

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN  
SLOVSTVO**

letnik XXIX – leto 1983/84 – št. 7



# **Jezik in slovstvo**

## **Letnik XXIX, številka 7**

### **Ljubljana, april 1983/84**

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 številke)

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani

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

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

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

Lektor in korektor: Jože Sever

Tehnični urednik: Ivo Graul

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

Jože Munda, Pavle Vozlič, France Vurnik in uredniki

Tisk Aero, kemična, grafična in papirna industrija, Celje

Opremila inž. Dora Vodopivec

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12

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

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

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

Za tujino celoletna naročnina: 450.- din

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

Revijo gmotno podpira Kulturna skupnost SRS, razliko med polno in znižano ceno za dijake

in študente pa krije Izobraževalna skupnost SRS za družboslovje

Naklada 2.400 izvodov

---

## **Vsebina sedme številke**

### **Razprave in članki**

237 *Janko Kos*, Evropski pesniški vplivi v Pisanicah

243 *Silvija Borovnik*, Groteska v dramah Dominika Smoleta (1)

### **Mnenja in pogledi**

265 *Dimitrij Rupel*, Vprašanje interpretiranja poezije

### **Jezikovni problemi**

260 *Vlado Nartnik*, Poskus nove delitve samostalniških zaimkov

### **V spomin**

266 *Štefan Barbarič*, Ivan Škafar kot raziskovalec prekmurskega slovstva

### **Polemika, odgovori**

269 *Silvo Fatur*, Res: kako poučevati književnost ali o konstruktivnosti nekega početja

275 *Zoltan Jan*, V zagovor in pogovor

### **Poročila in ocene**

278 *Marija Stanonik*, Slovenske ljudske molitve

280 *Tone Pretnar*, Od izročilnih virov k tvorni podlagi za prodor novega

281 *Andrijan Lah*, Dopolnjena informacija o odnosu med književnostjo in filmom

### **Zapiski**

282 *Mihael Kuzmič*, Še en (kratek) zapisek o Valjavcu

283 **Prejeli smo v oceno**

### **Knjižne novosti**

284 Nekaj novosti knjižnice oddelka za slovanske jezike in književnosti  
Filozofske fakultete v Ljubljani

7/IV Obvestilo Slavističnega društva Ljubljana



Janko Kos

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## EVROPSKI PESNIŠKI VPLIVI V PISANICAH

V pesniškem zborniku *Skupspravljanje kraynskeh pissanic od lepeh umetnost* (Pisanice) se v treh letnikih, ki so izšli leta 1779, 1780 in 1781, pojavljajo različne pesniške zvrsti in oblike.\* Med njimi so v ospredju oda, elegija, epigram, pastoralna ljubezenska pesem, kmečka stanovska pesem, prigodnica in poučna pesem – te predstavljajo liriko; med epске zvrsti spada moralična pripoved ali morda pravilne verzna povestica; od dramskih je tu operni libreto.<sup>1</sup> Verzne oblike segajo od heksametra in pentametra brez rim do rimanih aleksandrincev in krajših verzov. Zvrsti, ki se torej uveljavljajo v zborniku, in verzne vzorce, uporabljene v okviru teh zvrsti, bi težko izvajali iz starejše klasicistične poetike, kot jo je izdelal v nemški literarni sferi 18. stoletja predvsem J. Ch. Gottsched, čeprav ni mogoče prezreti tudi njegovega vpliva na pesnike Pohlinovega kroga. Pač pa v glavnem ustrezajo tistim, ki jih obravnava M. Denis v svojem spisu iz leta 1772 *Ein Gespräch von dem Werthe der Reime*, kjer govori načelno in z mnogimi primeri predvsem o uporabi rime, ki jo v skladu s Klopstockovimi vzori, *Ossianom* in lastnim pesništvo poskuša čimbolj omejiti. Rime priporoča za basni, verzne povestice (Erzählungen), epigrame (Sinngedichte), pesmi, medtem ko naj bodo brez rim po njegovem mnenju pesnitve o »resnobnih dejanjih, strasteh, zanosu in navdušenju – v gledališču, elegijah, epopejah, odah«.<sup>2</sup> Ob teh Denisovih načelih je potrebno upoštevati, da se jih sam v svoji pesniški praksi ni držal preveč strogo, saj je tudi v patetičnih odah včasih uporabil rimane vzorce.

Primerjava s pesniško prakso v *Pisanicah* pokaže, da se v nji uveljavljajo v glavnem zvrsti, ki jih upošteva Denis v skladu s pesniškim razvojem sredi 18. stoletja in kot se dejansko pojavljajo v okviru razsvetljenske literature, se pravi njenih različnih stilnih tokov od klasicizma do rokokaja. Nobena od zvrsti, ki jih pozna Denis v svoji teoriji, ne posega izraziteje v območje novejše, tj. predromantične poezije po letu 1750 oziroma 1760. Kar pa zadeva verzno prakso *Pisanic*, je samo deloma v skladu z Denisovimi priporočili. Njihove verzne povestice in basni so resda pisane z rimami, včasih tudi epigrami, medtem ko so patetične ode in elegije samo deloma sestavljene v antičnih merah brez rim, sicer pa tudi v silabotoničnem rimanem verzu, zlasti v aleksandrincu. Neskladnost takšne

\* Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge Slovenska literatura in Evropa 1770–1970, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira Raziskovalna skupnost SR Slovenije.

<sup>1</sup> Od teh terminov je sporen predvsem pojem moralične pripovedi ali verzne povestice. Prvi izraz je v slovenski literarni zgodovini že tradicionalen od I. Grafenauerja in J. Šlebingerja naprej. Pri tem se pojavi sicer šele v izvirni nemški obliki kot »moralische Erzählung«, kar je Grafenauer nato prevedel v »moralično pripoved«, iz česar je v sodobnejši rabi nastala moralična pripoved. Vendar je v tej besedni zvezi sporen pojem pripovedi, saj je presplošen in lahko v literarni teoriji pomeni posebno sodobno obliko pripovednega proznega teksta, ki seveda nima nič skupnega z zvrstjo 18. stoletja, ki se pojavlja tudi v *Pisanicah*. Zato je bolj priporočljiva oznaka verzna povestica ali povestica v verzih, saj gre za verzne tekste, ki so krajši od današnje oblike povesti, razlikujejo se pa tudi od navadne zgodbe ali novele. Gl. J. Šlebingerja spis »Pisanice«, prvi slovenski pesniški almanah (Izvestja II. državne gimnazije v Ljubljani o šolskem letu 1905/06, str. 3–30) in I. Grafenauerja Zgodovino novejšega slovenskega slovstva, I. del, Ljubljana, 1909, str. 9.

<sup>2</sup> M. Denis: *Ossians und Sineds Lieder*. Wien, 1791. VI. Band.

prakse z Denisovo teorijo se nekoliko pojasni, če upoštevamo notranje razlike med pisaničarji. Za samega Pohlina in njegove učence – med temi je bil tudi mladi Valentin Vodnik – je spočetka značilna navezanost na nerimani antični vzorec, kar si lahko razlagamo z odvisnostjo od Denisa. Nasprotno pa je J. D. Dev od prvega zbornika naprej usmerjen skoraj izključno v rimane aleksandrince tudi v odah in elegijah, kar seveda pomeni, da ne sledi Denisovemu klasicizmu, ampak tisti pesniški praksi, ki je povezovala razsvetljsko pesništvo še s francoskimi vzorci 18. stoletja. Kot teoretično izhodišče si je mogoče misliti Gottschedovo poetiko iz leta 1730, kot praktičen zgled pa verze G. B. Hanckeja, F. Hagedorna, Ch. F. Gellerta in drugih razsvetljenčev iz srede stoletja. Pri tem ni mogoče odločiti, katera obeh formalnih usmeritev je pravzaprav manj baročna – Denisov klasicizem je uravnan po Klopstocku in bi se moral stikati s predromantiko, dejansko pa v njem močno odmeva barok; narobe pa tudi francoska rimana verzna tehnika sega še v barok 17. stoletja, kot ga je v nemški literaturi usakonił že M. Opitz. Opravka imamo torej z navzkrižnim vplivanjem dveh različnih formalnih tradicij – ena je bolj pristno baročna, druga klasicistična, vendar nikakor ne nasprotna baroku; nobena od njiju se ni izključevala z razsvetljenstvom, pač pa je seveda za tisto, ki je izhajala iz Klopstockovega obrata k antičnim in svobodnim metrom brez rim, mogoče trditi, da je bila pomembna za poznejšo predromantično verzifikacijo, medtem ko je verzna tehnika francoskih aleksandrincev postala prav za predromantiko zastarela, neustrezna in celo neestetska. Zato je tembolj zanimivo videti, da se je v *Pisanicah* Denisovega, bolj klasicističnega zglada oprijela motivno-tematsko konservativnejša skupina okoli Pohlina, ne pa Dev, ki se zdi včasih bolj razsvetljski in manj baročen od Pohlina, J. Miheliča in mladega Vodnika. Vendar je tudi ta razlika relativna in negotova, kajti v tretjem letniku se je za najbolj doslednega pesniškega razsvetljenca izkazal predvsem Vodnik z *Zadovolnim Krajncem* in *Klekom*, je pa v obojem uporabljal novejšo rimano verzifikacijo, potem ko je že skoraj popolnoma opustil Denisovo antikizirajočo smer.

Kljub temu da je bil Dev od začetka tej smeri tuj, je v odi in elegiji sledil predvsem Denisu, posebej opozarja na to prevod Denisove pesnitve *Der Zwist der Fürsten*, leta 1780. Mogoče je seveda, da so bile Denisove klasicistične verzne forme Devu prezahtevne, tako da jih je tudi v odah in elegijah od vsega začetka nadomeščal s preprostejšo formo klasicističnega baroka po francoskem vzorcu, tj. z rimanimi aleksandrinci, s čimer je sledil tudi nemški razsvetljsko klasicistični poetiki pred Klopstockom. In ker je v drugem in tretjem letniku postal ravno Dev glavni ali že kar edini pesnik *Pisanic*, je s tem dana možnost za sklep, da je v pesništvu *Pisanic* ta smer prevladala in vase zajela tudi najbolj obetajočega mlajših pisaničarjev, Valentina Vodnika.

Glavna zvrst, ki jo je Dev gojil, seveda niso bile niti ode niti elegije, ampak od drugega zvezka naprej zmeraj bolj epigrami, basni, poučne in prigodne pesmi – med temi po Denisovem zgledu napravljena *Pesm na enega domačega bolteka* in druge – s tretjim zvezkom pa predvsem verzne povestice (*Erzählungen*), ki jih literarna zgodovina imenuje sicer tudi moralična pripoved ali kako drugače.<sup>3</sup> Gre za zvrst, ki je bila za nemško razsvetljsko literaturo iz srede 18. stoletja zelo značilna, pri čemer ni brez pomena, da je nastala predvsem po zgledu Lafontainovih »contes« in »nouvelles«, se pravi še v okviru francoskega klasicizma 17. stoletja. V Nemčiji jo je prvi uvedel Hagedorn leta 1738 z zbirko *Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen*. Vrh je zvrst dosegla z Gellertovo zbirko *Fabeln und Erzählungen* (1746–1748), gojil jo je pa tudi Gleim in drugi avtorji poznega nemškega razsvetljenstva.<sup>4</sup> Za zvrst je bilo ves čas značilno, da je sicer nastala iz zelo tradicionalnih sestavin – po motive je segala v antične zgodbe, Boccaccia, srednjeveške eksemple, fabliauje, novejšo novelistiko, pa tudi v paraboliko in alegoriko – vendar jim je

<sup>3</sup> Glej op. 1.

<sup>4</sup> Carsten Schlingmann: Gellert. Eine literarhistorische Revision. Bad Homburg idr., 1967; Kurt May: Das Weltbild in Gellerts Dichtung. Frankfurt, 1928.

dajala izrazito razsvetljensko podlago, včasih v smislu rokokojskega senzualizma s požarkom na razumnih življenjskih užitkih, drugič spet močneje vzgojno, moralistično in didaktično. V načinu, tehniki in uporabi pripovednih postopkov se je večidel vzorovala pri Lafontainovi široki, zložni, nazorni pripovedi, s pogostimi didaktičnimi vložki ali zaključki. Zlasti v tej obliki je postajala verzna povestica nosilec jasnega socialno-moralnega nauka, ki pa je imel glede na različne variante razsvetljenske misli lahko različno vsebino. Pri Gellertu, ki ga je najizraziteje razvil, je močno konservativen, saj se obrača tudi zoper pretirano svobodomiselnost, materializem in ateizem, s svojo moraliko pa se rad loteva ženskih napak in slabosti, kar je še odmev stare tradicije, ki jo je konservativni tok razsvetljenstva povzel vase; ta usmeritev je sicer vidna že pri Hagedornu. Devovim povesticam, ki se pojavijo v tretjem letniku *Pisanic* in postanejo s svojim številom pa tudi z izrazitostjo, ki je sodobnejša od njegovih od ali elegij, glavna pripovedna zvrst zbornika, je bil poleg Hagedorna glavni vzor Gellert; pridružuje se jim Vodnikov *Klek*, ki je najboljši pisaničarski prispevek k zvrsti.<sup>5</sup>

Verzne povestice Deva in Vodnika so nedvomno najbolj tipična oblika slovenskega razsvetljenskega pesništva, poleg tega pa vse do Prešernovih balad in romanc najizrazitejša zvrst slovenske pripovedne poezije. Zgrajene so brez izjeme po Hagedornovem, Gellertovem in Gleimovem vzorcu kot lagodna pripoved o kakem nenavadnem, pogosto bizarnem ali vulgarnem dogodku; ta pripoved satirično smeši svoj predmet in svari bralca, poučujoč ga o škodljivosti splošno razširjenih lastnosti, kot jih je najti zlasti pri ženskah, pa tudi tipično moških lastnosti se ne manjka (pijanstvo, prepirljivost, lenoba, nepokorščina, obrekljivost, nezvestoba). Zlasti motiv ženskih slabosti pripenja te pesmi zelo razločno na Hagedornove, in Gellertove zglede, kjer je ta snov pogosta, obenem pa je že tam nosilec zelo konservativne, malomeščanske ali patriarhalne razsvetljenske miselnosti. V tem smislu spadajo tudi Devove verzne povestice – mednje štejejo *Kdur na buga, je bres Buga, Teh staršov kletvine nasrečne konc, Sodne dan enega pijanca, Paradiš, Nazvestoba* – v območje izrazito konservativnega razsvetljenskega pripovednega pesnjenja, kjer se v nasprotju s svobodomiselnimi tokovi francoskega racionalizma in senzualizma 18. stoletja poskuša razsvetljenski ideal pametno in čutno umerjenega človeka ohranяти v mejah avtoritativne krščanske tradicije. Pri Devu je to prizadevanje tako zelo močno, da je razsvetljenski značaj posameznih besedil komajda opazen; s svojo strogo moraliko in zlasti s kaznijo, ki pogosto doleti junake teh verznih povestic, spominjajo včasih na verzificirane eksemple v smislu baročnih »pergodb« Janeza Svetokriškega, prek tega pa na srednjeveško zgledovsko tradicijo. Ta vtis se povečuje še s tem, da je Dev snov za svoje tekste dejansko jemal iz bolj ali manj tradicionalnih virov, ki jih je sicer težko določiti.<sup>6</sup> Vendar je pomisliti na dejstvo, da je iz teh virov črpal že Lafontaine za svoje »contes« in »nouvelles«, za njim pa razsvetljenci 18. stoletja, tako da je snov nekdanjih eksemplov prešla tudi v njihove verzne povestice ali »moralične pripovedi«. S te strani se Devova besedila bistveno ne razlikujejo od nemške zvrsti; razlika je bolj ta, da postaja konservativnost njegove moralno podučujoče misli še bolj izrazita s tem, da sodobni razsvetljenski racionalizem cepi na strogo katoliško moraliko, sistem njenih kazni in svaril. Vendar pa način, kako je takšna moralika literarno-estetsko, pripovedno in tudi verzno oblikovana, kaže na zvrst, ki je nastala po Lafontainovih in drugih francoskih vzorcih 17. stoletja in se razmahnila poleg basni v osrednjo zvrst razsvetljenskega pripovednega pesništva.

Vodnikova verzna povestica *Klek* spada v isto zvrst in je verjetno nastala po Devovem vzoru ali vsaj kot prispevek k oblikovanju zvrsti, ki je bila za *Pisanice* nova. Devove primere presega s tem, da je njena razsvetljenska življenjska poučnost jasnejša in tudi v

<sup>5</sup> Pesem *Klek* je med pripovedne tekste uvrstil že J. Šleinger.

<sup>6</sup> Primerjaj analize posameznih Devovih verznih povestic v delu J. Koruze *Značaj pesniškega zbornika »Pisanice od lepeh umetnost«* (Diss., Ljubljana 1977), pa tudi opombe v izdaji L. Legiše *Pisanice 1779–1782* (Ljubljana, 1977).

skladu z racionalizmom tiste variante razsvetljenstva, ki sicer ni radikalna, vendar zajema vsa glavna načela razsvetljskega empirizma in njegove razumske usmeritve. Pesem je sicer po snovi podobna Höltyjevi pesmi *Hexenlied* iz leta 1776, kar je dokaz, da so bile pesmi z motivi ljudske vere v čarovništvo pogoste v nemški poznorazsvetljski in še bolj predromantični poeziji.<sup>7</sup> Vodnikov primer ostaja seveda v okviru razsvetljenstva, pa tudi Höltyjevega teksta še ni mogoče docela prišteti v predromantiko, saj obravnava ljudsko vraževnost še brez zveze z novo predstavo o poeziji kot izrazu ponotrzanjene subjektivitete tistega tipa, ki je postal bistven za predromantiko. To je hkrati opozorilo, da sama snov še ni merilo, kje se v tej poeziji začenja predromantika in končuje razsvetljenstvo, ampak da o tem odloča razmerje do snovi; in to je pri Vodniku še čisto v okviru razumske čutnosti, ki so ji napol baročne predstave o čarovnicah samo še predmet literarnoestetskega zanimanja in hkrati sredstvo racionalno praktičnega poduka, s katerim se *Klek* konča čisto v smislu razsvetljskih verznihih povestic. Pesem je torej dokaz za splošno naravnost razsvetljske literature, ki ji pri Voltairu, Wielandu, Lessingu in tudi pri nemških avtorjih verznihih povestic nikakor niso bili tuji elementi pravljčnosti, nadnaravnosti, čudežnosti, kolikor so se dali vključiti v razsvetljsko filozofijo, moralno ali vsakdanjo praktično podučnost. Za Vodnika je značilno, da v *Kleku* ob takšni snovi ne gradi kake zahtevnejše racionalistične morale, ampak vraževnim predstavam postavi nasproti najbolj vsakdanjo praktično izkušnjo. Ta je seveda razlog, da *Kleka* ni mogoče imeti za primer predromantične poezije znotraj *Pisanic*.

Tipična razsvetljska zvrst so v *Pisanicah* poleg verznihih povestic basni in epigrami, ki so jim vzorniki – poleg Ezopa, Fedra, Marciala in drugih – predvsem nemški razsvetljenci od Hagedorna, Gellerta in Gleima do Lessinga. Po njihovih zgledih so napravljene zlasti Devove basni; s svojo pripovedno in hkrati verzno zasnovo sledijo še starejšemu tipu, ki so ga gojili po Lafontainovem zgledu Hagedorn, Gellert in Gleim, ne pa novi, bistvu razsvetljenstva ustrenejši Lessingovi zahtevi po preprosti, prozni in logično jasni basni.

Poseben, vendar toliko bolj pomemben primer nove pesniške zvrsti tako imenovane stanovske kmečke pesmi je v *Pisanicah* Vodnikov *Zadovolne Krajnc*, objavljen v tretjem letniku. Da se opira na različne možne primere, ki so nastali od začetka sedemdesetih let naprej v nemški poznorazsvetljski književnosti, ko se je ta iz višjih in srednjih socialnih območij spustila v popularnejšo plast pesnjenja, ki je v obravnavo razsvetljskih življenjskih idealov pritegnila tudi preprosto kmečko ljudstvo in ga celo napravila za njihovega pravega nosilca v nasprotju z izumetničenim plemstvom in visokim meščanstvom, je nedvomno, tako da je lahko literarna zgodovina nakazala že različne vplivne možnosti, vendar s pridržkom, da med njimi ni teksta, ki bi bil do kraja podoben Vodnikovi pesmi zadovoljnega kranjskega kmeta ali vsaj podeželana, napisani v prvoosebni obliki tako imenovane vločnice.<sup>8</sup> Zato se zdi problem morebitnega vpliva na Vodnikovo pesem ravno v tem, da sta se v njem križali spodbudi iz dveh smeri – z ene razsvetljski vzorec socialno-moralno spodbudne pesmi o razumnem kmečkem človeku sodobnega časa, z druge pa oblika vločne pesmi, v kateri predstavnik nižjih slojev takratne družbe sam v prvi osebi govori o sebi, svojem življenju in vrednostih, ki si jih pripisuje. Brž ko upoštevamo obojni vpliv, se zdi najverjetnejša domneva, da je moral na zasnovi *Zadovolnega Krajnc*a vplivati predvsem Gleim kot najpomembnejši, pa tudi najuglednejši pesnik pesniških zvrsti, med katere je sodila zlasti stanovska kmečka pesem, včasih v obliki prvoosebne vločnice. Gleim je svoje *Volkslieder* pisal od leta 1771 naprej in jih prvič izdal že leta 1772 pod naslovom *Lieder für das Volk*. Med njimi so nekatere napisane v prvi osebi,

<sup>7</sup> O Vodnikovem razmerju do Höltyjeve pesmi gl. navedeni Koruzov spis, str. 264. Upoštevati je treba še J. Pogačnika razpravo Predromantični elementi v pesmih V. Vodnika, JiS, 1959–60.

<sup>8</sup> O teh vprašanihih razpravlja J. Koruza v svoji disertaciji (op. 6), poleg tega še v razpravi Vodnikov *Zadovolne Krajnc* (JiS, 1982/83, št. 6, str. 161–169). O zvezi Vodnikove pesmi z razsvetljenstvom je razpravljajal podrobneje F. Petrč v razpravi *Zadovoljni Kranjec kot primer iz poezije razsvetljenstva* (JiS, 1969/60, str. 65–76).

tako da govorijo posamezni primeri in tipi kmečkega človeka (orač, sejalec, žanjec ali pastir), druge so napisane na splošno temo kmeta ali podeželskega človeka, to pot v tretji oziroma drugi osebi. Takšna je zlasti pesem *Der glückliche Landmann*, ki je primer hvalnice kmečkega stanu, v središču z jasno ideološko-moralno odlik kmečkega človeka. Primerjava z Vodnikovo pesmijo kaže, da je v tej ideja o kmetovih življenjskih prednostih razumljena veliko manj abstraktno moralistično kot pri Gellertu, pravzaprav že kar izrazito empirično, konkretno in praktično. V Gellertovi pesmi o »podeželanovi sreči« je ves poudarek na misli, da je veliko večja kot cesarjeva ali kraljeva, češ da je njeno bistvo »blaženost«, ki prihaja iz »nemotenega miru«. Nasprotno pa je za Vodnika kmetova »sreča« preprosto v njegovi vsakdanji »zadovoljnosti« s koristnimi, praktičnimi, materialnimi in socialnimi razmerami, v katerih mu je dano živeti. Razsvetljenje je pri Gellertu sicer na prvi pogled oprto na širši ideološki horizont, saj sega v sodobno filozofsko moraliziranje o »naravnem« človeku, ki ga kviri plemiško-mestna civilizacija, obenem je pa po svoji socialni vsebini razmeroma abstraktno in zato konservativno. Vodnikov *Zadovolne Krajnc* se omejuje na zelo ozek, pragmatičen in prakticističen vzorec razsvetljenstva, ki ostaja brez širših socialnih, moralnih, zlasti pa političnih razsežnosti, kljub temu pa je zaradi svoje konkretnosti bolj otipljivo povezan s stvarno historično problematiko. Prav zato spada pesem med najbolj izrazite, tipične in tudi izvirne tekste slovenskega razsvetljenstva, čeprav ni mogoče spregledati njenih zelo neposrednih zvez z nemško tradicijo kmečke stanovske pesmi, zlasti Gleimove.

