

nalna in bogata metaforika) in heterogena, neuglašena kompozicija. Tako vsebina nekako visi; le z rahlimi vezmi je pripeta na vrsto podob, ki bi jih lahko primerjali z mogočnimi oporniki sicer trhlega mostu. Očitno je s tem razmerjem nekaj narobe: aspekt »upodabljanja« nam odkrije morda tudi skrivnost Lokarjevega nenavadno plodnega, a poznega vzpona in njegovo nekako izjemno in osamljeno mesto v povojni slovenski prozi. (Izdal je naslednje knjige: *Podoba dečka*, 1956, *Sodni dan na vasi*, 1958, *Leto osemnajsto*, 1960, *Hudomušni eros*, 1960, *Zakopani kip*, 1961, *Dva obraza dneva*, 1962, *Z glavo skozi zid*, 1963, *Dva umetnika*, 1965). Verjetno mu prav naporna ustvarjalna pot od podobe do sinteze vseh silnic v umetnini ni dopustila, da bi nastopil prej. Lokar je slikar z barvito besedo, poznavalec drobnih človeških skrivnosti (zdravnik), poznavalec človekove telesne in duševne anatomije in patologije; vse to ga odmika od širših problemov sodobne filozofske, kulturne in politične razgibanosti. Je raziskovalec človeških usod; tuja mu je epska razprostranjenost, pa tudi lirična milina; bolj ga mika groteska, grozljiva ekspresivnost odkrivanja nagonskih sil v človeku in njegova smrt. Tudi kadar se zasmee, je nekam grozljivo trpek. V vsakem od teh primerov pa razčlenjuje. Razčlenjuje svojo enkratno podobo sveta.

Epska struktura Lokarjevih novel, bolje, vse njegove proze, ki temelji na vtisu, ustvarjenem v obliki podobe nekega bivanja, je zanimiva in vredna ponovnega opazovanja predvsem zato, ker izhaja iz dediščine ekspresionistične proze dvajsetih let in se povezuje, morda prav slučajno, z iskanji najmodernejše proze. Jasno je, da s pričujočim sestavkom odnos pisatelja Danila Lokarja do sveta, ki ga oblikuje v umetniški besedi, še zdaleč ni pojasnjen in odkrit. Ne zato, ker bi bil prezamotan, ampak zato, ker je bil opazovan z enega samega, dokaj ozkega aspekta.

**Aleksander Skaza**

## AVTORJEV ODNOS DO LITERARNIH LIKOV IN OBLIKOVANJE INTELEKTUALNE FIZIOGNOMIJE V ROMANU SENČNI PLES

Roman Alojza Rebule *Senčni ples* je delo z izrazito poudarjenim osrednjim likom, ki je prikazan v osebnosti moderni stvarnosti odtujenega intelektualca — Silvana Kandorja. Pisatelj ga je v romanu oblikoval tako, da je podčrtal predvsem njegove notranje — duhovne posebnosti, ki naj delujejo kot kontrast drobnjakarstvu vsakdanjega življenja. Pa ne samo to: kot osrednji nosilec celotne umetniške strukture romana predstavlja Silvan Kandor tudi nekakšen medij, ki posreduje čiste pisateljeve sodbe in misli. Pri tem Alojza Rebulo njegov osrednji lik — Silvan Kandor — ne zanima niti kot pojav stvarnosti, ki ga karakterizirajo te ali one socialno-tipične in karakterno-individualne lastnosti, niti kot pojav enoznačnih in objektivnih komponent, ki naj bi vse skupaj odgovorile

na vprašanje »kdo je on«. Za avtorja je njegov osrednji lik pomemben in zanimiv predvsem kot *pogled na svet*, kot miselna in ocenjujoča pozicija intelektualca do samega sebe in do obdajajoče ga stvarnosti. To pa je odločilna in principialna posebnost v odnosu do literarnega lika, ki zahteva posebne umetniške prijeme pri karakterizaciji Silvana Kandorja samega in pri oblikovanju celotnega romana.

