

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN
SLOVSTVO**

letnik XXVI – leto 1980/81 – št. 3

Jezik in slovstvo

Letnik XXVI, številka 3

Ljubljana, december 1980/81

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 številke)

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani

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

Uredniški odbor: Gregor Kocijan (slovstvena zgodovina), Breda Pogorelec (jezikoslovje),

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

Tehnični urednik: Ivo Graul

Svet časopisa: Marjeta Vasič (predsednik), Anka Dušej, Marjan Javornik, 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 120.– din, polletna 60.– din, posamezna številka 15.– din

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 50.– din

Za tujino celoletna naročnina 200.– 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 Republiška izobraževalna skupnost SRS

Vsebina tretje številke

Razprave in članki

- 85 *Vatroslav Kalenič*, Literarne konotacije Krleževih balad
- 90 *Stanko Šimenc*, Prispevek Cirila Kosmača k slovenskemu filmu
- 98 *Janez Orešnik*, Rečno ime Laibach »Ljubljanica«
- 99 *Tomaž Sajovic*, Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1875)

Problemi, gradivo, komentarji

- 105 *Martin Jevnikar*, Dopisovanje med Ivanom Trinkom in Arturom Cronio
- 110 *Elžbieta Babula*, Modalni glagoli v izvornem besedilu Mickiewiczzevega Gospoda tadeja in njihovi ustrezniki v slovenskem prevodu

Metodične izkušnje

- 115 *Danica Cedilnik*, Tridelna zgrajenost ali fragmentarnost otroškega sestavka

Zapiski

- 3/III *Janez Orešnik*, Holandščina ali nizozemščina

- 3/III **Prejeli smo v oceno**

Vatroslav Kalenić

Filozofska fakulteta v Ljubljani

LITERARNE KONOTACIJE KRLEŽEVIH BALAD

Tudi površno soočenje globalnih sociolingvističnih parametrov s kajkavskim dialektom nam bo pokazalo, da današnja raba kajkavskega dialekta ni samo lingvistično dejanje, temveč da je obenem tudi historično, sociološko in literarno, ki se prenaša iz generacije v generacijo ter da se njegove posamezne aktualne forme kontinuirano izvajajo iz predhodnih oblik, ki so ravno tako tudi same posledica še bolj prvotnih. Kajkavski dialekt torej ni samo del lingvističnega pejzaža srbohrvatskega jezika, kot se to pogostoma misli in omenja, marveč je tudi izraz celovite jezikovne institucije, ki svoj čas in svoj prostor skuša najti v historični kontinuiteti, toda ravno tako tudi v horizontalni elementarnih pravic na avtonomijo.

Če izvzamemo deskribicijo (opis) norme, ki je sicer izraziti jezikoslovni poseg – kar se v primeru kajkavskega dialekta kaže v treh impresivnih slovarjih Habelića, Belostenca in Jambrešića – so vsi drugi normativni standardi šli mimo kajkavskega dialekta: izbira (selekcija), predpis (kodifikacija), obdelava (elaboracija), sprejemanje (akceptualizacija), uporaba (implementacija), širjenje (ekspanzija), negovanje (kultivacija), vrednotenje (evaluacija) in dodelava (rekonstrukcija) norme.¹ Temu se ni treba preveč čuditi, če vemo, da te posege opravlja družba in ne posamezni talentirani ali manj talentirani posamezniki lingvist. Družba pa je kot ontološki in zgodovinski pojem srbohrvatskega kompleksa bila na terenu kajkavskega dialekta v glavnem negativno konstituirana, bolj posledica evropskih dogodkov, kakor pa avtohtona nadgradnja nad svoje relacije, bodisi da se je organizirala v spregi fevdalne in cerkvene oligarhije, bodisi v spregi meščanske megalomanije in dunajskopeštanske odvisnosti. Tisti, ki so bili brez pravic, so bili na dnu v vsakem primeru.

Kajkavsi dialekt *Balad Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže je torej umestno razumeti ne samo kot poliglotizem, ki je v interesu kulture, marveč tudi kot izraz Krleževega družbenega angažiranja prav v tistem kulturnem dejanju, ki ga nekdanje epohe niso bile zmožne realizirati in ki ima smisel v revalorizaciji socialnih in kulturoloških determinant, torej tudi v smislu splošnega sociolingvističnega spoznavnega modela.

Balade Petrice Kerempuha so predvsem satira, ali bolje povedano: one so bojevita ironija, v kateri so moralne norme sorazmerno vidne in ob katerih predpostavljamo, da so merila, s katerimi se meri groteska in absurd. Toda groteskno kakor tudi absurdno razumevanje predpostavlja invektivo ali »nadevanje grdih besed«. Gre po navadi za dva bistvena merila za satiro – za duhovitost ali humor, ki je zasnovan na fantaziji ali pa na občutku grotesknega in nesmiselnega ter seveda za predmet napada. Invektivna oblika jezika se vedno bere z občutkom odobravanja, invektivo vedno spremlja tiha ali glasna aklamacija. Nasprotno, menda ni ničesar bolj dolgočasnega od panegirika. Znana je stvar, da vsak rad

¹ Prim. Milorad Radovanović: Sociolingvistika, Beograd 1979, str. 86.

poslušna napade, medtem ko pa pohvale, razen pohvaljenega, ne mara nihče (Northrop Frye).

Za ilustracijo lahko navedemo eno izmed ključnih literarnih konotacij *Balad Petrice Kerempuha*. Čeprav se razsežejo v obdobje čez tristo let, so usmerjene pretežno v 19. stoletje, v obdobje Gaja in njegovih ilircev. Na čelu tega Gajevega literarnega angažiranja je pesem *Hrvatska domovina* Antuna Mihanovića, ki je pozneje postala hrvatska himna:

Lijepa naša domovina,
Oj junačka zemljo mila.
Stare slave djedovino,
Da bi vazda česna bila.

Krleža na to v *Baladah* groteskno reagira:

lepa naša doloroza,
puna flaša, puna doza,
capfenštrajh, šljivarska loza,
praktičnika, bangaloza.

Mihanović nadaljuje v smislu svojega izkustva:

Vedro nebo, vedro čelo,
Blaga prsa, blage noči,
Toplo ljeto, toplo djelo,
Bistre vode, bistre oči.

– Krleža pa v smislu svojega jezika, ki je vedno zvoneč, asonanten, onomatopoeičen, ki je tamburaški drmeš proti Mihanovićeви patetiki in ki se v semantičnem smislu združuje v sintagmatiko opreke:

A cilindri, rukavice,
činovniki: rit kak lice,
si presvetli z naftalina,
se presvetle hauserice,
kuharice, kelnerice,
galženjaki, coparnice,
kišobrani, gumbašnice,
Od llice do Harmice,
si blejijo v bansko lice,
kak da buju klobasice,
desetice, pečenice,
pajceki i mandalice
curele se prek Harmice. (*Planetorijom*)

Pri Mihanoviću in pri Krleži je to znan trohejski osmerek, ki ga je Mihanović prevzel po Gundulićevem *Osmanu*. Krleža bo Gundulića večkrat omenjal, na Mihanovićeve posledice pa se bo vrnil še enkrat v isti pesmi – *Planetorijomu*:

Čerčkati, lagati, brez glave, brez répa,
da naša je domovina naša i lepa,
kaj ak ju Khuen šiša, davi, gnjavi, cepa,
žitek je prelep iz prepunog žepa,
pekleni, banski, khuenovski trik:
na galge marš, al marš na spomenik.

Pogostoma citiran stih iz *Pozvanja na vojsku* Frana Krsta Frankopana »navik on živi, ki zgine pošteno« – bo v *Baladah* Krleža groteskno uporabil za Ivana Mažuranića:

I bana Mažurana z bakenbarti sivi,
nigdar ne zgine, kak ban gdo jemput živi.

– z očitno aluzijo »na simbol človeka, ki je s pomočjo Dunaja dosegel svojo bleščečo kariero na način, ki je nespojljiv z boljšimi navadami.«²

Sicer Mihanovića Krleža v *Baladah Petrice Kerempuha* ne omenja izrecno, zato pa je seznam omenjenih hrvatskih književnikov obsežen: Anton Vramec, Blaž Škrinjarić, Juraj Habelić, Petar Zrinski, Frano Krsto Frankopan, Ivan Gundulić, Juraj Križanić, Filip Grabovac, Tomaš Mikloušić, Pavao Stoops, Ivan Mažuranić, Petar Preradović, Stanko Vraz, Dimitrije Demeter. Ob osebnosti iz politične in kulturne sfere: Gubca, Gučetića, Keglevića, Martinovića, Gaja, Starčevića, Strossmayerja, Khuena Hedervarya in drugih je to cela majhna enciklopedija dogodkov, z vsemi strastmi, usodami, nesrečami in smrtjo po bolnišnicah za duševne bolezni:

V Stenjevcu si gledal poete, fiškale,
kaj bili su fortenceri za poetske bale:
se naši talenti, norci, školniki,
gengavci, romari hurajni bolniki,
krepavleju ti bogci okolo naše knjige
kak metuli nočni v blatu blatne brige.
(*Planetorijom*)

Metafore nad usodo Anteja Kovačića, Avgusta Harambašića, Vladimira Vidrića, Ulderi-ka Donadinija, Vladimira Čerine, ki so vsi pomrli po umobolnicah, aluzija na prezgodnjo smrt Stanka Vraza, Luka Botića, Andrije Palmovića, Janka Polića Kamova, Antuna Gustava Matoša, Antuna Branka Šimića, parabole o zgodnji ustvarjalni nemoči Silvija Strahimirja Kranjčevića, Petra Preradovića, Franja Markovića – vse to so dokazi, da so »inspiracije postajale čedalje bolj redke, ne kot znak nenadarnosti, temveč kot zanesljiv simptom pomanjkanja sleherne šanse za pozitivno ustvarjalnost.«³

Vrednostna lestvica hrvatskih književnikov v Krleževih *Baladah* je popolnoma antitradicionalna glede na običajne uzuse hrvatske književne historiografije. »Tko bi gori eto-e doli« ni samo parafraza Gundulićevih verzov, pač pa tudi model, s katerim Krleža ustvarja svoje aksiološko stopnišče. Ta model izhaja tudi iz znanega Krleževga pojmovanja literature, po katerem književnost ni estetska kategorija sama po sebi, temveč je predvsem moralna kategorija v spregi s človeškim dostojanstvom in njegovo neomadeževano in še nedoseženo identiteto. V takšni prisposodbi sta Filip Grabovac in Ivan Gundulić postavljena v dve različni moralno-književni kategoriji:

A Grabovec pater je opet v Mletke
opal do krepca iza rešetke,
zakaj je v Benetke nosil ne imetke,
neg jalove, horvacke, kvarterne petke,
kaj peklene imaju, kervave svršetke.
Oj Gondola, Gondola, zaplavala ti gondola
dalko od našeg kalnog kanala!
Kaj na tvem ketaču tega bakanala
spoznal si ne tajne horvackega bala:

² M. Krleža: Deset krvavih godina, Sabrana djela 14–15, Zagreb 1957, str. 490.

³ M. Krleža: Eseji III. Sabrana djela 20, Zagreb 1963, str. 37.

Podobno bo ravnal tudi z verzi Petra Preradovića in njegovega *Pjesnika*, ki se javljajo kot konotati na teorije hrvatskih filologičarjev akademcev, ki so z nekritično uporabo mladogramičarskih aksiomov ostajali gluhi in slepi za lastni jezik in jezik lastne književnosti.

Ko Preradović zapoje:

Pjevat mi se opet hoće,
Ali ne znam ni sam kako:
Bih li pjevo od veselja,
Pjevajući bih li plako!
– bo Krleža v *Baladah* na to repliciral:
Reč kajkavska pred nami je pokran, prazen grob,
znuternja kervava, razvudenje, drob...
»Ak pjevat vam se hoće, a sami ne znate kako,
Pjevajte kajkavske Riječi staru kajkavsku kobl«

Takšna pojmovanja književnosti kot umetnosti bo Krleža pogostoma variral tudi v svojih esejističnih delih, ta stališča pa bo tudi ponavljal v teoretičnih razmišljanjih o angažirani književnosti, o tendenciozni književnosti. Medtem se na to vrača tudi v svojem kajkavsko pisanem eseju *Lamentacija o našim književnim prilikama u stilu Tomaša Mikloušića Plebanuša Stenjevačkog*; »Penezolovci, lažih vpismopostavljavci, jagari karijer, hipokriti i škudolisci, ki su svoju ars scribendi et loquendi, vivendi et moriendi kak navuk dobrogovorenja, žitka ali smartispelavojna pak pripisavajnja kak odlikaši šlabrkali izvust navust, kak nesramne srake, čez jeno lestor zevsemsega prešmujglati mogli su se ne: da se niš na pamet navčiti nemre kaj prava poezis biti hoće. Pomeknjenec rojeni, kaj se rivle kak červ tak dugo se čez črevojedinu zrival i spregrizel ni, človek qui ubique se immiscet, ubique adesse vult more se rivati kam hoće, a more se i na karpit našega pokazališča kak lavorično okinčeni ller zrevati, ali da poceca Minervino mleko i da bubajoč akcente napiše pesmo, to nemre, to zmogel ni i to nigdar zmogel ne bu.«⁴

Ista misel je tudi v *Baladah*:

Gdo penezolovec ni, ni jagar karijer,
kušencije na teržeč, kameleon, licemer,
gdo Ars Scribendi et Bene Vivendi
v vomitorijumu na masnej praebendi
ne bljuje zvust kak Veniam Legendi,
gdo pomeknjenec ni na grofovskoj arendi
za tega ni neg naška Ars pesja Moriendi...
Talentum menjše vredi neg pišiva skolopendra,
pri nas ni vrag za mrtvim talentom ne cendra.

