

že dolga stoletja pred prvimi selitvami. Samo v pasu Koroska-Kras-Gorjanci se pojavlja na primer stari pasivni sedanjiški deležnik v imenih Šedem, Šedem, Čedem iz *ščedimъ* »gozd«, v katerem je preppovedano sekati s hi glagolu *štediti*. Isto, enako tvorjeno ime srečamo še dvakrat v Srbiji pri Nikšiću in Obiliću, sicer je razen v najstarejši cerkveni slovanščini pasivni sedanjiški deležnik pri južnih Slovanih zgodaj odmrlo, da tako prebrčamo, iz mnogih primerov. Iz mnogih primerov vendar je v imenih še mnogo nepojasnjenega. Ker se ime lahko prepese od reke na naselbino ali na sosednji hrib ter obratno, ni zanesljiv pripomoček pri iskanju imenske baze in njegovega pripomena niti lega niti današnji pomeni zvočno podobnih besed. Leto in dete sem se trudil, da bi se približal imenu *Ułaka*. Malo je verjetno, da bi prišlo zanje v poštev današnje slovensko *vłaka*. Za kraj *Ułaka* nad Horjulom srečujemo zgodovinske zapiske v XV. in XVI. stoletju *Oblack*, *Nā Vblaky*, *Nā vblackhy*. Dolenjski izgovor *ułakā* za *Ułakō* pri Velikih Laščah priča za staro -o- ali celo nosno -o-. Celotno ime *Vłjaka* pri Hotavljah je sporočeno leta 1400 kot *Vblach*. Zato je najbolj verjetna rekonstrukcija vseh teh imen *ob(ʋ)loka*, enako kakor pri *Bloke*, ki so že leta 1230 zapisane *Oblach*. Naprej pa lahko samo ugibamo, kaj je treba izvajati iz *ob(ʋ)loka* »okno« in kaj iz *ob(ʋ)loka* »dolina, ovinek, krivina«.

Naša znanost se je od Miklošičeve smrti dalje premalo ukvarjala s slovenskim imenoslovjem in z analizami slovenskega imenotvornega procesa. Zato je ostalo še na kupe praznih, neobdelanih pojavov, ki jih razumljivo ni mogoče vseh opaziti in rešiti kar čez noč. Neprimerno več dela je bilo opravljenega v stratigrafijski in v ugotavljanju predсловanskih imen in v lučtenju alpskoslovenskega substrata na kasneje ponemčenem ozemlju v Avstriji. Z imensko analizo lahko danes že dokaj natančno začrtamo mejo slovenske naselitve v južnovzhodnih Alpah in ugotovimo celo čas, kdaj se je ta ali oni predel podredil bavarskemu vplivnemu območju. Vendar še ne vemo vsega, kar bi bilo mogoče izvedeti iz imen.

Jože Toporišič

## RAZMIŠLJANJE O FINŽGARJEVI PROZI

Finžgarjeva proza — kakor njegova umetnost sploh — se je razvijala v izredni odvisnosti od avtorjeve ideološke volje. To pomeni, da se je razvijala v težkih pogojih. Pogoji bi bili težki v takih okoliščinah tudi tedaj, ko bi bila ideološka volja tako rekoč najnaprednejša, tj. ko bi bila izraz resničnih koristi večine občestva, v katerem se hoče uveljaviti in je tudi določena, da se v njem uveljavi. Najnaravnejše umetniško ustvarjalno izhodišče je namreč iz celotnostnega doživljanja določene stvarnosti, danosti, trenutka itd., iz doživljanja pojavnosti skratka, ki ima v sebi tako rekoč vse attribute življenjske tipičnosti, prepričljivosti, izkustva, resničnosti, zaokroženosti, sinteresne določenosti, konkretne in simbolne vrednosti in kar je še takega, kar iz kopice lastnosti in pojavov tvori jasno spoznavno samostojno strukturo praznega. Toda F. S. Finžgar ni izhajal vse predolgo ne od stvari in pojavov, kakršni so; še več: njegovo napredno življenje je absolutno sposobno mravno sta-