Kot izhodiščna točka, kot pogled na svet in na samega sebe Silvan Kandor ni trdno začrtan, zaključen in notranje dokončen objekt, ki naj bi ga avtor razkril in okarakteriziral, ampak bolj zadnji rezultat lastnega razvoja, konec koncev predvsem zadnja beseda Silvana Kandorja o samem sebi in o svojem odnosu do sveta. Zato so elementi, iz katerih nastaja podoba osrednjega lika, pogojeni v pomenu teh elementov za njega samega, za njegovo zavest o samem sebi, kar pride posebej do izraza pri oblikovanju intelektualne fiziognomije.

Alojz Rebula svojega junaka ne oblikuje iz za junaka tujih besed, niti iz nevtralnih opredelitev, v njem je vedno nekaj, kar lahko samo on razkrije v svobodnem aktu lastne zavesti in besede, kar se ne da od zunaj določiti. Z izjemo nekaterih replik, ki naj uravnajo »pravo razmerje do fantastičnosti« oziroma pretirano subjektivnost glavnega lika<sup>1</sup>, prenese Alojz Rebula celo avtorjevo in pripovedovalčevo območje v strukturo centralnega lika in tako spremeni avtorjevo resničnost v material tega lika. Na isti ravni se torej znajdetava avtorjeva ideologija in miselne osnove osrednjega junaka. Junakova miselnost je tako premaknjena iz objektivne sfere v sfero principov, ki tvorijo osnovo umetniške strukture in ki ne oblikujejo več samo junakove osebnosti, kakor bi jo določil avtor le s svojih pozicij, ampak zahtevajo, da se junak opredeljuje sam, izražajoč pri tem svoj lastni pogled na svet. Izenačenost avtorjevega nazora in ideoloških pozicij osrednjega lika se tako ne manifestira samo v skoraj popolni odsotnosti meje med avtorjevim besedilom in tekstom osrednjega lika, ampak tudi v poudarjanju istih elementov v prikazovanju junakovih v dialogu izraženih stikov z zunanjim svetom in v podajanju njegovih intimnih doživetij. Srečanje Silvana Kandorja in Nore v petnajstem poglavju Senčnega plesa, ko naj bi Kandor stopil »iz risa, ki ga je bila druga ženska potegnila okrog njega«, sloni na izrazito iracionalnih elementih — »na robovih neskončnega« — in je bolj izraz skrajno subjektivne otožnosti zaradi izgubljenega ideala, ki ga življenje ne more nadomestiti s še tako prefinjenim surogatom,<sup>2</sup> kot pa dialog med dvema, ki naj svobodno razkrijeta — vsak s svoje pozicije — odnos med dvema človekoma. Podobno je tudi v Kandorjevi »uri obupa« Nadja iracionalna fikcija nekega visokega ideala, h kateremu hrepeni Silvan Otožni (kakor se imenuje sam Kandor) iz svoje zemeljske odtujenosti, trpljenja in razočaranosti:

— ... Moral je potrpeti sam s seboj: vse, kar se je godilo z njim, se je moralo zgoditi: na koncu vsega je bil delež pokoja tudi zanj. In z robcem si je šel čez zasoljene oči, da je spet videl pred sabo, po ti oslepitvi.

»Nadja!«

Po zadnjem krču se je počasi zravnal: saj je bil še med živimi: opornik je stal še naprej, v svoji mokri leseni bitnosti: in tam doli je črnela gmota sosedove hiše: niso še spali tam. —

<sup>1</sup> Prim. v uvodni situaciji objektivizirajoči korektiv v tekstu: — In ko je objel oba, je šestindvajsetletni Silvan Kandor stopil z njima dalje po stezi, kjer je nedaleč, v senci stare podre cerkve sredi gorenjskih hribov, pušcal, kakor je mislil (podčrtal A. S.), edino ljubezen svojega življenja. — (Senčni ples, str. 8.)