Problem predromantičnih sestavin v *Pisanicah* se zastavlja že ob Vodnikovem *Kleku*, kjer pa se tisto, kar je v njem na prvi pogled predromantično, izkazuje za preostanek baroka v kontekstu, ki sicer pripada zvrsti verzne razsvetljenske povestice. Podoben je primer Devove pesmi *Občutenje tega serca nad pesmejo od Lenore*, objavljene v tretjem letniku, po svojem vrstnem značaju sicer izrazite prigodnice, ki jo je izpodbudil poseben dogodek, tj. branje Bürgerjeve *Lenore*. Že po tej zvrstni opredeljenosti je očitno, da gre za razsvetljenski žanr, zastavljen močno racionalno, hkrati pa namenjen nazornemu opisu empirije, za katero je v takšni prigodnici zmeraj uporabljen kak zunanji dogodek, pripetljaj ali namen. V Devovem primeru je to seveda branje teksta, ki v literarni zgodovini velja za enega najizrazitejših primerov predromantične poezije, povezane povrh vsega z ljudskim pesništvo, z angleško-škotsko balado, po kateri je Bürger izdelal *Lenoro*. Ta predromantična zveza je povzročila, da je novejša slovenska literarna zgodovina začela v Devovi prigodni pesmi poudarjati predvsem njeno soudeležnost v predromantični problematiki, kar pa ostaja še zmeraj samo domneva. Starejši raziskovalci tej zvezi niso pripisovali posebnega pomena, ker pojem predromantike v njihovem času še ni bil izdelan. Pa tudi z romantiko niso povezovali Devovega teksta, ker jim je bilo samo po sebi razvidno, da Dev ob *Lenori* ne čustvuje romantično. Že Šlebinger je na primer opazil, da Dev v Bürgerjevi baladni fabuli sploh ne omenja ob junaku »njegove obupane neveste«, nato pa sklepa, da Deva »zanimajo le divji prizor mrtvecev, jedro balade pa mu je ostalo tuje.«<sup>9</sup> Na te ugotovitve je mogoče navezati sodobnejšo analizo, ki ima v razvidu pojem predromantike, predvsem pa njegova razmerja do baroka in razsvetljenstva. Devova pesem seveda dokazuje, da je avtor okoli leta 1780 dobil v roke balado, ki je izšla leta 1773 v göttingenskem Musenalmanachu, nato pa še večkrat, med drugim v knjigi Bürgerjevih pesmi. Dev obnavlja v svoji pesmi zunanji potek njenega dogajanja, pri čemer pa junakinjo omenja samo na začetku, sicer pa vso pozornost posveti grozljivemu pojavu mrtveca, kar pomeni, da ga priteguje v tekstu predvsem slikovita grozljivost, povezana z nadnaravnostjo in strašljivo slikovitostjo; lastno branje opisuje kot izrazito emocionalno, sklone pa ga z racionalno ugotovitvijo o svoji pesniški nebogljenosti spričo Bürgerjevega mojstrstva v zburjanju močnih vtisov. Iz Devovega komentarja ni razvidno, ali sprejema Lenorino tra-

<sup>9</sup> Gl. Šlebingerjev spis o *Pisanicah* iz leta 1905–06. Drugače J. Pogačnik, predvsem v *Zgodovini slovenskega slovstva*, II, str. 87–90, pa tudi J. Koruza v disertaciji (str. 223, 228).

gedijo s tradicionalnega versko-moralnega stališča kot kazen za njen greh ali pa je občutljiv tudi za drugo, tj. predromantično problematiko balade, kjer se Lenorina usoda kaže predvsem kot razmah in zlom predromantičnega subjekta in njegove posebne, nove subjektivitete, ob čemer mnogi razlagalci omenjajo verjetnost, da se ta zlom dogaja že na ozadju nevere v tradicionalno metafiziko.<sup>10</sup> S te strani se seveda *Lenora* ločuje ne samo od tradicionalne religije, ampak tudi od razsvetljenske vere v racionalnost sveta in v človekovo pozitivno čutno bistvo. Toda ravno ta poteza omogoča Bürgerjevi baladi, da jo je mogoče brati na dva načina – kot predromantičen tekst ali pa kot tekst, ki se obrača zoper razsvetljenstvo nazaj k tradicionalnemu krščanstvu, kakršno je živelo tudi znotraj nekaterih oblik baroka. Za Deva je več kot verjetno, da *Lenore* ni dojemal s predromantičnega stališča, ampak v izrazito tradicionalni luči, o čemer priča dejstvo, da ga Lenorin problem kot tak sploh ni vznemiril, pač pa tiste sestavine v baladi, ki jih je mogoče sprejeti kot slikovito opisnost, kakršno je poznal tudi barok. V tem smislu je mogoče videti v Devovi pesmi recepcijo predromantičnih prvin s stališča zapoznele baročne zavesti, baročne v smislu posebne dovzetnosti za motive trpljenja, smrti, pogubljenja in grozljivosti, ki je z vsem tem zvezana. S tem se je Devova pesem nehote odpirala tudi tistemu, kar je bilo v *Lenori* predromantično, ne da bi mogla takšno zvezo tematizirati. Z evropskega stališča je takšno baročno recepcijo predromantike mogoče razlagati z zvezo, ki je v evropski predromantični poeziji dejansko obstajala med ostanki baroka oziroma njihovim ponovnim oživljanjem in začetki predromantičnega subjektivizma, na primer pri Youngu, Klopstocku in tudi Macphersonu.

Za *Pisanice* kot pesniško celoto sledi iz takšne postavitve vprašanja, da je bilo v njenem pesništvu stikov s pravo predromantiko zelo malo ali skoraj nič, ker pač nobeden njenih avtorjev ni nosilec novega tipa subjektivitete, ki je predromantično literaturo šele omogočila. Kar se zdi sprejem predromantičnih motivov in tém pri Devu ali Vodniku, je mogoče razlagati kot zgolj zunanji kontakt ali pa kot primer recepcije, ki predromantiko prevaja nazaj v literarno specifičnost baroka. To pa je bilo mogoče ravno zato, ker je duhovno-zgodovinska, s tem pa tudi literarnoestetska podlaga zbornika še v veliki meri baročna. To se kaže na vsebinski ravni predvsem kot zavezanost baročno monarhičnemu principu, ki prehaja posameznika v smislu baročno postavljene transcendence – najti ga je zlasti v Pohljinovih, Devovih in Vodnikovih odah, elegijah, prigradnih pesmih avstrijskim vladarjem ali pa osebnostim pesniškega Parnasa, ki je v *Pisanicah* prav tako poseben primer baročne transcendence. Vsebinski barok je navzoč tudi v ostrem moralizmu na račun človekove čutnosti ali pa kot njeno stiliziranje v obliki pastirske ljubezenske pesmi. Vendar se na tej ravni barok že povezuje z razsvetljenskimi prvini, ki nato prihajajo do izrazitejšje uveljavitve v Devovih verznihih povesticah, vendar še močno pomešane z barokom; pravo razsvetljenstvo se uveljavi samo v Vodnikovi povestici o »čarovnicah« in v njegovi stanovski kmečki pesmi. Vsebinski razpetosti *Pisanic* med barokom in razsvetljenstvom ustreza njena notranje-formalna heterogenost, v območju zunanje forme pa jo ustrezno ponazarja različnost verzno-stilnih oblik, ki so jih pisaničarji zajeli iz zelo različnih izvirov – pri Denisu, Hanckeju, Hagedornu, Gellertu in drugih avtorjih nemškega literarnega kroga sredi 18. stoletja, v katerem so se prepletale baročne ostaline z novimi razsvetljenskimi tokovi.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> O teh vidikih Bürgerjeve *Lenore* razpravlja Herbert Schöffler v knjigi *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1956), v razpravi *Bürgers Lenore*.

<sup>11</sup> Podrobneje so o vplivih Denisa, Hanckeja idr. razpravljali J. Koruza (Vpliv G. B. Hanckeja na verzifikacijo A. F. Deva, SR, 1976, št. 2–3), Peter Scherber v študiji *Michael Denis und die Anfänge der neueren Literatur Sloveniens* (Festschrift für A. Rammelmeyer, München, 1975) in isti avtor v knjigi *Die slowenische Elegie* (Wiesbaden, 1974).



## GROTESKA V DRAMAH DOMINIKA SMOLETA (1)

Teorij o groteski in o grotesknem je zelo veliko in mnenja o tem so različna. Enotnost je najti menda edino v tem, da izhaja beseda groteska iz besede »grotta«, kar v italijanščini pomeni votlina, in da se je pojem pojavil najprej v likovni umetnosti, in sicer kot oznaka za »okras iz tankega, vitičasto simetričnega prepletanja rastlinskih, človeških in živalskih oblik, sadežev ali arhitektonskih motivov, priljubljena pa je bila posebno v renesansi po zgledu antičnih rimskih dekoracij, ki so jih izkopal konec 15. stol. v podzemeljskih votlinah« (Leksikon CZ, Ljubljana 1977).

Besedo uporabljamo torej v upodablajoči umetnosti (Goya, Morgenstern, Bosch, Velasquez), v glasbi (Ravel), v filmu (Fellini, Chaplin). G. R. Tamarin v svoji knjigi Teorija groteske<sup>1</sup> piše, da se v besednjaku sodobnega človeka nenavadno velikokrat uporablja beseda »groteska«. Govorimo o grotesknem doživljanju, situaciji, igri, ideji. Ko uporabljamo ta izraz, se zdi, da povsem natančno poznamo njegov pomen: to je nekaj deformiranega, smešnega, neokusnega, osupljivega, absurdnega, nerealistično stiliziranega . . .

Zelo težka naloga je definirati katerokoli estetsko kategorijo, groteska pa, kakor da se že vnaprej izmika določenosti. Takoj, ko smo jo določili, se pokaže, da ta definicija ni točna.

Groteska je nenavadno tesno povezana z drugimi estetskimi kategorijami, kljub temu pa pozna posebnosti, zelo je variabilna in zdi se, da je ta pojem zato tako težko natančneje določiti, ker le-ta morda ni avtonomen, ker se vanj lahko pretvorijo tudi druge kategorije.

Mnenja o tem, kaj naj bi groteska pomenila v literaturi, se zelo razhajajo. Tudi Kayser meni, da »groteskno, kakorkoli pogosto že slišimo ali uporabljamo ta pojem, prav gotovo ni nobena trdna kategorija znanstvenega mišljenja«.<sup>2</sup> Pojem se izmika trdnim opredelitvam in ostaja dostikrat stvar osebne presoje. Tudi v leksikonih naletimo marsikdaj na zelo ohlapna stališča. V Leksikonu CZ npr. beremo, da so groteskna dela, »ki kažejo realnost s pomočjo nenavadnih, popačenih likov, ta popačenost pa je posledica pretiranosti posameznih potez pojava . . .« ter da je groteska »sorodna tragikomičnosti, absurdni in karikaturi«. Niti besede pa ni zapisano o tem, ali je groteska vsebinska ali formalna kategorija in da je njene motive obvezno treba povezovati z neko širšo vsebino (Kayser piše, da je bila že v groteskni ornamentiki posamezna figura le en motiv celote, le-ta pa je bil občuten kot zelo močan in razgiban).

Relativnost groteske je pogojena tudi časovno (to, kar se je nekoč zdelo groteskno, danes sploh ne deluje več tako, oziroma tisto, kar je bilo nekoč morda čisto resno mišljeno, danes deluje groteskno), geografsko (Evropejcem se zdijo liki v umetnosti neevropskih narodov groteskni – Tamarin navaja Budhovo figuro ali npr. prvinske elemente v plesu primitivnih ljudstev), kulturno-zgodovinsko (upoštevati je potrebno namreč dejstvo, da se groteskna slika sveta sicer pojavlja kot slika v razbitem ogledalu, vendar kot slika popolnoma konkretnega sveta in popolnoma konkretnih, zgodovinsko določenih družbenih razmer).

V Leksikonu CZ je tudi ohlapno zapisano, da je groteska »sorodna« tragikomičnosti, absurdni in karikaturi. O teh morebitnih sorodstvih je bilo že zelo veliko zapisano, še danes pa ni popolnoma jasno, kakšne vrste sorodstvo je to in do katerega kolena sega . . . Tako

<sup>1</sup> G. R. Tamarin, Teorija groteske, Svjetlost, Sarajevo 1962, str. 81.

<sup>2</sup> W. Kayser, Das Grotteske in Malerei und Dichtung, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, München 1960, str. 11.

npr. Kayser piše, da za sorodnost res gre, Heidsieck<sup>3</sup> pa bi si ob tej trditvi iz protesta dal najbrž tudi glavo odrezati. Heidsieckovega mnenja je tudi Tamarin, ki obe kategoriji (tragičnost in grotesknost) skrbno ločuje: pri tragikomiki ostanejo v novi sintezi ohranjene prejšnje kvalitete, pri groteski pa nastane mešanica in občutek deformacije. Pri tragikomiki je tragika tragična in komika komična, vemo, čemu se smejemo in zakaj jočemo. Pri groteski pa so naše reakcije povsem paradoksalne (Teorija groteske, str. 31–32).

Tudi trditev, da je groteska sorodna z absurdnim, je vprašljiva. Dejstvo pa je, da se absurd pojavlja kot del grotesknega. In res je tudi, da npr. v dramatikii absurda groteska ni neobhodno potrebna. Obema pa je skupno paradoksalno gledanje na svet in paradoks se tudi sicer pojavlja na vseh ravneh (v oblikovanju likov, v odrskem jeziku in celo v didaskalijah). Vendar je treba pripomniti, da se absurdno v predstavljanju tega nesmisla vendarle sprašuje po smislu bivanja, medtem ko za groteskno to ni nujno. Tudi v poteku dogajanja so razlike: absurdno prinaša neke vrste ne-delo, čakanje (Vladimir in Estragon v delu *Čakajoč na Godota* le čakata, da se bo kaj zgodilo), groteska pa prinaša le groteskno dejanje, akcijo in ne zbuja pasivnosti (tako je npr. v Smoletovem *Potovanju v Koromandijo* ali pa v Dürrenmattovem *Obisku stare gospe*).

Absurdnemu in grotesknemu je torej skupen samo svet, ki ju oklepa, in njuno sorodstvo je v tem, da bivata v njem. Prezreti ne smemo, da je groteskno kakorkoli povezano s smehom, ki je lahko zelo različen (samo smehljaj ali pa napol blazen smeh, noro hihitanje ali krohoh), absurdno pa smeha ne pozna. Spet pa ni nujno, da vsaka groteska deluje komično. Kayser govori sicer o tem, da naj bi groteska prinašala praviloma smeh, ki je to prenehal biti, ker se človeku »usede za vrat«. Če pa to poskusimo poiskati v pričujočih besedilih Dominika Smoleta, vidimo, da se smeh pojavlja zelo različno, da dosega različne stopnje intenzivnosti glede na svoj zunanji izraz in vsebino. Včasih se tudi sploh ne pojavlja in zelo redko imamo opraviti s težkim smehom Kayserjevega kova. Večkrat se zgodi, da namesto tega srečamo raje vedro ali celo malce navihano grotesko, o kakršni pa pri Kayserju ni govora.

Tamarin ugotavlja tudi, da je groteska velikokrat povezana s karikaturo, ni pa nujno, da je vedno tako. Ne moremo se povsem strinjati z M. Kmeclom, ki pravi, da groteska za »karikaturo in fantazijsko preoblikovano realnostjo« skriva svoja sporočila ter da je zanjo značilno »pretirano karikiranje« (Mala literarna teorija, str. 174). Po Tamarinu je zanjo bolj kot to značilno neugodje, ki ga izziva na glavo postavljeni svet in deformacija, ki doseže nenormalno stopnjo v svoji ekscentričnosti.

Kayser nam v svoji knjigi »Das Groteske in Malerei und Dichtung« prikazuje, kako se je ta pojem oblikoval skozi različna obdobja in v skladu z njimi spreminjal svoj obraz in vsebino.

Ko se je pojem prenesel iz likovne umetnosti v pripovedno prozo in dramatikoo, je našel svojo najbolj izrazito podobo v gledališču Comedie dell'arte. Glede na njen izraz jo Kayser primerja s karikaturo v slikarstvu. Pravi tudi, da bistvo te vrste gledališča ni v tekstu, ampak v stilu uprizoritve, pravzaprav v načinu gibanja, ki je ekscentričen in prevzame celotno dogajanje na odru. Le-to srečamo tudi pri Smoletu.

O ekscentričnosti kot sestavnem delu grotesknega bomo govorili kasneje. To značilno gibanje na odru gledališča Comedie dell'arte je dopolnjevala podoba nastopajočih: igralci so tež nos nosili maske, ki naj bi ljudem dodale nekaj živalskega. Tako se je kombinacija človekovih lastnosti z živalskimi prvič pojavila in ostala eden glavnih elementov grotesknega do danes.

<sup>3</sup> A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Sprache und Literatur*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1969, str. 79–87.

Sočasno z drugimi nenavadnimi kombinacijami se pojavi humor, ki najde v različnih obdobjih in pri različnih avtorjih drugačen izraz (tako so npr. Klingerjeva dela v viharništvu naletela na odpor pri občinstvu, ker njegovih del ni bilo mogoče jemati niti samo resno, niti samo smešno, krivdo za to pa so pripisali enostavno premajhni pisateljevi umetniški moči). Groteskno v romantiki prinaša poleg fantazijskih komponent še velik smisel za ironijo. Smeh pa, ki vse to spremlja, ni preprost. Vsebuje bolečine, marsikdaj pa je uničujoč, satanski.

Skozi vsa obdobja se pojavljajo liki, ki so kakorkoli izmaličeni in v povezavi z drugimi komponentami delujejo groteskno. Vendar Kayser ne odgovarja na vprašanje, ki se pojavlja samo po sebi, namreč, ali imamo lahko eno samo izmaličeno pojavo za groteskno samo zaradi tega, ker je izmaličena? Odgovor na to najdemo pri Heidsiecku, ko pravi, da ni grotesken v pravem pomenu besede samo zaradi rojstva ali bolezni izmaličen človeški lik. Grotesken postane tak lik šele tedaj, ko v ozadju zbuja lahko začuden smehljaj. (Taka sta npr. oba skopljenca v *Obisku stare gospe* pri Dürrenmattu in Debeli ter Suhi, pa tudi Gospa v invalidskem vozičku pri Smoletu.)

Heidsieck piše, kako se je groteska pojavljala tudi kot pretirano združevanje in kopičenje sveta, ki ni bil samo nemogoč, ampak celo prepovedan. Tako se humor marsikdaj izrazi tam, kjer se ne bi smel (pri Smoletu npr. na pokopališču). In stroga viktorijska doba ne rodi morda samo kakšnega žgečkljivega ljubezenskega romana, ampak celo vrsto zgodb o Drakuli, mešanici človeka in živali, ki v svojem liku združuje vso strogo zatajevano in prepovedano misel na spolnost. Tudi Kafkov Gregor Samsa se ne more drugače rešiti svojega oblastniškega očeta in dolgočasne, enolične službe, kakor da se spremeni v hrošča. Taka groteskna preobrazba se pojavlja kot protest zoper stvarnost, ki se je človek ne more rešiti.

Kayser piše, da se groteska močno razbohoti v romantiki. Veliko vlogo igrajo sanje, vizije pekla, preobrazbe ljudi v živali in narobe, nastopajo figure iz voska, liki, ki se nenadoma pojavljajo in spet izginjajo, mrtvi ljudje, ki oživijo in spregovorijo, itd. Svet je norišnica (Tollhaus), človek v njem pa brezmočna marioneta. Čudeži, ki se godijo, so zadnja postaja v stopnjevanju človekove odtujenosti v svetu. Pogosto nastopajo osebe z zelo razvito domišljijo – npr. umetniki. Ti so zaradi svojega občutljivega in bogatega notranjega življenja še posebej ogroženi, dostopni »drugačnim močem«. Po Kayserju je nato realizem prinesel odmik od groteske romantičnega tipa. Žrtve temnih sil postanejo čisto navadni, vsakdanji ljudje, ne pa recimo kakšni ekscentrični umetniki, iskalci boga itd. Ravno naš vsakdanji svet in male, na videz tako zaupanja vredne stvari, se pokažejo kot zlobne in tuje.

Kayser v zvezi z deli W. Buscha spregovori tudi o občutljivem razmerju med komiko in grotesko. Poudarja razliko med obema: ta je ravno v tem, da smo pri groteski kakorkoli udeleženi, pri komiki pa do dogajanja ohranjamo distanco, dogajanje samo opazujemo in se mu smejimo, smo celo vzvišeni nad njim. Nasprotja, ki jih prinaša komika, nas ne prizadenejo, češ, to se dogaja drugim, meni ne. Groteska pa prinaša strah pred svetom, pred nesmisлом, grozo pred smrtjo. Vse to so stvari, ki sestavljajo (če si priznamo ali pa ne) tudi naš vsakdan in nas nikakor ne puščajo neprizadete.

Če so občutja do stvarnosti taka, potem tudi ni čudno, da se groteska v 20. stoletju med drugim pojavlja tudi v obliki prave samomorilske epidemije. Ta se pojavi kot reakcija na vseobsegajočo brezsrčnost, na odtujenost med ljudmi (Schnitzler, Wedekind). Na rafiniran način se uveljavi motiv igre v igri (npr. pri Pirandellu, tudi pri Smoletu v *Igricah*).

Po Kayserju je imela velik vpliv groteska, kakršno prinašajo Kafkova dela. Svet pri njem je trajajoče dogajanje, ki se zgane nad človekom. To je svet brez pokrajine, brez morja, hribov, skal. S pomočjo tehničnih sredstev je kakorkoli zaprt. Ni nenadnih izbruhov, srečanj, padcev. Tal ne izgubljam, ker na njih nikoli nismo stali. Kayser imenuje Kafkove

Zgodbe »latentne groteske«. Včasih so zelo hladne in marsikdaj tudi ne vemo, ali nam je smeh sploh dovoljen.

V 20. stoletju groteska ni več nižja vrsta komičnega, za kar je veljala, ko se je pojavila. Tudi ni znamenje za norost ali blaznost. Vedno bolj pogosto se pojavlja v zvezi s pojmom surrealizem. Nekateri oboje celo zamenjujejo. Vendar ne smemo prezreti, da zamenjava ni mogoča. Groteska se namreč pojavlja kot eden izmed pogledov na svet znotraj kate-rekoli literarne smeri in nadrealizem je lahko le ena izmed teh. Po času nastanka je ta tudi veliko mlajši kot groteska (A. Breton ga je opredelil šele leta 1924, čeprav so posamezni nadrealistični elementi pri posameznih avtorjih obstajali že prej). Kayser piše, da je bilo tisto, kar danes označujemo za nadrealizem, šele nazadnje mišljeno kot teorija v besedni umetnosti. Programi nadrealistov so veljali namreč tako splošnemu načinu življenja, pa tudi družbenemu in političnemu. Groteska česa takega nikoli ni zajela. Ostala je le eden od pogledov na ... kaj.

V zvezi z grotesko in grotesknim ostaja mnogo odprtih vprašanj. Ali se opredeljevanje grotesknega nanaša na vsebino ali na obliko?

Tamarin na to noče dokončno odgovoriti, po Heidsieckovem mnenju pa groteska vsebuje groteskno v vsebini in groteskno v obliki, »prava« groteska pa nastaja kot združitev obojega.

V svojem nadaljnjem razmišljanju se Heidsieck sprašuje tudi o razmerju grotesknega do realnega. Poudarja, da groteska učinkuje s psihičnim šokom in z izjemnimi afekti pač v skladu s svojo vsebino, vendar ne tako, da bi realnemu nasprotovala. Ravno nasprotno, realnost zelo močno vključuje. Pravi, da groteska ni plod sveta, ki bi bil takšen sam po sebi, ampak sveta, ki smo ga takega naredili. Našo realnost imenuje »proizvedeno«. Groteskne »neznane sile« je namreč mogoče poimenovati. Groteskno ni, kar je neznano, tem-več tisto, kar je znano in do česar prihaja v našem svetu. To so lahko npr. nasprotja, ki so jih rodile svetovne vojne. Zaradi teh so se ljudje rojevali brez ust ali oči in šele od tod je to lahko prešlo v literaturo. Heidsieck močno poudarja, da je treba pojem deformacije v zvezi z grotesknim izpeljevati iz družbenih silnic.

Pomembno je, opozarja, kako se skupaj z grotesko pojavlja pogosto tudi travestija. Kayser je ne omenja, čeprav v novodobni dramatikki pogosto nastopa (npr. pri Maxu Frischu).

Vseskozi lahko opazamo, da različni avtorji uporabljajo različne besede za isto stvar: raje govorijo o grotesknem kot o groteski. Iz sobesedila pa je marsikdaj razvidno, da isto besedo uporabljajo tudi, ko govorijo o čisto konkretnem tekstu, ki bi ga lahko poimenovali groteska (npr. ko gre za Kafkovega *Podeželskega zdravnika* ali za Durrenmattov *Obisk stare gospe*). Oba pojma – groteskno in groteska – uporablja le Tamarin.

Mislím, da se besedi groteska drugi raje izogonejo zato, ker le malokatero besedilo lahko poimenujemo čisto groteskno (podobno se godi tudi s satiro, ironijo, parodijo, travestijo). Zelo pogosto pa se njeni sestavni deli pojavljajo kot del neke druge književne vrste. Zato njena natančna opredelitev kljub mnogim izrečenim mislim ostaja nedorečena. Tamarin celo zatrjuje, da te vrste relativnosti ni pri nobeni drugi estetski kategoriji.

Prav tako za nobeno od obravnavanih besedil D. Smoleta ne moremo trditi, da je groteska (kot književna vrsta), celo za tako poimenovano Grotesko brez odmora ne. Vendar mislim, da si Smole s tem, kaj je književna vrsta in kaj perspektiva, ni delal posebnih problemov. O tem nam priča Gledališki list Odra 57<sup>4</sup>, v katerem je avtor svoje *Igrice* označil kot »mešanico lirizma in groteske«. Pri tem dvomim, da je mislil na književno vrsto (= gro-

<sup>4</sup> A. Inkret, Esej o dramah Dominika Smoleta, Obzorja, Maribor 1968.

tesko). Menim, da je imel v mislih ubeseditveno stališče, po Kmeclu tipično, ponovljivo perspektivo (= groteskno). Vprašanje pa je, na kaj je mislil, ko je svoj tekst Groteska brez odmora poimenoval z grotesko. V tem besedilu tudi groteskna perspektiva prihaja najbolj do veljave in možno je, da je zato besedilo tudi tako poimenovano. Nismo pa čisto prepričani, če lahko temu naslovu verjamemo, še posebej, če ob njem upoštevamo naslov drugega besedila: *Veseloigra v temnem*. Tu seveda ne gre za veseloigro, ampak za vse kaj drugega. Nikakor ne moremo trditi, da je avtor pri tem mislil na veseloigro (= komedijo), torej na književno vrsto. Bolj verjetno je, da je imel v mislih komično ubeseditveno stališče »temnega«, torej perspektivo.

Zatorej lahko trdimo, da Smoletova raba besede groteska pomeni tako književno vrsto kakor tudi tipično književno perspektivo.

Čeprav so si mnenja teoretikov, ki pišejo o groteski in o grotesknem, pogosto zelo navzkriž, pa imajo kljub vsemu mnogo skupnih izhodišč, po katerih je groteskne prvine mogoče določevati.

Glede na ta vsem skupna merila sem skušala poiskati in ovrednotiti groteskno(st) v petih dramskih besedilih Dominika Smoleta: v *Potovanju v Koromandijo*, *Groteski brez odmora*, *Igricah*, *Cvetju zla* in *Veseloigri v temnem*.

## GROTESKNO V DRAMSKEM DOGAJANJU

### Potovanje v Koromandijo<sup>5</sup>

V 1. dejanju imamo opraviti s pogovorom med Hildo in Luko. Luka je družinski prijatelj in je na obisku pri Hildi: Toneta, Hildinega moža, ni doma. Pogovor med njima se odvija v »meščanski hiši«. To je podoba za svet, ki je urejen (hiša ima namreč sobo, v kateri stoji kavč na določenem mestu in pri tem je nekako samo po sebi umevno, da bo gost sedel na njem). Na videz je vse lepo in prav, vse je »normalno«. Toda beremo lahko, da je soba temačna in ne preveč prijazna. Temu sledi še ena malomarnost: tudi luč bi bilo že potrebno prižgati. Gost pa, namesto da bi sedel v skladu s pravili lepega vedenja v naslonjaču, sedi »dokaj nemarno v kateremkoli kotu«. Plašča in klobuka ni odložil in v ustih ima prižgano cigareto. Vse to nam daje slutiti, da v tem meščanskem salonu nekaj ni v redu. Temu v prid govori tudi stavek, da se je »v prostor zadnje dni naselilo nekoliko zvišano razpoloženje zmede in nenavadnih odločitev«. Temačno ozračje že takoj na začetku, element nespoznavnega (»zmede«), slutnja nečesa neznanega in način, kako se pogovarjata Hilda in Luka, sami po sebi še niso groteskni, so pa lahko, če se razvijejo, osnova za to.

