

letnik ||
številka
5

**jezik
in
slovstvo**



1956/57

Jezik in slovstvo

Letnik II, številka 5

Ljubljana, 15. februarja 1957

List izhaja od oktobra do maja vsakega 15. v mesecu (osem številke)

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Tiska Celjska tiskarna v Celju

Uprava je pri Mladinski knjigi v Ljubljani

Opremila inž. Jakica Accetto

Uredniki za jezikovni del: dr. Tone Bajec, Slovanski inštitut v Ljubljani (NUK)
za literarnozgodovinski del: dr. Lino Legiša, Ljubljana, Vrhovčeva 6
za metodološki del: dr. Joža Mahnič, Ljubljana, Novi bloki 16 (odgovorni urednik)
Janko Moder, Ljubljana, Titova 73 (tehnični urednik)

Rokopise in dopise pošiljajte na naslove posameznih urednikov

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

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

tekoči račun pri Komunalni banki v Ljubljani

štev. 60-KB-1-Z-67

Letna naročnina 450 din, polletna 225 din, posamezna številka 60 din;

za dijake, ki prejemajo list pri poverjeniku, 360 din;

za tujino celoletna naročnina 600 din

Vsebina pete številke

Emil Štampar Razsvetljenje v hrvatski književnosti 193

Marijan Zadnikar Likovni slogi na tujem in doma 199

Ignac Kamenik Namen interpretacije tekstov v nižji 206

Joža Mahnič Slog in ritem Cankarjeve proze 208

Ivan Tominec O besedišču knjižne slovenščine 218

Zapiski

L. St. Seminar za svetovno književnost in glasbo? 221

J. M. Zagovor seminarja za estetsko vzgojo 222

Kajetan Gantar Še ena homerska prispodoba pri Prešernu 223

Francè Goršič O nerabnem izrazu *gorska palica 224

P. Strmšek Tri znamenitosti s Kalobja pri Celju 225

Ocene in poročila

Janez Gradišnik Lord Byron med Slovenci 227

L. St. O naglasnih znamenjih v poeziji 233

A. B. Osem spevov Iliade 234

Slovniske in pravopisne drobtine

Ivan Tominec Ali je izraz »premoženje« germanizem? 235

Fr. Jesenovec Nekaj slogovnih ohlapnosti 235

Zvonimir Devidé K polemiki o pisavi imen sadnih sort 236

F. T. Opomba 238

Jože Šifrer Še o veliki začetnici 238

F. T. Opomba 239

A. B. Odgovori na vprašanja 293

RAZSVETLJENSTVO V HRVATSKI KNJIŽEVNOSTI

Preden preidemo na témo sámo, moramo pogledati, kakšni so bili tedaj duhovni tokovi po svetu, posebej na Francoskem in v nekdanji Avstro-Ogrski, šele potem bomo videli, koliko so valovi novih, demokratičnejših misli segli do hrvatske družbe in posebej do književnosti.

Pri tem ne moremo mimo bastijskega jetnika Voltairea, ki je kot človeško naravno pravo zelo cenil osebno svobodo in svobodo mišljenja in se vse življenje boril zoper cerkev, prepričan, da nam ona ne dá do teh vrednot. Zato je zagovarjal kontrolo države nad cerkvijo in podarjal potrebo verske strpnosti. Kot trpin je terjal pravičnejšo ureditev sodstva in boljše socialne odnose ter se zavzemal za to, da se kmet osvobodi fevdalnih bremen, plemstvu pa naloži davek od posestev. Vendar je sodil, da je vera potrebna za širše plasti ljudstva zaradi lažjega vladanja, in v razsvetljenem vladarju videl človeka, ki bo uresničil te misli o družbenih vprašanjih. Zato si je dopisoval s Katarino Drugo in Friderikom Drugim. Precëj je vplival tudi na razmere v Avstro-Ogrski v drugi polovici 18. stoletja, vtem ko ni bilo tu posebnega zanimanja za Montesquieujevo misel o ustavni monarhiji in o razdelitvi na izvršno, zakonodajno in sodno oblast, ki naj bi zavarovala politično svobodo. Pa tudi Rousseau, najdemokratičnejši med njimi, ni kaj prida dosegel s podarjanjem družbenih nasprotij med bogatimi in revnimi, z demokratično republiko in s stalnim nadzorstvom ljudstva nad izvršno oblastjo.

Marija Terezija in njen sin Jožef Drugi sta se morala bolj zaradi notranjih nemirov, pa tudi zaradi zunanjih zadev, manj pa iz osebne spodbude odločiti za reforme, da bi lahko obdržala vladarske položaje. Za upor zoper staro in konservativno so bili zelo pomembni enciklopedisti Diderot, D'Alembert, Helvetius, Holbach in drugi, ki so se s svojimi mehanistično-materialističnimi nazori v Enciklopediji pogumno spoprijeli z absolutizmom in klicali svobodnejše duhove zoper preživele sisteme.

Razumljivo je, da so vse te misli segale čez meje Francije in vplivale ne le na demokratičnejše razmere v domači državi, temveč bolj ali manj tudi drugod navajale k podobnim reformam, saj je fevdalizem kazal čedalje večje slabosti; meščanstvo je polagoma vzdigovalo glavo, upirali pa so se tudi kmetje. Zato je bilo že za Marije Terezije (1740 do 1780) čutiti duha teh idej v raznih državnih odločbah, še bolj pa potem, ko je njen sovladar in sin Jožef Drugi (1780—1790) sam prevzel vlado. Marija Terezija je skušala z dobrimi uradniki pospeševati upravo, sodstvo, finance, obrt in trgovino in uvesti stalno vojsko. Skrbela je za zakonodajo; da bi preprečila prehudo izkoriščanje kmeta, je obdavčila tudi plemstvo in cerkev; vzela je nekaj moči cerkvi in se trudila za razvoj poljedelstva; jasneje so bile določene obveznosti kmeta nasproti fevdalcu: precëj je bila zmanjšana vloga cerkve v javnem življenju, v šolstvu in pri cenzuri posvetnih knjig, odpravljeni so bili razni prazniki in procesije, duhovščini je bil prepovedan nakup posesti in podobno.

Jožef Drugi je izraziteje uvajal misli Voltaira in fiziokratov, vendar ne v čisti izvirni obliki. Napravil je velik korak naprej od previdne matere in zadel ob precejšen odpor madžarskih in hrvatskih fevdalcev. Ti so se poslej po navadi skupno borili za svoje preživele pravice in podaljševali življenje opešanemu starcu fevdalizmu. Jožef je v zakonodaji nadaljeval tam, kjer se je ustavila njegova mati; odpravil je mestne avtonomije, postavil za državne uradnike in sodnike izobražene pravnike, v verskem pogledu pa je najpomembnejši tolerančni patent, po katerem je vsakdo lahko izpovedoval svoje vero, žid in luteranec, kalvinec in pravoslavni. Čeprav je bil katoličan, je odpravil cerkvene redove in bratovščine; bil je zoper zunanji blesk v cerkvi, duhovščino pa je vzgajal v duhu jožefinizma. V socialnem pogledu so bile najvažnejše reforme, ki so olajšale življenje kmetu. Ta se je smel pritožiti zoper fevdalca in njegovi otroci so smeli v višje šole; smel se je z denarjem odkupiti itd.

S svojimi centralističnimi in germanizatorskimi načrti je zadel seveda zlasti nemenske narode; to je izkoristilo predvsem madžarsko in hrvatsko plemstvo za odpor, čeprav so bile zanj, predvsem za hrvatsko plemstvo, še pomembnejše gmotne koristi, zato je tudi popuščalo Madžarom na narodnostnih vprašanjih. Razumljivo pa je, da je imel Jožef Drugi tudi vrsto privrženecv med meščanstvom, uradništvom, jožefinsko duhovščino, svobodnejšim razumništvom in med kmeti.

Vendar pa najizrazitejši pisatelj hrvatskega razsvetljenstva, Matija Antun Relković, ni dobil spodbude za kulturno in književno delo v domači državi, temveč v Nemčiji. Rojen je bil leta 1732 v Svinjaru pri Brodu. Bil je sin krajiškega kapitana in je tudi sam postal vojak in bil kot častnik ujet v sedemletni vojni, tako da je v Frankfurtu ob Odri prebral vrsto knjig, pisanih v razsvetljenem duhu. Naravno je, da mu je pred očmi vstala primerjava njegove Slavonije, ki jo je imel dotlej za najlepšo deželo, in Nemčije, kjer so nove razsvetljenke ideje rodile pomembne praktične uspehe. Svoje vtise nam je takole popisal:

»Poslidnjeg prajskog rata, koji poče godine 1756, a svršši 1763., i koji za ono sedam godina, što se proteže, ne drugo nego jedna skula, osobito za mlade ljude bijaše, ukaza bo se prilika prohoditi badjavat vilaete, zemlje i gradove onima, koji to želeći prez velikog troška drugačije ne bi mogli učiniti.

I kako ljudi običaju reći da u vojski svašta ima, tako i ondi dogada se: niki tekoše blago, niki izgubiše i ono svoje, niki pak pokraj svoje dužnosti motriše lipo zemlje, jake gradove, plemenite varoše, lipo uređena sela i opštine. Motriše njihovu uredbu, njihovu službu božju, njihov posao u polju, vladanje u domu, timarenje marve, prohod rukotvorja (obrti) jednom rečju, motriše sve ono, što je nedokučeni uzdržitelj zemajskoga klupka i svijju stvari umrlomu človiku za njegovu potrebitu hranu, branu i odiću ostavio.

Ovako indi motreći svakolika, komu ne bi na pamet pala njegova ista otadžbina?«

Jasno je, da je bila podoba Slavonije, ki je stoletja prekoprnela pod Turki, nujno slabša, razen tega pa je Relković dobro opazil precejšnje pomanjkljivosti. Vendar ni pri tem obstal. Hotel je sam napraviti kaj pozitivnega, da bi se njegova draga dežela vzdignila na višjo stopnjo omike. Skratka: častnik se je v ujetništvu sprevrgel v pisatelja in leta 1762 je izšlo njegovo poglavitno delo *Satir iliti divji čovik*. In sam je razložil, zakaj je dal knjigi tak naslov, povezujoč naslov z latinsko

besedo satyra, s pesmijo, v kateri »čovik sve ono slobodno iskaže i izgovori, što mu na srcu leži, to jest gdi čovik ne meće jezik za zube, nego svekolike falinke, opačine i ostale mahane (napake) slobodno prez svakog licomirstva, lisičenja i hatara (ljubezni) kaže, očituje i pretrese, ali ne imenujući kojigod kip (osebo), niti govoreći baš onako blizu, da se tkogod ne ositi, tko je, primda ima izmišljenih imena poradi skladnijih verši i skrajnih riči«.

Iz do zdaj povedanega se dá sklepati, da je šla ta knjiga stihov v svet s trdnim utilitarističnim namenom. A čeprav je dejal: »Knjige su kao i jedžeci (jedi): niki slatki, niki kiseli, a u nikima ima i paprike«, vendar njegova knjiga ni bila prehuda. Ni osvetlil problematike v vsem obsegu zahodnoevropskih razsvetljenskih pisateljev, temveč je bil bolj praktik in je zajel samo nekaj posebnih slavonskih slabosti; imenoval jih je »turske skule« (šole) in želel, da bi se jih ljudje tako čimprej rešili. Slavil je slavsonke naravne lepote in bogate sadove, pri tem pa se jezil na rojake, zakaj se ne menijo za omiko:

Jer Slavonac ne da svoje dice
da se idu učiti A Be Ce
nego ima običaj ovaki:
kad mu rekneš, odgovori svaki:

Ni moj otac nije znao štiti
al' je mog'o malo bolje piti
naši stari nisu pisat znali
al' su bolje neg mi sad stajali.

Nadalje je omenil, da je namesto take prave šole veliko negativnih šol, ki so ostale še od Turkov, in jih je ostro napadel.

Kada Turke jednoć istiraste
i iz vaše zemlje protiraste
pak odoše janjičari Turci
medečuci ko pomamni vuci;
al' vam prije zemlju otrovaše
i vražje vam skule ostaviše
kojeno vi i danas slidite

zar ste slipi, tere ne vidite?
Po tri skule svagdi ostaviše
i u svakom selu namistiše:
prva skula naziva se »prelo«
druga »divan«, iliti »posilo«
treća kolo, gdi se uče igrat
i svakakve lakrdije pivat.

In tako je zvrstil podobo za podobo in jih pospremil večidel s poučnimi opomini. Na preji se do polnoči shajajo fantje in dekleta in namesto da bi delali, kradejo doma moko, pečejo kolače in se kratkočasijo. Ko plešejo kolo, ki so ga po Relkoviću začeli Turki okrog Mohamedovega groba, prepevajo nesramne pesmi. Ko ženske hodijo v vas, oberejo vse sosede in z lažmi razdirajo zakone. Udaril je po »divanu«, ki z njim moški izgubljuje čas s pomenki in kajenjem, delo pa čaka in medtem tudi drugi ne delajo. Na »mobah« (skupnem delu ob nedeljah) se zbere preveč pomagačev, ki premalo naredijo, preveč pa pojedjo in popijejo. Opozoril je zlasti na mnoge napake v zvezi s poroko in svati (poroke na primer sklepajo starši namesto fanta in dekleta in pri tem gledajo na gmotno korist, ne pa na voljo do dela in na dobro srce) ali pa je šibal zapravljanje:

Treća ludost: kada isprosite
vi toliki trošak učinite,
da je veće natoliko spalo
i trošenje toliko nastalo
da siromah ženit se ne može,
koji troška tolikog ne smože;

jer ti skupiš trideset svatova
i toliko žena i atova,
pak pojidu za nedilju dana
tvoju hranu na godinu dana
što bi tebi s mladom dosta bilo
da se ne bi onda potrošilo.

Nadalje je avtor posvaril, da ženski prepir rodi delitev, napadel čaranje, dal celo nekaj gospodarskih navodil, da bi si Slavonec gmotno opomogel, poudaril rousseaujevsko misel, da je »stanje jednoga težaka seljanina srićnije od stanja jednoga građanina ili varošanina«, v drugi izdaji *Satira* pa pohvalil Slavonce, da so v marsičem poslušali *Satira* in da je že bolj opazen napredek Slavonije.

Ta knjiga je imela izrazito didaktičen razsvetljenski namen in vsiljiva programatičnost ni mogla podpreti umetniške izbrušenosti dela, za kar si pa pisatelj niti ni ne vem kako prizadeval, ker je bil bolj vnet za razumnost vstavljenih misli kot za baročno nališpanost kakšnega Kanižlića. Zato je tudi izrazil svoje nazore v narodnem desetercu, da bi ta miselnost čim laže in čim bolj zajela ljudstvo. Pri tem je zložil nekaj prav dobrih desetercev, še več pa slabih. Ne da se reči, da ni poskušal svoje tendence odeti v figurativnost, ki slikoviteje deluje, vendar je pri tem le redko dosegel okusno ubrane podobe, kakor je mogoče sklepati iz verzov o slavonski pokrajini:

Od istoka Dunaj voda pliva
od zapada studena Ilova
od ponoći Drava voda miće
kod Almaša u Dunav utiče,

a od podne Sava voda teče
i u Dunaj o Biograd češe
po tebi se bijele gradovi
kao na vodi sivi labudovi.

Čeprav se v knjigi niso uresničile pesniške želje, je vendar z odkrivanjem ljudskega življenja v Slavoniji, z nekaterimi duhovitimi ilustracijami motivov in s komiko, s spretno umetniško razvrstitvijo snovi in s sprejemljivo poučnostjo dosegla velik uspeh. V najkrajšem času je bilo prodanih 1500 izvodov. Kmalu je morala iziti druga izdaja. Ljudje so knjigo sprejeli kot odsev lastnega življenja in jo navzlic graji vzljubili in uživali nad njo. Vendar pa je v nasprotnem taboru naletela na ostre ugovore. Napadel ga je neki frančiškan, ki je menil, da Slavoncu zado- stuje verski pouk; zoper naravni razum in razsvetljenje sta se v Slavoniji uprla frančiškana Antun Ivanošić in Josip Stojanović; branila pa sta Relkovića župnik Vid Došen in Adam Tadija Blagojević, čigar pesem *Pjesnik — putnik* je satira zoper starejšo duhovščino in panegirik Jožefu Drugemu. Napadel ga je tudi neki častnik, Nesmir Kudilović, kaj da se kot častnik vmešava v leposlovje. Katančić pa je hotel v pesmi *Satir od kola sudi* popraviti Relkovićeve nazore o kolu kot turškem običaju.

Relković si je še nadalje neutrudno prizadeval za večjo omiko. Izdal je nemško-slavonsko slovnico, zapustil v rokopisu Ezopove basni za slavonske otroke, zbirke poučno-moralnega branja; prevedel je *Nastanek naravnega prava in človeških dolžnosti* (1794) in knjigo o zgledni ovčji staji, njegov sin Josip pa je to delo nadaljeval s knjigo *Kučnik* (1796). Tako je s književnostjo vzdigoval kulturno in gospodarsko raven Slavonca, čeprav brez ustvarjalnih uspehov.

To je kratek pregled razsvetljenskih namenov na področju hrvatske književnosti v Slavoniji. Na področju hrvatske kajkavske književnosti pa je v duhu razsvetljenskih nazorov deloval Linhartov sodobnik Tito Brezovački (1757—1805). Tega je razsvetljenje neprijetno zadelo — moral je sleči redovniško kuto in se je gmotno zelo ubijal po podeželskih krajih in v rojstnem mestu Zagrebu, kjer se je nazadnje le nastanil kot

prebendnik. Vse to ni posebno motilo pisatelja, ki je kot duhovnik kazal veliko nagnjenje do svobodoljubnosti. Ni slovel kot zgleden duhovnik in še posebej so mu zamerili, ker je hodil v civilu po mestu in rad zahajal v gledališče, kjer je verjetno dobil spodbude za svoje pisanje. Četudi ga je torej jožefinizem udaril, je vendar eden od razsvetljencev v hrvatski književnosti, in sicer po nazorih izrazitejši od posvetnjaka Relkovića. V prvi drami, *Sveti Aleksij*, to res še ni do kraja izraženo. Tiskana je bila leta 1786, ko je bila tudi v Ljubljani ustanovljena Linhartova Družba prijateljev gledališča. V tej drami je Brezovački mogoče zato tako idejno »anonimen«, ne pa toliko v stilu, ker raziskovalci starejše književnosti domnevajo, da je predelava ali pa morda celo prevod kakšne latinske dramatisirane legende o Aleksiju. A kje so dokazi? Ali nima sluga Favorin krajevne barve zagorskega okolja?

Toliko izraziteje pa so se njegovi nazori pokazali v drugih dveh komedijah, *Matijaš Grabancijaš dijak* (1804) in *Diogeneš ili sluga dveh zgubljenih bratov* (1823). Tematika si ni niti malo podobna, vendar je bilo v idejah dosti dotikališč. V prvi komediji, ki je z njo dal igro za pustne dni, je z Grabancijašem, o katerem so pravili, da ima nekakšno nadnaravno moč, kaznoval napake raznih meščanov. V drugi komediji je obdelan motiv, ki se pogosto ponavlja v svetovni književnosti od Plavta preko Marina Držića, Shakespeara in Goldonija, le da je dal Brezovački osebam svoje odtenke: dva brata, preudarni Peter in zapravljivi Pavel, ki sta se v mladosti izgubila, pozneje pa živela v sosesstvu in jima je služil isti sluga Diogeneš, se nazadnje spoznata, ko Pavel iz ljubezni do bližnjega hoče Petru pomagati v trpljenju. Motivi so torej pisatelju dajali zadosti svobode, da je s fantazijo vpletel zanimive situacije, ki bodo gledalce — kakor je mislil Brezovački — razveselile in pripravile do smeha. Pisatelj pa je imel pred očmi gotovo še druge, resnejše namene. Iz uvoda, pa tudi iz sklepne besede je jasno vidno, da mogoče ni hotel dati kakšne prikrite tendence, kar bi kritik rajši slišal, temveč, nasprotno, izrazito poudarja didaktičnost knjige, ki naj prikaže lepoto čednosti in grdobijo napak in naj z odkrivanjem resnice gledalca uči. Sam je poudaril: »Kulika je hasen napretka vu dobreh navukeh koji tak osobno kak općinsko dobro porađajo.« Moramo reči, da se niti Sterija, ki je deloval dosti pozneje, ni mogel otresti takih slabosti, temveč je po navadi uvedel rezonerja, ki je izražal pisateljev zadržani nazor (*Rodoljupci*).

Brezovački pa je želel bralce poučiti, zato je zelo pogosto uporabljal naturalistična sredstva že pred naturalizmom. Konkretna palica, ki je z njo kaznovan pogoltni »šostar« Smolko zaradi želje, da bi od vraga dobil denarja, ali pa špekulantski krznar Vuksan, je še bolj aktivna kakor pri starejših komediografih! Razen tega je verovanje v čaranje kaznovano s pljuvanjem na dozdevno nevidnega plemiča, jurista Jugovića, ki se želi z ženitvijo z Vuksanovo hčerjo rešiti iz kvartopirskih dolgov. V *Diogenešu* jih celo lakomni in lahkoverni natakari dobi petkrat s palico. Brezovački je kritiko nadaljeval s prikazom veljaka Svetoglasa, ki je po rodu visok uradnik, in Sebirada, provizorja, ki si je na tujih posestvih dobil veliko bogastvo, še posebej pa biča trgovce, češ da se »trgovec i istina nikak ne slažeju skupa«. Ustvaril in štirikrat je preniansirал Zmek-nirepa, ki ima, kot Grabancijaš, nalogo, da kaznuje človeške napake.

Čprav so se po vsem tem zaradi tendence drastično pokazale pisateljeve simpatije in antipatije z racionalističnega vidika, je vendar v prvi, še posebej pa v drugi komediji, kjer je tudi več okusa, zadosti široka in realistična podoba tedanjega meščanstva s številnimi napakami, pisatelj pa je znal tu pa tam zboti tudi plemstvu. »Plemenščina je prazno ime samo, koje niti hrani niti opravlja človeka. Srce plemenito, držanje drečno, navuk potreben, prikladnost k službam domovine i marljivost, ova su, koja istu plemenščinu plemenitu činiju,« je na primer položil v usta meščana Vuksana o plemstvu. Dobro je občutil tudi socialne krivice, zlasti neusmiljeno odiranje kmetov. Pri tem pa, ko je bil oster v kritiki plemstva in meščanstva, ima njegov racionalni humanizem, ki je z njim prežeh zlasti drame, izrazito toplo srce za trpinskega kmeta. Vsa podoba družbe je tako obarvana z zagrebškim okoljem, miselnostjo in specifično kajkavskim humorjem, da novejši literarni zgodovinarji Vodnik, Ratković in Batušić po pravici trdijo, da doslej še noben literarni zgodovinar ni mogel trdno dokazati očitnih vplivov tujih pisateljev. Temu se pridružuje še močnejši dokaz: Brezovački je znal kljub vsem odrskim slabostim in premočni tendenci, v prvi komediji sicer manj, zato pa toliko bolj v *Diogenešu*, ustvariti dosti toplih komičnih situacij in živih oseb. Ena od njih je individualizirana tudi s slovensko barvano kajkavščino. Čprav so prizori šibko povezani in so osebe poceni označene z imeni: Zmeknirap, Sebirad, Veselković, Pazarović, je znal v dialogu pričarati komiko in smeh, pa tudi osebe orisati včasih bolj, drugič spet manj plastično. Takih duhovitih dialogov, rahlo nadahnjenih z didaktiko, je polno v *Diogenešu*, pa tudi v *Matijašu Grabancijašu dijaku*, kjer je glede tega že sam začetek srečno zastavljen:

Vuksan: Dobro jutro, dragi sused.

Smolko: Ali kak srečen je on, komu more dobro biti, ali meni je vsako jutro žuhko i vsaki večer čemeran.

Vuksan: Kak to moj sused?

Smolko: Ah, kak ne; kaj jošče niste čuli, da se je moja žena pred dvemi dnevi na vrtu na hrušku obesila?

Vuksan: To su mi prvi glasi, ar sem do denes pod Okičem na senjmu bil i kak sem došel, otpravil sem se k vam, da vas vidim i z vami se spomenem.

Smolko: Ah, istina je, istina, i ova istina mene jošče v grob spravi.

Vuksan: Zakaj? Mort zato, da ste vdovec? — O, kak vam je osvenulo, da ste se hižnoga nemira oslobodili, zakaj se onda budete žalostili?

Smolka: Jošče denes sem nakanil žalosten biti i zutra čisto zabiti.

Vuksan: Tak je najbolje, ar treh dnevov žalost je za vsakoga poštenoga tovaruša dosta.

Smolko: Tak sem i ja mislil.

Vuksan: Prosim vas, moj sused, budite tak dobri i dajte mi jednu barem svrž od onoga dreva.

Smolko: Ah! Slobodno celo drevo s korena si skopajte i zežgite.

Vuksan: Bog sačuvaj takve kreposti drevo žgati; bi smrtna grehota bila. Ja si samo šibicu vzemem i vu mojem vrtu vcepim, mort da i ja tak srečen budem, da koje jutro takvu hrušku na njem najdem.

