenem izobraževanju (7. 4. 1983); k tej temi se je ponovno vrnilo z debato na svojem občnem zboru (16. 6. tega leta). Diskusija je ugotovila, da je bil posvet

zelo koristen, saj je osvetlil problematične plati tega pouka – zlasti, če ugotovitve, izrečene na posvetu, povežemo s kritičnimi pripombami, ki so bile objavljene v tisku že pred posvetom, deloma pa tudi po njem. Na podlagi takšnega gradiva je občni zbor prišel do sklepa, da je stališče društva do te

pomembne problematike mogoče formulirati v nekaj točkah:

1. Pouk književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju, kot ga načrtujejo novi učni programi in ga že prenašata v prakso učni knjigi za 1. in 2. leto, je po svojem obsegu, predvsem pa po vsebinski usmeritvi, kvaliteti in smotrnosti tak, da zbuja resne pomisleke z več vidikov.

2. Strokovno je v marsikaterem pogledu neustrezen, saj ne sledi bistvenim zahtevam sodobne literarne zgodovine in teorije; prav tako pa tudi ni v skladu z merili razvite literarnokritične zavesti, kar se kaže v izbiri, ureditvi in povezavi literarnih besedil.

3. Zato je zlasti prizadeta podoba, ki jo ti programi ponujajo učencu o razvoju, kontinuiteti in bogastvu slovenske književnosti, starejše ali sodobne. Nič manj nista okrnjena znanje in pregled, ki naj bi ju po teh programih dobili učenci o osrednjih delih svetovne literature ali pa o dosežkih drugih jugoslovanskih književnosti. Razlog za vse to ni samo majhen obseg razpoložljivega učnega časa, ampak predvsem njegova nesmotna izraba, ki ne upošteva dovolj niti uveljavljenih literarnokritičnih meril niti sodobnih dognanj literarne zgodovine.

4. Poseben problem je skromen delež, ki ga je v teh programih dobila literarna teorija. Ta delež je skrčen na minimum, poleg tega pa je po svoji vsebini tak, da ni v skladu z dognanji sodobne literarne teorije, tako svetovne kot tudi tiste, ki se razvija s slovensko literarno vedo že nekaj desetletij.

5. Strokovna neustreznost ni edini razlog za številne pomanjkljivosti tako programiranega pouka književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju. Precejšen del jih gre na račun premalo domišljene pedagoške in metodične podlage, iz katere izhajajo ti učni programi in ki torej v njih usmerja selekcijo, ureditev in posredovanje elementov literarnega pouka.

Na podlagi teh ugotovitev je mogoče sklepati, da bo učne programe za pouk književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju oziroma nanje oprte učbenike potrebno čimprej popraviti, dopolniti ali v nekaterih pogledih celo bistveno spremeniti, saj bi sicer lahko nastala za daljši čas občutna škoda ravno na tistem področju izobraževanja, ki je za njegovo kulturno, družbeno in moralno učinkovitost najpomembnejše – prepričani smo namreč, da sodi vanj predvsem pouk slovenske, literature drugih jugoslovanskih narodov in svetovne literature.

Cenjeni naročniki!

Dolgo smo oklevali, vendar letos ni šlo drugače: morali smo povišati naročnino. Menimo, da nova cena ni pretirana, saj je bila dosedanja dokaj nizka, zato pričakujemo, da boste spremembo sprejeli z razumevanjem in nam ostali še naprej zvesti.

Nove cene letne naročnine so:

za Jugoslavijo 200 din,

za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 80 din,

za tujino 450 din.

Uredništvo