Predvsem Lukove besede o tem, da je življenje zlo in da je brez cilja ter Hildina vdanost v navajeno in običajno, zbudijo neke vrste nelagodje. To nelagodje se stopnjuje še s pričakovanjem silvestrovanja, na katerem po Materinih besedah »spet ne bo niti enega zabavnega človeka«. Tudi to, da je Tone menda prejšnji večer prikičal domov, postavlja pred nas svojevrsten prizor (v skladu z meščansko moralo pač ni normalno, da mož kriči, kadar prihaja domov, povrh pa še pijan ni). Vse to dopolni zopet Mati, ki pravi, da je imela leta in leta občutek, da je zrak, ki ga je vdihavala, »že bil predihan«. Vedno si je želela čistega zraka. Za pravi groteskni preblisk pa že lahko označimo dialog med Zalo in Luko:

ZALA: (kot bi zrasla iz tal za Lukinim hrbtom – ves prizor zelo naglo) Ali me ne vidite? Ali me več ne slišite? Ali me več ne poznate?

LUKA: Ja, si že spet tu?

ZALA: Zares sem. Ali se poročite z menoj ali se ne poročite, noseča sem.

<sup>5</sup> Potovanje v Koromandijo, Beseda, Lj. 1956/2.

LUKA: Ti si noseča vsak drugi torek, spretna si.

ZALA: Ali me zdaj vzamete?

LUKA: Zdaj še ne, kdaj drugič. Prihodnjič.

ZALA: Če sem pa zares.

LUKA: Že prav, pojdi zdaj...

(Str. 119)

Tu se nelagodno ozračje sicer za trenutek sprostí, vendar se takoj nato še poveča: domov pride namreč Tone, ki »čudno hodi«, in limonada, ki jo je popil že pred časom, se mu še zdaj »lepi okoli ust in tu notri vse do želodca«. Povečana nelagodnost se stopnjuje v strah še z Zalino halucinacijo (str. 120):

ZALA: ... Tako čudno je ta čas. Res. Že nekajkrat se mi je zazdelo, da je vse tako čudno pri nas. Še ta prostor ... kot da bi iz stropa visele same vrvi. S stropa pa prav do tal ... in mi sredi njih ... Tudi zdaj ... Ali nič ne vidite, gospod? Ni to vrv?

Ob dejstvu, da obstoja vrvi tudi Tone ne zanika, otpnemo in Lukovo, češ, oba sta nekoliko čez les, nas sploh ne prepriča. Vendar tudi sam čez čas prizna, da ga mučijo dvomi, da ga neprestano boli glava. Sklepamo lahko, da tudi njegovo počutje ni normalno. Luka pravi, da Tone želi v Koromandijo in Tone tako tudi v resnici imenuje svojo željo po drugačnem življenju. Nejasnosti nastopajo tudi na tem mestu: spet ni jasno, za kakšno življenje gre. Njegova želja nekako lebdi, za življenje pa, ki si ga želi, vemo samo to, da naj bi bilo »drugačno«, bolj »polno«, »brez bede«, in da hoče »ven«.

Malo bolj sproščujoče ozračje nastopi, ko se Luka poslovi s željo, ki gotovo ni mišljena resno, da naj bi se namreč zakonca prepirala vse do večerje. Tudi tukaj lahko zaslutimo groteskno prvino s tem, ko Luka zelo resen problem (med Hildo in Tonetom je ozračje namreč v resnici napeto) postavi v humorno luč.

Trenutek za tem pride do ponovne zaostritve položaja: Hilda pravi, da je prerazdražena, da se ne more več imeti v oblasti. S svojim možem že mesece ne more najti pravega stika. Tone prizna, da se počuti bolno. Slabo mu je ob misli, da bo moral od določenem načinu življenja vztrajati vse življenje. Tudi njegovo ustvarjalno delo (*»disertacija«*), ki naj bi ga notranje obogatilo in osrečevalo, se mu zdi *»fantastično, prazno, brez resnice«*.

V prvem dejanju *Potovanja* imamo opraviti z dogajanjem, ki nosi v sebi slutnjo smrti in strah pred njo. Da se ozračje stopnjuje v groteskno, potrjuje Kayserjevo misel, kako pogosto vdre »nekaj« v dogajanje in ostane neoprijemljivo, nedoločljivo, neosebno.

Groteskno v prvem dejanju pripravlja to tudi v drugem dejanju.

Drugo dejanje je bolj poantirano in tu že najdemo elemente, ki jih lahko označimo s t. i. »dramaturgijo skeča, kratkih, simbolističnih, ostro poantiranih situacij, ki neprestano padajo druga v drugo, se med seboj prepletajo po logiki asociacije in s tem ustvarjajo podobo razbitega, razkrojenga sveta«. <sup>6</sup> To so pogovori med blagajničarko in Gostom, med Njo in Njim, Suhim in Debelim, Novinarjem in Natarjarjem, Tonetom in Predstojnikom, med Tonetom in Luko ter med Tonetom in Hudičem. Dogajanje se odvija na Silvestrovo. Temačnost od začetka 1. dejanja se tu stopnjuje v temo (v didaskalijah beremo, da je *»prikorišče malone v temi in zapuščeno«*). Ozračje *»zmede in nenavadnih odločitev«* iz 1. dejanja pa v drugem preide v *»nered«* in celo v *»opuščenost«*. Ves prostor pa je v *»komaj razločnem somraku, kakor da ni prav v resničnosti«*.

Vse to dopolnjuje še eno navodilo za uprizoritev, da naj prizor Blagajničarka–Gost *»deluje izrazito zatohlo«*. Ta zatohel prvi pogovor vodi skozi sanje, ki se ne bodo uresničile (dialog Ona–On) v groteskno blebetanje (dialog Debeli–Suhi). V čem je ta grotesknost?

<sup>6</sup> Glej opombo 4, str. 25.

Po Heidsieckovi teoriji naj bi se groteskno oblikovalo šele kot združitev grotesknih elementov v vsebini in obliki.<sup>7</sup> Le-to je dobro razvidno že iz prizora med Debelim in Suhim. Zunanost obeh je zelo poudarjena že v didaskalijah, pa tudi z imenom. To očitno nasprotje in pretiravanje je po mnenju Klause Völkerja<sup>8</sup> prav tako znamenje za groteskno. Paradoks je tudi v tem, da je na mizi pred Debelim vse polno praznih steklenic piva, Suih pa nima pred seboj nič. Oba sta očitno tako preživela silvestrsko noč, ki pa niti njima niti komu drugemu ni prinesla posebnega zadovoljstva. Po njej je ostal le občutek nelagodnosti in kaotično ozračje. O tem kot o znamenju za groteskno piše Kayser:<sup>9</sup> omenja praznovanje, ki preraste v kaos in po katerem človeku ostane le svet, nad katerega se ne more dvigniti.

Za grotesko gre tudi v pogovoru med Debelim in Suhim in ob katerem človek ne ve, ali bi se temu blebetanju smejal ali ne. Lahko bi rekli, da imamo opraviti s t. i. hladno grotesko. Kljub temu da je govor Debelega in Suhega tako brezpredmeten, pa lahko za njunimi praznimi besedami vendarle slutimo čisto konkreten in celo naš svet. O tem nam govorijo njuni »Potrebno bi bilo...«, »O, potrebno bi bilo...«, Grotesknost Debelega in Suhega je torej proizvedel naš vsakdan, katerega del smo.

Po Kayserju sta bistvena elementa grotesknega tudi nenadnost in presenečenje. Smole dogajanje na tem gradi: prizoru med Natararico in Gostom brez povezave sledi prizor med Debelim in Suhim, temu pa pogovor med Novinarjem in Natararjem. Vsemu temu prav tako nenadno sledi prizor z Luko, Tonetom, Predstojnikom, najbolj nenavadno in šokantno pa je, da se na stolčku poleg Toneta, »kot bi zrasel iz zemlje«, pojavi Hudič. Prvotnemu šoku, ki lahko zbuja grozo, pa sledi smeh: Hudič se namreč v zadregi sramežljivo smehlja. Z njegovo pojavo je dobilo konkretno obliko tisto »nekaj«, kar je bilo prisotno že v prvem dejanju z »zvišanim razpoloženjem« in z »nenadnimi odločitvami« ter se je stopnjevalo do somraka (*»ki daje vtis, kakor da ni prav v resničnosti«*) v 2. dejanju. Oblikovanje grotesknega na tem mestu bi po Kayserju lahko označili kot poskus pričarati in zakleti demonično v svet. Kayser s tem v zvezi pripoveduje, da so bila tri obdobja, v katerih je bila moč tega »nečesa« posebno močno občutena: 16. stoletje, čas med viharistištvom in romantiko in moderna. To so bila obdobja, katerih predstavniki niso mogli več verjeti v zaprto sliko sveta in v skriti red sodobnega časa.<sup>10</sup>

Nekaj podobnega je čutiti tudi pri Tonetu: tudi on ne more verovati v pravila vsakdanjega življenja. To ga oklepa v enoličnost, čeprav mu na drugi strani razum govori, da na podoben dolgočasen način živijo vsi ljudje in da bi drugačno življenje lahko zahtevalo prevelike žrtve. Tako se Hudič pojavi kot nasprotni pol razumnemu in podobno kot Tonetova želja pomeni nasprotovanje njegovi sistematiki. Hudič deluje grozljivo. Grozljivo je že samo to, da se sploh pojavi, obenem pa tudi smešno: avtor navaja, da ni zelo demoničen, njegova obleka ima sodoben kroj in svoj rep skrbno skriva. Tudi njegovo stokanje, da so bili prejšnji časi boljši, da tudi vino ni več tako, kot je bilo, da ni več poštenosti, deluje smešno. Če pa upoštevamo, da to govori hudič, je vtis grotesken. Oblika (=hudič, ki prihaja naravnost iz Pekla in ima kopita in rep) ter vsebina (= namesto da bi svetu zavladal ali se ga skušal kakorkoli polastiti, le brezmočno toži nad njim) ne gresta skupaj in tako nenavadno združeni pogojujeta groteskno. To doseže višek, ko hoče Tone Hudiča, ki se ga niti malo ne boji, udariti po čeljustih, pa udarec namesto njega prejme Predstojnik. Efekt je burlesken, občutek imamo, da gledamo kakšen film iz Chaplinovih ali Keatnovih časov. Dramatika se je že v ekspresionizmu, še posebej pa v dadaizmu in surrealizmu na-

<sup>7</sup> Glej opombo 3, str. 17–27.

<sup>8</sup> Sinn oder Unsinn? Das groteske im modernem Drama, Teater unserer Zeit, Band 3, Basilius Presse Basel, Stuttgart 1962, str. 45.

<sup>9</sup> Glej opombo 2, str. 90.

<sup>10</sup> Glej opombo 2, str. 28.

slanjala na filmsko grotesko. O medsebojnem vplivu grotesknega in burlesknega beremo tudi pri Tamarinu.

V knjigi *Sinn oder Unsinn?* (Smisel ali nesmisel?), delu več avtorjev, pa Klaus Völker citira Ivana Golla, ki pravi, da avtorji v današnjem času iščejo nova sredstva za zbujanje človeške občutljivosti, to pa najdejo v nadrealizmu in alogiki. Maske, ki nastopajo, so grobe in groteskne kakor čustva, katerih izraz so. Alogika, pravi Goll, je danes duševni humor, torej najboljše orožje proti vnaprej določenim stopnjam, ki obvladujejo naše življenje.

Takšno alogiko srečamo v *Potovanju v Koromandijo* že hip zatem: Hudič se namreč takoj zopet pojavi in se razpoči. Komentar k temu pa so znova lahko besede I. Golla:

»Umetnost mora tako, kakor želi vzgajati ali kako drugače učinkovati, vsakdanjega človeka prizadeti, ga pretresti in ga zgroziti, kakor maska otroka, kakor je Euripid Atence . . . Umetnost nam ljudi spet spremeni v otroke. Najbolj enostavno sredstvo je groteska, ampak ne taka, da bi zbujala smeh.<sup>11 12</sup>

Nekaj podobnega se po Tamarinu zgodi, kadar gledamo filmsko burlesko ali pa risanko: zavedamo se, da bomo gledali nekaj nerealnega, zato pozabimo, kaj smo in postanemo zopet otroci. Dogajanju se smejemo. Ko pa se luči znova prižgejo, se zavemo, da nismo otroci in na tisto, kar smo pravkar gledali, gledamo zdaj z bolj resnimi očmi.

V tem smislu hoče groteska res na neki način osveščati. Iz tega sledi, da se groteska pojavlja kot mešanica tragičnega in komičnega, kot stik obeh prvin, vendar ni nujno, da se temu smejimo. Posebej v drugem delu *Potovanja* je takšnih prebliskov, ko gre za stik tragičnih in komičnih prvin, veliko. Smeha pa ob tem ni.

Groteskni elementi pri Smoletu si velikokrat podajajo roke z nadrealizmom. S tem ne mislimo na francoski nadrealizem, saj, kakor pravi J. Koruza,<sup>13</sup> v naši dramatikni ne gre za elemente, ki bi prikazovali pojave in probleme, ki so za pojavnostjo, marveč gre za nadrealizem, ki išče neko višjo resničnost, ki je v bistvu metafizična.

Za grotesko je značilna želja po vsesplošnem uničenju. V *Potovanju* je taka želja prisotna v obliki Tonetovega hrepenenja po Koromandiji. Da bi jo dosegel, bi moral uničiti ves svoj prejšnji svet.

Dogajanje v 3. dejanju se v primerjavi z 2. dejanjem nekoliko umiri. Grotesknega v njem ni veliko. Če pa se le pojavi, nastopa v zvezi s Hudičem, ta se zopet oglasi zaradi slabe vesti in prosi Toneta, da bi mu pomagal (hudič prosi za pomoč človekal). Poleg tega toži nad obrabljenim kopitom itd. Groteska se tu zopet pojavi kot mešanica tragičnega in komičnega, vendar je spet res, kakor pravi Tamarin, da rezultat ni tragikomedija. To pa ne more biti predvsem zato, ker je problem obstoja človeka v svetu, iskanja lastne poti in lastnega obraza zelo resen in ker imamo opraviti z obupnim Tonetovim prizadevanjem rešiti se in najti novo pot. V tem pa je bolj malo smešnega.

### Groteska brez odmora<sup>14</sup>

Reinhold Grimm piše o grotesknem v dogajanju v zvezi s »Teatro grotesco« v Italiji:

<sup>11</sup> Glej opombo 1, str. 57–78.

<sup>12</sup> Glej opombo 8, str. 29.

<sup>13</sup> J. Koruza-F. Zadravec, *Slovenska književnost 1945–1965*, Slovenska matica, Lj. 1967, str. 150.

<sup>14</sup> *Groteska brez odmora*, neobjavljeno. Tipkopis dosegljiv pri prof. dr. J. Koruzi, Filozofska fakulteta v Ljubljani.



»Kar se dogaja na odru, je smešno do solz in žalostno do smeha. Odbija nas in nas privlači. Naj ploskamo ali žvižgamo? Najbolje oboje.«<sup>15</sup>

Besedo »groteska« najdemo tu že v naslovu, vendar besedi sami ne smemo takoj nasesti. Ali gre v resnici za etološko vrsto, »ki jo označuje surovo komičen, norčevsko nenavaden izraz, za polarno napetost med videzom primitivne, naivne, popačene komičnosti in tesnobe strahu pred smrtjo, nasiljem«,<sup>16</sup> je potrebno še ugotoviti. Res pa je, da imamo ob tem besedilu prvič opraviti z direktnim poimenovanjem tistega, kar je v večji ali manjši meri prisotno tudi v drugih Smoletovih dramskih tekstih.

Dogajanje teče »*brez odmora*«, kar pomeni, da besedilo ni razdeljeno na dejanja. Začne in konča se na pokopališču, kamor trije nosači prinesejo krsto s truplom, za katero pa ni jasno, od kod sploh je. Podobno kot v *Potovanju* imamo tudi tukaj že takoj na začetku opraviti s temačnim okoljem – vse se dogaja na pokopališču, ledeni zimski večer je, poleg tega pa je tu še krsta z nepoznanim truplom. Groteskno postane to ozračje že naslednji trenutek:

– Nočni čuvaj preklinja kljub »*svetemu kraju*« na ves glas in prav nič ga ne zanima dušni mir pokopanih.

– Za krsto, v kateri je pravkar umrl, bi pričakovali primerno mero spoštovanja, nosači pa ravnaajo z njo kot z navadnim zabojem. Pomanjkanje spoštovanja se kaže tudi v tem, da so izgubili dispozicijo, ki bi dala odgovor na to, kdo v krsti sploh je. Zdaj pa ni jasno niti to, ali je v njej moški ali ženska. V tem težavnem položaju bi pričakovali primerno razumevanje ali vsaj potrpljenje, namesto tega pa izbruhne prepir, v katerem se prisotni obkladajo s »*tepci*« in z »*gobezdali*«, podijo drug drugega z »*marš*« in podobno. Na filmsko burlesko se zopet spomnimo, ko Nočni od jeze brce v krsto.

– Nočnega tudi prav nič ne briga, da gre, kljub temu da krste ne spremljajo potrebni papirji, vendarle za človeka. Drži se predpisov, po katerih mora imeti tudi mrlič potrebne dokumente.

Odnos do življenja oziroma do smrti je popolnoma zbanaliziran: bolj kot to, da je človek umrl, je pomembno, ali njegov pokop spada v delokrog Nočnega ali ne in kaj bo k temu truplu brez papirjev dejal Seč, ki se ga očitno vsi bojijo.

V tem prizoru na začetku gre za grotesko Dürrenmattovega tipa: tragično dogajanje je predstavljeno kot komično, realno dogajanje je stilizirano do popolne perversnosti, človek (in čeprav »le« mrlič) pa postane čisto navaden objekt. Dogajanju se sicer smejimo, vendar se kljub smehu sprašujemo, kje je potemtakem nebo in kje pekel, kaj je torej tisto, ki je še kaj vredno, če to niti človeško življenje oziroma njegova smrt nista več?

Podobno groteskno sceno srečamo tudi v prizoru, ko nastopi Novinar. Piše članke za črno kroniko, pri tem pa o konkretnih ljudeh in o njihovih usodah sploh ne razmišlja. Srčno upa, da se bo kje le zgodila kakšna nesreča, misli le na to, kako bo napolnil svoj stolpec in da bodo ljudje imeli kaj brati. Tako je npr. Ivana Šmigovec umrla stara 77 let, groteskno pa je, da Novinar zanjo pravi, da je »*imela 77 let tako ali tako dovolj*«. Ali pa: Fran Zweiger je umrl najbrž v grdih mukah v prometni nesreči, Novinar pa k temu hladnokrvno pripomni, češ, mar bi hodil peš, pa se mu to ne bi zgodilo. Ob tem obešenjaškem humorju ne ostajamo brezbrizni, kar potrjuje teorijo o tem, da nas komično pušča ob strani, medtem ko smo pri grotesknem polno udeleženi: kakorkoli že, ni nam prijetna misel na smrt, takega absurdnega konca pa nas je še posebej groza, pravzaprav se nam studii. Ko govorimo o groteski in grotesknem pri Smoletu, prav gotovo drži formula, ki jo je sestavil Tamarin:

<sup>15</sup> Glej opombo 8, str. 50.

<sup>16</sup> M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana 1976, str. 177.

tragika in komika minus patos = groteska<sup>17</sup>

Tudi druge, že omenjene elemente grotesknega je najti v tem besedilu:

- ekscentričnost v gibanju (Šef nastopi v mogočni bundi, a stopa s presenetljivo drobncnimi koraki),
- pantomimične scene (npr. tista na str. 6),
- paradoks (Debeli in Suhi prenašata sem in tja kocke, se potita in omagujeta, nazadnje pa se izkaže, da so bile kocke lahke kot pena),
- nesmiselno blebetanje (le-temu se sicer smejemo, obenem pa nas je groza ob misli, da je lahko to nekomu edini smisel v življenju).

V literaturi, ki govori o grotesknem v dramatiki, zelo pogosto srečamo besedo »Einfall« – vpad. Tako je poimenovan nastop nečesa neznanega, nenavadnega. V *Groteski brez od-mora* lahko za takšen vpad označimo najprej to, da se na odru pojavi krsta z neznanim truplom, nato pa na podoben presenetljiv način nastopi tudi Hudič in za njim še Neznanka. Vse to pa spremljajo še nenavadna svetloba – Neznanko spremlja posebno močna luč – in glasovi (naraščajoči bliski, gromi in silni piš vetra).

### Igrice<sup>18</sup>

Groteskno v poteku dogajanja v *Igricah* ne moremo označiti na podoben način kot v prejšnjih dveh besedilih. J. Koruza piše, da gre v njih za »dosledno groteskno obliko, ki je tu lažja, bolj ironično poetična«. <sup>19</sup> Čeprav se strinjam, da je grotesknega v *Igricah* zelo veliko, pa ni jasno, kaj naj bi pomenila »dosledna groteskna oblika«. – Književno vrsto ali perspektivo ali pa morda kaj tretjega?

Zelo veliko je v *Igricah* tudi absurdnih elementov. Ti nastopajo kot močan sestavni del groteskne perspektive, ki prevladuje. V Leksikonu CZ beremo, da absurdno »izhaja iz absurda kot temeljnega doživetja sveta, ne upodablja ga le z vsebino, ampak tudi s svojo formo: namesto logično urejenega dogajanja nastopa nesmiselna posledica dogodkov ali gibanje v krogu brez začetka in konca, namesto aktivnih pasivni junaki, podobni marionetam, namesto smiselnega dialoga govoričenje tjavdan«. Na istem mestu tudi piše, da sem »delno« spada tudi D. Smole. Kot primer takega njegovega teksta je sicer navedeno *Cvetje zla*, vendar so take sestavine prisotne tudi v *Igricah*.

Kaj govori za groteskno v *Nekaj malega o vevericah in o življenju*?

- Da so gledalci z uvedbo dveh aktivnih gledalcev neposredno angažirani ob dogajanju oziroma v njem (to srečamo že pri Brechtu, ki ga imajo mnogi za očeta groteske v moderni dramatiki);
- da groteska praviloma prinaša s seboj kritiko. Ta je prisotna že takoj na začetku prve igrice: prikaz idiličnega jutra v kombinaciji s stavkom: »Tudi ljubo in zelo lepo soncece je tu«. Ironija je po Kmeclu groteski sorodna etološka vrsta, označuje jo kot napadalno komiko in kot taka se pojavlja tudi v tem besedilu. Če pa se pojavi ironija s svojo napadalnostjo skupaj z idilo, ki po Kmeclu kot hvalilna perspektiva predstavlja njen nasprotni pol, njuna sočasna združitev da groteskni učinek. Idila se v groteski zelo pogosto pojavlja. Tudi G. Graaa jo npr. marsikdaj ustvari samo zato, da jo lahko potem razbije.

<sup>17</sup> Glej opombo 1, str. 33.

<sup>18</sup> Igrice, Nova obzorja 1977.

<sup>19</sup> Glej opombo 13, str. 155.

– Glasovi, ki jih Prva vrtnarica zjutraj sliši (*»cink – cink«*), nimajo jasnega izvora: Prva vrtnarica je prepričana, da je deževalo, njena kolegica pa meni, da je bila budilka (budilka in dežne kaplje pa ne oddajajo enakega zvoka in zanesti se ne moremo na nobeno od teh mnenj). Vprašanje, od kod torej nenavadni zvoki, obvisi v zraku in kot nekaj čudnega, nedorečenega zbuja nelagodje, morda celo strah.

– Grotesken vtis delajo besede Druge vrtnarice:

*»Jaz imam budilko in Antona. Ko zjutraj odidem, mu pravim: zbogom, Anton. Ne sliši. Rečem drugič, sliši, toda noče. Rečem tretjič, odpre eno samo oko in me prav stekleno pogleda. Kri mi zastane. Zbežim. Tak je – moj Anton«* (str. 13).

– Na eni strani imamo opraviti z iluzijo in nato z razbijanjem le-te: dogajanje na odru nam ustvarja iluzijo resničnosti, to mnenje pa nam rušita Prvi in Drugi gledalec, ki se prav na glas pogovarjata, da vse skupaj ni resnično, da gre samo za gledališče, prepirata se z Biljeterjem – str. 15, 16, 22, 23 – v smislu razbijanja vtisa resničnosti pa deluje tudi Glas iz lože: *»Mir prosim. Tu je gledališče. Gospod, prosim vas!«* in še: *»Kaj je to? Ne dovolim. Tega ni v tekstu. Polovico tega ni v tekstu. Nehajte! Alfonz, luč! Ugasnite luč! Luč v dvorano!«* (str. 27, 28).

– Ekscentrično gibanje: ko pride na oder nova oseba, se pripelje v invalidskem vozičku (zraven pa še prav po otroško kliče veverice). Tudi nato ne hodi, ampak *»se vozi sem in tja po odru«*.

– Nenavadno dogajanje ilustrira nenavadna svetloba, ki je najprej vedra, nato pa se spreminja v *»mrazljivo sinjino«*. Vse to spremlja molk. Gospa z orehi jo imenuje *»ta sinja luč«, »ta smutno sinja luč«*. Tudi Prva prijateljica pravi: *»Tako čudna luč je posijala. Malo prej pa je bilo vse zeleno, rumeno, škrlatno, sončno in senčno, tako kot vsak dan. Zdaj pa ta luč. In mraz«* (str. 26).

In kaj kaže na absurdno?

– Absurdni so že naslovi: *Nekaj malega o vevericah in o življenju, O čakalnicah in o življenju, O ladjah in o življenju*.

– Absurdno je to, da so veverice, ki so bile v parku vsak dan, nenadoma izginile. Absurdno je tudi dialog med Prvim in Drugim gledalcem (str. 15).

– Osebe govore druga mimo druge (glej pogovor med Gospo brez orehov, Drugo prijateljico in Gospo z orehi – str. 17).

– Namesto z aktivnimi liki imamo opraviti z osebami, ki se samo predstavljajo sem in tja po odru, prave dramatične napetosti ni, nič se ne zgodi, edini pravi dogodek je izginotje veveric.

– Absurd je popoln na koncu vsake igrice, ki jo prekinejo ali odrski delavci, ki pridejo postavljat sceno za naslednjo igrico, ali pa igralci sami, ki enostavno zapustijo prizorišče.