Kljub skonstruirani motiviki in konvencionalnemu zapletu prese-nečajo posamezni plastični detajli na celotni arhitekturi, med moralističnimi vozli pa živi v nekaterih dialogiziranih podobah življenjska resničnost hrvatske družbe konec 18. stoletja. Naprednost pisateljevega nazora, s tem v zvezi pa verjetno tudi književna vrednost njegovega dela,

bi bila večja, da ni cenzura črtala nekaj misli v *Matijašu Grabancijašu dijaku* (Ratković). V pesmih, ki jih je Brezovački pisal v kajkavščini, štokavščini (!) in latinščini, je predstavnik zgodnjega hrvatskega nacionalizma. Iz njih je čutiti vročo ljubezen do izmučene domovine in ostre besede upora zoper ekspanzionistične načrte madžarskega plemstva, pa tudi obsodbo vodilnih hrvatskih fevdalcev zaradi mlahavosti in popustljivosti. Vendar v nekaterih svojih pesmih ni mogel skriti pripadnosti svojemu stanu. Hkrati se z izrazitejšo družbeno demokratičnostjo v komedijah tu pa tam kaže njegov odpor zoper jožefinsko kritiko duhovščine, sem ter tja tudi nejevolja na Francoze, zlasti na Napoleonove vojne, sicer pa novejša zgodovinska znanost nekatere pojave v nadaljnjem razvoju francoske revolucije, predvsem napoleonsko osvajalnost, ravno tako negativno ocenjuje. Ob teh nasprotjih moramo še poudariti, da je Brezovački med jugoslovanskimi razsvetljskimi pisatelji eden od relativno najizvirnejših.

Zaradi nasprotovanja ali rezerviranosti plemstva in cerkve se razsvetljenstvo v hrvatski književnosti ni uveljavilo z ostrejšimi odtenki miselnosti zahodnoevropskih razsvetljencev, temveč v bolj pohlevni epigonski obliki. V nji ni najkorenitejše družbene naprednosti, saj se niti v tedanje ozračje ni mogla vtihotapiti. Kljub temu sta posvetnjaka Relković in Blagojević prinesla več svetlobe v slavonsko književnost, kjer so imeli dotlej v glavnem prvo besedo duhovniki, Brezovački pa je razen luči prinesel v hrvatsko kajkavsko književnost več literature, in sicer relativno dobre literature, ki se je do danes ohranila na gledaliških odrih.

Marijan Zadnikar

LIKOVNI SLOGI NA TUJEM IN DOMA

Nadaljevanje

2. RENESANSA

V prvem bežnem pregledu zahodnoevropskih likovnih slogov smo z umetnostnim srednjim vekom zaradi enotnosti gotskega stilnega obdobja, ki se ne končuje z letnico odkritja Amerike kot srednji vek v politični in kulturni zgodovini, prišli že daleč v 16. stoletje in mimogrede že tudi omenili, da je treba gotiki v nekaterih deželah, kakor na primer pri nas doma, zaradi posebnih zgodovinskih razmer včasih slediti še daleč v 17. stoletje, ko je drugod že renesansa dozorela v čisti barok. Prehitevanje nekaterih pokrajin in zamujanje drugih kaže umetnostno vodilne in napredne dežele v nasprotju s tistimi, ki zaradi obrobne lege in drugih zaviralnih momentov, kot na primer vojn, verskih bojev in tako dalje, ne morejo hoditi vstric z njimi, odvisno pa je tudi od, lahko bi rekli, nadarjenosti in sprejemljivosti posamezne dežele za določeno umetnostno smer. Že zadnjič smo omenili poseben položaj Italije

v odnosu do gotske umetnosti, ki je Apeninski polotok nikoli ni povsem sprejel za svojo in je prevzemal le bolj ali manj njene zunanje forme. Morda se še nikoli ni tako pokazala in izrazila dvopolnost evropskega sveta, ki niha med antičnimi tradicijami in humanizmom juga ter gotske umetnostjo in spiritualizmom severa, kakor prav na prelomu srednjega in novega veka. Medtem ko je sever še naprej razvijal gotske elemente do formalne prenasičenosti, iz katere po isti poti skoraj ni bilo več izhoda, pri tem pa v svoji smeri do skrajnosti razvil tudi naturalistična prizadevanja, se je evropski jug z Italijo na čelu že zgodaj otrešel severnega gotskega vpliva in ustvaril na osnovi humanističnih prizadevanj 14. stoletja vzporedno z razvojem znanosti nov stil — italijansko *renesanso*.

Za ozračje dobe je značilno, da je odklanjala srednjeveško filozofijo sholastike; antika s svojim modroslovjem je bila sodobnikom pred očmi kot nekaj velikega, kar pa se ni dalo več v celoti oživiti. Cerkvena disciplina je sicer na splošno pešala, vse do vrhov cerkvene organizacije, vendar pa je bila kljub toliko pogledom nazaj v nekrščansko antiko miselnost časa še vedno krščanska. Iz srednjeveške množičnosti in anonimnosti umetnikove osebnosti se je vedno bolj razvijal individualizem; ta je budil tudi poklicno zavest umetnika, ki je postal pravi junak dobe in se ni ukvarjal samo s čopičem, dletom in šestili, temveč je prav tako spretno sukal tudi pero, na primer Filarete, ko je razlagal svoje in svojega časa poglede na gotsko umetnost, ki naj jo umetniki »za božjo voljo« že opustijo, kajti »preklet bodi tisti, ki si jo je izmislil«.

Po mnenju renesančnih teoretikov je prava, to je antična umetnost z zmago krščanstva propadla; v novo življenje so jo obudili šele umetniki njihovega časa, katerih osrednja osebnost je Giotto, slavni slikar in arhitekt, sodobnik Danteja in Boccaccia, ki je ob stiku z naravo obudil antično umetnostno znanje in ustvaril »il dolce stil nuovo«. Iz mišljenja, da je renesansa oživila in prerodila antiko, je zrasla beseda *rinascimento* — renesansa, ki še danes splošno označuje to umetnostno smer in določeno obdobje predvsem v italijanski umetnosti 15. in prve polovice 16. stoletja. Ob tolikem zanimanju za antiko je bil oživiljen tudi rimski teoretik arhitekture Vitruvij s svojim delom »Deset knjig o arhitekturi«. Strokovno so začeli proučevati rimske razvaline, kar pomeni prvi umetnostnozgodovinski interes in prvo spomeniškovarstveno prizadevanje v zgodovini. Slavni Rafael je postal kot varuh starih umetnin tako rekoč prvi spomeniški konservator. Srednjeveško viteštvo in junaštvo, združeno tu pa tam z osebno svetostjo, je zbledelo ob racionalističnem in humanističnem gledanju na svet, katerega vodstvo je prehajalo iz cerkvenih vedno bolj v laične roke. Junak časa je bil novodobni umetnik, čigar delo je nastajalo ob stiku z naravo in služilo potrebam nove družbe. Umetnostna prizadevanja so podpirali predvsem razni dvori, ki so vladali posameznim državicam takrat še razkosane Italije. Pa tudi papeži so si hoteli z njimi zagotoviti poleg nebeških zaslug tudi zemeljsko slavo, saj je bila poleg posvetnih mogočnikov cerkev še vedno glavni naročnik umetniških del.

Renesančno umetnostno obdobje navadno delimo na zgodnjo (1420—1480), visoko (1480—1530) in pozno renesanso, ki je prešla nato v drugi polovici 16. stoletja organsko v barok. Seveda pa velja tako zgodnji nastanek in taka časovna razdelitev tega sloga le za Italijo, kjer je bila

njegova zibelka, medtem ko so ga druge dežele mnogo pozneje sprejele, saj je v preostali Evropi srednjeveška gotika v raznih oblikah svojega zadnjega razvoja oblikovala umetniška dela še daleč v 16. stoletje, ko se je v Italiji renesansa že polagoma prelivala v barok, ki je njeno logično nadaljevanje in je prehod med njima skoraj neopazen, vse drugačen kot med gotiko in renesanso, ki ju loči močan prelom v miselnosti, čustvovanju in seveda tudi v likovnoumetnostnem oblikovanju.

Arhitektura renesančne dobe se je poleg razvijanja sakralnega prostora, stalne naloge evropske stavbne umetnosti, prvič zavestno lotila tudi oblikovanja človeškega bivališča. Pri tem so renesančni arhitekti ustvarili vrsto velikih del, ki so bila, kakor srednjeveške mojstrovine, tudi poznejšim obdobjem brez zadostne lastne ustvarjalne moči nedosegljivi vzori in predmet brezuspešnega posnemanja. Če imenujemo v tej zvezi le Filippa *Brunelleschija*, ki je kot arhitekt pretrgal z gotško tradicijo v Italiji in nakazal smer nove renesančne arhitekture, ne moremo mimo njegove kupole nad stolnico v Florenci, pa tudi ne mimo S. Lorenza in S. Spirita v istem mestu, kjer je v nasprotju z gotskimi, prostorninsko neenotnimi stavbami ustvaril enotna in plastična prostorna telesa ter gotško rast nadomestil s strogo tektoniko stavbnih členov. Ob longitudinalnih, večinoma bazilikalnih tipih cerkve, ki so se tudi v renesanso ohranili iz starokrščanske dobe skozi ves srednji vek, se je prav zaradi prizadevanja po plastičnem oblikovanju, ki se ni omejevalo le na slikarstvo in kiparstvo, tudi v arhitekturi vedno bolj uveljavljala centralna stavbna zasnova, prekrita s kupolo, ki je prostor pod seboj plastično zgoščevala, in se vzdržala skozi vso renesanso do baroka. Zlasti so se taki tlorisi uveljavili v visoki renesansi, z Bramantejevim in Michelangelovim načrtom tudi pri novi Petrovi cerkvi v Rimu, pri kateri se je centralna zasnova pozneje združila s tradicionalno v eno os usmerjeno in tako nakazala pot prihodnjemu razvoju v baroku. Stena, steber, polkrožni lok, banjasti obok in kupola so bili glavni elementi te arhitekture. Miselnemu individualizmu dobe so ustrezali vodoravni skladi grobo obdelanih kamnitih blokov, tako imenovane rustike, ki so se razkazovali v vsej materialnosti kot samostojne enote na pročeljih mnogih renesančnih palač in tako izražali moč in oblast in trdno zasidranost v tleh v nasprotju z gotško arhitekturo, ki je hotela vse dematerializirati. To dvojnost je dobro označil v svojem delu o renesančni umetnosti Izidor Cankar, češ da je bistvo renesančne arhitekture govorilo: Jaz sem iz kamenja in ležim, medtem ko je gotška katedrala govorila: Jaz sem duh in rastem.

Stavbna umetnost zgodnje renesanse se je iz svojega toskanskega središča Florence, kjer je ustvarila glavna dela, v drugi polovici 15. stoletja razširila tudi na druge italijanske pokrajine in prenesla težišče v Rim, kjer se je navezala na Bramanteja in kjer je realistično prizadevanje visoke renesanse nazadnje povzel največji duh dobe, hkrati velikan kar dveh slogov — renesanse in baroka — slikar, kipar in arhitekt, *Michelangelo Buonarroti*. S kupolo sv. Petra v Rimu je postavil največji spomenik sebi in svoji dobi, z zadnjimi deli, v katerih je bilo že porušeno klasično renesančno načelo harmonije, plastičnosti, simetrije in uravnovešenosti in so se že uveljavile živahna forma, nesimetričnost,

igra svetlobe in sence ter neugnana moč, pa je odprl pot v barok. Ta je bil logična posledica slikovitih hotenj visoke renesanse in njegov pričetek se po mnenju nekaterih ujema kar z letnico Michelangelove smrti leta 1564.

Kiparstvo, ki je bilo v gotiki večinoma močno podrejeno arhitekturi in je nastopalo le v zvezi z njo, se je v renesansi osvobodilo in nastopalo samostojno kot ena glavnih likovnoumetnostnih panog. Stilni prehod iz gotike v renesanso, ki ga je v 15. stoletju tudi v skulpturi izvedla italijanska umetnost, lahko dobro zasledujemo tudi v življenjskem delu enega glavnih predstavnikov tistodobne plastike, Florentinca *Donatella*. Če je bilo za gotško kiparstvo značilno v bogato nagubana oblačila zavito človeško telo, ki se je balo golote in telesnosti in jo je odklanjalo kot nekaj grdega in umetniškega upodabljanja nevrednega, je renesansa postavila nasproti temu načelo, da je v naravi vse lepo in da bodi človeško telo v svoji goloti prvi predmet kiparjevega zanimanja, kar spet ni daleč od antičnega pojmovanja. Donatello, ki je sprva svoje kipe, kot na primer Janeza Evangelista in marmornega Davida, še pokrival z obleko, je z bronastim Davidom ustvaril prvič po antiki anatomsko pravilno golo človeško telo, z Marijo Magdaleno v florentinskem baptisteriju, upodobljeno s skrajnimi naturalističnimi podrobnostmi in zvestobo naravi, pa pokazal, da se umetnik ne sme izogibati upodabljanju teles, ki v dotodanjem konvencionalnem jeziku niso bila »lepa«. Tudi plastika kot spomenik na javnem trgu se je od tedaj po antiki prvič spet uveljavila, in sicer celo v obliki konjeniških figur, pa tudi nagrobna plastika je dobila spet podobno mesto, kot ga je imela v rimski antiki. Z umerjenim realizmom, ki je sledil za začetnim naturalizmom dobe, je bil v visoki renesansi tudi kot kipar na čelu nedosegljivi Michelangelo; v svoje kamnite figure je vdihnil toliko življenja in toliko resnične popolnosti, da je z njimi prekosil celo antiko. Rimski Pietà, florentinski David v značilni stoji, oprti z vso težo na eno nogo, kar izraža njegovo notranje razpoloženje, nedovršeni Sv. Matej, Mojzes in oba Sužnja, ki sta danes shranjena v pariškem Louvru, sodijo med vrhunske stvaritve kiparske umetnosti vseh časov. Ta neizčrpani stvariteljski duh, ki mu je kljub vsestranskemu likovnemu izživljanju ostajalo še časa za oblikovanje sonetov, je ob koncu svojega življenja in s tem dobe, ki jo tu na kratko označujemo, dozidal Medicejsko kapelo pri S. Lorenzu v Florenci in jo okrasil z nagrobnikom dveh članov te slavne rodovine. V alegoričnih figurah Dneva in Noči, Jutra in Večera, ki v obliki dveh moških in dveh ženskih golih teles ležijo paroma na obeh sarkofagih, je Michelangelo simboliziral ne le življenjsko pot in usodo rajnih, temveč tudi politične razmere takratne Italije. V formalno stilnem oziru pomenijo te figure z brezosebnim idealizmom obrazov in s plastičnostjo teles vrh renesančne plastike, ki pa je z živahno razgibanostjo in v sozvočju z enako uglašeno arhitekturo že skušala ustvariti celotnostno umetnino, kakor jo je po gotiki prvič spet uresničil barok, kamor so se izlivala vse umetnostne smeri pozne renesanse.

Tudi slikarstvo renesančnega obdobja je hodilo podobno stilno razvojno pot kot kiparstvo in arhitektura. V 14. stoletju je namreč v Italiji nastal tisti veliki preobrat v zahodnoevropskem slikarstvu, ki je

postavil temelje za razvoj v prihodnjih stoletjih, za razvoj, ki se je končal tako rekoč šele pred našimi očmi s skrajnimi optično-barvnimi dosežki impresionizma. V toge postave gotskega slikarstva, bolj duhove in prikazni iz onostranstva kot pa človeška bitja iz krvi in mesa, v naravno nemogoča brezprostorna prizorišča z idejno pomembnostjo nad vsemi fizičnimi zakoni in nad vso anatomsko resničnostjo je kot skozi okno, odprto v naravo, zadihala slikarska umetnost *Giotta* in njegovih naslednikov. *Giotta* je renesančnemu slikarstvu postavil temelje s tem, da mu je pokazal pot v naravo, pa čeprav jo je tudi sam še po svoje predelaval. Upodobljenim prizorom je dal vtis naravne resničnosti s tem, da jih je obogatil z iluzijo prostora, ki ga v vsem starejšem slikarstvu ni bilo, in naslikanim osebam s senčenjem vzbudil občutek telesnosti. Tudi stilizirane gore in skale v ozadju biblijskih prizorov, značilno »giottovsko«¹ proti gledalcu odprte stavbe, ki jim zaradi pogleda v notranjščino manjka prva stena, so zadoščale, da so že sodobniki videli v *Giottu* velikega revolucionarja v slikarstvu in da ga zato tudi moderna umetnostna zgodovina po pravici imenuje začetnika sodobnega slikarstva. Njegove začetne pomanjkljivosti, ki bi jih danes verjetno marsikdo označil za nepravilnost, je postopoma odpravila renesansa, ki je z razvojem znanosti, s spoznanjem perspektive, s študijem človeškega telesa, odnosov med svetlobo in senco v njuni mejnih prehodih in z barvnimi študijami pripravljala tisto stopnjo v slikarstvu, ki je nobena doba ni več preseгла in je bila ter je še danes realistično usmerjenim obdobjem ideal pravega slikarstva. *Giottovo* reformatorsko delo v slikarstvu je nadaljeval zlasti *Masaccio* in cela vrsta zavestnih gojiteljev perspektive. Vzoredno s tem se je razvijal študij anatomije. Gojili so čisto risbo in proučevali problem plastičnega modeliranja. Rezultat vseh teh prizadevanj so bila ob koncu dobe slikarska dela treh velikanov renesančnega slikarstva, *Leonarda*, *Rafaela* in *Michelangela*. Vrsta *Rafaelovih* Madon, *Leonardova* Zadnja večerja in *Mona Lisa*, *Michelangelova* Sikstinska kapela s pravim vrvežem človeških teles v *Poslednji sodbi* so tolikšni dosežki v razvoju zahodnoevropskega slikarstva, da bi se smeli prav ob zadnji sliki spričo do kraja izčrpanih možnosti v upodabljanju razgibanega človeškega telesa z *Maksom Dvořakom*, ki je kot umetnostni zgodovinar precejšen del svojega znanstvenega opusa posvetil študiju tega obdobja, upravičeno vprašati, kaj bi bila antika, pri kateri je bilo upodabljanje človeškega telesa v ospredju umetnikovega dela, ob vsem tem še mogla dati umetnosti. Problem svetlobe in sence ter uporaba barve sta bila v nadaljnjem slikarskem razvoju vse večjega pomena. V slikovito smer, v drzne kombinacije barv in nasprotja med močno svetlobo in senco se je razvilo zlasti poznejše beneško slikarstvo, ki je imelo tako velik vpliv tudi na slovensko umetnost v dobi baroka.

Doslej povedano velja seveda le za Italijo. Stilna obdobja v drugih, predvsem severnih deželah so bila omejena z drugačnimi letnicami. Tam je hodila sočasna umetnost še povsem gotska pota, kakor smo že omenili. Neodvisno od Italije je nastalo v 15. stoletju na Nizozemskem samostojno žarišče novega slikarstva (brata van Eyck) in spremljalo nemirno življenje severnih narodov, kjer so nevzdržne cerkvene razmere rodile luteranstvo, težke socialne pa kmečke vojne. Individualno misleč in

čustvujejo človek se je tudi tam izvil iz srednjeveškega občestvenega reda. Njegovo slikarstvo je začelo že v začetku 15. stoletja odpirati pred gledalcem resnične krajine, čeprav človeške figure še niso bile razgaljene tako povsem brez sramu kot na vsemu bolj odprtem in manj skrivnostnem evropskem jugu. Naturalistični tokovi so bili najboljša osnova tudi za razvoj portretne umetnosti, ki jo je do zavidljivih uspehov poleg holandskih mojstrov pripeljala še cela vrsta drugih umetnikov, kot na primer Dürer in Holbein v Nemčiji, kar je spet v skladu z duhom časa izražalo željo po osebnem uveljavljanju. Bogastvo domišljije se v slikarstvu morda ni nikoli več tako pokazalo kot v delu neizčrpnega fantasta Hieronima Boscha, medtem ko pomeni slikarstvo Pietra Bruegla pravzaprav temeljni kamen modernega naturalizma.

Do zadnjega časa je pri nas prevladovalo mnenje, da se *naša zemlja* ni odzvala umetnostnim prizadevanjem renesanse, da tega stila tako rekoč ne poznamo in da si gotika in barok kar neposredno podajata roke. To naziranje, ki ga ob podrobnejšem študiju naše spomeniške posesti ni mogoče zagovarjati, je mogoče razumljivo, ker so ohranjeni spomeniki renesančnega sloga pri nas razmeroma redki, in sicer zaradi posebnih razmer, v katerih je naša zemlja takrat živela, pa tudi zaradi trdoživosti srednjeveške umetnosti v obrobni deželah tedanje Evrope, ki so komaj s poznim 16. stoletjem dočakale svoj umetnostni novi vek. Nemirni časi verskih bojov in kmečkih uporov za razvoj umetnosti gotovo niso bili ugodni, saj je splošna blaginja tudi najboljši zaveznik umetnosti. Zato je ta čas z novimi idejami, z bojem za nov socialni red in za reformacijo cerkve prav revolucionarno posegel tudi v umetnostno tematiko. Ves srednji vek je bila glavni naročnik umetniških del in s tem pospeševatelj umetnosti uradna cerkev s svojo organizacijo in posebnimi potrebami. Plemič in kasneje meščan sta bila z naročili mnogo manj udeležena pri njenem razvoju, zato so sakralne teme in kultu namenjene umetnine odločno prevladovale. Z renesanso se je umetnost počasi laizirala in začela reševati tudi posvetne naloge. Verskim temam so se v slikarstvu pridružile krajina, portret in razni žanrski prizori iz vsakdanjega življenja, ki kažejo slikarjevo zanimanje za okolico in za preprostega človeka ter zahtevajo že tudi veliko naturalizma, tako zelo različnega od idealizma srednjeveške umetnosti. Plemič se je pričel seliti iz utrjenih gradov na višinah, kjer je bilo za umetnost malo prostora; postavljal si je v nižini nove graščine, vedno bolj središča obširnih posestev kot pa zgolj obrambi namenjene trdnjave. Starejši gradovi so dobili s prezidavami slikovita dvorišča po italijanskem okusu, obdana z arkadnimi hodniki v več nadstropij; reprezentančne dvorane, okrašene s štukom in stenskimi slikarijami, ki prikazujejo razne alegorije in mitološke ter zgodovinske prizore, so odprle pot poznejšemu baročnemu okusu in razkošju. Kot nova zvrst likovnih nalog se je zlasti razvil kiparsko ali včasih tudi samo slikarsko izvedeni nagrobnik z upodobitvijo pokojnika, z njegovim emblemom in nepogrešljivim napisom, v katerem se je srednjeveška latinščina vedno bolj umikala nemščini. Med slikarskimi panogami se je pričela uveljavljati posebno grafika, bodisi samostojno kot podoba ali podobica, še bolj pa kot oprema prvih tiskanih knjig. Ker je človekova osebnost na vseh področjih življenja vedno bolj stopala v ospredje, je

to tudi pri nas pospeševalo portretno slikarstvo; versko nabožno in poučno vzgojno slikarstvo v cerkvi je izgubljalo svoj prejšnji pomen in ob naročenih podobah so zelo pogosto upodabljali tudi naročnike, tako imenovane donatorje. Monumentalno stensko slikarstvo, nepogrešljivi sestavni del srednjeveških podružnic in hkrati naše največje spomeniško bogastvo tistega časa, je počasi izgubljalo pomen in kvaliteto. Obrtniški slikar Jernej iz Loke je kot sodobnik doslej še anonimnega mojstra od Sv. Primoža nad Kamnikom okrog leta 1530 precej osamljen sopotnik raznih »krovaških malarjev«, ki jih omenja v svojih spisih Primož Trubar in jih moremo iskati v okviru lokalnih istrskih delavnic tistega časa. Svojih pogledov na umetnost Trubar žal ni nikjer podrobneje formuliral, pač pa je iz njegovega knjižnega dela razvidno, da je bil odločno proti taki umetnosti, ki bi kakor srednjeveška po njegovem mnenju poneumljala ljudi in jim jemala iz žepa denar, ki bi ga druge lahko koristneje uporabili (primerjaj njegov Katekizem iz leta 1575).

Iz časa *reformacijé*, ki ustreza nekako razvoju renesanse v severnih deželah, se je na Slovenskem ohranilo razmeroma malo umetnostnih spomenikov. Žal se ni ohranila nobena nalašč za luteranske potrebe postavljena molilnica, čeprav pisani viri govore o njih in imamo za eno od njih, v Govčah pri Žalcu, celo dobre arheološke podatke. Luterani so se pač v sili zadovoljevali z adaptacijami obstoječih cerkva in primernih prostorov za potrebe svojega bogoslužja. Med takimi omenimo vsaj staro grajsko kapelo na Turjaku in pa tako imenovano »lutrovska klet« v Sevnici, ki je posebno zanimiva za umetnostnega zgodovinarja. V prvem primeru imamo opravka z romansko kapelo, ki se je ohranila v jedru sedanjega gradu iz 13. stoletja; grad so po velikem potresu leta 1511 temeljito prezidali in utrdili z mogočnimi okroglimi ogebnimi stolpi. Kapela je med ljudstvom ohranila spomin na Jurija Dalmatina, ki naj bi se bil pred preganjalci nove vere zatekel v varstvo gradu in luteranskim naukom naklonjenega plemstva. Kot dokument takratnih umetnostnih prizadevanj, v katerih se morda celo zrcalijo luteranske ideje, pa je pomembnejša sevniška »lutrovska klet«. Samostojno poleg gradu nad trgov stoji na pobočju zidana stavba, ki spominja od daleč na gospodarsko poslopje in na zunaj prav nič ne razodeva kulturnega značaja. V njenem pritličju je obokan prostor, namenjen nekdanj protestantskemu kultu, ki se je moral prav zaradi tega na zunaj tako zamaskirati pred svetom. Ves prednji del prostora je zaokrožen in bi ga v primerjavi z navadno cerkvijo lahko imenovali prezbiterij; po stenah je poslikan s freskami dobre kvalitete v slogu slikarskega manierizma s konca 16. stoletja, to je umetnostne smeri med renesanso in barokom, katere glavna evropska predstavnik sta Tintoretto in El Greco in ki je pri nas zastopana zlasti s slovitim »celjskim stropom« v dvorani Stare grofije v Celju. Ta spomenik dobro izpolnjuje v našem slikarstvu praznino »temnega časa« od sredine 16. do začetka 17. stoletja in je še pomembnejši po tem, da razodeva v likovni umetnosti program luteranske miselnosti.