<sup>2</sup> — Nora se je zazrla v stran, da se ji je profil zarezal iz ponarejene neonske svetlobe, s ponosno čustvenostjo nad občutljivo ustnico. Ko se je vrnila z očmi k njemu, ji je trepetala z zarezacimi v šminki (podčrtal A. S.). — (Senčni ples, str. 160.)

Prikaz Nadjinega pogreba v prvem poglavju pa je bolj simbolno motivirana ekspozicija kot razkritje notranjega sveta Silvana Kandorja v zanj tako odločilnem, že usodnem življenjskem trenutku. Vse prvo poglavje je pravzaprav ekspresionistično oblikovana elegija,<sup>3</sup> je uvod v Kandorjevo in pisateljevo otožnost zaradi kontrasta med življenjem in idealom, zaradi odtujenosti lepote od življenjske resničnosti. Ta žalost je osnovno občutje vsega romana, ki bi lahko nosil kot moto verze nemškega pesnika Platena:

— *Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheimgegeben,  
Wir für keinen Dienst auf Erden taugen,  
Und doch wird er vor dem Tode beben,  
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!* —<sup>4</sup>

Odsotnost distance med stališčem avtorja in stališči osrednjega lika je tudi notranja nezaključenost in nedovršenost Silvana Kandorja, ki ne predstavlja neke končne substance, ampak neskončno funkcijo — podobno kot njegov avtor sam. Zaradi tega Kandor ni ves zajet v umetniški strukturi romana; to velja še posebej za fabulativno ogrodje dela, ki je z vsemi svojimi situacijami za osrednji lik samo možno in *slučajno*. Posledica idejne enoakcentnosti je končno dejstvo, da se avtorjeve ideje pojavljajo v romanu tudi sporadično kot samostojne sentence, ki ne potrebujejo komentarja, dialoškega razkritja in pojasnjevanja v procesu napetega medsebojnega križanja različnih aspektov in zavesti.<sup>5</sup> To pa je karakteristika izrazite *monološke umetniške strukture*.

V takšni monološki umetniški strukturi vse »ideološko« razpada na dve kategoriji: na misli in ideje, ki poudarjene ustrezajo avtorjevi zavesti, in na misli in ideje, ki so izven enovitega avtorjevega svetovnega nazora. Misli in ideje, ki avtorju ustrezajo, dobijo v delu posebno veljavo, veljavo resničnosti in pomembnosti, s stvarnim izrazom v posebnem položaju teh misli v celotnem tekstu, v sami besednostilni obliki tega izraza. Druge misli in ideje, »napačne« ali pa tiste, do katerih je avtor indiferenten, ki so torej izven njegovega svetovnega nazora, se seveda ne potrjujejo, ampak jih avtor ali polemično odklanja ali pa izgubljajo svoj neposredni pomen in se spremenje v navadne elemente pri karakteristiki posameznih za roman bolj sekundarnih likov. Tako nepotrjena misel, če naj bo vključena v monološko umetniško strukturo, izgubi svojo pomembnost in postane psihični faktor. Pogovor med Silvanom Kandorjem in njegovim bratom delavcem Sandrom se npr. odvija takole:

»Tisto pismo od kod je?« je rekel Sandro.

»Hribernik mi je pisal.«

Sandro je stopil naprej. Dal je nogo na stol. Ogledal si je pisavo na zavoju.

»Da mu komunizem pusti, da kot arhitekt restavrira cerkve, namesto da bi delal tovarne?«

»Umetnine mora tudi komunizem spoštovati.«

»Potemtakem komunizem upošteva umetnost?« je rekel Sandro.

Silvan je odsotno zabobnal s svinčnikom po papirjih.

»Je ne bi smel upoštevati,« je rekel.