Podobno se pojavljata groteskno in absurdno v drugi *Igrici O čakalnicah in še malo o življenju*. Groteskno ozračje napoveduje *»temna čakalnica«* nekje na železniški postaji, v kateri ljudje čakajo na vlak, ki jih bo odpeljal *»tja«* (temačno ozračje je Smoletu zelo pri srcu in na podobno menjavanje svetlobe in teme naletimo tudi v drugih besedilih). V čakalnici smrdi in osebe si želijo podobno kot Mati v *Potovanju v Koromandijo* svežega zraka (npr. Branjevka – str. 130). Občutek imajo, da je nekaj v zraku, da ni mogoče dihati – podobno v *Groteski brez odmora*.

Nastopijo dokaj nenavadne osebe, npr. Popotnik s flavto, ki deluje ekscentrično zaradi svojega igranja vedno istega motiva.

Prvi in Drugi gospod opazita, da sta si nenavadno podobna. Tu gre za ponovitev grotesknega motiva dvojčkov – spominjata na Debelega in Suhega iz *Potovanja* in iz *Groteske*, pa še na Dürrenmattova skopljenca iz *Obiska stare gospe*.

Pri Smoletu je zelo pogosto najti opazke na račun dogajanja, ki je prek katerega izmed likov označeno kot noro, blazno, kar spet odgovarja Kayserjevemu mnenju, da je svet v groteski predstavljen kot blaznica (Tollhaus). V igricah nekaj podobnega izjavi Hazarder (str. 128).

Tipično groteskno je, da se dogajanje stopnjuje v kaos – ljudje postanejo zaradi čakanja nervozni, vendar vzrokov ne iščejo pri sebi, ampak krivijo za to Popotnika s flavto, češ da jih s svojim igranjem spravlja ob živce. Sledi pretep podobno kot v *Groteski brez od-mora*, kjer je bil tepen Hudič. Pretep se pojavlja kot kompenzacija za osebno nesrečo, zaradi brezizhodnega položaja. (V podobni funkciji se nasilje – umori – pojavlja v romanih Petra Božiča). Svet je tako absurden, da ga ne zgame več prav nič. To očitno ravnodušnost lahko prekinejo samo še pretepi ali pa smrt.

Vrh tega kaotičnega ozračja pomeni prihod vlaka (str. 134), spoznanje pa, da vlak na tej postaji ne bo ustavil, ker to še nikoli ni, deluje nedojemljivo, šokantno, grozno: »... gneča in prerivanje med petorico čakajočih izbruhne v nerazsodnost. Čedalje razločnejši udarci bližajočega se stroja. Presunljiv blisk lokomotive. Vzkliki navdušenja in sovraštva. Ropot preide v oglušujoče bobnenje. Toda zavor ni slišati. Petorica plane k oknu. Zadnji hip, kajti brzovlak s peklensko naglico zdrvi mimo postaje. Kot okameneli obstanejo Prvi in Drugi gospod, Dama s hčerko in Hči ter Branjevka.«

Ob vsem tem igrajo glasovi in svetloba veliko vlogo. Tudi tukaj imamo hkrati z grotesknim opraviti z absurdnim: to je čakanje na vlak, ki na tej postaji sploh ne stoji. Tako čakanje lahko primerjamo s čakanjem na Godota pri Beckettu ali s čakanjem na Oskarja pri Wudlerju. (Oskar sicer res pride – kakor pride tudi vlak – a namesto odrešitve prinese novo razočaranje). Absurdno je to vračanje na isti tir, na izhodiščno točko: igralci spet odidejo za kulise in na oder pridejo odrski delavci, osvetljevalci itd.

Ta motiv čakanja iz obeh *Igric* se prenese tudi v tretjo: osebe pasivno čakajo, da jih bo ladja prinesla do »tam«. Struktura čakanja je podobna: dogajanje spet resno teče, dokler se ne vmešata Biljeter in Prvi gledalec, ki je zakasnil (str. 285). To neprestano prekinjanje dogajanja ravno v trenutku, ko bi se človek lahko začel vanj vživljati, pa seveda spominja na Brechtov odtujevalni moment. Kot je znano, je Brecht nastopil proti iluzornemu gledališču, ki je pri gledalcu zbuvalo občutek, da je dogajanje, kakor je predstavljeno, nujno, da so katastrofe pogojene z »usodo« in se jim ni mogoče izogniti. Podoben namen, potegniti dogajanje z odra v dvorano, imajo tudi *Igrice*. Brecht se je na občinstvo obračal s songi, s prologi in epilogi, z direktnimi nagovori, z epično pripovedjo. Smole pa se na gledalca obrača bolj napadalno, hoče ga pretestiti, ga šokirati: Prvi in Drugi gledalec prihajata na oder hrupno, prepirata se med seboj in z Biljeterjem. Glas iz lože se izredno neuhajevno vmešava v dogajanje. Potepuška kar na lepem zapusti prizorišče in odide domov. Prologa ni, v smislu brechtovskega epiloga pa se na koncu *Igric* pojavljajo odrski delavci, ki sem in tja prenašajo kulise. To so trenutki, ko se gledalec zamisli. To je t. i. »odprta dramaturgija«: dogajanje se ne zapre, se ne konča, ampak se nadaljuje. Morda se nadaljuje tudi v čisto konkretnem življenju vsakega posameznega gledalca.

V Brechtovem *Dobrem človeku iz Sečuana* liki v svojem brezizhodnem položaju nagovarjajo gledalce. Nekaj podobnega napravi tudi Potepuška na koncu, ko pravi: »Kdor več ve, naj govori!«. Tega stavka ne smemo jemati v smislu njene popolne resignacije, ravno nasprotno: s tem ko se obrne na občinstvo, nakaže, da je poti še mnogo: so pri tistih, »ki več vedo«.

Smole v svoja dramska besedila rad vnaša napeto, grozljivo ozračje. To je tukaj prisotno s soncem, ki vedno bolj pripeka, z vročino, ki muči popotnike, dokler se »luč nenadoma ne spremeni« v »sinjino iz prve igrice«. Potniki so vedno bolj apatični, grozo stopnjuje še vest, da se kapitan ne javi in da je krmar izgubil smer. Pripombi Ladijske cipe, da kapitana ni in da ga nikoli ni bilo ter da ni nor, da bi vodil to brezumno ladjo, sledi vsesplošna panika, ki je (kot že večkrat doslej) edina možna reakcija na nastali položaj. Dogajanje se izteče tako, da Potepuška omaga, igre ne zmore več, odide domov.

V *Igricah* gre za groteskno ubeseditveno stališče. Absurd pri tem igra veliko vlogo. Tako je npr. obračanje v krogu: ljudje se v svojem iskanju utrudijo, problem pa je enak kot na začetku. Krog, v katerem so se obračali najprej Tone, za njim Neznanka in nato še Potepuška, je zdaj razširjen samo še z enim novim iskalcem, z Drugim gledalcem. Smeha ob tem dogajanju, naj bi bil ta že kakršenkoli, pa ni.

(Nadaljevanje v prihodnji številki)

**Dimitrij Rupel**

Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo v Ljubljani

### VPRAŠANJE INTERPRETIRANJA POEZIJE

Alfred Schutz je o »liričnem umetniškem delu« zapisal naslednje:

V liričnem umetniškem delu je beseda izraz kot tak. Izvira iz subjektivnega stališča, ki ga pesnik zavzame nasproti jeziku, in v tej funkciji se izčrpa. V svojem bistvu se beseda lirika ne usmerja k poslušalcu, razen k avtorju samemu. Lirično noče komunicirati: hoče se le izraziti. Lirično ne »pomenik« nobenih pomenskih kontekstov, ki bi dobili svoj poln pomen le v interpretaciji poslušalca. Kontekste postavlja kot takšne, pomen imajo že zato, ker so bili postavljeni, in ne potrebujejo upoštevanja v obliki interpretacije pomena.

Zato je poezija samotna umetnost. Ni odvisna od Tebe, od poslušalca kot tolmača in dopolnjevalca pomena. V tem je bolj od vsega drugega sorodna glasbi, najbolj samotarski od vseh umetnosti. V nobenem drugem umetniškem delu ni jeziku dovoljena takšna prostota kot v lirični pesmi. Tukaj beseda sama sledi svojemu lastnemu zakonu. Posamezni Jaz stoji iz oči v oči z jezikom in se oblikuje iz njega. Poslušalec ni bistven za obstoj liriškega umetniškega dela; toda na voljo ima dva načina, da bi si zagotovil dostop do lirične pesmi: pot prek pesnikove osebe ali prek jezikovne konfiguracije. Pesnika je mogoče razumeti s čisto integracijo v Ti odnos. Pri tem poslušalec tako rekoč reproducira literarno umetniško delo kot tisto, ki bo šele ustvarjeno. Na ta način poslušalec ponavlja subjektivno postavljanje pomena avtorja. To so-doživljanje ustvarjalnega oblikovanja jezikovnega medija, transformacije doživljanja skozi simbolno serijo vseh življenjskih oblik – vse do besede – je tisto, ki vso resnično poezijo naredi izvirno in bližnjo življenju («close-to-life»).

Druga pot vodi prek konfiguracije jezika kot že postavljenega in danega. Toda tudi tu ne gre za poskus, da bi subjektivni pomenski kontekst jezika kot takšnega transformirali v subjektivno interpretacijo pomena s strani poslušalca. Tudi pri tej vrsti jezikovnega upoštevanja se poslušalec zaustavi tik pred raziskavo oblikovanja objektivnega jezika – seveda če zna prisluhniti poeziji, to se pravi, če se zaveda irelevantnosti lastne osebe za obstoj pesmi. Poskušal bo interpretirati zunanje in notranje urejenosti te jezikovne oblike iz njenega imanentnega pomena. Nikoli nima poslušalec pesmi občutka, da je bil nagovorjen. Bilo mu je dovoljeno biti priča samo-predstavitve nekega Jaza v jeziku. Literarnemu umetniškemu delu se lahko približa na način jezikovne konfiguracije ali prek akta njegove stvaritve. Toda subjektivna interpretacija besede mu je nujno odrečena, kajti beseda v poeziji živi le v postavljanju pomena in skozenj. Vsak poskus poslušalca, da bi interpretiral njen pomen, bi jo oropal njenega najbolj bistvenega značaja; spremenil bi jo v prozo, v nekaj, kar nikoli ne more postati, če poezija ostane zvesta svojemu bistvenemu značaju.

To tudi razloži, zakaj poezija pozna ritem v smislu časovnega udarca jezikovnih tonov (metrična stopica) in rimo. Ritem lirične pesmi je element jezikovne stvaritve. Soroden je glasbenemu ritmu, kolikor predstavlja najčistejšo projekcijo notranjega trajanja v čas:

najbolj plemenito in primarno postavljanje pomena, ki je podarjeno ustvarjajočemu Jazu. Rima je element ustvarjanja jezikovne umetnosti. Zaprta je v tistem območju jezika, ki blokira kakršnokoli pomensko interpretacijo s strani poslušalca. Dostopna je samo postavljanju pomena s strani govorca; kar se tiče preostalega, je podvržena le svojemu lastnemu idiosinkratičnemu in iracionalnemu zakonu. (A. Schutz, *Life Forms and Meaning Structure*, London 1982, str. 162–164.)

Ta citat je res nekoliko dolg in se moram zanj opravičiti: vendar ne vem, kako bi sicer mogel kolikor toliko precizno posneti oz. predstaviti Schutzovo misel o poeziji. Ta misel je del daljše razprave (o »Pomenskih strukturah literarnih umetniških oblik«) in tudi v obliki, v kakršni je navedena, je razumljiva le v kontekstu razmišljanja o še drugih literarnih oblikah: npr. o prozi in dramatiki in ob upoštevanju terminologije, ki jo je v skladu s fenomenološko metodo razvil Alfred Schutz. Tako npr. Schutz govori o »govorcu« in o »poslušalcu«, čeprav seveda ne misli le na tiste, ki govorijo, in na tiste, ki poslušajo, ampak misli na komunikacijo nasploh in na literarno komunikacijo posebej: na proizvajalce in sprejemnike jezika. Ključna za razumevanje Schutzove misli je tudi kategorija »notranjega trajanja«, ki jo Schutz na drugih mestih imenuje tudi »durée« in ki tvori nasproti (ali izvirni) pol sferi jezika. V njej se »zgodi najvišja transformacija in simbolizacija tega, kar je doživeto v čistem trajanju« ali – če uporabimo še neko drugo Schutzovo oznako – v »notranjem času«, torej v tistem času, ki teče brez zaustavljanja, brez spomina, refleksije itn.

Liriko in poezijo sploh Schutz postavlja nasproti dramatiki, ki je v načelu namenjena interpretaciji in ki brez stalnega procesa interpretiranja sploh ni mogoča, saj se dramske osebe nenehno interpretirajo in brez tega ni mogoč noben dialog. Za prozo Schutz pravi, da je koncentrirana dramatika in jo primerja s poročilom »gledališkega gledalca«, ki po ogledu predstave pride domov in piše ali govori o njej.

Kaj je zdaj tisto, kar nas pri teh Schutzovih mislih najbolj vznemirja in kar nas vodi k temu razpravljanju? Tisto je interpretiranje poezije, torej razpravljanje o poeziji, ki je pri nas precej razširjeno in ki glede na Schutzove trditve postane nadvse problematično. Z drugimi besedami: kaj je mogoče pametnega in koristnega reči npr. o tehle verzih:

*Vsa tenka, vsa mirna  
je zarja večerna,  
da vidim zvezde skozi njo:  
nad kupolo mračno  
čez mesto temačno  
se tiho v loku svetlem pnó.*

(Župančič, Zvečer)

Schutz meni, da bi jih sleherna interpretacija oropala njihovih bistvenih sestavin, to se pravi, spremenila bi jih v prozo, ki pa je že povsem drugačna jezikovna tvorba ali, preprosto rečeno, drugačna realnost. Lahko bi opisali »junaka« te pesmi, ki gleda v nebo in vidi nekakšno nenavadno prozorno zarjo, skozi njo pa že tudi zvezde, lahko bi navajali vtis, ki ga ima v zvezi s tem prizorom »govorec« . . . toda v istem trenutku bi se nam podoba, ki jo dajejo navedeni verzi, že tudi ravsula, skratka, izgubila bi se nam poetičnost Župančičeve pesmi.

Vprašanje, ki se nam zastavlja, je potemtakem naslednje: Ali je sploh mogoče govoriti o poeziji, ne da bi pri tem storili nekaj vandalskega in škodljivega in ne da bi uničevali njeno poetičnost oz. očarljivost? Je torej vse tisto, kar so doslej počeli različni kritiki in razlagalci poezije, nekakšno oskrunjenje poezije ali – kar je po svoje še hujše – povsem odvečno opravilo? Kaj zdaj pomenijo številne razprave o Goetheju, Baudelairu, Prešernu,

Cankarju, Ketteju, Murnu itn., itn.? So to same pomote? Res nekam neprijetna misel! Kaj bomo rekli o naših teoretikih Pirjevcu, Kermaunerju, Hribarju, Inkretu, če že nočemo govoriti o Vidmarju, Slodnjaku in Kosu? So to sami vsiljivci? Je potemtakem imel prav Dane Zajc, ki je nekoč zapisal, da so kritiki – če se prav spominjam – kot nekakšni zajedalci, ki ranijo zdravo tkivo umetnosti? In sem se motil jaz, ki sem Zajcu ugovarjal, da kritiki predstavljajo kulturni spomin in da so važna opora umetniškemu delu, ki bi sicer lahko zašlo v obskurantizem ali pa bi se brez opozorila zamešalo med vsakršne diletantske proizvode, kar spet pomeni, da bi se nevarno približal položaj, ko bi sprejemali vsakršno sporočilo kot pesniško in ko bi izenačili diletantizem z umetnostjo? Ob tem se spominjam še drugih protestov pesnikov, ki so se pritoževali nad kritiki in teoretiki, češ da so v nadlego pesniškemu življenju, in trdili, da najbolje shajajo brez vsakega umovanja nad poezijo. Če se ne motim, je nekaj takšnih tonov mogoče zaslediti tudi v nekem nadvse aktualnem slovenskem kulturnem pojavu, ki se predstavlja v znamenju mladosti in čistosti, neposrednosti in pravčnosti in ki se je v najnovejšem času organiziral v gibanje z imenom Književna mladina Slovenije. Glavno sporočilo tega gibanja je, kot lahko presodim, v zavračanju problematičnih vprašanj okrog modernega položaja umetnosti, v zahtevi po vračanju k starim, tradicionalnim vzorcem poezije in literature sploh in v afirmaciji socialno-politične vloge umetnosti. Vsem tem zahtevam naj bi bila v napoto vsakršna teoretizacija in vsakršno »kompliciranje« okrog umetnostnih vprašanj.

Žal mi skopo odmerjeni prostor ne dopušča, da bi na zastavljeno vprašanje odgovoril s čim več kot z nekaj kratkimi tezami.

Alfred Schutz je o poeziji trdil, da je izražanje pesnikovega notranjega Jaza, kar pomeni, da pesnik svojih besed ne izbira s tem namenom, da bi bile čimbolj razumljive ali celo čimbolj preproste, da ne bi bilo nesporazumov v zvezi s tem, kar je »hotel povedati«, ampak izbira tiste besede (ali pa celo izumlja nove), ki kar najbolj točno ustrezajo njegovemu razpoloženju ali stanju njegovega Jaza. To razpoloženje ali stanje je imenoval tudi z drugimi imeni, ta pa so »notranje trajanje«, »notranji čas«, »durée« itn. Poezija je temu (golemu, neprekinjenemu, spontanemu . . .) toku »zavesti« od vseh umetnosti najbližja in v njej je glede nanj najmanj »prevajanja«. Tu si jezik in pesnik – tako pravi Schutz – gledata »iz oči v oči«. Tega gledanja in tega postopka najbrž nikoli ni mogoče v celoti obnoviti, kot ni mogoče v celoti reproducirati poteka sanj, ki so po svojem statusu podobnega značaja kot pesnikovanje. Drugače povedano: to, kar se nam je zdelo v sanjah povsem samoumevno in logično povezano, se nam v budnosti ne zdi več. Govorjenje o poeziji je nekakšno stanje budnosti. Med poezijo in sanjami je seveda neka razlika: poezija je zapis »notranjega trajanja«, medtem ko sanje izginejo brez sledov in jih moramo »zbuhati« s posebnimi metodami in pripomočki, kot jih je razvila npr. psihoanaliza. Po vsem povedanem je najbrž jasno, da s poezijo ne moremo ravnati kot s katerikoli sporočilom, ampak smo pri stiku z njo v stiku z izjemno občutljivim in nadvse osebnim »tkivom«, ki se v popularnih predstavah imenuje pesniška občutljivost, pesniška natura itn.

Tolmači poezije se zelo pogosto ukvarjajo z »motivi« pesniškega ustvarjanja, pri čemer je mišljeno vprašanje, kaj je pesnik hotel povedati in zakaj je to povedal na tak ali drugačen način. Na prvi pogled se zdi v tem smislu razumna Marxova izjava o Miltonu, češ da je napisal »Izgubljeni raj« iz »naravne potrebe«. Ta izjava je pomanjkljiva, ker nas pojem potrebe prav lahko zapelje, kar zadeva poezijo, na slepi tir. Morali bi reči: iz svoje narave kot takšne, ker se prav lahko zgodi, da izražanje »notranjega Jaza« ni nekakšna potreba (kakršne so prehranjevalne in razmnoževalne naravne potrebe), torej nima kakšnih samo-očiščevalnih ali samo-ohranitvenih značilnosti, ampak gre za (nepotrebno, nezainteresirano) izražanje človeške narave, življenja, vitalnosti in seveda zavesti o minevanju in smrti, kar bi težko pojasnili s pojmom potrebe.



Pri poeziji imamo torej opraviti s temeljnim in primarnim zapisom in vsakršno lahkomi-selno ravnanje z njim lahko zarezje v živo meso. Mislim, da je v *idealnem* primeru inter-pretacija poezije *zares odveč*: razen kolikor »interpretacija« (recimo temu sekundarna sporočila na pesniškem področju) kaže na naravno in samotarsko izvirnost poezije, torej brani in hrani pesniško avtonomijo in v skrajni posledici seveda tudi njeno samozadost-nost.

Govorjenje o poeziji v smislu »lajšanja« njene komunikativnosti oz. njeno prevajanje v »budni« (»budni čuvarji«!) jezik je gotovo nesporazum. To opravilo bi mogli kvečjemu prepustiti samim pesnikom, kolikor so se voljni ukvarjati s samorefleksijo, čeprav se lah-ko zgodi, da do svojega dela ne bojo pravični v tem smislu, da bi (si) ga znali dodobra raz-ložiti. Kritika in sploh govor o poeziji (sekundarna sporočila o pesniškem območju) se s pravo poezijo (poezijo v idealnem primeru) nimata kaj ukvarjati (razen v prej omenjenem primeru, tj. kadar gre za pomoč pri razumevanju temeljnega položaja poezije); pač pa ima-ta veliko odgovornost, ko gre za vdiranje splošnega, vsakdanjega (npr. ideološkega) go-vora v področje poezije oz. ko gre za ločevanje poezije od raznih proto- in kvazi-pe-sniških produktov (produkt je dobra beseda, ker opozarja na produkcijo, na »izdelova-nje« – npr. za propagandne, tržne in druge potrebe). Kako to kritika in drugi metajeziki lahko izvajajo, je zamagotano in kompleksno vprašanje, ki ga tu ne morem niti načeti. Za-dodša naj, če rečem, da je razlika med svojim, torej posebnim in enkratnim izrazom oz. izražanjem, in reprodukcijami ali vsakovrstnimi obrtniškimi izdelki kljub vsemu ugotov-ljiva.

Na tej točki neham: opozorim pa naj, da se problem, ki je tu odprt, povezuje z vprašanji razmerja med umetnostjo in delom, med »mehanično reprodukcijo« in »avro« in seveda z razmerjem med poezijo in drugimi umetnostmi, ki so popustljivejše, kar zadeva inter-pretacijo.

## POSKUS NOVE DELITVE SAMOSTALNIŠKIH ZAIMKOV\*

0. Slovenske slovnice navadno delijo samostalniške zaimke v pet skupin: v osebno, kazalno, vprašalno, oziralno in nedoločno.<sup>1</sup> Res pa je, da nakazuje zadnja slovnica že nekoliko drugačno, predvsem pa širšo delitev.<sup>2</sup> Njen avtor je namreč po osebni našel še enajst skupin,<sup>3</sup> in sicer ob kazalni še drugostno in istostno, ob oziralni še oziralno-poljubnostno in ob nedoločni še poljubnostno, mnogostno, totalno in nikalno. Starejša in novejša delitev se tako občutno razhajata, pri čemer se ženeta vsaka v svojo smer: starejša v svojo ozkost in novejša v svojo širokost. Srednja mera pa je v sedmih skupinah, ki si sledijo takole:

1. gostotna (nedoločna)
2. ugibalna (poljubnostna)
3. iskalna (vprašalna)
4. oziralna
5. kazalna
6. spregalna (osebna)
7. medlotna (kazalna nedoločna)

1. Kakor vidimo, se nova delitev loči od starejše in novejše ne le v srednji meri, ampak tudi v zaporedju in poimenovanju. Zaporedje jasno razkriva zlato sredo srednje mere. Zlata sreda so namreč oziralni zaimki, ki so tako poimenovani zavoljo svojega oziranja zlasti na gostotne in kazalne zaimke. Toda preden si to oziranje ogledamo, moramo podati vse tri predhodne skupine. Prva skupina so pač gostotni zaimki, ki beležijo postopno gostitev stvari in oseb od nikalnosti do totalnosti:<sup>4</sup>

	Stvari	Osebe
Nikalnost:	<i>nič</i>	<i>nihče</i>
Trdilnost:	<i>nekaj</i>	<i>nekdo</i>
Številnost:	<i>tó in óno</i>	<i>tá in óni</i>
Totalnost:	<i>vsè</i>	<i>vsák</i>

Podana gostitev je v osnovi neokratna in edninska,<sup>5</sup> kajti pri osebah se hkratna številnost izraža z množinsko varianto *nekateri*, hkratna totalnost pa z množinsko varianto *vsi*:

	Nehkratnost	Hkratnost
Številnost:	<i>Ta in oni je tak.</i>	<i>Nekateri so taki.</i>
Totalnost:	<i>Vsak je tak.</i>	<i>Vsi so taki.</i>

2. Poseben primer gostitve je zlitje številnosti s totalnostjo v obliki *obóje* (ali *èno* in *drúgo*) za stvari ter v oblikah *obój* (ali *èden* in *drúgi*) – *obá* za osebe. Zlitju nasprotna je spet ce-

\* Članek je treba brati v sobesedilu niza razprav, objavljenih predvsem v Slavii (1979–1982) in v JiS (1972/73, 1980/81). V njih predstavlja avtor svoje poglede na ustroj slovenskega knjižnega jezika ter z njimi povezane predloge za spremembe in dopolnitve slovenskega slovnicega izrazja. Uredništvo.

<sup>1</sup> A. Bajec – R. Kolarič – M. Rupel, Slovenska slovnica, Ljubljana 1973, s. 171.

<sup>2</sup> J. Toporišič, Slovenska slovnica, Maribor 1976, s. 239.

<sup>3</sup> J. Toporišič, Slovenske zaimenske besede, Jezik in slovstvo XX (1974/75), s. 118.

<sup>4</sup> V. Nartnik, K oblikoslovju štetja do deset v slovenščini, v: Nemzetközi Szlavisztikai Napok, Szombathely 1982, s. 121.

<sup>5</sup> Z. Hlavsa, Detonace objektu a její prostředky v současné češtině, Praha 1975, s. 85.

pitev številnosti v dve varianti, v nižjo in višjo: *málo-kàj* (*rédko-kàj*) – *màrsi-kàj* (*mnógo-kàj*). Sklopljeni varianti številnosti pomenita izrazno zbližanje s sestavljeno trdilnostjo zaimka *nékaj*,<sup>6</sup> to zbližanje pa mimogrede napelje ne le na ugibalna, ampak tudi na iskalna zaimka:

	Stvari	Osebe
Ugibalnost:	<i>kàj</i>	<i>kdó</i>
Iskalnost:	<i>káj</i>	<i>kdó</i>

3. Na videz drobna glasnostna razlika med ugibalnim zaimkom *kàj* in iskalnim zaimkom *káj*<sup>7</sup> z varianto *kogá*<sup>8</sup> je zdaj odsev premestitve višane reme pred temo<sup>9</sup> na primer v povedih:

*Zanima me, káj je kdó.* – *Zanima me, kdó je kàj.*

4. V povedih sta iskalna zaimka *káj* oziroma *kdó* uvodni remi podrednih stavkov. Nadaljnja možnost pa je, da se uvodna rema podrednega stavka ozira na sklepno remo nadrednega stavka, pri čemer je slednja zunanji gostotni zaimek nekratnosti:<sup>10</sup>

	Stvarna oziralnost	Osebna oziralnost
Nikalnost:	... <i>nič, kâr-kóli</i> ...	... <i>nihčè, kdór-kóli</i> ...
Totalnost:	... <i>vsè, kâr-kóli</i> ...	... <i>vsák, kdór-kóli</i> ...