Sečentistične vinske verze Frana Krsta Frankopana, velikaša, ljubitelja sijaja, lova, umetnosti in knjig:

Nek vam projde misal nujna,
toči čašu vina rujna
da se srce razveseli,
dobra volja k nam priseli.
Što težaci prideluju,
naj ležaci nasladuju.
Vitezovi, da ste zdravi.

(Napojnice pri stolu)

⁴ M. Krleža: *Eseji VI*, Sabrana djela 24, Zagreb 1967, str. 185.

Krleža vkomponirava v svoja *Keglovichiano* v *Baladah*:

Mudro je speval Marchese Frangipan:

Što težaci prideluju,

naj ležaci nasladuju!

Zato Grofi brunde kuju,

z sraobljivci se utarkuju.

Družbeno-politične, jezikovne in literarne implikacije ilirskega gibanja Krleža daje v *Turpolski reštauraciji* v imenu turpolsko-unionističnega madžaronskega bastiona, čeprav je tudi sam v *Baladah* oster kritik ilirizma, ne samo zaradi jezikovne politike, ampak predvsem zaradi svojega antiburžoaznega, antiavstrijskega in antimadžarskega stališča. Razpoznavne so parabole o Vuku, Vrazu, Lisinskem, Demetru, Gaju, Preradoviću:

Kucovlahi, janičari, letoralci, granjičari,

Latinščinu se nam kvari.

Ti čalarni domorodci,

z vana surka, z nutra koci,

pišeju kak govedari,

a nek kak naši pavlinski oci,

naši pismoznanci stari!

Ti frassi gladni, fuchsi, demetri, vlaški gerci,

kaj v kamarilu bleje kak tepeci,

tu su sami gaji, carski oficieri,

semi jeno oko pod bečki topferl žmeri.

Danas su puntari, zutra buju žbiri,

čarni su i žolti ti ilerski špaliril

Na čelu vrednostne lestvice je vendarle Juraj Križanić, eden izmed prvih hrvatskih književnikov, ki so se romantično toda jalovo skušali povzdigniti nad zavest svojega časa, obenem pa tudi nad svojo lastno: »Razklana na dve zoni, vzhodno in zahodno, na dve cerkvi in na dva črkopisa, dvojno izkoriščana v teh svojih večnih dilemah, denacionalizirana in krvava, ta je dežela dvesto let rojevala posameznike, ki so trpeli zaradi nesorazmerja med svojimi idejami in njihovo ostvarljivostjo, pogojeno s težkim in tragičnim stanjem materialnih faktov. Za usodne probleme, kako naj se likvidira turška okupacija, kako naj se zruši cesarski Dunaj in kako naj se likvidira beneška tiranija, je to hrvaško meso intenzivno čutilo, da je preslabo v svoji izolaciji. Zaradi tega v Križaničevem in v ilirskem obdobju romantika tako imenovane integracije: odtod ideje o lingvističnih celotah kljub cerkvenemu razkolu in načrti o etnični kontinuiteti od Karlovca do Moskve.«⁵

Balade Petrice Kerempuha so posebna in svojevrstna antologija – zgodovina hrvatske književnosti, razumljene ne kot »estetski« inventar književnikov in del, marveč kot odnos med geopolitičnimi in kulturnimi relacijami v teku tristo let iz specifičnega razrednega zornega kota. Kot takšne so zanimiv poizkus prevladovanja nekaterih že ustaljenih mišljenj in pojmovanj o tem, kaj je književnost in kaj so književniki. O kritičnem odnosu do te književne preteklosti na žalost ni sistematično obdelanih analiz, čeprav že vsi jezno pričakujemo, da se bo enkrat o teh stvareh spregovorilo na sociološki način popolnoma eksatno. Absurdno je, po Krleževem mnenju, da se posamezne književne osebe, ne glede na to, kakšno vlogo so igrale na tem terenu, povzdigujejo v naši književni historiografiji do simbola nacionalne konstante ter da se opisujejo kot formule nacionalne zavesti v periodu, ko te nacionalne zavesti ni bilo v tisti obliki, v kakšni obstaja v času, ko se ustvarja

⁵ M. Krleža: Eseji III. Sabrana djela 20, Zagreb 1963, str. 65–66.

naša književna historiografija. Nespojljivo je z notorno logiko, da se o literaturi ne spregovori na osnovi faktov zaostale stvarnosti in vsesplošne materialne revščine, temveč se o njej govori kot o ideološki in programatski zastavi, in vse to po idealu in vzorcih nemške, češke, poljske romantične historiografije.

Svojevrsten poseg v to problematiko predstavlja tudi izbira književnih osebnosti v *Baladah Petrice Kerempuha*. Te osebnosti, ki izhajajo iz konkretnih historičnih in materialnih oblik, vsekakor dovoj intenzivno živijo, da bi oblikovale poseben svet, ki je sicer raziskovan in determiniran enako pogosto kakor tudi intenzivno, čeprav še veliko tega ni registriranega. Ni nikakršno odkritje, če za ta književni svet rečemo, da predstavlja svojevrstno družino. Književna tradicija leži na večkratnem križanju aluzij, asociacij, na svojevrstni skupnosti spomina, na navzočnosti. Toda sodobni pedagoški sistemi bi bili verjetno nemočni, da jih obdržijo v življenju, če se ne bi vsklajevali z našo mentaliteto. Tako je ponekod veliko bolje, če jih zapazimo globalno, kakor pa da si jih ogledujemo po zahtevah te ali one genealoške metodologije.⁶

Če Krleža medtem ustvarja svojo literaturološko genealogijo na poseben način, ki predpostavlja rušenje zgodovine književnosti kot meščanske institucije in institucionalnosti sploh, je žal vidno, da to lahko naredi samo konotativno v okviru na primer takšne pesniške oblike, kakršne so *Balade Petrice Kerempuha*. V drugačnem sistemu je to komajda možno. Toda to ni tako samo v književni historiografiji.

Po izkustvu s tistimi, ki so z nami preživeli življenje, smo naenkrat vsi pripravljeni verjeti, da je naš primer pravzaprav edinstven primer, poseben in izjemen, ter da inferiornost drugih lahko vzamemo kot naravni pojav. Nekoliko pozneje se zavemo, da je kazen za resnico kot celoto. Svet je enkrat in se ne ponavlja. Klasifikacija sveta je sicer pogoj spoznanja, toda ne tudi spoznanje samo – kot pravi Max Horkheimer. Kajti sleherno spoznanje na koncu koncev vendarle ukinja klasifikacijo, za katero smo se tako angažirano borili.

Stanko Šimenc

Tekstilni in obutveni center v Kranju

PRISPEVEK CIRILA KOSMAČA K SLOVENSKEMU FILMU

Razvoj slovenskega filma je trdno povezan s pisateljskim in scenarističnim deležem Cirila Kosmača, in sicer v času, ko je naš film doživljal svojo prvo fazo nepretrganega razvoja, ki je rodila tudi prve umetniške vzpone.

Tega Kosmačevega deleža pa doslej niso dovolj osvetlili niti cineasti niti literarni kritiki in zgodovinarji: filmarji so se ga dotikali bolj obrobno, kot da problem scenarija oz. literarne predloge ni temeljnega pomena za končni uspeh filma, medtem ko so preučevalci

⁶ Prim. Cl. Pischois – A. M. Rousseau: Komparativna književnost, Zagreb 1973.

literature menili, da Kosmačeva dela za film ne sodijo v njihove raziskave. Tako je glede ocene svojega dela za film ostal Kosmač na nikogaršnji zemlji.

Zdaj ni več tega redkobesednega človeka svetovnih obzorij, zato še toliko bolj terja njegovo delo za film našo predstavitev, osvetlitev in presojo.

1.

Kosmačev prvi ustvarjalni stik s filmom sega v tista povojna leta, ko je bilo filmu pri nas prvič odmerjeno enakopravno mesto v krogu drugih umetnostnih področij, vendar s pogojem, »da ustvarimo filmsko umetnost za ljudstvo, ideološko pravilno usmerjeno, dostojno in umetniško privlačno hkrati«, kot je leta 1946 zapisal Aleksandar Vučo v svojem članku Naša mlada filmska proizvodnja (Film 1946, št. 1). Takšnega mesta seveda film takrat še ni mogel zavzeti, saj ni imel dovolj izkušenj, medtem ko so ustvarjalci prvih filmov nerealno ocenjevali svoje zmogljivosti, tako da so bile naše želje, izražene često patetično in s parolami, v nasprotju z našim znanjem o filmu, z našo filmsko kulturo ter z našimi tehničnimi in finančnimi možnostmi. Med izdelovalci filmov je bilo malo resničnih talentov. Takrat nismo vedeli, kakšen naj bo naš film o sodobnosti, kdo naj bo junak našega časa, nejasno je bilo tudi, kakšen naj bo film o revoluciji: ali takšen, da bo v celoti prikazal NOB ali samo epizodo iz boja; ni bilo jasno, kako prikazati vlogo KPJ, kako vlogo jugoslovanskih narodov, herojev in anonimnih borcev? Same dileme! Takrat ni bilo niti trdnega osnovnega koncepta niti pozitivne filmske tradicije. Koprodukcijski film s Sovjeti V gorah Jugoslavije (1946) nikakor ni mogel služiti za zgled, čeprav ga je režiral veteran sovjetskega filma Abram Room in posnel še bolj slavni Edvard Tisse, prav tako tudi ne prvi jugoslovanski povojni film Slavica (1947), sicer narejen z velikimi pretenzijami (režiser Vjekoslav Afrić), a obremenjen z gledališko tradicijo in zgodbeno naivnostjo, še manj film Nikole Popovića To ljudstvo bo živelo (1947), ki ga je prevevala Slovencem že takrat tuja revolucionarna romantika.

2.

Kosmačevo delo pri filmu ni sodilo v središče njegovega umetniškega ustvarjanja niti ni bilo obsežno: napisal je tri literarne predloge za celovečerne filme, pri vseh pa se je oprl na svoje že objavljene novele; to so: Očka Orel (Novi svet 1946), Balada o trobenti in oblaku (Naša sodobnost 1956/57) in Tistega lepega dne (Sodobnost 1938).

Osnovna Kosmačeva besedila za film so naslednja:

1) *Vosrčuju Evrope*. Osnutek scenarija, predložen za natečaj. 1. nagrada. Filmski muzej, inv. št. 797. Tipkopis (32 str.). Brez letnice.

Po več predelavah, ki so imele naslov *V srcu Evrope* (poleg avtorja sodelovali še Ferdo Delak, France Štiglic, Jože Žnidaršič – List in Jože Gale), je delo izšlo v knjigi z naslovom: *Na svoji zemlji*. Scenarij. Slovenski knjižni zavod v Ljubljani 1949, 132 str. S slikami. (To je prvi slovenski filmski scenarij, ki je izšel v knjižni obliki.)

2) *Junak strašnega časa*. Filmska zgodba. Filmski muzej, inv. št. 785. Tipkopis (59 str.). Brez letnice.

3) *Pesem in pevcu*. Scenarij za komedijo. Filmski muzej, inv. št. 728. Tipkopis (126 str.). Brez letnice.

Te literarne predloge so med pripravami za snemanje filma (adaptacijami, pisanjem snemalnih knjig) ali celo med snemanjem doživele razne spremembe (okrajšave, dopolnitve). To je usoda vseh besedil za film, saj najbrž ni filma, ki bi bil narejen natančno po scena-

ristovi zamisli. Tu se srečamo s svojevrstnim ustvarjalnim postopkom, pri katerem ima zadnjo besedo režiser, ki seveda upošteva izrazne možnosti filma in ne literature. Zato je odnos literarne predloge do filma oz. scenarista do režiserjev vedno v napetem razmerju.

Kakšni rezultati so bili doseženi s t. i. vizualizacijo besedila, izpričujejo tile filmi:

1) *Na svoji zemlji*, režija France Štiglic, 2. režiser Jože Gale, direktor fotografije in montaža Ivan Marinček, glasba Marjan Kozina, scenografija Tone Mlakar, scenska oprema Venon Pilon. Glavni igralci: Miro Kopač (Obrekar – očka Orel), Avgusta Danilova (Obrekarica), Majda Potokarjeva (hči Nančika), Boris Sešek (vnuk Boris), Mileva Zakrajškova (Angelca, gostačka v Dragarjevi bajti), France Presetnik (Stane, njen starejši sin, bivši španski borec, zdaj politkomisar), Stane Starešinič (Dragič, njen mlajši sin, partizanski kurir), Štefka Drolčeva (Tildica, njena hči), Lojze Potokar (stric Sova, p. d. Travnikarjev stric), Metka Bučarjeva (Travnikarica, njegova svakinja), Angela Rakarjeva (Dragica, kmetica), Stane Sever (Drejc, njen sin), Gabriel Vajt (krčmar Moj Jezus), Tone Eržen (Tone, kmečki sin, partizan), Andrej Kurent (Peter, kmečki sin, partizan), Jule Vizjak (Bichi, poveljnik fašistične postojanke v Tolminu), Franc Kumer (Kutschera, SS- Sturmführer).