<sup>3</sup> Prim. številne za ekspresionizem značilne irealne modalne konstrukcije kot: — Bilo je, ko da je za njegovim hrbtom prst zgrnela na krsto v enem samem masivnem plazu; za tistim ropotom, ki je plosknil na pokrov, ko da ga je prebil, ni bilo več slišati udarcev; prst je padala na prst, brez možnosti odmeva (vse podčrtal A. S.). — Prim. še metaforo: — ... da je zvonček molel iznad nje kakor v nekem statičnem čudežu... — (Senčni ples, str. 7—8.)

<sup>4</sup> — Kdor je videl lepoto z očmi, ta je že v objemu smrti, za nobeno opravilo na zemlji ni sposoben, in vendar bo pred smrtjo trepetal, kdor je videl lepoto z očmi! —

<sup>5</sup> Prim. na str. 116: — »Bog je edino dejstvo,« je rekel Silvan Kandor. — Prim. še na str. 130: — »Svet je prebanalen, da bi se mu človek razkril.« —

»Razloži mi, zakaj ne, umetnik.«  
»Ker je od vsega, kar je, umetnost najmanj kolektiven element v človeku. Umetnost je v svojem bistvu svoboda sama.«

Sandro je bil spet pred njim onkraj mize, z nogo na stolu.

»Ne zastopim, ampak vem, da so čenče. Intelektualec bi kje za plotom nergal, drugi pa bi zidali, elektrificirali in sploh jahali buržoazijo.«

»No zdaj pa me pusti pri miru.«

»Ti.«

»Kaj?«

»Sem poglej.«

»No? Poslušam.«

»Figo poslušaj. Vrag vedi, kod te nosi v mislih, ko tako gledaš. Priznaš, da si včasih čuden patron?«

»Včasih.«

»Ti si sploh čuden patron. To sem ti hotel povedati: veš, da mi tvoja povest ne gre? Eden se obrne tako, drugi se prestopi drugače, ulica je takšna in takšna: je treba tega? Veš, kar ne morem skozi.«

»Pišem pač, kakor morem.«

Sandro ko da še malo ni mislil spat. Komaj je vrtal luknjo v nov zavoj *Internacionale*. Silvan je odložil svinčnik.

»Torej me ne misliš pustiti pri miru?«

Sandro mu je v odgovor zalučal cigareto.

»Tisti tvoj mir. Raje povej, kdo je po tvojem mnenju kakšen res imeniten pisatelj.«

»Saj ga ne boš bral.«

»To ni važno, ali ga bom bral, proletarec.«

»In zakaj te zanima moje mnenje?«

»Zanima me mnenje takšnega čudnega patrona umetnika pisatelja.«

»Tolstoj.«

Sandro je potegnul z žveplenko: bilo je, ko da si od tistega dima obeta poseben užitek.

»Da je tako imeniten?« je povzel.

Silvan je pogledal na uro na zapestju. Nič ni pomagalo, Sandro je stal tam zvišen nad njegovo stisko, zdaj je hotel prav vse vedeti o tistemu Rusu, privid godrnjavega starca v muški srjaci sredi stepe je godil njegovi domišljiji.

Naposled je dal nogo s stola.

Iz bučanja se je spet oglasilo vedro.

»Imaš za kaditi?« je vprašal.

»Imam.«

»Koliko si jih kupil?« je vprašal prizanesljivo.

Silvan je podjetno segel po papirju.

»Deset,« je vrgel Sandro. »Si sploh kdaj kupil drugače kot deset? Potem boš hodil krast moje iz hlač.«

A preden je šel, je moral Sandro še dregniti v tiste papirje.

»Gobarski vestnik«

»Grem. Zadnje vprašanje: si ti sploh kdaj prinesel gob za eno večerjo?«

»Moje zanimanje za gobe je bolj znanstveno.«

Sandro je izbruhnil v nekakšen gručast smeh. »Kakšen patron,« je rekel, ko da je dokončno skinkal nad njim. Nato je bilo, ko da je sredi kuhinje naenkrat uplahnil.

