

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN  
SLOVSTVO**

letnik XXXIV – leto 1988/89 – št. 6



# Jezik in slovstvo

**Letnik XXXIV, številka 6**  
**Ljubljana, marec 1988/89**

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 številk).

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani.

Glavni in odgovorni urednik: Aleksander Skaza, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Uredniški odbor: Aleksander Skaza (glavni in odgovorni urednik), Marko Juvan, Andrijan Lah (slovenska slovstvena zgodovina), Tone Pretnar (primerjalna slavistika), Hermina Jug-Kranjec (slovensko jezikoslovje), Alenka Šivic-Dular (primerjalno slovansko jezikoslovje) in Boža Krakar-Vogel (didaktika jezika in književnosti).

Lektor in korektor: Alenka Logar-Pleško.

Tehnični urednik: Andrej Verbič.

Svet časopisa: Marjeta Vasič (predsednica), Marjan Javornik, Marko Juvan, Mira Medved, Jože Munda, Pavle Vozlič, France Vurnik in uredniki.

Fotostavek: Studio Vojc, Ljubljana.

Tisk: Zupančič, Ljubljana.

Opremila inž. Dora Vodopivec.

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

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

Letna naročnina 10.000 din, polletna 5000 din, posamezna številka 1250 din.

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 2000 din.

Za tujino celoletna naročnina 40.000 din.

Rokopise pošljite na naslov: Uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Revijo gmotno podpirajo Kulturna skupnost SRS, Znanstvenoraziskovalni center SAZU in Izobraževalna skupnost SRS za družboslovje.

Naklada 2400 izvodov.

Po mnenju Sekretariata za informacije SRS, št. 43-544/83 je revija oproščena plačila temeljnega davka od prometa proizvodov.

---

## Vsebina šeste številke

### Razprave in članki

**129** *Gregor Kocijan*, Majcnova kratka pripovedna proza (1905–1917)

**136** *Igor Maver*, Potovanje W. M. Thackeraya preko slovenskih krajev

### Metodične izkušnje

**141** *France Žagar*, Domišljijski spis v osnovni šoli

### Razgledi

**146** *Samo Krušič*, Institucija »javnosti«, nova organizacija »govora« in mimezis v razsvetljenskem romanu

### Poskusi branja

**152** *Igor Grdina*, Novačanovo dadaistično besedilo iz leta 1921

### Slovenščina v javni rabi

**156** *Janez Gradišnik*, Pač pa

### Ocene in poročila

**157** *Andrijan Lah*, Jubilejni zvezek Literarnega leksikona

**158** *Aleš Bjelčevič*, Otrok in knjiga

**160** **Prejeli smo v oceno**

### Bibliografija

**6/III.** *Stanko Šimenc*, Bibliografija del o teoriji pouka slovenskega jezika in književnosti v osnovni in srednji šoli 1977–1978 (4)

**6/IV.** *Slavistično zborovanje v Kopru*

Gregor Kocijan

Pedagoška akademija v Ljubljani

UDK 886.3-3 Majcen S. 3.06

## MAJCNOVA KRATKA PRIPOVEDNA PROZA (1905–1917)

Stanko Majcen je začel pisati pripovedno prozo pod vplivom Ivana Cankarja in moderne, vendar je že njegova prva objavljena kratka pripoved – *Stari mlinar* (1905) – napovedovala, da ne bo zgolj posnemovalec. *Stari mlinar* nekoliko spominja na Cankarjevo črtico *Oče in sin* iz leta 1896; stilno so pisatelja privlačevali zlasti simbolični paralelizmi ter impresionistična barvna vidnost in slišnost, ne bi pa bilo mogoče trditi, da je dajal prednost liričnosti pred epičnostjo. Zgodba o starem mlinarju in njegovem vztrajnem pričakovanju sina je vložena v okvir nostalgičnega prvoosebnega obujanja mladostnih doživetij in je smiselno zaokrožena ter motivacijsko dovolj trdno podprta. Skratka, Majcnovo začetno pripovedništvo (s tem pojmom so zaobsežene štiri pripovedi, objavljene v letih 1905–1906, in šest pripovedi iz leta 1909, ki jih je objavil v mariborski Straži) je podobno zelo pogostemu tipu pripovedne proze v dobi moderne, ki je združeval tradicionalne pripovedne lastnosti (njihova podlaga je bila v realizmu) s postopki, ki jih je na novo vpeljala in uveljavila moderna (simbolistične in impresionistične stilne posebnosti).

Idejno-doživljajsko bolj poglobljene so bile kratke pripovedi iz leta 1909, v katerih se je pisatelj loteval nekaterih kritičnih človeških položajev; izbiral je na prvi pogled precej nenavadne človeške like in pripovedi končal izrazito disonantno, deziluzionistično in s kazanjem na nemoč središčnih oseb. V tem so značilne zlasti črtice *Romarji*, *Klic*, *Plesalka* in *Človek*. Majcen je uresničeval kratkoprozne vrstne značilnosti in v tej drugi skupini objavljenih pripovedi po obsegu zamejeval sestavke med nekaj nad 1000 do približno 1400 besed. Takšen obseg je bil kar se da primeren za osredotočenost na eno osebo, ki jo je osvetlil v odločilnem življenjskem trenutku. Materi bolnega otroka v *Romarjih* se razkrije vsa nemoč njene vere in zaupanja v čudežno odrešitev, plesalka v istoimenski črtici doživi stres, ki jo meče iz kolesnic normalnega obstajanja, posebnež gospod Gabron v pripovedi *Človek* dobi priložnost za izpoved svojega (v očeh drugih) čudaštva, a takoj nastopi trenutek, ki mu potrdi, da ga ljudje ne morejo razumeti, itd. Podobne ljudi in situacije je ubesedoval že Cankar (zlasti v vinjetni prozi); prav tako za moderno ni bila izjemna grotesknost, ki je po pravilu navzoča tudi v Majcnovem pisanju in pripovedi značilno zaznamuje. Zelo zgodaj je opaziti tesno prepletanje bolj ali manj mimetizirane stvarnosti, ki jo pisatelj nemalokrat obarva z ironijo, in v privide ter fantazijo odeto podobo dogajanja, ki se literarnim osebam kaže kot prava resničnost. V ciklu podlistkarskih pripovedi iz leta 1909 se za najbolj značilno in zanimivo ponuja pripoved *Klic* z večino omenjenih lastnosti.

Ana Marija Golar je samotna starejša ženska, ne pogreša ljudi, le včasih ji je tesno pri srcu. Tako je bilo tudi tisti večer; v ozračje, nabito s tesnobo, pade »klic«, dobi podobo človeka brez obraza in jasnih obrisov ter se zaje v Ano Marijo in prostor. Opredmetenega klica ni mogoče identificirati, je del nepojmljivega, nespoznavnega sveta, ki je sicer

navzoč, s katerim živiš, a ga ne dojameš. Ana Marija poskuša dojeti »klic«, a ga na iskustveni način ne more, zato preprosto pusti, da prebiva, da živi ob njej. Lahko je nekaj resničnega, lahko pa je samo blodnja, privid, slutnja, igra živcev in prenapete domišljije. To se je dogajalo proti večeru in ponoči, a zjutraj je pred vrati našla zmrznjenega človeka. Naključje ali kaj drugega...? Majcen splete posamezne pripovedne enote v vzorno kompozicijsko celoto. Začenja z gradnjo ozračja in opisom najbolj splošnih značilnosti situacije; v drugi pripovedni enoti vrže »klic«, ki personificiran postane pglavitna kompozicijska os; v tretji stopnjuje občutek negotovosti do vrha in ob spoznanju središčne osebe, da si ne more razložiti »klica«, v četrti enoti v obliki kratke vložene alegorične pripovedi naniza, kaj se je zgodilo s samotnežem na osamljenem otoku, ki ga je obiskalo »človeštvo«. Vse to s tančico privida prikrito dogajanje se končuje z epilogom o jutranjem prebujanju Ane Marije in njenem vstopu v resničnost z mrtvecem na pragu. Očitno gre za simbolistično transcendenčnost, ki jo avtor ubeseduje ob pomoči psihološkega intenziviranja doživljanja; simbolika je večpomenska, prav tako kot je sporočilna plat pripovedi.

Med izraznimi sredstvi je precej navzoč preneseni pomen besede, zlasti posebitev. Preneseni pomen je v funkciji nepojmljivega dogajanja in nenavadnega doživljanja središčne osebe. Posebej izrazita je vloga personifikacije »klica«, okrog katere je spletena vsa nedoumnost pripovedovanega. Očitno je za niansiranost pripovednih položajev in barvanje ozračja zelo pomembna posamezna »drža« personifikacije; nekaj primerov: »Tako je stal pred njo, ki ga je gledala, in ni prestopil z nogo. Klic s polja... V kotu je stal klic, tih in nem, in od nog se je cedila voda... Ni se ozrla v kot, ali še stoji klic v njem, ampak je legla in takoj zaspala...« itd.

Za zdaj ni mogoče odgovoriti na vprašanje, kakšna je bila recepcija Majcnovih pripovedi v letu 1909. Krog bralcev je bil po vsej verjetnosti omejen zaradi pokrajinske narave časnika, obenem pa ne vemo dovolj, kaj je v tistem času pomenila podlistkarska objava literarnega prispevka. Majcen svojih zgodnjih kratkih pripovedi ni podpisoval s polnim imenom in gotovo je bil tudi to vzrok, da so te njegove pripovedi bolj ali manj neopazno zdrknile mimo slovenske literarne javnosti. Javnost tudi ni mogla sproti opazovati njegove pisateljske rasti, in ko se je čez nekaj let pojavil v Domu in svetu, je bil Majcen videti pisatelj, ki je preskočil učna leta. V DS je nastopil s nekoliko večjim kratkoproznim opusom, ki ga je dosti strnjeno objavljal v letih 1913–1917. Vsega skupaj je bilo 21 pripovedi oz. sestavkov, ki so ga predstavili kot že izoblikovanega pripovednika. Nekaj let nato, tj. v letih 1921, 1922, 1923, je v DS objavil manjše število pripovedi, nato pa je poniknil in javnost je njegovo literarno rast lahko spremljala le po objavah pesniškega in dramskega dela. Daljši pripovednoprozni molk je Majcen pretrgal šele leta 1942, ko je začel ponovno objavljati v DS; s tem je končal leta 1944, ko je izšla njegova zbirka *Bogar Meho*, v kateri je ponatisnilo večino pripovedi iz medvojnega časa. Nasploh je zanimivo, da se je s prozno pripovedjo oglasil med prvo in drugo svetovno vojno, medtem ko je vmesni premor izpolnil s pesmijo in dramo.

Moja raziskovalna pozornost v zvezi z Majcnovim pripovedništvom je v prvi vrsti obrnjena k njegovemu pisanju in objavljanju do konca 1. svetovne vojne, zato se pričujoče razpravljanje dotika objav do leta 1917. Majcen je v DS objavljal v družbi z Ivanom Cankarjem, F. S. Finžgarjem, K. Meškom, P. Bohinjcem, I. Pregljem in z mlajšimi oz. svojimi vrstniki I. Česnikom, F. Bevkom, J. Lovrenčičem, J. Pahorjem, N. Velikonjo idr. Mladostno pisateljstvo je bilo za njim; 25- do 29-letni pisatelj je postajal vse bolj samosvoj, naglo je dozoreval in zbujal pozornost s svojo kratko pripovedjo. Celó Cankar je menil, da v DS najbolje piše prav Majcen (prim. M. Boršnik, Stanko Majcen ID II, 1967,





476). Pomembne spodbude je dobival od tedanjega urednika Izidorja Cankarja, ki je v njem videl nadarjenega mladega literata.

Majcen je hitro širil idejno-motivni krog svojega pisanja; poglobil se mu je pogled v človekovo duševnost; najbolj so ga privlačevala tista vprašanja človekovega obstajanja, bivanja, na katera ni mogoče najti dovolj trdnih odgovorov; vznemirjala so ga tudi razmerja v družbi itd. Po obsegu se je njegova kratka pripoved nekoliko razširila v primerjavi s prejšnjo, toda ostajal je v mejah vrstnih značilnosti (od pribl. 1000 do pribl. 5000 besed).

Iskanje lastne podobe nazorno ilustrirajo tri Majcnova v rokopisu ohranjena besedila kratkih pripovedi, ki jih je urednica ID Marja Boršnik razporedila v čas okrog leta 1911. To so *Pasijon*, *Življenje brez dogodkov* in *Morska zvezda*. Spisi kažejo, da se je pisatelj trgjal iz Cankarjevega slogovno-nazorskega objema in poskušal novoromantične teme in postopke nadomestiti s prijemi, ki naj bi opozarjali na bližino na novo se pojavljajočih literarnih smeri, zlasti ekspresionizma. Tega je Majcen lahko spoznaval ob branju tujih avtorjev, npr. Hermanna Waldla, Karla Krausa, Franza Werfla, Georga Trakla, Karla Heinricha in dr. V tej smeri so te tri pripovedi dokaj poučne, zlasti *Pasijon*. Več kot zanimivo je, da je svoje pripovedi Majcen ponudil tedanjemu uredniku Ljubljanskega zvona Janku Šlebingerju, ki pa jih ni objavil. Kot ugotavlja Marja Boršnik, tega ni storil »glede na kvaliteto (po njenem mnenju vsaj pri *Pasijonu*) ni mogel imeti pomislekov«, op. G. K.), pač pa verjetno glede na vsebinsko in zlasti slogovno novost« (prim. M. Boršnik, Stanko Majcen ID I, 1967, 383). V Majcnovi pripovedi se je začel močneje uveljavljati notranji monolog, ki je precej zasenčil dialoški postopek. V *Pasijonu* je upovedana zapletena erotična obsedenost prvoosebnega pripovedovalca, ki naskrivaj ljubi, a svojega čustva zaradi notranjih zavor ne razodene, trpi in konča skoraj na robu blaznosti ter z drastičnimi življenjskimi odločitvami uničuje svojo osebnost. Uredniku se je gotovo vse skupaj videlo nenavadno, nerazumljivo, zato se je odločil za odklonitev, s tem pa odvrnil Majcna od LZ. Majcen se je zatekel v DS, kjer ga je naklonjeno usmerjal Izidor Cankar, ki je bil urednik v letih 1914–1918.

Z objavo kratke pripovedi *Novi ljudje* v DS 1913 se je pisatelj dotaknil tematskega področja, o katerem doslej ni pisal, v tej pripovedi se namreč pojavi Majcnova občutljivost za socialna razmerja. Taka tematika je v okviru objav 1913–1917 opazna še v tehle pripovedih: *Rdeče noge*, *Služba*, *Kvartir št. 8*, *Zamorska kraljica*, *Občinstvo*. Tematsko-motivno so *Novi ljudje* podobni Cankarjevemu *Hlapcu Jerneju*, vendar je hitro mogoče opaziti razliko: Majcen se je lotil problema drugače, pripovedi je dal drugačne poudarke in konflikt med gospodarjem Antonom in viničarjem Markušem razrešil s posegom Markuševega sina Janeza, ki je v očetovem odhodu z viničarije videl svojo življenjsko priložnost. Prvo poglavje je še najbližje Cankarju: Markuš se spre z gospodom Antonom in se odloči, da ga bo zapustil; sicer je odločen, vendar vseeno išče potrditev v mnenju drugih (viničarjev), ki pa ne pritrjujejo njegovemu ravnanju, in tudi v sinu ne najde opore. V drugem poglavju se izkaže, zakaj je Janez tak; iz pripovedovanja zamisli lepi Katici zvemo, da se bo Janez udinjal za novega viničarja. Tretje, sklepno poglavje, napisano zelo zgoščeno, dramatično napeto, osvetli kontrakt med gospodom Antonom in Janezom ter pokaže, kako je sinova odločitev očeta prizadela in končno strla. Opraviti imamo z novo varianto Kersnikovih *Mačkovih očetov*, prilagojeno sodobnemu času, in z novo varianto Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, ki mu je Majcen odvzel blesek revolucionarnega patosa in pokazal na prozaičnost boja za obstanek.