Film je dolg 2983 m (109 min), črno-bel, proizvodnja Triglav film 1948.

Prva kopija je bila izdelana v laboratorijih Avala filma 8. 11. 1948. Istega dne ob 18. uri so film predvajali članom komisije (Kardelj, Djilas, Ranković, Mitrovičeva, Zihelr, Dedijer, Vlahović) in članom Komiteja za kinematografijo vlade FLRJ (glej Poročilo in podatki o snemanju prvega slovenskega umetniškega filma *Na svoji zemlji*, Filmski muzej, inv. št. 800). Premiera (za povabljene) je bila 20. 11. 1948 v Ljubljani, za vso javnost pa so začeli predvajati film 21. 11. 1948.

2) *Balada o trobenti in oblaku*, režija France Štiglic, direktor fotografije Rudi Vaupotič, glasba Alojz Srebotnjak, scenografija Tone Mlakar, montaža Milka Badjura.

Glavni igralci: Lojze Potokar (kmet Temnikar), Angelca Hlebce (Temnikarica, njegova žena), Branko Mikavc (sin Tone), Marija Lojkova (hči Justina), Rudi Kosmač (Zaplatarjev Janez, Justinin ženin), Lojze Rozman (Gašper, vodja belogardistične patrole), Maks Bajc (Miha, drugi belogardist), Polde Bibič (Boltežar, tretji belogardist), Vladimir Srbinšek (poročnik SS). Film je dolg 2290 m (83 min), črno-bel, proizvodnja Triglav film 1961.

Premiera je bila 20. 7. 1961 v Ljubljani.

3) *Tistega lepega dne*, režiser France Štiglic, direktor fotografije Ivan Marinček, glasba Alojz Srebotnjak, scenografija Eli Likar, montaža Milka Badjura.

Glavni igralci: Bert Solar (vdovec Štefuc), Duša Počkajeva (Hedvika), Jože Zupan (župnik), Lojze Rozman (ženin Ludvik), Arnold Tovornik (gostilničar Moj Jezus), Zlatko Šugman (organist), Silva Danilova (vaška klepetulja).

Film je dolg 2500 m (91 min), črno-bel, proizvodnja Viba film 1962.

Premiera je bila 7. 10. 1962 v Ljubljani.

3.

Scenarij za film *Na svoji zemlji* temelji na okvirni noveli Očka Orel. V njej pripoveduje pisatelj o svojem pogovoru s teto, materino sestro, ko se je vrnil domov po vojni, tri dni po odhodu naših čet iz Trsta. Teta oživlja okupacijske dni, govori o domačih, o vasi in vaščanih. Najsvetlejša je podoba starega Obrekarja, očka Orla, ki je s svojo neuklonljivostjo prerasel v simbol odpora. Zgodba zaključuje srečanje z mladim Orličem, vnukom očka

Orla, ki bo nadaljeval življenje na Obrekarjevi domačiji. Novela je pravzaprav izpoved Kosmačeve velike ljubezni o svetu ob Idrijci in o njenih ljudeh, ki so častno preživeli osvobodilni boj.

Novela ima vrsto notranjih razsežnosti; le-te bralcu omogočajo vstop v fiktivni svet, ki je širši in bogatejši od tistega, kot ga razkriva bralčevo srečanje z resnično Kosmačevo pokrajino. Zaradi dramskih prvlin (pisatelj napravi pripoved dinamično z dialogom) in lirskih sestavin (slikanje pripovedovalčevih osebnih razpoloženj z miselno izpovedjo) je besedilo nenavadno impresivno.

Neposreden prenos takšne novele v film najbrž ni mogoč, ne da bi v scenariju dali prednost epskim sestavinam oz. sintetični zgradbi.

Pred filmom Na svoji zemlji slovenske scenaristike v pravem pomenu sploh ni bilo. V tej zvezi je zanimiv članek Herberta Grüna v Slovenskem poročevalcu (O filmskem scenariju, 20. 5. 1947, št. 117, str. 4) v katerem pravi, da je 16. maja Društvo slovenskih književnikov priredilo za svoje člane in člane Triglav filma predavanje ameriškega povratnika Jožeta Žnidaršiča – Lista o tem, kako je treba pisati scenarij. »Večina teh stvari,« piše Grün, je bila poslušalcem še tuja, kar je razumljivo, ker pri nas film – zlasti umetniški – nima niti najmanjše tradicije.« Zanimiva je tudi ugotovitev anonimnega pisca v reviji Tovariš (15. 10. 1948, št. 42, str. 987–988); razmišlja o poti, ki je pripeljala do prvega slovenskega umetniškega filma: »Ob razpisu za scenarij leta 1946 se je odzvalo nekaj slovenskih pisateljev, ki jim je bilo pisanje scenarija že samo po sebi trd oreh, saj te zvrsti vse dotlej slovenska literatura ni poznala. Iz vseh scenarijev, ki so bili na razpolago, je komisija izbrala in odkupila scenarij pisatelja Cirila Kosmača in se odločila izdelati po njem prvi domači umetniški film.«

Kosmačeva filmska zgodba ne zajema čas celotne vojne (NOB), ki so ga hoteli zaobjeti prenekateri filmi zgodnjega povojnega obdobja. Dejanje se začne s padcem Mussolinija in s kapitulacijo Italije ter se konča z dnem, ko se srečata IX. korpus in IV. armada, ki je osvobodila Trst. Akcijski vojni prizori so v ozadju; niso sami sebi cilj kot v marsikaterem jugoslovansem filmu o NOB. V filmu Na svoji zemlji služijo kot spodbuda za spremembo v ljudeh oz. v družinah, katerih pot se prepleta kot pot vsega primorskega in slovenskega ljudstva za osvoboditev.

Scenarij je Ciril Kosmač razvil iz novele Očka Orel, v končni formulaciji je ostalo 56 sekvenc. Avtor in njegova teta, s katero se pogovarjata (v noveli) ob vrnitvi domov, se umakneta iz zgodbe, posamezne dele novele je razširil, dopolnil in preoblikoval, tako npr. Drejčevo usodo, da je pridobila na plastičnosti in se preselila iz periferije v sredino, in lik Fra Diavola (partizansko ime Travnikarjevega strica), ki se je razrasel v strica Sovo, medtem ko je ozadje NOB ilustriral s sekvencami, ki težijo po dokumentarnosti: razpoloženje ob razpadu Italije, prikaz mobilizacije, streljanje talcev, počitek brigade, miniranje železniškega mostu, bolnica Franja, partizanski pogreb, zbiranje umikajočega se sovražnika, boji pred Trstom. Zgodbe iz novele Očka Orel ne moremo primerjati z zgodbo v scenariju Na svoji zemlji, ker je novela preoblikovana popolnoma svobodno. Kosmač je zvesto prenesel v film le tisti del, ki prikazuje vdor sovražnika v Orlovo hišo, uboj Obrekarjeve (Orlove) žene, izgon očka Orla in Borisa iz hiše ter požig domačije (sekvenci 49 in 50).

Prvotni tekst je od trenutka scenarija, ki ga je Kosmač predložil za natečaj, doživel vrsto sprememb oz. predelav, v katerih so poleg avtorja delovali še mnogi filmski delavci (glej v Filmskem muzeju predelave scenarija, npr. inv. št. 786, 789, 1009, 641, 793) do končne obdelave scenarija (prav tam, inv. št. 795, 974) pred začetkom snemanja in še med snemanjem, tako da se je končna podoba scenarija izoblikovala šele, ko je bilo snemanje končano. (Takšno besedilo je natisnjeno v knjižni izdaji) O tej nenavadno dolgi in zapleteni poti od osnutka scenarija do filma je kasneje kritično pisal režiser filma France Štiglic

(Stari bomo dvajset let. Prispevki k zgodovini slovenskega filma. Ekran 1964, 1965). Na tej časovni razdalji (1948–1965) temelji tudi režiserjeva kritična pripomba o filmski zgodbi: »V srcu Evrope je pozneje Kosmač preimenoval v Na svoji zemlji. Morda bi bila zgodba in film (še) boljša, če bi se po njegovem končala spet v Baški grapi, v katero bi se Stane vrnil kot učitelj. To pa je bil za mnoge takrat premalo slaven zaključek filma. Nehali smo pred Trstom. Življenje pa se je vendar vrnilo nazaj, tudi v Baško grapo. Kosmač je imel prav.« (Ekran 1965, str. 243.)

Odlika Kosmačevega scenarija se kaže predvsem v preprostem oblikovanju, kar je bilo za takratno raven filmske kulture našega občinstva izredno pomembno, in v nazorni upodobitvi likov, ki že dobra tri desetletja ostajajo v našem filmskem spominu, npr. lik upornega očka Orla, strica Sove, Drejca, Obrekarice, Komisarja Staneta, gostilničarja Mojega Jezusa, Travnikarice, SS – Kutschere itd. Odlika Kosmačevega pisanja, ki je bilo tudi v prvih povojnih letih daleč od kakršnekoli črno-bele proze, je tudi v scenariju doživela svojo potrditev: vedno je temeljila na resničnem doživetju, kot je izjavil avtor v enem izmed svojih redkih intervjuvov (Jože Snoj: Pisatelj vsakdanjik in beseda o »Baladi«. Obisk pri Cirilu Kosmaču, Delo, 15. 3. 1964), v njem pa tudi ni strani, ki bi se zadovoljila z nepogljubljenim, nepreoblikovanim prenosom teh doživetij v literaturo. Ciril Kosmač ni plačal davka poceni avtentičnosti, ki naj bi jo v imenu nekakšne zgodovinske rednice in napačno razumljenega realizma morali vsebovati jugoslovanski filmi o NOB na začetku svoje poti.

Posebna odlika scenarija (in kasneje filma) je izvirna dramatičnost posameznih sekvenc, v katerih sta se ujela pisatelj in režiser: npr. pogovor očka Orla s svojo ženo (»Sedem otrok sva imela. . . «), odhod talcev na streljanje, ko pravi Angela Gradnik: »Sezula sem se, ker grem zadnjič po svoji zemlji«, vdor sovražnika v Obrekarjevo hišo itd. Te znamenite sekvence so tako impresivne, da potiskajo v ozadje pomanjkljiv scenarij, ki je bolj filmska kronika kot filmska drama, O tem sta tudi po nastanku filma pisala Herbert Grün (Nova obzorja 1950) in France Brenk (Filmski vestnik 1950) in ugotovila, da je Ciril Kosmač to napako premagal z živo predstavitvijo skupne ideje svojih ljudi, s pravicat poezijo vsakdanjosti, z dramatičnim oblikovanjem Drejčeve usode in z živim, naravnim, jedratim, zgoščenim dialogom, ki ni bil papirnat kot v večini tedanjih jugoslovanskih filmov še dolgo po tem v slovenskem filmu.

Krstno predstavo prvega slovenskega umetniškega filma je napovedal dnevnik Slovenski poročevalec (15. 10. 1948), v katerem beremo, da ta dogodek pomeni za nas prav toliko kot Trubarjev nastop za našo književnost ali Linhartov za slovensko gledališče. Tudi številni drugi članki so predstavili film kot pomemben dogodek ne samo v slovenski kinematografiji, temveč v vsej slovenski kulturi. Nenavadno je film prevzel gledalce. Dogajalo se je, da so med predstavo večkrat ploskali in tudi jokali ob posameznih dogodkih, ki jih film prikazuje. Film so sprejeli z izrednim navdušenjem.

Velike zasluge za ta uspeh ima France Štiglic, tudi kasnejši Kosmačev filmski sopotnik, ki je takrat, čeprav začetnik v filmskem oblikovanju, že pokazal značilno režijsko kvaliteto: posluš za človeka v izjemnih situacijah. Tudi njegov umetniški delež doslej še ni bil dovolj ovrednoten.

Film Na svoji zemlji terja po svoji zgodovinski in umetniški pomembnosti v slovenski kulturi – monografsko obdelavo!

4.

Scenarij za film Balada o trobenti in oblaku (filmska zgodba nosi naslov Junak strašnega časa) je Kosmač napisal po svoji noveli, ki je že kmalu po objavi vzbudila pozornost zaradi avtorjevega posebnega pristopa k oblikovanju tematike NOB in zaradi nenavadne zgodbe. Poseben pristop se kaže v Kosmačevem subjektivnem prikazu bistva osvobodilnega

boja skozi fizični in duševni boj preprostega človeka, nenavadna zgodba pa v prepletanju domišljije in objektivnega dogajanja, v Kosmačevem razkrivanju lastnega umetniškega ustvarjanja, v uporabi simbolov (trobente in oblaki) in večplastnosti epskega dogajanja. V težišču novele je poslednji Temnikarjev boj, zgodba njegovega zadnjega dne: spopad s petimi belogardisti, da bi rešil dvajset hudo ranjenih partizanov, ki so jih tovariši skrili v skalni votlini, da pridejo po hajki ponje. V temelju je Temnikarjeva pot zelo preprosta: če hoče rešiti partizane, mora prehiteti sovražno patrolo. Vendar je ta pot izražena v noveli zelo zapleteno. Ne poteka kontinuirano, projicirana je skozi Temnikarjevo zavest, in sicer tako, da je zaporedje zgodbenih sestavin nanizano v skladu s Temnikarjevim doživljanjem. Iz tega mozaika se oblikuje Temnikarjeva duševna drama oz. stiska. Iz številnih odtenkov zraste podoba junaka, ki doslej ni nikoli ubijal, ki je sovražil vojno, a se je po svoji vesti odločil za boj. Literarne monumentalnosti te podobe se je zavedal tudi njen avtor, ki je v noveli takole zapisal: »Hotel sem napisati preprosto novelo o preprostem kmetu, on pa je rasel v mojih sanjah in zdaj stoji pred mano v vsej svoji veličini.« (C. Kosmač: Balada o trobenti in oblaku, MK 1968, Kondor 103, str. 131). Tisto pa, zaradi česar je ta novela v slovenski književnosti že kar znamenita, je Temnikarjevo soočenje z lastno vestjo in njegova odločitev, da prestopi »senčno črto« in sledi klicu trobente – opominu svoje vesti. Ta odločitev je trdna in dokončna, čeprav ve, da bo sam žrtvoval svoje življenje in da bo okupator zaradi te odločitve uničil njegov dom. Temnikarjev heroizem torej ni deklarativen, poveličan je z njegovo smrtjo, s smrtjo obeh ortok, žene in kaznijo nad Zaplatarjevim – izdajalcem.