»Grem, lahko noč.« —

(Senčni ples, str. 47—49.)

Razgovor je priložnosten, slučajen, v svojem poteku pretrgan, do vprašanja »komunizem in umetnost« je osrednji lik bolj indiferenten, oziroma ima že vnaprej pripravljen odgovor, ki izvira iz večkrat v romanu izpričanega odklonilnega stališča do vsega »kolektivnega« (torej iz potrjenega načela). Sandrovo reagiranje je tako nepomembno in za Silvana Kandorja nepotrebno in nadležno, uporabno je samo za karakterizacijo Sandra — »proletarca« in njegove napadalne nestrpnosti do brata intelektualca.

Umetniško izoblikovanje tuje misli, tuje ideje, je možno samo tam, kjer je ta misel oziroma ideja postavljena onstran potrjevanja ali ovržbe, kjer ni oro-pana neposrednega pomena in kjer se ne poniža do preprostega psihičnega doživljanja. V monološki umetniški strukturi je takšna zastavitev tuje ideje oziroma misli možna samo takrat, kadar se osnovni konstitucijski princip te strukture — monistični princip — ne spremeni v princip enovitosti zavesti. Le v tem primeru je namreč dana možnost, da se resnica, pa čeprav *ena sama* (— »Bog je edino dejstvo,« je rekel Silvan. — Senčni ples, str. 130), rojeva v stičišču različnih zavesti. Takšno možnost je avtor *Senčnega plesa* dopustil v svojem romanu samo tistemu, ki je po svojem intelektualnem sijaju blizu osrednjemu liku (in seveda avtorju samemu), in pa tistemu, ki nosi v svoji zavesti probleme, ki niso izključno na »ravni zgodovinske pogojenosti človeka« (izraz Alojza Rebule).

Partizanska preteklost Abdona Grudovarja priteguje Silvana Kandorja. Čeprav mu je nepojmljiva, vendar dobi v romanu svoj neposredni izraz samo v epizodi, ko je govora o dvoboju Grudovarja z nekim Nemcem na Kozari. Situacija poudarjeno podaja tisto, kar naj bi bilo po avtorjevem mnenju »Kandorjevo prirojeno nagnjenje k vsemu, kar je tako ali drugače cikalo na smrt«. Za podajanje pripovedi o takšnem vprašanju izoblikuje avtor posebno prefinjeno stimulatивно atmosfero, ki naj izzove pripovedovalca Grudovarja, da spregovori o svojem srečanju s smrtjo. Alojz Rebula doseže to s posebno ritmiko kratkih, odsekanih stavkov, ki jih zareže v lagodnejši pripovedni tok:

— Tišina v treh.

»Moramo vztrajati na naši zemlji,« pravi Abdon. Sandro zgane roke v odgovor, a ne odgovori. Silvan kadi, v svoji navadni, malo prepuščeni drži. Abdon se presede, ko je ošinil vogal kredence.

Nato je tako, ko da prihaja k sebi.

Potrka po mizi.

»Bili so primeri v borbi, ko je mogel samo 'blaznež upati. In ljudje so znali biti blazni. Komunisti so znali biti blazni.«

Sandro naveže.

Kuhinja oživlja.

Besede postajajo spet besede.

Črta nič se je zganila.

Abdon Grudovar govori.

Silvan nekaj izpodbija, ko Sandro potegne z Abdomom.

Nato se vsi o nečem sporazumejo.

Abdon primakne stol, ko se mu oči vžigajo.

Nato počasi polni kuhinjo njegov bas. —

Uvod, ki naj pripelje Grudovarjevo pripoved do usodnega trenutka, Alojz Rebula samo metaforično nakaže z gibom pripovedovalčevih rok, ki naj ponazore premik »do smrti izstradane kolone« na Kozaro.

— Kozara. —

Zelo razgibana ritmizirana proza bežno nakaže kaos ob srečanju dveh sil, kaos, v katerem se končno znajdetata drug pred drugim Nemeč in Grudovar. Sledi premor:

— Tišina.