lišče, ki ga je prejel od kmečkih staršev, so motili nazorni ki res ni mogoče reči, da bi bili izraz uzakonjenih človekovih naravnih in torej konistnih teženj, temveč so v veliki meri prav nasprotno od tega. Saj kristofsmidovski ali colomovski življenjski nazori niso me; zajema polnost življenja, temveč ne vidi v pravi luči tudi nekaterih njegovih bistvenih pojavnih oblik. Tako je Finžgarjeva umetnost do vključno l. 1899 močno skromna — tudi če odštejemo genialno pisateljevo nadarjenost — ne le zaradi začetniških težav, temveč prav zaradi utesnjenega, v marsičem celo posiljujočega pogleda na življenje in na tedanji svet še posebej. To nazorsko stališče je vplivalo že na izbor tematike, vplivalo pa je tudi na motivacijo, saj je naravne gibalne sile motivov podredilo nazorskemu cilju. Le ta je — grobo rečeno — kazal, kako se prestopki v življenju kažnuje, dobro pa plačuje, kakšno naj življenje ne bo, ne pa, kakšno je v vitalističnem smislu tudi lahko in sicer nezaknovano. Izbrano nepravo nazorsko izhodišče pri ustvarjanju umetnine je vplivalo tudi na oblikovanje likov in njihovega življenjskega okolja, saj se je vado omejevalo na ponaazoritev nekompromisnega (prestopki prinese kazen, poslušnost pa nagrado) in se zato odpovedovalo intimnim, individualnim resnicam, toplemu, kot pravimo v podobi občutenju in doživetju sveta — vse na račun življenjske oz. naravne primernosti ali vzornosti. In še nekaj bistvenega gradi skoro neboljjenost Finžgarjevih slovsstvenih začetkov. Čisto skrajna doživljajna nerazsežnost mladega dijaškega (zavodskega) in bogoslovnega življenja, v drugem ustvarjalnem obdobju (1896—1899) pa omejitve v izpovedovanju lastnih — v mladosti pretežno ljubezenskih — doživetij. Ta omejitve je bila utemeljena s celibatnostnim in spodobnostnim kodeksom v naših tedanjih razmerah. Ta kodeks je bil, kakor pripominja Canjkar, posledica nedoživljene renesanse, dodatno pa se je podprl z jnženistično rigoroznostjo. Zvezanost mladega avtorja na enih področjih se je uravnotežila — če je mogoče tako reči — s pretiravanjem na drugih področjih, npr. v kritiki modernega in nemodernega sodobnega sveta, v strastnem obračunavanju z njegovimi zablodami, v skoro pomehkuženi idealizaciji in vzorovanju tako imenovanih pozitivnih likov ter v primojduševskem, stako rekoč obveznem življenjskem optimizmu. Pisatelj vendarle ni vedno mogel prikriti svojega pravega svetobolnega lika (prim. *Triglav* in veliko pesmi). — Da je vse to res, nam dokazujejo tista Finžgarjeva dela in deli del, kjer so zaviralne vrvine odpadle in je pisatelj lahko oblikoval nempeno, samo glede na svoje tedaj res še skromni estetski cilj in zmogljivost (prim. par drobnih stvari, karakterizacija Klemenčka, kakšen narodopisni del *Triglava* ipd.).

Umetnost zahteva od ustvarjalca iskrenosti v doživljanju in poguma v priznavanju resnice, poleg seveda veliko oblikovalnih spretnosti in znanja F. S. Finžgarju prvega, tj. iskrenosti in naravnosti v doživljanju ni manjkalo, pač pa poguma v priznavanju prave podobe tega doživljanja. Glede poslednjega je še v tretjem ustvarjalnem razdobju (1900—1903) menil, da se je mogoče skriti za navidezno rafinirano bujnost tujega, splošnega, neindividualnega in osebnega življenja, oz. za neobjektivno motiviranost čustvenih in življenjskih zágonov svojih — da se izrazim z Meškom — na smrti posojenih junakov tega obdobja. To je bil čas, ko se je od moderne jemalo, kot se je lepo reklo, tisto, kar je bilo na njej res umetniškega; stilna sredstva, izzivanje na videz solidnega, v resnici pa negativnega meščanskega samozadovoljstva, njegove materialne obremenjenosti in brezbriznosti do duhovnih dobrin; poleg tega še — neprogramsko — znevožirano potapljanje v čustvo in v duševne zanose, ki pa so ostajali v novi varianti neutemeljeni, brezrazložni, in zato neprimerni. Posebno v liriki ni mo-

goče odmisлити svojih najelementarnejših duševnih stanj, ljubezenskih hrepenenj ni mogoče sublimirati v družbeno in dobrodelno dejavnost brez ostanka zagrejenosti, posebno v našem svetu ne, ko nam nesebično dejanje že zaradi te svoje lastnosti postane sumljivo. Tako je Finžgar tudi v prozi moral spoznati napačnost svojega početja; moral je ugotoviti, da je nesmiselno žrtvovati svoje najlepše ure ustvarjanju, ki beročemu ne prinaša zadnje, njegove resnice, in ki ustvarjalcu samemu ne daje stvaritvene utehe. Bilo je zato samo naravno, da je Finžgar, kakor nekoč svojo lirsko pesem, zavrgel tudi svojo lirično subjektivno črtico in se poskusil tam, kjer ga vezi slovstvenega in življenjskega nazora, ko jih je še vedno respektiral, vsaj preveč tiščale niso: posvetil se je v četrtem ustvarjalnem obdobju (1904—1912) problemom, ki so prizadevali naš slovenski družbeni in narodni obstoj.