Pripoved se močneje naslanja na realistično tradicijo pripovednega oblikovanja (to velja tudi za nekatere druge pripovedi iz tega dela Majcnovega opusa) in po celotnem vtisu pomeni svojevrstno anticipacijo socialnorealističnega pripovedništva, ki se je z vso

vehemenco uveljavilo v 30. letih. V tem Majcnovem pisanju je mogoče videti vezni člen med Cankarjevim obravnavanjem socialne tematike in razgrnitvijo perečih socialnih položajev (ki so vse bolj kričali po spremembi družbenega reda) v pripovedništvu socialnih realistov. Ta tematika je ob pisateljevi ostri kritični usmerjenosti proti meščanski družbi in njenim moralnim normam dobila posebne odtenke npr. v pripovedi *Rdeče noge* (1914) s podobo bosonoga fantača, ki berači, in velikodušnega svetnika pl. Ščaginskega, ki je sila zadovoljen s svojo imenitno službo in kožuhom, ki ga varuje pred mrazom (začelo je snežiti), vendar mu je »še toliko ostalo«, da lahko kupi bosonogemu beraču čevlje. Majcen samovšečno velikodušnost pl. svetnika obravnava ironično, sicer pa je pisanje obtožujoče za obstoječo družbo in njeno moralo. Zelo jedka je kritika sodobnega meščanskega sveta v pripovedi *Kvartir št. 8* (1916), v kateri je soočen kontrast med udobnostjo meščanskega okolja, ki se vdaja zabavi, in stisko revnega dekleta, ki je rodila v obupni revščini in zaradi revščine ukradla gospe majorki plašč. Zabava je prekinjena, a se potem, ko je krivec razgaljen in obenem razkrita tudi vsa beda, nadaljuje, čeprav je na meščansko samozadovoljnost padla senca. Gospa majorka je takole izrazila svojo vznemirjenost: »Vidite, tako se godi človeku: misli, da je na varnem, počuti se voljno in mehko v družbi enako mislečih, enako čutečih, enako razpoloženih ljudi. Srce se pogreje v veseli zavesti, da ni razglasja – kar se prekolje zemlja, prepad zazija pod nogami brez dna. Mraz in groza vejeta iz njega, človeka zazebe do kosti. Mene na primer zebe v mozeg...«

Majcnove kratke pripovedi, ki se bolj ukvarjajo s socialno tematiko, so podobne tradicionalnemu realistično-naturalističnemu kratkoproznemu modelu. Podlaga pripovedovanja je izsek iz življenja osrednje osebe ali pa je v ospredju kaka značilna situacija, spletena je zgodba (večkrat s preobratnimi momenti) in vse dogajanje je postopno naravnano v konec, ki prinese tako ali drugačno rešitev. Zelo blizu tem pripovedim po kratkoproznih značilnostih so svojevrstne obrazne pripovedi, ki nimajo vidnejšega socialnega snovnega zaledja, marveč postavljajo v ospredje stisko središčne osebe, se ukvarjajo samo z njeno problematiko, lahko bi rekli s človekom samim, sem npr. sodijo: *Voznik Marko* (1913), *Kaj se je zgodilo* (1914), *Rdeča svetilka* (1914), *Skok v globočino* (1915) idr. V teh sestavkih igra pomembno vlogo dialog, ki označuje in ustvarja scenično razgibanost pripovedovanja. Naj ostanem še pri kratkoproznih lastnostih. Pri Majcnu se nekajkrat srečamo tudi z okvirno pripovedjo, v kateri v vložnem delu prizadeti pripovedovalec razgrinja odločilni pripetljaj iz svojega življenja ali opisuje okoliščine, ki so povzročile usodne zaplete. Vloženi del je ob nekaterih splošnih lastnostih kratkoproznega pisanja v večji meri podrejen pripovedovanju literarne osebe in spominja – vzeto seveda pogojno – na »skaz« oz. je svojevrstno moderniziran »skaz«. V to skupino pripovedi spadajo: *Resnični dogodek* (1914), *Občinstvo* (1915), *Pes* idr. Posebno obliko kratke pripovedi imata *Nevernik* (1915), z izrazito monološkim diskurzom starega Luke, in *Trenutek življenja* (1917), pripoved, ki je zgrajena na notranjem monologu, iz katerega izseva rudarjeva predsmrtna stiska. Izjemno je Majcen uporabil tehniko pisem (*Pismo*, 1914) in modificirano obliko pravljice (*Iskre*, 1914). Dvakrat je v obravnavanem času opustil vsakršno obliko kratke pripovedi in se zatekel k aforističnim refleksijam, v katerih je zvrstil svoja življenjska spoznanja na »čisto razumski« način (*Zapiski*, 1914, 1915). Če že ni mogoče reči, da so Majcnove kratke pripovedi po vrstni podobi novost, zakaj marsikaj bi našli že pri pisateljih v 2. pol. 19. stol. in pri Cankarju, pa je z gotovostjo mogoče trditi, da so v njegovem pripovedništvu kratkoprozne lastnosti v mnogih primerih vgrajene v artistično izbrušene in vzorno komponirane celote, v katerih vlada resnična koherentnost.

V Majcnovem pisanju, zlasti pri izbiri pripovednih postopkov, je marsikaj zvezano z literarno tradicijo, predvsem pa vpeto v nazorsko-stilne značilnosti moderne, saj je bil

navsezadnje njen sodobnik. Toda Majcnovo pripovedništvo jasno kaže napor, da bi se vsaj delno iztrgalo iz vsega tega, to se mu mestoma tudi posreči, in da bi uveljavilo novosti, ki pomenijo odstopanje od nekdanjega in sedanjega. Omeniti velja npr. notranjo monološkost, ki jo pisatelj s pridom uporablja; nadalje – literarne osebe izgublja jasno zaznavne karakterne značilnosti in se spreminjajo v tipe kot nosilce doživetij, idej, duševnih procesov; dialog sporadično dobiva funkcijo posredovalca idej in izgublja informativno-označujočo vlogo oz. vlogo spodbujevalca dramatične napetosti, postaja t.i. tezni dialog, itn. Pripovedna proza, kot ugotavlja literarna veda, ni bila najbolj primeren medij, prek katerega bi se na dovolj učinkovit način izražale ideje o »novem človeku«, ki jih je postavljal v ospredje ekspresionizem. Vendar je vseeno mogoče ugotoviti, da se je tudi pripovedništvo na svoj način odzivalo novim pogledom in hotenjem, npr. z iskanjem in obravnavanjem človeka samega, tako rekoč brez vezi z družbenim okoljem, nadalje z razčlenjevanjem človekovih bivanjskih položajev, ki jim ni mogoče najti dokončne razlage, z odzivanjem na zunanjo stvarnost s svetom, ki ga je pisatelj ustvaril po svoji podobi (domišljija), in še bi lahko naštevali. Pri Majcnu marsikaj od tega lahko srečamo, zlasti pa je v njegovem pisanju videti zagrizeno, na razumski podlagi sloneče iskanje človeka samega, neutrudno iskanje tistih opornih točk v človeku, ki mu omogočajo, da obstaja s samim seboj; oporo za to vidi v zavesti, etiki in v človekovi sposobnosti, da se spoprijema s svojo naravo. Pri vsem tem mu je moški manjkrat tipična človeška podoba, za kaj takega mu je primernejša ženska, v kateri opaža globlje doživljanje, pogostejšo ogroženost, vztrajnejše kljubovanje, večjo moralno čistost, večjo občutljivost za druge. V zgodnjem obdobju sta v tem značilni pripovedi *Plesalka* in *Romarji*, od pripovedi 1913–1917 pa *Pisma*, *Rdeča svetilka*, *Skok v globočino*, *Občinstvo*, *Morska zvezda* itd.; na vsak način pa v ta okvir spada tudi za Majcna značilna študija ženske duše *Marija – Pet pisem iz samote*, ki je ostala v rokopisu. Pretanjen posluš za etičnost človekovega ravnanja je morda najpopolneje ubesedil v pripovedi *Pes*, ki je prav tako ostala neobjavljena. V nenavadni zgodbi o človekovem sožitju s psom, ki se razdre, ko človek iz strahopetnosti psa ubije, je pisatelj predstavil človekovo obremenjenost s krivdo; obložen z grehom beži pred samim seboj.

Zadnja Majcnova objavljena pripoved v strnjeni vrsti objav 1913–1917 je bila kratka pripoved *Trenutek življenja* (1917). Pisatelj ni imel navade dajati svojim pripovedim vrstnih oznak, izjema so bile tri skupine kratkih pripovedi v DS, ki jim je prisodil skupno ime »povestice«. Težko je zanesljivo reči, kakšen je bil njegov namen. Po eni strani je gotovo s tem označil kratkoprozno naravo teh pripovedi, po drugi pa je morda želel poudariti zaokroženost in navidezno naivno vsakdanjost pripovedovanja o nesrečnih človeških usodah. Teh povestic bralcu ni pripovedoval za zabavo, marveč skozi bolj ali manj vsakdanje dogajanje opozarjal na zapletenost življenja, ki je ne vidimo, dokler je ne občutimo. Med te sestavke je uvrstil: *Pisma*, *Rdeče noge*, *Kaj se je zgodilo*, *Rdeča svetilka* idr. V *Trenutku življenja* je zapisal podnaslov *Zapisek zasutega rudarja*. Z besedico »zapisek« delno posega v način pripovedovanja, ki hoče biti nekonvencionalen, morda celo manj literaren, skratka, zaznamuje vrstnost pripovedi, s preostalim delom podnaslova pa konkretizira središčno osebo in njen položaj, tako da gre za kar izčrpno informacijo o tem, kaj bralec lahko pričakuje.

Opraviti imamo z notranjemonološko pripovedjo, ki mestoma dobiva značilnosti »toka zavesti«. Doslej se je v slovenski literarni vedi ta Majcnova pripoved preveč puščala ob strani, zdi pa se, da je vredna pozornosti tako po motivni kot po postopkovni plati. Zadnji dnevi ali ure zasutega rudarja so se spremenile v en sam trenutek, pa čeprav objektivno ne gre za tako majhno časovno enoto. Literarna oseba je označena za rudarja in okolje, v



katerem preživlja svoje zadnje življenjske trenutke, je rudniški rov, ki je zasut; bila je nesreča. Toda če sodimo po splošnem vtisu, se podoba rudarja spreminja v podobo človeka nasploh, ki je postavljen v tragičen položaj (gledano določneje glede na dogodek in rudarja imamo opraviti s socialnimi okoliščinami). Rudarju je po logiki stvari do skrajnosti omejena življenjska perspektiva, obenem pa ga tak položaj na svoj način »osvobaja«, da lahko kar najintimneje spregovori s samim seboj. Notranji monolog je očitno kot ustvarjen za tak namen, za kakršnega ga je uporabil naš pisatelj. Majcen natančno secira človekovo stanje, njegovo duševno stisko in spoznanje, da ni rešitve.

Po uvodni ugotovitvi, ki je izrečena z nekaj obešenjaškega humorja, da se bo lahko razgledal po svetu na nov način, se rudar takoj spomni na tri znance, ki so spremljali njegov vsakdan in so bili tako rekoč del njegovega življenja; to so bili kavarnar, hišnik in prodajalka. Nato na kratko poroča o svoji nesreči in zopet z grenkim humorjem razlaga, da mu je tako omogočeno, da sloni na oknu zunaj sveta in zre vanj. Dejstvo, da ni rešitve, se počasi zajeda v njegovo doživljanje in ob tem se mu odkriva globlja resnica o sebi, drugih in o svetu. Sledijo tri podobe njegovih znancev in vsak ima poudarjeno zanj značilno lastnost: kavarnar je brezbrizen do smrti drugega, hišniku je bilo več do nakupa poceni slanine (ironija!) kot do bolne žene, prodajalka, v katero je zaljubljen, pa je polna življenja, vendar zdaj zanj to nima nobenega pomena. Ob koncu prve podobe – kavarnarjeve – se mu neusmiljeno razkrije vsa tragika lastnega položaja: *»Smrt je . . . pa to ni bila trditev. Meni se hoče izraziti, kar čutim. Življenje je . . . pesem bi bila, a ni vsebine, pesmi primerne. Vsa ničemurnost me je minila, nag in gol stojim pred zrcalom svoje duše in se gledam v njem. Do mozga se vidim . . . to . . . to sem jaz!«* Ti spoznanja polni stavki zgubijo nekaj hotene hladnokrvnosti, ki se kaže v dotedanjem pripovedovanju, in ob njih zaznamo trepet pred neznanim. Po tem intermezzu se zvrsti podoba hišnika, ki se je podil okrog za ceneno slanino, medtem pa mu je žena umrla. Vidna je grotesknost, ki se prilaga situaciji in ki s svojo drastiko izzveneva srhljivo: *»Žena je medtem odšla na oni svet. Hišnik je postavil cekar na stol, si otrl pot s čela in se ozrl po sobi. – Zdaj je spoznal. Zdaj so se mu odprle oči, od slanine začarane. Glej ga, mrliča! Tega ni pričakoval! Zameglile so se mu oči, dno duše se mu je predrlo, kakor iz brezdanje, brezvezdne noči so zrle njegove oči vame in mi zabičevale jadne: Slanino dosegel – in ženo zamudil! Smrt, o kolika prevara!«* Hišniku se je potem »zmračil« um. Tretja podoba, to je prodajalka, je blaga, topla, blaži njegovo bolečino, tako da jo za trenutek pozabi, nato pa se oglasi še z večjo močjo. Temu naglo sledi konec, ki seveda ne sklene zunanjega dogodka, marveč le stopnjuje predsmrtno stisko.

Aditivno komponirano pripoved, ki ob spominskih zarisih dogodkov oz. ljudi odstira globlje spoznanje o ljudeh in svetu, prekinjajo pasaze izbruhov stiske, ki so polni krika iz dna človekove notranjosti in ob katerih je Majcen spretno izrabljaj učinkovitost eliptičnega izražanja in ob pomoči parataktičnosti dosegel vtis neskončnega obupa: *»Vse mi je razpadlo v razvaline, in razvaline ne govore nič več. Zapisana stoji na njih le letnica, težko bralne številke starega stila . . . nič več . . . nič več . . . . . to . . . to sem jaz! Do mozga se gledam in ne morem izraziti poslednjega. Snamite kožo z lic, meso s kosti, dajte prosto pot svetlobi . . .«* Pripoved je gotovo vredna novih interpretacij in presojanja, do kakšne mere se je Majcnovo pisanje oddaljilo od tradicije.

Preučevanje Majcnovega kratkega pripovedništva me je med drugim pripeljalo do tehle ugotovitev: Prvič, z Majcnovo kratko pripovedjo do leta 1917 sicer »ni prišlo do preskoka« (L. Kralj, Ekspresionizem, 122) v novo literarno smer, z gotovostjo pa je mogoče trditi, da je prav Majcnovo pripovedništvo pomembno prispevalo k prehajanju v novo in spodbujalo opuščanje novoromantičnih in naturalističnih modelov pripovedno-



proznega pisanja. Drugič, Majcnova kratka pripoved v obravnavanem obdobju, torej med prvo svetovno vojno, je vrednostno povsem primerljiva s kratko pripovedjo tedaj vidnejših slovenskih pripovednikov, kot so Milan Pugelj, Izidor Cankar, Ivan Pregelj, Vladimir Levstik, da o Antonu Novačanu, Cvetku Golarju in drugih ne govorim. In tretjič, ponovno branje Majcnove pripovedne proze nam razkrije njeno globino v pojmovanju človekove vrednosti, idejno-nazorsko širino in ob tem strpnost ter neobremenjenost s posamičnimi ideologijami, nadalje neizmerno subtilnost pri odstiranju človekovih najbolj kritičnih bivanjskih položajev in ne nazadnje blagodejni humanizem, ki ga lahko izžareva samo plemenita človeška narava.

#### Literatura:

Marja Boršnik: Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi; Stanko Majcen, Izbrano delo, I, 1967, 377–409.

Marja Boršnik: Stanko Majcen v drugi ustvarjalni dobi; Stanko Majcen, Izbrano delo, II, 1967, 419–487.

M.B. (= Marja Boršnik): Bibliografija del Stanka Majcna; Stanko Majcen, Izbrano delo, II, 1967, 495–502.

Marja Boršnik: Stanko Majcen, Jezik in slovstvo 13, 1968, 224–225.

Franc Zadavec: Jezikovna poetika Stanka Majcna in drugih slovenskih ekspresionistov, Jezik in slovstvo 28, 1982/83, 314–321.

France Bernik: Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza, Obdobja 5, 1984, 107–116.

Helga Glušič: Slovenska ekspresionistična kratka proza, Obdobja 5, 1984, 117–121.

Lado Kralj: Ekspresionizem, Literarni leksikon, 30. zv., 1986.

Goran Schmidt: Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888–1970), Kondor št. 249, 1988, 191–265.

#### Summary

UDK 886.3-3 Majcen S. 3.06

#### MAJCEN'S SHORT NARRATIVE FICTION

Majcen's short narrative until 1917 perhaps »does not represent a transition« (L. Kralj) into a new literary trend, but we can most certainly maintain that his short fiction amply contributed to this transition and enhanced the abandoning of neoromantic and naturalist models of narrative writing. Majcen's short narrative is during the Great War entirely comparable with the narratives of the then the most prominent writers, such as were Milan Pugelj, Izidor Cankar, Vladimir Levstik, and others. A re-reading of Majcen's narratives unveils all his depth in the conception of human value, the broadness of his *Weltanschauung* liberated of individual ideologies, the extreme subtlety in the depiction of Man's most precarious existential situations, and finally the gentle humanism that can only emanate from a noble human nature.

## POTOVANJE W. M. THACKERAYA PREKO SLOVENSКИH KRAJEV

Angleški viktorijanski pisatelj William Makepeace Thackeray je v zbirko zgodb *Zgodbe z vseh vetrov* (*Roundabout Papers*), ki je bila v celoti objavljena leta 1863, poleg drugih virov vključil tudi dogodke s svojih številnih potovanj po Evropi in še dlje. V obravnavani zgodbi »O dveh otrocih v črnem« (»On Two Children in Black«) avtor govori o potovanju protagonista, gospoda Roundabouta, preko nekaterih slovenskih krajev: mesto Ljubljana (v nemški inačici Laybach) in potovanje z železnico od Trsta preko Ljubljane proti Gradcu je nekajkrat omenjeno. Pričujoča študija ugotavlja, da je Thackeray resnično potoval skozi slovenske kraje leta 1844. Obenem želi opredeliti, v kolikšni meri je pisatelj spremenil svojo resnično potovalno izkušnjo v okviru romanesknega dogajanja zgodbe.