Sandro ponuja ogenj, če hoče kdo prižgati. —

In šele nato je zapisan neposredno izoblikovan Grudovarjev tekst:

— »Priletiva vsak z neke strani gozda in trčiva na jasi...« —

(Senčni ples, str. 189—191).

Vendar tudi v Abdonovem primeru ne gre toliko za izraz nekih osrednjemu liku nasprotnih naziranj, ampak bolj za karakterizacijo lika samega in njegovega položaja v svetu. Svojo pomembnost ohranijo misli in ideje, ki naj bi bile kolikor toliko izven območja zavesti osrednjega lika, samo v liku profesorja Pilada De Martinisa. Toda v monološki strukturi so nujni posebni pogoji tudi za ohranitev neposredne pomembnosti miselnega sveta še tako izrazite osebnosti. Ne zadostujejo samo: medsebojno spoštovanje in privlačnost na intelektualni ravni, skupna klasična izobrazba nekdanjega učenca Silvana Kandorja in profesorja De Martinisa, potrebno upoštevanje nacionalnih vrednot Italijana in Slovenca, ampak je potrebno še skupno idejno stikališče, ki ga oba najdeta v stoični filozofiji Marka Avrela, in sorodno življenjsko občutje, ki izzveni v drugem pogovoru Kandorja in De Martinisa v verzih Franceta Prešerna:

»Ur temnih so zatirale jih sile  
vse pevca dni, ki te ti pesmi poje:  
obup...«  
»... življenja gnus začela boje,  
Erinije vse so se ga polastile.«

(Senčni ples, str. 248—249.)

In že nujna je posebna situacija, ko se profesor Pilade de Martinis nahaja »na meji med življenjem in smrtjo«.

Samo tako se lahko razvije dialog, kjer se ideje in misli razkrivajo z različnih strani, v različnih odtenkih in možnostih, kjer stopajo v različne medsebojne odnose življenjske pozicije idealista Kandorja in svojevrstnega materialista Pilada De Martinisa. Svet misli tako deloma izgubi svojo monološko zaključnost, ki ustreza samo eni zavesti, in pridobi protislovno zapletenost in razvejanost (posebno ko je govora o smrti in preživetju). Tak miselni svet ni več statičen, ampak zaživi v prepletanju z idejami sodobnosti in preteklosti. Vendar je monološka zaključnost tudi tukaj pretrgana samo *deloma* in poudarjeni so bolj *odtenki* kot možnosti.

Pilade De Martinis ne popusti svojemu učencu samo ob problemu preživetja (— *V njegovi oporoki so našli odstavek, v katerem si je bil izvolil krematorij, nadomeščen z drugim, ki je zahteval navaden pokop, čeprav v civilni obliki.* —), ampak sam posredno pojasni eksistenčni položaj Silvana Kandorja, intelektualca — umetnika, pripadnika malega naroda. Besede profesorja Pilade De Martinisa o slovenskem pesniku Francetu Prešernu tako niso objektivizirane, ne podajajo samo misli o osebnosti in usodi Franceta Prešerna, ampak prehajajo na Silvana Kandorja kot karakteristike njegove osebnosti. »Kristalni človeški brezup brez nadomestkov«, »... brez izživetja«, »položaj sredi radirane zemlje umetnika, ki govori v brezglasje«, »moška natura z zmožnostjo perfektnega obupa, ki je iznad vsake erotične rešitve« — so ugotovitve, ki veljajo tudi za osrednji lik sam. S svojo usodo jih v romanu Silvan Kandor tudi nazorno potrjuje.