Že poprej smo omenili, da je slovenska protestantska knjiga dala tudi polno možnosti za nastanek in razvoj grafične umetnosti v obliki knjižne ilustracije; zlasti Dalmatinova Biblija pomeni v tem pogledu pravo razkošje. Čeprav so jo sprva še prevzeli od nemških mojstrov,

pomeni za nas bistveno obogatitev likovnega profila dobe, saj je prinesla kot vzporeden pojav tudi risani portret, s katerim nam je sporočena tudi telesna podoba očeta slovenske knjige.

Reformacija pomeni torej tudi v likovni umetnosti dokončen prelom s srednjim vekom in z gotiko v vseh njenih oblikah in odmevih. Reformacija je obrnila likovni obraz naše zemlje proti severu, posredujoč nam po izvoru južno renesanso v njeni severni redakciji, ki je morala dvakrat v različnih smereh prekoračiti Alpe, da je v tako predelani obliki dosegla naše kraje. Tudi protireformacijsko gibanje, ki ga je v umetnostno naprednih deželah Evrope že spremljal naslednji likovni stil — barok — kot sopotnik katoliške verske obnove in njen glavni propagator, je bilo pri nas deloma še pod vplivom zadnjih gotskih ostalin (na primer cerkev na Uršlji gori), prepletajočih se z motivi severne renesanse, kar je posebno poučno opazovati na razvoju tako imenovanih »zlatih« oltarjev 17. stoletja, vse do ustanovitve Academiae operosorum; ta je obrnila vso našo kulturo in seveda tudi naš umetnostni obraz odločno proti Italiji ter s tem na stežaj odprla vrata baroku, ki je tam v dobrih sto letih že toliko dozorel, da smo ga lahko prevzeli v njegovi popolni obliki in tako z njim dosegli po gotiki 15. stoletja drugo zlato dobo v likovni umetnosti na naši zemlji.

Konec prihodnjic

Ignac Kamenik

NAMEN INTERPRETACIJE TEKSTOV V NIŽJI

Namen slovstvene vzgoje v nižji šoli je, mislim, zdaj jasen in je bil tudi na straneh naše revije (prim. Joža Mahnič, Slovstvena vzgoja v nižji, JiS II, št. 1, 2) že poudarjen. Rad bi v tej zvezi zapisal nekaj misli, ki so se mi spletle ob šolskem delu in se je ob njih morda že ustavil marsikateri slavist.

Gre mi za jedro pouka, za posredno in neposredno funkcijo slovstvene vzgoje v nižji gimnaziji. Zato bi se želel nekoliko pomuditi ob interpretaciji tekstov, ki ob njih najbolj krojimo, ali vsaj naj bi krojili, dijakov čustveni in miselni svet. Treba je, da se najprej sami zavemo namena tekstov in njihove interpretacije za slovstveno vzgojo v nižji.

Funkcija teksta v nižji šoli se bistveno loči od njegove funkcije v višji. Medtem ko pomeni tekst v višji šoli konkreten izdelek določenega avtorja, ki je zrasel v času in prostoru, in nam ga tako predstavlja, pomeni tekst v nižji le oporo za razumevanje drugih zakonitosti, manj pa avtorjevih specifičnosti, ki jih seveda ne smemo popolnoma zanemariti. Namen teksta in njegove interpretacije je torej različen v nižji in višji.

Slovstvena vzgoja v nižji naj bo konkretna, nazorna, a nazornost in konkretnost ne smeta biti sami sebi namen. Vsi vemo, kako preganjamo iz šol verbalizem, a se more zato pojaviti druga nevarnost, druga skrajnost: prehuda konkretizacija, ki je v svojem korenu lahko prav tako verbalistična. Ni dovolj, da dijaku osvetlimo, razčlenimo in približamo

tekst, ki je trenutno pred nami. Vsi teksti v Berilih niso zato, da jih konkretno spoznamo, da si jih stvarno osvojimo, saj bi bila potem materialna izobrazba nižješolca prav borna. Dijak mora ob obravnavi teksta *sam* zavestno dojeti tudi *pot*, to je metodo obravnave, potrebno tudi za *druge* tekste, ki mu približa obenem tudi *življenjske zakonitosti*. Branje, besedni in stvarni tolmač ter snovna, idejna in oblikovna analiza, vse to je le zgradba, ki jo več ali manj postavi vsak dijak, če ga sistematično uvedemo.

Gre mi predvsem za vsebino analize, za tehtnost dognanj, za do-
jemanje zakonitosti umetnine in življenja. Gre mi za razvijanje intelektualne plati dijakove notranjosti, ki naj mladega človeka usposablja, da bo zmožem samostojno oceno. Takšna ocena more temeljiti le na logični izurjenosti, ki si jo je dijak pridobil ter z njo dejstva *razlaga* in ne le dojema ali sprejema. Gre torej za aktivizacijo v nasprotni smeri. Na misel mi prihajajo besede nekega slavista. V prvem razredu je bral šest strani dolg tekst in ga ni mogel z dijaki v eni uri vsega prebrati. Sledila je njegova uničujoča ocena tega razreda: V paralelki pa sem prebral v eni uri vse berilo in še dispozicijo smo napisali na tablo. Tekst seveda ni izpolnil svojega namena ne tu ne tam. Pri takem načinu dela, ki obstoji zgolj v »branju«, je seveda vsaka dispozicija odveč, ker je sama sebi namen in jo dijaki odvržejo ob izstopu iz nižje gimnazije.

V naslednjih vrsticah me bo zanimala le snovna in idejna analiza teksta. Snov in idejnost sta v umetnini tako povezani, da ju ne moremo ločiti, saj izhajata ena iz druge. Zato ju mora dijak znati kot celoto tudi dojeti. V odnosu med vzrokom in posledico dogajanja ter v namernosti delujočih oseb je že idejnost. Ta zakonitost velja v vsakdanjem življenju in tako tudi v literaturi, ki je njegov individualizirani ali objektivizirani izraz. Zato bi se moral dijak ob analizi teksta vedno razumno *spraševati*: kaj?, kako?, zakaj?, čemu?

1. *Fabula*. Dijak se sprašuje, *kaj* mu zgodba pripoveduje. To je najbolj »tvarni in otipljivi del umetnine« (JiS, str. 16), zato je, razumljivo, otroku blizu. Zgodbo bodo dijaki zmogli sami. Kako, je odvisno od šolske stopnje. Pomagamo jim tako, da stavljamo kompleksna vprašanja, na katera odgovarjajo. Že tu se začenja priprava za globljo, idejno analizo. Paziti je treba, da pri parafrazi ne izpustimo v zgodbi nobene stvari, ki bi osvetljevala značaje in motive dejanj. Dobro izvedena parafraza sama ponuja idejno jedro.

2. *Motivi dejanja*. Neposredno iz zgodbe se že sprašujemo, *kako* so ravnali posamezni junaki. Čeprav je morda na videz potek učno vzgojnega procesa isti kot pri parafrazi, so vendar v njem novi elementi, ki dajejo toku misli drugačno smer.

a) Namen je popolnoma drug. Iz fabule izluščimo delujoče osebe ali sploh gonilne sile. Vsa pozornost je ob njih, čeprav nam je zgodba še vedno blizu.

b) Zdaj moremo dejanje tudi etično poantirati. Do posameznikov že moremo določiti svoj odnos, pozitiven ali negativen.

A priori dobrih in slabih ljudi ni. Njihova etična vrednost se kaže v dejanjih, zato mora imeti njihova podoba tudi stvarno ozadje. Le-to moremo pregledati le ob fabuli.

3. Vse dosedanje delo in ugotavljanje je bilo več ali manj spominsko in intuitivno. Vsakdo izmed dijakov je po svojem občutku in vseh mogočih vplivih (dom, šola, ulica, film itd.) določeval svoje razmerje do delujoče osebe. In to je prav. Pustimo dijake, naj se sprostijo. Toda zdaj se začne najvažnejše. Ko je dijak že instinktivno določil svoje razmerje do delujočih oseb, mora tak odnos zavestno in razumsko *utemeljiti* ter določiti tudi etične norme, ki so družbeno zakonite. Tu odgovarja na vprašanje *zakaj?* in *čemu?*.

Treba se je vprašati, zakaj je ta ali ta junak storil to ali to, zakaj je ravnal tako in ne drugače (vzroki morejo biti psihični ali fizični), skratka: Kje so vzroki za *tako* posledico. Mogoča je tudi obratna pot (na primer pri utrjevanju doma): Kakšne posledice so rodile *tako in tako* postavljene stvari.

Tu se dijakova dejavnost zaktivizira v popolnoma drugi smeri, saj mu je literarni tekst postal res le *sredstvo za spoznavanje življenja*. Tako bo ne le lažje razumel in utemeljil ravnanje posameznih junakov, temveč bo lahko njihova dejanja tudi posplošil, tipiziral itd. Mogel bo primerjati posamezne junake raznih literarnih del v njihovih specifičnih okoliščinah (zunanjih in notranjih) ter se bo tako navadil razumevati ljudi in življenje; marsikdaj bo svojo prvotno sodbo, svoj odnos do junaka spremenil, ko bo začel utemeljevati dejanje po življenjskih zakonitostih. Le tako se bomo, končno, lahko izognili tipično šolski črno-beli tehniki tudi pri pouku in le tako bomo lahko dijaku kasneje razložili n. pr. tragično in moralno krivdo.

Naš namen mora biti, da usposobimo dijaka za življenje, ga naučimo delati ne samo z lopato, temveč z vsakim orodjem, ki ima ročaj, torej tudi z logiko razuma. Instinktivnosti in površnosti je vse preveč, zato ju moramo v šolah odpravljati predvsem z vzgojo zavestnega odnosa do dela.

Joža Mahnič

SLOG IN RITEM CANKARJEVE PROZE

Nadaljevanje in konec

Zelo viden in soustvarjalni element v ritmu Cankarjeve proze sta brezvezje in mnogovezje. Obe figuri ustvarjata relativno enakomerno ritmično valovanje, prva s številnimi pavzami za besedami, druga s ponavljajočimi se vmesnimi vezniki. Razlikujeta pa se po tempu: v brezvezju, kjer med nakopičenimi besedami ni nikakih ovir, je tempo hiter ali celo divje nagel, pri mnogovezju pa počasen in vedno bolj zadrževan, kar povzročajo ravno med besedami zagozdeni vezniki. To splošno pravilo, ki velja tudi v drugih jezikih in poetikah, pa ni čisto dosledno in pri Cankarju imamo precej primerov mnogovezja, ki imajo, kar se tiče ritma, značaj in funkcijo brezvezja. Brezvezje ali *asindeton* v naglem tempu vsebinsko izraža obilje stvari in njih vrvenje ter raznovrsten

zanos, radost, strast in gnev: Skakali so preko vrvi, bili žogo, gonili kolesa; rdeči, zasopli obrazi, bleščeče oči, vrvenje, krik in trušč (Spomladi). Prijateljstvo, sovraštvo, ljubezen, zavist, škodoželjnost, zloba in blagost — vsa pisana gneča strasti, prerivajoča se, sunkoma sopeča, sama vase grizoča, sama sebe ubijajoča (Slamniki). Mnogovezje ali *polisindeton* navadno v zadrževanem tempu izraža trpko tegobo, trudno umiranje in negibno grozo, pri čemer gradacija mračne vsebine določa tudi vedno večji ritardando tempa: »Zdaj hodite z Bogom in se ne prikažite več!« je rekel sodnik. Jernej pa je stal pred njim in se je čudil in se ni prestopil (Hlapec Jernej). Kako ji bodo omahnile roke in bo strepetala in bo padla na kolena... Takrat je bil čas, ali že sem bil bolan in truden in izgubljen (Tujci). Truden je bil in je legel v hlev na gorko slamo in je zaspal in se ni več predramil (O domovina, ti si kakor zdravje!). Zdaj sem pogledala, pa sem videla, Bog se usmili, samo starost in bolezen in smrt (Lepa Vida). Neredko pa pri Cankarju tudi mnogovezje s ponavljanjem istega veznika v živahnem tempu označuje bogato obilje in radosten zanos: Mimi je videla gradove in rože in zlato in preproge... Violine v orkestru so vztrepetale in drgetale in stokale od pijane, neizmerne radosti (Mimi, Ob zori). Kurentu se je zdelo, da poje dišeči zrak, da zvone in prepevajo luči na stropu, da pojo tudi žareča lica in bleščeče oči in bela, šumeča krila in rože v laseh... Nič več ni bilo spomina ne o bridkosti, ne o trpljenju, ne o sužnjih in ne o hlapcih, ne o krvi in ne o solzah (Kurent).

Za ritem Cankarjevih del so morda najbolj značilne in pomembne *ponavljalne figure*, ki jih pisatelj uporablja v najraznovrstnejših in bogatih oblikah. Prav te figure in paralelizmi, o katerih bomo še spregovorili, njegovo prozo tako zelo približujejo poeziji in glasbi. Zanimivo je, da je teh figur — razen anadiploze, ki prevladuje v čustvenih partijah del iz dunajskih let — posebno veliko v rožniški dušeslovno izpovedni dobi njegove umetnosti, zlasti v dramski pesnitvi Lepa Vida. Tako ponavlja Cankar isto besedo po večkrat na raznih mestih v stavku. Ponovljena beseda je emocionalno in tematično najbolj važna in kot takšna tudi nosilka ritmičnih poudarkov. Takšne *iteracije* so pri pisatelju na primer: Ves svet naokoli je bil *brez* začetka in *brez* konca, *brez*mejno in *brez*oblično morje sive megle, dežja in blata in bridkosti (Ottakring). Črno blato je ležalo na cestah, črn prah na polju, na vaseh; črne so bile vode, črno je bilo nebo (Kurent). Objel je Berto in je čutil, da ni več sam, *tujec* med *tujimi* ljudmi, na *tujih* ulicah, pod *tujim* soncem (Tujci). Došla sta župnika; *težak* in *debel* je sedel v širokem in težkem vozu; *težak* in *debel* hlapec je zaspano božal *debelo* in *težko* kobilo (Križ in sulica). Zbogom, *ti zvezda moja daljna*, *ti mladost moja*, *ti moje daljno* hrepenenje... Tam je *stala* na pragu, španska kraljična, kakor je *stala* nocoj. *Prav tista* lica, *prav tiste* oči, *prav tisti* smehljaj, ki je milosti prosil (Lepa Vida).

Pogostna je tudi *geminacija*, zaporedna ponovitev, podvojitve izraza. Cankarjeva *geminacija* ima po navadi svojvrstno obliko: samostalniki ali glagol je drugič razširjen in okrepljen z epitetom oziroma adverbom. Pri tem nosi tematični in ritmični poudarek najprej samostalniki oziroma glagol, nato pa pojasnjujoči epiteti oziroma adverb: Vse je kakor

zdavna, zdavna gorka luč, za vekomaj ugasla. Kakor zgodnja pomlad. Kakor mladost, ki je bila in je ne bo nikoli, nikoli več... (Lepa Vida). Na mizi so bile razgrnjene *bluze*, lepe nove dunajske *bluze* (Blago z Dunaja). Skropil je *dež*, tihi jesenski *dež*, ki zamrači dan in dušo (Naj-hušje). Slepár mu je misel *ukradel*, izpred nosa *ukradel* (Na klancu). Ali dolge črne ure *so strmele nanj*, molče *so strmele nanj* (Bela krizantema). *Gruda* molči, ta naša *gruda*, ki je prepevala kakor nobena nikjer in nikoli (Nedelja, Podobe iz sanj). Tam *strmi* iz ogledala, *strmi* z rumenim volčjim pogledom (Ogledalo, Podobe iz sanj). Eno samo *hrepenenje* mu nazadnje ostane: *po spanju, hrepenenje* po dolgem, dolgem *spanju*... Nič več ni bilo mrtvih oken, ki bi *strmela*, iz smrti v smrt *strmela*... Zakaj *prosiš milosti*? Z glasom *prosiš milosti*, z očmi? (Lepa Vida.)

Velikokrat se pri našem pisatelju ponavlja beseda ali skupina besed tudi na začetkih sledečih si stavkov ali pa na njih koncih. Obe figuri povzročata enakomernost ritmičnega valovanja, ki je neredko zelo popolna. Pri tem ponavljajoče se besede pogosto nosijo tudi glavni čustveno miselni poudarek v stavku. Nekaj primerov za *anaforo* pri Cankarju: *Kako* bi ti še pogledal v obraz, *kako* pojdem mimo ogledala, *kako* bi še kdaj zinil v družbi, da bi me jezik ne izdal? ... Ali *tako* so me na tla potisnili, *tako* so me zasmehovali, *tako* so pljuvali predme, da se jim moram pokazati pred lice (Hlapci). Izgubili so se, umrli so; *zastonj* so bile vse solze, *zastonj* si oslepela, *zastonj* se ti tresejo roke prezgodaj... *Delat, Mihov*, otroci stradajo, tvoji otroci! *Delat, Mihov*, žena berači zate in ti zapijaš priberačene solde! *Delat, Mihov*, ponižaj se pred lumpom, ki te je okradel! (Na klancu.) Kaj je resnica? *Resnica* so te črne, vlažne stene, *resnica* je ta ječa, ki nam ni uklenila samo telesa, temveč tudi srce in misel, *resnica* je naša čisto živinska lakot po kosu belega kruha in po žarku belega sonca... in *resnica* je naš strah pred smrtjo in strahopetnost pred samomorom (Lepa Vida). *Da bi nikoli ne* minila ta noč, *da bi nikoli ne* ugasnile te zvezde, *da bi se nikoli več ne* prikazalo glasno sonce! (Med zvezdami, Podobe iz sanj.) In za nekoliko redkejšo *epiforo*: Vse, kar smo počeli, je bila neumna in smešna *komedija*. Vse naše dolgočasno sanjarjenje — *komedija!* Jokavo hrepenenje, iz lenobe porojeno — *komedija!* Idealizem, iz lakote porojen — *komedija!* (Lepa Vida.) Marka je zeblo. Ozrl se je nazaj, spomnil se je na dom — *strahota*. Pogledal je po cesti naprej, pomislil je na mesto in na strica Šimna — *strahota*. Pogledal je proti nebu, kjer je pač Bog s svojimi angeli; nebo je bilo devetkrat zastrto, vse pod njim — *strahota* (Stric Šimen). Kar sem nekoč doživel veselega, kar žalega, *vse mi je bilo pesem*; prijazen pozdrav, ljubezniv pogled, *vse mi je bila pesem*; in tudi bolečina, tudi ta *mi je bila pesem*, in ta še najslajša (»To so pa rože!«, Podobe iz sanj).

V Cankarjevih delih je dalje obilica primerov za *anadiplozo*, figuro, ki je bila v slovenskem literarnem stilu do moderne domala neznana. Pisatelj skupino besed s konca stavka v začetku naslednjega, pravzaprav zadnji stavek v sklopu večjega zloženega stavka v začetku naslednjega zloženega stavka, ponovi. Zaradi tega se v sami figuri menja intonacija, prehaja iz padajoče v rastočo. Pisatelj namen je, da v drugem kompleksu stavkov podrobneje razprede ali vsaj poudari misel, načeto v prvem. Predvsem pa hoče z ritmično zvočno stranjo figure vplivati na

čustveno razpoloženje in ga stopnjevati: Sedela je na postelji, ko se je komaj še daniło, in je *mislila; mislila je* mukoma, preprosila je tako ves trg... (Na klancu). Narahlo bi se zibalo morje pod menoj, pljuskalo bi zamolklo ob breg in jaz bi ležal in *sanjal... sanjal* brez konca, nerazločne sanje brez besed in brez podob... (Krpanova kobilica). »Dobro sem hotel, odpustite!« se je smehljaj Kačur in je *iztegnil roko. Iztegnil je roko*, zakaj tisti kovač, ki je bil obležal ob cesti s preklano glavo, se je sklonil k njemu... (Martin Kačur). Tudi se nisem čudil, ko so prihajale dolge *procesije* od vseh strani; *procesije*, kakor jih človeško oko še ni videlo. Ni še videlo toliko krvi, bolečine in trpljenja (Kralj Matjaž, Podobe iz sanj). Jaz sanjam v tihem objemu njegovem in vijolice duhte in luna sije izza črnih topolov... Luna je sijala izza črnih topolov in izprehajali smo se s tihimi, skoro boječimi koraki... (Tisti lepi večeri, Vinjete). Ko je ležala na kolenih, se ji je zdelo, da je jasna svetloba že čisto blizu. Čisto blizu je bila že jasna svetloba in Tončka je čutila na licih njen topli dih (O gospodu, ki je bil Tončko pobožal, Ob zori).

Pogosta in značilna ponavljalna figura v Cankarjevi prozi je končno refren. Ko po nekajkrat zapored beremo isti tematično pomembni stavek, v nas tem močnejše zaživi osnovno občutje ali misel umetnine. Hkrati taki ponavljajoči se stavki delujejo na nas kot nekaj vodilni motiv v glasbi. Pripev ima torej izrazito emocionalno-muzikalno vlogo. V črtici Sveto obhajilo na primer imamo tole mesto, ki izraža predrzno, terjajoče zaupanje lačnih otrok: Prav nič nismo dvomili. Kajti večerilo se je in *zvečer je treba večerje*. Trd in strašen je otrok v svojem zaupanju. *Zvečer je treba večerje*. Neusmiljen je otrok v svoji veri. Mati, *zvečer je treba večerje*; pojdi in prinesi jo, iz zemlje jo izkoplji, iz oblakov jo utrgaj! — V romanu Na klancu Francka pogosto trpko razmišlja o možu, ki je odšel po svetu za kruhom: »... in tako se bo izgubil in bo umrl sam in brez človeka, ki bi ga tolažil« (v CZS V na straneh 175, 181, 243 in 244), kasneje pa ob svojih otrocih zaporedoma ugotavlja pravilnost čevljarjeve mračne prerokbe: »Izgubili se bodo in se bodo vrnili na klanec in bodo poginili na klancu, zato ker jim je bilo usojeno tako od začetka« (str. 240, 243, 251, 262, 284). Oba refrena s svojim tegobnim ritardandom neposredno izražata življenjsko miselnost Cankarjeve proletarske družine, miselnost brezizhodnega fatalizma.

Ljubezenska zgodba Milana in Milene, ki v obeh mladih ljudeh poteka nezavedno vzporedno in jo pisatelj pripoveduje v tehniki paralelizmov, tudi izzveni v docela skladni lahko toni in mesečinsko prosojni muziki dveh src:

Ob taki noči je prišel Milan do blejskega jezera; na tej strani, pod gradom, blizu parka. Čudežen mir je bil v njegovem srcu, prozornejši od samega jezera, svetlejši od samih zvezd. Razprostrl je obedve roki kakor za pozdrav in za objem ter je stopil dol z veselim, lahko korakom.

Ob taki noči je prišla Milena do blejskega jezera; tiha, čisto bela, luč brez sence. Prišla je do tistega bičevja onkraj otoka, razprostrla je obedve roki kakor za pozdrav in za objem ter je stopila dol.

Najobširnejši refren, ki prav tako kakor zgornji primer posega že v samo kompozicijo umetnine, imamo v povesti Življenje in smrt Petra Novljana. Tu se trudno melanholična uvertura o nemirnih oblakih, brez-

končni cesti in popotniku brezdomcu dobesedno ponovi tudi kot finale povesti. Muzikalnost tega velikega pripeva je toliko bolj bogata, ker še sam vsebuje krajše prepletajoče se refrene in vrsto iteracij:

Leteli so sivi oblaki, sivi jezdec preko jesenskega neba, preko tihe, sinje pokrajine, ki ji ni kraja nikjer. Pogrezali so se na obzorju, pogrezniti se niso mogli, zakaj bili so obsojeni, da jezdijo neprestano, brez počitka in brez konca... In tam pod njimi, sredi žalostne jesenske pokrajine, ki ji ni kraja nikjer, je stal mlad popotnik. Naravnost drži cesta, izgublja se na obzorju v meglo; ali kakor hodi, tako se umika megla, cesti ni konca. Stoji popotnik in gleda, kako jezdijo sivi jezdec — obsojeni, da romajo neprestano, brez počitka in brez cilja...

Kakor so paralelizmi značilni za celotno zgradbo prenekaterih Cankarjevih del, tako so pogosti tudi v njegovem slogu in ritmu. Krajše stavke, zlasti pa obsežnejše periode je gradil namreč mnogokrat docela vzporedno. Ta vzporednost je že na zunaj vidna v skladnji stavkov in njihovi interpunkciji: po dvakrat ali trikrat si natančno v istem vrstnem redu slede pripovedni stavki s pomišljajem, nato pa vzkliki, ukazi ali vprašanja; ali pa istovrstna priredja oziroma podredja s svojimi vezniki, pred njimi pa pogosto stoje razni pripravljajoči stavki, zlasti z dvo-pičjem; vsepovsod pa najdemo še zvalnike in pojasnjujoče vrinke. Jezikovno gradivo s svojevrstno sintakso je Cankarju le orodje, instrument, ločila pa zunanja notna znamenja za notranjo muzikalno vibracijo njegovih čustev in misli z njih intonacijo in tempom, poudarki in premori, tako da imamo v Cankarjevih stavčnih paralelizmi pravo pravcato glasbo, komponirano iz docela enakih ali vsaj močno sorodnih ritmično-melodičnih enot. Oglejmo si nekaj tovrstnih zgledov iz umetniške delavnice mojstra slovenske besede!

Glej ... k bolniku si prišla — ozdravi ga, bolnika!
K prijatelju si prišla — daj mu roko, prijatelju,
daj mu zvest pogled!

(Lepa Vida)

Petošolska obluba je bila!

V ogenj pojdem zate — v kateri ogenj in čemu?
S teboj do konca sveta — kje je tisti konec
in kaj bo tam posebnega?
Zvezde bi klatil — kje boš kupil nátič?