Kosmačev scenarij vsebuje Temnikarjevo zgodbo, torej le del besedila Balade, medtem ko se avtor filmskega dogajanja popolnoma umakne, skupaj s svojimi razmišljanji s samim seboj o procesu umetniškega ustvarjanja, o poslanstvu in položaju pisatelja v družbi itd. Na ta razloček med literarno in filmsko zgodbo je opozoril že Ciril Kosmač z opombo na naslovni strani svoje predloge za film: »Zgodba je posneta po glavnem junaku romana ‚Balada o trobenti in oblaku‘. V njej je opisano samo golo zunanje dejanje. Ne daje podrobnejših opisov notranjih pretresov junakov, kakor tudi ne opisa pokrajine in terena, kjer se dogaja. Vse to je namreč vprašanje režije in igre.«

Kosmačeva filmska zgodba je razdeljena na 51 delov (sekvenc), in sicer na uvod (14 delov) in Temnikarjevo pot (37 delov) s prividi požiga in uničenja družine. Uvodni del se razvija v sintetičnem zaporedju, ki je nujno potrebno za uvajanje gledalca v razumevanju nadaljnje poteka zgodbe, zgrajeno pa je iz sestavin literarne zgodbe. Temnikarjeva pot od domačije do poboja patrole in njegove smrti pa je zvesto posneta po literarni predlogi. Oblikovana je z dvema vzporednima zgodbama (t. i. filmskim paralelizmom), ki tvorita celoto: ena poteka v sedanosti (Temnikarjev vzpon proti veliki skali, kjer bi pobil patrolo), druga kot Temnikarjev privid prihodnosti (ker se patrola ne vrne, privede izdajalec v Temnik »nemško smrt«). Ko je režiser filma adaptiral Kosmačevo filmsko zgodbo in pisal snemalno knjigo (gl. Balada o trobenti in oblaku, Filmski muzej, inv. št. 1134, 179 str. 42 sekvenc, 406 kadrov) je na osnovi literarnega dela dopolnil »golo zunanje dejanje«, tako da je namenil večji del izpovedi filmski sliki. France Štiglic je z ekranizacijo tega Kosmačevega teksta sploh pokazal veliko drznost glede na tedanjo filmsko pismenost našega občinstva, ki se je tudi to pot, vsaj v puljski areni, razdelilo »v žvižgajočo galerijo in ploskajoči parter«. (S. Godnič, Delo. 1. 8. 1961.) Izjemno literarno besedilo (psihološko zasnovani Temnikarjevi prividi, dialog in monolog sta izrazno zgoščena in odmaknjena od realističnega pogovornega izraza) je spodbudilo in hkrati prisililo režiserja, da je iskal nov izraz in pri tem spet pokazal svoj posluš za substilne zvoke, za mero in notranjo dramatiko. Kritika je režiserju sicer očitala, da ima film nekoliko predolgovestno ekspanzijo, da so prizori psihološke drame (Temnikarjevi prividi) zavrgli učinkovitost zunanje akcije in da je v teh sekvencah pozabil na tempo, vendar je kljub očitkom napravil Štiglic s to režijo nov korak v slovenskem filmu. Nedvoumno mu je k temu uspehu pomagala tudi kreacija Lojzeta Potokarja.

Novela Tistega lepega dne, ki je služila kot izhodišče za scenarij, pripoveduje o nevsakdanjem dnevu revne tolminske vasi iz časov fašizma, ko se je možila moralno problematična Pečanova Nanca. Ta dogodek je za hip spremenil živlejše vaše skupnosti, ki jo motijo v tem praznovanju le ženinovi trije bratje, oblečeni v fašistične uniforme. Zvečer jih vaščani zapro, da lahko v miru prepejejo pesmarico od »Domovina, mili kraj« pa do »V petju oglasimo zdaj se složni mi«. Nenadno rojstvo Nančinega otroka je spet pomirilo prepirljive sorodnike.

Jedrnatna novela, kosmačevsko ironična, v kateri je pripovedovalec komentator dogajanja zunaj sebe, skicira galerijo vaških likov, ki obogatijo podobo dogajanja: to so predvsem nesrečni zidar Štefuc, gostilničarja Modrijan in Moj Jezus, klepetulja Kihova Jera, stara Pečanka, tudi mojstrica svojega jezika, nevestina prijateljica Hedvika z dvomljivo moralno preteklostjo in razboriti vaški fantje.

Za prenos literarnega teksta v film so nadvse pomembne dramske prvine, ki jih pa v Kosmačevih besedilih ne manjka. Že Mitja Mejak je ugotovil, da so Kosmačevi teksti pogosto dramatični, in sicer zato, ker prinašajo presenečenje: »Na videz vsakdanji dogodek nenkrat postane usodno pomemben, oseba, ki se zdi popolnoma preprosta, skriva žlahtno človečnost, navzven spokojno življenje v globini burne tokove.« (M. Mejak: Spremnna beseda v knjigi Tantadruj, CZ 1964, str. 241.) Tej opredelitvi ustreza tudi novela Tistega lepega dne.

Ciril Kosmač je dal svoji predlogi za film ime Pesem in pevci. Besedilo (obsega kar 126 strani rokopisa) je razdelil na 73 enot, ki so po svoji naravi podobne sekvencam v snemalni knjigi. Zgodbo te svoje impresivne, a po obsegu za filmsko predelavo skope novele (ca. 25 strani) je Kosmač razširil; večini oseb je pripisal še lastnosti in dejstva, ki jih iz novele ni moč razbrati, dodal pa je še nekaj oseb, ki dejavno posegajo v dogajanje. Tako je zidar Štefuc v scenariju že drugič vdovec in oče šestih otrok (v noveli vdovec brez otrok), Hedvika, nevestina prijateljica, ima nezakonsko hčer, stari organist Kobilčer iz novele pa se prelevi v 45-letnega organista in krojača Miho Jereba, velikega ljubitelja ljudskega petja. V scenariju nastopajo tudi nove osebe (finančni stražniki, karabinjerji, fašisti, pevci, pevke itd.), medtem ko je krčmarja Modrijana izločil, tako da so vsi prizori, ki se odigravajo v gostilni, pri Mojem Jezusu, Peskarjevo družino z ženinom Ludvikom in domišljavimi fašisti pa je preimenoval v Graparjevo. Tudi časovni obseg dogajanja je širši kot v noveli. Najpomembnejši odmik od novele pa se kaže v tem, da ni več v središču dogajanja poroka odcvetele vaše lepotic, ampak vdovec Štefuc, ki s svojimi šestimi otroki išče sebi tretjo ženo. Hoče pa svakinjo Zano (v noveli: Nanca), ki se moži z Ludvikom, bratom treh fašistov. Skozi sklop malce nenavadnih, toda v okviru komedije sprejemljivih dogodkov, pa oriše fašistično raznarodovanje Slovencev v Vipavski dolini (v noveli: na Tolminskem) leta 1930 in odnos domačinov do nove oblasti: Kosmač je vključil v zgodbo precej obsežno opisan župnikov in organistov skrivni sprehod čez italijansko-jugoslovansko državno mejo; na to pot ju je pognala neizmerna ljubezen do glasbe, tako da je njun ilegalni prehod povezan z obiskom operne predstave v Ljubljani, ne pa s kakim tihotapskim podvigom. Skozi ljubezen do glasbe izražajo v scenariju Kosmačevi ljudje ljubezen do domovine: pesem Buči, buči morje Adrijansko postane vodilna v filmu. Scenarij sicer še vedno nosi pečat Kosmačeve osebnosti, čeprav lirizem in ironija, značilna za Kosmača, ne dominirata tako kot v noveli; ironija se največkrat prevesi v humor, za katerega pa vemo, da ni v ospredju Kosmačevega oblikovanja.

France Štiglic je skupaj z Andrejem Hiengom v svoji snemalni knjigi (211 strani, 58 sekvenc in 514 kadrov) napravil več sprememb: nekatere prizore je izločil v celoti (župnikov in organistov prehod čez državno mejo, nekaj uvajalnih prizorov, ki kažejo, da je v deželi

fašistična oblast), nekatere je predruščil (npr. ohcet v krčmi Mojega Jezusa je prenesel na Pečanovo dvorišče in jo združil s prizori večerje), nekaterim je spet spremenil zaporedje v zgodbi, tako da se zgradba scenarija in snemalne knjige močno razlikujeta. V primerjavi z novelo gre tu za korenito predelavo. Nastalo je pravzaprav popolnoma novo delo, neprimerno obsežnejše od literarne predloge, izoblikovano pa iz razširjenega in poglobljenega gradiva novele.

Kljub temu, da je imel France Štiglic dotlej za sabo že osem celovečernih filmov z izjemno izrazno širino (od filma Na svoji zemlji prek Doline miru in Devetega kroga do Balade o trobenti in oblaku), mu režija ni v celoti uspela. Režiser je ustvarjal komičnost predvsem na učinkovitosti posameznih karakterjev; ta komičnost pa mu je v zaključnem prizoru z ženitvijo Štefuca zvedenela v burko. Kritika je filmu priznala relativni uspeh; pohvalila je le Štigličevo prizadevanje za oblikovanje komedijskega žanra, ki je v sloveskem filmu ravno tako reven kot v slovenski literaturi.

Vse svoje scenarije je Ciril Kosmač napisal po svojih delih in vedno je filmsko nadgradnjo prispeval France Štiglic, s katerim sta se dobro ujela: Kosmač je pokazal dobršno mero poslušna za film, Štiglic zanimanje za tiste literarne vrednote, ki so spodbujale njegovo filmsko ustvarjalnost, oba pa s smisel za tvorno medsebojno sodelovanje. Treba pa je povedati, da v literarnih predlogah, še manj pa v filmih, zaman iščemo tistega Kosmača, ki ga poznamo iz literature – z vsem njegovim stilnim bogastvom, lepoto jezika, lirično izpovednostjo, šegavostjo, ironijo, trpkostjo in optimizmom. Beseda se praviloma v filmu umakne vizualni podobi. Kljub temu pa tudi film lahko ohrani pečat literarnega avtorja, če je le-ta dovolj močan. V naših filmih se te značilnosti Cirila Kosmača kažejo v preprosti pripovedi, v dramatičnih prvinah ter posebej v naravnih, sočnih in zgoščenih dialogih. Sodelovanje Cirila Kosmača s Francetom Štiglicem je bilo tako močno, da sta s filmi Na svoji zemlji, Balada o trobenti in oblaku in Tistega lepega dne izpisala pomembno poglavje v zgodovini slovenskega filma in kulture.

REČNO IME LAIBACH »LJUBLJANICA«

Izvor rečnega imena *Laibach* »Ljubljana« je že dolgo sporen.¹ Glavna težava je, da se po absolutni kronologiji nemških glasoslovnih zakonov dvoglasnika *ai* ne da izpeljati iz ustreznega glasovja v besedi *Ljubljana*: v 12. stoletju *ai* še ne more biti iz *oi*. Zato je Kranzmayer imeni ločil in predložil za *Laibach* povsem nemško etimologijo: *laib-* »pustiti (kot ostanek)« in *-ach* »voda« naj bi dalo *Laibach* »zastajajoče vodovje«. ² Etimološko ločitev besed *Laibach* in *Ljubljana* je sprejel Ramovš, zavrnil pa Kelemina, Bezlaj in Grad. ³ Kelemina je skušal rešiti zvezo imen z domnevo, da je prišlo v nemščini ljubljanskega mestnega okolja do razvoja *oi* v *ai* že v 1. polovici 12. stoletja. ⁴ Bezlaj je premišljeval, ali ni »nemški *-ai* v *Laibach* samo substitucija za neznani starejši slovenski refleks.« ⁵ Grad je glede razvoja *oi* v *ai* previdno pritegnil Kelemini, omenil pa tudi možnost, da je *oi* v imenu *Laibach* prešel v *ai* z asimilacijo na daljavo, pod vplivom *a-*ja v sledečem zlogu besede. ⁶

Dodajam še svojo podmeno o izvoru imena *Laibach*. Nemščina je prevzela slovensko obliko in jo po svojih glasoslovnih zakonih razvila do *loib-* (ali do drugače z vokalizmom na kaki starejši stopnji kot *oi*) + nekega eno- ali dvozložnega X, ki ni bliže določljiv (saj ni enotnega mnenja o prvotnem pokorenskem delu slovenskega imena). Nato je delovala v nemščini ljudska etimologija (kot pogosto ob prevzemu imena iz narečja v knjižni jezik ali ko ime prvič zapišejo). Zgodilo se je dvoje, mogoče ne hkrati: 1) X so nadomestili z *-ach*, značilnim za gornjenemška vodna imena, in 2) nerazumljivi *loib-* (ali kako njegovo predstopnjo) so osmislili v *laib-* »pustiti (kot ostanek)«. Nastal je pomen »zastajajoče vodovje«, primerno poimenovanje poplavne reke.