Raziskava je osredinjena na zgodbo »O dveh otrocih v črnem« (»On Two Children in Black«) iz zbirke *Zgodbe z vseh vetrov* (*Roundabout Papers*), v kateri William Makepeace Thackeray fabulativno upodablja potovanje glavnih junakov z železnico od Trsta, preko Ljubljane in Gradca (najverjetneje) proti Dunaju. Obenem poskuša rekonstruirati pisateljevo resnično doživetje ter ga primerjati s samo zgodbo, z drugimi besedami v kolikšni meri je avtor zgodbe obe ravni izkušnje umetniško preoblikoval in ju na novo združil. Številne biografske podrobnosti nas namreč navajajo k sklepu, da je Thackeray resnično potoval skozi slovenske kraje, od katerih je Ljubljana v zgodbi nekajkrat omenjena, četudi le v nemški inačici *Laybach*. Zgodba »O dveh otrocih v črnem« je izšla nekje v letih od 1860 do 1863, ko so bili objavljeni že vsi prispevki omenjene zbirke. Za knjižno izdajo jih je ponovno pripravila Thackerayeva hči Anne Ritchie leta 1899.<sup>1</sup>

Ritchijeva v uvodnih orisih k posameznim zgodbam podaja zanimive podrobnosti resničnih okoliščin, ki so nedvomno pogojevale nastanek te ali one pripovedi. V splošnem uvodu k zbirki na primer piše, da *Zgodbe z vseh vetrov* v resnici predstavljajo nekakšen dnevnik poslednjih let očetovega življenja in dela<sup>2</sup>, od katerih je bila prva objavljena v prvi številki *Cornhill Magazina* leta 1860. Kar zadeva zgodbo »O dveh otrocih v črnem« Anne Ritchie pravi: »Še danes ju vidim (otroka namreč, op. avt.), ko sta vstopila v železniški vagon skupaj z nami, v spremstvu njune očarljive matere. Spoprijateljili smo se na poti v Heidelberg in zvečer prenočili v isti gostilni . . .«<sup>3</sup>

Kljub trditvi avtorice, da je Thackeray vzel snov za omenjeno zgodbo s potovanja po Nemčiji in Švici leta 1853, ki je resnično trajalo od 6. julija do 30. avgusta<sup>4</sup> in ki se ga je tudi sama udeležila, pa po drugi strani ugotavljamo, da je v zgodbo vpletel tudi vtise s svojega potovanja po Sredozemlju leta 1844, ko je, kot na podlagi nekaterih Thackeraye-

<sup>1</sup> *The Works of W. M. Thackeray*, with biographical introductions by his daughter Anne Ritchie, vol. XII. London: Smith, Elder & Co, 1899. *Zgodbe z vseh vetrov* so objavljene na straneh 167–439.

<sup>2</sup> *Prav tam*, str. 13.

<sup>3</sup> *Prav tam*, str. 167: »As for the 'Two Children in Black', I can see them still, as they first got into the railway-carriage with us, with their charming mother. We made friends all day long in the train to Heidelberg, and at night we went to the same inn . . .«

<sup>4</sup> Prim. izčrpno Thackerayovo biografijo v uvodu k delu *The Letters & Private Papers of William Makepeace Thackeray*, vol. III, uredil Gordon N. Ray. London: Oxford UP, 1945.

vih osebnih dokumentov ugotavlja študija, potoval tudi skozi slovenske kraje, čeprav to dejstvo ni zabeleženo v nobeni izmed njegovih biografij. Pri obravnavani zgodbi gre torej za svojevrstno narativno kombinacijo, oziroma superpozicijo dveh časovno precej oddaljenih dogodkov iz pisateljevega življenja: potovanja po Sredozemlju leta 1844 ter po Nemškem 1853. leta.

Pri natančnejši analizi zgodbe najprej ugotovimo, da Thackeray često navaja francoskega misleca Michela de Montaigna in trdi, da ga ima vselej na svoji nočni omarici (verjetno ima v mislih njegove *Eseje, Essais*). Zdi se, da je pisatelj pod večer življenja veliko razmišljal o smrti (Montaignov esej o smrti!) in je morda prav zato naslovil zgodbo »O dveh otrocih v črnem«. Nenazadnje tudi pri Thackerayu v tem primeru opažamo izredno zanimanje in prizadetost za položaj otrok tedanjega časa, čeprav je le-to sicer priljubljena tema njegovega »tekmeca« Charlesa Dickensa (npr. *Oliver Twist*).

Pisatelj na začetku zgodbe/eseja pravi, da bo za razliko od drugih »neizvirnih« avtorjev govoril o lastni izkušnji žalosti in bolečine, v zgodbi, ki jo je šestokrat pripovedoval na raznih večerjih in banketih.<sup>5</sup> Opozoriti je treba na dejstvo, da Thackeray v zgodbi uporablja pripovedovalca, gospoda Roundabouta, ki ni identičen pripovedniku, oz. avtorju in je hkrati protagonist zgodbe. Takó je torej pripovedna tehnika, kot v mnogih njegovih romanih, precej zapletena.<sup>6</sup>

Pisatelj, oziroma gospod Roundabout, z obžalovanjem ugotavlja, da verjetno nikoli ne bo izvedel, kdo sta bila dečka v črnih oblačilih, bledega obraza, velikih melanholičnih oči, ki sta potovala v istem kupeju z njim in njegovima hčerkama. Bila sta bogato oblečena in sta poleg angleščine obvladala še francoščino in nemščino. Potovala sta skupaj z damo, odeto v žalno črnino, z izrazom velike bolečine na licu (morda simbol za smrt, ki bdi nad dečkoma). Thackeray nato opisuje njihovo skupno potovanje v istem železniškem vagonu iz Frankfurta v Heidelberg.<sup>7</sup> Sklepa, da je dama v črnem njuna mati in piše: »Naša družba se je z dečkoma spoprijateljila, le žalostna dama je sedela v kotu in dečkoma le redko privoščila besedo, obenem pa ju je z bledico na licu nemo opazovala.«<sup>8</sup> Naslednjega dne je družba gospoda Roundabouta (to naj bi sicer bil Thackeray s hčerkama) v mestu videla le damo brez otrok, nakar so odpotovali v Baden-Baden, kjer so zvečer na sprehodu ponovno zagledali oba dečka, tokrat v spremstvu strogega bradača rumenkaste polti.<sup>9</sup> Hoteli so ju pozdraviti, pa ju je oče ali stric, kot ugiba pisatelj, grobo potegnil vstran. Pisateljeva družba je nadaljevala potovanje v Basel, Luzern, čez prelaz St. Gothard v Italijo, preko Milana v Benetke.

V Benetkah se avtor, oziroma gospod Roundabout, ki zgodbo pripoveduje, spominja majhnega dvorišča lekarne, kjer je kupoval sredstva proti mrčesu. Naenkrat je zagledal omenjena dečka iz Heidelberga. Toda kakšno presenečenje! Tokrat sta bila bosa, odeta zgolj v raševinaste krpe.<sup>10</sup> Kaže, da je Thackeraya na njegovih številnih potovanjih prizadela negotova usoda in življenjski pogoji ali bolje rečeno otrok po različnih evropskih

<sup>5</sup> *The Works of W. M. Thackeray*, uredila Anne Ritchie, vol. XII. London: Smith, Elder & Co, 1899, str. 180.

<sup>6</sup> Prim. *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*, ur. I. Watt. New York: Oxford UP, 1971, str. 240. Omenjene pripovedne strukture obravnava tudi Wolfgang Iser v delu *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974, str. 111–113.

<sup>7</sup> W. M. Thackeray, »On Two Children in Black«, *The Works of W. M. Thackeray*, uredila Anne Ritchie, vol. XII. London: Smith, Elder & Co, 1899, str. 183.

<sup>8</sup> *Prav tam*.

<sup>9</sup> *Prav tam*, str. 184.

<sup>10</sup> *Prav tam*, str. 185.

deželah. Očitno gre v tem primeru za različne otroke, ki pa jih je pisateljeva ustvarjalna domišljija v zgodbi povezala. Ob tem ne smemo prezreti dejstva, da Thackeray z njo posredno opozarja tudi na problem ločitve staršev in trpljenja otrok kot njene posledice. Tu gre nedvomno za avtobiografsko potezo, saj je na primer tudi pisatelj doživel podobno usodo in se po materini ločitvi z očimom generalom Carmichael-Smytheom sploh ni razumel: téma zgodbe zato prerašča v simboličen odnos pastorek-očim.

Za pričujočo raziskavo je zanimivo nadaljevanje zgodbe: »Iz Benetk smo nadaljevali pot v Trst (dunajska železnica je bila tedaj zgrajena le do *Ljubljane* in veličasten prelaz preko Semmeringa še ni bil povsem dokončan). Na postaji med *Ljubljano* in Gradcem (torej nekje na Štajerskem, op. avt.) je eden od mojih sopotnikov izstopil po okrepcilo ter se v železniški voz vrnil z besedami: 'Zunaj sem videl tistega groznega moža iz Badna z dvema dečkoma.'«<sup>11</sup>

Pripomnil je še, da sta bila dečka ponovno, še bolj kot v Benetkah, deležna grdega ravnanja in bila oblečena še slabše. Ali je Thackeray s tem želel poudariti, da so bili prebivalci teh (slovenskih) krajev v primerjavi z italijanskimi še revnejši in zato slabše oblečeni? Kaže, da so prav taka bila njegova opažanja kot naključnega popotnika preko slovenskih krajev. Na koncu se pisatelj sprašuje: »Kdo sta bila dečka? Kako lahko človek razloži dejstvo, da se ju je mati odrekla, opazno bogastvo in eleganco njune pojave v Nemčiji ter revščino v Benetkah mesec dni kasneje in pa njuna izrazito revna oblačila v *Ljubljani*? Kdo lahko napiše naslednje poglavje moje zgodbe, kdo bo uspel razrešiti uganko o dveh dečkih v črnem?«<sup>12</sup> Na ta vprašanja je nemogoče odgovoriti in tudi pravega smisla ne bi imelo. Bolj nas zanima »uganka«, ali je Thackeray res potoval z železnico preko *Ljubljane*, kot opisuje v zgodbi »O dveh otrocih v črnem«.

V ta namen nam bodo v veliko pomoč *Pisma in osebni spisi Williama Makepeacea Thackeraya*.<sup>13</sup> Štiri obsežne knjige obsegajo celotno pisateljevo korespondenco in nekatere druge listine in jih z gotovostjo lahko štejemo med najpopolnejše biografske vire o kakem viktorijanskem pisatelju. Tudi risbe in skice, ki so bile Thackerayu, sicer navdušenemu ilustratorju lastnih del, zelo pri srcu, so predstavljene v pismih ali posebej. Pisatelj je namreč s svojih potovanj pisal mnoga pisma družini in prijateljem, s pomočjo katerih lahko s precejšnjo natančnostjo rekonstruiramo njegove poti in potovalne načrte.

Kar zadeva potovanje po Nemčiji ter Švici s hčerkama leta 1853, ki ga v uvodu omenja urednica Anne Ritchie, sicer ena od hčera, lahko z gotovostjo trdimo, da Thackeray tedaj gotovo ni potoval po Italiji in preko slovenskih krajev. Kakor v vseh biografijah tudi med njegovimi pismi in dokumenti namreč ni najti niti enega s tega področja, pač pa le iz Badna, Basla in Neuchâtela, v katerem na primer omenja, da se bodo vračali preko Heidelberga in Frankfurta v Belgijo. Potovanje je trajalo od 6. julija do 30. avgusta 1853. leta.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Prav tam*: »From Venice we went to Trieste (the Vienna railway at that time was only opened as far as *Laybach*, and the magnificent Semmering Pass was not quite completed). At station between *Laybach* and Graetz, one of my companions alighted for refreshment, and came back to the carriage saying: 'There's that horrible man from Baden with the two little boys.'«

<sup>12</sup> *Prav tam*.

<sup>13</sup> *The Letters & Private papers of William Makepeace Thackeray*, ur. Gordon N. Ray, vol. I-IV. London: Oxford UP, 1945.

<sup>14</sup> *Prav tam*, str. 3-24. Biografski podatki o tem potovanju so po mnenju urednika Gordona N. Raya tako popolni, da je tega leta potovanje izven Nemčije ter Švice v tem primeru izključeno.



Kdaj je torej pisatelj potoval preko Ljubljane? Thackeray je materi (Mrs. Carmichael-Smythe) pisal 21. avgusta leta 1844 iz Liège v Belgiji, da mu je Vzhodna družba (Oriental Company) ponudila brezplačno vožnjo v Lisbono, Atene, Konstantinopol (Carigrad), Jeruzalem in v Sirijo. V pismu obenem izraža bojazen spricho dolge karantene in plovbe čez nemirni Biskajski zaliv.<sup>15</sup> Nato se ji je oglasil (22. avgusta) iz Southamptona, kjer se je vkrcal na ladjo, ki je bila namenjena v Sredozemlje. 31. avgusta je Thackeray pisal materi iz Gibraltarja, nato pa je štirinajstnevno karanteno preživel na Malti. Najzanimivejše je pismo poslano 17. septembra iz Konstantinopla v Turčiji v Liège, Belgija, v katerem pisatelj prosi gospoda Valina, da pismo zadrži in pošlje Thackerayevi materi, če bi le-ta prišla v Pariz. Svojemu zaupniku še naroča, naj pošlje dve identični pismi, eno na poštno ležeče na Dunaj in drugo na Malto, saj še ne ve natanko preko katere države se bo vrnil v Belgijo, kjer je takrat prebival: »Tako vas prosim, da pošljete dvoje pisem, prvega na poštno ležeče na Dunaj in drugega na Malto, da bom vedel, ali so doma vsi zdravi. Biskajskega zaliva v novembru ne bi prenesel, zato se bom vrnil preko Neaplja ali pa preko Benetk oziroma Trsta.«<sup>16</sup>

Thackeray se je materi nato oglasil v pismu z Malte 28. oktobra, kjer je preživel zdravstveno karanteno ob vrnitvi z Bližnjega vzhoda, 16. januarja iz Rima. 6. februarja zasledimo zadnje pismo iz Livorna ob Tirenskem morju, v katerem piše, da bo najverjetneje potoval po »nemški cesti« (»I shall take the German road«), kar lahko pomeni le preko Dunaja in Nemčije v Belgijo. Tudi dejstvo, da je želel dobiti pošto na poštno ležeče od doma poleg Malte prav na Dunaj, nas upravičeno navaja k sklepu, da je potoval preko Trsta, Ljubljane in Gradca, Dunaja in Nemčije do Pariza ter končno v Liège. Žal korespondenca s te poti ni ohranjena, gotovo pa je obstajala, saj je bil Thackeray izredno skrben zapisovalec svojih vtisov s potovanj, s katerimi je redno seznanjal svoje domače. Kje so vzroki za to, je težko reči, toda dejstvo je, da se je Thackeray po 6. februarju iz Livorna materi javil šele 28. marca iz Pariza. Po katerih deželah je potoval v tem vmesnem času? Na podlagi prej omenjenih pisem iz Turčije in potovalnih načrtov razvidnih iz njih lahko skorajda z gotovostjo trdimo, da je Thackeray iz Livorna z železnico potoval prav do Benetk in Trsta, nato pa preko Ljubljane in Gradca na Dunaj leta 1844.

Obenem je potrebno ugotoviti, da je pisatelj v svoji zgodbi »O dveh otrocih v črnem« iz zbirke *Zgodbe z vseh vetrov* zagrešil pomembno časovno netočnost, kar zadeva takratno železniško omrežje. V knjigi *Zgodovina železnic na Slovenskem* izvemo, da je bila proga med Ljubljano in Trstom uradno odprta šele 27. julija leta 1857. Vendar pa je od 1. septembra 1846. leta dalje vozil od Brücka na Muri do Celja en mešani in en osebni vlak. Železniški prelaz preko Semmeringa pred Dunajem, kot Thackeray piše v zgodbi, tedaj (1853) še ni bil dograjen.<sup>17</sup>

Železnica je leta 1853, ko je pisatelj s hčerkama potoval po Nemčiji in Švici in ko naj bi se odvijala obravnavana zgodba, v resnici že vozila preko Semmeringa, zato se Thackeray moti. To dejstvo predstavlja dodaten dokaz, da je Thackeray, kot ugotavlja študija, obiskal Ljubljano že prej, torej leta 1844, ko se je vračal z Bližnjega vzhoda in ko prelaz v resnici še ni obstajal. Od Trsta do Ljubljane in morda še dlje je pisatelj pač potoval s kočijo, saj druge možnosti ni bilo, česar pa v zgodbi ni omenil.

<sup>15</sup> *Prav tam*, str. 180.

<sup>16</sup> *Prav tam*: »So please send 2 letters, I to Vienna poste R(estante), II to Malta ditto, to tell me that please God all are well. I can't stand the bay of Biscay in Nov. (and) shall come back by Naples & if not from here to Venice or Trieste.«

<sup>17</sup> Ivan Mohorič, *Zgodovina železnic na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1968, str. 35.

Kakorkoli že, škoda, da Thackeray slovenskih krajev ni opisal še kje drugje v svojem književnem opusu, čeprav mu je tedanje nemško ime za Ljubljano (Laybach) očitno ostalo v spominu, tako da ga je uporabil v svoji zgodbi »O dveh otrocih v črnem«. Angleški pisatelj William Makepeace Thackeray gotovo ni bil edini znameniti viktorijanec, ki se je mudil na Slovenskem sredi prejšnjega stoletja, saj so mnogi evropski razumniki tistega časa potovali v Grčijo, Turčijo ali na Bližnji vzhod prav preko naših krajev. To pa bi predstavljalo zanimivo snov za posebno raziskavo.