(Volja in moč)

Dežnico smo lokali čez leto — vina na mizo, krčmar!
Ovsenjak smo glodali,
da se je krhal zob — svinjine prinesi, krčmar!
Tovore smo vlačili,
da se je hrbet krivil — zdaj bodi pa ti moj tovor, dekle!

(Kurent)

Vse, kar bi si človek želeti mogel,
vse imam!

Mladost — o, kako čudapolno življenje je še pred nami!
Umetnost — o, kako že hrepeni moja roka,
kako že prekipeva moja moč!

Ljubezen — povrnila se je, ki sem jo bil izgnal,
od mrtvih vstala, ki sem jo bil zakopal!

(Križ na gori)

Ne zbogom, Vida!
Če pojdeš v deveto deželo,
jaz pojdem s teboj!

Ne zbogom, Vida!
Če pojdejo tvoje lepe sanje do
samih zvezd,
jaz pojdem z njimi!
(Lepa Vida)

Kaplja za kapljo lije iz te posode,
ki se ji pravi moje življenje;
kmalu bo posoda prazna.
List za listom pada s tega drevesa,
ki se mu pravi moje življenje;
kmalu bo drevo suho in golo.
(V gaju)

Mislil sem, popotnik,
da si mi zvezda nedosežna,
ki roma visoko na nebu z menoj;
mislil sem, starec,
da si mi mladost izgubljena,
ki jo nosim, spomin daljnodaljni,
v tem trdnem srcu s seboj.
(Ponočni spomini)

Nisem vedel, kaj je moč,
zato ker je bila moč v meni,
kakor življenje in kri,

nisem vedel, kaj je boj,
zato ker je bil boj moje naravno
opravilo,
kakor dihanje;

nisem vedel, kaj je trpljenje,
zato ker sem mislil,
da je trpljenje atribut mojega stanú in imena...
(Krpanova kobila)

Poznam te, sestrica;
natanko vem, zakaj molčiš!
Tvoja misel je smrten greh,
ki nikoli ne bo izbrisan!

Poznam te, bratec,
bistro vem, kaj si mi očital na tihem!
Tudi tvoj greh
ne bo nikoli izbrisan!...
(Sveto obhajilo)

Romar se čudi in srce mu poje:
obraz do obraza, nikjer bridkosti, nikjer hudih misli;
romar gleda:
hiša do hiše, smejo se prijazno, nekatere celo mežikajo;
romar poslušá:
beseda do besede, pesem do pesmi, vse so prešerne.

(Kurent)

Pa se pogledava čez deset let iz obraza v obraz:
o Mara, Maša, Maruša, kaj si ti to?
Kaj so to tvoje svetle oči,
kaj je to tvoj žametni obraz,
kaj so to tvoje ustnice? ...
O Jaček, Jakob, kaj si ti to?
Kaj je to tvoj veseli obraz,
kaj je to tvoj moški smeh?

(Jakobovo hudodelstvo)

Z vsemi svojimi mislimi in z vsem svojim nehanjem je bil kakor
odlušten od drugega sveta;
»kakor žival med ljudmi,« je rekel sam;
hodi med njimi, vidi jih, razume njih jezik,
a sam je nem in nepoznan;
kakor živ na mrtvaškem odru,« je rekel;
vidi pogrebce in jih sliši,
a sam ne more izpregovoriti, ne se geniti.

(Milan in Milena)

Včasih sega Cankarjeva težnja po ritmični ubranosti iz stavkov celó v besede in zloge. In tako imamo v njegovi prozi nekajkrat opraviti s stavki, ki so pravzaprav že *verz*i z enakimi ali vsaj pretežno enakimi stopicami. Uvodna stavka iz črtice V gaju (Moja njiva) na primer imata skoraj enako metrično shemo in učinkujeta kakor dve kitici razpoloženske lirske pesmi:

Jesensko listje,
rdeče, žareče,
je v soncu šumelo,
pelo je smrt.

Večerni žarki,
tiho bežeči,
so se topili
v daljni mrak.

Pisatelj ju je povzel po verzih iz svojega nekoliko starejšega Jesenskega psalma (Odmevi 1930, IV), ki je pesem tudi formalno:

Jesenski kostanji, rdeči, žareči,
so v soncu šumeli, peli so v smrt;
na mizi med nama žarki bežeči —
teman tvoj obraz, pogled zastrt.

V povesti Križ na gori učitelj Hanci pred svojim govorom in veselo zabavo v čitalnici vzneseno vzklika:

»Čas bo, ti lepa mežnarjeva hči, —
ti beli cvet globeli senčno temne!...
Na jeziku mi leže jambi in v nogah...«

Pri tem prvi njegov stavek dejansko vibrira v jambu.

Popolnoma pravilna in skladna, tako v metrični ubranosti kot v dolžini verza, je sledeča dvojica stavkov, vsebujoča pesem, s katero tolažijo Kurentove gosli gladnega in zapuščenega otroka na cesti v rudarskem revirju, ko se je napotil po svetu iskat dobrega človeka:

»Velik je svet in
lep neizmerno!
Eđen med vsemi,
eden je blag!

Pojdi in išči,
Bog te bo vodil —
kadar ga najdeš,
drugim povej!«

V isti povesti je morda še zanimivejše mesto, ki nam z docela muzikalnimi sredstvi verza ponazarja njeno osnovno občutje. Ko pride Kurent v zapuščeno, skoraj izseljeno slovensko vas, s svojim godalom iz prve, že na pol razpadle hiše izvabi starko Drmaško. Starka se nam predstavi s samogovorom, katerega ritem pisatelj označuje s sledečo pripombo: Njena beseda je šla s tistim korakom, kakor je šla Kurentova pesem:

»Je že res, je že res!
Jaz sem Drmaška, Drmaška, Drmaška!
Pa stopimo, se koj zavrtimo!
Kdo bi jokal — saj je še vina! —
Stari je šel v Ameriko — le ga nalijmo!
Mladi je šel v Vestfalijo — le ga nalijmo!
Tone utonil, Jurij je zgorel,
Tine obležal, od vina pijan!
Ali Marjanca, kje je Marjanca,
šla je Marjanca v ta lepi greh.
Le ga nalijmo!«

Poskočni plesni ritem Drmaškine pesmi nam čarajo daktilske stopice, prepletajoče se tu pa tam s trohejskimi, ponavljalne figure v začetku in na koncu, asindetično kopičenje glagolov (Tone utonil, Jurij je zgorel, Tine obležal) in enkrat tudi rime (Pa stopimo, se koj zavrtimo!). Rezko disharmonično osnovno občutje starkine pesmi in celotne povesti, ki je hkrati dionizično razposajeno in baladno grozotno, ponazarjajo anti-teze v sredini, grafično označene s pomišljaji: Kako boleče učinkuje pri tem pripev »Le ga nalijmo!«, s katerim pesem tudi izzveni, ko vemo, da izvira iz Drmaškinega strašnega obupa nad domačijo in rodом!

Posamezna metrično dokaj ubrana mesta bi našli še v drugih delih, na primer v Lepi Vidi. Tam stavka »Če pojdeš v deveto deželo, jaz pojdem s teboj!« zvenita daktilsko, »Vse je kakor zdavna, zdavna gorka luč, za vekomaj ugasla« trohejsko, »Nič več ni bilo mrtvih oken, ki bi strmela, iz smrti v smrt strmela« jamsko, itd. Tudi ta primer nam dokazuje, da pisatelj Cankarjeve vrste ne izbira besed in ne določa besednega reda samo glede na vsebino, ampak tudi glede na ritem in zven.

V Cankarjevi močno lirski prozi naletimo neredko tudi na rime, in sicer najrajši v zaporednih besedah, česar bi v docela realistični prozi zaman iskali: Martin Kačur pa ni videl ne sivega neba, ne meгла (Kačur). Vmes pa je bilo devet gora in devet voda (Ponočni spomini). Zjutraj, ko se je dañilo... zvečer, ko se je mračilo (O domovina). Ti beli cvet globeli senčno temne! (Križ na gori.) Srebrikast, bledikast pajčolan... Anki se je zibalo, bleščalo pred očmi (Iz predmestja). Tudi vidva, mladiča, golobiča!... Bratje, svatje! (Lepa Vida.) Kar si rekel, ne boš oporekel; kar si napisal, ne boš izbrisal (Hlapec Jernej). Jesensko listje, rdeče, žareče, je v soncu šumelo, pelo je smrt (V gaju). Tam polje, v soncu rumeneče; ziblje se in šumi narahlo, šepeče... Tam gozd, skrivnost neskončna, v neizmernost šumeča, bučeča... (Jure). — Nekaj podobnega so deloma tudi številne pisateljjeve besedne igre, za katere pa je težko reči, ali prevladuje pri njih posluš za zvok ali avtorjeva iskrivost duha: silen vik in vek, videl je in vedel, razloček je le v obliki in obleki; ti rodnica, usmiljena preporodnica; Bog je dopustil, Bog bo odpustil; izgubljen, pogubljen na vekomaj; še diha, ne vzdihla ni bilo čuti; trpi, srce, potrpi; očitanje, ki mu nisem vedel ne odgovora ne zagovora.

Očitneje od besedne igre pa izpričujeta nenavaden čut za fonično stran besede preprosta onomatopoija (glas te lepe noči — šumenje vode, šuštenje listja... spet je slišala, kako je šuštel in šepetalo v gozdu; Na klancu), zlasti pa prefinjeno slikanje z glasovi (l'audition colorée). Pisatelj zavestno izbira besede, ki bi že z zvočnostjo določenih konzontanov in vokalov ponazorile ne le fizični pojav v naravi, ampak tudi psihično razpoloženje v človeku: Glava je klonila pod temnimi, težkimi lasmi (Milan in Milena). Utrujenost se je spustila temna in težka na mojo dušo (Konec, Podobe iz sanj). Mrtva in mrzla je ležala njena roka v njegovi (Križ na gori). Mrzlo in mrko je gledal rjavi človek izpod Nanosa (Obnemelost, Podobe). Kakšno izrazno silo razodevajo pri prikazovanju sikajoče človeške jeze in vrtečih ter utrinjajočih se nebesnih teles v sledečih primerih nakopičeni sičniki in šumevci: Obšel ga je silen, besen srd (Na klancu). Prečudežen ples bliskajočih se, prasketajočih pisanih luči (Med zvezdami, Podobe). In kako plastično ilustrirajo

ostro bolečino v človeku in naravi v naslednjih zgledih v spremstvu goltnikov in zobnikov natrpani r-i: Glas mu je kriknil iz grla, planil hripavo (Grešnik Lenart). Kamenje je hreščalo ter se trlo pod zavrtimi kolesi (Na klancu). Otrok je vtrepetal in zakričal, kakor da je skrhana britev presekala zrak (Profesor Maslovina).

Že ob analizi tehnike in kompozicije Cankarjevih del (Socialistična misel 1955, str. 162—169) se nam je pokazalo, da imamo pri našem pisatelju poleg običajno grajenih realističnih pripovednih in odrskih tekstov tudi številne take, ki imajo simetrično zgradbo ali dejanje, rastoče v diagonali, ali pa zgodbo, potekajočo v paralelizmih, ter poleg postav, vzetih iz resničnega življenja, tudi mnogo simbolov, da torej Cankar občestveno in svoje, socialno in duševno življenje umetniško prikazuje v stilizirani obliki, in sicer z namenom, da tem vidneje poudari njune zakonitosti in protislovja, a tudi zato, da ga sama arhitektonika tekstov estetsko zadovolji. Že tam smo torej lahko ugotovili, da se v Cankarju ustvarjalcu družita *realistični epik* oziroma dramatik in *neoromantični lirik*, sorodne rezultate pa nam daje tudi tale analiza.

Nekatere stilne prvine nam ga razodevajo predvsem kot družbenega reformatorja, sodnika kapitalistične družbe: takšne so njegove krepko realistične primere in personifikacije satirično grotesknega značaja, dalje ostro domišljene antiteze, ki so izraz dialektičnih nasprotij tistega časa, in končno jedka ironija s sarkazmom ter grozotno smiselni paradoks, ki z antitezo vred kažejo ne le na pisateljevo socialno prizadetost in upornost, ampak tudi na okretnost in prrdnost njegovega intelekta. Miselnega značaja so pri Cankarju tudi obširne stavčne periode, razmejene s podpičji; v njih opisuje, pripoveduje ali razmišlja. Nasprotno pa imamo v partijah, ki izražajo čustvena ali celó afektivna razpoloženja v človeku, pikčasti pomišljaj. Kot neoromantični poet človeške bolečine in hrepenenja uporablja tudi nenavadne in prefinjene metafore in epitetone, ki sugestivno učinkujejo na bralca. Svojevrsne subtilnosti kaže njegov slog, kadar hoče ponazoriti podzavestna stanja in iracionalné slutnje človeške notranjosti. Zlasti v delih psihološkega značaja je Cankar ne le močno lirski, ampak tudi subjektiven, kar se kaže stilno v tem, da rad posega v mirni tok objektivne pripovedi in jo osebnó barva z apostrofiranjem, modalnim izražanjem in raznimi čustvenimi vrinki. Pomembna značilnost njegovega sloga je tudi, da za izražanje vzvišenih čustev in socialnih idej sega po metafore v liturgijo, zlasti pa mojstrsko posnema slovesno dikcijo svetega pisma. V povestih, ki se gode v kmečkem okolju, rad porablja ljudsko izražanje, rekla in primere.

V Cankarjevem stilu je pogosto čutiti njegovo likovno nadarjenost in smisel za vizualno dojetanje stvarnega sveta; od tod njegovo nagnjenje k plastičnemu personificiranju stvari in pojmov in epitetoni, ki impresionistično izražajo odenke določenih barv. Še bolj pa Cankarjev način pisanja s svojevrsno sintakso in interpunkcijo ter izborom besed kaže pisateljev posluh za *muziko besede in ritem stavkov*. Zlasti inverzija, antiteza, mnogovezje in brezvezje, razne ponavljalne figure in bogati paralelizmi, ki imajo v glavnem izvor v emocionalnem območju pisateljeve duševnosti in tudi sugestivno delujejo na bralčevo čustvo, ustvarjajo ritmično-melodično razgibanost, enakomerno ubranost ali celó

popolno skladnost Cankarjevih stavkov, ki se ponekod tudi v metru, rimah in glasovnem slikanju docela približujejo pravi poeziji. O tej plati Cankarjevega snovanja nam je zapustil nadvse dragoceno pričevanje Josip Puntar (DS 1920, str. 37): »Pripovedoval je slučaj, kako ritmično je mislil svoje stavke. Enkrat nekje ni mogel dopisati stavka, ker mu je manjkalo samo male besedice, ki bi imela določeno zvočnost in obenem določen obseg ter tako izpolnila ritmično vrzel; pretrgal je s pisanjem in par dni čakal na rešno besedo, dokler se v boljšem trenutku ni sama po sebi rodila.« Iz te in podobnih uvodoma navedenih Cankarjevih izjav smemo z vsoto gotovostjo sklepati, da je umetniško ustvarjanje pojmovno in doživljaj kot nadvse resnobno, zamudno in naporno delo in da je ritmično in melodično tako bogate stavke komponiral docela zavestno.

Skrb za adekvatno in niansirano izražanje ter ritem in muziko stavkov je pri Cankarju očitna ves čas njegovega ustvarjanja, zdi se pa, da se je v rožniških letih, ko se je pri njem prej kolikor toliko trdna epska forma drobila v lirsko črtico, še povečala. Tudi pisateljeve izjave o tej strani lastnega ustvarjanja izvirajo vse iz tega časa, v enem izmed poslednjih pisem pa nam je dal v malem celó pravo pravcato poetiko svoje lirsko prefinjene in ritmizirane proze, ki se kajkrat suvereno vzdigne nad toga pravila šolskih slovnice:

»Za slovnico se res nisem zanimal nikdar v svojem življenju. Kadar pišem, mi je edina skrb, da jasno povem, kar mislim, in pa, da natanko do najtišje nijanse čuti z mano tisti, za kogar pišem. Tako se zgodi, da včasih vedoma zagrešim nepravilno slovniško obliko. Kajti, če mi je treba kdaj izbirati med slovniško čednostjo na eni strani ter med jasnostjo in lepoto sloga na drugi, se odločim takoj za slovniško nepravilnost.

Še druge važne stvari so, ki bi jih po pravici moral na široko razpresti. N. pr. 1. Ritem v slogu je važnejši od slovnice. 2. Ritem je odvisen od vsebine. 3. Beseda je odvisna od ritma. 4. Treba je čistega soglasja med samoglasniki in soglasniki.

Takih pravil je še veliko število; človek jih nosi sam v sebi, zapisana niso nikjer.

Treba je, kakor Vam je znano, brati vsako stvar naglas. In tedaj sodi o jeziku edino poklicani sodnik: uhó.« (H. Turni, 29. marca 1918.)

Takšne so glavne značilnosti Cankarjevega umetniškega sloga in ritma, ki je svojevrstna in enkratna mojstrovina, ker je pač organski izraz svojevrstne in enkratne umetniške osebnosti, njene fiziološke, družbeno- in literarnozgodovinske pogojenosti, njene čustvene, idejne in estetske usmerjenosti. Zato je pisatelj po pravici odklonil vsakršno sodbo o svoji šoli in odrekel življenjsko pravico epigonom, ki jih je omamila magija njegovega sloga, rekoč: »O njih sploh ne sodim. Slog se rodi iz misli. Ti ljudje pa so kopirali mojo besedo, moj ritem in niso čutili v sebi, da sta ta beseda in ta ritem potrebna za to misel. Sicer pa moje šole ni; to je tatvina, ne šola« (Obiski, str. 13).

Literatura: Belè Venceslav: Cankar in biblija. Čas 1909. — Dobrovoljc Francè: Nekaj posebnosti iz Cankarjevega literarnega jezika. Podoba Ivana Cankarja, 1945. — Ocvirk Anton: Novi pogledi na pesniški stil. Novi svet 1951, I. knjiga. — Guberina Petar: Zvuk i pokret u jeziku. Zagreb, Matica hrvatska, 1952. — Pričujoča študija je samostojno nadaljevanje razprave Oblikovno izrazne prvine v Cankarjevi umetnosti (I. Tehnika in kompozicija, II. Jezik), ki sem jo objavil v Socialistični misli 1955.

O BESEDIŠČU KNJIŽNE SLOVENŠČINE

Že štiri sto let se bogati slovar slovenskega knjižnega jezika. Osnova mu je seveda besedišče ljudskega govora, ki so ga slišali prvi pisatelji Primož Trubar, Jurij Dalmatin in Sebastijan Krelj iz ust preprostega kmečkega človeka.

Glavni vir slovarja knjižne slovenščine je bila ljudska govornica; iz tega vira črpamo tudi še danes. Naši prvi pisatelji so zajemali iz dolenjščine, Krelj tudi že iz notranjščine. Poznejši pisatelji so segli po besednem bogastvu drugih ljudskih govorov. Danes bogatimo knjižno slovenščino z besedami vseh slovenskih narečij. Ker so narečja živi organizmi, ki ustvarjajo vedno nove izraze, je ljudska govornica neizčrpen vir.

Besedno bogastvo vseh slovenskih govorov je last skupnega knjižnega jezika. Za mnogo predmetov in pojmov imamo zato v knjižnem jeziku po dve in tudi po več besed. »Čednost« na primer govore na zahodu, »krepost« na vzhodu, »poklicati« na zahodu, »pozvati« na vzhodu. Knjižni jezik je sprejel oboje in je zato bogatejši, kot so posamezni ljudski govori.

Besedno bogastvo ljudske govornice seveda ni moglo ustreči vsem potrebam knjižnega jezika. Zato množimo slovar knjižne slovenščine že od nekdaj tudi iz drugih virov. Besede si izposojamo iz drugih jezikov, slovanskih in neslovanskih; sprejemamo tako imenovane kulturne izraze, pogosto pa ustvarjamo za nove predmete in pojme umetne besede.

Besedišče, ki ga rabimo v našem knjižnem jeziku, sestavljajo torej: 1. ljudske besede, 2. izposojenke, in sicer a) iz slovanskih, b) iz neslovanskih jezikov, 3. mednarodni kulturni izrazi, 4. umetne besede.

Seveda tudi ljudske besede niso vse slovenskega ali slovanskega izvora. Med njimi so iz sosednjih jezikov že zgodaj izposojeni izrazi, ki so dobili že čisto slovensko obliko in nam zvone docela domače. Le v jezikovnih stvareh dobro poučeni vedo, da so take besede kot n. pr. barva, hiša, hleb, izba, škoda, post germanskega, besede kot denar, hlače, goljuf romanskega, izrazi kot čižem, klobuk celo turškega izvora. Takih besed ima dovolj vsak jezik. Take tujke nas ne motijo, sprejeli smo jih tudi v knjižni jezik.

Ljudski jezik pa je v poznejšem času sprejel marsikatero besedo, ki se ji takoj vidi, da je tujka, ker še nima pravega slovenskega lica. Naš prvi pisatelj Primož Trubar se v prizadevanju, da bi bil ljudstvu razumljiv, takih besed ni izogibal in jih je tudi pisal. Poznejši pisatelji pa so take tujke odklanjali, jih nadomeščali z izposojenkami iz drugih slovanskih jezikov ali pa ustvarjali nove izraze zdaj bolj, zdaj manj ustrezno pravilom slovenskega besedotvorja. Tako so knjižno slovenščino dodobra očistili. V tem pogledu smo bili Slovenci strožji puristi kot drugi Slovani. Najbolj smo se bali nemških besed, ker so nas Nemci narodnostno ogrožali. Za izposojenke iz drugih jezikov nismo bili in tudi danes nismo tako občutljivi.

Pod vplivom knjige, časopisov, radia sprejemajo ljudski govori besede tudi iz knjižnega jezika, a le počasi. Umetne in izposojene besede, s katerimi je knjižni jezik nadomestil tujke iz novejšega časa, prehajajo v ljudsko govorico le polagoma. Preprost človek jih sicer povečini razume, a jih v svojem govoru ne rabi, razen kadar hoče posnemati šolane ljudi. Take so na primer besede za razne obrti, za orodje ipd. Izrazi, kot so žnidar, šuštar, bognar, mašina, v narečjih še vedno krepko žive, le prav počasi jih izpodrivajo knjižni izrazi.

Knjižni jezik je enoten za vse Slovence. A medtem ko sta mu pisava in izreka dovolj natančno določeni, tega o njegovem slovarju ne moremo trditi. Pisavo in izreko knjižne slovenščine je določil Slovenski pravopis iz leta 1950. Res prinaša slovar tega priročnika precej velik izbor v knjižnem jeziku rabljenih besed in daje z zvezdico ali križcem napotke, katerih besed v slovarju bi se morali izogibati, sicer pa se vzdržuje sodbe o jezikovni vrednosti v slovar sprejetih besed. V navodilu za uporabo izrečno pripominja:

Če je beseda sprejeta v SP, še ni nič rečeno o njeni jezikovni vrednosti (ali je beseda domača, izposojena, tuja, potrebna, nepotrebna, ljudska, papirnata ipd.). V nekaterih primerih spačenosti ali nepotrebnosti so besede zaznamovane s križcem, kar pomeni, da za knjižno rabo beseda ni dovoljena, ali pa z zvezdico, kar pomeni, da se ji v skrbnem jeziku izogibljimo. Ta bi bil v tem presojanju ostrejši, ta milejši, a življenje jezika gre svojo pot in se za take sodbe ne meni.

V zgodovini knjižne slovenščine so se nekajkrat skušale uveljaviti neljudske razvojne smeri. Segali smo pogosto preko mere in po nepotrebnem po besedah drugih slovanskih jezikov, si izposojali predvsem pri Hrvatih in Srbih, a tudi pri Čehih in Rusih. Pozneje smo mnogo takih besed izločili, veliko pa jih je ostalo in se še danes rabijo, čeprav so tista prizadevanja, ki so skušala dati razvoju našega knjižnega jezika neljudsko smer, premagana.

Po nepotrebnem smo si izposojali tudi iz neslovanskih jezikov. Nemških besed smo se sicer izogibali, glede izposojenk iz drugih neslovanskih jezikov pa smo bili širokosrčnejši in podoba je, da smo še danes. To velja zlasti za časnikarski, pisarniški in poslovni jezik.

Kadar govorimo o umetnostnem, znanstvenem, časnikarskem, pisarniškem in podobnih jezikovnih odtenkih, seveda ne mislimo, da veljajo zanje posebna jezikovna pravila. Za vse take odtenke morajo veljati pravila knjižne slovenščine. Zato govorimo rajši na primer namesto o pravnem jeziku o pravni terminologiji ipd. S tem pa že poudarjamo, da gre v takih primerih predvsem za vprašanje slovarja.

Izrazi *časnikarski*, *pisarniški*, *poslovni jezik* pa imajo včasih še drugačen pomenski odtenek, kadar namreč mislimo na take odklone od pravil knjižnega jezika, ki si jih zaradi površnosti, lagodnosti ali neznanja dovoljujejo časnikarji, pisarniški in poslovni ljudje. Odklone od pravil knjižnega jezika dovoljujemo le pogovornemu jeziku.

Če morajo torej veljati pravila knjižnega jezika kot kulturnega narečja, ki povezuje vse Slovence v kulturno enoto, za vse pišoče ljudi, za besedne umetnike prav tako kot za časnikarje, enako za ljudi po pisarnah kot za pisce znanstvenih razprav, pa moramo glede splošnega

besedišča, ne oziraje se na posebne strokovne izraze, dopuščati nekatere razlike v slovarju med različnimi odtenki knjižnega jezika. Laže na primer trpimo tujko v znanstveni razpravi kot v leposlovnem delu. Neljudski izraz iz ust preprostega človeka v kmečki povesti zveni nenaravno in neumetniško.