Moja podmena ima nekaj dobrih strani:

- 1) Nemško ime Ljubljanice izvaja iz slovenskega.
- 2) Nima kronoloških težav z razvojem *oi* v *ai*.
- 3) Pojasnjuje, zakaj vsebujejo najstarejši zapisi imena *Laibach*⁷ pisavi *ai* in *ei*, s katerima se od 11./12. stoletja v bavarskih besedilih označevali nadaljevanje germanskega dvoglasnika **ai*.⁸ Namreč ker vsebuje vstavljeni koren *laib-* germanski **ai*.
- 4) Pojasnjuje, zakaj samostalnik *Laib-ach* v nemščini ni izpričan kot občno ime: ker je ênkratna stvaritev ljudske etimologije.

¹ Zgodovino problema do 1953 je strnil v svoji knjigi *Slovenska vodna imena* I, 1956, str. 349 in nasl. F. Bezlaj. – V pričujočem članku so omenjeni samo novejši prispevki.

² E. Kranzmayer, *Carinthia* 1933, str. 39. – Lessiak-Kranzmayer, *Die Mundart von Zarz*, 1944, str. 28, 105, 108.

³ F. Ramovš, *Zgodovinski časopis* VI–VII, 1953, str. 157. – J. Kelemina, *Razprave SAZU*, razred za filološke in literarne vede, 1950, str. 105. – F. Bezlaj, *Slavistična revija* V–VII, 1954, str. 378. – A. Grad, *Slavistična revija* 28, 1980, str. 54.

⁴ J. Kelemina, navedeno mesto.

⁵ F. Bezlaj, navedeno delo, str. 382.

⁶ A. Grad, navedeno delo, str. 60–61.

⁷ Stari zapisi na primer pri F. Bezlaju, navedeno delo, str. 378.

⁸ Braune-Eggers, *Althochdeutsche Grammatik*, 13. izdaja, 1975, str. 44–45.

Tomaz Sajovic

Filozofska fakulteta v Ljubljani

POMEN KRAJINSKIH OPISOV V TAVČARJEVI ZGODNJI PROZI (1871–1875)

Glavna teza članka se glasi: v zgodnjih Tavčarjevih romantičnih noveletah najdemo krajinske opise, ki sooznačujejo razna občutja. Problem sem zastavil in s primeri ponazoril že v svoji diplomski nalogi,¹ v članku pa sem ga samo še teoretično poglobil.

Vprašanje skušam osvetliti s stališča jezikoslovne stilistike, predvsem semantike, semiotike in tekstne gramatike. Ta vidik je bil pri proučevanju umetnostnih besedil do sedaj nekoliko zapostavljen. Preprosto bi se dalo zadevo razložiti takole: vse prevečkrat smo umetnostno besedilo skušali omejiti zgolj na vsebino, ki smo jo pojmovali kot idejo, oblikovno oziroma čutno plat pa smo zanemarjali kot manj pomembno. Tak enostranski, v bistvu dualistični pristop k umetnini je značilen za tako imenovane vsebinske estetike (glavna predstavnika Platon in Hegel).² Ker v tem članku ni moj namen, da govorim podrobneje o filozofski plati estetskih problemov, naj samo na kratko predstavim svoje stališče, ki je načelno sorodno Lotmanovemu. Vsako umetnostno besedilo (v bistvu vsak umetnostni izdelek) je znak, kar pomeni, da obstaja med označujočim (zaznamujočim) in označenim (zaznamovanim) oziroma med »obliko« in »vsebino« dialektični odnos, ali preprosteje, že »oblika« je »vsebina« in obratno; vsaka spremenjena »oblika« da tudi spremenjena »vsebino«.³

Iz tega sledi, da je treba na vsako umetnostno besedilo tudi resnično gledati kot na besedilo in da je zato treba upoštevati dognanja razvijajoče se tekstne gramatike. Ta trdi, da ima besedilo, če je besedilo, svojo koherenco, kar pomeni, da so vsi deli besedila med seboj pomensko povezani. Prav ta semantična koherenca oziroma semantična kohezija⁴ (po Greimasu tudi izotopija⁵) je bila v jezikoslovju do sedaj zanemarjena in so jo obravnavale druge discipline.

Tako je tudi krajinski opis, kadar nastopa v besedilu, njegov del. Brž ko se tak opis pojavi v besedilu, je bralec postavljen pred nalogo: kaj pomeni ta krajinski opis, zakaj se je pojavil in zakaj prav na tem mestu, kakšna je njegova zveza z ostalim besedilom (sobesedilom) – skratka, sprašuje se po koherenci besedila.

Zdaj se lahko lotimo natančnejšega pregleda krajinskih opisov v Tavčarjevih zgodnjih pripovedih. V *Doni Klari* (1871/72) beremo naslednji prizor: Ljubezensko hrepenenje do Done Klare pripelje viteza Riharda v Granado pod njeno okno. Sledi romantično srečanje dveh srečnih zaljubljenecv, ki ga Tavčar poudari in izzveni z nežnim, harmoničnim pejsažem. Ta zaključni del je opisan takole:

In preskočil je balkon ter ostal pri njej.

¹ Tomaz Sajovic, *Semantične strukture v Tavčarjevi kratki prozi v letih 1871–1888*, 1977, mentorica Breda Pogorelec.

² Ivan Focht, *Tajna umetnosti*, Zagreb 1976, str. 32.

³ J. M. Lotman, *Struktura umetniškega teksta*, Nolit, Beograd 1976, pogl. Pojam jezika u jezičkoj umetnosti, str. 52–57.

⁴ Wolfgang Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen 1973, str. 16.

⁵ Egon Werlich, *A Text Grammar of English*, Quelle/Meyer, Heidelberg 1976, str. 23–38.

⁶ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1976, pogl. L'isotopie du discours, str. 69–101.

Na nebu pa so sijale zvezde, ali na zemljo padala je nežna megla ter jo zavila v tanek pajčolan.

Dona Klara, TZD 1, 16

Pisatelj bi seveda lahko že po prvi povedi *In preskočil je balkon ter ostal pri njej* zaključil prizor, s čimer pa bi dosegel že drugačen, mirnejši učinek. Ker pa je dodal še krajinski opis, ki ni z ljubimcem v nobeni stvarnejši zvezi, se bralec zlahka usmeri v počustvovanje srečnega dogodka. V jeziku semiotike (teorije o znakih) bi dejali, da krajinski opis konotira⁶ vse tiste občutke sreče in izpolnitve, ki jih doživljata zaljubljenca.

Na tem mestu naj na kratko razložim pojma denotacije in konotacije. Znak je sestavljen iz označujočega in označenega. V jeziku je zveza označujočega in označenega v glavnem nemotivirana, arbitrarna.⁷ Vzemimo na primer znak, besedo *sraka*. Njeno označujoče je glasovna podoba, sestavljena iz natančno določenega zapovrstja fonemov. Ta fonemska podoba označuje pojem srake, to je ptice, ki krade (to je označeno). Pravimo, da tako nemotivirano označujoče označuje (denotira) pojem srake. Označujoče je določeno samo z jezikovnim sistemom (za pojem pes uporabljajo Angleži svoje označujoče *dog*, Nemci *Hund*, Italijani *canè*, Francozi *chien*). Toda brž ko rečemo sosedi, ki vam iz poštnega nabiralnika ukrade časopis, da je sraka, uporabimo besedo *sraka* že v prenesenem pomenu. Znak sraka sooznačuje, konotira sosedo, ki krade. Sooznačitev ali konotacija je hierarhično drugi sistem pomenjanja, običajni besedni pomen prvi. Prvi sistem je vložen v drugega, kar pomeni, da ves znak prvega sistema (pri nas je to ptica sraka) postane označujoče višjega, širšega znaka za neko drugo vsebino, označeno (pri nas za pojem kradljive, zmikavtske sosede). Pri sooznačitvi zveza med označujočim in označenim ni več nemotivirana, saj se označeno, pojem človeka, ki krade, povezuje s pojmom ptice srake, ki krade. Sooznačitve te vrste lahko nastanejo le zaradi nekih skupnih osnovnih elementov pomena, ki jih imenujemo semi (pojem je razvila semantika)⁸ – v našem primeru je to lastnost kradljivosti. Pri tem se sem živalskosti umakne v ozadje (morda celo briše), v ospredje pa stopi sem človeškosti.⁹ Oglejmo si še drug tip sooznačitve, ki je v bistvu soroden sooznačitvi pri krajinskem opisu iz Done Klare. Če nekdo pokliče svojega očeta z besedo *oči*, pomeni to, da je zanj označeno pojem očeta – možkega roditelja (torej običajni besedni pomen). Toda za nekoga drugega lahko ljubkovalna beseda *oči* pomeni tudi to, da ima sin očeta rad. Pojavi se torej sooznačitev, ki je motivirana s semom ljubkovalnosti v besedi *oči*.

Pri Tavčarjevih krajinskih opisih je zadeva podobna: krajinski opis sicer označuje neko krajino, obenem pa sooznačuje tudi različna razpoloženja. Problem seveda je, kdaj se sooznačitev osamosvoji, kajti jasno je, da pri takih opisih osnovni besedni pomen in sooznačitev nastopata skupaj. Vse to dokazuje, da gre pri vsej zadevi za semantična vprašanja, ki so v znanosti pri semantičnih raziskavah še zmeraj premalo formalizirana.

Zdaj se lahko natančneje lotimo razlage Tavčarjevega opisa. Pisatelj je prvo poved *In preskočil je balkon ter ostal pri njej* pustil nekako nezaključeno. Stavek *ter ostal pri njej* pušča bralec precejšno svobodo pri doživljanju, kaj vse se je dogajalo potem, čeprav je jasno, da je prišlo do izpolnitve ljubezenskih čustev. Takoj za takim odprtim, slutenjskim skopbesednim zaključkom stavka pa se pripoved brez vsakega stvarnega vzroka prelomi ali bolje prevesi, spolzi v krajinski opis. Očitno je, da zaradi semantične koherence iz prej-

⁶ Za pojme denotacije, denotirati in konotacije, konotirati najdemo v Kmečlovi Mali literarni teoriji (Založba Borec, Ljubljana 1977, str. 26 in 29) naslednje slovenske izraze: denotacija – sopomen, sooznačitev, priložnostni (ekspresivni) pomen, konotirati – sooznačevati. V članku bom uporabljal slovenske izraze.

⁷ Ferdinand de Saussure, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd 1969, str. 85.

⁸ A. J. Greimas, omenjeno delo, str. 22.

⁹ Za pojem konotacije prim. Roland Barthes: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1971, str. 382.

šnjih povedi še vedno vlečemo za seboj seme, ki jih lahko poimenujemo »ljubezenska izpolnitev«. Ti semi bi se lahko ukini le v primeru, če bi lahko krajinski opis razumeli v koherenci s katerim drugim delom besedila, česar pa v Doni Klari ni mogoče storiti. Pri realiziranju pomenov nam pomaga tudi samo oblikovanje krajinskega opisa. Premišljeno poenoten izbor besed (na nebu pa so sijale zvezde, nežna megla, tanek pajčolan) in metaforizacija (*zavila v tanek pajčolan*) sooznačujeta izrazito pozitivno občutje, za katerega lahko skupaj s sobesedilnimi semi rečemo, da je ljubezensko čustvo. Osnova za tako sooznačitev so semi svetlosti (*sijale zvezde*), nežnosti (*nežna megla*), mehкости, zabrisanosti itd. (*nežna megla, zavila v tanek pajčolan*). Vse to omogoča, da zlahka sooznačujemo oziroma doživljamo nežno, zasanjano ljubezensko vzdušje. Poudariti pa moramo, da bi vsaka sprememba v izboru besed, ritmu in zvočnosti ustvarila tudi drugačno vzdušje. Krajinski opis postane torej označujoče, občutje pa označeno. Ko nam besedilo vsili tako sooznačitev, pride seveda tudi v krajinskem opisu do pomenskih sprememb; nekateri semi krajinskosti, stvarnosti se umaknejo v ozadje (ali pa se celo brišejo, vsaj ko začnemo opis brati kot občutje), v ospredje pa stopijo semi ljubezenske izpolnitve ter vsi tisti semi (zelo pogojno netvarni), ki lahko omogočijo tvorjenje nove občutenjske sooznačitve. To pomeni, da pokrajina ni več samo pokrajina, ampak predvsem tudi občutje. Pri tem je treba opozoriti, da bi bilo seveda popolnoma mogoče, da bi kdo zapisal namesto krajinskega opisa občutje kar z besedami (na primer *in bila sta srečna, in potopila sta se v ljubezenski sen* ali kaj podobnega), kar pa ne bi ustvarilo tistega poetičnega, lirično zabrisanega valovanja, ki ga doseže »ovinkarski« krajinski opis. Brez dvoma postane pri takem umetnostnem oblikovanju pripovedi izredno pomembno samo jezikovno ustvarjanje pomenov.