V svojem drugem ustvarjalnem razdobju je bil splošno svetovnonazorsko kritičen in programski, sedaj postane načelen in kritičen predvsem družbeno in domovinsko. Iz *modernega sveta*, *Pod svobodnim soncem*, *Naša kri*, *Sama* — to je najvidnejša bilanca tega ustvarjalnega obdobja. Pobuda za stvaritev teh družbeno in narodno graditvenih tekstov je prihajala sicer kakor v prvih dveh ustvarjalnih razdobjih iz idejnosti, a ta je bila tistemu času primerna, ker je v veliki meri ustrezala težnji slovenskega naroda po tako rekoč političnem samoupravljanju in s tem v zvezi po prekinitvi s hlapčevsko oz. celo sužno narodno in čisto človečnostno preteklostjo (*Pod svobodnim soncem*, *Naša kri*). Ustrezala je tudi težnji moderneга časa po pravični medrazredni ureditvi (*Iz moderneга sveta*). Povedati je tudi treba, da je vse te težnje oz. koristi slovenskega naroda in družbeno zanemarjenih in izkoriščanih plasti v njem Finžgar upravičeno enačil s svojimi lastnimi težnjami in koristmi, zaradi česar je o njih lahko govoril iz polnega srca, iz zavesti »tua res agitur«.

Kljub tem ugodnim ustvarjalnim izhodiščem je estetsko zadovoljiv v precejšnji meri le roman *Pod svobodnim soncem*, medtem ko je *Iz moderneга sveta* bolj dokaz za to, kako zelo še tako velik idejni tovor k umetnini malo prispeva, če njegov uveljavitveni element (v našem primeru delavska srenja in z njo povezani upravni tovarniški kader) sam nima prepričljive življenjske kvalitete, če nima prepričljivosti in mikavnosti enkratno izpričane splošne danosti. Pisatelju se ni posrečilo podati najintimnejše proletarčeve življenjske ogroženosti: zato si je pri proletarski stranki pomagal z obrabljenimi motivi fizične siromašnosti, žrtvenosti in pregladke medsebojne življenjske uravnosti ter napol propagandističnega aktivizma; neproletarski stranki pa je prikazal s klišejskimi, neindividualno obravnavanimi motivi spolnega preganjaštva in vztrajanja pri vpeljanih oblikah medčloveških in proizvodjalnih odnosov. To je bilo bolj življenje iz retorte kakor iz izkušnje, gledanje stvari od zunaj in ne razodetje stvari samih. Finžgar proletarskega in sploh proizvodnega okolja ni dovolj poznal, saj se je za poslednjega — in deloma celo za proletarskega — zgledoval pri kaznilniškem osebju, medtem ko je proletarskega v pravi podobi bolj kot iz prakse poznal iz Zolaja, kolikor ga je res bral.

Veliko vernejše je življenje romana *Pod svobodnim soncem*. Je tudi nazorsko bolj sproščeno, življenjsko bolj ožiljeno, od žive krvi poganjano, v najrazličnejših graditvenih in razdiralnih strasteh razpeto, čeprav je mestoma še močno literarno uravnano. V vseh teh Finžgarjevih velikih tekstih, ki so kot celota za pisatelja pomenili prevelike naloge, pa v posameznih umetnostnih plasteh vendar dozoreva — enako še v celih krajših sestavkih tega obdobja — tisti Finžgar, ki ga, če smo pravični, po pravici imenujemo umetnika lepe, za naše

razmere nemajhne potence (prim. kmečke slike in črtice, kot so *Na petelina*, *Ecce homo*, *Življenje in smrt Mohorjeve knjige*).