## Summary

UDK 820.09:929 Thackeray W. M. : 910.4(497.12)

## W. M. THACKERAY'S TRAVEL THROUGH SLOVENIA

The research leads us to maintain that William Makepeace Thackeray indeed took the subject for the story »On Two Children in Black«, published in the collection *Roundabout Papers*, from his travel experience to Germany and Switzerland with his daughters in 1853, as writes Thackeray's daughter Anne Ritchie. However, the writer with great subtlety and versatility intertwined it with his voyage to the Mediterranean and the Middle East, which took place already as early as 1844. It was then that he, on his return from Constantinople, according to his personal writings »took the German road«, namely the railway trip to Venice, Trieste, via Ljubljana and Graz to Vienna, and farther to Liège in Belgium, where he used to live at the time. The reader therefore witnesses the narrative combination, or better still, a superposition of two different events from Thackeray's life, clearly set apart in time, in the discussed story. The travel through the Slovene town of Ljubljana (mentioned by the author in its German variant Laybach) is not to be found in any of his extant biographies. The study draws its conclusions on the basis of several proofs (private letters, writings, etc.) and thus we feel confident enough to affirm that W. M. Thackeray's travel through Slovenia did actually take place in 1844. There must have been several other famous Victorian writers that travelled through Slovenia in the middle of the 19th century, but this would represent an intriguing subject of a separate research.

### DOMIŠLJIJSKI SPIS V OSNOVNI ŠOLI

Domišljjski (fantazijski) spisi, npr. izmišljanje zgodovinskih podob, sestavljanje namišljenih potopisov, oživitve stvari, posebitve živali ipd., imajo v osnovni šoli tradicijo. Včasih je bil zelo priljubljen postopek, da je učitelj pri t. i. stvarnem pouku podajal razlago v obliki domišljjske zgodbe, npr. *Gregca so ujeli Turki*, *Od rude do noža*, *Kapljica pripoveduje*, *Lastovka pripoveduje*. Pri svojih učnih poskusih si prizadevam, da bi sestavljanje domišljjskih zgodb čim trdneje povezal z otroškimi igrami, sproščenim načinom mišljenja in mladinsko književnostjo.

Pri pisanju domišljjskih spisov so seveda tudi težave in neuspehi. Nekateri učitelji učence naenkrat postavijo pred zahtevo, naj napišejo domišljjski spis. Tega veliko učencev ne zmore, učitelj pa potem razglša, da so današnji učenci brez domišljije. Pri tem je krivda za neuspeh v precejšnji meri na učiteljevi strani. Učence je za snovanje domišljjskih spisov treba vendar pripravljati. Prva stvar je, da morajo učenci videti čim več konkretnega gradiva: predmetov, modelov, knjig, dokumentov, umetnin, fotografij. Obiskujejo naj muzeje, rojstne domove pisateljev, mline, delavnice; ogledujejo naj si razstave, živalske vrtove, naravne znamenitosti. Zamišljajo naj si, kako bi živeli v vlogi mlinarjevega sina, paža, partizana, športnika, pilota.

Pogovori pri pouku naj bodo čim bolj prepleteni z vprašanji, ki dopuščajo različne odgovore: *O čem bi pisal Ivan Cankar danes*, *Kakšen avto bi bilo treba skonstruirati, da ne bi bilo težav s parkiranjem*, *Kaj bi očital občinskemu predsedniku*, *Kako bi preživel večer v družinskem krogu, če ne bi bilo elektrike*, *Kaj bi bilo, če bi čez noč postal velik dva metra*.

Na vprašanje *Kakšna bo budilka prihodnosti* so učenci četrtega razreda dajali takele odgovore: *Bo zvonila in te hkrati tresla za glavo.* (Boris) – *Ob sedmih bo pristopila k solarju in ga toliko časa božala, dokler ne bo vstal.* (Monika) – *Imela bo roke in bo zaspanca za lase potegnila iz postelje.* (Aleš) – *Pela bo KIKIRIKI, da bodo vsi zgodaj vstajali.* (Urban) – *Zjutraj bo odprla tuš, da bo človeka zbudila in obenem skopala.* (Bojana)

Če pouk stalno poteka v vzdušju povezovanja abstraktnega in konkretnega, igre in sproščenega mišljenja, k sestavljanju domišljjskih zgodb ni težko prehajati. Ko sem organiziral izmišljanje domišljjskih zgodb na osnovni šoli, sem si postavil takole predpostavko: učencem nižjih razredov ustrezajo pravljичne teme (po vzorcu bratov Grimm, Andersena, Carrola, Brenkove, Perocijeve), učencem petega ali šestega razreda pustolovska in znanstvena fantastika (po vzorcu Defoa, Swifta, Julesa Verna, Wellsa, Pečjaka, Zupana), učencem sedmega in osmega razreda pa utopije (po vzorcu Orwella, Huxleya, Mencingerja, Tavčarja). V glavnem se je ta zamisel izkazala za dobro, samo da včasih nisem imel dovolj časa za ustvarjanje primerne razpoloženja in da sem tu in tam srečeval otroke brez zadovoljive razgledanosti, sproščenosti in želja. Nadaljnja razmišljanja o domišljjskem pisu na osnovni šoli bom razvijal ob posameznih vrstah domišljjskih besedil.

Najprej si oglejmo otroško predelavo Grimmove pravljice (Gregor, 4. razred):

#### Volk z Rožnika in sedem kozličkov iz Šiške

Na dvorišču pred blokom se je igralo sedem kozličkov. Mama jih je poklicala domov. Z dvigalom so se odpeljali v deveto nadstropje. Mama jim je povedala, da gre v Supermarket, in jim naročila, naj jo počakajo v stanovanju.

Volk je videl, da je koza odšla od doma. Ker ni znal poklicati dvigala, je moral pešačiti do devetega nadstropja. Čisto upehan je prišel do vrat. Pritisnil je na zvonec. Kozlički so odprli. Ko so zagledali volka, so se razbežali po bloku. Volk je tekel za njimi. Polovil je vse razen enega, ki je bil na veceju. Nesel jih je prodat v živalski vrt. Ko je oddal kozličke, so zgrabili še njega in ga vtaknili v posebno kletko.

Mama je z edinim preostalim kozličkom začela iskati svoje otroke. Prišla je v živalski vrt. Tam so tudi njo in njenega sinčka vtaknili v kletko h kozličkom. Mama koza se je začela dreti in kozlički so ji pomagali, tako da so ljudem skoraj popokali bobenčki v ušesih. Nobeden ni več hotel iti v živalski vrt. Zato so kozo in njene kozličke spustili, da so lahko odskakljali domov. Volk pa še danes čepi v kletki v živalskem vrtu in se jezi, zakaj je bil tako neumen, da je šel loviti in prodajati kozličke.

Tema, da so otroci brez matere izpostavljeni nevarnostim, je otrokom zmeraj blizu. Gregor je v pravljico vnesel sodobno okolje: blok, dvigalo, Supermarket, vece, živalski vrt. V tem okolju se volk izkaže kot bedast, mama pa kot iznajdljiva. Volku je kljub hudobnosti na koncu prizaneseno: namesto smrti ga doleti le zapor v živalskem vrtu. To je gotovo zelo prisrčna modernizacija Grimmove pravljice.

Otroški domisleki seveda niso zmeraj tako dobri. Oglejmo si še en odlomek iz tovrstnega spisa (Dejan, 4. razred):

V naši krajevni skupnosti so se spomnili, da bi naredili lepoto tekmovanje. Udeležila so se ga vsa dekleta iz našega kraja in tudi Sneguljčica. Toda zavistna čarovnica jo je spremenila v telico. Tako je Sneguljčica šla na tekmovanje, ne da bi vedela, kakšna je. Po Tivoliju je krevsal star in sestradan berač. Ko je zagledal deklico, ki je bila začarana v žival, jo je zaklal in pojedel. Bil je vesel, saj take teletine že dolgo ni jedel.

Povezava zgodbe o Sneguljčici z lepoto tekmovanjem je gotovo ustrezna, toda grob konec se ne sklada najbolje s prvotno pravljичno zasnovo. Nekateri sošolci so se Dejanovi zamisli smejali, drugi pa so bili mnenja, da je njegova fantazija zaradi branja stripov in podobne literature že nekoliko pokvarjena.

Na podlagi predelovanja pravljic, posebljanja živali ali oživljanja stvari lahko učenci sestavijo še veliko domišljijskih zgodb, npr. *Rdeča kapica z Miklošičeve ceste*, *Na obisku pri kralju Matjažu*, *V Indiji Koromandiji*, *Polomljena punčka pripoveduje*, *Osamljeni medvedek toži*, *Ljubezen čevlja Pošvedranca in gospodične Visokopetnice*, *Krompir in česen sta se zaljubila v solato*, *Kako sem iz gosence postal metulj*.

Nič manj kot pravljice ni današnjim učencem znana znanstvena fantastika, zgodbe, v katerih je dogajanje utemeljeno z znanstvenimi spoznanji in tehničnimi dosežki. Oglejmo si šolarski sestavek te vrste (Matjaž, 6. razred):

#### Superpero

Bil je torek, dan pred angleško kontrolko. »Oh ta angla!« si rečem in se začnem guliti. V pol ure se naveličam in grem na dvorišče. Po vrmitvi z dvorišča mi mama narekuje kratek angleški narek. Polno napak. S takim znanjem bom gotovo pisal cvek. Še enkrat pogledam v knjigo. »Ah, saj ni pomoči, nobene možnosti nimam za dvojko,« si mislim in odidem na trening karateja.



Ko se vrnem s treninga, zagledam na svoji pisalni mizi pero aerodinamične oblike. Na njem je pisalo: MADE IN JAPAN. Takoj vem, da je očka že priletel iz Tokia in mi prinesel to darilo. Očka mi je potem povedal, da je to superpero in mi razložil sistem. Ko odvijesh pokrovček, vidiš notri majhne gumbke za razne jezike (angleščino, japonsščino, španščino, ruščino), zraven gumbkov pa je mikrofona. Pritisneš na gumbek za jezik, gumbek za sprejemanje, narekuješ vprašanje in pero ti napiše smislen odgovor. Če gre za zapisovanje nareka, je še enostavnejše. Pritisneš na gumbek za jezik, nato za poslušanje in še za pisanje. Pero napiše, kar sliši. Krasna stvarca, kaj takega so zmožni skonstruirati res samo Japonci!

Vso noč nisem mogel spati zaradi tega. Zjutraj sem šel v šolo z radovednostjo, kaj bo. Prve tri ure so bile lahke, četrto biologija in peto angleščina. Na skrivaj natipkam program za pisanje nareka. Šlo je kot po maslu. Nihče ni opazil, da piše pero samo. Drugi teden smo dobili kontrolne naloge nazaj. Učiteljica angleščine me je pohvalila pred vsemi sošolci: »Najbolje je pisal Hočevar. Brez napake. Odlično.« Tako sem po zaslugi superperesa dobil za angleški narek rdečo petko v véliko redovalnico.

Ta spis se odlikuje po številnih detajlih, prepričljivem notranjem samogovoru in pristnem premem govoru. Učenec je besedilo zgradil deloma iz popisa svoje notranje stiske v vsakdanjem življenju in deloma iz opisa čudežne priprave, ki tovrstne probleme rešuje. Posrečilo se mu je, da ni predimenzioniral ne realistične in ne fantastične ravnine svoje zgodbe.

Za razliko od pravljice je v znanstvenofantastični zgodbi dokaj normalen satirični ton in tragična usoda dobrih oseb. Oglejmo si odlomek iz pesimistične znanstvene fantastike (Katka, 6. razred):

Po zajtrku sem se telepatiral v učilnico matematike. Dobil sem malo elektrošokov, samo pet. Vseeno sem se po uri ves tresel od strahu. Učitelj je z električnimi sunki ubil neko mojo sošolko, ker ni vedela povedati imena največjega matematika vseh časov: Azghezemixa.

Glavni problem pri znanstveni fantastiki je, ali si avtor zna zamisliti podrobnosti. Primerjajmo glede tega dva spisa (Mateja, Jana):

Zagledal sem čudna bitja. Počasi so se nam približevala, mi pa smo se jim s strahom odmikali.

---

Pred seboj sem zagledal nenavadno bitje, pol manjše od mene. Možic je imel zeleno kožo. Štiri roke in rdeče lase, ki so mu štrleli pokonci kot petelinova roža. Ta zelenec je bil presenetljivo močan in pogumen. Posadil me je na svoj vrat in začel razkazovati polje in namakalni sistem na njihovem planetu.

Na podlagi zamišljenih izumov, premikov v prostoru in času lahko učenci napišejo veliko znanstvenofantastičnih zgodb, npr. *Supermetla*, *Protipištola*, *Interferon – čudežno zdravilo*, *Namesto mene dela robot*, *Neviden*, *Kopanje zaklada*, *V avtomatizirani tovarni*, *Kaj razmišlja Marsovec o Zemljanih*.

V zadnjih dveh razredih osnovne šole kaže precej učencev odpor do sestavljanja domišljivskih spisov, posebno še, če njihova fantazija ni bila ustrezno negovana. Skoraj bolj kot do tehničnih vidikov prihodnosti imajo spoštljiv odnos do družbenih vidikov naslednjega tisočletja. Eden od najbolj uspešnih utopičnih spisov, ki mi je prišel v roke, je tale satira na račun avtokratske učiteljice (Miklavž, 8. razred):

Konec Adrijanine diktature

Skozí zamračeno okence jetniške celice so prihajali prvi sončni žarki. Z ulice se je slišalo petje in kliči: »Živela Protiadrijanina demokratična zveza! Živeli osvoboditelji!« S prijateljem Primožem sem stopil k oknu in poslušal glasove. Nenadoma zaškrtá ključ v ključavnici težkih vrat najine celice. Vrata se

odprejo in pred nama stoji Dušan Mozetič, najin znanec, major zmagovite revolucionarne vojske. Prikloni se nama in reče: »Pozdravljam vaju, največja rodoljuba našega naroda, posebno pa vas, gospod Miklavž, ki ste ustanovili Protiadrijanino demokratično zvezo.« S Primožem sva presenečena. Objameva se z njim in še z drugimi, ki so prišli reševat jetnike iz zaporov.

Nato sem se z Mozetičevim avtomobilom odpeljal iz sodnih zaporov v škofijski dvorec. Ljudje na cesti so prepevali in se veselili. Odšel sem skozi prostore v dvorcu, kjer je bila v času Adrijanine diktature državna policija, v pisarno glavnega vikarja Jakoba Žvoklja. Oba sva imela solze v očeh, ko sva se po tolikem času spet srečala. Prosil me je, naj ljudstvu spregovorim nekaj besed. Odprl sem okno nad glavnim vhodom škofijske palače in začel govoriti:

»Dragi prijatelji! Vsi veste, kako hude čase smo prestali. Leta 1996 je prišla na oblast Adrijana, dotlej znana kot stroga profesorica zgodovine. V začetku je obljubljala popolno avtonomijo naše dežele, pozneje pa je s pomočjo predstavnikov drugih delov naše dežele uvedla najhujšo diktaturo in prevzela vso oblast v svoje roke. Edini dovoljeni časopis Adrijana je objavljala same laži. Vsi zavedni demokrati so se znašli v zaporih. Leta 1988 je združila Jugoslavijo z Bolgarijo in Albanijo ter po vsej državi uvedla ateizem.

Vsem spomenikom po državi so odrezali zgornje dele in na podstavke pritrdili Adrijanino glavo. Edina izjema je bila muza nad Prešernovim spomenikom, ki so jo kar celo vrgli v Ljubljano. Zaporji so se polnili, nasilje je bilo vsak dan hujše. Že leta 1997 smo rodoljubi ustanovili ilegalno Protiadrijanino demokratično zvezo. Plamen upora se je širil. Zdaj pozdravljamo v Ljubljani zmagovito revolucionarno vojsko, ki je spet ustoličila demokratično oblast. Adrijani je uspelo zbežati na otok Silbo v Jadranskem morju. Na podlagi mednarodnih pogodb je dobila azil na Kitajskem. Kot sporočajo časopisne agencije, je danes že odpotovala tja in bo na pekinški univerzi predavala zgodovino Balkana. Tako se je končalo najbolj črno obdobje v naši zgodovini. Živela Protiadrijanina demokratična zveza!«

Ljubljančani so moj govor burno odobraval.

Miklavžev spis je izjemno dober. Sicer je to predelava znanih zgodb o osvoboditvi, vendar je presenetljivo svojevrstna. Odlikuje se po ogromnem številu detajlov, širokem obzorju na področju bontona, ideologije, politične in umetnostne zgodovine ter po spretno uporabljeni retrospektivni pripovedni tehniki. Človeku se naravnost vsiljuje vprašanje, kako je učencu v štiridesetih minutah uspelo sestaviti tako kvaliteten spis. To je razložljivo samo, če vemo, da gre za nadpovprečno razgledanega in miselno razgibanega učenca. Sestavljanje domišljjskega spisa je bilo le pobuda, da je svoje misli, ki ga že dalj časa vznemirjajo, uredil v skladno celoto.

Poleg domišljjsko bogatih spisov pa je v višjih razredih čedalje več spisov brez pravega poleta. Pogosto domišljijo nadomešča ideološka deklarativnost (Marjeta):

Zdaj je leto 2000. Po svetu ni več lačnih ljudi. Vsi otroci imajo enako pravico do izobrazbe. Dve tretjini ljudi ima dokončano univerzo. Izdelovanje orožja ali trgovanje z njim je prepovedano tako strogo kot trgovina z mamili.

Težko je vedeti, ali učenci zares tako mislijo, kot pišejo. Čim starejši so, tem rajši otipavajo, kje bodo naleteli na meje učiteljeve strpnosti. Ravno zato najbrž ne kaže, da bi se človek zaradi njihove izzivalnosti kdove kako vznemirjal.

Uspeli utopični spisi lahko nastajajo predvsem na podlagi kritike današnjih razmer in vizije prihodnjega razvoja. Primerni naslovi za tovrstne spise so takile: *Pepe Cvek je postal ravnatelj naše šole*, *Vrtnar Janez Živko je postal predsednik SR Slovenije*, *Dan, ko so zastonj delili klobase*, *Odprava denarja*, *V alternativni šoli*, *Rodbinske razmere na otoku Nikjer*, *Eksplodizija v naši nuklearni, Družbeni preobrat v naši državi leta 1999*.