V Doni Klari zasledimo isti postopek tudi v prizoru, ko don Alfonzo, mož done Klare, v navalu ljubosumja ubije ljubimca svoje žene, viteza Riharda. Krajinski opis je tako oblikovan, da sooznačuje tragično občutje.

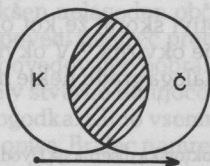
A oni se je zgrudil na pesek.

»Dona Klara! Pri Granadi, pri Granadi!«

Potem pa je zaspal za večno. Tedaj pa so se na nebu pretrgali črni oblaki in luna je zasijala, a le za malo časa. Zatem pa je nastala črna tema, dežne kaplje so padale na zemljo in iz daljine bučalo je morje, ki je s srditimi valovi butalo ob kamnito strugo.

Dona Klara, TZD 1, 17

Tak način oblikovanja omenja tudi Slovar poetike in retorike, ki ga je sestavil Henri Morier,¹⁰ in sicer pod geslom *lixation*, kar pomeni utrditev, v tem primeru torej utrditev določenega občutja. Morier ugotavlja, da bi lahko tak postopek imenovali tudi »psihična metafora«, saj pri njem zunanji svet (pokrajina) skladno drhti s čustvi upovedenih oseb ali pa pripovedovalca. Pri tem pride do prekrivanja, križanja med subjektom (osebo ali osebami) in objektom (krajino). Taka razlaga je v bistvu enaka naši. Tudi pri nas je krajinski opis (torej objekt) s svojo ustrezno oblikovanostjo sooznačeval, torej fiksiral, utrdjeval določena občutja, ki jih ima neka upovedena oseba ali pripovedovalec (torej subjekt); pri tem so bili uporabljeni nekateri skupni semi, kar pomeni, da je prišlo do križanja, prekrivanja skupnih lastnosti. Grafično bi to lahko prikazali takole:



K – krajina

Č – čustvo

črtkani del – skupne lastnosti

puščica – smer sooznačevanja

¹⁰ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris 1975, str. 467–471.

Bralec je torej prisiljen (zaradi sobesedila in skupnih lastnosti), da se preko krajinskega opisa (to je izhodišče) dokoplje do sooznačenega občutja. Prav tako pa je tudi semantična definicija metafore, zato bi morda lahko za take primere uporabili za sedaj še delovni termin psihična metafora, čeprav se ta pri branju realizira šele na določeni stopnji (saj lahko kdo razume krajinski opis tudi le kot fiksiranje situacije, kar je sicer malo verjetno).

V slovenski strokovni literaturi je Matjaž Kmecl imenoval ta postopek »ponotranjenje«: opisuje ga kot »nekakšno presejanje zunanega sveta skozi sito osebnega razpoloženja, pri tem pa seveda pridejo skozi sito samo tiste prvine objektivnega sveta, ki se s tem osebnim razpoloženjem ujemajo; drugo odpade.«¹¹

Pri Tavčarju pogosto naletimo tudi na opise, ki napovedujejo srečne ali pa nesrečne dogodke. Branje takih opisov poteka nekoliko drugače, čeprav je končni učinek zelo podoben. Povrnimo se spet k Doni Klari – čeprav najdemo podobne opise tudi drugje, na primer v pripovedi *Mlada leta, 1875, TZD 1, 84* (tragični prizor je vstavljen v viharen, temačen in deževen jesenski pejzaž) – in h koncu pripovedi. V Granado se vrne mož done Klare, pred prizorom vitezovega slovesa od done Klare in njegovega tragičnega konca (za oba ljubimca in še zlasti za dono Klaro tragični dogodek) pa je prilepljen naslednji krajinski opis:

Bil je večer in bila je noč.

Tiho je vstala dona Klara in stopila na balkon. Danes ni svetila luna in zvezde se niso prižgale na večnem oboku.

Dona Klara, TZD 1, 16

Že prva poved s svojo skladenjsko in pomensko figuro – oba stavka sta skladenjsko paralelna, v globini pomensko podobnih besed *večer in noč* pa se dvakrat ponovi sem *tema* – preprosto vsili bralcu temna občutja. Po vmesnem delu z opisom Klarinega početja je zopet dodana podobno skladenjsko in pomensko figurirana poved *Danes ni svetila luna in zvezde se niso prižgale na večnem oboku*, ki je tokrat hiazemsko zgrajena; osebka obeh stavkov – *luna, zvezde* – sta v središču povedi, oba zanikana povedka pa ju obkrožata. Semantično je svetloba dvakrat zanikana, kar zopet poudarja temo. Skupaj s privzdignjeno klasično metaforo za nebo *večni obok* oba krajinska opisa sooznačujeta temno in resno občutje. Obenem se je z izpostavljenim prislovnim določilom časa *danes* bralec prisiljen spomniti, da so v prejšnjem prizoru svetile luna in zvezde in da je bilo dogajanje srečno, kar še poudarja grozeče vzdušje. Ko vitez Rihard nekaj povedi kasneje pove Klari, da se morata ločiti, in ko ga takoj zatem ubije Klarin mož, bralec takoj vzpostavi pomensko koherenco z vzdušjem, ki sta ga prinašala krajinska opisa. Krajina začne izgubljati seme, ki bi kazali samo na opis okolja, in začne delovati kot napoved tragičnih dogodkov, kar je značilnost nerealističnih postopkov.

Pri Tavčarju zasledimo v tem obdobju tudi tako imenovani smerni motiv; določen krajinski opis se v pripovedi ponovi (redkeje ponavlja). Ponavadi se tak motiv pojavi nekje na začetku pripovedi, ko sploh še ni prišlo do zapleta, in po razpletu zgodbe. Moram pa pripomniti, da je v teh letih Tavčar ta oblikovalni postopek tolikokrat uporabil, da ga je končno spremenil v kliše.

V *Povesti v kleti* (1872) (v Margareti delujejo taki motivi skoraj že kot okras) najdemo nekoliko bolj domiseln melanholičen motiv. Pripoved je okvirna.¹² V okviru prvoosebni pripovedovalec obišče svojega sorodnika, posesnika malega gradu nekje na Dolenjskem. V razgovoru sorodnik pove oceno svojega življenja:

¹¹ Matjaž Kmecl, opisano delo pod 8, str. 252. Prim. tudi Matjaž Kmecl, doktorska disertacija *Uvod v razlago sodobne slovenske novele*, Ljubljana 1970, poglavje *Pripovedna slika*, str. 124–133.

¹² Za okvirne pripovedi pri Tavčarju gl. Matjaž Kmecl, opisano delo pod 2.

»Mladost preide,« govoril je zopet. »Koliko je tega, ko sem bil tak kot ti, zdrav, radosten življenja in prihodnosti! In vendar se mi marsikaj ni zgodilo po volji potem v življenju!«

Povest v kleti, TZD 1, 20

Tu preide pripoved v vloženi, uokvirjeni del; sorodnik (v prvi osebi) začne pripovedovati svojo tragično ljubezensko zgodbo iz mladosti, ko je še hotel študirati za duhovnika. Med počitnicami pride domov na obisk. Nekega vročega dne se odpravi hladit k studentu na Dolinčevi posesti. V krajinskem opisu se pojavi tudi tale prizor:

Odprl sem knjigo svetega Avgustina in z njim se trudil nekaj časa. Na moji strani šumljala je voda, iz brezovega vrha pa se je oglasil vrtni ilček ter pel svojo melanholično pesem v nastopajoči večer kakor zapadajočemu soncu v slovo.

Povest v kleti, TZD 1, 23

Takoj za tem opisom se pojavi Ančika, najmlajša hči pri Dolinčevih. Opis okolja ustvarja zadržano melanholično razpoloženje (*melanholično* pesem, rahlo personificirano prislovno določilo načina/primere kakor *zapadajočemu* soncu v slovo; upoštevati moramo tudi predhodni, s podobnimi oznakami opremljen posebljen opis breze (*šepetala* je otožno s srebrnimi listi), katerega vzrok pa bralec ne more odkriti takoj. Pripoved teče dalje, sorodnik se seznani z Dolinčevo Ančiko, med katerima se vname ljubezen, ki kaže, da bo pokopala duhovniške študije mladega fanta. Toda sorodnikov nori brat poseže vmes in ubije Ančiko. Šele zdaj se melanholično razpoloženje iz krajinskega opisa dokončno vzpostavi, v okviru pa ga Tavčar še utrdi z nekoliko spremenjeno ponovitvijo že navedenega opisa:

Tako je končal stari gospod. Sonce je bilo med tem zapadlo in mrak prišel na zemljo. V bezgovem grmu pri kletnem oknu pa je vzdihoval kos žalostno svojo večerno pesem.

Povest v kleti, TZD 1, 28

Natančna analiza je odveč. Ta opis, ki zaključuje pripoved, sooznačuje samo še skupni pomen pripovedi – melanholičnost in trpko vdanost v usodo.

Vsi ti primeri so ustvarjali jasne in poudarjene sooznačitve. Pri Tavčarju pa najdemo tudi take krajinske opise, pri katerih je sooznačitev nekako skrita za običajnimi besednimi pomeni:

Nabiral sem zopet cvetje v logu blizu grada. Bil je jasen, sončen dan, ali vendar je od severne strani pihala precej hladna sapa.

Tedaj pa sem začul zopet znani peket. Tudi danes prijezdila mi je nasproti. Sapa potegne in krasni florentinec pade v pesek, kodri pa ji zavihrajo v zraku.

V hipu sem blizu nje, pobeream slamniki ter ga ji s poklonom podam.

Gospa Amalija (1875), TZD 1, 60

Prva poved ne prinaša nobenih razpoloženskih sooznačitev, zato pa je bolj dvoumna druga. Krajinski opis ima namreč v sebi izrazito kontrastne pomene (*jasen, sončen dan, hladna sapa*), pri čemer je besedna zveza *hladna sapa* v poudarjenem koncu povedi. To ustvarja nekakšen nelagodni občutek, ki pa se ne more popolnoma osamosvojiti. V nadaljevanju pripovedi namreč preberemo, da je sapa odpihnila gospodični klobuk z glave in da ga je pripovedovalec pobral ter ji ga vrnil. Pomenska koherenca veže običajne besedne pomene v stvarno delujočo celoto, kar pomeni, da imamo pred seboj čisto običajen opis nekega dogodka. Kljub vsemu pa še ni dosežena popolna koherenca z vsemi elementi krajinskega opisa. Bralec namreč ne ve, zakaj je za tak prizor bila potrebna *hladna sapa* in zakaj je bil sploh ves opis tako kontrastno oblikovan (poudarek je bil na negativnem delu kontrasta, to je na *hladni sapi*, kar poudarja tudi močna protivna vezniška zveza *ali*

vendar,) da je sooznačeval nelagodne občutke. To razpoloženje, ki ima v tem prizoru zaradi takega bralčevega spraševanja le drugotno vlogo, se potrdi šele čez nekaj strani, in sicer ob tragičnem koncu Amalije. Ugotoviti moramo, da je v tem krajinskem opisu običajni besedni pomen (denotativna semantična koherenca se je vzpostavila še v istem prizoru) vsekakor potisnil sopomen v ozadje.

Predem se lotimo še slogovne opredelitve opisanih postopkov, moramo še enkrat poudariti estetski učinek sooznačitev, ki jih prinašajo krajinski opisi. Občutij, ki jih sooznačujejo posebej oblikovani krajinski opisi, sploh ni mogoče opisati z eno besedo, kajti to bi takoj osiromašilo njihov pomen. Beseda *žalost* na primer vsebuje malo semov, krajinski opis, ki postane označujoče za žalosten občutek, pa s svojo posebno oblikovanostjo daje sooznačitvi mnogo več semov, s tem pa oblikuje tudi neko novo, v jeziku še neujeto razpoloženje. Prav v tem lahko vidimo ustvarjalnost umetnostnega jezika.

Za konec lahko nekoliko podrobneje premislimo vlogo, ki jo ima v članku obravnavani tip krajinskega opisa v celotni zgradbi. Ugotovili smo, da pri Tavčarju v zgodnjem obdobju taki opisi prevladujejo in da opremljajo zgodbo iz izrazito čustvenimi sopomeni. Opis je potreben za poglobljanje čustvene napetosti v pripovedi, pri čemer pokrajina ni več samo pokrajina, kar pomeni, da izgublja stvarne obrise. Tak tip je uporabljala romantika, ki je dajala prednost čustvom in osebnim oceni sveta, realnost pa je skušala zanikati. S takim ustvarjanjem je Tavčar utiral pot tudi poznejši moderni,¹³ saj Cankar v Vinjetah uporablja čisto iste postopke.¹⁴ Podobne krajinske opise, čeprav že precej klišeizirane, najdemo tudi pri Franu Saleškem Finžgarju.¹⁵ Zanimivo pa bi bilo raziskati, odkod je tak opis prišel v romantiko. Tukaj lahko postavimo le hipotezo, ki jo ponuja sama kompozicija besedil. V pripovedih imamo glavno os, to je zgodba, fabula, njo pa na ključnih mestih – na začetku in ali na koncu prizorov – podpirajo (torej so ji podrejeni) krajinski opisi, ki sooznačujejo določena občutja (napovedujejo ali pa potrjujejo srečne oziroma nesrečne dogodke). Ti opisi torej niso samostojni. Prav tak kompozicijski postopek pa je značilen za baročno umetnostno oblikovanje.¹⁶ V baročnem slikarstvu je krajina pogosto izražala razpoloženje naslikanih oseb (Poussin, Rembrandt), pri flamskih mojstrih pa najdemo tudi popolnoma samostojne razpoloženske pejsaže. Znano je tudi, da je romantika oboževala preteklost in pretekle kulture ter da je začela uporabljati umetnostne oblike preteklih slogovnih obdobj (v umetnostni zgodovini znani pojav historičnih slogov),¹⁷ kar bi le še potrjevalo našo domnevo, da je opisani postopek pravzaprav historična forma. Brez dvoma bodo raziskave morale iti tudi v to smer.