Finžgar je v literaturi nastopil v času, ko je bil pri nas na višku realizem, čisto na začetku devetdesetih let. Pri realistični oz. mladoslóvenski literaturi se je zgledoval v svojih prvih dveh ustvarjalnih obdobjih (1891—1899) in ločil »salonski« jeziki od navadnega, tudi takrat še predvsem iz slovenskih kmečkih ust izhajajočega. Pri prvem slavizmi in »gospice«, pri drugem poleg redkih ostankov tega še ljudske izposojenke in drugó. Razvoj Finžgarjevega stila gre v besedilih, namenjenih kmetu oz. preprostemu bralcu, v smeri k značilnostim govorenega jezika, v slovstvenih delih, ki jih je namenil izobrazencem, pa se že v prvem obdobju rahlo nakazuje retorična in deklarativna smer, kakršno je bilo tudi naše tedanje meščanstvo. Tam težnja k ekonomičnosti, tu težnja k bujnosti, figurativnosti, k besednemu opoju. V drugem ustvarjalnem obdobju so v mladoslóvenski literarni govorici že opazni naturalistični vplivi: posebno je treba opozoriti na težki, nepregledni stavek, ki napada pojav z vseh mogočih strani, namesto da bi zgrabil njegovo bistvo. — Stilne prvine tretjega ustvarjalnega obdobja so precej modernistične v izboru besede in v večjih figurativnih in stavčnih tvorbah. Pisatelj mestoma teži v ritmiziranost in sploh v oblikovni besedni opoj brez prepričljiveše motivacije. To se v četrtem obdobju uskladi v primerno učinkujoče tvorbe, čeprav vse še ni tako, kot bi moralo biti. V tem obdobju dozori tudi stilna smer, ki se zgleduje pri naravni govorici jezikovno nepokvarjenega slovenskega človeka. Dozori v skoro neprekosljivo plastičnost in v največjo mogočo stilemsko sporočilnost, ki je iz Finžgarjevega pisanja pregnala tako retoriko kot gostobesednost. Omeniti je treba še dejstvo, da se Finžgar v krajših delih približuje nekaki sintezi obeh svojih stilnih smeri, nekaki preprosti prefinjenosti, da ne rečem rafiniranosti izraza: preprostost v stavčni gradnji, pisano bogastvo v tropih in figurah, kar ostane z redkimi občasnimi upadi lastnost Finžgarjevega pisanja vse do konca njegovega dolgega življenja.

Pripovedni načini, portretiranje oseb in podajanje njihovega toka zavesti, oblikovanje pokrajine, zgradba del in njih motivacija, da, celo tematika, pravkar rečeno o stilu vzporedno krepijo in še bolj poudarjajo. V vseh teh umetnostnih plasteh se Finžgar v četrtem ustvarjalnem obdobju osvobaja nenaravnih vezi, ki kakorkoli ovirajo njegovo izpovedovanje človeško pomembnih resnic.

Kakor je pač v našem življenju: korak nazaj, vstran od cilja, ki smo ga končno spoznali in ki k njemu težimo, ni neogiben. Toda ko ga napravimo, se še bolj zavemo, kam res moramo iti. Tako je bilo tudi s Finžgarjem. Že okrog leta 1906 mu je bilo jasno, da je tako zaradi sebe, svoje pisateljske, od narave mu dane potence, kakor zaradi ljudstva, naroda, katerega del se je čutil, dolžan govoriti polno resnico, ne oziraje se na koristi tega ali onega nazorskega sestava, ki navadno vsebuje le časovno in velikokrat tudi razredno omejene koristi. Postalo mu je jasno, da je pravi, osvobojeni, duhovno razviti človek svojim dejanjem glede na tistih nekaj etičnih načel, ki od nekdanj vzdržujejo medčloveški red, najstrožji sodnik; da zanje ne more prepustiti odgovornosti nazorskemu opornemu zidu stranke, katere član je, in da mora sam uveljaviti svojega moža, svojega človeka. Vse to je Finžgarju prav v tem ustvarjalnem obdobju postalo dočela jasno, a je v *Sami* vendarle še enkrat, zadnjič, poizkusil pomiriti resničnost z neprimernim, nazorsko olupševalnim pogledom z ene strani in z očrnjevalnim gledanjem z druge strani. Tako je v *Sami* še enkrat poustvaril življenje, kakršno naj bi bilo, oz. naj bi ne smelo biti, nato pa je začel od *Dekle Ančke* (1913) naprej dosledno uprizarjati življenje, kakršno je, oz. je tedaj