Tako sem izčrpal večji del tega, kar vem o tem, kako lahko osnovnošolski učenci sestavljajo domišljjske spine. Nisem skrival, da so šolarski domisleki včasih boljši, včasih slabši. Za večino objavljenih izdelkov je značilno živahno izražanje, marsikakšen izdelek, ki mi je prišel v roke, pa je bil tudi izrazno okoren ali pravopisno slab. Vsakič, ko sem šel v razred, me je bilo strah, ali bom znal učencem dopovedati, kaj od njih želim. Kakšnih prav natančnih navodil nisem smel dajati, če sem hotel dobivati izvirne sestavke. Toda vsakič je nastalo veliko domišljjskih spisov, ki sem jih bil vesel in za katere so tudi mladi avtorji vedeli, da so dobri.

Odkrivanje primerne teme za domišljjski spis zahteva od učitelja več razmišljanja kot izbiranje naslova za obnovo ali doživljajski spis. Trenutno imam v načrtu, da bi v šestem ali sedmem razredu pisali kolektivni roman *Cirkus potrebuje pomoč*. Zamisel je takale: Majhen cirkus je zaradi nenadne zime prišel pri nas v stisko. Ne morejo imeti več predstav, zmanjkalo je hrane za živali. Direktor cirkusa je prišel prosit na šolo, če bi otroci vzeli čez zimo v oskrbo njihove živali. Imajo dresirane opice, kučke, bele miši, papagaje, ponija, aligatorja . . . zanimiva ideja, kajne? Ne delam pa si skrbi, če me bo kdo pri uresničitvi tega načrta prehitel. Če hoče kdo s svojimi učenci to izpeljati, naj kar poskusi.

**France Žagar**

Pedagoška akademija  
v Ljubljani

#### Literatura:

D. Bajt: *Ljudje zvezde svetovi vesolja. Eseji o znanstveni fantastiki*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1982, 231 str.

E. Grassi: *Moč mašte*. Zagreb, Školska knjiga, 1981, 239 str.

S. Lem in drugi: *Naučna fantastika*. Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1976, 233 str.

G. Rodari: *Srečanje z domišljijo*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977, 121 str.

### INSTITUCIJA »JAVNOSTI«, NOVA ORGANIZACIJA »GOVORA« IN MIMESIS V RAZSVETLJENSKEM ROMANU

Najpoglavitnejša odnosnica tega sestavka je delo J. Kosa *Razsvetljenje*, ki je izšlo kot osemindvajseti zvezek Literarnega leksikona DZS, Ljubljana 1987. Ta študija nikakor ni zgolj pregleden prikaz nekega literarnozgodovinskega obdobja, zastavljena je izrazito problemsko – avtor svoje teze gradi tako, da jih sooča s pogledi drugih sodobnih avtorjev, npr. z delom P. Kondylisa (»Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus«, 1981), pa tudi z deli starejših avtorjev (P. Hazard in E. Cassirer). Takšno soočanje stališč je nujno, to pa še posebej velja za razsvetljenje, saj je to, kot predmet razprave, problematično že samo po sebi.

Za Kosa je tako problematična že sama določitev razsvetljenstva kot določenega historičnega obdobja v razvoju evropske literature. To se kaže kot metodološki problem: literarna veda se pri preučevanju tega obdobja ne more naslanjati na druge umetnostne vede, saj ne moremo govoriti o razsvetljenski glasbi, slikarstvu ali arhitekturi. To obdobje nekako izpade iz metodološkega horizonta umetnostnih ved, ostaja predvsem fenomen zgodovine literature in, kot poudarja Kos, zgodovine filozofije, tako da se literarna veda tu lahko opira le na to področje.

Francoski filozof Michel Foucault<sup>1</sup> je postavil tezo, da je eden od osnovnih problemov porazsvetljenske filozofije prav odgovor na vprašanje, kaj je razsvetljenje. Ta odgovor je zanj konstitutiven, z njim pa se uvršča prav v še vedno nezaključeni »projekt razsvetljenstva« samega. Razsvetljenje si je namreč to vprašanje zastavilo že samo in to je bilo takrat »bistveno« vprašanje, tako da lahko razsvetljenje kot historično obdobje, paradokсно, opredelimo le iz njegovega vprašanja po svojem lastnem bistvu. Toliko pa pomeni razsvetljenje tudi začetek »modernega« mišljenja, ki ima za predmet svojega vpraševanja prav sebe samega in se na tem vpraševanju sploh šele gradi.

Bistvo razsvetljenstva je (bilo) prav to »odprto« vprašanje, ki zaradi svoje forme potegne vase tudi sodobnega spraševalca; če se sprašuje po tem, kaj je razsvetljenje, se sprašuje po njegovem lastnem »samovpraševanju«. Razsvetljenje torej predstavlja metodološki problem verjetno prav zato, ker spraševalcu ne dopušča distance, ker se pojavlja na dveh ravneh: »sodobni« in »historični« hkrati.

2. Koren gornjega problema verjetno tiči prav v samokonstituciji razsvetljenstva, samokonstituciji, ki je na nek način veljavna tudi za »danes«.

V razsvetljenstvu se konstituirata dve novi, avtonomni območji: novo območje filozofije (in znanosti) in novo območje literature.

Skušal bom nakazati, kako sta se ti dve območji vzpostavili zaradi novega principa organizacije »govora«, ki se je pojavil tako na območju znanosti kot tudi literature.

<sup>1</sup> M. Foucault, Kaj je razsvetljenje, Vestnik IMŠ, 1987, št. 1.



Ta strukturni preobrat se morda da pojasniti z »institucijo javnosti«, ki jo je predstavil I. Kant v svoji razpravi *Odgovor na vprašanje, kaj je razsvetljenje*.<sup>2</sup> Po Kantu je razsvetljenje izhod človeka iz nedoletnosti, ki jo je zakrivil sam. Nedoletnost je nezmožnost, da bi uporabljali svoj razum brez pomoči drugih.<sup>3</sup> Temeljna Kantova zahteva je »svobodna raba uma«, v kateri se razum podreja samo načelu »univerzalne resnice«. Ker je resnica univerzalna, je sebi zadosten cilj, in področje uma, ki se ravna po teh načelih, se vzpostavi kot avtonomno področje (to seveda prav zaradi zahteve po »univerzalnosti« resnice, ki pa deluje zgolj kot čisti formalni apriori um, vsebinsko pa je nedosegljiva). Kolikor je um svoboden, je univerzalen, svobodna raba uma pa je mogoča le v sferi »javnosti«, ne pa v partikularni sferi »zasebnosti«. Primer tega je po Kantu učenjakova raba razuma pred »celotnim svetom bralnega občinstva«, pred neko univerzalno, vsevedno javnostjo, ki seveda ni »empirična« javnost (saj te v Kantovem času pravzaprav sploh še ni), temveč je bolj nekakšna orientacijska točka za govorca in verjetno zahteva poseben tip govora: govori tako, da bo tvoj govor ustrezal neki predpostavljani »vsevedni« javnosti, torej tako, da bo ustrezal načelu popolne, univerzalne resnice uma. Tej se seveda lahko le približaš, nikoli pa je ne moreš udejaniti; to pa pomeni, da pravzaprav nikoli ne govoriš zadosti po resnici, da vedno »malo lažeš«, da se je stalno treba popravljati . . . Ta implicirana »javnost« je nekakšen grozljiv, nem razsodnik. To pa sproži neskončni tok govora in »konstruktov«. Primer take strukture govora je govor znanosti. Bistvo znanosti je paradokсно prav v tem, da nenehno (kot znanost) samo sebe spodbija in prav po tem šele je znanost. V tem obzorju se nam znanost za nazaj vedno znova kaže kot goli konstrukt, pomanjkljivost, »laž« . . .

Isti princip konstituira tudi svobodnega posameznika: človek je svoboden, če ravna po načelih uma, torej toliko, kolikor ne deluje zaradi neke zunanje prisile, temveč zato, ker njegovo delovanje ustreza načelom razuma. Imperativ torej ne prihaja več »od zunaj«, temveč »od znotraj«, hkrati pa prav ta »notranji ukaz« sploh šele omogoča svobodno delovanje. Ker je to delovanje »univerzalno«, je seveda tudi »moralno«. Čeprav se torej načelo »univerzalnosti« v posameznikovi zavesti ponotranja, da je ta sploh šele svoboden, avtonomen individuuum, se njegovo delovanje in mišljenje že v njegovi zavesti »povnanja«, na nek način postane »transparentno«, vedno se mora meriti ob »zunanjem«, univerzalnem, občečloveškem. To implicira pojme kot so »dolžnost«, »disciplina« in predvsem »vzgoja«, s katerimi se šele »legitimira« posameznikova svoboda. Institucije zunanje prisile (npr. zapori) postanejo vzgojne institucije – obtoženec kazni ne sme sprejeti le kot nekaj vnanjega, kot nekaj, v kar ga je prisilila zunanja represija, temveč mora sam v sebi priznati pravičnost kazni, s tem pa se vzpostavi kot »svobodni« subjekt. Bolj ko se posameznikov »notranji govor« povnanja, bolj se urejevalna načela zunanjega (seveda družbenega) sveta v njem ponotranjajo oziroma, če je do sebe dovolj strog: bolj ko je »pri sebi«, bolj ko deluje po svojih lastnih načelih, toliko dlje je »od sebe«, toliko bolj torej deluje po načelih univerzalnega . . .

3. Zdi se, da vzpostavitev »javnosti«, načela razuma in z njim vzgoje, dolžnosti in morale vpliva tudi na organizacijo literarnega besedila. Tipičen primer je že najmanj »problematični« razsvetljski roman: *Robinson Crusoe*. Ko Robinson izbira med tem, ali se bo prepustil naravi (nujnosti) ali pa se ji bo uprl, izbere svobodo (kulturo), to načelo pa zahteva discipliniranost – če hoče obvladati naravo (se je osvoboditi), se mora prepustiti

<sup>2</sup> O tem glej študijo Jelice Šumič-Riha *O Kantovem pojmovanju razsvetljenstva* v RAZPOL 1987, št. 3. ali v *Realno v performativu*, 1988, str. 78–93.

<sup>3</sup> Cit. po J. Kos, *Razsvetljenje*, str. 32.

»nujnosti« civilizacije; ne le smotrnemu delovanju po pravilih razuma, ukvarjati se mora (in to je eno od njegovih prvih opravil) z na videz tako nesmiselnim opravilom kot je vrezovanje koledarja. Goli ritual, ki je glede na junakov brezizhodni položaj popolnoma nesmiseln, vendar pa kot »prazna forma«, »čista samoprisila« junaku odpira območje svobode.

Načelo nezaprtega govornega toka, v katerem je govorec postavljen pred imaginarnega »nemega rabsodnika« (tu parafraziramo Bahtina), torej neko skonstruirano orientacijsko točko »univerzalnega vedca«, verjetno omogoča obnovev tipa izpovedne proze (Rousseau) in vdor objektivnega, univerzalnega načela (moralna) v sfero zasebnosti (zasebni, notranji govor se »povnanji«, kar čisto po formalni plati kaže npr. literarna oblika »romana v pismih«). V slednjem to omogoča pripovedovalčeva drža, saj ta ni več komentator, temveč le »prezentira« govor oseb. Ta pripovedovalčev »cinizem« se najbolj kaže v de Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. Govor oseb (pisma) tu izgubi svojo »zasebnost«, zdaj se, čeprav brez direktnega pripovedovalčevega posredovanja, »razgaljuje«. To povzroča razkorak med direktnim govorom oseb (markiza in Valmont) in »drugim«, novim pomenom njunega govora iz perspektive »univerzalnega vedca«, ki pa je popolnoma odprta; v bistvu je ne zaseda ne pripovedovalec ne bralec, slednji se po njej lahko le »orientira«. Besedilo je »odprto«: to, da se markiz in Valmontov govor »povnanja«, še ne pomeni, da je za opazovalca (bralca) popolnoma prozoren. Vsaka »moralna« obsodba junaka in junakinje je namreč že vnaprej »parcialna«, ne seže dovolj daleč. Takoj ko bralec oba junaka »opredeli«, razkrije zgolj svojo točko gledišča, ki je zdaj seveda vpotegnjena v njun krog; sodba apriori ne more zasedati »univerzalnosti« (ta je tu sicer konstitutivna, a le »formalno«, kot točka ki mora vedno biti onkraj vsakokratnega bralčevega »mnenja«), zato se v gornjem aktu pravzaprav »reprezentira« tudi bralec sam sebi. Njegov »govor« se podvaja prav tako kot govor oseb in zdaj se lahko začne iz romana učiti o svojem lastnem življenju . . .

Lep primer razkoraka med karakterjem in njegovim govorom je tudi Diderotov *Rameaujev nečak*. Pripovedovalec je tu, čeprav zapleten v dialog, vendarle bolj poslušalec, junak pa se ne kaže le kot originalna osebnost; njegov govorni tok se stalno zapleta in sprevrča, tako da sploh ne označuje in opredeljuje več njegovega značaja. Podobno je tudi v *Tristramu Shandyu*.

4. Gornjo trditev, da se zaradi nove organizacije govora v razsvetljenjskih literarnih delih bralec iz njih lahko začne učiti o samem sebi (ker v aktu branja tudi sam postane transparenten), lahko prikažemo še iz drugega vidika. Izhajamo iz trditve J. Kosa, da je ena od temeljnih prvin razsvetljenstva »rehabilitacija čutnosti«, čutnosti kot čutnega izkustva sveta. To izkustvo pa povsem razdre staro, vnaprej urejeno sliko sveta, saj nam čuti dajejo zgolj drobce realnosti, svet se nam kaže kot neurejena gmota vtisov, ki jih mora urejati razum. Čutnost naj se ne uresničuje na slepo, »ampak v mejah, ki jih nosi sama v sebi, spozna in uveljavi pa jih predvsem s pomočjo razuma«. <sup>4</sup> Razmerje med razumom in sliko sveta, kot nam jo dajejo naši čuti, pa je vedno problematično. To je čisto »praktičen« (toliko seveda tudi »metafizičen«) problem: kako in v kolikšni meri lahko človek osmisli »nesmiselni« (kontingentni) svet. Kos opozarja prav na pogoste mejne primere v razsvetljenstvu, kjer se krhko ravnotežje med razumom in čutnostjo prodre (nihilizem, nerazumska struktura sveta, ipd.).

Svet čutnega izkustva začne podirati tudi tradicionalno predstavo umetnosti; namesto poetike v klasičnem smislu se začne uveljavljati nov pojem – estetika, ki umetnost razlaga

<sup>4</sup> J. Kos, *Razsvetljenje*, str. 35.

kot »nižjo«, čutno obliko spoznanja sveta. Verjetno gre vštric s to premeno tudi premena v koncepciji pojma »mimesis«. To problematiko je razvil H. R. Jauss v svoji študiji *Princip posnemanja in pojem resničnosti v teoriji romana od Diderota do Stendhala*<sup>5</sup>, ki je zanimiva tudi zato, ker potrjuje Kosovo tezo o »problematičnosti« razsvetljenstva.

Po Jaussu temelji klasicistični koncept posnemanja na »popolnosti posnetka« – bralec uživa ob posnetku prav zato, ker je ta »popoln«, hkrati pa se zaveda, da je to posnetek. Seveda tudi ta koncept temelji na načelu verjetnosti: posnetek je lep le, če je »verjeten«, verjetnost pa v klasicizmu proizvede načelo »treh enotnosti«, načelo skladnosti med deli in celoto (npr. med lastnostmi dramskega karakterja in celoto tega karakterja). To velja predvsem za dramo (klasicistično tragedijo), medtem ko roman klasicisti primerjajo z epom, ki je delo, v katerem so predstavljeni nenavadni, »čudežni« dogodki. Zato je po Huetu roman kot naslednik epa »fikcija o stvareh, ki se niso zgodile in ki se ne bodo zgodile«. <sup>6</sup> Roman je torej čista fikcija in užitek ob popolnosti te fikcije.

Po Jaussu pa v razsvetljenstvu ep preneha biti vzor romana, to zdaj postane drama, in sicer nov tip drame, meščanska drama kot »resni žanr«. Oba žanra imata isti predmet posnemanja (vsakdanjo življenjsko realnost) in isti način posnemanja (tako kot gledalec v gledališču je tudi bralec romana postavljen »vštric« z romanesknim dogajanjem in romanesknimi osebami). Posledica tega je kontaminacija romana z dramsko formo (npr. roman v pisnih), pa tudi dramske forme z romanom, tako da sta od razsvetljenstva naprej drama in roman dva »rivalska« žanra.