Nesmiselno bi bilo dajati pisatelju stroga navodila, katere besede sme rabiti, katerih se mora izogibati. Knjižni jezik ustvarjajo in bogatijo pišočci ljudje. S splošno rabo postajajo besede last skupnega knjižnega jezika. Zgodovina knjižne slovenščine in slovenske književnosti in tudi današnja lepa knjiga pa vendarle dajejo dragocene napotke, katerim besedam mora dajati prednost pisatelj, ki hoče pisati res živ jezik.

Predvsem moramo poudariti tole v zgodovini naše književnosti izpričano dejstvo. Vsi naši najboljši pesniki in pisatelji so dajali prednost ljudskim besedam in ljudskemu načinu izražanja. Njim gre zasluga, da naš knjižni jezik ni zvedenel, da je ostal slovenski kljub ponovnim poskusom, da bi mu dali drugačno razvojno smer, neljudsko in zato zgrešeno. Svoja intimna čustva so naši veliki pesniki izpovedovali z ljudskim izrazom, ker so le v njem našli tisti čustveni pomen besede, ki so ga potrebovali za svojo izpoved. Tako so delali tudi naši pisatelji. Celotaki pripovedniki, ki so bili pod vplivom ilirizma in so sami uvajali v knjižno slovenščino srbsko-hrvatske besede, so, kadar so risali realno slovensko življenje, pisali ljudski jezik. Za to je dober primer Josip Jurčič. Ko je živel nekaj časa med Hrvati, je tako vzljubil njih jezik, da je jel uvajati v knjižno slovenščino množico srbsko-hrvatskih besed. Ko pa je doma segel za svoje leposlovnno delo po snoveh iz slovenskega življenja, je jel zopet pisati ljudski jezik.

Kljub temu se je od srede prejšnjega stoletja dalje udomačilo v knjižni slovenščini zelo mnogo izposojenk iz drugih slovanskih jezikov. Nisem ne poklican ne voljan preganjati iz slovarja knjižne slovenščine slovanske izposojenke; tudi te so po svoje obogatile knjižni jezik, čeprav je marsikatera prišla v naš slovar po prizadevanju, ki ga danes obsojamo in bi prenekatero lahko brez škode opustili. Besede žive svoje življenje, to velja tudi za izposojenke. Nekaterim je usojeno kratko, drugim dolgo življenje. Marsikatera slovanska izposojenka je živela v knjigi ali časopisu le kratko dobo, ta ali ona le v delih posameznega pisatelja. Zopet druge so se udomačile, prešle v pogovorni jezik izobražencev, morda tudi v ljudski govor. Boj proti udomačenim tujkam bi bil brezuspešen.

Proti nečemu pa se moramo boriti — proti neznanju ljudskega jezika. Naši pišočci ljudje niso segali po tujih besedah le zaradi kulturno-političnih prizadevanj, temveč tudi zaradi pomanjkljivega znanja ljudskega jezika. To velja za marsikoga še danes. Premalo se zavedamo, kako dragocena zakladnica je slovar ljudskih govorov, ki ga tudi Pletersnik še ni izčrpal. Pustiti, da gre razvoj knjižnega jezika mimo ljudskega govora, bi bilo toliko kot izpodrezati mu korenine. Knjižni jezik je sicer umetna tvorba, ne sme pa biti izumetničen, temveč poplemeniten ljudski jezik. Le-ta mu je osnova, zato se mora razvijati skladno z njo, da ne zvedeni, postane papirnat in kot umeten jezik manj vreden.

Kadar govorimo o slovarju, se moramo zavedati, da slovar ni jezikovno področje, ki bi ga mogli obravnavati docela ločeno od drugih

slovnčnih oddelkov, da je nasprotno slovar tesno povezan z oblikoslovjem, skladnjo, sploh z vsem načinom izražanja. S tujimi besedami se vtihotapljuje v knjižni jezik tudi tuje besedne zveze, pogosto pa nastajajo take nenaravne konstrukcije, ki ne ustrezajo ne tujim vzorcem ne pravilom knjižne slovenščine.

Naši največji pesniki in pisatelji so pisali ljudske besede, tujke so v knjižno slovenščino uvajali časnikarji. Tudi današnje književnike sili realistično upodabljanje življenja, da skušajo svoj jezik približati ljudskemu govoru.

Izbor besed določajo pisatelju potrebe umetnostne narave. Postavljati tu pravila bi bilo nesmiselno, neživljenjsko. Tudi bi se po takih pravilih nihče ne ravnal. Pisatelj bo rabil zdaj le besede iz ljudskega jezika, zdaj bo segel po izrazih, ki so tuji ljudski govornici, a so se že krepko zasedli v knjižnem jeziku. Kjer bodo terjali umetnostni razlogi, mu bo prišel prav tudi pogovorni jezik.

Zapiski

SEMINAR ZA SVETOVNO KNJIŽEVNOST IN GLASBO?

Menda naslednje ne bo zvenelo kot pravljica — saj se kaj podobnega utegne zgoditi tudi dandanes: nekoč, a že po drugi vojski, so imeli dijaki neke gimnazije izven obveznega šolskega dela še literarni krožek z lastnim glasilom in literarnimi večeri, celo gostovali so z njimi, imeli kiparski in risarski krožek z vsakoletno razstavo, poleg mladinskega pevskega zbora s turnejami po Sloveniji še kvartet solistov in celo orkester, dalje igralsko družino s kvalitetnimi nastopi, recitacijski krožek, ki je prejel prvo mestno nagrado, in končno *seminar* s predavanji višješolcev iz *svetovne književnosti in glasbe*, vse to skoraj hkrati in v razdobju nekaj let. Skratka, cela »*academia operosorum*«! Umetnosti in znanosti!

Od kod je izšla spodbuda za tolikšno in tako široko umetniško zanimanje, ali iz vrst pedagogov ali mladine same, je končno vseeno, glavno je, da je bilo dovolj navdušenih mladih ljudi, nekaj voljnih vodnikov in stvari so tekle. Ne dolgo, vendar toliko let, dokler so bili oboji na mestu. To so bile prvovrstne vaje za samostojno nastopanje v življenju. In res, prvi uspehi so se že pokazali čez nekaj let: nekaj sodelujočih je v mladostnem, morda še polzavednem zanimanju že našlo svoje življenjsko delovno področje.

Kakšne prednosti ima tako seminarско delo pred obveznim šolskim? S predavanji iz čtiva v obvezni šolski uri, ki so jo kasneje še odpravili, so bile slabe izkušnje: večinoma so bili to izdelki študentov z univerze ali prepisi izdelkov prejšnjih letnikov. Včasih kandidat svojega čtiva še prebral ni. Tako delo ni koristilo njemu niti razredu ni nudilo dosti več. Pač prisiljeno, kar pa se na področju vzgoje tako rado maščuje! Če pa dijak prostovoljno kaj izbere in se sam javi — vsi tako niso za vse! — ne dela za oceno, ampak iz lastnega zanimanja, in to rodi uspeh! To pot so izbrali na tisti srednji šoli.

Predavanje o Shakespearu ni bilo suho branje nabranih podatkov, z njim so se prepletale in ga po iztočnicah poživljale recitacije sonetov v originalu in značilnih mest iz odrskih del, n. pr. Hamletovega samogovora, Antonijevega nagrobnega govora, stvari, ki so jih dijaki že sami videli na odru in jih sedaj slišali v jeziku, ki so se ga učili v razredu. Tudi jezikovni pouk tujega jezika je s tem pridobil!

Ravno tako se je dogajalo pri predavanju o Gogolju in celo o rimski ter grški antiki. Latinskih tekstov so se naučili dijaki, starogrške je bral predmetni učitelj, da so poslušalci vsaj malo slišali zven davne govorce. Saj to je bilo pohvalno: sodelovali so vsi, dijaki iz recitacijskega krožka, profesorji in celo ravnatelj. V delovni povezavi je nastala prava družina.

Pri predavanju o Heineju so poleg deklamatorjev in recitatorjev (nemščine so se učili v neobveznem tečaju) sodelovali tudi pevci z melodioznimi pesmimi na pesnikova lirična besedila, mladi muziki, obenem dijaki srednje glasbene šole, pa so zaigrali skladbe. Bolj celovito zaokrožene kulturne prireditve si ni mogoče misliti!

Ceprav se dijaki v svojih predavanjih niso povzpeli do kdo ve kako samostojnih pogledov in formulacij, je bilo njihovo delo vredno že zato, ker so sami, iz lastne vneme, prebrali nekaj del iz svetovne književnosti in preštudirali s tem v zvezi nekaj literarne zgodovine in teorije. To pa ni pomenilo nič manj kot uvajanje v univerzitetni način študija. Še več: seminar tujih književnosti je ugodno vplival tudi na pouk domače literature in vrstle so se razredne prireditve o naših pesnikih in pisateljih (Prešeren, Cankar, Finžgar, Voranc, Župančič), kjer jih dotlej ni bilo.

Posamezni pedagogi so priključili nekaj predavanj s področja literarne kritike in filma. Profesor glasbe je priredil cel kurz predavanj o najbolj znanih skladateljih sveta s predvajanjem tipičnih del na gramofonskih ploščah in z nazorno razlago zgradbe posameznih skladb. Prepotrebno, saj so abiturienti često premalo razgledani v svetu najlepše umetnosti!

Kje so danes vsi tisti sodelavci? Morda se kdaj spomnijo, da na šoli ni bila le »suha učenost«, temveč tudi živa podoba življenja — umetnost! Morda se teh let radi spominjajo in prav je, da se jih: na šolah — če so šolniki — kjer poučujejo, utegnejo sami kdaj kaj podobnega sprožiti. Prav gotovo, da bodo!

L. St.

ZAGOVOR SEMINARJA ZA ESTETSKO VZGOJO

Problem je pedagoško pomembnejši in usodnejši, kot se na prvi pogled zdi. V vzgoji mladega človeka našega časa bo namreč treba najti zdravega ravnovesja z najbolj iskanima področjema njegovega izživljanja, s tehniko in športom. To ravnovesje bo morala čimprej vzpostaviti globlja humanistična in estetska vzgoja, in sicer v okviru rednih slovenskih ur in še posebnega seminarja. Zlasti dokler bo dijakom in profesorju primanjkovalo najpotrebnejših učbenikov, bo profesor v okviru rednih ur komaj zmagoval najnujnejšo predpisano učno snov iz materinega jezika ter domače slovstvene zgodovine in teorije. Za druge nič manj važne stvari, za kritičen razgovor z dijaki o tekočih knjižnih, gledaliških in filmskih novostih, za poglobljeno obravnavo svetovne književnosti, za študij umetniške recitacije in odrske igre, za seznanjanje s teorijo in zgodovino likovne in glasbene umetnosti, za skupne obiske najpomembnejših razstav in koncertov, se bo dalo najti časa le v okviru seminarjev, ki bi jih bilo treba spet uzakoniti in vpeljati, prej pa zanje izdelati podrobne načrte, da bi ne bili več prepuščeni svojevolski posameznikov. Ti seminarji naj bi bili po dve uri zapored redno vsak teden, morda v popoldanskem izvenšolskem času, a obvezni za vse dijake vsaj zadnjih dveh razredov gimnazij, po možnosti pa tudi srednjih strokovnih šol, kjer je spričo določene in ozke tehnične usmerjenosti nevarnost za humanistično in estetsko okrnulost mladine verjetno še večja. Da bi bilo delo strokovno kar najbolj solidno in vsestransko, bi si seminarске ure izmenoma delili slovenist (vsak drugi teden) ter likovnik in glasbenik kot redni nameščenci šole, poleg njih pa priložnostno po potrebi še gledališki in filmski strokovnjak kot honorarna gosta. V predmetniku srednje šole bi bil to nov predmet z imenom estetska vzgoja, ocene bi skupno in sporazumno določali slovenist, glasbenik in likovnik. Delovne metode v seminarju bi morale biti kar najbolj živahne in privlačne, ne suhoparno in okostenelo šolske; zato pa bi predavatelji morali imeti na voljo razna sodobna ponazorila, najmanj pa projektor z diafilmi in gramofon s ploščami. Vsi slovenisti se zavedamo, da

danes, ko nimamo niti seminarjev niti slovstvenih učbenikov, v razredu pogosto bolj učimo kot vzgajamo, na drugi strani pa, da mladini v višji docela manjka glasbene in likovne vzgoje. Kakor pa naj srednja šola skuša dijaku že v nižji nuditi zaokroženo praktično politehnično znanje, tako si moramo v skrbi za harmoničen razvoj mladega rodu prizadevati, da bo deležen tudi celostne estetske in humanistične vzgoje. Pomislimo, da se danes vsa glasbena in likovna vzgoja na naših šolah omejuje na nižjo, kjer so dijaki za vsakršno teoretično razmotrivanje in globlje vrednotenje še očitno nezreli, v višji pa o teh stvareh, ki bi jih razumsko in čustveno lahko mnogo popolneje dojeli in bi tudi ugodno vplivale na rast njihovega značaja in nazorov, ne slišijo skoraj ničesar. In tako se dogaja, da premnogi absolventi naših srednjih šol in celo univerze odhajajo in življenje brez pravega odnosa do umetnosti, da resnične estetske vrednote zamenjujejo z ničvredno plažo in kičem, da v gledališče zahajajo le iz nekakšnega meščanskega snobizma in mode, da v glasbi ne poznajo in priznajo drugega kot importirani jazz ter ob mehanizaciji in tempu naše dobe ostajajo neredko prazni, sebični in surovi, brez žlahtnega človeškega jedra v sebi. Ne tvegajmo enostranske, zgolj športno-tehnične vzgoje naše mladine; naš vzor mora biti telesno zdrav in odporen, tehnično izurjen in poraben, a tudi duhovno bogat človek z razvitim okusom za plemenito lepoto. Sodim, da je le v glavnih potezah nakazana misel, ki bi se dala brez večjih težav in stroškov uresničiti, za našo narodno in družbeno skupnost toliko pomembna, da bi jo v okviru reformirane višje gimnazije in srednjih strokovnih šol kazalo resno upoštevati.

J. M.

SE ENA HOMERSKA PRISPODOBA PRI PREŠERNU

Dr. J. Kastelic je v svoji disertaciji »Antični snovni elementi v Prešernovem Sonetnem vencu« opozoril, da je Prešernova prispodoba s hudournikom v Uvodu h Krstu pri Savici (Ko se neurnik o povodnji vlije, iz hriba strmega v doline plane...) posneta po Homerju, Ilias V 88 ss (DiS LV, str. 119).

Omenjeno prispodobo najdemo pri Homerju večkrat, najmanj na sedmih mestih (v IV., XI., XIII., XVI., XVII. in dvakrat v V. spevu Iliade). Domnevam, da je Prešeren ni povzel iz V., marveč iz XI. speva. Predvsem je od vseh Homerjevih variant prispodobe s hudournikom ta vsebinsko najbolj podobna Prešernovi; prispodoba v V 88 ss govori o reki, prispodoba v XI 492 ss pa o pravem hudourniku. Dalje tudi dvomim, da je Prešeren prebral Iliado v celoti, zlasti pa V. spev, ki ga bero skoraj samo poklicni homeroslovci. Skoraj gotovo pa je poznal XI. spev, ki že od antike pa do danes velja kot najlepši primer Homerjeve mojstrske tehnike v opisovanju bojev.

In še en argument je, ki me utrjuje v tej domnevi: v neposredni bližini Prešernove prispodobe s hudournikom je še neka druga — prispodoba z žetvijo:

Ko zor zasije na mrličev trope,
leže, k' ob ajde žetvi, al pšenice
po njivah tam leže snopovja kope.

Prav tako najdemo tudi v XI. spevu Iliade poleg prispodobe s hudournikom (492 ss) — prispodobo z žetvijo (XI 67—69, v Sovretovem prevodu):

Kakor ob žetvi ženjci, gredoč si s koncev nasproti,
žanjejo v ravnih redeh, na njivi moža bogatina,
klasje pšenice, ječmena na gosto jim pada pod srpi.

Tako Homerjeva kot Prešernova podoba hudournika sta močno razgibani, dinamični. T. Šifrer je v eseju »Čop in Prešernov Krst pri Savici« opozoril, da se pri Prešernu dinamična razgibanost kaže tudi na zunaj, v rimah, ki so od prve do zadnje sami glagoli: vlije, plane, ovije, gane, omaga (LZ LV, str. 377 ss).

Ob podobi žetve pa čutimo, da je med Homerjem in Prešernom precejšnja razlika. Homerjeva podoba žetve je prav tako dinamična, Homer-

jeva podoba sploh ni mogla biti drugačna, kajti Homerjeva narava je vse-skozi dinamična: »die Natur Homers ist durch und durch dynamisch« (Schadewaldt).

Nasprotno pa je Prešernova podoba žetve izrazito statična; ni naključje, da je tukaj v treh zaporednih verzih trikrat glagol »ležati« (vv. 74—76). Dinamika krvave bitke se poleže v statiki zadnje podobe in tako je skoraj neopazno narejen prehod od razgibanih tercin k mirnejšim oktavam samega »Krstak«. Tudi statiko te podobe je Prešeren izrazil na zunaj. Če je glagol nosilec dinamike, tedaj je samostalnik nosilec statike v stavku; kakor so v rimah prve podobe sami glagoli, tako so v rimah druge podobe, pa tudi sledečih verzov, sami samostalniki: trope, pšenice, kope, polovice, malike, lice.

Seveda je mogoče, da je bila Prešernu prispodoba z žetvijo znana tudi od drugod, n. pr. iz slovenske narodne pesmi. Najdemo jo v pesmi »Alenčica, sestra Gregčeva«, ki se nam je ohranila prav v Prešernovi redakciji (Štrekelj SNP I, 1, str. 98):

Turčine seka vse okrog,
da tolko jih za njo leži,
ko snopja za ženjicami,
al drobne trave spod kosa...

Najdemo jo tudi v pesmi »Kralj Matjaž in Alenčica«, ki jo je Prešeren prav tako brez dvoma poznal, saj je bila natisnjena v IV. zvezku »Kranjske Čbelice« v Kastelčevi redakciji (Štrekelj SNP I, 1, str. 9).

Poleg tega je bil Prešeren seveda pesnik, poln ustvarjalne fantazije, tako da mu ni bilo treba za vsako prispodobo hoditi ravno »naposodo«: mogoče je, da so vse te paralele zgolj slučajne.

Mogoče pa je — in to se mi zdi tudi najbolj verjetno — da je Prešeren, ki so se mu njegove lastne strune zdele »preslabe peti boje vam sloveček«, preden se je lotil opisa krvavih bojov v Uvodu h Krstu, še enkrat prebral nedosegljivo mojstrovino v opisovanju bojov — XI. spev Iliade. *Kajetan Gantar*

O NERABNEM IZRazu *GORSKA PALICA

Kolikor vemo, se je pojavila do zdaj beseda *palica* -e ž samo enkrat v slovenskih virih kot izraz, ki naj simbolično pomeni oblast oziroma območje oblasti. V »dolžnem listu« z dne 15. aprila 1630, ki ga je objavil in ocenil *Vatroslav Oblak* v svoji razpravi *Trije rökopisi slovenski*, LMS 1887, str. 313, zastavlja kupec Jurko Jagodič v varstvo kupnine kupljeni vinograd in vrhu tega še svoja dva stara vinograda, »katery aden y ta drugy fe Vgory Werzhizah pod *palico Nemshke Hishe Vmetliky* aden pollag Lukefha Jagodizha ino mathye Telhaka Vinogerdou Lelhezhy a ta drugy ie pollag martina Heruata Vinogerdta tudj lelhezh«. Z besedami »pod *palico* Nemške hiše v Metliki« je v tem zastavnem pismu izraženo, da sta vinograda, ki ju ima kupec Jurko Jagodič še od prej, v vinski gori, imenovani Vrčice, ki je *pod oblastjo Nemškega viteškega reda v Metliki kot gorske gospoščine*. Jezik dolžnega lista je označil V. Oblak za belokranjščino, pomešano s kranjščino in hrvaščino.

Pod vplivom te belokranjske listine je pokojni profesor *Metod Dolenc* v svojih spisih o gorskem pravu zelo rad rabil besedo *palica* -e ž kot strokovni izraz, ki v prenesenem pomenu zaznamuje oblast, s časom pa jo je, okiteno s prilastkom, potrdil za edino pravišnji strokovni izraz gorskega prava kar v dveh oblikah: najprej v obliki **gorska palica*, pozneje pa včasih tudi v obliki **vinogorska palica*. V obliki **gorska palica* se ta termin širi in preti vdreti tudi v leposlovje.

Pri južnih Slovanih ne najdeš slovarja, ki bi poznal besedo štap -a m ali besedo *palica* -e ž kot izraz, ki simbolizira pojem oblasti. Med slovenskimi slovarji se je tega vprašanja nekoliko dotaknil Wolfov slovar (II, str. 1526), toda le tako, da je nemška rečenica »unter Eines Stabe stehen« pravilno prevedena z besedami »*biti pod oblastjo (tudi sodno oblastjo) kogar*«. Mat. Cigale je s tem izrazil, da pomeni Nemcem beseda *Stab* simbolično tudi

oblasti, zlasti sodno oblast, da pa Slovencem beseda palica ne pomeni oblasti. Raziskave v področjih zgodovine prava in narodopisja potrjujejo Cigaletovo mnenje, saj dovoljujejo sklep, da izraz palica kot simbol ne zbudi v slovenskem človeku predstave o sodnem oblastvu, sodni pravici in sodečem sodniku, marveč le predstavo o izvršbi in izvršilnih organih, o biriču z baldo ali pālčarju oziroma pālčúrju, namreč o tistem redarju, ki je po Kaspretovem opisu s krepeljo v rokah simboliziral policijski red in prisilno izvrševanje. Zato ne govori Slovenec nikoli o palici kot simbolu sodniške oblasti. Kadar gre za nemški strokovni izraz *Gerichtsstab*, se pravi za ime predmeta, ki ga je sodeči sodnik držal v svojih rokah, Slovenec ne govori o sodni palici, temveč o *sodniškem žezlu*. To pa ni posebnost slovenskega izrazoslovja, marveč gre za stvar, ki je značilna za vse slovanske jezike. Zagrebški Narodni muzej hrani »*žezlo zagrebačkog suca iz doba Leopolda II*«. Simbol mestnega sodišča nazivljejo Hrvatje vobče »*žezlo varoškoga suda*«. Čehi pravijo sodniškemu žezlu *právo*.

Pisec dolžnega lista iz leta 1630 je dobesedno poslovenil nemško besedo *Stab*, ne da bi se bil sploh zavedel, da beseda palica Slovencem ne more pomeniti oblasti. Prevod nima prav nobenega izrazoslovnega pomena. V slovenskih virih je brez števila takih spodrsrljajev, ko so pisci, zlasti če niso bili Slovenci, storili podobne nerodnosti, ker niso bili dovolj večji slovenskega jezika. Arhaični neologizem *palica, ravno tako tudi novinka *gorska palica in njeno inačico *vinogorska palica moramo brez prizanašanja iztrebiti iz slovenskega izrazoslovja, ker so brezpogojno nerabni izrazi. Namesto »pod gorsko palico«, kakor se je navadno izražal Metod Dolenc, moramo reči *pod gorsko oblastjo*, *pod gorskim gospodom* ali *pod gorsko gosposko*. Strokovni izraz gorska oblast zaznamuje skupek prerogativ, ki pristoje gorskemu kot sodobnemu gospodu: strokovni izraz gorski gospod je občno ime nosilca gorske oblasti: strokovni izraz gorska gosposka je skupno ime za gorska oblastva vobče ali tudi le za gorska oblastva prve stopnje. Kadar bi šlo, kakor v dolžnem listu iz leta 1630, zgolj za to, da se zaznamuje območje gorske sodne oblasti oziroma gorskega gospoda ali gorske gosposke, tedaj bi zadostoval in celo bolje ustrežal izraz *v gorski gosposčini*, konkretno n. pr. v kostanjeviški, soteški, žužemberški gorski gosposčini ipd. Kadar gre pa za simbol sodne oblasti pri Nemcih, namreč za predmet, ki ga je v minulih časih držal v rokah sodnik, dokler je razpravjal in sodil na pravnem dnevu, takrat smo dolžni uporabiti izraz *žezlo -a* s in reči *žezlo gorskega sodnika*, kolikor je bil ta nemški pravdnopravni običaj uveden tudi na gorskih pravnih oziroma slovenskem ozemlju.

Beseda palica = *Stab* ni edini germanizem, ki ga je zakrivil sestavljalavec dolžnega lista iz leta 1630. Cela vrsta izrazov je, ki dokazujejo, da jih je pisec koval po nemško zanošenih pojmih, n. pr. Nemška hiša namesto Križatija (Novo mesto) ali Križanke (Ljubljana); dalje dolžni list: šreber od lista; služeči podložnik; dobro rojena in visoko spoštovana gospa Suzana vdova Jurašička itd. Dolžni list je izrazoslovno pomemben zaradi pravnih izrazov »gorska gosposčina« ter »župan in goršek bodoč tisti gori in vinogradom«; vse drugo pa terminološko ne pomeni čisto nič, ker so vse samo nepravilni germanizmi.

Francè Goršič

TRI ZNAMENITOSTI S KALOBJA PRI CELJU

Kar z vlaka se vidi južno od Šentjurja pri Celju Kalobje. Hribovit svet v povirju Voglajne kaže severno stran proti železnici med Celjem in Grobljem, kjer na vrhu stoji cerkev, ob njej pa znamenito, daleč vidno drevo. Vrh ima 621 m nadmorske višine, tja se pride tudi po 2 km dolgi cesti, komur ni mogoča pot naravnost proti vrhu. Pobočje je gozdno, kmetovalci se ukvarjajo z gozdarstvom in vinogradništvom. Ob vodi je nekaj mlinov in žag. Kalobje je izredno ugodna razgledna točka, kakor so jugovzhodno od Celja še Svetina in Št. Rupret (Breze) zahodno in Žusem vzhodno od Kalobja. Poleg lepega razgleda ima Kalobje še tri kulturnozgodovinske znamenitosti, ki jih je treba poznati.