v širokih plasteh našega naroda. Bil je Mislin poleg *Dekle Ančke*, še na *Verigo*, *Prerokovano*, *Služkinjo*, *Strice*, *(Sibirijo)* vsaj v obdobju, ki ni sicer izjema, ampak je pogledamo s kritične in literarne zgodovinske izjave o vseh Finžgarjevih delih, ti gotovino, da je tako ravnanje pisatelja mogoče obzaloovati iz dveh nazorovskih stališč: prvič z idealističnega, ki mu je žal, da se dokazuje neživljenjskost idealistične rigoroznosti seveda tega življenjskega, in moralnega, vrtičkarstva, drugič pa s stališča ljudi, ki so s presojsničnostno gledanje stvari rezervirali samo za svoj nazorski pogled in ga zato zahikajo, kakor hitro se pojavi samorasniško ozi. neorganizirano. In vendar je bil prav s temi deli ustvarjenost, ki je odlej k Finžgarjevi umetnosti vodilja, takoj neizobraženca, kot izobraženca, in vse zadnje mostje, po katerem se je Finžgarjeva umetnost izi stran karstva vešla na splošno človeško stališče. To pa ne le kot zanimiv spomenik preteklosti, temveč kot še vedno dokaj pomembno sporočilo, tudi v naših sedanjih, takb. zelo spreminjeni svetlini, čast. In tudi v obdobju, ki je opazna in izjema, ampak je pogledamo s kritične in literarne izjave o vseh Finžgarjevih delih, ti gotovino, da je tako ravnanje pisatelja mogoče obzaloovati iz dveh nazorovskih stališč: prvič z idealističnega, ki mu je žal, da se dokazuje neživljenjskost idealistične rigoroznosti seveda tega življenjskega, in moralnega, vrtičkarstva, drugič pa s stališča ljudi, ki so s presojsničnostno gledanje stvari rezervirali samo za svoj nazorski pogled in ga zato zahikajo, kakor hitro se pojavi samorasniško ozi. neorganizirano. In vendar je bil prav s temi deli ustvarjenost, ki je odlej k Finžgarjevi umetnosti vodilja, takoj neizobraženca, kot izobraženca, in vse zadnje mostje, po katerem se je Finžgarjeva umetnost izi stran karstva vešla na splošno človeško stališče. To pa ne le kot zanimiv spomenik preteklosti, temveč kot še vedno dokaj pomembno sporočilo, tudi v naših sedanjih, takb. zelo spreminjeni svetlini, čast.

Saj je namreč de resnica, da Finžgarja lahko bero vsi, ki v umetnosti iščejo to, kar je venjaji predvsem edino venjaji mogoče najiti: podob človekovega življenja, njegovih najnaravnejših teženj, po uresničitvi, tj. po svobodnem in čim polnejšem razvoju naravno danih, zmožnosti telesne in duhovne narave. Da pokazem na primeru: saj v teh delih ne gre za deklo Ančko in ne za tilapca Janeza, ne za gruntarja samea Matica in veno Jančarico, tudi ne za služkinjo in ne za ponižanega brezposelnega iz let križe; gre za smisel človeškega življenja, za življenje, ki je vsim le enkrat dano, in je zločin, če ga v njegovih naravnih težnjah izpolniti tako ali drugače sami sebi ali drugim oviramo ali celo zatremo. To je najvažnejše sporočilo Finžgarjevega vrhuškega ustvarjalnega obdobja in najvažnejše sporočilo Finžgarjeve umetnosti sploh. Učinkovito pa je zato, ker se opira na umetniške prijeme posredovanja. Samo nekaterih izmed teh se bo mogoče tukaj dotakniti.

Morda se kaže zaustaviti pri taki umetniški plasti, ki pri nas doslej še ni bila sistematično obdelana pri pripovednih položajih. Finžgar je že v svojem prvem ustvarjalnem obdobju poznal tako pripovedovanje v prvi osebi kakor tudi oba načina pripovedovanja v tretji osebi: avktorialnega, pri katerem se pripovedovalec z raznimi pripombami vtiika v pripovedni svet, in personalnega ali sceničnega, kjer pripovedni svet stopa neposredno pred bralca, brez pripovedovalčevega posredovanja, kakor na primer na televiziji.

V prvem ustvarjalnem obdobju je Finžgar z avktorialnostjo ali vzpostavljaj pripovedni kolektiv ali pa z njegovo pomočjo laže izrekal tako imenovano moralno določene scene ali tudi vsega pripovednega dela. Ta etično razlagalna vloga avktorialnih posegov že v drugem ustvarjalnem obdobju iz Finžgarja skoróda izgine. Sploh avktorialni posegi iz objektivne Finžgarjeve umetnosti do vključno *Dekle Ančke* postopoma izginjajo, dokler se ne omeje na tako imenovano diskretno avtorsko prisotnost, ki se komaj opazljivo v okakšni modalni določitvi prikazuje stvarnosti. A še to v *Dekli Ančki* dokončno zamenja čista sceničnost. Sedaj nas junaki informirajo o poteku stvari s svojim nastopom samim, z medsebojnimi pogovori, z doživljanjem svojega okolja, in nam z odvisnim premim govorom (samogovorom) razkrijejo svoja mentalna stanja. To je Finžgarjeva pot v skrajni umetniški realizem.