Ker pa je predmet posnemanja »življenjska realnost«, se spremeni načelo verjetnosti: bralec ne uživa več zato, ker je roman popoln posnetek, temveč zato, ker si sploh ne more več predstavljati, da je dogajanje v romanu zgolj »izmišljeno«, ampak ga ima za »realno«. Tako roman tudi z druge plati (t.j. zaradi novega mimetičnega principa) lahko postane »zrcalo, v katerem je možna identifikacija ne le bralčevega in »romanesknega« sveta, ampak tudi identifikacija bralca s samim sabo. Učinek take »vsakdanje« verjetnosti pa dosežemo tako, da v delo uvajamo »detajle« iz vsakdanjega sveta, ki ustrezajo naši »čutni zaznavi«. Ti detajli prihajajo v romaneskno realnost nekako »od zunaj«, zato rušijo princip verjetnosti v klasicizmu; z romaneskno celoto se ne skladajo, ampak to celoto (glede na bralčev horizont pričakovanja) podirajo in s tem hkrati vedno znova vzpostavljajo. Isto velja za karakterne lastnosti junakov; pravo »verjetnost« podeljuje junaku pravzaprav šele neka lastnost, ki skladnost njegovega karakterja »ruši« (tako je za Diderota, enega od avtorjev novega principa verjetnosti, podoba antičnega heroja verjetna, in s tem resnična šele, če njegov lepi obraz iznakazi brazgotina). Jauss sicer pokaže, da služi princip »detajla« še vedno principu umetnosti kot spoznanja – torej mimesis, ki naj pokaže na bistvo stvari. Detajli v knjigi so detajli, ki smo jih v vsakdanjem življenju spregledali, zdaj pa nam jih pokaže avtor. Avtor je s tem »an inventor«, kot pravi H. Fielding v svojem uvodu k romanu *Tom Jones*, ki nam odpre novo možnost gledanja na svet, ker dogodke iz realnega sveta pokaže oziroma interpretira na nov način. Umetnost ima torej predvsem spoznavno, če že ne kar »poučno« funkcijo. Material vsakdanjega čutnega izkustva torej vzpostavi možnost bralčeve »identifikacije«, kar je tudi pogoj za kasnejšo pravo »realistično« iluzijo 19. stoletja. V njej se izkustveni svet kaže kot »réel« (osmišljen), ta »réel« se vsaj išče, vendar je prvinski naboj te iluzije, detajl, hkrati tako razdiralen, da vodi v povsem novo izkustvo umetnosti in privede tudi do razpada roma-

<sup>5</sup> Glej H. R. Jauss, *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*, v: *Nachahmung und Illusion*, München 1969.

<sup>6</sup> Glej Jauss, str. 158.



neskne forme 19. stoletja. To se morda kaže že v Flaubertovih romanih (npr. *Vzgoja srca*) in v njegovi težnji, da bi napisal »roman o ničemer«, ki naj bi prikazoval goli »positif« (danost), pa čeprav bi to bili citati, kot v *Bouvardu in Pécuchetu*, ki prav zato kažejo na večno »plehkost misli«. <sup>7</sup> V Flaubertovih romanih pripovedovalec ne napotuje več na smiselnost sveta, je le še popisovalec junakove iluzije o smiselnosti sveta. S tem po Flaubertu postane tako močan kot »narava«, ki ne nakazuje ničesar, le svojega opazovalca (v tem primeru bralca) navaja k sanjarijam o pomenih, skritih v njej. Skušali bomo nakazati, da se to novo izkustvo umetnosti, seveda na drug način in na drugem koncu razvojne daljice, spet vrača k izkustvu razsvetljenstva.

5. Zdi se, da ta dvojna funkcija »detajla« nekako sovпада s pojmom »bizarnega«, ki ga v razsvetljenstvu najdemo pri Diderotu, ob njegovem romanu *Fatalist Jacques*. Bizarno pomeni nenavadno, originalno in zato zanimivo. Po nekaterih interpretacijah (npr. Hugo Friedrich v *Strukturi moderne lirike*) je Diderot zato predhodnik moderne umetnosti ali vsaj romantike, ki ravno tako poudarja prav bizarno kot nenavaden detajl, kot groteskno, itd. Vendar je romantična koncepcija bizarnega postavljena že znotraj avtonomije umetnosti (in domišljije), Diderot pa ta pojem uporablja zato, da bi označil odnos med literarnim delom (romanom) in realnostjo čutnega sveta, da bi torej nekako naznačil avtonomno področje – ne le umetnosti, ampak kulture in vsega »človeškega« nasploh.

Ta drugi pomen »bizarnega« obravnava Reiner Warning v svoji interpretaciji *Tristrama Shandy* in *Fatalista Jacquesa*. <sup>8</sup> Bizarno je nenavadno, presenetljivo (kot je lahko prese- netljivo samo življenjsko izkustvo), predvsem pa »muhasto«, nepredvidljivo – sama materija, snovnost zunanjega čutnega sveta, ki je nikakor ne moremo osmisliti. S tem se vračamo k problemu »nanovo ovrednotene in z razumom uravnane čutnosti«, kot ga pokaže J. Kos, k nekemu zelo majavemu ravnotežju, na katerem temelji tudi razsvetljen- ski roman. Muhavost, »bizarnost« zunanjega sveta proizvede dva mejna tipa razsvetljen- skega romana, ki na videz rušita principe romaneskne fikcije same (npr. sklenjenost fabulativnega toka). To je najprej že omenjeni *Fatalist Jacques*, »zgodba« o potovanju sluge in njegovega gospodarja. Če je v prvem novoveškem romanu, *Don Kihotu*, neko zvezno dogajanje (skladnost med junakovimi predstavami in zunanjo realnostjo) še mogoče, pa čeprav le zato, ker je ta junak nor, si gresta v *Fatalistu Jacquesu* pričakovanje junaka in dogajanje v realnosti povsem navzkriž – dogajanja sploh ni in bralec je vedno znova opeharjen. Zunanje realnosti se ne da osmisliti, junak ne more nikoli predvideti poteka dogodkov, njegov govor vedno »zdrkne mimo«, realnost pa vstopi v roman res kot čista »materialnost«, kot realnost, ki ni več razložljiva, ampak le še zanimiva, »bizarna«. Svet ostaja nem, naj ga junak vzklicuje, kolikor ga hoče. Druga poteza je razkorak med dogajanjem in junakovim govorom. Junakov govor ne predstavlja več razumnega načrta za obvladovanje realnosti, je zgolj bedasto govoričenje, prazen govor.

Podobno se dogaja tudi v *Tristramu Shandyu*, ki je pravzaprav predloga za *Jacquesa*: junaki realnost osmišljajo le na videz, tako da nenavadne dogodke, potem ko jih ti šokirajo, skušajo vložiti v svoje konstrukcije, te se pa vedno znova pokažejo za nesmiselne. Govorni tok je zaprt le vase in gre mimo realnosti, tako da junaki niti med seboj ne morejo več komunicirati, govorijo drug mimo drugega. Problematizirano je tudi pripovedovanje samo, saj hoče do absurdnosti natančno zajeti vso kontingentnost dogajanja, stalno se mora spuščati v digresije, hkrati pa je vedno »prepozno«. Medtem ko pripovedovalec

<sup>7</sup> Glej R. Konstantinović et al. *Francuska književnost III/1*, Beograd 1988, str. 66–70.

<sup>8</sup> Glej R. Warning, *Fiktion und Wirklichkeit in Sternes Tristram Shandy und Diderots Jacques le Fataliste*, v *Nachahmung und Illusion*, München 1969.



opiše dogodke treh mesecev, je preteklo že toliko dogodkov, ki jih mora spet opisati, da se pripovedovanje steka v neskončnost, časovni razmik med pripovedovanjem in dogodki pa je vedno večji.

To sta verjetno dva od mejnih primerov razsvetljenskega romana, vendar se ista kontingentnost zunanjega dogajanja kaže tudi v Voltairovem *Kandidu*. *Kandid* ni le kritika zadnjega poskusa združitve narave in kulture, nauka o »prestabilirani harmoniji«, ki slehernemu dogodku najde svoje opravičilo, temveč tudi prikaz popolne »muhavosti« vsakdanjega sveta, saj načelu o prestabilirani harmoniji nasproti ne postavi nobenega drugega pozitivnega načela, ki bi osmislilo svet. Vendar se vseeno uveljavi načelo »z razumom uravnane čutnosti«. Ko Kandid in družina stojijo nad Bosporjem in gledajo, kako v Istanbul prihaja vsake toliko časa ladja, na kateri je nov vezir, hkrati pa odhaja ladja, na kateri je vkljenjen stari vezir, se oprimejo načela, naj vsak »obdeluje svoj vrt«. Sredi grozljivega, nesmiselnega sveta si moraš najti mesto, ki ga lahko razumno osmisliš, v katerem torej še lahko uveljaviš načelo svobode. Čim greš čez to območje, prideš pred nesmiselno, okamenelo realnost.

6. Koncept z razumom uravnane čutnosti je torej koncept omejitve, oziroma zmožnost, da si sredi kontingentne »nujnosti« najdeš mesto »svobode«, pri čemer razmerje med smiselnostjo in nesmiselom stalno niha. Razsvetljenstvo je na nek način postavljeno na isto raven kot Flaubert, le da na različnih koncih daljice, ki ponazarja razvoj literature (recimo ji literatura »identifikacije«) pa tudi same avtonomije umetnosti. Če je »identifikacija« v razsvetljenstvu možna in nemožna hkrati, je pri Flaubertu branje (kot identifikacija s svetom romana in z lastno »podobo« hkrati) zgolj »navidezen« posel bralca, ki se kot opazovalec narave izgublja nekje v mraku lastnih (pris)podob.

Hkrati pa razsvetljenstvo vzpostavlja tudi edini možni prostor svobode. Je problematično in afirmativno hkrati. Zdi se, da drži teza J. Kosa o »problematičnosti« razsvetljenstva, »problematičnost«, ki je zanj konstitutivna. Razsvetljenstvo je pravzaprav odgovor na vprašanje, ki si ga samo sebi šele postavlja.

Po M. Foucaultu je ta drža edina možna »etična drža« človeka znotraj »sveta moderne«: da si na ravni svoje dobe ustvari neko dvomljivo ravnotežje, znotraj katerega lahko »skrbi zase« in hkrati vedno preskuša te svoje meje, da vidi, če so te sploh (še) veljavne.

Samo Krušič  
SNS, Ljubljana

NOVAČANOVO DADAISTIČNO BESEDILO  
IZ LETA 1921

»Dada je bila bomba; si lahko predstavljate, da bi se skoraj pol stoletja po eksploziji takšne bombe nekdo ukvarjal z iskanjem in lepljenjem njenih drobcev?«<sup>1</sup> Te besede Maxa Ernsta gotovo izvirajo iz zgroženosti umetnosti odgovornega človeka ob poskusih dade toliko in toliko let pozneje in torej – iz narave samega pojava, kakor jo očitno razumeva eden njegovih najvidnejših tvorcev – prepozno. Tako torej slovenski avantgardizem po drugi svetovni vojni, v kolikor (in nekoliko že) zapada dadi, sodi v iskanje in lepljenje drobcev bombe, ki se je že davno razletela; in kar je najpretrsljivejše: tudi na Slovenskem; v bistvu je le ponovno odkrivanje zadevice, ki sta jo naš dom in svet že (s)poznala o času eksplozije.

V četrtek, 22. decembra 1921 je namreč *Naša Vas* (uradno glasilo) *slovenske zemljoradniške stranke* (v nastajanju – pozneje se je prelevila v *Slovensko republikansko stranko*), dejansko pa glasilo njenega šefa dr. Antona Novačana, ki je izhajalo v Celju v lastništvu, odgovornem in glavnem uredništvu imenovanega) prinesla besedilo z naslovom *Slovenska politika* (s podnaslovom v oklepaju *Dadaizem*):

Ur – kenze – sku – štku – piskn  
puc – ph – kr – har  
maj – drof – rk  
mrk – grm  
gnar!

Dm!  
Hm – ah  
min – is – tr  
ah – cičn – tle – lušn  
kgh – ghs – mhs – lmj – bum!

Duš!  
Kri – za  
majks – irbs – fu  
stn – zrk – sdr – fta  
ur – kenze – sku – štku – piskn  
drof – maj – raj – puc  
žnk – ma – cuc  
ase – ticpo  
vin!

Stvar je vsekakor odločno v znamenju komične, ali bolje satirične, glede na Novačanovo siceršnje umetništvo pa morda tudi nekoliko neresne muze; tudi je očitno, da so pobude za

<sup>1</sup> Navedeno po Svetovni zgodovini glasbe, ki jo je spisal dr. Kurt Honolka, v slovenščini pa v prevodu dr. Primoža Kureta izdala Mladinska knjiga iz Ljubljane v letu 1983., 587.

nje nastanek zunajliterarne, celo zunajumetniške – a vendar: dada tedaj, v letu 1921 na Slovenskem, tega ni mogoče utajiti, samo prezreti, kakor je storil pisec kar uporabne študije o dadi in nadrealizmu v okviru *Literarnega leksikona*,<sup>2</sup> ki ga izdaja Slovenska akademija.

Besedilo je nepodpisano, vendar je zunaj vsakega dvoma njegov avtor dr. Anton Novačan; iz kroga *Naše Vasi* je zagotovo edini imel v letu 1921 za zaznanje in uporabo dade dovoljšen razgled po svetovnih razmerah.

»Dada ne pomeni nič« – oznani Tristan Tzara v *Manifestu dade 1918*.<sup>3</sup> Sedaj je povsem jasno, od kod, zakaj in za kaj Novačanova dada: ker je naslovna slovenska politika v oklepaju zaznamovana in pojasnjavana z dadaizmom, je očitno, da velja ničla v pomenu dade njej. To se povsem sklada z Novačanovo tedanjo mislijo o domači politiki: ko malo pozneje, na belo nedeljo leta 1922 popusti zemljoradniško monarhistično zastavo in v pristavi ob Sotli ustanovi *Slovensko republikansko stranko*, bobneče udriha čez vso našo politiko, ki boluje bodisi za avstrijskim revmatizmom bodisi za rimskim klerikalizmom ali pa nedostojno klečeplazi pred Beogradom in Srbi<sup>4</sup> (in bo zatorej »v zgodovini slovenskega naroda /.../ z zlatimi črkami zapisana Bela nedelja, 23. april 1922«<sup>5</sup>). Volilni oglas v zadnji številki *Republikanca* (15. marca 1923), lista, ki po oblastnem zatrtju *Naše Vasi* nadaljuje njeno smer, je še določnejši: razen republikancev niso druge stranke vredne nič; narodni socialisti so, recimo *pomešano mleko in jesih, torej neužitna sirotka*, še gnusnejše so stranke tujega kapitala: nemškega, srbskega in zagrebškega judovskega in verižniškega; socialisti so pravoverni *potomci ministra Kristana in dolarskega princa Etbina* ter razkolniški *mariborski netopirji*, ki visijo na Pašičevi bradi; jasno so ostudne tudi vse stranke slovenske gospode – *maziljene (klerosi)* in *nemaziljene (demokrati)* ter *samostojneži*, ki so stranka *kmetskih baronov, mesarjev in mešetarjev*, sicer pa *razvaline Pucljeve in Drogenikove slave*.

Besedilo *Slovenska politika* ni nič drugega kot upesnitev takega stanja in videnja stvari. Tako lahko v njem najdemo elemente političnega gostilniškega in sploh slovarja: gnar!, min – is – tr, tle – lušn, Kri – za . . . ter namig na vsaj dva politika, ki sta bila Novačanu (tudi iz oglasa v *Republikancu* razvidno) neprijetna še posebej zelo: puc meri na Puclja, šefa *Samostojne kmetijske stranke*, drof pa na Drogenika, Pucljevega opričnika. To so pač stare zamere: Novačan pri volitvah v ustavodajno skupščino ni prišel na listo *Samostojne kmetijske stranke*,<sup>6</sup> ki se ji je obetal velik uspeh (in ki ga je stranka tudi dejansko doživela), in mandat narodnega poslanca je tako splaval po vodi. Vsekakor jezik *Slovenske politike* ni popolnoma oropan smislov (pomenov še manj, saj je pomen v naravi jezika kot znaka; četudi se v njem znajdejo po izmisleku nastale znakovne tvorbe, ki so brez slovarskega pomena, jezik še ni brez pomena, temveč samo brez smisla – kajti jezik brez pomena je brez pomena!), zatorej je na mestu ugotovitev, da tu skrajni dadi nismo priče. Nič tudi ni pripisan lastnemu političnemu in sploh delovanju, temveč samo temu vseh drugih. Tako se ne prvič skrajnosti miselnega toka ob presaditvi – četudi le za hip in skrajno satirično – v slo-

2 A. Berger, Dadaizem nadrealizem, Literarni leksikon, 14. zvezek, Ljubljana 1981.

3 Prav tam, str. 8.

4 Tako govori Novačan že v svojem zemljoradniškem obdobju (Naša Vas, I, št. 1, Celje 10. 11. 1921, 1), misli, besede in dejanja pa še zaostri po dogodkih v Pristavi 23. aprila 1922.

5 Naša Vas, II, št. 24, Celje, 27. 4. 1922, 1.

6 Bruno Hartman, Veliko kolo brez osi, v Anton Novačan, Jeruzalem – Kairo, Spomini 1942–1945, Slovenska matica v Ljubljani 1986, 356.

venski dom in svet pobrusijo.<sup>7</sup> Vseeno pa je stvar prav neverjeten novum za našo duhovno sceno, ki je bila le malo let prej še vsa v znamenju skrajno resnega, celo poduhovljenega zbiranja vseh narodnih sil za veliko delo udejanjenja slovenske osvoboditve, ob katerem so se v enotno voljo zlili tako različni in celo raznorodni tokovi, kot jih predstavljajo imena dr. Janeza Evangelista Kreka, dr. Antona Korošča, Ivana Hribarja, dr. Ivana Tavčarja, Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Antona Kristana . . ., sodeloval pa je v tem podvigu s svojo *ekspedicijo* med nepregledno množico tudi Novačan sam.