Tako smo le dospeli do oziralnih zaimkov *kâr-kóli* in *kdór-kóli*. Za ta dva zaimka je značilno, da se besednoredno sicer krijeta z iskalnostjo, besednotvorno pa sta bližja ugibalnosti in nedorečena oziralnost se sploh pokrije z njo.<sup>11</sup> Vendar je nasproti nedorečeni oziralnosti ugibalnost praviloma hipotetična,<sup>12</sup> zato se na začetku stavka rada zamenja z normalno toničnim gostotnim zaimkom:<sup>13</sup>

*Nekaj človek mora imeti, karkoli.*  
*Skrivnost je moral kdo izdati, kdorsibodi.*

Nadalje je treba pripomniti, da se tudi hipertonični privesek *-kóli* (oziroma *si bódi* ali *zé*) pri dorečeni oziralnosti rad opušča.<sup>14</sup> Zlasti se opušča pri oziranju na kazalne in spregalne zaimke, čeprav so tudi ti pogosto opuščeni ali ničti:<sup>15</sup>

*Kdorkoli to trdi, () laže.*  
*Kdor že ø si, () postoj za hip.*  
*Kdor laže, ta krade.*

Z opustitvijo hipertoničnega priveska postane oziralni zaimek normalno toničen. Tak je ta zaimek tudi za zunanjim gostotnim zaimkom nekratnosti, kajti sicer ga sredi povedi<sup>16</sup> zamenja klitična zveza *ki ø* za staro obliko *kir*.<sup>17</sup>

<sup>6</sup> Glej op. 2, s. 147.

<sup>7</sup> H. Kurzová, *Der Relativsatz in den indoeuropäischen Sprachen*, Praha 1981, s. 25.

<sup>8</sup> F. Ramovš, *Morfologija slovenskega jezika*, Ljubljana 1952, s. 89.

<sup>9</sup> J. Toporišič, *Nova slovenska skladnja*, Ljubljana 1982, s. 287 in 292.

<sup>10</sup> K. Polański, *Skladnja zdanja zložonega v jeziku górnołużyckim*, Wrocław 1967, s. 89.

<sup>11</sup> M. Stevanović, *Savremeni srpskohrvatski jezik I*, Beograd 1975, s. 293.

<sup>12</sup> A. Bajec, *Relativa in indefinita v slovenščini*, v: VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1972, s. 25.

<sup>13</sup> *Slovar slovenskega knjižnega jezika II*, Ljubljana 1975, s. 289 in 309.

<sup>14</sup> A. Sovrè, *Nepravilni relativniki*, v: *Jezikovni pogovori*, Ljubljana 1965, s. 126.

<sup>15</sup> M. Murko, *Enklitike v slovenščini*, *Letopis Maticе Slovenske za leto 1982*, s. 81 in 83.

<sup>16</sup> C. Vincenot, *Essai de Grammaire Slovène*, Ljubljana 1975, s. 288.

<sup>17</sup> S. Škrabec, *Jezikoslovni spisi I*, Ljubljana 1918, s. 315.

Vsak, kdor je iz resnice, posluša moj glas.

Oče naš, kir si v nebesih ...

Molči *o*, ki *o* nič ne veš.

5. Nasprotna opustitvi hipertoničnega priveska pa je spet izpeljava kazalnih zaimkov iz razbite nehratne številnosti s klitičnim priveskom *-le*.<sup>18</sup> Kazalni zaimki se namreč členijo takole:<sup>19</sup>

	Kataforičnost	Anaforičnost
Samobližnjost:	<i>tóle</i> ...	<i>(le-)tó</i> ...
Sobližnjost:	<i>tístole</i> ...	<i>(le-)tísto</i> ...
Nebližnjost:	<i>ónole</i> ...	<i>(le-)óno</i> ...

Kataforičnost, ki pomeni neposredno sledeče kazanje, se tako protistavlja anaforičnosti, ki pomeni predhodno kazanje, povzeto z dandanes navadno opuščeni predveskom *le-* v pomenu »(g)lej«. <sup>20</sup> Pike opozarjajo, da se podana členitev stvari pri osebah prepleta še s spolno-števniimi oblikami na primer za samobližnjost:

	Srednjost	Ženstvò	Moštvò
Ednina:	<i>tó</i>	<i>tá</i>	<i>tá</i>
Dvojina:	<i>té dvé</i> <sup>21</sup>	<i>té dvé</i>	<i>tá dvá</i>
Množina:	<i>tá</i>	<i>té</i>	<i>tí</i>

Podane oblike veljajo za osnovna tri števila samobližnjih oseb. Vendar je treba upoštevati še variantnost množine,<sup>22</sup> tako da so spolno-števne oblike samobližnjih oseb naposled takele:

	Srednjost	Ženstvò	Moštvò
Ednina:	<i>tó</i>	<i>tá</i>	<i>tá</i>
Dvojina:	<i>té dvé</i> <sup>21</sup>	<i>té dvé</i>	<i>tá dvá</i>
Trojina:	<i>tá trí</i>	<i>té trí</i>	<i>tí trije</i>
Četverina:	<i>tá štíri</i>	<i>té štíri</i>	<i>tí štírje</i>
Množinje:	<i>téh pét</i>	<i>téh pét</i>	<i>téh pét</i>

Kar zadeva trostavo samobližnjosti, sobližnjosti in nebližnjosti, je razlika v atoničnosti končnic<sup>23</sup> pri zadnjih dveh členih:

	Samobližnjost	Sobližnjost	Nebližnjost
Ednina:	<i>-ó -á -á</i>	<i>-o -a -i</i>	<i>-o -a -i</i>
Trojina:	<i>-á -é -í</i>	<i>-a -e -i</i>	<i>-a -e -i</i>
Množinje:	<i>-éh</i>	<i>-ih</i>	<i>-ih</i>

6. Pri spregalnih zaimkih je členitev v marsičem podobna kakor pri kazalnih zaimkih,<sup>24</sup> s tem da se tokrat protistavlja toničnost klitičnosti,<sup>25</sup> ki smo jo že srečali pri oziralni zvezi *ki o*:

<sup>18</sup> A.-M. Beite, Basic Swedish Grammar, Stockholm 1970, s. 63.

<sup>19</sup> Glej op. 16, s. 170.

<sup>20</sup> F. Bezljaj, Etimološki slovar slovenskega jezika II, Ljubljana 1982, s. 132.

<sup>21</sup> J. Petr, Základy slovinštiny, Praha 1974, s. 32.

<sup>22</sup> Glej op. 4, s. 122 in 124.

<sup>23</sup> V. Nartnik, Poskus nove obravnave slovenske sklanje, Slavia XLIX (1980), s. 311.

<sup>24</sup> V. Nartnik, Poskus postopne obravnave slovenske sprege, Jezik in slovstvo XXVI (1980/81), s. 27.

<sup>25</sup> V. Nartnik, Klitike in vezanje stavkov, Slavia 50 (1981), s. 141.

	Toničnost	Klitičnost
Samozvalnost:	jáz	ø
Sozvalnost:	tí	ø
Nezvalnost:	óno ...	ø

Vendar je toničnost zamejena samo na osebe, medtem ko je klitičnost vrhu tega lastna tako postvaritvam kakor posebitvam.<sup>26</sup> Treba je tudi pripomniti, da se postvaritve razvijejo šele drugotno iz siceršnje praznote. Primer takega razvitja je druga od povedi:<sup>27</sup>

*Kakó je zunaj, ali še dežuje?*

*Kakšno ø ø imajo po stanovanju, vsè () razmetano!*

Prva poved obsega dva glagolska stavka s praznotnim podmetom.<sup>28</sup> Druga poved pa spet obsega neeliptični in eliptični glagolski stavek, pri čemer ima neeliptični osebni podmet ø<sup>29</sup> ter stvarni predmet ø.<sup>30</sup> Stvarni predmet ø namreč potrди na eni strani protistava stvarnih privedkov *kakšno* in *razmetano*<sup>31</sup> s praznotnim privezkom *kakó*,<sup>32</sup> na drugi pa še sočeneje spregalnega predmeta ø z gostotnim predmetom *vsè*. Spregalne postvaritve so posebno značilne za književnost simbolizma.<sup>33</sup> Oglejmo si v tej zvezi Župančičevo pesem »Klic noči« iz leta 1902:

Prišlo je kakor klic noči,  
klic polnoči, od vseh strani  
iz mraka,  
oko preplašeno strmi  
in čaka.

In videl svetlo sem drevo  
na vzhodu tam; čez vse nebo  
Je veje raztegnilo  
in s koreninami zemljó  
je kakor plug razrilo.

Kot blagoslov dobrotnih rok  
se vzpenjalo je vseokrog  
v višini,  
bodoča pota svojih nog  
vsa videl sem v jasnini.

A zdaj, poglej na drugo stran:  
tam rasel hrast je velikan  
v ozračje jasno –  
mrakove bruhajoč vulkan,  
tako pošastno.

In veje črne je zaril  
med veje svetle in jih vil,  
da je hreščalo,  
in tla borjenje spodnjih sil  
je vzdigovalo.

Oledenèl mi je obraz,  
a že prišlo je kot ukaz  
od vsepovsodi:  
»Imel si luč, minil je čas,  
zdaj hodi, blodi!«

V pesmi se zanimivo ponovi povedek *prišlo... je* s stvarnim podmetom ø. Stvarni podmet ø, ki je v prvi kitici PRIMERJAN s *klicem noči*, se najprej razvije v párèc *drevo*, nova živ *hrast velikan* pa se nato povrne v nov stvarni podmet ø, ki je v zadnji kitici ISTOVETEN *ukazu*. Obakrat je tako stvarni spregalni zaimek v podmetu razviden predvsem iz srednjega praspola<sup>34</sup> povedka *prišlo... je*, ki je v očitnem kontrastu<sup>35</sup> z moškim spolom *klica*

<sup>26</sup> D. M. Perlmutter – J. Orešnik, Razlaganje sintaktičnih posebnosti, Ljubljana 1973, s. 17.

<sup>27</sup> Glej op. 13, s. 258 in 261.

<sup>28</sup> R. X. Vol'pert, Konnotativnyj uroven' opisanija grammatiki, Riga 1979, s. 14.

<sup>29</sup> J. Toporišič, Nekaj o osebnih zaimkih, Jezik in slovstvo XXIV (1978/79), s. 231.

<sup>30</sup> Z. Topolińska, Miejsce konstrukcji z czasownikiem *mieć* w polskim systemie werbalnym, Slavia Orientalis XVII (1968), s. 430.

<sup>31</sup> B. Pogorelec, Dopolnilnik (povedkov) v slovenski skladnji, Jezik in slovstvo XX (1974/75), s. 120.

<sup>32</sup> R. Zimek, Problematika spony v ruštině v porovnání s češtinou, Praha 1963, s. 122.

<sup>33</sup> D. Pirjevec, Ivan Cankar in evropska literatura, Ljubljana 1964, s. 189.

<sup>34</sup> Glej op. 4, s. 123.

<sup>35</sup> R. Jakobson, Slovenski primer osrednje vloge brezosebnih stavkov v pesniškem kontekstu, Sodobnost XXVI (1978), s. 54.

noči oziroma ukaza. Stvarni spregalni zaimek *ø* je pri tem najprej kataforičen imenu srednjega spola *drevo* in nato anaforičen imenu moškega spola *hrast velikán*. Prehod iz srednjega praspola v srednji spol je hkrati tudi prehod v spolno-števno oblikovanje, ki je v pesmi nakazano le s klitičnimi osebami in posebitvami. Sicer pa so lahko tonične praviloma samo osebe in med njimi se spolno-števno najbolj dosledno oblikuje nezvalna:

	Srednjost	Ženstvo	Moštvo
Ednina:	<i>òno</i>	<i>òna</i>	<i>òn</i>
Dvojina:	<i>òni-dve</i> <sup>21</sup>	<i>òni-dvé</i> <sup>21</sup>	<i>òna-dvá</i>
Trojina:	<i>òna trí</i>	<i>òne trí</i>	<i>òni trije</i>
Četverina:	<i>òna štíri</i>	<i>òne štíri</i>	<i>òni štírje</i>
Množinje:	<i>njih pét</i>	<i>njih pét</i>	<i>njih pét</i>

Kar zadeva trostavo nezvalnosti, samozvalnosti in sozvalnosti, je tokrat razlika v dosledni toničnosti končnic pri zadnjih dveh členih. Prav tako tudi vidimo, kako se osrednje ženske končnice pri križanju s trojem postopoma obrnejo.<sup>36</sup> Nezvalne se ožijo, samozvalne prehodno okvirijo, sozvalne pa širijo:

	Nezvalnost	Samozvalnost	Sozvalnost
Ednina:	<i>-o -a -ø</i>	<i>j-àz</i>	<i>t-í</i>
Trojina:	<i>-a -e -i</i>	<i>m-í m-é m-í</i>	<i>v-í v-é v-í</i>
Množinje:	<i>*n-ih</i>	<i>n-às</i>	<i>v-às</i>

7. Za klitične oblike spregalnih zaimkov smo že rekli, da ne predstavljajo le oseb, ampak tudi posebitve. Posebitve pa so lahko prikriti kot tako imenovane oosebitve pridevnikov.<sup>37</sup> In zaimkovni zastopnik teh oosebitev je tako imenovani medlotni zaimek, ki se spolnoštevno oblikuje takole:<sup>38</sup>

	Srednjost	Ženstvo	Moštvo
Ednina:	<i>onó</i>	<i>oná</i>	<i>oné</i>
Dvojina:	<i>oné</i> <sup>21</sup>	<i>oné</i>	<i>oná</i>
Množina:	<i>oná</i>	<i>oné</i>	<i>oní</i>

Treba pa je pripomniti, da vse druge oblike lahko zamenja najbolj pogosta oblika *oné*, ki se stopnjuje še v varianto (*oné*) *onegá*.<sup>39</sup>

*Kaj se repenči tole onó?*

*Takale onegá, pa se nosi kot grofična!*

*Aro mi je dal oné, tisti mešetar.*

Medlotni zaimek spominja oblikovno na nebližnjega, vlogovno pa je spet bližji nezvalnemu, saj njegovo klitičnost dejansko nadomešča kar nezvalna klitičnost.<sup>40</sup> Vendar se še ta kot imenovalnik pojavlja le drugotno v stavkovnem sklopu *nebodi... treba*<sup>41</sup> in v oosebitvah pridevniških imen.<sup>42</sup>

*Sam nebigogatreba ga je dobil v oblast.*

*Sam ta spodnji ga je dal.*

<sup>36</sup> Glej op. 4, s. 123 in 124.

<sup>37</sup> F. Jakopin, K vprašanju substantivizacije pridevniških besed v slovenskih jezikih, Slavistična revija XXI (1973), s. 267.

<sup>38</sup> Glej op. 23, s. 309.

<sup>39</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika III, Ljubljana 1979, s. 390 in 392.

<sup>40</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika I, Ljubljana 1970, s. 663.

<sup>41</sup> Glej op. 39, s. 13.

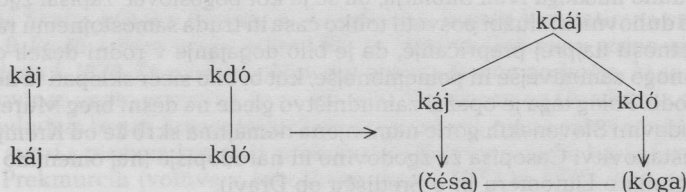
<sup>42</sup> Slovenski pravopis, Ljubljana 1962, s. 880.

8. Z medlotnim zaimkom smo naposled dospeli do samostalniških imen. S tem zaimkom namreč ne merimo več na stvar ali osebo, ampak na bitje,<sup>43</sup> ki ga sicer še ne moremo ali ne maramo imenovati s pravim imenom<sup>44</sup> (po tem medlem kazanju ga tudi poimenujemo). S tem zaimkom se je tudi zlata sreda komaj opazno prenesla z OZIRANJA na SKLANJAJO,<sup>45</sup> ki predstavlja novo sedmerno delitev po prevladujoči besedni vrsti ter spolu:

	Delitev po vrsti			Delitev po spolu	
S. zaimki:	1. nič	nihčè	Srednjost:	1. S	(M)
	2. tó(le)	óno(le)		2. S	S
	3. jáz	óno		3. S...	S...
	4. oná	oné	Nesrednjost:	4. Ž	M
S. imena:	5. žena	móž		5. Ž	M
	6. ženítev	móštvo		6. Ž	(S)
	7. véz	vóz		7. Ž	M

Kakor vidimo, se je zlata sreda prenesla tako, da gostotna sklanjatev zastopa tudi ugibalno, iskalno in oziralno, medlotna sklanjatev pa uvaja še peto, šesto in sedmo. Pri tem je značilna tudi protistava težišča na srednjem (pra)spolu samostalniških zaimkov s težiščem na nesrednjih spolih samostalniških imen.

9. Po tej mimogredni predstavitvi sklanje se spet povrnimo k oziranju. Zanimivo je namreč, kako se pred njim ugibalno-iskalna zaimka vežeta v osnovno gredje grafa,<sup>46</sup> ki ga riše povedkovo. ODSEVANJE levih členov glagolskega stavka:<sup>47</sup>



Za oziranjem pa je spet zanimivo, kako kazalno-spregalni zaimki smotrno uvajajo še sedmerno SPREGO glagola biti s tvorjenkami pozabiti, prebiti in pozabljati takole:<sup>48</sup>

TO ...	JAZ	TI	VI
1. je=∅	∅=s=em	∅=s=i	∅=s=te
2. ni=∅	ni=s=em	ni=s=i	ni=s=te
3. bó=∅	bó=∅=m	bó=∅=š	bó=s=te
4. bi=∅	bi=∅	bi=∅	bi=∅
5. pozáb-i	pozáb-i-m	pozáb-i-š	pozáb-i-te
6. *prebí+e	*prebí+e-m	*prebí+e-š	*prebí+e-te
7. *pozáb+a	*pozáb+a-m	*pozáb+a-š	*pozáb+a-te

Vlado Nartnik  
Univerza v Budimpešti

<sup>43</sup> J. Janžekovič, Filozofski leksikon, Celje 1981, s. 28.

<sup>44</sup> Glej op. 1, s. 178.

<sup>45</sup> Glej op. 23, s. 306.

<sup>46</sup> I. P. Sevbo, Grafičeskoe predstavlenie sintaksičeskix struktur i stilističeskaja diagnostika, Kiev 1981, s. 25.

<sup>47</sup> Z. Saloni, Cechy składniowe polskiego czasownika, Wrocław 1976, s. 85.

<sup>48</sup> Glej op. 24, s. 28.

## IVAN ŠKAFAR KOT RAZISKOVALEC PREKMURSKEGA SLOVSTVA

Prekmursko zgodovinopisje, literarno, kulturno in politično, si je kot življenjski načrt postavila in ga v pravem strokovnem pomenu razvila generacija, ki so se ji s prevratom leta 1919 odprle slovenske šole. Ne da bi pred tem ne bilo posameznih zavzetih delavcev, ki so pisali o domači preteklosti (Košič, Klekl ml.), vendar so se ti zgodovine lotevali občasno in brez širšega proučevanja. V vrsto sistematičnih proučevalcev prekmurske zgodovine, ki so v naših dneh vidno razširili in poglobili vednost o njej, sodi iz prvega povojnega rodu ob Vilku Novaku in Ivanu Zelku preminuli upokojeni radeljski župnik in dekan Ivan Škafar (umrl 13. februarja 1983).

Življenjskih podatkov ne bom obnavljal, najti jih je v Slov. biografskem leksikonu III (do l. 1970) in v treh (štirih) člankih, napisanih pokojniku v spomin (J. Smej, Družina 6. III. 1983, V. Novak v koledarjih Mohorjeve družbe in Stopinjah za 1984 in F. Šebjanič, Kronika 1983/1). Na tem mestu naj povzamem samo, da se je I. Škafar rodil v Beltincih l. 1912 in da je pokopan v bližnjih Bratoncih, kjer je preživel mlada leta.

Kaj je spodbudilo mladega Ivan Škafarja, da se je kot bogoslovec zapisal zgodovini in da je pozneje ob duhovniški službi posvetil toliko časa in truda samostojnemu raziskovanju? Po vsej verjetnosti najprej prepričanje, da je bilo dogajanje v rodni deželi od srednjega veka dalje mnogo zanimivejše in pomembnejše, kot bi bilo sicer sklepati iz nekih splošno razširjenih sodb. Poleg tega je opažal zamudništvo glede na desni breg Mure, upošteva, da je bila zgodovini Slovenskih goric namenjena nemajhna skrb že od Krempla dalje, posebej še po ustanovitvi Časopisa za zgodovino in narodopisje (naj omenimo samo Kovačičevi monografiji o Ljutomeru in o Središču ob Dravi).

Odkritje stanja je klicalo po delavcih in Škafar je požrtvovalno in z izredno raziskovalno voljo sledil temu klicu. Daleč od središčnih knjižnic in od študijskih krogov je zbiral in razgledljal, pisal in spet zbiral. Pota, ki jih je moral opraviti, ko je iskal redke primerke knjig ali specialno predmetno literaturo, so naravnost neizmerljiva. Vztrajno je grebel za prvimi viri in odkrival na Slovenskem in še v večji meri prek domačih meja, pri sosedih, v knjižničnih in arhivskih fondih dokumente in pričevanja, o katerih vseh niti strokovno poučeni niso imeli pojma. Skromen, kot je bil, ni hlastal po zunanjih priznanjih. Delal je največ sam, oprt bolj kot na kaj drugega in na koga drugega na svojo zavest o dragocenosti prekmurskega kulturnega in vaškospupnostnega dogajanja, tega, kar je bilo v posameznostih potrebno odkriti, dasi se dogajanje, kakršno je že bilo, ni kitilo z bliščem in sijajem.

Škafarjev zgodovinopisni opus je obilen, obsega študije in članke z raznih zgodovinskih področij: iz krajevne, cerkvene in kulturne zgodovine, seveda prekmurske. V slavističnem tisku nas obvezuje spomin na pokojnika kot na literarnega zgodovinarja, ker je neutrudno delavni podeželski duhovnik objavil nekaj prispevkov tudi na straneh Jezika in slovstva oziroma Slavistične revije.

Škafarjev prvi vidnejši spis je bila kulturnozgodovinska razprava s književnim obeležjem *Družba svetega Mohorja in Slovenska krajina* (1937). Z metodo, naslonjeno na številčne podatke (ki ni v ničemer zastarela), je dosegel, kakšna je bila dejanska razširjenost mohorjanskih knjig v razmerah obrobne ogrskega Prekmurja. Hkrati je preverjal, koliko in kako so bile te knjige namenjene narodnokulturnemu ozaveščanju. Spis je izšel tudi



v posebni knjižici in je pobudil tri ocene (Smolejevo v Mladiki in Bohinčevo v Glasniku Muzejskega društva 1938 ter Baševo v mariborskem Časopisu 1939). Ocenjevalci opozarjajo na tehtnost obravnavane snovi, saj po Baševih besedah ni »vprašanja iz novejše zgodovine Prekmurja, ki bi narodni in kulturni razvoj Prekmurja ilustriralo tako vsestransko kakor njegovi odnosi do Družbe sv. Mohorja.« Baš je, opiraje se na rokopis Kovačičevih spominov iz l. 1893 (ki ga je pozneje, l. 1970, širše prikazal Škafar), nakazal, da bi bilo zaželeno témo sólo razširiti.

Pravo obdobje Škafarjevega zgodovinarskega objavljanja je sledilo po letu 1969. Poslej so si sledile njegove študije tako rekoč nepretrgano, vse do zadnjega, ko je to in ono ostalo začeto ali napol izdelano v predalih. Leta 1969 je Škafarjeva znanstvena publicistika segla tudi v slavistični svet. Spominjamo se njegove temeljite analize obravnave *prekmurskega slovstva v Šafařikovi Zgodovini južnoslovanske književnosti* (v JIS). Škafar je s podrobno raziskavo od knjige do knjige razložil, kolikšen je bil dejanski Čopov delež pri navedbi starih prekmurskih tiskov v znamenitem kompendiju, ki je – kot je znano – šel v svet s Šafařikovim imenom trideset let po nastanku. Dognal je, da znaša Čopov delež v prekmurianah tretjino in da je preostalo gradivo praški slavist nabral po drugih virih.

Druga Škafarjeva pomembna slavistična objava, ki je široko odmevala tudi onstran meja, je bila izčrpna študija o dveh pesemskih zbirkah gradišćanskega Hrvata *Gergura Mekińića Pythiraeusa* (Duševne pesmi, 1609, 1611; ČZN 1969/Bašev zbornik). Avtor je historiatu nastanka obeh pesmaric dodal obsežen prikaz vsebine. Knjięi, ki so ju odkrili v Ljubljani, sta zbudili veliko zanimanje, ker sta razkrili, da so imeli Hrvatje na Gradišćanskem pred dovolj znanim kontinuiranim katoliškim še protestantsko slovstvo.

V letu 1970 je Škafar tiskal v Kroniki dva gradivska, bogato komentirana spisa: *Dve ohranjeni pismi B. Raića J. Borovnjaku* (iz let 1881 in 1886) in *Gaborjevo pismo upravi Slovenskega gospodarja l. 1876*. Že naslova objav nakazujeta še eno področje, ki se mu je prekmurski zgodovinar vneto posvećal, to so bili stiki Slovencev na Ogrskem z drugimi Slovenci. Ko poudarjam bogati komentatorski instrumentarij, naj za zgled navedem, da je pišec članka v zvezi s pismom kmeta iz prekmurske Bistrice povzel, kaj je Gospodar v 70. letih pisal o Prekmurcih (volitve v soboškem okraju 1872 in 1875) in je odgovarjal na vprašanje, od kod v Gaborjevem pismu tolikšno znanje knjižnega jezika in slovenskega črkopisa. Iste (»kontaktološke«) narave je Škafarjeva objava v Slavistični reviji 1972: *J. Borovnjak in A. Trstenjak* (naslonjeno na dokumentacijo v Trstenjakovi zapušćini v NUK). Hkrati je Škafar na več mestih (Dialogi 1970, Prostor in čas 1974) nastopil proti napaćnim (in krivićnim) razlagam vloęe Ivanocyja in njegovega kroga v zvezi z njihovo poživitevjo prekmurske publicistike v zaćetku stoletja.