Toda na ta način prégnao avktorialnost starejšega pripovedništva je zamenjala že v *Prerokovanju* (1915-1917) kakor prej npr. tudi v kratkem pasusu *Našega vsakdanjega kruha* avktorialnost modernizma. Če ta objektivno ali pa tudi subjektivno pripovedovanje iz zgodbe sintonira z avktorialnimi čustvenimi

sekvencami bodisi pred pripovedjo in na njenem koncu, bodisi tudi pred njenimi posameznimi deli. (Do svoje vrstne popolnosti je to dosegel v moderni dramatik, kjer zunaj dramatskega dogajanja nastopa še nekaj lamentatorja, govorec druge, sedanjosti, moderne rezonerške perspektive.) Da malo ponazorim, naj na vedem iz *Prerokovane* (iz uvoda h *Kroniki gospoda Urbana*): tako mesto »Ne zaradi tega, da bi mi bilo dolgčas« (tako piše Finžgar) »tudi ne zavoljo veselja, ki ga nimam in ga tudi nisem imel nikoli, veselja namreč do starih, sivih listin, ki diše po plesnobi, ampak zaradi tistega železnega obroča, ki mi ga je zvaril sedanji čas«, menda ne samo meniti »krog seneč, včez čelo, krog in krog glave, da ne morem niti slutiti bodočnosti in tingledati sedanjosti, ki je čezda je groznejša, zavoljo tega sem ubežal sedanjosti in vse vskril v prihodnosti, v arhiv.« Pray moderno agitacijo pomeni pristopeki *Našemu vsakdanjemu kruhu* v svojim »*Postojte in ne hodite mimo*« (»nakar pisatelj pripoveduje svoje zgodbo v tretji osebi, prvo«). *Prerokovani* je pisatelj suvereno uporabil poleg tretje pripovedne osebe tudi prvo. Ta prva oseba pa ni avtorska, temveč, kot je znano, vložna; oglašja se namreč v kroniki župnik Urban iz pred sto leti. To je pri Finžgarju posebnost. Vse dotlej je s prav redkimi izjemami izi Finžgar je v prve pripovedne osebe odseval miselni, doživljajski in izrazni svet izobraženca dobe, v kateri so se Finžgarjeva dela pojavljala. V *Kroniki gospoda Urbana* pa je zapisovalec župnik iz začetka 19. stoletja, oranjena v svoje najgloblje človeško bistvo prizadeta osebnost iz tirjenega sveta (napoleonske vojne). Župnikova duhovna podoba se razodeva že v tem, da z ustvarjalsko neposrednostjo imenuje stvari z njih pravim imenom: Kakor svetopisemska lamentacija se obenem vstaja kot; »Sladka kaplja v grnčici kelih. Ko je Bog ob vesoljnem potopu videl, da je hudobija ljudi velika na zemlji, je bil s srčno žalostjo prësunen. A vendar se je v morju gréha našel človek, ki je dosegel milost pred Gospodom. To mi razodenejo Mozesove bukve in mene je sram, da sem bil tako malodušen. Hudobijo vidimo, ker se šopiri, čednost se skriva in je ne vidimo.« Po vrhunskem obdobju je Finžgar vse tri pripovedne načine ohranil (razen v *Mirnih potih*) na depi višini, ki jo je dosegel na višku svoje pisateljske moči. Enakšen razvoj, kakor smo ga zasledovali pri pripovednih položajih (načinih), bi bilo mogoče potrditi tudi iz drugih umetnostnih plasti. Na vseh področjih se kaže sicer počasna, a vztrajna rast k popolnosti, ki je mogla nastati na podlagi takšne ustvarjalne nadarjenosti in doživljajne danosti, kakršna je značilna za Finžgarja. Preden se slednjič ustavimo pred vprašanjem, kakšen je pomen besednih umetnin, ki jih imamo izpod Finžgarjevega peresa, pospremimo še v glavnih obrisih njegovo ustvarjalno delo do konca njegovega življenja. (Zi višine, ki jo je Finžgar dosegel v svojem vrhunskem ustvarjalnem obdobju, se z majhnimi omejitvami ni dal spraviti vse do konca svojega dela in življenja. Rajé je manj pisal in se omejeval v tematičnem in problemskem obsegu. Kakor je njegova realistična umetnost zrastle sredi impresionističnega in simboličnega časa, taka je verjetno še neugodnejših razmerah ostala tudi v času ekspresionizma. V tem vse razodeva Finžgarjeva zrelost, ki je temeljila na spoznanju, da je v vsakem resničnem umetniku pravzaprav le ena struna, ki je res njegova in nova, kakor se je izrazil sam in da »kolo ta odbije, soobredno vse druge le omedel odmév prve, a da ne več tako žive in ne več uživanja tako vredne.« ki umetnik meša v — mejoq ene same stvari je vendar samo ena. Umetnost je pretežno realistično umetnost je po času nastanka s stališča glavne razvojne smeri slovenske literature, stja moderne in ekspresionizma,