Še v nečem Novačanovo besedilo *Slovenska politika* neutajljivo sledi zakonitostim slovenskega literarnega truda (zakaj zadevo smemo mirne duše uvrstiti sem, čeprav ima vsebinsko praktično enake razsežnosti, kakor že omenjeni volilni oglas iz *Republikanca* – saj tudi oblika besedila (ne samo vsebina) zagotavlja satiričnost, kar gotovo gre pod kategorijo hoje za umetelnostjo, ki je vsekakor potreben (dasi še ne zadosten) pogoj umetnosti; satiričnega, ki je tako samo skozi vsebino, še ni šteti sem, določenega literarnega oblikovalnega prizadevanja je za umetelnost že treba): v zavzetosti za cilj z imenom družbene osvoboditve<sup>8</sup> – tukaj pač s pripisovanjem ničle vsemu tedanjemu političnemu trudu (seveda z izjemo avtorjevega) v tej smeri. Potemtakem je Novačan bliže berlinski kot izvirni züriški dadi – torej dada z očitnim in konkretnim namenom ter pomenom. Razlika je le ta, da Novačanov radikalizem ni komunističen, kakor oni berlinske dade,<sup>9</sup> temveč vnet za demokratično narodno republiko vseh stanov s temeljem v kmetu (kajti vsi prihajamo iz vasi).<sup>10</sup>

Kako se je naš avtor seznanil z dado, bo še potrebno dognati; možnosti sta dve: ali preko Nemčije ali pa prek Francije, ki je po polomu Avstrije postala precej vplivna v slovenskih duhovnih tokovih (in s katero se je Novačan seznanil že v davnih letih 1910–1913, ko je videl Evropo od Pariza do Moskve).<sup>11</sup>

Če še primerjamo zdaj Novačanov dadaistični izdelek s sočasno slovensko politično verzifikacijo, moremo takoj prisoditi *Slovenski politiki* imenitno in odlično mesto, za kar je za služna najprej za naše razmere kar nezaslišana drznost v obliki: ne gre samo za *likovno pesem* štirih piramid, temveč na trenutke tudi za čisto *zvočno pesem*, kjer posamezni sklopi črkovnih znakov učinkujejo le s svojo zvočno razsežnostjo. Prva piramida je obrnjena na glavo, je pa njen temelj in narobe obrnjeni vrh gnar!, torej denar v ljudski (s tem tudi politični) rabi. Zven zlogov puc in drof spominja in opominja, kot smo že rekli, na dva kmetijsko-mesarsko-mešetarska barona razglašene slave, na Puclja in Drofenika, ki pa se oglasi tudi v v romb zedinjenih piramidah, kjer je kriza in se toči kri za nesmisel, ki sledi in ki je popoln, iz česar pa raste raj za oba proslula kmetijca. Druga piramida ima na vrhu nekaj zamišljenih medmetov, ki se iztekajo v sklope črk, iz katerih razbiramo ministra, spodaj, v družbenem podporju je pa bum (s klicajem!). Nasproti temu besedilu je kakšna *Nova koračnica*,<sup>12</sup> vsej svoji za politično besedovanje značilni brezvestni domiselnosti, izvirajoči

<sup>7</sup> O tem govori kot o najsplošnejši tipološki lastnosti slovenske književnosti Boris Paternu v Pogle-  
dih na slovensko književnost, I. knjiga, Partizanska knjiga v Ljubljani 1974, 5 in sl.

<sup>8</sup> Paternu, n. d., 13.

<sup>9</sup> Berger, n. d., 19–21.

<sup>10</sup> Naša Vas, I, št. 1, Celje 10. 11. 1921, 1.

<sup>11</sup> Delo, navedeno pod 7. opombo, 355.

<sup>12</sup> Odkril sem jo med papirji svojega deda; tukaj le zadnja strofa, sicer je pa besedilo parodija Stritar-  
Parmovih Mladih vojakov, ki so bili v starojugoslovanskih časih velika uspešnica in tudi kar nekaj-  
krat parodirani (npr. Ivana Roba Mladi stražarji).



iz strastne protiklerikalne vneme, navkljub, smešno nebogljena, kar primitivna:

*Apostol Janez liberalec –  
so namreč rekli naš Gospod –  
bil prvi je, a klerikalec  
pa bil je Juda Iškarjot!*

*Toliko torej o doslej prezrtem drobcu slovenskega zgodovinskega avantgardizma zaenkrat – v prijazen spomin njegovemu avtorju, strastnemu doktorju Anotonu Novačanu, možu, ki je sicer imel človeških napak mnogo, vendar tudi svetlih trenutkov več, kot se zanje (širše in sploh) ve... in ki nam, kot Goliev Milan Pugelj, oznanja:*

K tej zemlji sem bil prikovan  
z ljubeznijo. In čvrsto!  
Pozabljen sem odšel in zamolčan.  
Vsi pridete na vrsto.

Igor Grdina  
Ljubljana

### PAČ PA

V svojem večstoletnem razvoju si je jezik ustvaril nekatere zelo pretanjene oblike, s katerimi lahko izraža natančno določene in jasno omejene vsebine. Ena takih oblik je prislovna zveza *pač pa*, rabljena kot veznik. Rabimo jo navadno tako, da nam uvaja drugi del neke povedi (zloženega stavka). V prvem delu je izrečena nikalna trditev, ki pa je omejena z nekim tihim ali tudi izrečenim pridržkom. Če hočemo ta pridržek izreči, lahko navadno uporabimo prislov *sicer*. V drugem delu stavka je potem izrečena nova trditev.

To se je zdaj slišalo zelo zapleteno, a preprosteje se skoraj ne da povedati, tako umetelno je sestavljena ta zveza. Stvar pa nam postane jasna, samo da slišimo kak zgled. Recimo: »Danes te ne more sprejeti, pač pa boš jutri dobrodošel.« Zveza je še jasnejša z vstavljenim prislovom »sicer«: »Danes te *sicer* ne more sprejeti, pač pa boš jutri dobrodošel.« Kdor izreče prvi stavek, že ve, da ta nikalna trditev ni popolna, ker bo drugi stavek prinesel nekaj pozitivnega: jutri boš vendarle sprejet.

Če prvi stavek ne vsebuje takega pridržka, ni razloga, da bi drugi stavek začeli z veznikom *pač pa*, čeprav gre za nasprotje. Uporabili bomo *temveč*, *marveč* ali *ampak*. Na primer: »Ta knjiga ni za otroke, temveč je za odrasle ljudi.« Ali pa: »Ničesar ne boš dobil, marveč ti bodo še kaj vzeli.« Značilnost takih stavčnih zvez je, da lahko veznik v drugem stavku tudi kratko malo izpustimo. Tako dobimo: »Ta knjiga ni za otroke, za odrasle ljudi je« in »Ničesar ne boš dobil, še vzeli ti bodo kaj.« Tudi veznik *pač pa* bi se za silo dal izpustiti, vendar moramo tedaj spremembo izraziti z besednim poudarkom.

To razločevanje laže razume, kdor zna nemško. Kjer pravimo mi *pač pa*, reče Nемеc *wohl aber*, za naš *temveč*, *marveč* pa ima *sondern*, *vielmehr*, *im Gegenteil*. Nikoli nisem opazil, da bi nemško pišoči te izraze zamenjavali med seboj.

Kaj pa Slovenci svoje? Pri nas je seveda drugače, vsaj v novejšem času. Izrazov *temveč*, *marveč* v tisku skoraj ne boste našli več, zato pa boste našli obilico veznikov *pač pa*, ki so skoraj vsi brez izjeme uporabljeni napačno, namreč namesto *temveč*, *marveč*, *ampak*.

Kakor nobena napačna raba, se tudi ta ni razširila čez noč. Tam v prvih povojnih letih sem jo opazal pri posameznih časnikarjih in žal tudi pri nekaterih pisateljih, ki so zgrešili pravo rabo in si naredili svojo. Opozorila niso nič zalegla, nasprotno, tistih, ki so pisali narobe, je bilo zmeraj več, in danes so menda kar v večini.

Obrnimo se k zgledom! V tedniku Jana lahko beremo: »Čeprav knjige še prebrali niso, pač pa le omenjene odlomke.« V prvem stavku ni bilo nobenega miselnega pridržka, ki bi ga mogli izraziti z dodanim *sicer*, zato je uporaba veznika »pač pa« neupravičena, pravi veznik je *temveč*, *marveč*: »Čeprav knjige še prebrali niso, temveč le omenjene odlomke.«

Ljubljanski Dnevnik je navedel iz govora znanega politika takle stavek: »In to ne za hrbtom narodov in držav, pač pa v krepitev naših zvez.« V Delu pa smo brali iz govora drugega politika: »Pri tem ne gre za varuštvo nad mladimi, pač pa za to, da kontinuiteta ne bi . . .« Po prej povedanem je pač jasno, da »pač pa« v teh dveh stavkih nima nič iskati, prav bi bilo: »*temveč* v krepitev naših zvez«, »*temveč* gre za to, da kontinuiteta . . .« Seveda pa je vprašanje, ali sta moža sploh rekla tako, kakor je bilo zapisano. Lahko da sta stavkoma to obliko dala časnikarja, ki sta govor zapisovala.

Napaka se žal najde tudi v knjigah. V prevodu mladinskega dela sem bral: »To ni bilo pismo, pač pa plonk listek.« Pustimo ob strani žargonski izraz »plonk listek« in se vprašajmo, ali je bil v prvem stavku kak miselni pridržek. Ni ga bilo, zato bi bilo prav: »To ni bilo pismo, temveč listek za plonkanje.« Lepo pa bi šlo tudi brez veznika: »To ni bilo pismo, bil je listek . . .«

Iz uvoda k romanu *Bratje Karamazovi* imam izpisano: iz daljšega stavka: »Zgolj-bit ni ne idealizem ne materija, tako da tudi dejavna ljubezen ni ne idealizem pa tudi ni materializem, pač pa je izstop iz metafizike.« Tudi ta »pač pa« je uporabljen napačno, prav bi bilo: »temveč je izstop iz metafizike.«

Občutek za pravilno rabo je, kakor vidimo, zrahljan tudi že pri prevajavcih in esejistih. Kako je opešal med časnikarji, lahko ob pozornem prebiranju naših listov odkrijete sami. Končajmo z enim najnovejših zgledov iz *Mladine*: »To torej niso državljanska gibanja v pravem pomenu besede, pač pa demonstracije politične kulture.« Spet je »pač pa« uporabljen napačno, najlepše pa bi šlo tu brez veznika: »To niso državljanska gibanja, to so demonstracije politične kulture.«

Janez Gradišnik  
Ljubljana

## Ocene in poročila

### JUBILEJNI ZVEZEK LITERARNEGA LEKSIKONA

(Lado Kralj: *Ekspressionizem, Ljubljana, DZS 1986, 212 strani, 30. zvezek Literarnega leksikona*)

Kraljeva študija je doslej najboljše in najnatančnejši prikaz ekspresionizma pri nas. V skladu s skupno zasnovo Literarnega leksikona je tudi »Ekspressionizem« razdeljen na splošni, mednarodni del (poglavji Nemški ekspresionizem, Ekspresionizem kot mednarodni pojav) in na oris pojava pri nas (Slovenski ekspresionizem).

Kralj nam najprej predstavi nastanek in razvoj pojma. Izraz ekspresionizem se je uveljavil najprej na področju likovne umetnosti (že v 19. stol.), leta 1911 pa se pojavi kot skupinska oznaka nekaterih mladih nemških književnikov (»Mi smo ekspresionisti«). Programatično pa je bil ekspresionizem podrobneje predstavljen šele po Edschmidovem manifestu *Expressionismus in der Dichtung* (1918). Problem, ki nanj opozori tudi Kralj in ki se z njim sploh srečujemo pri vseh uvrščanjih avtorjev v razne smeri, stile, gibanja ipd., je: ali je odločilnejša lastna opredelitev avtorja (sem romantik, realista, ekspresionist itd.) ali pa sodba kritikov, teoretikov, literarnih zgodovinarjev, ki postavljajo avtorje »v predalčke« po svojih (različnih) zamislih. Kot kaže, ima nasploh pomembnejšo vlogo druga skupina. Jasno pa je, da je znanstvena uporabnost takega označevanja vsekakor dokaj relativna.

Od bolj znanih nemških avtorjev, ki so se sami šteli za ekspresioniste, omenja Kralj samo G. Kaiserja, T. Däublerja, G. Benno, I. Golla in K. Edschmida. Periodizacije ekspresionističnega gibanja so različne, kot najčešči mejni letnici se pojavljata 1910 in 1925. Vodilni nemški ekspresionistični reviji sta bili *Die Aktion* (1911–1932) in *Der Sturm* (1910–1932), prva bolj politično, druga pa umetnostno revolucionarna. Bibliografija zaznamuje v celoti kar 100 ekspresionističnih revij v Nemčiji, 28 zbornikov in 24 antologij, programov in manifestov pa je bilo že kar nepregledno število (okoli 300). Kot nesporne literarne in filozofske vzornike ekspresionizma navaja Kralj: F. T. Marinetti, A. Strindberga, F. Nietzscheja in H. Bergsona. Prvi je vplival na del ekspresionistične lirike, drugi (z dramami iz zadnje faze) na del ekspresionistične dramatike.

Strukturno bistvo ekspresionizma seveda ni enotno. Kralj navaja (str. 30–31), »da ga sestavlja več zares heterogenih literarnih tokov, svetovnonazorskih in političnih pozicij, ki se med sabo niso znale uskladiti«. V 30. letih sta proti ekspresionizmu družno nastopila nacizem (sežiganje ekspresionističnih knjig, kritika ekspresionizma kot izrojene umetnosti) in stalinizem. Teoretik G. Lukács je celo označil ekspresionizem kot predhodnika fašizma!

Nadalje Kralj podrobneje obravnava nemško ekspresionistično liriko in dramatiko in problematizira pojem ekspresionistične proze, ki je domala neobstoječa oziroma opazen le v širšem okviru modernistične literature. Razen v Nemčiji je bil ekspresionizem vpliven predvsem še v srednji Evropi oziroma

v deželah, nemških sosedah. Kralj obsežneje spregovori o ekspresionizmu pri Hrvatih in Srbih, pri slednjih v zvezi z ekspresionizmom tudi o Micičevem zenitizmu.

Prvo informacijo o ekspresionizmu pri nas je prispeval Izidor Cankar v Domu in svetu 1912. Ekspresionizem je tu zgolj pojem v slikarstvu. V Slovanu 1914 je odklonilno poročal o ekspresionizmu (že literarnem) Albin Ogris, leta 1918 se je v Času z navdušenjem opredelil za ekspresionizem Ivan Dornik. Večina domačih kritikov in esejistov je pobude za genezo ekspresionizma iskala v prvi svetovni vojni. Kralj prikaže zatem sistematično razvoj ekspresionizma pri nas in njegovo recepcijo po obdobjih (npr. 20. leta, 30. leta, po drugi svetovni vojni). Med avtorji, ki so se sami prištevali k ekspresionizmu, navaja Kralj Kosovelovo skupino okoli Mladine (1925–1927) in pa katoliško mladinsko gibanje okrog Križa na gori (1924–1927). Pesniki slednje skupine so npr. brata Vodnika in Kocbek. Jarc, ki ga danes štejejo, za vzornega ekspresionista v 20. letih, je 1927 povsem jasno izpovedal dvom o tem, »kako more umetnik prisegati oziroma služiti kaki struji, pa najsi bo še tako svobodoumna in novatorska«. V sredi 30. let je slovenska levičarska kritika (I. Brnčič, B. Fatur, V. Pavšič) ostro napadla ekspresionizem, pač po vzoru sovjetske linije o »edino pravem« socrealizmu. Bolj naklonjeno sta komentirala ekspresionizem 1938 A. Ocvirk in F. Vodnik, ki sta ga ocenila za pesniško oziroma literarno revolucijo.

Po drugi svetovni vojni je vrsta literarnih zgodovinarjev gledala na ekspresionizem kot obdobje (predvsem desetletje po prvi svet. vojni). Dejansko se lahko čudimo, kdo vse se je znašel med ekspresionisti, omenjenimi v naših literarnih zgodovinah. Kralj zavrača periodizacijske (obdobne) kombinacije z ekspresionizmom, saj gleda upravičeno nanj kot na gibanje in ne kot na smer. V tekstualni bazi slovenskega ekspresionizma navede Kralj tele vidnejše avtorje: A. Podbevška, F. Albrehta, T. Seliškarka, M. Klopčiča, B. Voduška, M. Jarca in S. Kosovela.

Kraljeva študija nam nudi bogato bero podatkov, ki so premišljeno povezani in zanimivo podani. Vsekakor gre za delo, ki izpričuje ob temeljni erudiciji zanesljivo znanstvenost in širšo uporabnost.

Andrijan Lah  
Ljubljana

## OTROK IN KNJIGA

*revija za vprašanja mladinske književnosti in knjižne vzgoje, št. 25, 26, Založba Obzorja Maribor, 1987*

Jeseni sta z enoletno zamudo izšli dve številki revije, namenjene predvsem vzgojiteljem in osnovnošolskim učiteljem, ki pa je v vseh ljubljanskih knjigarnah in osnovnih šolah ne bomo našli.

Petindvajseta številka je tematska; v njej so prispevki s posvetovanja in okroglo mizo z naslovom Kič – posebej v knjigah za otroke, ki je bilo 20. IX. 1986 v Mariboru. Z referati je sodelovalo deset avtorjev, razpravljalcev za okroglo mizo pa je bilo še dvakrat toliko.

Tematski sklopi so bili sledeči: a) opredelitev vloge umetnosti za otroke, definicija kiča in njegova potrebnost; b) primerjanje otrokovega odnosa do kiča z odnosom odraslega; c) boj proti kiču, da ali ne.