Za slovstveno zgodovino je posebnega pomena Škafarjeva objava prvega prekmurskega jezikovnega spomenika, t. i. *martjanske pogodbe* (Kronika 1972). Čeprav je bilo besedilo znano iz Steletove objave (ČZN 1927), je Škafarjev članek prinesel mnogokaj novega, predvsem obsežen historiat (s 66-imi referencami). Sam si na tem mestu dovoljujem pripombo, da kljub doloćnim kajkavskim elementom že zaradi uporabljenih znakov ö, ü in ej ostaja besedilo v prekmurski narećni coni, kakor je veljalo do Škafarjevega drugaćnega mnenja.

V zvezi z martjansko pogodbo se je Škafar pomudil ob osebni povezavi med župnikom Jožefom Bagaryjem in med Antonom Trstenjakom, enem najpomembnejših središćnih informatorjev o Prekmurcih (objavljena tri prekmurska pisma iz let 1883-84). Pokojnikova velika želja je bila, da bi prišlo do tiska Trstenjakovega rokopisa iz zaćetka stoletja, ta namreć hrani celo vrsto zanimivih podatkov, ki jih je ljubljanski publicist zbral v Prekmurju na dveh potovanjih l. 1883 in 1903 in je monografski elaborat prvotno namenil za Matićino serijo orisa slovenskih pokrajin. (V zadnjih Stopinjah je V. Novak objavil dva odlomka z mislijo, da nam Trstenjakovi »preprosti opisi . . . zelo mnogo povedo o narod-

nostnih in splošno kulturnih ter gospodarskih razmerah tistega časa«, in ponovil Škafarjevo željo, da bi delo kdo izdal.)

Posebno skupino sestavljajo objave, ki jih je Škafar namenil osrednji katoliški pisateljski osebnosti prekmurskega slovstva Miklošu Küzmiču. Naj jih vsaj naštejemo: *Madžari o prvih štirih knjigah M. Küzmiča* (ČZN 1975), *Iz dopisovanja med škofom J. Szilyjem in M. Küzmičem . . .* (SR 1975, 41 obojestranskih pisem v latinščini in v prevodu), »*Veliki abecednik*« *M. Küzmiča iz l. 1790 in njegov ponatis* (ČZN 1976). Študijam pripada posebna cena tudi zato, ker dopolnjujejo odkritja J. Smeja o pesniški (epistolarni) tvornosti Küzmičevega kroga (Muza M. Küzmiča, 1976 : 29 Küzmičevih in 3 Čergičeve pesmi). V konec XVIII. st. sodi še snov Škafarjeve razprave *Slovenski abecedar M. Bakoša iz l. 1790 in njegov ponatis* (ČZN 1978, prim. F. Šebjanič, JiS 1969/70).

Za literarno (kulturno) zgodovino XIX. st. velja omeniti vsaj dva Škafarjeva prispevka: *Oda J. Košiča iz l. 1813* (v latinščini in s slov. prevodom, Acta ecclesiasticae Sloveniae, 1979) in *Gradivo k zgodovini uvedbe madžarščine v slov. ljudske šole v Prekmurju* (z objavo dokumenta iz l. 1874, ČZN 1978).

Najvidnejše Škafarjevo delo, tako rekoč njegov življenjski opus, je *bibliografija prekmurskih tiskov od 1715 do 1919* (s sodelovanjem V. Novaka, 334 enot, SAZU 1978, prim. oceno N. Brumen, JiS 1978/79).

Čeprav smo opustili navajanje širših zgodovinsko opisnih traktatov (o beksinskem arhidiaconatu, razprostranjenost zemljišča lendavskih Banfijev, vprašanje luteranstva in kalvinizma itd.), je že iz povedanega razvidno, kako bogato delo je zapustil za sabo Ivan Škafar. Marljiv in skromen, kot je bil, si je s svojim delom zagotovil trajen in časten spomin.

Štefan Barbarič  
Slovenska knjižnica v Ljubljani

### RES: KAKO POUČEVATI KNJIŽEVNOST ALI O KONSTRUKTIVNOSTI NEKEGA POČETJA

Storil je po razširjeni in preizkušeni slovenski navadi: s cepcem ga daj cepca; vse je sčefral, vse bi izničil. In vse na en mah, učni načrt, učbenik in delovni zvezek. Pri tem se je javno skliceval na starega Levstika, poštenjaka brez primere, a hkrati pozabil, da mora kritika vendarle tudi graditi, ker se sicer sprevrže v zajedljiv nihilizem in zgubi svoj smisel.

Mene pa je ta čas vznemirjalo vprašanje, če naj odgovorim, če se »spodobi«, da odgovorim, če se »spodobi«, da človek sam brani svoje delo. Prijatelji so me spraševali, kaj da imam s Cudermanom in če mu bom odgovoril. Jaz sem zmigoval z rameni. Nič nimava skupaj. Potem me je spreletelo: odkod pravzaprav stališče, prepričanje, naj bi se avtor sam ne branil, s čim je utemeljeno. Ali ne gre za nekakšno zastarelo meščansko konvencijo, ki jo je življenje že krepko razrahljalo. In je logično: v bistvu gre za samoobrambo; do tega pa ima vsak človek pravico in celo dolžnost. Še več: v samoobrambi storjenemu dejanju pravo priznava celo vrsto olajševalnih okoliščin, sem mislil. In tako sem se odločil odgovoriti.

Odločil sem se odgovoriti predvsem še zato, ker se bojim, da takó po cudermansko zastavljeno vprašanje, ki ostaja odprto, dela stvari, se pravi predmetu, to je pouku književnosti nekakšno občo škodo. Prijatelji so imeli prav, ko so mi dopovedovali, da ne more in ne sme ostati pri tem. Naj bo torej moj odgovor še en prispevek k razjasnjevanju obsežne in vse prej kot preproste problematike pouka književnosti (v srednji šoli).

Izognil se bom premislekom, ki jih izziva prvi del Cudermanovega članka v zvezi z učnimi načrti, ker sem zadnja leta o tej reči velikokrat govoril in nekajkrat pisal,<sup>1</sup> enako se bom izognil ponujajočemu se polemiziranju, ki ga izziva zadnji del, nanašajoč se na delovni zvezek in na nekatera načelna vprašanja, saj bi se mi zadeva preveč raztegnila. Odzivam se torej le na osrednji del, ki je naslovljen pretežno na moj naslov.

Prva reč. Cuderman najprej matematično, se pravi znanstveno dokazuje in dokaže, kar je razvidno že na prvi pogled, namreč, da je učbenik preobsežen za realiziranje njegovih vsebin v razpoložljivem učnem času. Pomislite, kaj naj človek stori, če ima npr. za predstavitev baroka na voljo le 4 minute, a »za uvod v realizem (čas, družbene razmere, največji mojstri, slogovne značilnosti, oznaka romana) pol šolske ure«. Le kaj naj učitelj stori?! Do takih zaključkov je namreč avtor prišel čisto matematično in očitno držijo. – Tu bi se dalo začeti razmišljanje, zakaj taka matematična logika v pedagogiki ne vzdrži, saj je izrazito formalistična, prav nič ne pove o vstopih in pristopih k neki učni snovi, nič o učiteljevih in učenčevih nalogah pri tem, prav nič se ne zaveda pisanih možnosti metod dela z učbenikom in ne odnosov učni načrt – učitelj – učbenik – učenec – drugi viri informacij. Spregleta tudi zelo določna navodila učnega načrta, ki jih je upošteval (moral upoštevati) tudi učbenik. A razmišljanje v to smer je ne – umno, ker ne more spremeniti dejstva, da je obravnavani učbenik za obravnavane okoliščine res preobsežen.

Za vsakogar, ki ve, da se mora sleherni učbenik skladati z učnim načrtom, je seveda jasno, da je osnovni razlog za preobsežnost učbenika preobložen, v danih pedagoških okoli-

<sup>1</sup> Jis 1980/81, str. 68–73.

ščinah neuresničljiv učni načrt. A Cuderman se je že kar na začetku odločil za postopek buldožiranja in naložil vso krivdo za prenatrpanost in preobsežnost kar na moja pleča. Zlasti očita prenatrpanost s faktografijo. In tu je zdaj prvi problem. Kaj je to faktografija? Še posebej, kaj je nepotrebna faktografija v našem primeru? O tem ne zvemo nič, torej se tudi nič ne bo dalo izboljšati. Tu je kritiku že ušla priložnost za konstruktiven pristop. – Takoj nato pa se Cuderman ne strinja z mojim stališčem, da so stvari, ki se jih da, ki jih smemo in tudi moramo v šoli obravnavati le informativno. Trdi, da od tega, kar obravnavamo le informativno, učenci »kaj malo odnesejo«, če pa je večji del učbenika le splošna informacija, to »v učencih lahko zbuja odpor«. In to po Cudermanu Književnost I je, o čemer da priča »veliko število nikjer pošteno zasidranih podatkov«, ki prek mere bremenijo (...) spomin«. Zanimivo je, da tega razen Cudermana ni opazil nihče od recenzentov, nihče v strokovnem svetu, ki je rokopis potrjeval, in tudi učitelji – slavisti, ki so učbenik spremljali v okviru tako imenovane evalvacije, tega niso napihovali. Pa je vendar zadnja leta pri nas prava hajka zoper pozitivizem in pričakovati bi bilo, da to presojam ne more uiti. V primeru »velikega števila nikjer pošteno zasidranih podatkov« imamo najbrž opravka tudi z nekakšno metafiziko in je torej zadeva tudi idejno vprašljiva. Kako da je vse to ušlo toliko očem?! – Tu pa je treba povedati še nekaj: to je edino mesto v obsežni Cudermanovi kritiki, ki skuša zaobjeti učbenik kot celoto, kajti sicer je bistvena značilnost njegovega pisanja, da zavoljo zapikov v posameznosti ne vidi celote (razen nje-nega zunanje obsega). Še manj pa razbira didaktično strukturo knjige. Zaradi tega so številni njegovi odvodi enostranski in celo protislovnii. A o tem več v nadaljevanju. Tu je treba opozoriti le še na Cudermanovo držo, ki gleda na učence kot na enoten blok, gmo-to, kot da ni v njej cela paleta individualnosti, ki izsiljujejo različno in dinamično interakcijo med književnim delom – učbenikom – učiteljem in povprečno 30 udeleženci izobrazovanja, kot se temu uradno reče. Tu so področja, ki naj bi jih prekrivali z notranjo diferenciacijo. Očitno pa je res, čeprav je to opazil le eden od recenzentov, da učbenik ponuja posameznim udeležencem vzgojno-izobraževalnega procesa vsaj nekaj različnih možnosti vstopa v snov in predvideva od posameznikov različne stopnje udeležbe in različne stopnje izrabe informacij. Ali so s tega vidika res povsem odveč podatki o pisateljih (in delih), ki niso zastopani z besedili? Ali je leksikonska informacija res čisto odvečna? Vsaj za tiste učence, ki jim je predmet bližji? In navsezadnje: Ali storimo kaj dosti več, če romanopisca, npr. Tolstoja predstavimo še z odlomkom iz tega ali onega dela, ker kaj več v šoli ni mogoče? So neke temeljne dileme, ki so kar naprej odprte in jih pač rešujemo polovičarsko, to pa je vendarle več kot nič. Ob trčenju s skrčenimi biografijami 17 avtorjev iz drugih jugoslovanskih književnosti je Cuderman spregledal poleg leksikonske informacije o posameznikih, še funkcijo, ki jo ima ta oris s svojim mestom ob koncu posameznih poglavij in s sporočilom o idejah, motivih, težnjah in dosežkih, ki so podobne kot drugod v Evropi in podobne onim v slovenski književnosti, s tem pa informacije o 17 posameznikih prerastejo v višjo enoto, ki ima očitno v didaktični strukturi učbenika utemeljeno mesto. A to mora učitelj najprej odkriti, čeprav je res, da take reči včasih prej odkrijejo posamezni bistri in strokovno še ne obremenjeni učenci.

Sicer pa še kar naprej vztrajam pri načelu, da so potrebni za obravnavo knjižnega dela le tisti biografski podatki, ki pomagajo leposlovno delo dojeti globlje. Kateri podatki pa so taki, o tem so in bodo mnenja najbrže različna. Meni se zdi, da podatek o Tolstoju kot vsestranskem »športniku« pove marsikaj o njegovem celostnem, nekako tridimenzionalnem, širokem – odprtem dojemanju in literarnem upodabljanju življenja, kar recimo ni značilno za Dostojevskega (seveda ima Dostojevski zato razvite druge razsežnosti). Tudi menim, da umetnika (v našem primeru Tolstoja) tako nekako počlovečuejš na način, ki je verjetno današnji mladini blizu, ga tudi demistificiraš in s tem razbijaš nepotreben (romantični) kult okoli ustvarjalčeve osebnosti, kakršnega je napredal tudi del starejše slovenske literarne zgodovine. – Nič pa nisem povedal o Tolstojevih filozofskih pogledih, npr. o njegovem bogoiskateljstvu, ker sem prepričan, da bi naše petnajstletnike s tem le

bremenil in nič storil za to, da bi rajši vzeli v roke Vojno in mir, Ano Karenino ali pa Vstajenje. – Cuderman je nenehno v protislovju sam s seboj: s petnajstletniki vseh vrst šol bi razpravljaval o Tolstojevi filozofiji, hkrati pa meni, da Cankarjev Kralj na Betajnovi v 1. razred srednje šole sploh ne sodi, čeprav ni jasno, zakaj ne. Zahteva, da mora biti učbenik krajši, a v njem se ne bi smeli odpovedovati »spodobnim« biografijam pesnikov in pisateljev; Jenkovo naj bi tako razširili z odlomkom ali odlomki iz Pregljevega romana o pesniku, nemara zato, ker smo lani praznovali Pregljevo stoletnico. Sicer pa se tu odpira še veliko možnosti. Slodnjakovi romani bi pomagali predstaviti Prešerna, Levstika in Cankarja, potem je tu še Vaštetova, pa Malenškova itd. Vse lepo in prav. Samo k učbeniku bi pridelali nadaljnjih 100 strani. Podobno bi lahko rekli ob kritikovi ugotovitvi, da v učbeniku ni niti ene celotnejše interpretacije. In res je ni, čeprav so ob vseh delih nakazani praktično vsi interpretacijski postopki. Res je tudi, da bi npr. 10 interpretacij v Cudermanovem stilu učbenik spet odebililo za najmanj 100 strani. Kaj torej storiti?

O vlogi življenjepisa pri pouku književnosti se je Cuderman sploh razpisal. In kaže, da se za biografiranje zavzema bolj, kot je nujno. Življenjepisi v učbeniku so taki, kakršni so (in sploh niso vsi enakil), iz različnih razlogov. Tudi zato, ker naša srednja šola namenja temu vidiku obravnave literarnega dela pretirano pozornost, ob tem pa rada sentimentalizira ob kaj poljubnem parafraziranju leposlovnih besedil. Pa zato, da se besedilo učbenika ne bi še bolj razširilo. Pa še zato, da bi jih učitelji lahko nadgrajevali s svojo vednostjo in skladno s svojimi nagnjenji do posameznih avtorjev, kar se dogaja naravno in je za pouk književnosti najbrž tudi stimulatívno. Pri tem naj bi imeli učenci vendarle pri sebi, se pravi v učbeniku, osnovne biografske podatke fiksirane in zapisane vseeno manj malomarno, kot lahko to storijo v sprotni beležki ob učiteljevi razlagi. Zakaj pa je učitelj v razredu, če ne zato, da nadgrajuje (ne le biografijo), osvetljuje z drugih zornih kotov, interpretira, tudi polemizira z učbenikom – saj je učbenik pri nas definirán le kot ena, nikakor pa ne edina ali celo edino zveličavna informacija za učenca (ne za učitelja, od učitelja pričakujemo mnogo več). Zato pa vztrajam, da je Jenkova biografija v učbeniku na opisan način tipična in še, da je v učbeniku vsaj ena biografija približno taka, kot naj bi biografije po Cudermanu bile, to je Murnova biografija. Samo ena sicer, uvrščena pa zato, da bi učenec zaslutil, kako je mogoče vstopiti v umetniško delo tudi po tej poti.

Na več mestih se Cuderman spotika ob jezik in zlasti slog učbenika, ki da je »prek mere malomaren«. Ko sem na ustreznem seminarju, ki ga je organiziral Zavod SRS za šolstvo, učbenik predstavljal, sem sam izrecno dejal, da je še marsikaj premalo izčiščeno, premalo precizno povedano, da je kar preveč tiskarskih, grafičnih in drugih napak itd. Govoril sem tedaj tudi o procesu nastajanja, o naglici, ki smo bili vanjo vsi skupaj ujeti (saj npr. krtačnih odtisov za 1. knjigo sploh nisem imel v rokah), ter dejal, da je opravičilo lahko le v tem, da gre za poskusni učbenik, ki ga bo nujno s skupnimi močmi dograjevati. O jeziku smo se sicer nekajkrat pogovarjali z recenzenti. Eden od temeljitejših je npr. menil: »Prav je, da je pisec učbenika izbral esejistični jezik in s tem nekoliko potresel togost šolarske literarne zgodovine.« Drugi, psiholog in pedagog, je ugotovil: »Stil je ustrezen, berljivost motivira.« In evalvacija<sup>2</sup> je ugotovila: »Zelo enotni pa so si učitelji v mnenju, da je učbenik Književnost I napisan v ustreznem jeziku za učence.« – Kaj je torej res? Najbrž zadevo lahko pojasni samo premislek o načinu Cudermanovega pristopa, ki smo ga v drugi zvezi že označili: zapiči se v posameznosti, spregleduje pa celoto. Njegova posploševanja so zato hudo vprašljiva, če že ne nevzdržna in nesprejemljiva.

Prikazi posameznih obdobj, beremo dalje v kritiki, so tudi problematični, »že po tradiciji pa so bolj zgodovinski kot literarnozgodovinski oziroma umetnostnozgodovinski.« Pri tem bi bilo prav presoditi, če so v primeri z onimi v preteklosti kaj bolj funkcionalni, kaj

<sup>2</sup> Vzgoja in izobraževanje 1983, št. 2, str. 11.

bolj v službi razumevanja književnih pojavov. Jaz menim, da so. Tu je seveda ključni problem korelacij z zgodovino, ki ga na tem mestu ne moremo razrešiti. Ob dejstvu pa, da funkcionalnega ujemanja z ZG v novih VIP ni, sem bil in sem prepričan, da so zgodovinski uvodi nujni tu, čeprav na prvi pogled še tako motijo. Književnosti se ne da smotrno obravnavati v praznem prostoru. In tu v Cudermanovem članku spet trčimo na star problem. Cuderman piše: »Umetnost je seveda povezana s časom«, a »pretirano sociologiziranje vsiljuje predstavo, da je razvoj umetnosti vzročno povezan z družbenim razvojem.« Gre to dvoje skupaj? S kakšnim časom je razvoj povezan, če ne s tistim, ki je napolnjen z dinamiko družbenega razvoja v najširšem smislu? Z nekakšnim abstraktnim časom da, z živim tokom zgodovine človeštva ali neke ožje človeške skupnosti pa ne? So teorije o absolutni avtonomnosti umetnine sprejemljive brez pridržkov? Ob tem je seveda res, da se umetnost razvija tudi po svojih zakonih, in mislim, da je to iz učbenika dovolj razvidno, saj je zadeva vgrajena v njegove temelje. A o teh rečeh sem že pisal<sup>3</sup> in jih tu ne bi ponavljal in širil. Dejal bi z modrecem, ki je te zadeve dobro premislil in jih je zato lahko tudi formuliral kot aforizem: Naj se človek odloči za ali proti, zmeraj je znotraj.

V naslednjih odstavkih se Cuderman loteva mojih obravnjav literarne teorije in me poučuje kot pravega nevedneža, moji pogledi da so že zdavnaj preživeli. In tu se Cudermanu najbolj čudim. Zadevo je mogoče razumeti le ob že dvakrat nakazanem dejstvu o Cudermanovem stilu dela, kakršnega so že zdavnaj označili kot pogled, ki zaradi prevelikega števila dreves ne vidi gozda. Cuderman je najprej spregledal, da sta oba učbenika, se pravi Književnost I in Književnost II zamišljena in realizirana kot enota, ki ustreza določilom učnega načrta za tako imenovano skupno vzgojno-izobrazbeno osnovo. Potem je spregledal didaktični pristop k obravnavi literarnoteoretskih zadev, ki je vso reč na videz razpršil, dejansko pa gradil ali vsaj skušal graditi po načelu postopnosti in kar se je dalo naravno, kot so pač leposlovna besedila ponujala gradivo za nadgrajevanje. Tudi ni pomislil, da dvema letoma SVIO sledi vsaj še eno, če ne dve leti nadaljnjega šolanja in da je treba nekaj teorije pustiti tudi za tisti čas in za zrelejše učence. Če bi Cuderman ugledal te pramene, ki segajo iz prve knjige v drugo in dalje, najbrž ne bi mogel zapisati trditve o polovičnih informacijah, ki da so napačne informacije in verjetno bi bil zvest samemu sebi, pa bi obravnavo ontoloških vprašanj književnosti, vprašanj o njeni naravi, smislu in funkciji zadržal za 3. ali 4. letnik (čeprav nekaj namigov – Cuderman bo rekel polresnic – o tem je že v prvih dveh knjigah).

V dokaz, da »moja« literarna teorija nemara le ni tako predpotopna, kot se prikazuje, strnjeno navajam informacije, ki jih v obeh knjigah ponuja eden takih pramenov o romanu. Gre za dograjevanje učenčeve vednosti o posameznih rečeh od obrisne prve informacije dalje. Prva informacija o romanu je dana ob uvajanju realizma. Tu je opozorjeno, da se je roman kot literarna vrsta prav razvil in uveljavil šele z romantiko in realizmom in zakaj je bilo tako, čeprav je imel predhodnike že v antiki, srednjem veku in renesansi. Povedano je, kako in zakaj je roman nadomestil ep. Potem pa so navedena prva opozorila na nekatere možnosti, ki jih roman kot literarna vrsta ponuja, pisatelju, npr. spremljanje dogajanja v času in prostoru. Prva konkretizacija teh reči se je ponudila pri Balzacu in Tolstoju. Nekaj je v nadaljevanju rečeno o nastajanju slovenske pripovedne proze, kar pripelje do prvega slovenskega romana. Omenjena so Jurčičeva teoretska iskanja. Določene je razložena zgradba romana in oblikovanje literarnih oseb. Ob Cankarju je nakazan premik k modernemu romanu, ki se odpoveduje strogi vzročno – posledični gradnji in oblikuje strukturo medsebojno dialektično soodvisnih sestavin, ki se kaže kot izpostavljenost časovnih odsekov, kar je utemeljeno v impresionizmu. Tu sta vključena še pojma avtobiografski in socialni roman, pa vodilni motiv, simbolnost in fatalizem kot osrednji problem. Pri Izidorju Cankarju so opozorila na notranjo zgradbo kot verigo asociacij, ob Prežihu srečujemo pojma roman kolektiva in vojni roman, trčimo spet na problem dogajal-

<sup>3</sup> JIS 1981/82, str. 134–136.

nega časa in prostora, na razširjene figure, ki gradijo ritem prozne pripovedi, ki je zadeva notranje zgradbe romana itd. Ob Kranjcu se seznanimo s pojmom trilogija in tetralogija, ob Andriću s pripovednim postopkom, ki beži iz povrhnjega realizma v obče človeško simbolnost. V zvezi s književnostjo NOB sledi razmislek, zakaj čas romanu ni bil naklonjen, ob Hacetu je opozorjeno na preraščanje spominske proze v romaneskno pripoved, potem na jalovost teženj našega socialističnega realizma, pri Kosmaču pride na vrsto književna pripovedna perspektiva (lirskost, ironija, meditacija), pa asociativna gradnja z njenimi vplivi na dogajalni čas in prostor. Pri Župančiču trčimo še na notranji monolog. – Tako nastaja védenje o romanu skozi razvoj od klasičnega do modernega dovolj zaokroženo in hkrati odprto za nova znanja v naslednjih letnikih.

Na enak način je predstavljeno v drugih pramenih še marsikaj: novela, razvoj metaforike, ritem, zgradba, védenje o slogu. Cuderman pa vsega tega ne vidi ali noče videti.

Ob krivi veri, ki da jo učim z razlago, da je prepričljiv razločevalni znak med umetnostnim in neumetnostnim besedilom jezik, le tole: nikjer nisem zapisal, da je to edini razločevalni znak, kar se da najbrž sklepati tudi iz uporabljenega primernika »prepričljivejši«, ki po logiki predvideva še osnovnik in presežnik. Hotel sem povedati pač le tisto, kar se mi je zdelo v tistem trenutku in v tistem kontekstu pedagoško umestno, z mislijo na razvijanje problema v naslednjih letih. V zvezi z Ingardnovim naukom o kvazirealnosti, ki ga tako vneto prodaja Cuderman, pa kaže vzeti v roke Očrt literarne teorije dr. J. Kosa,<sup>4</sup> ki je zoper to teorijo navedel vrsto tehtnih pomislekov in jo s tem postavil na pravo mesto, relativiral jo je, kot je relativna ona prva, ki šteje za pglavitno značilnost besedne umetnosti jezik, iz katerega umetnik izvablja lastnosti, ki jih v vsakdanji rabi nima.

Ob Cudermanovih komentarjih mojih izhodiščnih razlag o ritmu (saj pramena ni videl) pa se ni mogoče znebiti vtisa, da takšne sklepe, kot jih dela kritik, lahko rojeva samo površno branje. Zaleti se v nize po njegovem vprašljivih primerov z »naj«, ker menda ničesar več ne smemo vrednotiti, tudi tistega ne, o čemer je sodnik-čas že zdavnaj rekel svoje. Pa v primerjavo med starogrško in rimsko književnostjo, ki je sicer ni mogel zavriniti, saj njegov citat v bistvu potrjuje mojo sodbo. Itd. Kritikova jeza je tolikšna, da mi nazadnje očita celo infantilizem. Le čemu in komu je vse to potrebno, to je zdaj vprašanje, ki se zastavlja vse bolj trdovratno.

Rad bi že sklenil to otepanje, a v dveh točkah se moram še odzvati.