Matija Majar Ziljski je objavil 1846 Pesmarico, v kateri so priobčene tudi pesmi iz kalobskega rokopisa, ki mu ga je dal naposodo škof Slomšek. Rokopis so pozneje izgubili, a ga je dr. Fr. Kovačič zopet našel med knjigami Slomškove osebne knjižnice ter o njem poročal v ČZN 1930 (str. 181—205). Rokopis nosi letnico 1651, iz vsebine pa je razvidno, da so pesmi zbrane v letih 1643 do 1651, da so torej v pesmarici pesmi, ki so bile sredi 17. stoletja znane in razširjene med Slovenci. Po Majarju vemo, da je bil rokopis najden na Kalobju, iz rokopisa vemo, da je imel 350 strani, ko je dobil svojo sedanjo vezavo, vendar je treba pripomniti, da je štetje strani v knjigi pomanjkljivo. Notranji naslov rokopisa nam pove, da so pesmi kranjske, a ne pove, kdo jih je pisal ali zbral in kdo je spravil pesmarico Slomšku v roke. V svoji študiji domneva Kovačič, da je rokopis sestavil Filip Trpin, rojen v Selcah na Gorenjskem, ki je bil župnik v Gornjem gradu, Kranju in Braslovcah, dokler ni postal škofijski komisar na Spodnjem Štajerskem. Umrl pa je kot generalni vikar ljubljanskega škofa 1683. Izmed vseh možnosti, pravi Kovačič, je najverjetnejša, da je pesmarico prinesel na Kalobje župnik Rotar (1821—1836), Slomšku pa sta jo izročila ali župnik Kastelic (1839—1841) ali župnik Paprej (1841—1850).

Ker imamo iz 17. stoletja malo ohranjenih pesemskih zbirk, je kalobski rokopis prav znamenit. Ponesel je v svet kalobsko ime, čeravno ni nastal in ni hranjen na Kalobju, marveč so ga tam le zasledili in izročili spominu.

Mihael Zagajšek — slovničar Jurij Sellenko

Od 1772—1820 je na Kalobju župnikoval Mihael Zagajšek, ki je bil rojak iz bližnje Ponikve. V tej odmaknjenosti od sveta, na Kalobju, je napisal slovensko slovnico, in sicer prvo, ki je tudi pisana slovenski. Izdal jo je l. 1791 v Celju pod lažnim imenom Jurij Sellenko. Zagajšek, ki svojega psevdonima ni hotel razkriti, je imel o svojih filoloških delih in o njihovem prapovistu zelo lepo mnenje. Poleg te slovnice je sestavil tudi slovar, v katerega je sprejel tudi besede, ki jih »prej, čeprav sem rojen Slovenec, nisem niti bral niti v svojem rojstnem kraju blizu Celja slišal. Ko sem pa prišel visoko v gore na Kalobje, sem jih slišal in si jih zapisal« (Kidrič). Slomšek v Drobtincah 1849 (str. 96) obžaluje, da je svoj rokopis slovarja Zagajšek poslal nekemu rodoljubi v Celje, ki ga je njemu in tudi nam zapravil. Kidrič (v Zgodovini str. 346) ugotavlja, da je Zagajšek čistopis slovarja in slovnico izročil tiskarju Jenku v Celju, a Jenko slovarja ni natisnil, marveč izgubil. Ohranila pa se je starejša redakcija, v kateri je »več štajerskih izrazov, zaradi katerih bi bila objava slovarja pomenila obogatitev slovenskega jezikovnega inventarja«. Poleg slovarja so ostali v rokopisu tudi drugi Zagajškovi spisi.

Po 50-letnem bivanju na Kalobju je zapustil ta kraj in se kot upokojenec naselil v Št. Vidu pri Grobelnem, kjer pa »mu meglena dolina in mehka, pogosto celo kalna voda« nista ugajali. Umrl je v 88. letu starosti. Pokopan je na pokopališču pri cerkvi Završe, ki stoji na ostrem vrhu neposredno pri postaji Grobelno, a starinski nagrobni kamen je bil že komaj čitljiv, zato so ga obnovili, kar Zagajšek zaradi svoje narodne vneme v krogu naših predriteljev tudi zasluži.

Gajšek s Kalobja

Kdo je bil oziroma kdo naj bi bil ta Gajšek, se ne da ugotoviti, kajti Gajškov je bilo v teh krajih več, a nobeden ni bil poslanec ali kak c. kr. dostojanstvenik. Ime je bilo pred desetletji znano in z zgodbo znano ne samo po celjski pokrajini, marveč celo daleč drugod. Zgodbo so pripovedovali tudi pred leti še razni pripovedovalci, n. pr. Jager v Celju, objavljena pa je v reviji Slovenski jezik III (1940). Res čudno je, da je navezana na Kalobje. Ali je morda tudi tu še pomagalo spominu ime pridnega kulturnika Zagajška?

P. Strmšek

Ocene in poročila

LORD BYRON MED SLOVENCİ

Slovenci smo v marsičem zamudniški narod, ta resnica ni tu zapisana ne prvič ne poslednjič. Tako smo prvi nekoliko obsežnejši izbor iz del lorda Byrona dobili šele, kakor lahko izve bralec iz uvoda knjige¹, 123 let po Prešernovem delnem prevodu Byronove »Parizine« in 132 let po Byronovi smrti. Bolje pozno kakor nikoli! pravimo; spet eno izmed velikih imen svetovnega slovstva, ki bo postalo domače slovenskemu bralcu, nova obogatitev naše prevodne poezije, ki ima še tako malo pokazati.

Do tod vse lepo in prav. Toda čeprav nas utegne doleteti občutek črne nehvaležnosti, moramo priznati, da naše veselje ob tej knjižici ni neskajljeno. Prvič: obogatitev že, toda v svetovni literaturi je še veliko imen, ki bi se človeku zdela pomembnejša, veliko del, ki bi lahko današnjemu bralcu dala in pomenila dosti več. To velja tudi za poezijo. Angleži sami imajo veliko dobre poezije, menda več kot kateri koli narod na svetu: vendar tudi iz lastne izkušnje lahko potrdim, da Byrona današnji Anglež ne ceni posebno ali ga vsaj ne bere. Ali so mu rojaki krivični? Težko da; vsak čas navsezadnje čuti, kaj mu je potrebno. In če je, kakor beremo v uvodu, André Maurois navdušil svoje slušatelje za neke Byronove pesmi, ker niso vedeli, kdo jih je napisal, se vsiljuje misel, da je moral teh nekaj pesmi skrbno izbrati. Če bi človek že prevajal romantika, bi se veliko prej odločil za Shelleya, ki ima po skoraj vseh angleških antologijah približno dvakrat toliko pesmi kot Byron.

Drugič: obogatitev našega prevodnega pesništva se mi zdi, kako bi rekel, predvsem snovna, tako pač, da je v inventarju ena številka več. Dodajmo še obogatitev s formalne, tehnične, pesniško »obrtne« plati: prevajalec je moral reševati vrsto oblikovnih problemov in jih je bolj ali manj zadovoljivo tudi rešil. Toda ali ni to nekako malo? Če naj ima neka zbirka prevedenih pesmi resnično pomen in ceno, bi morala po mojih mislih nekaj prispevati za sedanjost, morala bi obogatiti naš sodobni pesniški izraz. Želel bi, da bi bila to prva in poglobljena misel vsakogar, kdor nam danes prevaja poezijo: naj bi se loteval reči, ki bodo prinesle našemu pesništvu nekaj novega, bodisi motivno, bodisi oblikovno. To se zdi človeku tako nujno, ker se mu bolj in bolj vsiljuje prepričanje, da si naša današnja poezija — če izvzamemo nekaj predstavnikov »srednjega« rodu in seveda starejše — ni znala ustvariti izraza, primerne sodobnemu človeku in njegovemu doživljanju. Vsak čas se izraža po svoje, novega vina ni mogoče natakati v stare mehove: kako da naj bi bila ravno poezija izjema? Saj je vendar čudno, da imamo pri nas po vojski »mlade« pesnike, ki se izražajo v načinu, kakor so ga uporabljali že pesniki prejšnjega stoletja! Težko bi me kdo prepričal, da tu ni nekaj narobe. Kljub hvali, ki so jo nekateri peli tej poeziji, ali morda ravno zaradi nje so leta začela kazati, da se ta poezija z nekaj izjemami ne razvija, da je zastala v slepi ulici, kakor hitro se je osula tista pest lepote, ki jo prinese s sabo vsak nov pesniški talent. Da je ta poezija v nekakšni krizi, je še pred nedavnim povedalo tudi več udeležencev neke ankete. Zame ni dvoma, da je kriza predvsem kriza izraza, kriza pesniškega jezika: če si neka pesniška generacija ne more ustvariti lastnega pesniškega jezika, tudi ne more dosti povedati svojim sodobnikom. Najlepša ilustracija te trditve so strani slovenskih revij, danes tolikokrat potiskane s praznimi, plehkimi verzi, ki nam ne dajejo ničesar, ker smo vse to že zdavnaj brali, povedano enako in še boljše kakor tukaj. To je večidel verzifikatorstvo, ne poezija.

Nič ne bo pomagalo, naša poezija si bo morala najti sodoben izraz, ali pa je ne bo. In izraza ne bo našla, če se ne bo učila tudi ob tujih zgledih. V vseh časih so se pesniki učili pri drugih pesnikih — Byron in byronizem sta nam za zgled tako pri roki, da pač ni treba iskati nič boljšega — in danes,

¹ George Gordon lord Byron: PESMI. Prevedel Janez Menart. Ljubljana 1956. Opremil Grega Košak. Izdal Slovenski knjižni zavod v Ljubljani. 196 strani.

ko je novodobna civilizacija tako zbližala narode in kulture, velja to še toliko bolj. Dokler slovenski pesnik ne bo vedel ali celó ne bo hotel vedeti — zakaj tudi to se dogaja — kako ustvarjajo pesniki drugod v današnjem svetu, dokler ne bo začutil, da je treba danes pesniti drugače kot pred petdesetimi leti, tako dolgo bo naša poezija v slepi ulici. Seveda ne pravim, da naj togo posnema tuje zglede, toda učiti se je treba, tujo poezijo je treba poznati, pa četudi potem zavržemo večino prebranega. In seveda tudi naš bralec ne bo mogel slediti nove, resnično sodobne poezije, če mu bo popolnoma tuja, če sploh ne pozna ničesar podobnega, če ga nihče ni naučil, kako je treba brati sodobno poezijo. Zato bi bilo treba prevajati, prevajati in spet prevajati — ne romantikov ali vsaj ne samo njih, temveč novo poezijo, sodobno poezijo. Zakaj tak sodoben pesniški izraz imajo v raznih odtenkih vsepovsod po svetu, imajo ga prav tako Francozi in Angleži ali Američani kakor Nemci ali Poljaki, njihova velika imena so prav tako Valéry, St. John Perse, T. S. Eliot, Ezra Pound, Dylan Thomas in Wallace Stevens kakor Karl Krolow, Adam Ważyk ali Boris Pasternak. Čež to poezijo in mimo nje ne moremo, ne bo nas rešilo nikako posnemanje starejših zgledov in žalovanje za časi, ko je bila poezija še »preprosta« in »vsem dostopna«. Tudi v uvodu k Byronovim Pesmim lahko beremo misel, da so sadovi Byronove poezije ohranili »svojo sočnost in nekaj žlahtnih vitaminov zoper utrujajočo enoličnost abstraktno usmerjenega pesniškega formalizma naših dni«. Toda kaj, če se bodo sodobnemu bralcu ravno Byronovi pesniški sadovi zazdeli »utrujajoče enolični? In ali ne bo pri Byronu našel več formalizma ko pri novodobnih pesnikih? »Abstraktnost«, ki ji sicer večidel pravijo »intelektualizem«, je gotovo značilna za velik del današnje poezije po svetu. Toda v tem je poezija samo izraz svojega časa, ki je ves prežet z intelektualizmom in abstraktno mislijo: abstraktni način mišljenja nam je dal novodobno matematiko in fiziko ali kemijo, omogočil je moderno tehniko z atomsko vred, kako se ne bi potem izražal tudi v umetnosti, v upodabljanju prav tako kakor v besedni? Táko stanje lahko obzarlujemo, lahko smo nesrečni, da živimo v takem času, ko je tudi čustvovanje dostopno samo skozi prižmo razuma, toda zavoljo tega še vedno ne moremo in ne smemo zanikovati resnice, da živimo v takem času. Res je škoda, in škoda, da je res, toda iz svoje dobe ne moremo.

Čeprav, dodajmo še to, vsa sodobna poezija ni intelektualistična. O tem bi bilo lahko dati dokaze, toda v ta namen moramo imeti to poezijo prevedeno.

Če po tem dolgem ovinku, ki ga gotovo ni zakrivil Byron, zaobrnem spet k njegovim stihom, bi bilo treba resnici na ljubo priznati, da moramo biti veseli tudi prevoda njegovih pesmi, pa četudi predvsem zavoljo njihove literarnozgodovinske vrednosti; zakaj njihova cena za sodobnost se mi zdi najboljše izražena z Byronovima stihoma: »Tako žari preteklost, ki blesti, a z žarki ne ogreje zdanjih dni.«

Glede izbora v slovenščini pravi prevajalec med Pojasnili, da mu je bil otežen s tem, da knjižica ni smela imeti dosti čez sto strani. Če upoštevamo to »višjo silo«, se zdi izbor dovolj posrečen, vsaj za večino krajših pesmi. Kakor vsak tak izbor nujno kaže tudi okus in značaj prevajalca — in meje njegove zmogljivosti — pa se tukaj vendarle zdi, da nosi naš izbor premočen pečat prevajalca. Ne bi hotel biti le-temu krivičen: gotovo je našel v Byronovi poeziji izraženo marsikaj, kar čuti tudi v lastni duševnosti. Toda ob tem je bil verjetno ponevedoma enostranski, takó da nismo dobili pravega Byrona, romantika, temveč bolj posmehljivca, satirika, ki je le del onega drugega.

Med pesnitvami je »Parizina« seveda morala biti prevedena, ker jo je začel Prešeren. Vendar bi se človek zadovoljil z njeno objavo v reviji, tu bi si bolj želel kaj drugega, recimo »Chillonskega jetnika«. Byron satirik je v tem delu dobro predstavljen z Vizijo sodbe, vendar se bojim, da slovenskemu bralcu ne bo dosti pomenila, ko nima pojma o okoliščinah, ki so jo rodile, po opombah pa nihče ne brska rad, če jih je toliko, že sploh ne. Zato je, če nekako povzamem, zelo škoda, da se prevajalec ni mogel držati nasveta, ki ga daje George Sampson v cambridgeski (kratki) Zgodovini angleškega slovtva: »Samo v čisti liriki [Byron] ni dosegel svoje najvišje ravni; zato naj ga bralec ne skuša spoznati v izborih. Childe Harold, Vizija sodbe in Don Juan sami bodo prepričali... da je Byron... velik pesnik.«

Pred natančnejšim pretresom prevoda se mi zdi potrebno reči še tole. Ocenjevalci smo si enaki v tem, da z nekaj stavki odpravimo tisto, kar se nam zdi dobro, na več straneh pa se razpišemo o pomanjkljivostih in napakah. To ima svoj razlog v naravi stvari same in tega pač ne bo mogoče odpraviti, toda velikokrat s tem delamo hudo krivico pisatelju ali prevajalcu. Zato naj tu, na začetku precej obširnega »sitnarjenja«, poudarim, da gre Menartu veliko priznanje za njegovo delo. Da je lahko prevedel čez dva tisoč stihov, v raznih pesniških oblikah, vse z rimami, z neštetimi bogatimi pesniškimi podobami, z obilico prebliskov Byronovega iznajdljivega in predirnega duha — za to je bilo treba veliko vztrajnosti, spretnosti, dobre volje in ne najmanj pesniškega daru. In uspeh je očiten: vsa ta obilna snov je obvladana večidel zadovoljivo, včasih prav dobro in sijajno; pesmi se berejo lepo, kdor bo vzel zbirko v roke samo zase, brez izvirnika, se bo le redkokdaj spotaknil ob šibkih ali slabo razumljivih mestih, prej bo prevajalcu očital premajhno skrbnost pri izbiri pesniškega izraza. Dajmo torej Menartu, kar je Menartovega, in šele potem pogledjmo, kje ni prišel na svoj račun Byron.

Knjižica bi namreč nedvomno lahko bila še dosti boljša. Sodbo o tem, kako so prevodi uspeli formalno-tehnično, prepuščam bolj poklicanim presojevalcem. Opozoril pa bi po primerjavi z izvirniki na nekatere pomanjkljivosti Menartovega prevajanja: predvsem je preširoko uporabljal licentio poetico, tako da je prevod veliko siromašnejši od izvirnika; večkrat je izvirnik slabo ali narobe razumel ali vsaj narobe prevedel, ali se preveč oddaljal od prvotnega pomena; jezikovno je premalo strog in večkrat tako neizbirčen, da je skazil marsikak stih in pesem in podal o Byronu v celoti nekoliko »vulgarizirano« podobo. Naj dodam, da nikakor ne mislim, češ da mora biti v prevodu vse, kar je v izvirniku; pri angleški poeziji so težave še veliko večje, saj ima ta jezik tako obilico kratkih besed in tako nepojmljivo prožnost v izražanju, da vsak prevod nujno zaostaja za izvirnikom. Toda izgubila se bo šestina, petina, nikakor pa bi se ne smela tretjina ali celo polovica, kakor se je v nekaterih pesmih ali kiticah zgodilo Menartu. Tudi pesniška licenca ima svoje meje, sicer naredimo krivico izvirniku. Naj skušam svoje trditve zdaj podkrepiti, v zaporedju pesmi, kakor so objavljene.

Poglejmo kar prvo pesem za uvodnim odlomkom, »Karolina«. Byron pravi v 3. kitici: »That the time must arrive, when, no longer retaining / Their auburn, those locks must wave thin to the breeze«, to se pravi: »Da mora priti čas, ko ti kodri ne bodo več kostanjevi in bodo redki vihrali v vetru.« Pri Menartu je ostalo od tega samo: »Da pridejo leta, ko kodre vzvihrane / posmukajo sape, kot listje jesen.« Zaradi rime je tu dodano »kot listje jesen«, zato pa ni bilo mogoče ohraniti Byronove lepe podobe. Ali v drugi kitici: zakaj »Vendar — ko te gledam — srce mi žaluje«, ko pravi izvirnik »Yet, still, this fond bosom regrets, while adoring«, torej »to ljubeče srce te obožuje, pa vendar mu je žal« — tisto spredaj se mi zdi res premalo.

Druga pesem, »Odgovor...«, je pesniško igračkanje, ki težko da sodi v ta izbor. Prevajanje je bilo oteženo z notranjimi rimami in v tem pogledu, formalno, je prevod imeniten. Toda kako je ob tem zbledela vsebina! Za primer naj navedem samo drugo kitico v izvirniku in v prevodu: »Would you teach her to love? for a time seem to rove; / At first she may frown in a pet, / But leave her awhile, she shortly will smile, / And then you may kiss your coquette.« »Glej, raje prezri jo za kakšne dva dni. / Res nos bo vihala prevzeto; / a če boš strpel, boš prav kmalu spet smel / poljubiti svojo koketo.« Polovica vsebine se je izgubila in za »a time« smo zaradi rime dobili vulgarni »kakšne dva dni«. Podobno je notranja rima rodila takle stih: »Jaz sam sem, časteč jih vsaj dvajset in več« za čisto normalnega »For me, I adore some twenty or more«; človek se čudi netenkočutnosti, ki omogoča take nemogoče verzice. »Partial neglect« tudi ni »najmanjši prezir«, kot pravi prevajalec, temveč »delni prezir«.

Precej boljši se zdi prevod naslednje pesmi, »Neki gospe«, šibek je le stih »ki njemu si jih naklonila«, zakaj moralo bi biti »drugemu«, ne »njemu«. V prihodnji pesmi se bova s prevajalcem sprla že pri naslovu, zakaj »a careless child« nikakor ni »vihrav fantè«, temveč »brezskrben otrok«, kakor ga zahteva tudi vsa vsebina pesmi. Tudi sicer je v pesmi marsikaj, kar moti rahločut-

nejše uho. »The dark blue wave« je narobe preveden z »mračnim modrim valom«, ta val je »temen«, »mračen« zbuja drugačne asociacije. Pomanjkljivo je preveden začetek druge kitice: »Usoda vzemi spet nazaj / imetje in naslovov zvok —«, ko pravi izvirnik: »Fortune! take back these cultured lands, / Take back this name of splendour sound!«, torej »vzemi nazaj to obdelano zemljo« v očitni antitezi s »skalnatim svetom« mladosti. Ne »Ljubezen moja — zemlja krije«, ko pravi izvirnik »Tiste, ki sem jih ljubil«. Zaradi rime z »niča« je prevajalec golobico spremenil v orliča — »ki v gnezdo dvignejo orliča« — neupravičeno, zakaj opomba ob pesmi pravi, da je stih »the turtle to her nest« parafraza angleškemu bralcem znanega psalma IV/6, ki govori o golobici.

Prvi stih pesmi na str. 31 zveni s svojim klicajem smešno: »Kraj! kjer pahljače sivih vej ječe«; razumljiv postane ta klicaj šele z izvirnikom: »Spot of my youth! whose...« torej »Kraj moje mladosti!« »Mixed with the earth« nikakor ni »sprijet s stezo«, temveč »pomešan z zemljo, prstjo«, kot je pričakovati od mrliča.

Nepomembna »Piscu soneta« v prevodu ni uspela. Tudi če izvirnik pravi »a devilish deal more sad than witty«, »hudičevo« ni na mestu, ker se pri nas ne uporablja v takih pomenih, vsaj v normalnem jeziku ne; dobro bi bilo »presneto« ali kaj podobnega. Pesem menda prevajalec ni bila jasna, zato toliko slabih stihov v prevodu, n. pr. »Yet their effect's by no means tragic, / Although by far too dull for laughter«, kar naj bi bilo »saj v njem ni drugih tragičnih strani / kot ta, da je pre malo duhovit«. Tudi »of no common pang complain« ni »prepevati o skupni boli«, temveč tožiti o *nenavadni* boli, zakaj mišljeni so poslušalci, ne pisec soneta.

»Ko zadnjič sva stala« je lepo prevedena, toda »that thy heart could forget, thy spirit deceive« vendar ni »da si onečastila s prevaro spomin«, daleč od tega. Premajhno pazljivost kaže zaključek pesmi v prevodu: »Kako bi sešla se? — / V solzah in molče.« Izvirnik namreč pravi: »How should I greet thee?«, torej »kako bi te pozdravil«, le pesnik bi se solzil in molčal.

»Stihi, napisani na čašo, izdelano iz lobanje« se berejo dovolj gladko, toda primerjava z izvirnikom kaže, da se je od tretje kitice naprej izgubilo pol vsebine pesmi, zadnji pa je sploh spremenjen pomen. Boljše sreče je bila »Prav, ti si srečna...«, čeprav je »sem v ljubosumju vztrepetal« premalo za »I thought my jealous heart would break«. »Napis na spomeniku novofundlandskega psa« bi bil odlično preveden, ko bi ne bilo spet spodrseljaja: »degraded mass of animated dust« naj bi bila »kepa poživinjene prsti«, ko je le »izprijena kepa žive [oživljene] prsti«. In podobno: »Pass on — it honours none you wish to mourn« ni »odidite! saj zanj nihče ne joče«, temveč »[ta kamen] ni v čast komu izmed takih, za katerimi želite žalovati«, ali krajše v stihu »saj za takimi ne žalujete«. Manjših oddaljitev ne bom navajal.

Sledita dve pesmi, ki jima ne bi imel nič očitati, in tudi tretji, »Se enkrat nalij«, le malo. Zdi se, da je prevajalec napačno bral v stihu »Then the season of youth and its vanities past« reason namesto season, sicer bi ne bil mogel prevajati s »Ko pa krene razum preko ničevih mej« namesto »Ko mine doba mladosti in njenih ničevosti«. Tudi naslednjih nekaj pesmi je dobro prevedenih, posebno tiste štiri iz »Hebrejskih melodij«. Zato pa je v »Epistoli Augusti« prevajalec spet narobe razumel začetek tretje kitice. Ne »Če dedoval sem silo, ki bi z njo / na drugem polju uspel...«; izvirnik pravi »If my inheritance of storms has been / In other elements«, torej »Če sem jaz podeval viharje drugačne vrste«, zakaj prejšnja kitica je govorila o dedu, ki so ga premetavali viharji na morju. »And I at times have found the struggle hard« menda ne bo »srce se večkrat je tako zlomilo«. Če pesnik pravi, da bi rad živel še »some time«, nekaj časa, tega ne smemo prevesti z »nekaj dni«, zakaj stih in pesem dobiva s tem čisto drugačen pomen.

Nepomembne stance o upanju naj bi bil prevajalec rajši izpustil; v prvi kitici so pomanjkljivo prevedene, pesem pa skažena že z okornim naslovom: »Rek dé, da Upanje je sreča«. Sibki »dé« pač ne more nadomestiti oblike »pravi«, ki je tu edino na mestu. V »Zdravici Thomasu Mooru« je ostalo od stiha »Her's a sigh to those who love me« malo, pač premalo: »Dobrim — misel brez oblaka«. V Pesmi ludditov moti okorni stih »Tako bomo mi prav takó«. Pesem »Glej, ne pojdeva več« bi brez škode pogrešali, ker se je v prevodu

izgubilo pol vsebine iz druge in tretje kitice. »Stance« na naslédnji strani (80) so izprijene z neokusno prevedenim stihom »in nosi svoj pisker na čelu odreda«. Novodobni »odred« gotovo ne sodi v Byrona in nepojmljivo mi je, kako je mogoče v taki zvezi zapisati vulgarni »pisker«, še posebno ker je pomen izvirne stiha sploh čisto drugačen: »and get knocked on the head for his labours«, torej »jih dobi po glavi za svoj trud«.