¹³ Tezo o Ivanu Tavčarju kot Cankarjevem predhodniku je razvil že tudi Matjaž Kmecl v svojem članku Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi (JiS XIX/1973-4).

¹⁴ Dušan Pirjevec, Ivan Cankar in evropska literatura, Cankarjeva založba v Ljubljani 1964, str. 405-406. Nadaljnje raziskave bodo pokazale, ali je Tavčar s takimi postopki vplival na Cankarja tudi neposredno (ali pa je tako oblikovanje le skupna značilnost romantike in nove romantike).

¹⁵ Gl. podroben pregled v knjigi Jožeta Toporišiča Pripovedna dela Frana Saleškega Finžgarja, Slovenska Matica v Ljubljani 1964, pogl. Pokrajina, str. 193-207.

¹⁶ Heinrich Wölfflin, Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti, Veselin Masleša, Sarajevo 1958, pogl. Mnoštvo i jedinstvo, str. 157-197.

¹⁷ Leksikon Cankarjeve založbe, Literatura, Cankarjeva založba, Ljubljana 1977, str. 214.

Leksikon Cankarjeve založbe, Likovna umetnost, Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, str. 226.

O historičnih slogih v besedni umetnosti prim. tudi Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga, Gramatična figura in metafora, str. 290, v knjigi Simpozij o Ivanu Cankarju 1976, Slovenska Matica, Ljubljana 1977.

DOPIŠOVANJE MED IVANOM TRINKOM IN ARTUROM CRONIO

V predlanskem letniku (JiS 1978/79, št. 1–5/6) sem pokazal, kako je slovenski kulturni delavec Martin Benčina pomagal s podatki dr. Arturu Croniu, vseučiliškemu prof. v Padovi, ko je pripravljaval knjigo o Otonu Župančiču (*Ottone Župančič*, Rim 1928, 137 str.). Danes si oglejmo sodelovanje med A. Cronio in beneškoslovenskim pesnikom in znanstvenikom Ivanom Trinkom Zamejskim (Trčmun 1863–1954).

Prof. Arturo Cronia je dobro poznal vse slovanske jezike in literature in v dolgi prof. službi na padovanski univerzi (1937–67) se je razvil v enega največjih italijanskih slavistov. Izdal je nad 220 razprav in knjig v italijanščini in raznih slovanskih jezikih. Pri srcu sta mu bila tudi slovenski jezik in literatura, zato ju je občasno predaval in dajal za doktorske disertacije (teze) naslove iz slov. jezika in literature (32 tez, naslovi v Mostu, Trst 1967, 265, in v knjigi Milan M. Djurica, *Arturo Cronia*, 1896–1967, Padova 1978, 89–106). Višek njegovega zanimanja za Slovence predstavlja že omenjena knjiga o Otonu Župančiču.

Na pogoste očitke, da se italijanski znanstveniki malo zanimajo za slovanki svet, je hotel Cronia odgovoriti z zgodovinskim pregledom vsega, kar so italijanski ljudje napisali o raznih slovanskih narodih in prevedli iz njihovih literatur. Ta pregled je sestavljal skoraj vse življenje in oral ledino, zato lahko rečemo, da je bilo to zbiranje in vrednotenje njegovo življenjsko delo. Prva žetev je izšla v knjigi *Per la storia della slavistica in Italia*. Zara, Libreria E. de Schönfeld, 1933, 133 str. (Collezione di studi slavi diretta da Arturo Cronia. Serie I, vol. 1). Dokončni obračun pa je izšel v monumentalni *La conoscenza del mondo slavo in Italia*. Bilancio storico-bibliografico di un millenio. Padova, Officine grafiche STEDIV, 1958, 792 str. (Istituto di studi adriatici, Venezia).

Pri zbiranju gradiva za pregled zgodovine slavistike v Italiji se je Cronia obrnil tudi na Ivana Trinka za podatke o Italijanih, ki so pisali o Slovencih, in o Trinkovem prevajanju iz slovenske in slovanskih literatur v italijanščino in o njegovih člankih za medsebojno spoznavanje. V Cronievi zapuščini so se ohranila tri Trinkova pisma iz let 1931–33 in dve fotografiji, ki ju je Trinko poslal 13. junija 1954 Croniu in na skupinsko zadaj s svinčnikom napisal, kdo je na sliki: don Raffaele Premrl, mons. Giovanni Trinko, don Mirko Mazora, don Kjacič in prof. Giuseppe Nemeč. Pisma in sliki mi je poklonila gospa Carmen Cronia in jih podajam v prevodu, ker jih je Trinko napisal v italijanščini zaradi spoštovanja do uglednega znanstvenika, čeprav je Cronia obvladal slovenščino in mu je Martin Benčina pisal v slovenščini.

Iz pisem spoznamo Trinkovo razgledanost in zanimanje za italijanska dela, ki so se nanašala na Slovenice, in njegovo prevajalsko delovanje. Ta pisma so tudi prispevek k Trinkovi bibliografiji, ki je še nimamo.

Prejasni profesor,

bojim se, da se v svoji prijaznosti preveč zanašate na moje zanimanje o tem, kar Vas posebno zanima. Na vsak način Vam zelo rad posredujem tisto malo, kar morem. O fra Gregoriju Alasia da Sommaripa se ve, da je še mlad prišel iz Rima v Devin (pri Trstu) k servitomu, ki so imeli tam samostan, in da je bil tam tudi prior. Tukaj je sestavil in potem (1607) izdal v Vidmu majhen *Vocabolario Italiano e Schiavo* z dodatkom nekaterih ital. slovanskih razgovorov, nekaj običajnejših molitev, kratkih nagovorov, kakor tudi štirih ljudskih pesmi, to je: Deset božjih zapovedi, Velikonočna pesem, tisto za binško in v pesem, ki se nanaša na Kristusovo rojstvo in na sv. Tri kralje. Delo je zelo redko. Nisem ga mogel izslediti v Mestni knjižnici v Vidmu.

Kar se tiče Nicolettija, furlanskega zgodovinarja iz Čedada, je omenil slovenske pesmi v priročni *Descrizione dei costumi del territorio di Tolmino*, ki se nahaja v njegovem še neizdanem delu *Il Patriarcato di Filippo D'Alençon*. Zadevni odlomek je priobčil Manzano v *Annali del Friuli*, zv. II., str.

332 v opombi. O pesmih je vse strnjeno v naslednje besede: »Navado imajo, da pojejo v verzih na različne načine slovenskega jezika hvalnice o Kristusu in svetnikih, kakor tudi o Matjažu, ogrskem kralju, in o drugih slavnih osebnostih trdtega naroda.«

Pomembna je Nicolettijeva (u. 1596) trditev, da je bila pod oblastjo oglejskih patriarhov v furlanskih vaseh bolj v rabi slovenščina kakor furlanščina. Tako izhaja iz neke listine iz 1475, da je bila slovenščina občevalni jezik videmskega ljudstva, medtem ko je plemstvo govorilo nemško (Kandler, v reviji *L'Istria* z dne 13. novembra 1847).

Med furlanskimi in italijanskimi pisatelji, ki obravnavajo Slovence videmske pokrajine, se moramo spomniti:

Viviani Quirico: Gli ospiti di Resia (kratek roman), Videm 1827.

Biondelli: Prospetto delle colonie straniere in Italia (Studi linguistici), Milano 1857.

Valente: Sul linguaggio slavo della Valle di Resia (Giornale di Udine, 1868, n. 293).

Ascoli: Studi critici (Gorizia, Paternolli, 1861).

Pigorini Ber: I nostri confini. Dagli Slavi ai Valdesi (Nuova Antologia, 1 nov. e 1 dic. 1894).

Podrecca (Carlo): Slavia Italiana (Cividale, Fulvio, 1884).

Podrecca: Le vicinie (ibid. 1887).

Podrecca (A.): Osservazioni circa la lingua slava parlata sulle Alpi del Friuli (Udine, Seitz, 1864).

Gujon Br.: Colonie slave d'Italia (Studi glottol. di G. de Gregorio, vol. IV).

Več monografij je napisal tudi prof. *Musoni*, kot: Usi e costumi degli Sloveni Veneti (Archivio per le tradiz. popol., Palermo, Clansen, 1900).

La vita degli Sloveni (Ibid. 1902).

Gli studi di folk-lore in Friuli (Udine, Bardusco, 1904).

Sulle condizioni economiche, sociali e politiche degli Slavi in Italia (Atti IV Congr. geogr. Ital. Roma 1896).

Napisal je več drugih stvari zemljepisnega značaja kakor tudi obširen in učen prispevek za veliko Guida del Friuli (zv. IV, Prealpi Giulie).

Potem je še priobčil: Resia, abitanti, parlate (Firenze 1898) prof. G. Loschi, ki je pripravil drugo izdajo dela v Vidmu in ga natisnil v knjižici na 64 straneh v istem letu (prva izdaja je izšla v Rivista geograf. ital. v Florenci).

Istemu Loschiju se moramo zahvaliti za uvod (posnet po Baudouinu de Courtenayu) v II Catechismo Resiano, ki ga je izdal v Vidmu 1894, in La Grammatica della lingua slovena dr. Sketa, prirejena za Italijane.

Seveda so mnogi drugi pisali članke za časopise, toda jih ni vredno navajati.

Ne moremo zahtevati, da sem Vam dobro postregel. Sprejmite dobro voljo. Z vsem spoštovanjem in z največjim čislanjem

Vaš vdani
duhovnik Giovanni Trinko

Pismo je napisano na navadni pisemski papir (14,5 × 19 cm) na vse štiri strani z izpisano Trinkovo pisavo. Ovitek se ni ohranil.

Fra Gregorio Alasia da Sommaripa, italijanski jezikoslovec in zgodovinar (Sommariva del Bosco, Piemont okr. 1578 – Rim 1626), je prišel 1601 z grofom Raimondom della Torre Valsassina v Devin pri Trstu, pel tu novo mašo in do 1612 opravljal dušno pastirstvo ter vodil novo naselbino servitov v Devinu. Tedaj je izdal *Vocabolario italiano e schiavo, Udine 1607*. Trinko je poslal podatke iz Kid-

ričeve razprave v LZ 1924, lahko tudi iz SBL I, 1925. Cronia omenja v knjigi *La conoscenza del mondo slavo Kidričeve* razpravo (str. 198). Trinko ni videl izvornika, ker je edini ohranjeni izvod v NUK v Ljubljani. Druga, faksimilirana izdaja je izšla 1979 v Ljubljani.

Mestna knjižnica (Biblioteca civica) v Vidmu je stara in bogata, predvsem s tiski, ki se nanašajo na Furlanijo, a važna je tudi za Slovence v Italiji. Odkar so ustanovili 1968 v Vidmu Fakulteto za tuje jezike in literature in 1978 samostojno univerzo, postaja Mestna knjižnica vedno bolj univerzitetna. V kartoteki imajo opisanih večino Trinkovih del.

Marcantonio Nicoletti (u. 1596), furlanski zgodovinar, piše prvi o slovenskih ljudskih pesmih v neizdanem *Il Patriarcato di Filippo D'Alençon*, od koder je nekaj odlomkov priobčil Fr. Di Manzano v *Annali del Friuli*, II, Udine 1858, 332.

Pietro Kandler (Trst 1805–72) je bil zgodovinar Trsta in Istre. Izdajal je reviji *L'Istria* (1846–52) in *Codice diplomatico istriano* (1853–64), kjer je objavil najstarejše dokumente. Trstu je posvetil več del, najvažnejše je: *Storia del Consiglio dei patrizi di Trieste dall'anno 1382 con documenti*, Trst 1858, 2. izd. 1972. V polemiki z njim je napisal Josip Godina *Verdelski Opis in zgodovina Tersta in njegove okolice*, Trst 1872. Prim. *Primorski slov. biografski leksikon* (PSBL), V. snopič, Gorica 1978, 435–36.

Viviani Quirico je bil malo znan pisatelj in se je dotaknil Rezijanov v kratkem romanu. Prvič je izšel z naslovom *Lettere inedite pubblicate per le nozze Cortelaris-Vorajo*, drugič z naslovom *Gli ospiti di Resia*, Udine 1827. V njem opisuje navade in običaje Rezijanov (plese, proščanja, pogrebe), ki jih imajo po izvoru za »scitske«, to je ruske. Roman je predstavil Slovcem Milko Matičetov v *Rezija in Rezijani* v romantični povesti iz leta 1827, *Razgledi* VII, Trst 1952, št. 7–8. (Cronia 459).

Biondelli B. je bil jezikoslovec. V *Atlante linguistico d'Europa*, I, Milano 1841, 202–32, je dobro zajel »družino slovanskih jezikov« (Cronia 400). Med prvimi je priobčil topografski in statistični pregled slovenskega jezika v Italiji v *Studi linguistici*, Milano 1857. (Cronia 63, 374, 400).