Na določnem mestu se je Cuderman obregnil ob poskus moje definicije tragičnega, kjer navajam, da je Oidip pravzaprav brez krivde kriv. Pa vprašuje, za kakšno dobro delo je šlo, ko pa je Oidip vendarle ubil očeta. Zajedljivo sprašuje, če gre morda za oznanjanje »kake nove morale«. Iz celega odstavka se da namreč problem razbrati dovolj določno. Tako kot npr. v slovenski mladinski enciklopediji,<sup>5</sup> kjer med drugim beremo: »Zato pravimo, da je bistvo tragedije v tem, da junak podleže v boju z usodo, čeprav ne po svoji krivdi« (str. 227). In: »Kralj Oidipus je analitična tragedija o zmoti glavnega junaka, ki propade po volji bogov, ne da bi bil sam kaj kriv« (str. 236). Pa tudi sicer: Pomeni ubiti človeka v vsakem primeru uboj? Je bilo ubiti človeka v stari Grčiji, recimo v Šparti, isto kot ubiti človeka danes? Je ubiti človeka v samoobrambi tudi uboj? To so vse vprašanja, a tu ni mesto za njih reševanje. Lahko vrnem Cudermanu očitke o nedialektičnosti njegovih razmišljanj!

Tu mi je torej Cuderman očital novo moralo, če ne že kar nemoralnost. V nadaljevanju pa je našel ob moji bežni primerjavi med Slokarjem in Kantorjem že kar nepošteno potvarjanje dejstev, ki da ga uporabljam samo zato, da bi utrdil svojo sociološko razlago. Pri

<sup>4</sup> Janko Kos: Očrt literarne teorije, DZS, Ljubljana 1983.

<sup>5</sup> Mladi vedež, Od pesmi do filma, MK, Ljubljana 1976.

tem mi ne dopušča, da bi smel vsaj rahlo drugače videti stvari. In ne prizna možnosti, da z interpretacijo lahko odkrivamo višjo stopnjo v razvoju nekega pojava v delu, ki je sicer izšlo (kar pol leta!) pred delom, v katerem je isti pojav razvit na nižji stopnji. To je za Cudermana potvorba. Njena funkcija pa moje vztrajanje pri izključno sociološki razlagi Cankarjevega Kralja na Betajnovi. Da bi dokazal to mojo izključnost in nekakšno sociološko nasilnost je moral seveda zamolčati, da se v nadaljevanju obravnave iste teme vendarle lotevam tudi nekaterih estetskih značilnosti Cankarjevega besedila in osrednjega moralnega problema drame, ki je prav v tem, da je Kantor ubijal (a to čisto drugače kot Oidip). S tem pa vendarle kažem na celostnost spoznavnih, etičnih in estetskih komponent, ki književno delo strukturirajo in konstituirajo kot umetnino.

Na koncu Cuderman navaja še eno samo mnenje enega samega učenca – uporabnika. Jaz bi jih navedel lahko nekaj več, a niso bila povedana v Kulturnih diagonalah, zato ne bodo tako tehtna. Pa naj mi bo zato dovoljeno, da na koncu navedem tri odstavke iz treh recenzij treh univerzitetnih profesorjev.

1. »Učbenik je dobra kombinacija literarnozgodovinske, literarnoteoretske, literarnointerpretacijske informacije in berila ... Smiselno se natančno zaustavlja le pri osrednjih in obenem eksemplarnih pojavih v literaturi, predvsem pri tako imenovanih klasikih. Izbrana besedila za berilo in razlago so prav tako klasična, kar pomeni, da so vrhunska, obenem pa tudi takšna, da je z njimi mogoče dovolj nazorno prikazati značilnosti različnih zgodovinskih slogov, teh ali onih temeljnih literarnoteoretskih pojmov itd. Zelo diskretno in mislim da uspešno je v besedilo vključena vzgojnost, z metodičnega vidika pa gre za prav tako primerno upoštevanje različnih možnih obravnavanj literarne umetnine: predvsem tistih, ki se ravna po literarni imanenci (slogovna interpretacija, hermenevtika) in tistih, ki jo opazujejo »od zunaj« (predvsem sociološko, biografsko ipd.). Takšna sintetičnost metode je tudi najbližja marksističnemu pojmovanju literature.«

2. »Strokovno je besedilo dobro pripravljeno, izbor snovi oziroma literarnih tekstov je posrečen, terminologija razumljiva, opozorila na estetske zakonitosti in značilnosti posameznih besedil jasna, idejna usmeritev razlag taka, da razvija smisel za stvaren, odprt pogled na človeka, družbo, svet.«

3. »Ker je tudi najboljši učbenik komaj dober in dober le za silo, saj gre za knjigo z velikimi posledicami v izobraževanju in vzgoji, predlagam, da Faturjev učbenik štejemo za začetek in poizkus, ki bi ga on sam ob praksi skrbno dopolnjeval in dognal do najvišje možne ravni. Prepričan sem, da se na njegovo delo lahko zanesemo.«

Recenzentskih pripomb sem dobil nekaj deset strani, z recenzenti sem se pogovarjal in dogovarjal ustno, mnenja so se v tem in onem križala, veliko stvari se je dalo upoštevati, vseh ne. Ampak vse to je bilo konstruktivno in spodbudno. V tem smislu je učbenik do neke mere kolektivno delo. Kaj je pa hotel Cuderman? Kaj je prispeval, da bi bil pouk književnosti poslej boljši? Sodbo o tem prepuščam bralcu.

Silvo Fatur  
Zavod SRS za šolstvo – OE Koper



## V ZAGOVOR IN ZA POGOVOR\*

Članek Vinka Cudermana Kako poučevati književnost<sup>1</sup> me ni vznemiril le s svojimi pripombami, ker se z marsičim lahko le strinjamo, pač pa zato, ker se mi zdi prispevek značilen za naše diskusije o tako pomembnih stvareh, kot je učbenik o književnosti.<sup>2</sup> Kar nekajkrat so se v slavistični strokovni javnosti pojavljale razprave o problemih, ki jih učbenik odpira, in nikoli, pa naj je šlo za strokovno posvetovanje slavističnega društva v Ptuj, za razprave o pouku svetovne književnosti, za diskusije po različnih aktivih ali pa za posvet o učbenikih v okviru slovenskega knjižnega sejma v Ljubljani, nikoli se nismo izognili značilnostim, ki jih vsebuje tudi obširna Cudermanova kritika.

Gotovo ima učni načrt take pomanjkljivosti, da bi ga morali po preizkusni fazi resnično čimprej spremeniti, saj smo v teh treh letih ere usmerjenega izobraževanja že napravili dovolj škode na poskusnih zajčkah.<sup>3</sup> Pri tem smo vsi enotni, tisto, kar pogrešam, je konstruktivna kritika, ki je v vseh teh, včasih zelo ostrih in grobih posegih, ni. Ne gre le za to, da nisem ne slišal ne prebral, izjema je le Kolškov članek,<sup>4</sup> praktično nobenega priznanja za obsežno delo, ki ga je opravil en sam človek ob drugih obveznostih. Bolj kot to me skrbi, da ob vseh teh monologih avtor (oziroma avtorja) učbenika pravzaprav ne bo imel dosti gradiva, s katerim bi lahko izpopolnil ali dopolnil novo izdajo. Domala vsak kaže, kaj vse je v učbeniku zgrešeno, praktično nič pa ne pove o tem, kako naj bi se dopolnilo in popravilo sedanje delo. Spremljevalec vseh teh debat pa ob vsej ihti pogreša celo opozorila na čisto objektivne napake, ki so se pojavile bolj zaradi tehničnih spodrsjljavev, pa vendar ni potrebno, da bi kazile tudi kasnejše izdaje.<sup>5</sup> Vse te polemike prav gotovo ne vodijo k izpopolnjevanju učbenika, ki ga bomo učitelji še precej časa uporabljali. In za to pravzaprav gre: da bi dobili čim boljši učbenik. Popoln še dolgo ne bo, vse dokler ga bo pisal en sam človek, ki bi moral biti homo universalis v naši stroki. Torej je Cudermanov namig o timskem delu več kot sprejemljiv.<sup>6</sup>

Seveda se moramo sprijazniti tudi z dejstvom, da takšen tip učbenika, kot je Književnost I, zbuja odpor pri nekaterih učiteljih, ker se jim zdi, da jih prej omejuje kot pa sprošča v ustvarjalni svobodi. Zbuja se jim občutek, da so omejeni z znanjem, potem z izpeljavo ter v dobršni meri celo z metodično obdelavo snovi, ki jo učbenik ponuja. Dejansko pa jim prav snov, podana na takšen način, omogoča suverenejšo učenje, številnejše dopolnitve ipd. Učbenik je le osnovni vir informacij za učence, ki učitelju omogoča, da se izogne narekovanju. Prav tako odpade vrsta drugih del, ki bi jih moral opraviti v razredu. Vse to pušča več časa za svobodnejše in za bolj ustvarjalno delo. Prav zaradi tega bi predlagal, da bi razširili, bistveno razširili tisti del učbenika, ki prinaša leposlovne primere (antologijski del). Tako bi učitelj lahko še bolj svobodno izbiral med enim ali drugim primerom, druge pa bi izpuščal.

\* Članek je nastal, še preden je izšla 5. številka naše revije, v kateri je objavljena razprava Borisa Paternuja Kaj hočemo s poukom književnosti. – Uredništvo.

<sup>1</sup> Vinko Cuderman: Kako poučevati književnost; JIS 1983/84, str. 30–39.

<sup>2</sup> Silvo Fatur: Književnost I, Učbenik; Maribor, Založba obzorja 1982.

<sup>3</sup> Ne morem se premagati, da ne bi protestiral proti takšnemu eksperimentiranju v šolstvu, ki gre na škodo učencev. Zakaj nekateri pozabljajo, da pri našem delu nimamo opraviti s poskusnimi miškami, pač pa z generacijami mladih ljudi. Eksperimentirali smo na srednjih pedagoških šolah 1975/76, sedaj eksperimentiramo že tri leta, pa je še vprašanje, ali se bodo izkušnje iz prakse upoštevale. Pripravljajo pa se že novi programi...

<sup>4</sup> Peter Kolšek: O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju; Primerjalna književnost 1982, št. 2, str. 77–79.

<sup>5</sup> Med odlomki iz Misterija žene na primer ni presledkov med posameznimi črticami, tako da besedilo ponekod celo izgublja smisel. Prim. Književnost II, str. 11.

<sup>6</sup> Seveda timsko delo samo po sebi še ne zagotavlja kvalitete in rešitve vseh problemov. Zgleden dokaz za to je učbenik Književnosti III, ki ima več kot pol poglavij povsem neuporabnih za šolsko delo.

Avtor Književnosti I je na primeren način upošteval znanstvena dognanja stroke praktično o vseh vprašanih, ki jih pred učence postavlja učbenik. Seveda zahteva izbrani pristop tudi sprotno spremljanje novih dognanj v stroki, sicer bo kaj hitro zastarel. Morda pa bi vendarle lahko poiskali tudi možnost, da bi na primeren način navedli tudi to dodatno literaturo, ne da bi besedilo obremenjevali z opombami. Verjetno bi lahko iz tega nastali tudi zanimivi predlogi za vaje, ki bi jih lahko reševali npr. skupine učencev v knjižnici. Morda bi se tako izognili sedanjemu vtisu, da učbenik preveč, praktično vse, prinaša kar na pladnju pred učence in učitelje, to »vse« pa poenostavlja.

Očitki, da je Književnost I preveč kategorična, da preveč vsiljivo ponuja samo svoje mnenje, izhajajo verjetno iz same narave učbenika takega tipa, čeprav si je avtor večkrat izbral metodo postavljanja vprašanj.<sup>7</sup> Tako se je marsikje izognil togemu, edino veljavnemu znanju, ki pri interpretaciji literarnega dela pač ni vedno na mestu. Morda bi veljalo ponekod napraviti kakšno koncesijo tudi »idejnosti oziroma neidejnosti« pouka. Verjetno smo dovolj zreli, da lahko v razredu preberemo celotno Matkovo Tino, ne pa le prvi dve tretjini teksta.<sup>8</sup> Morda se svet le ne bo podrl zaradi tega. Prav tako verjetno ni nujno, da za vsako ceno učimo o Kosovelovi Ekstazi smrti, kako je le »neposreden odmev viharne in krvave oktobrske revolucije, ki je pomenila v letih po prvi svetovni vojni delavskim množicam Evrope in sveta veliko upanje.«<sup>9</sup> Predvsem pomeni proletarska revolucija še danes veliko upanje delavskega razreda, vendar pa moramo tudi vedeti, kako tudi povprečen dijak takoj opazi, da je Kosovel kot pesniški subjekt na strani »razpadajočega kapitalizma«.

Pri pogovorih o takšnih vprašanih, kot je učbenik, nikamor ne vodi razkazovanje lastne razgledanosti, če je namenjeno le za spodbijanje Faturjevega dela, ne pokaže pa, kako bi bilo boljše. Prav spor o vlogi biografije v učbeniku in pri pouku književnosti se mi zdi tipičen primer brezplodnega soočanja stališč in podobnih paradoksov: »... v učbeniku pa beremo življenjepise, polne balasta, čeprav so večinoma bolj skrčeni, kot bi smeli biti.«<sup>10</sup> Če Cuderman navaja A. Ocvirka, W. H. Hudsona, R. Dimitrijeviča v dokaz, da je biografija primerna pri pouku književnosti, potem lahko nekdo drug prav tako navede istega A. Ocvirka ter še nekaj uglednih imen, ki se temu posmehujejo. In kaj bosta dokazala s tem? Ko Cuderman duhovito smeši Jenkovo biografijo, bi človek res rad videl, kakšna naj bi bila »Jenkova življenjska zgodba neolepšana, takšna, kot jo je napisalo življenje.«<sup>11</sup> Je to Pregljev ali Bernikov zapis? Po mojem bi bilo prav, če bi nam na tem mestu Cuderman pokazal, kako to snov obdela s svojimi učenci.<sup>12</sup>

Učbenik ima namreč prav to pomanjkljivost, da so v njem predvsem Faturjeve izkušnje, ne pa tudi še koga drugega. In še več, v njem so bogate izkušnje dobrega učitelja na gimnaziji, ne pa npr. učitelja na poklicni tehniški šoli, ki je bila pri naših pedagoških obravnavah vedno pastorka. Iz svojih skromnih izkušenj vem, da so mi take ure, kot jih ponujajo poglavja Književnosti, uspele v gimnaziji, ne pa na trgovski, elektro in kovinarski šoli. Prav zato je v Književnosti I prevelik poudarek na liriki, malo ali nič pa ni takega, kar se laže približa fantom »tehničnih usmeritev«. Prav posebno pogrešamo realistična dela svetovne književnosti 19. stoletja.

Poleg teh in drugih pripomb pa bi učbenik Književnosti I vendarle zaslužil javno, jasno in glasno izrečeno priznanje. Prepletel je literarno zgodovino, literarno teorijo in ponekod

<sup>7</sup> Književnost II, str. 18.

<sup>8</sup> l.c. str. 40–46.

<sup>9</sup> l.c. str. 37.

<sup>10</sup> Cuderman, l.c. str. 22.

<sup>11</sup> Cuderman, l.c. str. 33.

<sup>12</sup> Člankov o metodičnih izkušnjah pri pouku slovenskega jezika in književnosti v srednjih šolah pravzaprav ni oziroma bi jih lahko prešteli na prste ene roke. Zakaj vsi tako ljubosumno skrivamo svoje uspehe?

postavil korelacije z jezikovnim poukom. Omogočil je enoten minimalen standard znanja. Še posebej pa je potrebno upoštevati, da Književnost I marsikje, kljub skrčeni snovi, vendarle poda zaokroženo podobo posameznih vprašanj. Čeprav imamo le nekaj odlomkov iz slovenske dramatike, se nam ob vaji v delovnem zvezku<sup>13</sup> dovolj celostno razkrije razvoj te literarne zvrsti. Avtor je torej posrečeno uporabil načelo postopnosti, kar pa se pokaže, če gledamo oba dela učbenika, torej Književnost I in Književnost II skupaj, kot enoto. Potem se nam na marsikaterem področju pokažejo *prameni*, ki obravnavajo posamezna vprašanja postopno in na različnih mestih. Marsikateri odlomek ali vprašanje dobi tako nove razsežnosti in pokažejo se nam novi razlogi za njihovo obravnavo. Če stvari presojujemo tako, potem vidimo, da tudi razlaga ritma ni ravno tako smešno enostavna, kot se zdi Cudermanu pri Pesmi nosačev žita,<sup>14</sup> kjer srečamo šele prvo informacijo o tem zahtevnem problemu. Pri obravnavi Prešerna se pokaže z vključitvijo Župančičevega razumevanja ritma dopolnjena podoba, ki se še izpolni pri obravnavi Prežihove proze,<sup>15</sup> čeprav seveda še vedno niso zajete vse razsežnosti vprašanja, še manj pa je lahko dana obče veljavna in edino resnična definicija te kategorije. V literarni vedi je pač tako, da termini in večina kategorij obstajajo na način vprašljivosti. Znan je dovtip: dokler se pogovarjamo o romantiki, vsi vemo, o čem se pogovarjamo, ko pa skušamo opredeliti, kaj je romantika, se naenkrat ne moremo več sporazumeti. Tej resnici se tudi učbenik ne more izogniti, pa tudi njegov kritik bi težko dosegel kaj drugega, kakor hitro bi skušal kritizirano definicijo nadomestiti z boljšo.

Gotovo niso dosedANJI pogovori o tem učbeniku načeli vseh vprašanj in nedvomno je diskusija o Književnosti I še kako potrebna. Upajmo, da se bo še nadaljevala in prinesla množico predlogov, dopolnitev, izboljšav, posodobitev pouka književnosti v naših srednjih šolah. Poleg predstavitev novih učbenikov bi bilo zato potrebno organizirati tudi pogovore o izkušnjah, preden se pripravijo nove izdaje. Morda se bo tokrat razgibal ogromen potencial vseh stotnih naših učiteljev, ki so v svoji praksi dosegli marsikakšen uspeh in našli nemalo rešitev. Tudi najslabši učitelj pripravi vsaj eno uspelo uro na leto. Če bi kdo (npr. svetovalci Zavoda za šolstvo, ki organizirajo zgleodne nastope in podobne prireditve) zbral vse te rešitve, bi se pred nami razgrnila bogata in mnogotera paleta izvornih metodičnih rešitev. Veljalo bi jih upoštevati vsaj sedaj, kajti marsikateri zdrav predlog je bil prezrt. V pedagoških srednjih šolah vseh vrst so npr. v letih 1975/76 preizkušali usmerjeni program in učitelji so vsak mesec na posebnih sestankih poročali o realizaciji učnega načrta in o rezultatih učnovzgojnega procesa. Ali je kdo upošteval ta spoznanja? Ali so ugotovitve ob poskusnih učbenikih upoštrevane in v kakšni obliki? Kakšno vlogo so imeli poskusni učbeniki in zakaj so naenkrat postali tudi sedanji spet poskusni? Ali so rezultati evalvacije<sup>16</sup> verodostojni in ali se bodo upoštevale tudi kritične ugotovitve?

Upajmo torej, da se bo naša strokovna javnost tokrat obnašala drugače, kot se je ob drugih pomembnih publikacijah, ki so zbudile viharje, potem pa smo jih sprejeli in jih mirno uporabljamo še nekaj desetletij, kot npr. Slovenski pravopis 1962. Bo temu tako tudi tokrat?

Zoltan Jan

Tehniški srednješolski center Branko Brelih v Novi Gorici

<sup>13</sup> Prim. vajo: »Označi literarno temo in dramski spopad v naslednjih slovenskih dramskih stvaritvah iz kmečkega življenja /.../«, Vera Gregorač: Književnost III, Delovni zvezek; Maribor 1982, str. 21.

<sup>14</sup> Cuderman, l.c. str. 34.

<sup>15</sup> Čudno je, da tega ni upošteval Cuderman, čeprav je razvidno že iz obeh Kazal literarnoteoretskih in literarnogodovinskih pojmov. Književnost I, str. 277, Književnost II, str. 177.

<sup>16</sup> Evalvacijske raziskave; Vzgoja in izobraževanje 1983, št. 2, str. 11.

### SLOVENSKE LJUDSKE MOLITVE

*Pri tedniku Družina je izšla okusno opremljena (T. Tozon) knjiga Slovenske ljudske molitve (560 str.). Gradivo zanjo je zbral, predgovor in opombe napisal prof. dr. Vilko Novak.*

Primerjava doslej objavljenega in v zadnjih letih nabranega gradiva iz slovenskega kulturnega prostora z gradivom drugih narodov po njegovih besedah dokazuje, da je tudi ta ustvarjalnost »duhovne omike mednarodna, splošna od skrajnega zahoda do vzhoda, tako glede na predkrščanske kot še posebej krščanske prvine v njih«. Pri opredeljevanju molitev v sistemu žanrov slovenske slovstvene folklorne se V. Novak opira na dognanja klasikov slovenske slovstvene folkloristike (K. Štrekelj, I. Grafenauer), a ne gre prezreti tudi njegovega lastnega deleža, ki se kaže v upoštevanju psiholoških razsežnosti njihovega sprejemalca – uporabnika. Gre za urednikovo misel, da so molitve, ki jih je molil ali jih še moli družno ali posamezno, ne le podedovani izraz in sredstvo čiščenja, prošnje ali obrambe pred zlim, ampak se tesna povezanost človeka z besedili molitev kaže tudi v tem, da jih ne le mehanično ponavlja, temveč tudi doživeto poustvarja, ker izraža v njih osebno in skupno telesno in duševno trpljenje. Na drugi strani V. Novak »ljudske molitve« razmejuje tudi od cerkvenih oficialnih pobožnosti, saj živijo »zunaj cerkve, ob njej in včasih v sporu z njo, kadar se preostro oddaljujejo od cerkvenega nauka«.

Ne navadno intenzivna je Novakova poetološka označba obravnavanega folklornega žanra. Takole pravi: »Podajanje je baladno zgoščeno s simbolističnimi, kar nadrealističnimi pa tudi z naturalističnimi sredstvi. Označuje jih miselni ritem, posebno pa dramatični dvogovori, ki spominjajo na srednjeveške duhovne igre« (str. 9).

Na vrsto pridejo tudi vprašanja o izviru, nastanku in razvoju ljudskih molitev pri Slovencih: najstarejše doslej znano poročilo o njih je izpod *Trubarjevega peresa* (1557), sledi *Nicolettijevo* pričevanje, *Valvazorjev* zapis in nato sledijo še imena, kot so A. *Steržinar*, E. *Korytko*, M. *Majar-Ziljski*, S. *Vraz*, K. *Štrekelj* in drugi. Diahrono analizo gradiva omogoča dobeseden ponatis vsega zadevnega gradiva iz zbirke Slovenskih narodnih pesmi (K. Štrekelj) in poznejših objav ter gradiva, ki je dotekalo na urednikovo mizo – tudi po zaslugi omenjenega tednika – med pripravljanjem pričujoče izdaje slovenskih folklornih molitev.

Značilno je, da tako kot hrvaška folkloristka dr. M. Bošković-Stulli ob izdaji hrvaških folklornih pravljic (za odrasle!) tudi V. Novak opozarja dialektologe, da ti zapisi ne morejo biti primerno gradivo za njihove raziskave.

Tristo petinšestdeset molitev – toliko, kot je dni v navadnem letu, je razdeljenih v devet razdelkov z naslovi: *Zagovori*, *Večerne molitve*, *Zlati očenaš*, *Marija išče Jezusa*, *Marijina smrt*, *Duša iz vic*, *Sveta Katarina*, *Marijine sanje*, *Razne*. Urednik se že vnaprej zavaruje pred verjetnim presenečenjem marsikaterega bralca, da so v zbirko uvrščeni tudi zagovori. Svojo odločitev utemeljuje s tem, da so kot obramba (apotropejska) ali varovalna besedila po svoji funkciji podobni večernim molitvam, a jo hkrati tudi rahlja, ko priznava, da v svoji prvotni obliki vsaj nekateri zagovori niso imeli značaja molitve, ampak čarajoči, zarotitveni, magični značaj, ki je temeljil na verovanju v delujočo obrambno moč besede, s katero so želeli odvrniti hudo uro ali bolezen in tudi zdraviti.

Poglavitni namen večernih molitev je po V. Novaku zavarovati spečega pred vsakršno nevarnostjo, telesno in duševno. Pri njihovi razvrstitvi je skušal upoštevati zgodovinski vidik, kot pravi sam, sicer pa v zvezi z njimi načenja vprašanja o njihovem nastanku, starosti, evropski skupni dediščini, apokrifnih motivih v njih itd.

Največ prostora v gradivu zavzemajo pasijonske vsebine. Težišče v njih je na sporočilu o Jezusovem trpljenju, na njem sloni tudi teža obrambne in prošnje molitve, medtem ko se različni uvodni deli jemljejo le kot dodatek. V tem okviru odpira celo vrsto vprašanj molitev, imenovana Zlati očenaš. Že o njenem imenu je več tez, sicer pa V. Novak predstavlja več njenih oblik in vrst ter ugotavlja, da sta njihov nastanek in razvoj tesno povezana z nastankom in razvojem enake oblike duhovnosti in ustvarjalnosti pri sosednjih in bolj oddaljenih narodih. Ta paraliturgična besedila so tista stopnja cerkvenih obredov in besedil, ko so se spremenila v ljudsko pobožnost in izvirajo iz najstarejšega cerkvenega življenja in udeleževanja ljudi v njem. Po drugi strani V. Novak vse te pesmi-molitve spet psihološko motivira, ko pravi, da so izraz splošnega trpljenja, ki so ga ljudje z njimi (delno) izražali in v sočustvovanju, ki so ga zbujele, iskali utehe, miru in hkrati častili.

Knjiga Slovenske ljudske molitve je pomembna ne le po svojem bogatem in z opombami izdatno opremljenem gradivu, ampak nič manj tudi po pisani paleti vprašanj, ki jih načenja v zvezi z njimi; tega se prvi zaveda urednik sam, ko npr. pravi, da bi »primerjava naših pasijonskih molitev s sorodnimi besedili sosednjih in daljnih narodov Evrope terjala obsežno posebno obravnavo in privedla do natančnejših, za slovstveno in splošno zgodovino kulture ter duhovnosti posebej pomembnih dognanj. Prvi korak v to smer je že narejen, saj knjiga prinaša precej primerjalnega gradiva iz češčine, poljščine, nemščine, italijanščine, francoščine, latinščine.

Z oživitvijo teze I. Grafenauerja o obstoju dvodelne dolge vrstice v slovenski zgodnji slovstveni folklori utegne zbuditi polemičen odziv V. Voduška, ki je svoj čas to misel zavrnil, zbuja pa tudi radovednost, kaj bi pokazala primerjava gradiva in dognanj o slovenski ljudski cerkveni oz. nabožni pesmi, kolikor je prišla v poštev za obravnavo v disertaciji M. Smolika (Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetka do konca 18. stoletja, Lj. 1963, tipkopis). Posebno vznemirljive so za raziskovalca slovstvene folklore v pričujoči zbirki stalne formule, loci communes, ki se selijo iz ene vrste pesmi v drugo. Morda v nobenem drugem žanru slovenske slovstvene folklore niso tako izrazite in pogoste kot prav tu in knjiga daje lepo priložnost za njihovo posebno obravnavo.