mogoče pojmovati kot nadaljevanje mladoslovenske književnosti, torej v bistvu kot epigonstvo ali dedišstvo. Po tem prepričanju bi Finžgar nekako samo variiral motive in problematiko ter tudi oblikovna sredstva, ki so jih Slovencem odkrili — da se omejimo na vrhove — Jurčič, Kersnik, Tavčar. Toda če sledimo temu miselnemu pramenu, pridemo nekje do točke, kjer nam postane jasno, da to velja le za obe začetni Finžgarjevi ustvarjalni obdobji, potem pa ne več, in da s prilaskom epigonstva gremo mimo resnice. V Finžgarju dejansko zveni samo-svoja, samo njegova struna, in mladoslovenska književnost sama v svojem verjetno najmočnejšem predstavniku Ivanu Tavčarju je v najmočnejših delih, kakor sta *Cvetje v jeseni* in *Visoška kronika*, celo mlajša od Finžgarjeve in deloma še istočasna. Zakaj pa ne bi Finžgarjeva umetnost po tretjem, tj. modernističnem ustvarjalnem obdobju, tako rekoč po premaganju modernizma in mladoslovenstva s tem vred tvorila mostu k modernemu realizmu, katerega ena inačica je tako imenovani socialni realizem Prežih, Kranjca in Ingoliča, druga pisanje Juša Kozaka in še druga F. Bevka? Posebno še, če bistvo novega realizma ni le v nazorski sestavini, namreč v pooktobrski socialistični oz. celo komunistični miselnosti, ali v seksualni preobloženosti, temveč predvsem tudi v novem, od moderne in deloma celo od ekspresionizma obogatenemu izrazu, v suverenem pripovedniškem in kompozicijskem obvladanju tematike, v načinu podajanja zavesti, v bolj novelški in kratkozgodbni strnjenosti, in ne v obremenjenosti z zastranitvami ali celo v preobsežnih tekstih, ki so skoro neprebavljivi.

In končno: slovstvenih del ni mogoče presoјati le glede na tisto mesto, na katero jih postavlja čas njihovega nastanka in objave. Ali ni zapisano, da je umetnost večna, tj. da — v našem primeru — slovstvena dela obstajajo drugo poleg drugega, ne drugo za drugim; da si bralec iz obstoječe istodobnosti ponujajočih se del izbira tista, ki mu imajo kaj povedati ne glede na posebno učinkovanje, ki raste iz vključenosti literarnih del v časovno zaporedje nastanka. Saj Giottove nerealistične perspektive in kompozicije prav gotovo ne doživljam s stališča deformacije nasproti realistični umetnosti niti s stališča v modernizmu spet odkrite naivne predstavnosti, temveč s stališča tako imenovane umetnostne volje, umetnostnega uresničitvenega ideala, ki je lahko takšen ali takšen, za umetnostno doživljanje pa pomemben le, če je umetniško delo s svojo večjo ali manjšo uresnitvijo prineslo uživalcu pomembno, zanj še vedno veljavno, ne samo zgodovinsko sporočilo.

Če pogledamo na Finžgarjevo umetnost s tega stališča, se je treba vprašati, ali njegova *Dekla Ančka* in *Prerokovana* pomenita današnjemu človeku, zgodovinsko nepokvarjenemu, manj kakor Jurčičev *Sosedov sin*, Kersnikove in Tavčarjeve pripovedi o slovenskem kmečkem življenju in inteligenci, ki je s kmečkim življenjem v preteklosti bila močno povezana (duhovnik, uradnik). Ali pomeni manj ali ravno toliko ali več, na taka vprašanja bo treba poiskati tudi s statističnimi pripomočki objektivni odgovor. Po sebi sodeč, bi si upal reči, da jim je Finžgar verjetno enakopraven, v svojih najboljših delih namreč.