Med epigrami je tisti za Toma Paina razumljiv šele ob primerjavi z izvirnikom, ker je prevajalec namesto »ga obiskuješ« ali še bolje »si ga obiskal« zapisal »ga obiščeš«, kar ima prihodniški pomen. Sicer pa se mi zdijo ti epigrami brez potrebe v knjigi, posebno čisto brezpomembni epigram Murrayu. Izvzel bi tistega za 36. rojstni dan (str. 84), ki je v začetku izvrstno preveden, žal pa ga pozneje kazi grd spodrsrljaj. Pri Menartu beremo: »Spartanec, prinesen na ščitu, / svoboden ni.« Da bi ne bil? Nova teorija o vojaški časti. Toda ne, Byron pravi nekaj čisto drugega: »The Spartan borne upon his shield / Was not more free«, torej »Tudi Spartanec, ki so ga prinesli na ščitu, ni bil svobodnejši«. Prav tako je daleč od izvirnika »Ce svet te muči, kaj živiš?«, zakaj Byron pravi »If thou regrets thy youth, why live?« — »Čemu bi živel, če žaluješ za mladostjo?« Tako zelo se, mislim, prevod vendarle ne sme oddaljevati.

»Parizina« je, kolikor sem jo primerjal, boljša, pozneje bi navedel le nekaj jezikovnih pripomb. Nove težave pa se začenjajo z »Vizijo sodbe«; sodba o njej ne bo mogla biti najugodnejša. Hudo pomanjkljivo je preveden že predgovor v prozi. Kdo je že kdaj slišal o »zdrizastem laskanju?« Vsaj moja domišljija si pod tem težko kaj zamisli; toda »gross« ima v besednjaku kopico pomenov, med njimi zelo primerne »robot, zoprni, nespodoben«, samo ne »zdrizastega«. Enako »impious cant« ni »brezbožno gobeždanje« (zakaj naj bi bilo brezbožno, če je takó le gobeždanje?), temveč »brezbožno hinvastvo«. Povsem narobe je prevajalec razumel mesto, ki se pri njem glasi: »Četrtrič — ali ni prav ta poet-laureat bil tisti, ki je kraljevemu morilcu Martinu napisal stihe, s katerimi mu kadi v obraz?« V resnici pravi Byron: »Mar ni to poet laureat, ki mu boljčijo v obraz njegovi lastni stih, posvečeni Martinu, kraljevemu morilcu?« In še epo zavoženo mesto: »Način, kako se... ukvarja s svojimi razzodbami na drugem svetu, je prav takšen kot sodbe njegove figure v tej pesnitvi« — tako Menart o Southeyu. Pri Byronu ni najti ničesar o »figuri v tej pesnitvi«, zakaj povedal je nekaj drugega: »Način, kako... razzoja na drugem svetu, je tak kakor njegove lastne sodbe na tem [svetu]« — »is like his own judgments in this«.

Iz pesnitve naj navedem samo tiste reči, ki so me močnejše motile. Nikakor ne gre prevajati »Krilatci so se drli neubranó«, če ima izvirnik »were singing out of tune«, torej čisto normalno besedo »peli«. Zakaj naj bi bil kit pohoten, če kdaj poškopri kak čoln, mi ni bilo jasno, dokler nisem videl, da je to »wanton whale«. »Wanton« sicer véasih pomeni »razbrzdán«, tukaj pa gre nedvomno za prvi pomen te besede, »igriv«, »muhast«. Stih na str. 132, »in sij oči je v eter noč sijal« ostaja nejasen kljub pojasnilu v opombah, tako šibko je podan izvirnikov »And where he gazed a gloom pervaded space«. Kako lahko presibek čut za pravo mero skazi prevod, kažeta tudi stiha »...saj odpor / bi skoraj vzbujal Peter, ki je mlad / pred njimi stal, a znatno bolj kosmat«. Stiha sta v slovenščini znatno bolj kosmata kot v izvirniku, ki se glasi »To state they were not older than St. Peter, / But merely that they seem'd a little sweeter«. Predaleč od pomena izvirnika je šel tudi stih »kjer zame vrednost je le še kak kralj«, ko pravi Byronov vrag »I think few worth damnation save their kings« — »razen njihovih kraljev se mi zdi le malokdo vreden pogubljenja« — naj me vzame vrag, če je to isto. Neokusno je preveden stih v naslednji kitici: »...saj že take so barabe«; čemu taka vulgarna beseda, ko je v angleščini rečeno čisto normalno »And evil by their own internal curse« — »zli so po svojem notranjem prekletstvu«, in to je tudi vsebinsko precej daleč. Byronov stih pravi o angleških otokih, da so se na njih naselile trde kreposti, moške vrline ali podobno — »For the rough virtues chose them for their clime«. V našem prevodu je iz tega nastalo »otokov — vdanih v klavrno podnebje«; po kakšnem miselnem preskoku, ne vem. Začetek 44. kitice bo bralcu nerazumljiv, ker besedica »te« ni naglašena;

vsaj jaz sem jo bral kot ednino, dokler nisem videl množine v izvirniku: *drugih* bil, / (no, te imam na varnem!). Izrazito mašilo zaradi rime je »pereče« (Adamove) na str. 147, ker beseda nič ne pove in je tudi ni v izvirniku. — Začetek 81. kitice bi se moral glasiti »Ne vem, zakaj ne bi pisem pisali brez rok...« in ne »Zakaj nihče brez rok se ne potrdi pisati pisem...« Nekaj podobnega se je zgodilo na koncu 97. kitice: »obračal plašč — in hotel bi še kožo« beremo, ko bi moralo biti »in rad bi bil še kožo« — mislim, da je pomenski razloček očiten, eno izraža prihodnost (ali sedanjo namero), drugo preteklost, kakor mora biti. V manjše reči, kakor rečeno, se ne bom spuščal, da ne zavzamem listu preveč prostora.

In zdaj še nekaj pripomb o jeziku, nabranih skozí vso knjigo. Navajam po straneh: 28: Slovničarje, ki se prerekajo o rečenici »svoj živi dan«, bo gotovo mikal kuriozum »ta saški utrudljiv sijaj«; 32: »tja, kamor živo rado je prišlo« — menda prihajalo; 41: težko si je misliti, da bi lahko »čas in svet polegla... mladostni hrup«, posebno če je ta hrup v izvirniku »my boyish flames«, torej plamen, gorečnost; 66: »jaz ne mislim krčít njih števila« uvaja kratki nedoločnik, kakor jih bo v knjigi še več; 68: »navadila na čuden mir« — slovnica pravi »navaditi se česa«; 69: sloveniti »old Hall« s »Staro Halo« se mi zdi precej barbarско; malo naprej je stih »ne mislim, da bi našega manj cenil«, toda mišljeno je jezero, torej »naše«; 82, 84: v naslovih treh pesmi na teh straneh bi bilo po mojem pravilno »moj« in ne »svoj«, ker mislimo: pisano na moj poročni dan; 127: delokrog ima v SP križec; 132: »bili z njim fair« je barbarizem, ki ga ne upravičuje niti izvirnik, ker je tam »gently dealt«; bôde me tudi »zdrenjali se v kot«; 133: »kot prapor, čigar zmaga...« — čigar?; 135: »neutralen« bo morda tiskovna pomota kakor še »prinešeno« (154); 135: »ki držijo sto po sto« — slovensko pravimo »sto od sto«, »sto po sto« kar prepusitvo bratskim narodom; 138: »da raj jih boljše ne stori, ne jaz bolj slabše« — menda »boljših« in »slabših«; 139: »napackal« je prerobato za »stain'd«; isto velja za »pobasal« (141), »vse barve skoz je dal« (145); 141: »eden« bi menda zaslužil veliko začetnico, kako naj ga sicer ločimo od števnikar?; 142: ne »izstrelilo« (ker glagol zahteva dopolnilo), temveč »ustrelilo«; 144 in 145: tu je imel prevajalec posebno nesrečno roko. Kako je mogoče reči »za 5 din veliko piko«, saj vendar bralcu tako z grdo disonanco vzamemo občutek, da se stvar dogaja med Angleži — in nič težko bi ne bilo drugače prevesti »half-a-crown«; pa še »pet din« — kakor na trgu; še huje zveni »zaprmejduš« za normalni »who damn'd away...« in nemogoči »Kua s'mi deu?«, kar naj bi vpil neki — Škot! Od kdaj pa Škotje govorijo ljubljansčino? Prevajalec je tu naredil isto napako kot pred vojsko tisti, ki je dal Samu Wellerju govoriti ljubljansko spakedranščino in s tem skazil »Pikvikovce«; 147—149: ne gre, da bi se ime »Wilkes« v stihih uporabljalo kot dvozložno, ko se izgovarja »Wilks« in ga enozložno uporablja tudi Byron; sicer bi lahko tudi Shakespeara brali štiri- ali petzložno; 150: ne »brez vsakega pomena«, temveč »povsem brez pomena«; 151: ne »prihuljil«, temveč »prihulil«; 155: »ponavad'« kot nečista rima k »vrat«? Ne, hvala lepa; 156: če je osel Balaamov, še ni »balaamski«; »kar ni pogost slučaj bil spodaj« se zdi prevedeno ne iz angleščine, temveč naravnost iz srbščine (što tamo dole nije često bio slučaj); 157: »v to ploho hecnih metrov« nima osnove ne v izvirniku ne v knjižni slovenščini; podobno 159, kjer naj bi »blank verzi« in »plonk«-proza nadomestili angleško besedno igro z blank verse in blanker prose; 160: »fajn vezava« — ne, hvala; 162: za spremembo tokrat oziralni omnibus: »pobil z njim pesnika, ki v hipu padel« — ne, temveč »da v hipu padel«; »vizionaren špeh« nam je potreben v Byronovi pesnitvi prav tako malo kakor »fajn vezava«, še posebno ker izvirnik pravi le »to scrawl some ‚Life‘ or ‚Vision‘; 163: tudi zaradi rime menda ne bomo spreminjali »otopil« v »otopêl« (to je že zaključni odlomek, ne več Vizija).

V pravopisnem pogledu naj dodam še tole o vejicah: nekaj jih je odveč, veliko pa jih manjka, tudi take, ki so nujne za razumevanje pomena, n. pr. 153: »glasi se — bralec[.] naj te ne vznervira! —« Nekaj drobiža iz »Parizine«: 95: drobnarij; 97: v osvebo njenih bolečin; 107: klošter.

Ob drugih, že navedenih primerih, ki so kazali premajhno izbirčnost prevajalca, bi bilo treba povedati še tele: če ima Byron čisto normalne oblike

Sť. Peter, Saint John in celo »archangel Michael«, potem ne gre, da prevajalec uporabljaja narečne »svet Peter«, »svet Janez« in »svet Mihel«, kakor da beremc vremenske prerokbe. In za konec še kuriozum iz opomb: 177: »Thomas Moore... je bil zelo upoštevan in še sedaj ne pozabljeni pesnik in pisatelj«. Kakor da je bil edini na svetu!

Kaj naj človek po vsem povedanem še reče? Mislim, da ima bralec že nekakšno vizijo o sodbi, ki bi jo bilo izreči. Ni dvoma, da je dal prevajalec delo prehitro iz rok, marsikaj bi bil gotovo še sam opazil in popravil. Njegovo znanje angleščine utegne biti nekoliko pomanjkljivo za tak prevod, kolikor ne gre le za naglico in nepazljivost. Preostale reči so nekoliko bolj kočljive: izbira besed in podob je stvar okusa, in v tem pogledu so lahko mnenja precej različna.

Kakor rečeno, kdor ne bo nič vedel o izvorniku, bo lahko s prevodom še kar zadovoljen, le včasih česa ne bo razumel in kake reči se mu bodo zdele, upam, prerobate. Podoba, ki jo bo dobil o Byronu, bo zato precej pomanjkljiva in včasih tudi ponarejena — tako se zdi vsaj podpisanemu; kdo drug bo morda zadovoljen z manj.

Janez Gradišnik

O NAGLASNIH ZNAMENJIH V POEZIJI

Pohvalno je, da smo v Menartovem prevodu dobili izbor Byronove muze (še Shelleya bi si ob priliki želeli!). Škoda le, da slovensko besedilo v lepi knjižni opremi ni brez nekih, recimo, tehničnih napak, za katere verjetno ni odgovoren samo prevajalec. Gre za naglasna znamenja. Znano je, da prevajanje poezije v klasični obliki ni lahka stvar, zlasti še iz angleščine, kjer so številne enozložnice možne tudi v odvisnih sklonih — takle angleški verz ti naraste kar v dva slovenska, če nočeš okrniti vsebine. Licentia poetica je prevajalcem dobrodošla, saj jim dovoljuje razne olajšave, n. pr. v razvrstitvi, čistosti (moških) rim, tudi glede poudarka.

Za naglasna znamenja daje SP jasna napotila. Kako ravnamo v vezani besedi? Naglase lahko označimo v oblikah: drvé, gredó, spé — večkrat narobe sploh brati ne moremo! Torej ne bi bilo niti potrebno »na poudarek ali izgovor samoglasnika posebej opozarjati«. Takšno znamenje je menda kar bolj estetskega značaja — navadili smo se ga, pa bi ga pogrešali.

Dalje, da se izognemo dvomnosti: lahkó, samó, takó, temè, napák (gen. pl.) — ko gre za pomenski razloček. Potem dvojnice istega pomena: nikdàr, vendàr, enkràt, glavó itd. (primeri so iz zbirke!), tudi morda (čeprav dublete SP ne dopušča).

Ritem dandanes le redkokdaj zaznamujemo (Prešeren ga je še dosledno!). Če pa nenaglašen zlog, n. pr. naslonko, silim v arzo, poudarjeni del stopice, in ga zavoljo tega zaznamujem z naglasom, to ni več licentia, temveč lapsus v ritmiranju.

Menartov prevod ima glede na gornje preveč naglasnih znamenj, med njimi več napačnih. Posebno bodejo v oči napačna znamenja tam, kjer so sicer rime čiste: morjà — zna, izdà — dva, polmràk — sladak, sencà (gen. pl.) — divja, brez solzà — ima (drugič ima prav: solzà ni!), duhà — omeħa; dalje: bedèč — več (strešica, ki jo sploh rad uporablja — objèm, grè — ne more nadomestiti krativca!), drgèt — pogled.

Čemu so bila ta znamenja sploh potrebna? Nemogoče je, da bi tiskarna ne imela dovolj tip z znaki! Človek bi pomislil, da prevajalec (slavist!) sploh ne vé, kakšen poudarek je krativec. — Čemu zaznamenovati: stàro zlo, častèč, brème?!

Po tihem pravilu poetove delavnice ne delamo znamenj na nečiste stike (tako je sam napravil v primerih: brez zla — srca, glas — obraz, vesla — do dna!), saj s tem slabost še poudarjamo! Znamenje namreč rime ne more popraviti in pesnik ne more vsiljevati nepravilnega branja, n. pr. drgèt — besed, pri nogáh — strah, nogám — tam, v megláh — strah, val morjà — tla, prizadène — mene, zamrí — dni. Čudno je, da bi prevajalec in pesnik ne imel ušesa za to!

Licencijsi si je dovolil tele: preživél, za sé, luči (gen. sg.).

Kako je prišlo do tega? To ne morejo biti tiskovne napake — tudi te bi moral kdo popraviti! Ne recite, da to nikogar ne moti — škoda se mi zdi prevoda v lepi opremi! Če že poet zviška gleda na to »profesorsko dlakocestvo« in »formalizem«, zakaj kak korektor tega ne izboljša? Zanimivo je, da so gornje pogreške zvečine v lirskih pesmih, v epskih (Parizina in Vizija), ki sta bili objavljeni v literarni reviji, je sploh manj znamenj, tudi napačna niso — dokaz sodelovanja tuje roke?

Morda pa prevajalec pravil v SP sploh ne priznava? Potem bi moral to objaviti kje v opombah...

Sodobni pesniki imajo menda v splošnem malo smisla za te »nadrobnosti«. Nekateri šarijo z naglasi kar na slepo. Od Župančiča naprej nihče ni več uspel s poslušom na tem področju. So to okovi? Ali naj bere vsak po svoje, zdaj drgét, drugič drgét, kot ima prevajalec?! Bo nemara v tem več pesniške svobode, zvočnosti in ubranosti rim (!)? Verjetno bodo za kaj takega navdušeni mnogi, ki jih žuli utesnjenost slovenskega pravorečja — »vsi jo bodo povzeli za tabo«!

Podobno neskladje s pravili SP je pri ločilih: pogrešamo nekaj vejic pri pravih odvisnikih (na str. 64, 85, 135, 139, 149, 157, 161 — za »tiskarskega škrate« preveč »čarovnij«!). Nekaj ločil je narejenih zelo po osebnem okusu, verjetno tudi pod vplivom angleške interpunkcije. Dvojna ločila (n. pr.: ! : — klicaj pred dvopičjem!) so pri nas nenavadna in nelepa.

Še to: Pojasnila na kraju knjige so slabo skorigirana — ponavljam: škoda za lepo knjigo!

L. St.

OSEM SPEVOV ILIADE

Mladinska knjiga v Ljubljani je v zbirki Kondor (1956) izdala osem spevov Iliade. Izdajo je priredil Kajetan Gantar po Sovretovem prevodu iz leta 1950 kot cvetnik najlepših spevov iz Iliade, saj obravnava kugo v grškem taboru, kovanje orožja, Hektorjevo slovo in smrt, njegov odkup in pokop.

Knjiga se nekolikanj loči od Mohorjeve izdaje v Cvetju. Tam je Sovre iz celotnega dela izbral okoli 4000 verzov in jih povezal z vsebinskim posnetkom v prozi. Tukaj je Gantar podal 8 spevov v celoti, vsebino drugih pa v komentarju. Oba načina imata svojo dobro plat pri šolskem berilu.

Sovretovemu uvodu, ki na 45 straneh izčrpno obravnava nastanek epa, homersko vprašanje, verstvo, junake, epski slog in heksameter, ustrezajo tukaj dokaj skrajšane opombe. To je škoda, rajši bi pogrešil en cel spev! Vendar nas za to odškodujejo številne podobe in izvrstna razlaga ob njih. Vso hvalo založnici!

Prevod je Sovretov in to nam dosti pove. Sovrè je mojster slovenskega šestomera, pa tudi — poleg Stritarja in Levca — njegov poglavitni zakonodajalec. Natanko je potegnil ločnico med trohejem in spondejem, opredelil pristne in ponarejene spondeje, zavrgel šablonsko, pri nas že kar tradicionalno poudarjanje sicer nepoudarjenih zlogov, zlasti na začetku stiha. Sam pravi, da je pravilno delanje spondejev in menjavanje cezur kakor začimba, ki daje juhi okus. V skladu s tem posnema Sovretov prevod ritmično mnogostranost izvirnika in se izogiba enoličnosti.

Boljše je sovražnik dobrega. Držeč se tega načela, ni Sovre nikoli do kraja zadovoljen s svojim delom; zmerom išče, kako bi to ali ono lepše povedal, kako bi se čimbolj približal izvirniku. Kar primerjajte pričujoči prevod z osem let starejšim v Cvetju: zanimiv pogled v prevajalčevo delavnico. Za primer nekateri popravki v prvem spevu:

1. Pesem zapoj mi, boginja, o jezi Pelida Ahila: pesem, boginja, zapoj o jezi Pelida Ahila. Verz iz samih daktilov je enoličen, zatorej je en daktil zamenjan s spondejem.

12. Žrec je namreč prišel do urnih bil ladij Ahajcev: žrec je namreč prišel do jadrnih ladij Ahajcev. Mašilo bil je izginilo!

51. Končno na same ljudi obrnil je bridka strelila: slednjič na same ljudi naperi koničaste strele. Knjižni izraz *končno* je zamenjan, ravno tako papirnati *strelila*, zato pa dramatični sedanjik poživi pripoved.

193. Vtem ko tako premišljuje ob boju razuma in čustva: vtem ko tehta tako, ob boju med glavo in srcem. Izvrstna zamenjava abstraktnega s konkretnim!

210. Daj, opusti prepir, nikar ne izdiraj še meča: daj, opusti nasilje, nikar ne izdiraj rezila! Primeren popravek, saj Atena ne prepoveduje besednega spopada.

518. Kaj spravljaš v prepire me s Hero: kaj siliš le v zdrabo me s Hero? Sovre čuti, kje je mesto za krepak izraz. Knjižno izražanje nadomešča z ljudskim, kjer se le dá, n. pr. 365! Pokaj bi ti torej še pravil: pokaj bi ti neki še pravil? in 408: pomagati začasno Trojancem: za čas pomagati Trojancem.

Večina stihov se seveda ne dá izboljšati, ker so že tako dobri. Kdor hoče užiti vso lepoto izvirnika in občudovati Sovretovo mojstrstvo, naj prebere kovanje orožja v 18. spevu. Nič iskanih izrazov in jezikovne romantike, marveč sama naravnost. Na pesniško privzdignjenih mestih se ne boji slovanskih izposojenk, pri krepkem izrazu ne ljudskih besed, rekel iz vsakdanje govorce. A. B.

Slovniske in pravopisne drobtine

ALI JE IZRAZ »PREMOŽENJE« GERMANIZEM?

Oglejmo si pomenski razvoj te besede! Začnimo z glagolom »premoči, premorem«! Pri starejših pisateljih pomeni isto kot danes »premagati«. »Premagati je prvotno nedovršnik k »premoči«, a se danes rabi kot dovršnik. Pri Mihiu Kastelcu beremo na primer: Kateri hudega ne premore, je sam premožen. Preveden v današnjo knjižno slovenščino bi se stavek glasil: Kdor hudega ne premaga, je sam premagan. Glagolski samostalnik k »premoči« je »premoženje«, kar pomeni pri istem Kastelcu to, kar danes »zmaga«. Tudi danes lahko pomeni »premoči« isto kot »premagati«. Tako pravimo na primer: Jeza ga je premogla, kar je toliko kot: Jeza ga je premagala.

Danes besede »premoženje« ne rabimo več v pomenu zmaga, temveč v pomenu »imetje«. Kako je nastal ta pomenski prenos, ni težko razumeti. Tudi danes govorimo še: veliko, malo premore; niti beliča ne premore. Veliko pa premore, kdor ima denar, imetje. Po tem razvoju je glagolski samostalnik »premoženje« dobil pomen »imetje«. Tako ni treba, da bi videli v tem izrazu germanizem. Ivan Tominec

NEKAJ SLOGOVNIH OHLAPNOSTI

Mati je bila bleda in obraz čisto spremenjen. — V tem stavku je huda slogovna napaka, ker drugi stavek v priredju nima povedka, torej tiči v njem nedovoljena elipsa. Pisec jo je zagrešil po vplivu romanskih jezikov. Slovensko je edino mogoče zapisati: mati je bila bleda in njen obraz je bil čisto spremenjen ali: mati je bila bleda in obraz je imela čisto spremenjen.

V nasprotno slogovno napako je zabredel pisec tegale stavka: Premaknil sem se in kakor kraška burja *sem* zvihral v direktorjevo pisarno. Tu je drugi sem popolnoma odveč, ker v vezalnem priredju ne ponavljamo jedra povedka, marveč zapišemo samo povedno določilo, v tem primeru opisni deležnik. Zato je stavek lepši, če zapišemo: Premaknil sem se in kakor kraška burja zvihral v direktorjevo pisarno.

Huda slogovna ohlapnost nastane tudi, kadar vežemo različne osebkke z glagolom, ki more imeti ob sebi le osebe, ne pa pojmov. Zato je povsem napačen stavek: ... če že niso domačini na odru, pa gostujejo druge gledališke skupine, balet mariborske opere, pevski koncerti, recitacijski večeri itd.

Gostujejo namreč lahko le gledališke skupine in kvečjemu še balet, nikakor pa ne morejo gostovati recitacijski večeri in pevski koncerti. V takem primeru bo treba povedek zamenjati v drugem delu in zapisati: če že niso na odru domačini, pa gostujejo druge gledališke skupine, imeli pa smo tudi pevske koncerte, prirejali recitacijske večere itd. To se pravi, da moramo zelo paziti na pomen in zveze posameznih glagolov, ne pa nesmiselno vezati z enim samim glagolom najrazličnejših osebkov ali povedkov, ki utegnejo imeti povsem drugačne zveze.

Fr. Jesenovec

K POLEMIKI O PISAVI IMEN SADNIH SORT

V mesečniku Sadjarstvo, vinarstvo in vrtnarstvo (XLII, 1955, št. 9—10) je pomolog prof. Josip Priol objavil članek: O nastanku sadnih sort ter o izvoru in pisavi pomoloških nazivov. Na koncu članka avtor ugotavlja, da je treba v slovenščini pisati imena sadnih sort z veliko začetnico, in sicer 1. zato, da poudarimo status sadne sorte, 2. zaradi poenotenja pisave pomoloških imen in 3. zato, ker pišejo tako vsi slovanski, romanski in germanski narodi. To ugotovitev je prof. Priol še nadalje podkrepil s kratkim dodatkom v naslednji številki istega časopisa (št. 11). Tu ugotavlja, da je pisava imen za sadne sorte z veliko začetnico popolnoma v skladu s Slovenskim pravopisom.