Marija Stanonik  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU v Ljubljani

## OD IZROČILNIH VIROV K TVORNI PODLAGI ZA PRODOR NOVEGA

Gregor Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1983, 315 str.

Kocijanova knjiga, ki bi jo rad priporočil v branje, zastavlja, razrešuje in med seboj povezuje pomembna književnozgodovinska in teoretična problema:

1° sinhrono analizo književnoumetniške zavesti ustvarjalnega subjekta, kakor jo je mogoče razbrati iz kompozicijske in snovne organiziranosti konkretne kratke prozne pripovedi, katere splošni model razprava po skušnji tradicionalne in moderne evropske in ameriške literarne teorije enoumno definira le po obsegu, in

2° sintetični pregled sprememb v književnoumetniški zavesti kulturnega prostora, ki jih je mogoče rekonstruirati iz književnozvrstnega niza med »izročilnimi viri« in tvorno »podlago za prodor novega«.

Mejni točki ustrezata začetku slovenske leposlovne proze (in zaradi zgodovinskega stanja reči tudi začetku kratke slovenske pripovedi) in začetku slovenskega modernističnega proznega snovanja, ki ga je tudi uresničila kratka pripoved; mednju je ujeta, pregledno urejeno in razloženo dvojno gradivo: »visoko umetniška dela«, ki s svojo dognanostjo oblikujejo po Žigonu zgodovino knjižnega jezika, in drugorazredno prozno snovanje, ki kljub konservativni formi in jeziku mestoma snovno in nazorsko prehiteva etabliirano literaturo in skupaj s prevodnimi besedili po Hladniku kroji splošni (neizbrani) okus dobe in okolja.

Obeh raziskovalnih korpusov se Kocijan loteva po temeljiti analizi ugotovitev slovenske literarne vede od Trdine do Kmecla, pri čemer – žal – med zbranimi deli slovenskih klasikov, ki so oblikovala in še oblikujejo način branja, ne upošteva obeh Slodnjakovih izdaj Levstikovega opusa, po pretresu teorij o kratki prozni pripovedi in po zglednem prikazu analitičnega vzorca, ki po osnovnih konstrukcijskih postopkih nazorno ločuje kratko prozno pripoved od srednje dolge.

S tem postaja Kocijanova knjiga natančna in hkrati pregledna zgodovina ne le kratke slovenske prozne pripovedi, temveč (in morda predvsem) zgodovina ustvarjalnega umetniškega duha, kakor se kaže skozi spreminjanje intencionalnosti kratkih proznih besedil (od moralistične didaktike, prek duševne analize, konstruiranja dogodka kot dogodka, junaka kot junaka ali kot pretveze intelektualnega tipa do ustvarjanja razpoloženja v liku, pejsažu ali stanju) in instrumentalnosti jezika in pripovednih postopkov, ki jih je mogoče ocenjevati – in temu se knjiga ne izogiblje – z merjenjem estetskih učinkov, ki so adekvatni specifični intenci besedila, jo prehitevajo ali zaostajajo za njo.

Razvojna podoba obeh linij, ki se prepletata med seboj, temelji v knjigi na hierarhizaciji in selekciji gradiva ter na sopostavljanju rezultatov analiz. Zato je posebno dragocen natančen kronološki popis natisov vseh kratkih proznih pripovedi v drugi polovici 19. stoletja, ki je knjigi priložen; s podatkom o natisu namreč informira tudi o funkcioniranju (delovanju in učinkovanju) posameznih del, o njihovi recepciji in odzivnosti, ki se nanjo besedilo mestoma tudi sklicuje.

Razvojno zaporedje in analiza gradiva oblikujeta v knjigi Gregorja Kocijana zgodbo rasti slovenske kratke prozne pripovedi od individualno nediferenciranih ljudskih korenin do bujnega ustvarjalčevega osebnega razcveta, in to na način, ki ne zanemari tesnih vezi drugega z drugim.

Tone Pretnar  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

## DOPOLNJENA INFORMACIJA O ODNOSU MED KNJIŽEVNOSTJO IN FILMOM

*Stanko Šimenc: Slovensko slovstvo v filmu, Ljubljana 1983, 285 str., Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 91*

Pričujoče delo je nadaljevanje ali boljše dograditev avtorjeve knjige Slovensko klasično slovstvo v filmu (izšla v isti zbirki s številko 80). Poročilo o knjigi lahko začnemo z ugotovitvijo, da so pregledne informacije za posamezna področja vedno dobrodošle.

Knjiga ima trodelno sestavo: uvod, glavno obravnavo teme, kot epilog pa slede filmografija, bibliografija in opombe. Šimenc v uvodu na kratko razloži problematiko slovenskega filma, ki je »tehnično, finančno in umetniško nerazvit«. Iz tega kar neomajnega dejstva moremo izpeljati misel, da je naš film ob razmeroma visoki stopnji domače literature le-tej izrazito podrejen. Skratka, njegova sredstva so toliko skromna, da se literarni predlogi težko približa, še teže pa ji je kos. In ker poznavalec književnosti vedno zahteva film po meri literature, se do zadovoljstva nikakor ne more dokopati. In tu se nakaže usoda slovenskega filma: vedno v senci (zanj) premočne književnosti.

V uvodu izvemo nekaj statističnih, zgodovinskih in drugih podatkov o slovenskem filmu in naslovni temi. Med ključne sodi gotovo ta, da je od 83 filmov (1948–1982) 35 nastalo po slovenskih književnih delih. Teh 35 filmov pa je posnelo 16 režiserjev (največ France Štiglic: 7).

V osrednjem delu knjige nam avtor pregledno predstavi vseh 35 filmov. Najprej izvemo za splošne podatke o filmu in ustvarjalcih filma, nato nam avtor prikaže literarno osnovo, za njo pa scenarij in realizirani film, slednje tudi prek odziva kritike in publike. Seveda pa avtor nedvoumno izrazi tudi svoje vrednostne opredelitve, tako da dobijo stvarne analize tudi primeren osebni pridih.

Ob naštevanju filmov nam zažive pred očmi slike od prvega presenetljivo dobrega slovenskega filma po 2. svetovni vojni Na svoji zemlji (lit. osnova: C. Kosmač, režija: F. Štiglic), prek popularnih Kekcev (lit. osnova: J. Vandot, režija: J. Gale), dalje mimo uspelega začetno modernističnega Plesa v dežju (lit. osnova: D. Smole, režija: B. Hladnik) pa tja do antologijskih filmov slovenske proizvodnje: do Balade o trobenti in oblaku (lit. osnova: C. Kosmač, režija: F. Štiglic), Samorastnikov (lit. osnova: Prežihov Voranc, režija: I. Pretnar), Sedmine (lit. osnova: B. Zupančič, režija: M. Klopčič), Cvetja v jeseni (lit. osnova: I. Tavčar, režija: M. Klopčič) in Idealista (lit. osnova I. Cankar: Martin Kačur, režija: I. Pretnar). Pregled po avtorjih nam pove, da je bil največkrat filmsko upodobljen Prežihov Voranc (4-krat – kar 4 novele iz Samorastnikov), po 3-krat Kosmač in Vandot, po 2-krat Potrč, Kranjec, Zupančič, Tavčar in Cankar, po enkrat pa 17 avtorjev.

Kot v prejšnji Šimenčevi knjigi (št. 80) je tudi v tej nabrano in smiselno predstavljeno veliko dragocenega gradiva, ki postaja tako laže dostopno za bralce in raziskovalce.

Zabeležimo še nekatere napake: str. 16: Henryja Murgeea – prav: Henrija Murgerja, na isti strani: so napisali libreta – prav: librete, str. 49: 60-letnica vladanja avstrijskega cesarja Jožefa II. – prav seveda: Franca Jožefa (gre za leto 1908).

Prijetno in koristno Šimenčevo knjigo lahko zaradi pregledne razdelitve označimo kar za priročen strokovni leksikon.

*Andrijan Lah*  
Slovenska knjižnica v Ljubljani

### ŠE EN (KRATEK) ZAPISEK O VALJAVCU

Človeku je kar prijetno pri srcu, ko vidi, da želimo Slovenci svoje prednike ali sodobnike, obdelane v Slovenskem biografskem leksikonu, čim bolj podrobno spoznati in si tudi naknadno po objavi dopolniti svoje védenje o njih in njihovem delu z novimi spoznanji in odkritji, do katerih avtorjem člankov ni bilo mogoče priti.

To velja tudi o Matiji Valjavcu (13. zvezek SBL, članek sta pripravila dr. Vilko Novak in dr. Jože Toporišič; Zapisek o Valjavcu, Viktor Smolej, 1. št. JiS 1983/84, str. 24–29). Navzlic dobrim sedmim stranem teksta v SBL in šestim stranem v JiS je potrebno dopolniti Valjavčevo prevajalsko delo z omembo prevajanja posameznih svetopisemskih knjig Nove zaveze.

Čeprav je Breznik leta 1917 potegnil črto, kar se tiče prevajanja Svetega pisma v slovenščino, od Trubarja in Dalmatina prek Japlja v svoj čas, kar je bilo morda tedaj delno razumljivo ob upoštevanju dejstva, da je katoliška cerkev uradno priznavala verodostojnost le svojim prevodom (poleg Dalmatinovega), pa ne smemo pozabiti novejših protestantskih prevodov Svetega pisma. Toliko bolj, ker v letu 1984 slavimo 400-letnico Dalmatinovega prevoda Biblije, ki je izšla natanko 50 let po Lutrovi nemški izdaji in je Slovence vključila v krog tistih (petnajst) narodov, ki so imeli tega leta v svojem jeziku celotno Sveto pismo.

Časovno obdobje izdajanja protestantskih izdaj Svetega pisma je dolgo, čeprav zajema skromno število prevajalcev: Primož Trubar, Jurij Dalmatin, prekmurski prevajalci Štefan Küzmič, Aleksander Terplan in Janoš Kardoš, France Remec, Matija Valjavec, Josip Stritar, Antonin Chráska in Albin Vilhar. Vsi navedeni prevajalci SP imajo svoje častno mesto v SBL in so kot prevajalci Svetega pisma (razen Matije Valjavca) tudi omenjeni z navedbo prevedenih SP knjig. Matiji Valjavcu se oddolžujemo s tem kratkim zapisom.

Ob omenjanju protestantskih izdaj SP v slovenščini moramo vsaj na kratko omeniti leta 1804 ustanovljeno Britansko in inozemsko svetopisemsko družbo, ki je skrbela za izdajanje SP med manjšimi narodi neposredno iz Londona ali posredno iz svojih evropskih podružnic. Ne samo, da jih je denarno podpirala pri tiskanju in razširjanju (od leta 1817 dalje tudi med Slovenci), skrbela je tudi za najvišjo mogočo raven prevajanja iz grških in hebrejskih izvirnikov. Prevode v današnje jugoslovanske jezike je spočetka spodbujal in pregledoval Jernej Kopitar, po njegovi smrti leta 1844 pa Franc Miklošič, ki je leta 1869 gladko zavrnil Cegnarjev prevod Lukovega evangelija v slovenščino, ker ni bil jezikovno brezhiben. Zaradi tako strogega odnosa Britanske in inozemske svetopisemske družbe (BISD) do prevajanja v jezik posameznega naroda ni bila vsaka izdaja samo verski, ampak tudi kulturni dogodek. Biblični teksti v slovenščini iz prejšnjega stoletja so tudi odsev stanja slovenskega jezika, niso pa še bili raziskani in strokovno ocenjeni, kajti ohranjeni izvodi so redki in o njih ni bilo med slavisti dosti govora.

Leta 1873 je BISD založila in na Dunaju natisnila Valjavčev prevod »Pavla aposteljna list Rimljanom«, 15 × 9,5 cm, 31 strani.

Leta 1877 je na 405 straneh osmerke izšel »NOVI ZAKON«, v katerem so poleg štirih evangelijev in Dejanj v prevodu Franceta Remca izšli tudi Valjavčevi prevodi listov Rimljanom, 1 in 2 Korinčanom in Galačanom. Več SP knjig v izdaji ni bilo zajetih.



Leta 1879 je izšel ponatis, ki ga je bil jezikovno pregledal Josip Stritar.

Leta 1882 je na Dunaju izšel NOVI TESTAMENT GOSPODA IN ZVELIČARJA NAŠEGA JEZUSA KRISTUSA s PSALMI, 13 × 20 cm, 410 + 112 str. To je bila prva celotna izdaja Nove zaveze v slovenščini, ki jo je založila BISD. K izdaji iz leta 1877 (prevajalca France Remec in Matija Valjavec) je Josip Stritar prevedel še liste od Efežanom naprej do Razodetja.

Ta izdaja je bila ponatisnjena že v letu izida 1882, in sicer v žepnem formatu 8 × 13 cm, 402 + 109 str. Ponatisi žepne izdaje so si sledili leta 1884, 1885 (dvakrat), 1904, 1910 (biblični tekst na vsaki strani v dveh stolpcih), 1911 in 1914.

Valjavčev prevod štirih novozaveznih knjig (Rimljanom, 1 in 2 Korinčanom, Galačanom) poleg v SBL omenjenih 16 psalmov je njegov zanimiv del v prevajalskem opusu, zato je nedvomno prav, da nanj opozorimo ravno ob 400-letnici prve izdaje SP v slovenščini širšo kulturno skupnost, kakor smo že leta 1978 seznanili ožji krog slovenskih protestantov s prispevkom »Protestantske izdaje Svetega pisma v slovenščini« v Evangeličanskem koledarju, str. 99–118.

O ločeni dejavnosti prevajanja SP v slovenščino med protestanti in katoličani, ki pa je našla svojo skupno pot in stik v ekumenski izdaji Svetega pisma leta 1974, pa bo treba posebej spregovoriti ob drugi priliki.

Mihael Kuzmič  
Ljubljana

## Prejeli smo v oceno

Marija Pirjevec, Saggi sulla letteratura Slovena dal XVIII al XX secolo. Založništvo tržaškega tiska, Trst 1983, 106 str.

Emil Korytko, Korespondenca z družino (1836–1838). Tom I: Oryginał – Przygotowali do druku Monika i Henry Leeming, II. knjiga: Prevod – Niko Jež. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, razred za filološke in literarne vede, Ljubljana 1983, 158 in 158 str.

Branko Reisp, Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 431 str.

Ivan Pregelj, Thabiti kumi. Izbrane novele. Izbral, spremno besedo napisal in opombe sestavil Marjan Dolgan. Kondor 213. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 140 str.

Vidrič, Matoš, Hrvaška moderna. Izbral in spremno besedo napisal Radoslav Dabo. Prevedli Drago Bajt, Janez Menart, Jože Udovič. Kondor 214. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 203 str.

Slovenska lirika 1950–1980. Izbral, uredil in spremno besedo napisal dr. Janko Kos. Kondor 211. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 174 str.

Ernest Hemingway, Starec in morje in druge novele. Izbral, prevedel, spremna beseda in opombe Janez Gradišnik; študijo napisal Dušan Pirjevec. Kondor 28. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 183 str. (2., razširjeni ponatis.)

Prežihov Voranc, Samorastniki. Koroške povesti. Spremno besedo in opombe napisala Marja Boršnik. Kondor 14. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 221 str. (Tretji natis.)

George Orwell, 1984. Prevedla Alenka Puhar; spremno besedo napisal Dimitrij Rupel. Kondor 212. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, 247 str.

### NEKAJ NOVOSTI KNJIŽNICE ODDELKA ZA SLOVANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI FILOZOFSKE FAKULTETE V LJUBLJANI

An anthology of Church Slavonic texts of Western (Czech) origin. München, 1979. (Slavische Pro-pyläen. 127)

Autor – podmiot literacki – bohater. Wrocław [etc.], Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1983. (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. 63)

Bernard, Roger: B"lgaristični izsledovanija. Sofija, Nauka i izkustvo 1982

Boeva, Ljudmila: Razvitie žanrov v ruskoj i bolgarskoj literaturah XVII i XVIII vv. Sofija. Izdatel'stvo Bolgarskoj akademii nauk 1983

Breton, André: Breton. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Lirika. 49)

Cankar, Ivan: La casa di Maria Ausiliatrice. Padova, Studio Tesi 1983. (Biblioteca. 15)

Črnja, Zvane: Sukobi oko Krleže. Argumenti i svjedočanstva za još jedan obračun s antikležijanstvom. Sarajevo, Oslobođenje 1983. (Sinteza)

Dal', Vladimir Ivanovič: Povesti i rasskazy. Moskva, Sovetskaja Rossija 1983

Deppermann, Maria: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins. München, Sagner 1982. (Slavistische Beiträge. 150)

Deretić, Jovan: Istorija srpske književnosti. Beograd, Nolit 1983. (Sinteze)

Dobrev, Ivan: Starob"lgarska gramatika. Teorija na osnovite. Sofija, Nauka i izkustvo 1982

Drews, Peter: Die slawische Avantgarde und der Westen. München, Fink 1983. (Forum Slavicum. 55)

Duličenko, Aleksandr Dmitrievič: Sovetskaja interlingvistika. (Annotirovannaja bibliografija za 1946–1982 gg.). Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1983

Etimologičnij slovník ukraïnsk'koï movi v semi tomah. T. I. A–G. Kiïv, Naukova dumka 1982

Fieseler, Margret: Stilistische und motivische Untersuchungen zu Michail Bulgakovs Romanen »Belaja gvardija« und »Margarita«. Hildesheim; Zürich, New York, Olms 1982. (Slavistische Texte und Studien. Bd. 3)

France Bevk – borec in pisatelj. [Ljubljana], Plenum kulturnih delavcev OF 1983. (Zbirka Plenuma kulturnih delavcev OF)

Glasbeni terminološki slovar. Glasbila in izvajalci. Poskusni snopič. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1983

Gorbanevskij, Mihail Viktorovič: V mire imen i nazvanij. Moskva, Znanie 1983

Gospostvo, vzgoja, analiza. Zbornik tekstov Lacanove šole psihoanalize. Ljubljana, Dopisna delavska univerza Univerzum 1983. (Analecta)

Gramatika na s"vremennija b"lgarski knižoven ezik v tri toma. T. 2. Morfologija. Sofija, Izdatel'stvo na B"lgarskata akademija na naukite 1983

Grzesiak, Romuald: Semantyka i składnia czasowników percepcji zmysłowej. Wrocław [etc.], Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1983.

Haderlap, Maja: Žalik pesmi. Celovec, Drava; Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983

Hergold, Ivanka: Pojoči oreh. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983

Horvat, Jože: Pisatelj. Murska Sobota, Pomurska založba 1983

Hrovat, Mirko: Človek v zrcalu pregovorov. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983. (Priročniki)

I. S. Turgenev v vospominanjah sovremennikov. V dveh tomah. Moskva, Hudožestvennaja literatura 1983. 2 zv. (Serija literaturnyh memuarov)

Istorija ukraïnsk'koï movi. Leksika i frazeologija. Kiïv, Naukova dumka 1983

- Kataev, Valentin Petrovič: Sbranie sočinienij v desjati tomah. T. 1. Moskva, Hudožestvennaja literatura 1983
- Kazakov, Vladimir: Ot golovy do zvezd. München, Fink 1982
- Kazakov, Vladimir: Žizn' prozy. München, Fink 1982
- Kermauner, Taras: Drama, gledališče in družba. Sociološka analiza literarnih ideologij v slovenski dramatik. Ljubljana, Slovenska matica 1983. (Razprave in eseji. 26)
- Kievskie glagoličeskie listki X v. iz Central'noj naučnoj biblioteki ANUSSR v Kieve. Kiev, Naukova dumka 1983
- Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. Vyd. 2., upravené. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1983
- Klimov, Georgij Andreevič: Principy kontestivnoj tipologii. Moskva, Nauka 1983
- Korać, Stanko: Srpski roman između dva rata. 1918–1941. Beograd, Nolit 1982
- Koruza, Jože: Il cosmopolitismo del teatro di Slavko Grum. Roma, Lucarini 1983. Iz: Teatro contemporaneo, fasc. 4 (1983)
- Kulešov, Fedor Ivanovič: Tvorčeskij put' A. I. Kuprina. 1883–1907. Izd. 2., pererabotannoe i dopolnennoe. Minsk, Izdatel'stvo BGU im. V. I. Lenina 1983
- Kuzmik, Jozef: Slovník starovekých a stredovekých autorov pramenov a knjižných skriptorov so slovenskými vzťahmi. Martin, Matica slovenská 1983
- Levstik, Vladimir: Višnjeva repatica. Satirični roman. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Levstikov hram)
- Literárny barok. Bratislava, Vydavateľ'stvo Slovenskej akadémie vied 1971. (Litteraria. 13)
- Literárny romantizmus. Bratislava, Veda 1974. (Litteraria. 16)
- Malenšek, Mimi: Jesen v soteski. V Ljubljani, Prešernova družba 1983
- Marković, Milivoje: Raskršća romana. Jugoslovenski roman 1975–1981. Priština, Jedinstvo 1982. (Jedinstvo. 262)
- Martynov, Viktor Vladimirovič: Jazyk v prostranstve i vremeni. K probleme glottogeneza slavjan. Moskva, Nauka 1983
- Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič: Tolstoj as man and artist. New York; London, G. P. Putnam's sons 1902
- Merkù, Pavle: Poslušam. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983. (Eseji. 6)
- Meždunarodne kongressy po jazykoznaniju. Bibliografičeskij ukazatel'. Vyp. 2. Slavjanskije jazyki. Leningrad, Biblioteka Akademii nauk SSSR 1983
- Milosavljević, Petar: Reč i korelativ. Beograd, Nolit 1983
- Mindak, Jolanta: Peryfrastyczne konstrukcje predykatywne z parafrazą przymiotnikową. Wrocław [etc.], Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1983. (Prace slawistyczne. 33)
- Nimčuk, Vasil' Vasil'ovič: Kiivs'ki glagolični listki. Kiiv, Naukova dumka 1983
- Novak, Marjeta: Vrtiljak. Roman. Murska Sobota, Pomurska založba 1983
- Osnoven sistem i terminologija na slovenskata onomastika = Osnovnaja sistema i terminologija slavjanskoj onomastiki = Grundsystem und Terminologie der slawischen Onomastik. Skopje, Makedonska akademija na naukite i umetnostite 1983
- Pasternak, Aleksandr Leonidovič: Vospominanija = Memoirs. München; Paderborn; Wien; Zürich, Fink 1983
- Pirjevec, Marija: Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII al XX secolo. Trieste, Editoriale stampa triestina 1983
- Podol'skaja, Natal'ja Vladimirovna: Tipovye vostočnoslavjanskije topoosnovy. Moskva, Nauka 1983
- Poniž, Denis: Znaki in poetike. Maribor, Obzorja 1983. (Razpotja. 36)
- Pregelj, Ivan: Thabiti kumi. Izbrane novele. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Kondor. 213)
- Prežihov album. Ljubljana, Borec 1983

- Prežihov, Voranc: Odrinjeni. Celovec, Drava 1983
- Pričevanja, november 1983. Avtobiografski eseji. Uredil Franček Bohanec. Ljubljana, Partizanska knjiga 1983
- Referovskaja, Elizaveta Arturovna: Lingvističeskie issledovanija struktury teksta. Leningrad, Leningradskoe otdelenie, Nauka 1983
- Rogožnikova, Roza Pavlovna: Slovar' sočetanij, ekvivalentnyh slovu. Moskva, Russkij jazyk 1983
- Ružičková, Eva: Slovesá pohybu v slovenčine a angličtine. Bratislava, Veda 1982
- Segmenty a kontext. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1973. (Litteraria. 15)
- Slovenska lirika 1950–1980. Izbr. ur. in opremno besedo napis. Janko Kos. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Kondor. 211)
- Sovremennoe zarubežnoe jazykoznanie. Voprosy teorii i metodologii. Kiev, Naukova dumka 1983
- Świerczyńska, Dobrosława: Polski pseudonim literacki. Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe 1983
- Šicel, Miroslav: Hrvatska književnost. Zagreb, Školska knjiga 1982
- Šklovskij, Viktor Borisovič: Izbrannoe v dvuh tomah. 2 zv. Moskva, Hudožestvennaja literatura 1983
- Šömen, Branko: Past za metulje. Ljubljana, Borec 1983
- Šuster-Drabosnjak, Andrej: Pasijon. Celovec, Drava; Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983
- To honor Jernej Kopitar, 1780–1980. Ann Arbor, Michigan, Departement of Slavic languages and literatures 1982. (Papers in Slavic philology. 2)
- Vidrič, Vladimir, Antun Gustav Matoš: Hrvaška moderna. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Kondor. 214)
- Voennyj enciklopedičeskij slovar'. Moskva, Voennoe izdatel'stvo 1983.
- Wytrzens, Günther: Bibliographie der literarwissenschaftlichen Slavistik 1970–1980. Frankfurt am Main, Klostermann 1982. (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderh. 36)
- Z dejn slovenskega jezika. Bratislava, Veda 1983. (Jazykovedné štúdie. 18)
- Zablatsnik, Pavle: Od zibelke do groba. Ljudska verovanja, šege in navade na Koroškem. Celovec, Mohorjeva družba 1982
- Zagoričnik, Franci: Sveder. Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. (Nova slovenska knjiga)
- Zidar, Pavle: Dve postelji. V Ljubljani, Cankarjeva založba, Državna založba Slovenije 1983
- Žirovnica. Po poteh kulturne dediščine. [Žirovnica], Šolsko kulturno društvo »Prešernov rod« [1983]
- Žukov, Dmitrij Anatol'evič: Koz' ma Prutkov i ego druž'ja. Izd. 2., dopolnennoe. Moskva, Hudožestvennaja literatura 1983
- Žukovskij, Vasilij Andreevič: Ballady. Moskva, Sovetskaja Rossija 1983

## Obvestilo

Na rednem sestanku Slavističnega društva Ljubljana (15. februarja 1984) je bil izbran iniciativni odbor, ki bo organiziral delovna lektorska srečanja. Prvo takšno srečanje bo predvidoma že v drugi polovici meseca marca. Čas, kraj in tema bodo objavljeni tudi v časopisu Delo.

Ker bi Slavistično društvo Ljubljana rado tudi osebno obveščalo zainteresirane o delovni temi, prosimo, da svoj naslov sporočite na sedež društva, Ljubljana, Aškerčeva 12/II.

*Slavistično društvo Ljubljana*