Monološka umetniška struktura torej bistveno vpliva na oblikovanje intelektualnih fiziognomij posameznih likov, tako da kot princip samega videnja in oblikovanja sveta, kot princip ideološke enobarvnosti in princip izbora materiala ustvari posebno hierarhično lestvico literarnih likov, ki so tem pomembnejši, čim bliže so osrednjemu liku. Ljudi, ki so izven kakršnekoli ideje, osrednji lik doživlja abstraktno in jih skorajda istoveti s predmetnim svetom; sprejema jih samo v *detajlih* ali pa kot neizoblikovano maso, »ki tuje diši po ljudeh«

(Senčni ples, str. 180). Če kdo izstopa v tej množici, kot npr. osrednji lik Kandorjeve povesti Gerobbi, je podan stvarno s socialnopsihološko motivacijo vseh njegovih dejanj. Situacije, v katerih se nahajajo takšne figure, so poudarjeno vsakdanje. Vsa ta človeška mizerija še bolj ponazarja duhovno bogastvo in izjemni položaj osrednjega lika Silvana Kandorja.

**Tomo Korošec**

## **TEORIJA IN PRAKSA V SLOVENŠČINI ZA SLOVENCE**

V začetku letošnjega leta je uredništvo *Dela* ustanovilo stalno nedeljsko rubriko *Slovenščina za Slovence* in jo poverilo prevajalcu in publicistu Janezu Gradišniku. Uredništvo je v uvodni besedi sporočilo, da je rubriko namenilo praktičnim jezikovnim vprašanjem, avtor pa je napovedal, da bo »skušal ob slabih zgledih, zajetih iz dnevnega tiska in od drugod, pokazati, kakšno naj bi bilo dobro pisanje.« (14. 2. 1965.)

V nekako štiridesetih nadaljevanjih te rubrike se je avtorjevo gledanje na problematiko, ki se je je lotil, dovolj jasno izkristaliziralo, da o njem že lahko izrečemo svojo sodbo.

Svojega načrta se je avtor držal in popravil mnogo zgledov slabega pisanja. Toda lotil se je pisanja o jezikovnih vprašanjih, ta pa imajo svoje teoretične osnove, brez katerih ne more biti nobeno, še tako poljudno zastavljeno pisanje o jeziku. Zato bi seveda pričakovali, da nas bo seznanil najprej z načeli, s katerimi presoja pravilnost ali nepravilnost v slovenščini. V članku *O jezikovni pravilnosti* (28. 2.) se sicer spomni, da »kdor hoče dajati jezikovne napotke, mora zato pač pokazati, kakšna so njegova izhodišča«, vendar ga njegovo kramljanje zanese drugam, tako da na to pozabi. Ker pa so nam za razmišljanje o njegovem jezikovnem prizadevanju ta izhodišča potrebna, si jih bomo morali izluščiti iz različnih misli in trditev v člankih. Že v sestavku o jezikovni pravilnosti si zastavi nadvse važno in zanimivo vprašanje, »s kakšno pravico sploh lahko kaj prepovedujemo ali priporočamo v jeziku.« Žal tudi na to ne dobimo odgovora, pač pa nam pove čez nekaj mesecev, da je »zelo težko postaviti jasno ločnico med dovoljenim in prepovedanim.« (11. 4.)

V članku *Staro in novo v jeziku* (7. 3.) je zapisal J. Gradišnik nekaj tehtnih misli, ki bi nam utegnile pojasniti njegov odnos do dogajanja v jeziku. Tako pravi med drugim, da se jezik »neprenehoma giblje in spreminja, prilagaja se okolju«; »Jezikovno življenje si zato lahko zamislimo kot nenehno menjavo, kjer se novo gradivo spet in spet usiplje med tisto, kar si je jezik v večstoletnem razvoju že izoblikoval, oplemenitil in uredil«; »skrb zanj nikoli ne more biti toga obramba starega pred novim«; »pravila, ki so se izoblikovala v dolgoletnem razvoju, so torej ogrodje, okostje, ki nosi živo meso jezika, nikakor pa niso kletka, v katero bi bil jezik zaprt«. Treba je le še pogledati, ali ga vodijo take misli tudi pri obravnavanju posameznih jezikovnih pojavov.