Trditve prof. Priola v omenjenih člankih pa niso našle odobravanja pri naših slavistih. Prof. dr. Tomšič je v JiS I, 241—245 z jezikovnega stališča prepričljivo ovrgel veljavnost Priolovih ugotovitev. Vendar njegova razlaga prof. Priola ni zadovoljila, kar je obrazložil v članku O bistvu sadnih sort in njihovi pisavi (SVV XLII, 1956, št. 6). V tem članku prof. Priol ugotavlja, da nimajo naši slavisti pravilne predstave, »kaj pomeni v biološkem, genetičnem in pomološkem pogledu termin sadna sorta«. Zato še enkrat podrobno razlaga svoje nazore. Prof. Priol vztraja pri svojem stališču in piše med drugim: »Zaradi tega je brez podlage bojazen, da bi se postavili tudi v drugih strokah, v zoologiji, kemiji, medicini, geologiji itd. na slično stališče kakor v sadjarstvu. Čemu neki, ko pa ni za to nikakega povoda, saj nimajo opravka s sadnimi sortami, ki so v tem pogledu nekak specifikum, iz gole muhavosti pa gotovo ne bodo začeli uvajati velike začetnice, razen morda v primerih, ki jih določa Slov. pravopis.«

Kdor je nepristransko in vestno prebral pravkar omenjene članke prof. Priola in prof. dr. Tomšiča, bo verjetno dobil vtis, da je zadeva precej zamotana, češ, sadjarji ne poznajo dovolj jezikovnih pravil, jezikoslovci pa vedo premalo o sadjarstvu, da bi se lahko zedinili. Vendar ni tako. Čeprav prof. Priol prof. dr. Tomšiču očita, da nima pravilne predstave, kaj pomeni v biološkem, genetičnem in pomološkem pogledu termin sadna sorta, je — vsaj zame kot biologa in botanika — resnica vendarle na strani prof. dr. Tomšiča. Prof. Priol je namreč v svoji vnemi za poenotenje pisave imen sadnih sort prezrl več osnovnih postavk iz biologije, zato je njegovo, v sadjarskem pogledu na videz neomajno sklepanje, vendarle precej dvomljive veljavnosti. Če vestno preberemo Priolove članke, lahko ugotovimo tele pomanjkljivosti in nedoslednosti:

1. Definicija klona, kot jo formulira prof. Priol, je precej nejasna. Za klon ni bistven ustroj lesa, kakor bi mogli razumeti iz besedila prof. Priola (SVV 1955, 202). Prav tako ni bistvena niti fenotipična identiteta (SVV 1956, 145). Ravno nasprotno, pripadniki enega in istega klona se zaradi različnega okolja, v katerem živijo, fenotipično med seboj lahko mnogo bolj ločijo kot organizmi, ki so genotipično med seboj različni.

2. Klon ni nikakršen sadjarski specifikum, kot bi utegnili povzeti iz tolmačenj prof. Priola (SVV 1956, 148). Klone lahko vzgojimo od vsakega organizma, ki se razmnožuje nespolno, torej vegetativno. Obstoji tudi v naravi, in sicer pri vseh organizmih, ki se razmnožujejo izključno nespolno, n. pr. pri modrozelenih algah, bakterijah, mnogih glivah in tudi cvetnicah. Tudi pri živalih poznamo klone. Zato bojazen prof. dr. Tomšiča, da bi se lahko postavili tudi v drugih strokah (botaniki, zoologiji itd.) na podobno stališče kot v sadjarstvu, nikakor ni neupravičena.

3. Individuum in genotip nista identična pojma. Zato tudi ne moremo — kljub vsem citatom, ki jih navaja prof. Priol — imeti vseh pripadnikov klona zaradi njihove genetične identičnosti za en sam individuum. Trditev, da je klon »enkratno individuum, ki živi razdeljen na tisoč in tisoč drevesih« (SVV 1956, 147), je paradokсна. To, kar je *nedeljivo (in-divid-uum)*, ne more živeti *razdeljeno* na tisoč in tisoč drevesih. Kako je n. pr. s kvasnicami ali pa z genetično zelo dobro raziskanimi papučicami. (parameciji)? Ali bomo tudi tukaj trdili, da so milijoni posameznih organizmov, ki lahko v kratkem času nastanejo z delitvijo iz ene same edinke, samo en edini individuum? Res je, da imajo vsi pripadniki enega klona enake dedne osnove in da jih zato v *genetičnem* pogledu imamo za identične, vendar to ni razlog, da bi jim odrekli njihovo individualnost, saj živijo vsak svoje čisto zasebno življenje. Enako je tudi pri enojajčnih dvojčkih. Oba imata enake dedne osnove, a kljub temu ne moremo zanikati, da sta to dva individuuma. In glede tega tudi z mošancijem in sadnimi sortami sploh ni drugače.

4. Tudi če bi bilo mišljenje prof. Priola, da so vsi mošanciji na svetu en sam razkosan individuum, pravilno, bi to ne bil še noben prepričljiv razlog, da bi pisali imena sadnih sort z veliko začetnico. Po pravilih SP namreč ni v nobenem primeru mogoče, da bi pisali ime mošancelj z veliko začetnico, tudi takrat ne, ko bi bil še danes eno samo drevo. Rastlin pač ne kličemo kot Dimko, Belko in Čado. To sledi nedvoumno ravno iz tistega odstavka SP, ki ga navaja prof. Priol (SVV 1955, 257).

5. Pisava imen sadnih sort z veliko začetnico je skoraj neizvedljiva. Število sadnih sort gre — po podatkih samega prof. Priola — v tisoče (SVV 1956, 148). Potemtakem bi bilo treba dopolniti novo izdajo SP tako rekoč s sadjarskim leksikonom, saj menda naši sadjarji ne pričakujejo od našega izobraženca, da bo vedel na pamet, katera sadjarska imena so za sorte in katera za druge kategorije. Kaj pa bo potem z vinskimi, hortikulturnimi in drugimi sortami? Tudi teh ni malo! In če bomo pisali ene z veliko začetnico, bomo morali tudi druge.

6. Če bomo pisali Majski vrh, Vršački breg ipd. (SVV 1956, 148), kmalu ne bomo vedeli, ali so to geografska, sadjarska, vinarska, vrtnarska, botanična ali kaka druga imena. Vprašanje je, če bo s tako pisavo odpravljen kaos v sadjarski terminologiji. Bolj verjetno je, da bo nastal zaradi tega prej kaos v slovenskem pravopisu.

7. Težko je razumeti, zakaj bi bilo ravno v sadjarstvu tako težko pisati imena sort z malo začetnico, razen če so izpeljanke iz lastnih imen s pripono -ov. V botaniki ni pri tem nobenih težav. Zato ni bojazni, kot misli prof. Priol, da bi z malo začetnico omalovaževali zaslužne može. Vendar pa so imena s pridevniki na -ov večkrat ravno glede tega precej nerodna. Dvomljivo je n. pr., če pri imenih rastlinskih vrst, kot so: Bertolonijevo kurje zdravje, Vailantova lakota, Hacquetov ušivec, Michelijev svinjski rep, Pollichov rigec itd., z veliko začetnico kdovekaj pripomremo k ugledu zaslužnih mož. V zoologiji in medicini bi našli še vse drugačne primere!

8. »Status sorte« bi sadjarji v svojih strokovnih člankih poudarili veliko učinkoviteje, če bi jih dosledno označevali s posebno vrsto tiska (tiskarskega sloga), podobno kot v bioloških razpravah tiskamo po navadi sistematske termine (t. j. imena vrst, rodov, družin itd.) z ležečim tiskom.

9. Iz dosedanjih izdaj hrvatskega in srbskega pravopisa ni mogoče povzeti, da bi Hrvati in Srbi pisali imena sadnih sort z veliko začetnico. Kolikor je znano, tudi novi pravopis kaj takega ne bo predpisal. V pravopisih in besednjakih drugih narodov je ravno tako težko najti dokaze za trditev prof. Priola, da vsi slovanski, romanski in germanski narodi pišejo imena sadnih sort z veliko začetnico.

Prof. Priol je nedvoumno odličen strokovnjak v sadjarstvu, tega mu gotovo nihče ne oporeka. Tokrat ga je pa pot iz sadjarstva zanesla na jezikovno področje in zato mu ne bomo zamerili, če ni zadel žebice na glavico. S strokovne plati je pravopis pač vedno drugačen kot z jezikovne. Ne smemo pa pozabiti, da je pravopis kljub vsemu vendarle jezikovna zadeva. Zato mu tudi ne moremo krojiti mere po potrebah posameznih strok, temveč mora ustrezati vsem, ki jezik uporabljajo, v enaki meri.

Zoonimir Devidé

Opomba. Ker je bilo vprašanje o tem, kako naj se pišejo imena sadnih sort, pretreseno tako z jezikovnega kakor tudi z naravoslovnega stališča in ker se ugotovitve obojnega pretresa ujemajo in tudi niso v nasprotju s SP, memimo, da JiS lahko sklene obravnavo tega vprašanja. F. T.

ŠE O VELIKI ZAČETNICI

V lanskem letniku JiS je dr. France Tomšič pisal o veliki začetnici pri stvarnih lastnih imenih. Piscu je šlo predvsem za to, da omeji rabo velike začetnice pri lastnih imenih, ki označujejo ustanove in podjetja.

Slavisti kranjskega okraja smo jeseni na posvetovanju v Kranju med drugim razpravljali tudi o »novem« odnosu do velike začetnice in, da bi bilo poučevanje v vsem okraju enotno, sklenili, da bomo v šoli uporabljali veliko začetnico tako, kakor so priporočali članki v JiS. Pri tem pa so se pokazale težave, kot jih doslej v poučevanju velike začetnice nismo bili vajeni. Izvirajo predvsem iz neenotnosti, ki glede na začetno črko skoraj že meji na individualno obravnavanje stvarnih lastnih imen.

Res je, da tudi doslej raba velike začetnice ni bila vedno enotna, vendar pa nejasnost ni bila tolikšna, da v šoli ne bi bili mogli preko nje. V mislih imam namreč imena za prosvetne ustanove, ki smo jih pisali zdaj z malo, zdaj z veliko začetnico, na primer takole: Učenci *osnovne šole v Medvodah* so obiskali Prešernov rojstni kraj. Pisali pa smo tudi: Dijaki *Tehniške srednje šole v Ljubljani* imajo svoj pevski zbor. SP 1950 teh stvari niti ni natančneje določil, vendar pa je toliko nakazal smer uporabe, da bi bili morali tudi ime za osnovno šolo v Medvodah pisati z veliko začetnico, saj tudi tu gre za naslov ustanove, prav tako kot pri *Tehniški srednji šoli v Ljubljani*, pri *Filozofski fakulteti v Ljubljani* in tudi pri *Krajevnem ljudskem odboru Zagorje* (glej SP 1950, str. 17). Neenotnosti v tem primeru pravzaprav ni zakrivil SP, pač pa najbrž splošni in podzavestni odpor do pretiranega uporabljanja velike začetnice.

Zdaj, ko to v šoli že odpravljamo, pa so se pokazale težave, ki so posledica nove nejasnosti pri tem pravopisnem problemu. Naj začnem kar pri ustanovah! Četudi bomo imena za vse prosvetne ustanove pisali z malo, torej tudi *tehniška srednja šola v Ljubljani*, *filozofska fakulteta v Ljubljani*, prav tako morda ime za oblastno ustanovo *krajevni ljudski odbor Zagorje*, bi bilo najbrž že pretirano, če bi na primer tudi pri imenih za *Akademijo znanosti in umetnosti* ali za *Slovensko narodno gledališče* odpravljali veliko začetnico. Pri vseh teh imenih gre za ustanove in zato ni razloga, da bi začetno črko v teh primerih pisali različno. Vprašanje je samo, za kaj se bomo odločili. Ker bi bilo res neprimerno, da bi uvajali veliko začetnico tudi tam, kjer je do zdaj nismo pisali (na primer *osnovna šola v Medvodah*), nam končno ne ostane drugega kot enotno uporabljanje male začetnice pri vseh imenih za ustanove, čeprav bomo s tem šli morda predaleč. Še vedno pa je boljše, da gremo malo dalj in da ostanemo enotni, kot da bi veliko začetnico obravnavali preveč individualno ter tako delali težave vsem, ki pomakajo pero v črnilo, še posebno pa učiteljem in učencem.

Nekoliko drugačna je zadeva z imeni za podjetja. Tu smo bili v skladu z navodili SP 1950 o veliki začetnici dokaj enotni. Po novih vidikih pa je v teh primerih obravnavanje velike začetnice v šoli bolj zapleteno, kot je bilo prej tudi takrat, ko je šlo za nekatere nedoslednosti pri imenih za ustanove. Imena za podjetja se namreč po svoji sestavi ločijo med seboj bolj kot druga lastna imena. V glavnem bi jih lahko razdelili v dve skupini:

1. Lastna imena, v katerih so besede občnega pomena združene z besedo, ki jo uporabljamo v prenesenem pomenu (fantazijski dodatek), vse skupaj pa je lastno ime podjetja, n. pr.: *Obrtno mesarsko podjetje »Rog«*, *Obrtna zadruga »Elita«*. Mimogrede naj omenim, da v naslavljanju in seveda tudi v rabi velike začetnice v teh primerih vendarle nismo bili čisto dosledni. Pisali smo namreč *»Mineral«*, *trgovina z laki, barvami, steklom*, na drugi strani pa *Tovarna kemičnih izdelkov »Ilirija«*. Podjetje *»Odpad«* smo vedno označevali le s fantazijskim dodatkom.

2. Lastna imena brez fantazijskega dodatka, n. pr.: *Tovarna avtomobilov Maribor, Železarna Jesenice, Kmetijska zadruga Železniki*.

Ni dvoma, da je pri lastnih imenih prve skupine velika začetnica umestna, seveda le pri fantazijskem dodatku, v prvi besedi naslova (pri besedi z občnim pomenom pa jo brez škode lahko opustimo). Težave pa nastanejo pri imenih druge skupine. Kakor hitro bi namreč pri imenih za ta podjetja pričeli uporabljati malo začetnico, bi tem podjetjem nekako odvzeli pravico do naslova, kot ga imajo podjetja v prvi skupini. Kar pa bi bilo še hužje, razbijali bi enotnost v rabi velike začetnice za podjetja, to enotnost pa še najlaže obdržimo z načelom, naj vsak naslov, tak ali drugačen, pišemo z veliko. Če ima torej neko mesarsko podjetje naslov »Rog«, naj nosi drugo podjetje naslov *Železarna Jesenice*. Skoraj se mi zdi odveč omenjati, da samo krajevno ime (Maribor, Jesenice) ne bi moglo pomeniti tudi naslova podjetja. Bojazni, da bi naslovi z občnimi imeni in z veliko začetnico sredi stavka zveneli preveč uradno, se lahko izognemo s tem, da podjetja poimenujemo z drugimi besedami, n. pr. *mariborska tovarna avtomobilov, jeseniška železarna, kmetijska zadruga v Železnikih*.

Če bomo vsa imena za podjetja pisali z veliko začetnico, bomo precej prispevali k doslednosti pravopisa in tudi k lažjemu obravnavanju velike začetnice v šoli. Isto bomo dosegli s tem, če bomo imena za vse ustanove pisali z malo. S prvim in drugim se bomo izognili vsaki meglenosti, kajti različne med tem, kaj je ustanova in kaj podjetje, ne bo težko razložiti in tudi ne težko razumeti.

Prav bi bilo, da bi naši najvidnejši jezikoslovci natanko določili rabo velike začetnice ter s svojo odločitvijo seznanili vse gimnazije v Sloveniji, bodisi po Slavističnem društvu ali vsaj v reviji *JiS*.

Jože Šifrer

Opomba. Začnimo pri koncu! Želje, ki jo izraža tov. Šifrer v zadnjem odstavku, v takšni obliki ni mogoče uresničiti. Počakati je treba na novi pravopis; kar bo ta določil, bo imelo obvezno veljavo tudi za šole. Kar sedaj pišemo o tem, so le posvetovanja in iskanje pripravne poti, kako bi se dalo razvozlati to res zamotano vprašanje. Prav je, da slišimo tudi glas iz šolske prakse. Učitelji slovenščine na srednjih šolah gledajo na to seveda bolj s pedagoškega stališča in skušajo rešiti vprašanje tako, da bi bila pravila o rabi velike začetnice kar najbolj preprosta in uporabna. Predlogi tov. Šifrerja so eden izmed poskusov na tej poti. Po svoje so zanimivi, vendar se mi zdi delitev na imena za ustanove in na imena za podjetja nekam prisiljena, ker gre na obeh straneh za imena enake narave. Z veliko naj bi se pisala vsa tista imena, ki so v celoti enkratna, t. j., ki se v celoti rabijo za eno samo podjetje ali ustanovo; pri naslovih pa, ki se enako začenjajo (n. pr. osnovna šola, nižja gimnazija, ekonomska srednja šola, ljudski odbor, svet, glavni odbor, inštitut, kmetijska zadruga, gozdno gospodarstvo, zakon, uredba, pravila, statut itd.) in so šele v drugem delu »individualizirana« z imenom kraja ali navedbo vsebine in pod. (osnovna šola v Medvodah, ekonomska srednja šola v Mariboru, ljudski odbor Zagorje, zakon o družbenem planu, glavni odbor Rdečega križa itd.), pri takšnih imenih pišimo malo začetnico. Zato je jasno, da se piše Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, Akademija za glasbo v Ljubljani, Slovensko narodno gledališče v Ljubljani, Mestno gledališče v Ljubljani, Narodno gledališče v Mariboru, da pa moramo pisati kmetijska zadruga Železniki, gozdno gospodarstvo Novo mesto. Zato tudi ne kaže, da bi pisali imena za vsa podjetja kar od kraja z veliko začetnico. Tako naj se pišejo samo imena podjetij brez fantazijskega dodatka.

F. T.

ODGOVORI NA VPRAŠANJA

Tov. J. Bekšu: Bincati pomeni brcati, bincelj je mišičnati, mesnati del nad konjskim kopitom. — Bukve ali knjiga? Prvo je ljudska izposojenka, drugo knjižna, obedve pa danes že popolnoma udomačeni. — Časih ali včasih? Prvotni včasih se je obrusil, kot se prislovi sploh radi obrusijo. — Dnika ali dnjača se imenuje na dnu ležec svet. — Dovolj ali dovelj? Oboje iz prislov-

nega izraza *do volje*; drugo je samo narečna oblika. — Ličina je približno isto kakor ličje. — Molža ali molžnja. Iz korena *molz-* lahko naredimo samostalniki s pripono *-ja* ali *-nja* kakor n. pr. piča iz pit-ja (pitati) in prošnja iz pros-nja. — Nesmisel ali nezmisel? Danes samo prvo, prevzeto iz sh. *ne-smisao*. — Preprost ali priprost? Samo preprost; tu ni dvojnice kakor n. pr. presrčen, prisrčen. — Pišemo *rdeč*, *rjav* (prim. rja), toda *rumen* (prim. ruda). — Spotaknem ali spodtaknem? Glagol je sestavljen s predponama *s-* in *po-*. Ker se navadno spotaknem z nogo, se je zbudil občutek, kakor da je zveza s *spod*; takšno naslonitev kaže tudi gorenjsko *spohtaknem*. — Domača beseda *tin* pomeni prestenek, vmesno steno; kot slovanska izposojenka pa je isto koš pomoli (okno v tinu ‚Erkerfenster‘). — Ustromiti se je vpeljal Levstik za vzravnati se. — Pišemo ujeti, ne vjeti. — Glagol vsebovati je še mlad in morda res ni najlepše narejen, vendar je dovoljen kakor tudi samostalniki vsebina; včasih bi ga lahko nadomestili z izrazom v sebi imeti ali obsegati. — Dovoljena je samo pisava zanikrn in zoprn, pač pa imamo dvojnico nečimrn poleg ničemuren.

Tov. F. Bolka iz Celja je vprašal, ali ni bolje rabiti *sesti*, *leči* kakor *usesti se*, *uleči se*, češ da predpona *u-* izraža gibanje na noter. SP dovoljuje obojno obliko, slišite jo tudi v vsakdanjem govoru. Predpona *u-* pomeni odmikanje, odstranitev, umanjšanje, n. pr. ubežati, ukrasti, uiti, upasti, ušteti se (ustrezno lat. *au-*, n. pr. *au-ferre*, *au-fugio*). Poleg tega izraža tudi dokončanje dejanja: umesiti kruh, vino se je učistilo, upokojiti itd. — To predpono je treba v knjižnem jeziku ločiti od predpone *v-*. Le-tá pač izraža gibanje navznoter: vdeti nit v šivanko. (Pri besedah, ki se začenjajo z *v*, jo nadomešča predpona *u-*: uvod, uvoz.)

V ljudskem govoru se obe predponi ne ločita (razen pred vokali, *l* in *r*), ker se obe izgovarjata kot kratek *u* ali pa vežeta v dvoglasnik. Nepotrebno in umetno ločevanje med obema priponama, ki so ga pred sto leti uvedli po stari cerkveni slovanščini, dela pišočim velike preglavice in hudo zmešnjavo v pravopisu. Zatorej niti ne moremo pričakovati popolne doslednosti v pisavi. Res je, da pišemo *u-* za odmikanje, manjšanje ali dokončanje dejanja, predpono *v-* pa za gibanje navznoter, vendar pomen včasih ni dovolj izrazit, pa nastane omahovanje. Imamo tudi primere z obojno predpono, ker je pomen različen: ubadati se (truditi se) : vbadati šivanko — ubiti žival : vbiti v glavo — udelati pot : vdlati dragulj — solze se udero : voda vdre v klet — ugrizniti se : vgrizniti v jabolko — juha se ukuha : sadje vkuhamo — dež se ulije : vliči vodo v vino — ulomiti kos pogače : vlomiti v hišo — voda je upadla : Turek je vpadel v deželo — ogenj upihniti (ugasiti) : ogenj vpihniti (podnetiti) — urezati se : vrezati v kamen — usekati se : vsekati v skalo — ustaviti se : vstaviti črko — moško se ustopiti : vstopiti (v izbo) — dež se usuje : vsujem moko v vrečo — ušteti se : všteti v število — trma se mu utepa : vtepati v glavo. Povratna raba je rada vezana na predpono *u-* (usuti se), ponovljeni predlog pa na predpono *v-* (vsuti v vrečo).

V nadaljnjem bom navedel nekaj sestavljenk, kjer si je pisavo treba zapomniti, ker pomen ni dovolj jasen; često je pisavo uveljavila raba ali celo etimološko modrovanje.

Predpono *u-* pišemo: ugrezniti, ujeti, uloviti, uokviriti, upodobiti, uporabiti, upoštevati, uresničiti, usesti se, usajati se, ustrahovati, usčiniti, usčipniti, utopiti, užalostiti itd.

Predpono *v-* imajo vbokel, vbrizgniti, vcepiti, včrtati, vdahnuti, vdati se, vdeti, vdolbsti, vglobiti se, vgnezditi se, vgozditi, vhod, vkleniti, vknjižiti, vkopati, vkovati, vloga, vložiti, vmešati, vneti, vpisati, vpiti, vplačati, vplesti, vpliv, vprašati, vpreči, vriniti, vsaditi, vseliti, vsesati, vstati, všolati, vtakniti itd.

Tov. V. Gaberski je spet navedel nekaj zgledov ‚aglutinacije‘ (plesna glasba, obrazne mišice). Ker je to vprašanje silo pereče, ne kaže, da bi ga obravnavali med odgovori. Zatorej prosimo dopisnika, naj zbere čimveč gradiva in ga v posebnem članku obdela. Uredništvo bo dodalo svoje mnenje. Za ‚štimungo‘ ima še eno slovenitev — ubranost (prim. strokovnjak ubira klavir; jeseni je narava ubrana na otožnost; duša mi je veselo ubrana). Za pejsažje in pejsažiste predlaga vrnitev k že udomačenima izrazoma krájina in krájinar.

A. B.

Nove knjige založbe Mladinske knjige

KNJIŽNICA ZA PREDŠOLSKO MLADINO

| | |
|----------------------|----------------------|
| Peljemo se | Pesmice |
| Cirkus | Cicibanove pesmice |
| Veliki in mali zajec | Belokranjske pesmice |

Vse slikanice so natisnjene na kartonu in zaradi tega zelo trpežne. Prve štiri slikanice dobite po 100 dinarjev, zadnji dve pa po 150 dinarjev izvod.

CICIBANOVA KNJIŽNICA

Danilo Gorinšek: Veseli raj. Zbirka pesmi. Ilustriral Janez Vidic. Kartoniran izvod stane 90 dinarjev.

Desanka Maksimović: Vetrova uspavanka. Zbirka pesmi za najmlajše. Ilustrirala Marija Vogelnikova. Broširana knjiga stane 150, vezana v polplatno pa 190 dinarjev.

Branka Jurca: Bratec in sestra. Dvobarvne ilustracije je narisala Cita Potokar. V polplatno vezana knjiga stane 220 dinarjev.

PIONIRSKA KNJIŽNICA

Prežihov Voranc: Solzice. Ponatis najbolj iskane mladinske knjige z ilustracijami Franceta Miheliča. Broširana knjiga stane 120, vezana v polplatno 190, v platno pa 260 dinarjev.

Charles Dickens: Oliver Twist. Broširana knjiga stane 390, vezana v polplatno 560, v platno pa 690 dinarjev.

GLOBUS

Joshua Slocum: Z jadrnico okoli sveta

Tibor Sekelj: Daleč od civilizacije

ZLATA PTICA

Litovske pravljice

Hauffove pravljice

IZ ŽIVLJENJA ŽIVALI

Miroslav Zei: Morski svet

Vse zbirke in posamezne knjige lahko naročite v vsaki knjigarni ali pa direktno pri založbi

»MLADINSKA KNJIGA«

Ljubljana, Tomšičeva ul. 2

V OCENO SMO DOBILI

Redne knjige Prešernove družbe v Ljubljani:
za leto 1957, in sicer:

Marij Avčin in Slava Lunaček: Otrok od spočetja
do pubertete

France Bevk: Iskra pod pepelom

Andreja Grum: Praktični nasveti za dom

Zorka Peršič: Koledar Prešernove družbe 1957

Ivan Ribič: Kala

Beno Zupančič: Mrtvo morje