Z obširno analizo nazorske in oblikovne plati Finžgarjevega pripovedništva se podaja podlaga za objektivno primerjavo slovenskih pripovednikov, ali vsaj za objektivnejšo, kakor je bila doslej. Ko bo do te primerjave nekoč prišlo, se bo tudi pokazalo, kako udobno sicer, a nekoristno, je priznavati Finžgarju prvenstvo ljudskega pisatelja, nepomerjeno ob estetsko kvaliteto pač »neljudskih« pisateljev. Umetnost je vendar samo ena, pojem — v našem primeru, ko nas zanima književnost — za besedna sporočila posebne, estetske strukturiranosti različne stopnje. Zato so ena dela boljša od drugih, predmet bralske poželjivosti

pa odvisno od obojne, tj. besednoumetnostne in bralčeve urejenosti. Tudi če si s te strani poskušamo ustvariti predstavo o vrednosti Finžgarjeve proze in umetnosti sploh, nam mnenja kritikov Finžgarjevih del dokazujejo pravilnost teze, da je Finžgarjeva umetnost kot podoba precejšnjega dela našega življenja pomemben prispevek k duhovnemu bogastvu slovenskega naroda in po njem vsaj v najvišjih svojih vzponih tudi skromen prispevek k splošnemu človeškemu svetovnemu umetnostnemu izobilju.

Janez Sivec

## SLOVNIČNI IN JEZIKOVNI POUK

Pred nekaj meseci je bil v javni razpravi predlog novega učnega načrta za slovenski jezik v višjih razredih osnovne šole. Spremembe v učnem načrtu so bile nujne, saj jih je zahtevala neizpodbitna resnica, da z jezikovno vzgojo v naših osnovnih šolah nekaj ni v redu. Pripombe k predlogu novega učnega načrta so bile zelo številne in tudi zelo raznovrstne, vendar je moja pozornost posebej pritegnila naslednja: odstranimo iz učnega programa pouk slovnice; namesto tega rajši naučimo otroka izražati se, pismeno in ustno. Šele ko bo znal to, recimo v sedmem ali osmem razredu, pa mu vlijmo v glavo še tisto malo slovnice, kolikor je naš jezik premore. Podobnih, čeprav ne tako ekstremnih pripomb je bilo še nekaj. Izšle so tudi izmed slavistov-praktikov, ki uživajo kot metodiki dokajšen ugled.

Ob takih pripombah se je vsekakor treba zamisliti. Saj dokazujejo nerazumevanje smotrov jezikovnega pouka v osnovni šoli. Najmanj pa lahko iz takih predlogov zaključimo to, da razumevanje bistvene razlike med jezikovnim in slovničnim poukom še vedno ni prodrlo v zavest učiteljev materinščine.

Kako je torej s tem? Slovnični in jezikovni pouk ali boljše slovnica in pismenost sta navidezno dva pojma, ki ju ni mogoče družiti, vendar v resnici med njima obstoji odvisnost. V resnici je namreč slovnični pouk osnova za jezikovni pouk oziroma: brez pouka slovnice ni mogoče govoriti o jezikovnem pouku. Kdor ne pozna osnov slovnice, tudi pismen v polnem pomenu besede ne more biti.

O slovničnem pouku je bilo v naših pedagoških listih že mnogo povedanega. Iz vseh teh razprav (posebej omenjam dr. Mamuziča) lahko povzamemo, da je slovnica stara znanost o jezikovnih zakonitostih. V njej je obsežno vse, kar je za jezikovni sistem značilno. Karakteristika slovnice je, da išče značilnosti v jeziku, lahko bi rekli tudi, da odkriva značaj jezika. Slovnico zanimajo zveze med posameznimi besedami; zato slovnica združuje; zanimajo jo vrste, kategorije itd. Slovnica združuje npr. vodo, očeta in sovražstvo v eno kategorijo: lep, dober, zelen v drugo kategorijo; brez denarja, z glave in od doma v tretjo kategorijo itd. V vsakem primeru združuje slovnica besede v isto kategorijo po nekem določenem kriteriju, ki pa je vsakokrat lahko drugačen. Enkrat je kriterij lahko besedna vrsta, drugič sklon, tretjič spol, četrtič način ali naklon, ali pa spet koren, sestava, uporaba itd. Vedno pa se slovnica opira na neko skupno značilnost. Tako slovnica neprestano grupira in klasificira. Zasluga slovnice je,