Mnogi avtorji pripisujejo otroški literaturi vlogo instrumenta pri vzgoji k odraslosti, odraslosti v moralnem, estetskem in družbenem pomenu (B. Stražar). Razumejo jo tudi kot širjenje otrokove izkušnje, ki nikakor ne more biti samo neposredno stvarna, s čimer literatura prispeva k uspešnosti otrokove socializacije in njegovega vstopanja v kulturo, v kateri odraščata (M. Grosman). Proti konceptu literature kot vzgojnega orodja sta se oglasila M. Hladnik in B. A. Novak. Njegovo temeljno pomanjkljivost vidita v posiljevanju otroka z vrednotami odrasle literature in z vrednotami nekakšne abstraktne vzgoje. Vsaka vzgoja je manipuliranje z otrokom. Zato je pomen literature za otroke v tem, da otroke povabi v igro, ki je zanje globalni način spoznavanja. Temeljna kategorija otroškega in umetnostnega dojemanja sveta pa je enaka, to je čudenje.



Prvo stališče implicitno zahteva vrednostno ločevanje umetnosti na t. i. pravo umetnost in kič (plažo, množično umetnost). Za drugi pogled pa je to ločevanje vprašljivo, ker vsebuje tudi vprašanje razsodnika. Kako se torej lotiti spraševanja o kiču? Nekateri avtorji kič, kolikor obstaja, vnaprej zavračajo kot dela, ki izpolnjujejo samo zunajliterarne naloge, kot laž, praznost, samozadovoljnost, njegove uporabnike pa označujejo kot ljudi z nezadostno kultiviranimi čuti. Nad kič je postavljena umetnost, ki »prisluškuje večnim vprašanjem obstoja« (Z. Turjačanin). Vsebinsko in metodološko drugačen je npr. pristop M. Hladnika, ki pripisuje kiču socialno-psihološko uporabno vrednost. Človeku daje občutek varnosti, mu omogoča beg iz realnosti in mu gradi fiktivno resničnost z naključjem in usodo kot temeljno motivacijo. Za doseganje teh ciljev pa je potrebna identifikacija bralca z upovedenim svetom, odsotnost kritične distance (= refleksije) do predmeta. (Podobno razmišlja v svojem članku tudi F. Prosnik.) Obenem s to Gieszovo tezo citira Hladnik tudi Jaussa, kateremu je identifikatorična bralska nastrojenost legitimna in bolj pozitivna kot estetski snobizem.

V prispevkih s posvetovanja bi našli skoraj vse definicije kiča (prim. M. Hladnik, Trivialna literatura, Ljubljana 1983): kič je shematičnost, je psevdoumetnost, kič je precioznost, kič je konformizem, je moralno škodljiv, je kultura mase, je zabava in kompenzacija, kič je antropološka konstanta.

Poseben je članek Mete Grosman, ki izhaja iz spoznanj spoznavne psihologije in eksperimentalne estetike, k sami opredelitvi kiča pa prihaja s stališča teorije leposlovnega dela kot govornega dejanja: medtem ko ubeseduje avtor umetniškega besedila lastno razmerje do sveta, želi avtor literarne plaže doseči določen učinek, zbuditi pri naslovniku tako doživetje, kot ga ta želi in pričakuje. Takšno manipuliranje z bralcem pa ima lahko škodljive posledice, kadar je bralec otrok. Psihološki pogoji za kvarno učinkovanje kiča na otroka so v dejstvu, da ima otrok zelo omejeno lastno življenjsko izkustvo, tudi bralno, obenem pa nejasno razlikuje realno od nerealnega.

Po F. Prosniku je kič po eni strani uporabnostna umetnost, ki zabava, tolaži in kompenzira, po drugi pa antropološka konstanta človeka kot zavestnega bitja. Posledica zavedanja je osamljenost, rešitev iz nje pa bodisi preraščanje ukvarjanja s samim seboj ali pa regresija na stanje pred pojavom zavesti in beg iz realnosti. Tu se stikata nevroza in kič, ko se človek identificira z junaki, ki dosegajo zanj nemogoče.

Vse omenjene definicije kiča se implicitno ali eksplicitno strinjajo s tem, da je kič manipulacija. Večkrat se pojavlja tudi izraz ideološka manipulacija, pod pojmom idolatrija pa se je problema lotila M. Kopše v članku o kičastih ilustracijah v osnovnošolskih učbenikih. »Ideološki kič«, pravi, »vzbuja strah, poudarja občutek ogroženosti, osamljenosti in neznane krivde in to pri šest- do enajstletnih otrocih.«

Kot zaključna teza pogovora se ponuja skupna ugotovitev M. Hladnika, B. A. Novaka, F. Prosnika in L. Marjanovič-Umkove, da je otrok izrazit porabnik kiča, kar je neogibna razvojna zakonitost. Otrok rabi intenzivne doživljaje, čuti potrebo po identifikaciji z nekim močnim čustvom ali osebnostno značilnostjo. V literaturi tudi išče rešitve za svoje probleme in obenem odkriva nov lastni in zunanji svet. Če literatura zadovolji te potrebe, potem vpraševanje o kičasti in nekičasti literaturi ni več potrebno. Poleg razprave o kiču je v petindvajseti številki zapisana tudi obširna bibliografija o delu Mladinske matice med leti 1927 in 1941.

Šestindvajseta številka prinaša šest člankov, ponatis uvoda v katalog o razstavi ilustracij, lutk in mask Marije in Eke Vogelnic, ki je bila oktobra 1987 v Radovljici, ter nekaj besed Marijana Krambergerja in Vida Pečjaka o svojem delu.

Članek Alenke Goljevšček o pravljicah in stvarnosti govori o dvoumni in večplastni zvezi med pravljicami in miti-rituali. Mit ne posnema stvarnosti, ampak jo organizira, ji daje megle tako, da zgodovinsko nastale odnose spreminja v naravni zakon. Svet konstruira v dva nasprotna pola: pozitivnega ali apokaliptičnega in negativnega ali demonskega. Pojavljata se tudi v bajkah in pravljicah. Odvisno od tesnejše ali ohlapnejše povezave pravljice z mitom je tudi razmerje med čudežnim in realnim v pravljici. Najbolj je realističnim deformacijam podvržen začetek pravljice in z njo motivacija, ker so zaradi časovne oddaljenosti pravljični simboli postali nerazumljivi; najbolj pa je odporna sredina. Mit-ritual je usmerjen na potek in vzdrževanje kozmosa, pravljice pa so to nalogo izgubile. V pravljicah najdemo dva vsebinska kroga: eden je vezan na ritual posvetitve, drugi na ritual

smrti. V nadaljevanju posveti avtorica nekoliko več prostora analizi obreda iniciacije v naših in tujih pravljicah.

Milan Crnkovič z Reke se loteva nekaterih terminoloških problemov, razlikuje npr. med pravljico, pripovedko in bajko in podobnim. Pravi, da pri nas obstajajo trije tipi otroških pravljic: narodna in umetna ali literarna pravljica in fantastična pripoved. Pri razlikovanju pravljice in fantastične pripovedi se opre na R. Cailloisa: v pravljici realno in čudežno obstajata vzporedno vsak s svojo zakonitostjo in se zato prepletata brez konfliktov, v fantastiki pa nadnaravna ureditev ruši trdnost veselja.

Zorica Turjačanin iz Banjaluke govori o otroških ljudskih pesmih v Vukovi zbirki ljudskih pesmi, Miroslava Genčiova pa pošilja iz Prage prispevek o češki umetniški poeziji za otroke. Njen nastanek sega v romantiko, do razcveta pride šele v osemdesetih letih 19. stoletja. Obdobje med obema vojnama ni bilo naklonjeno nastanku nove otroške poezije. Njeno drugo obdobje se tako začenja sredi tridesetih let z imeni V. Nezval in F. Hrubin, ki se želita približati otroški fantastiji, gledati stvari takorekoč kot prvi dan. Sodobna generacija pesnikov gleda na otroško poezijo kot igro. Sredstvo zanjo je t. i. nonses, narobe svet, alogični verzi, ob katerih otrok preverja svoje poznavanje stvari. Ta poezija pa je le za mlajše otroke, v ustvarjanju za otroke med devetim in petnajstim letom pa je velika praznina. Muris Idrizović (Sarajevo) piše o poetičnih in teoretskih izhodiščih otroške in mladinske književnosti in podaja kratek pregled različnih domačih in tujih pogledov o tej literaturi.

Bojan Borstner se loteva filozofskih problemov, s katerimi se srečujejo otroci v vsakdanjem življenju. Avtor skuša z dvema primeroma pokazati, kako je mogoče pri osem- do devetletnih otrocih doseči, da razlikujejo med pomenom in referenco. Največ problemov imajo otroci z dvema vrstama izrazov: eni imajo enak pomen, a različne referente (npr. »moj oče«) – tu je določanje referentov odvisno od konteksta izjavljanja, drugi pa imajo enake referente in več pomenov (npr. Večernica in Danica sta dve imeni za Venero).

Šestindvajseto številko vsebinsko dopolnjujejo ilustracije Marije in Eke Vogelink, Miroslava Šuputa in Franceta Miheliča. Zdi se, da revija *Otrok* in knjiga ponuja marsikatero koristno informacijo poklicnemu in zasebnemu pedagogu, pripombe pa utegnejo iti le tu pa tam na rovaš posameznega člankarja, ne pa na koncept revije.

Aleš Bjelčevič  
Ljubljana

## Prejeli smo v oceno

Ada Vidovič-Muha, Slovensko skladiščno besedotvorje ob primerih zloženk, Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, Ljubljana 1988

Vilko Novak, Slovar stare knjižne prekmurščine, Poskusni snopič, ZRC SAZU, Ljubljana 1988

S'postavitelno ezikoznanje, 2 '88, Universitetsko izdatelstvo »Kliment Ohridski«, Sofija 1988

### BIBLIOGRAFIJA

#### del o teoriji pouka slovenskega jezika in književnosti v osnovni in srednji šoli 1977–1987

Darinka Štolfa Stojaković: **Preizkus znanja iz slovenskega jezika**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 4, str. 121–126, št. 5, str. 152–160.

Jože Toporišič: **Družbeni položaj slovenskega knjižnega jezika leta 1584 in 1984**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 5, str. 137–145.

Breda Pogorelec: **Izhodišče in teoretske osnove slovenskega jezika**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 6, str. 176–182.

Olga Kunst Gnamuš: **Kako povezati jezikovni pouk z rabo**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 6, str. 200–203.

Vlasta Luštek: **Rezultati ankete o pouku slovenščine v srednjem usmerjenem izobraževanju**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 7–8, str. 259–261.

Zoran Božič: **Število ur slovenščine v srednjem usmerjenem izobraževanju**. Jezik in slovstvo 1984/85, št. 7–8, str. 265–267.

Olga Kunst Gnamuš: **Kako povezati jezikovni pouk z rabo**. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 1, str. 20–24.

Olga Kunst Gnamuš: **Vrednost enakovrednega pogovora kot oblike spoznavanja in sporazumevanja**. Sodobna pedagogika 1985, št. 1–2, str. 48–51.

Ivo Zrimšek: **Slovenščina v 6. razredu osnovne šole po prenovljenem učnem načrtu**. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 3, str. 28–31.

Vika Slabe: **Jezikovna vzgoja v 6. razredu osnovne šole**. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 3, str. 32–37.

Franc Žagar: **Pismo** (poskusna lekcija za višje razrede osnovne šole). Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 3, str. 37–40.

Jože Lipnik: **Jezikovna vzgoja na razredni stopnji**. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 3, str. 41–47.

Berta Golob: **Jezikovna vzgoja na stopnji razrednega pouka**. Nekatere ugotovitve po prvem letu spremljanja. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 3, str. 47–49.

Olga Kunst Gnamuš: **Socialni dejavniki govornega razvoja**. Sodobna pedagogika 1985, št. 3–4, str. 113–118.

Olga Kunst Gnamuš: **Sporočanje na nižji stopnji osnovne šole**. Vzgoja in izobraževanje 1985, št. 6, str. 44–51.

Ob 30-letnici izhajanja revije **Jezik in slovstvo** (1955/56–1984/85) je izšlo BIBLIOGRAFSKO KAZALO, ki s svojo preglednostjo razgrinja, kaj vse je bilo storjeno za napredek stroke, predvsem slovenščine. Šolnika utegnejo v Bibliografiji posebej zanimati naslednji razdelki: Didaktika jezika in književnosti, Izobraževanje, Šola, Učbeniki in učila in Ekskurzije. Ta publikacija bo učiteljem slovenščine v veliko pomoč.

Ljubica Marjanovič Umek: **Pomen periodike za predšolske otroke**, Otrok in knjiga 1985, št. 21, str. 44–46.

Janez Kajzer: **Prispevki otrok v mladinskih listih**. Otrok in knjiga 1985, št. 21, str. 47–50.

Janez Kajzer: **Zahteve armade bralnih značkarjev**. Otrok in knjiga 1985, št. 22, str. 79–86.

Berta Golob: **Vzorno mentorstvo bralne značke v osnovni šoli**. Otrok in knjiga 1985, št. 22, str. 87–89.

Jože Zupan: **Bralna značka v zamejstvu in pri učencih v dopolnilnem pouku v tujini**. Otrok in knjiga 1985, št. 22, str. 89–90.

Franc Žagar: **Učna priprava**. Jezik in slovstvo 1985/86. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 1, str. 20–27.

Jože Lipnik: **Več metodike – nuja za uspešnejše vzgojno-izobraževalno delo**. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 1, str. 28–32.

Miran Štuhec: **Računalnik in pouk slovenske književnosti v srednji šoli**. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 6, str. 208–213.

Božena Orožen: **Drobni nasveti za pripravo ekskurzije**. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 7, str. 253–254.

Olga Kunst Gnamuš: **Od oblike prek pomena do smisla besedila**. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 8, str. 267–274.

Jože Lipnik: **Nekateri primeri in problemi interpretacije in sinteze umetnostnega besedila v osnovni šoli**. Jezik in slovstvo 1985/86, št. 8, str. 290–295.

**Mentorstvo v srednjih šolah**. Okrogla miza (o literarnih krožkih in šolskih glasilih). Mentor 1986, št. 1, str. 49–61.

Olga Kunst Gnamuš: **Problemi pragmatične obravnave jezika.** Anthropos 1986, št. 1-2, str. 106-113.

Zmaga Kumer: **Izročilo ljudske otroške pesmi na Slovenskem.** Otrok in knjiga 1986, št. 23-24, str. 5-19.

Marija Kolar: **Umetnostno besedilo in učenec.** Otrok in knjiga 1986, št. 23-24, str. 104-113.

Stanko Kotnik: **Bralna značka med zamejskimi Slovenci.** Pogled k rojakom v Italiji. Otrok in knjiga 1986, št. 23-24, str. 114-118.

Ana Vuga-Vogel: **Prijateljstvo med knjigo in gluhim otrokom.** Otrok in knjiga 1986, št. 23-24, str. 119-123.

Olga Kunst Gnamuš: **Kako od hierarhičnih k dinamičnim modelom vzgoje in izobraževanja.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 1, str. 10-14.

Silva Novljan: **Informacija je učinkovita tedaj, ko je dostopna vsakomur.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 1, str. 34-35.

Olga Kunst Gnamuš: **Obravnava ubeseditvenih postopkov v osnovni in srednji šoli.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 2, str. 25-30.

Danica Cedilnik: **Uporabljivost slikanice Sporocanje v nižjih razredih osnovne šole.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 2, str. 40-43.

**Slovenščina v 7. razredu osnovne šole.** (I. Zrimšek, V. Slabe, F. Žagar). Vzgoja in izobraževanje 1986. Priloga 3.

Mira Pihler: **Napake pri dopolnilnem pouku materinščine otrok slovenskih delavcev na začasnem delu v Gradcu.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 5, str. 39-41.

Ivo Zrimšek: **Vzgoja in izobraževanje v materinem jeziku.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 5, str. 42-43.

Berta Golob: **Kaj menijo učitelji.** Vzgoja in izobraževanje 1986, št. 5, str. 43-44.

Olga Kunst Gnamuš: **Sporočilo je razpeto med željo, interes in resnico.** Družbeni smisel pomen-skih in pragmatičnih jezikoslovnih raziskav. Naši razgledi, 29. 8. 1986, št. 16, str. 455-457.

Olga Kunst Gnamuš: **Kako učenci četrtega razreda obvladajo elementarna besedilotvorna pravila.** Sodobna pedagogika 1986, št. 3-4, str. 124-134.

Olga Kunst Gnamuš: **Argumentiranje in prepričevanje.** Anthropos 1986, št. 5-6, str. 151-160.

Olga Kunst Gnamuš: **Med pomenom, obliko in normo.** Jezik in slovnost 1986/87, št. 1, str. 8-12.

Miran Štuhec: **Srednje usmerjeno izobraževanje in sodobna slovenska književnost.** Jezik in slovnost 1986/87, št. 2-3, str. 82-88.

Se bo nadaljevalo

Stanko Šimenc  
Zavod SR Slovenije za šolstvo  
v Ljubljani

## SLAVISTIČNO ZBOROVANJE V KOPRU

Letošnje slavistično zborovanje z občnim zborom Slavističnega društva Slovenije bo od 5. do 7. oktobra v Portorožu. Organizator bo Slavistično društvo Koper s programskim sodelovanjem Izvršilnega odbora Slavističnega društva Slovenije.

Temi zborovanja sta: 1. jezik in književnost v stiku, predvsem slovensko-romanski stiki, 2. učni načrti, programi, učbeniki, učne izkušnje. Zanimane za referate vabimo, prijavite se do 15. aprila Izvršilnemu odboru SDS, ki bo oblikoval dokončni program. Referat: 15 minut. Koreferate boste prijavili po objavi podrobnega programa.

Za IO SDS

Velimir Gjurin,  
tajnik SDS

Jože Toporišič,  
predsednik SDS