Valente S. je neznan in ga ne omenjajo poznejše bibliografije, ker gre samo za časopisni članek. Cronia ga navaja po Trinku (str. 414).

Ascoli Graziadio Isaia (Gorica 1829 – Milan 1907) je bil eden največjih italijanskih in svetovnih jezikoslovcev. Nad 30 let je poučeval na *Accademia scientifico-letteraria* v Milanu primerjalno gramatiko in vzhodne jezike. Napisal je ogromno, za Slovence so važni *Studi critici*, Gorica 1861, čeprav izrecno ne razpravlja o slovenskih problemih. Beneškoslovenskega jezikoslovca prof. Bruna Guyona je usmeril v toponomastiko (prim. PSBL VI), dopisoval pa si je z goriškim kulturnim delavcem Štefanom Kociančičem in Franom Miklošičem. Prim. PSBL I, 20–22. Cronia ga večkrat omenja.

G. Pigorini Berj je neznan. Cronia piše, da je izšlo v pismu omenjeno delo leta 1894 v *Franfulla della Domenica*, ki je začela izhajati 1879 v Rimu in je dolgo izhajala. Veliko je pisala o Slovanih in pri našala prevode iz slovanskih literatur, predvsem iz ruske. (Cronia 566–67).

Podrecca Carlo (Čedad 1839 – Rim 1916) je bil odvetnik (»l'avocat dai sclàs« – slovenski odvetnik) in raziskovalec beneškoslovenske preteklosti. Napisal je veliko, najvažnejši pa sta omenjeni knjigi. *Slavia italiana* je izšla v drugi izdaji v Trstu 1977 z biografsko in bibliografsko spremeno študijo Pavla Petriciga. Cronia ga večkrat navaja.

Podrecca Anton (Škrutovo 1794 – Sv. Lenart Slovenov 1870) je bil znan pridigar, med drugim dvorni pridigar parmskih vojvod, vikar v Fagnani, od 1839 v Sv. Lenartu tudi občinski učitelj do 1868 in pridigar. Po smrti je izšlo njegovo delo *Della patria di Jacopo Stellini e del suo sistema morale*, Padova 1871. Glej Guglielmo Biasutti, *Sacerdoti distinti dell'arcidiocesi di Udine, defunti dal 1863 al 1884*, Udine 1959, 52, in Blaž Tomažević, *Slovensko slovstvo v Beneški Sloveniji*, Jis III, 1957/58, 115 (z več netočnostmi). Cronia ga ne omenja.

Guyon Bruno (Brnas pri Špetru Slovenov 1868 – Neapelj 1943), jezikoslovec in vseučiliški prof. v Neaplju za srbohrv. in slov. od 1915. Napisal je vrsto jezikoslovnih, predvsem toponomastičnih razprav: *Le colonie slave d'Italia* (1907), *Sull'elemento slavo nella toponomastica della Venezia Giulia* (1907) idr., slov. slovnico *Grammatica, esercizi e vocabolario della lingua slovena*, Hoepli, Milano 1902, 1918, in srbsko slovnico *Grammatica teorico-pratica della lingua serba*, Hoepli, Milano 1919. Vrsto razprav iz časopisov o Južnih Slovanih je ponatisnil v knjigi *Balkanica*, Milano 1916, o kateri je zapisal Cronia, da je »una miniera di errori« (brezno napak) (str. 523). Glej M. Jevnikar, *Slov. slovnica za Italijane B. Guyona*, SR 20/1972, 251–53 in PSBL VI.

Musoni Francesco (Sarženta v Benečiji 1864 – Špeter 1923), zemljepisec, prof. v Palermu in Vidmu, župan v Špetru, docent v Padovi. Napisal je nad 60 znanstvenih razprav, poleg v pismu omenjenih še: *La Resia e i Resiani* (Geografia per tutti, II, 1892), *Le sedi umane nel bacino del Natisone*, Firenze 1908, Jugoslavia, Firenze 1923. Guida delle Prealpi Giulie je izdal O. Marinelli v Vidmu 1912. Kot župan je zagovarjal asimilacijo Benečanov (prim. C. Podrecca, *Slavia italiana*, Trst 1977, 60).

Loschi Giuseppe (Benetke 1858 – Treviso 1937), prof. v Vidmu, Reggellu pri Firencah in v Vidmu. Na njegovo kulturno delovanje je plodno vplival I. Trinko, sodeloval pa je z Baudouinom de Courtenayem, C. Podrecco in Fr. Musonijem. Poleg v pismu omenjenih del je izdal vrsto razprav iz furlanske in deloma slovenske preteklosti. (Prim. M. Jevnikar, uvod v dr. A. Kacina *Grammatica della lingua slovena*, Lj.-Trst 1972, 7–8.)

Trinko je v pismu navedel samo nekaj mož, ki so se ukvarjali s Slovenci v Italiji, celotno podobo je podal dr. Cronia v omenjeni *La conoscenza del mondo slavo in Italia*.

2.

Videm, 28. II. 32

Prejasni gospod,

moji številni opravitki mi niso dovolili, da bi bil takoj odgovoril na Vaše cenjeno pismo z dne 19. t. m. Med prostim časom sem prevedel iz slovanskih jezikov precej stvari. Taras Bulba je izšel v podlistku 1902 v *Cittadino Italiano* iz Vidma in istega leta ga je izdala Tipografia del Patronato iz istega mesta v knjigi posebej.

Še kot študent sem prevedel Gospoda Mirodolskega (Il signor di Valpacifico) za isti časopis, ki ga je objavil v letu 1866, in je bil potem brez moje vednosti ponatisnjen v *Il Pensiero Slavo* (razen če se ne motim glede imena) iz Trsta, a ni bil posebej objavljen.

Pred vojno sem prevedel iz slovenščine tudi Tavčarjevo novelo *Vita vitae meae*, vendar se ne spominjam, katerega leta (morda 1884 ali 85). V 1887 sem prevedel zanimivo zgodovinsko monografijo o *Colonie Slovene nel Friuli* (manjše delo 44 strani – Videm, Tip. del Patronato). Prevedel kako Prešernovo pesem, zlasti v Prešernovem albumu (Ljubljana 1900), in kaj (zlasti Človeka nikar!) iz Gregorčiča.

Iz ruščine sem prevedel razen Tarasa Bulbe različne črtice iz Lovčevih zapiskov Turgenjeva (revija Leonardo da Vinci, Milan 1888); nekaj Tolstojevih krajših ljudskih povesti (Videm, *Il Cittadino Italiano*, leta?); dve ali tri pesmi Nekrasova (priložnostne izdaje za enkratno št.).

Iz poljščine sem prevedel (prvi v Italiji) Sienkiewiczovo *Seguiamolo!*, ki je, izdana posebej skupaj z Jankom (glasbenikom) in z Orfanella istega pisatelja, doživela 3. izdajo leta 1903 (Videm, Tip. d. Patron.).

Iz češčine sem prevedel *Gli angeli superbi* A. Chlumeckyja (Leonardo da Vinci, Milan 1888).

Ostalega se v tem trenutku ne spominjam, ker si tega nisem zabeležil. Prav tako se ne spominjam drugih prevodov izpred vojnih let, ki so jih napravili drugi. Vendar je kaj moralo biti v *Il Pensiero Slavo* iz Trsta. To je, kar Vam morem povedati nekoliko v naglici.

Zdaj se spominjam, da sem napisal za *Slovansky Přehled* iz Prage (za enega izmed prvih letnikov, ne vem, v katerega) informativen članek o italijanskih prevodih slovanskih avtorjev. Morda boste mogli najti tam kak podatek, ki se ga zdaj ne spomnim. Slov. Přehled lahko najdete v Brnu.

Vaša knjiga bo seveda dobrodošla in zelo Vam bom hvaležen, če mi boste, kakor mi pišete, blagovolili poslati izvod.

Z največjim spoštovanjem

zelo vdani
Giovanni Trinko

Pismo je napisano na malo večji pisemski papir kakor prvo (16 × 19,1 cm) na treh straneh z roko. Ovitek se ni ohranil.

V pismu odgovarja Trinko Croniu, kaj je prevedel iz slovanskih literatur v italijanščino. Seznam ni popoln in še vedno ni raziskano to področje Trinkove dejavnosti. Prevajal je predvsem v mlajših letih (nova maša 1886) in še nekaj tem v našem stoletju, ko je tudi pesnil (Poezije, Gorica 1897). Največ je sodeloval v videmskem katoliškem dnevniku *Il Cittadino Italiano*, ki ga je ustanovil beneški duhovnik Giovanni del Negro (1840–1900). Ta je prišel 1880 v Videm ter ustanovil in vodil dvajset let tiskarno *Tipografia del Patronato* in omenjeni dnevnik. Tiskarno je potem prepustil bratoma Loschi (glej 1. pismo). Glej G. Marchetti, *Il Friuli*, Udine 1974, 961.

Stritarjev Gospod Mirodolski je izšel 1886 v *Il Cittadino Italiano* pod naslovom *Il Signor di Valpacifico*. *Racconto di Giuseppe Stritar*. Versione dallo sloveno di I. T. (LZ 1886, 191). Če je izšel v tržaškem *Il Pensiero Slavo*, ni raziskano, ker je ta časopis najprej izhajal v Pulju kot *Diritto croato*, v Trstu je izhajal od 10. apr. 1894 do sept. 1898 kot *Il Pensiero Slavo*, nato v francoščini in hrvaščini kot *La Pensée slave*, od 1903 v hrvaščini kot *Slovenska Misao*. (Glej Silvana Monti Orel, *I Giornali triestini dal 1863 al 1902*, Trst 1976, 442, 660–61). V Trstu ga je izdajal in urejal Antonio Jukić. Nedovoljeni ponatis v *Stritarjevem ZD* ni naveden, Marijan Brecelj pa ne navaja v *Bibliografiji prevodov iz slovenskega leposlovja* (*Le livre slovène*, 1971) nobenega prevoda tega romana.

O Tavčarjevi noveli *Vita vitae meae* je pisal Trinko Fr. Levcu: »Čudite se, da nisem kaj boljšega prevel... Tavčarjevo povest pa sem prevel tako rekoč za kratek čas, in sicer večinoma z olovko na sprehodih, ko se mi ni več ljubilo sedeti za mizo... Slovenska literatura ni poznana na italijanskem, kakor je tudi malo poznan slovenski narod... Vita vitae meae je menda prvo slovensko poitalijančeno delce.« (pismo 3. mar. 1885 Levcu; Fr. Bernik, *Pisma Frana Levca*, III. knjiga, Lj. 1973, 250.). Levec je o prevodu dvakrat poročal v LZ 1885: prvič, da je Trinko povest prevedel in da »prevod v kratkem objavi neki italijanski dnevnik v Vidmu« (str. 186); drugič, da prinaša *Il Cittadino Italiano* prevod od 47. št. dalje (str. 247). Prevod je torej izšel 1885.

Razpravo *Colonie Slovene nel Friuli* je napisal Simon Rutar pod naslovom *Slovenske naselbine na Furlanskem* (LZ 1883). Pri Rutarju piše v SBL III, 175, da je izšel Trinkov prevod 1891.

Prešernove pesmi, ki jih je prevedel Trinko za *Prešernov Album* (1900), so naslednje: *Serenata* (Pod oknom), *Dove?* (Kam?), *La madre illegittima* (Nezakonska mati), *Al poeta* (Pevcu); soneti: *Gli Omeri nostri vi daranno il canto* (Očetov naših...), *O donna, le tue lodi e del mio cuore* (Ran mojih...), *Mesto suonò il mio canto fra le alpestri* (Obdajale so utrjene jih skale), *La patria nostra lotte si ebbe a stento* (Viharjev jeznih...), *Vivono, ahj mè! di pianto e di dolore* (Jim moč so dale...), *Za druge Prešernove pesmi* ni ugotovljeno, da bi jih bil prevedel. Cronia piše, da jih je nekaj izšlo v *Il Cittadino Italiano* (str. 464).

Kaj je prevedel Trinko iz *Gregorčiča*, ni raziskano.

Črtice Ivana Turgenjeva iz Lovčevih zapiskov so izšle pod naslovom *Annotazioni d'un cacciatore*.

Izmed Tolstojevih črtic je znan le Trinkov prevod *Dove c'è carità c'è Dio*, ki je izšla v *Il Cittadino Italiano* 1898.

O prevodih pesmi *Nikolaja Nekrasova* ni nič znanega. Izšle so, kot piše, v priložnostnih izdajah. V Italiji izhajajo take izdaje ob raznih svečanostih, ob novih mašah, porokah ipd. Tudi Trinko je oskrbel nekaj takih brošuric, v sedanjem času jih je izdal več mons. Angel Cracina, dekan v Buii (glej PSBL III, 202–03).

Henrika Sienkiewicza je prevedel tri črtice: *Seguiamolol* je izšla najprej v *Il Cittadino Italiano* 1894. Prevedel jo je tudi v latinščino in je izšla v *Vox urbis*, kakor poroča Cronia (str. 543). L. 1900 je izšla v Vidmu knjiga s tremi črticami: *Seguiamolol*, *Janko il musico*, *Orfanella* (3. izd. 1903). Istega leta je izšel posebej v knjižici *Janko il musico*.

Za Slovanský Přehled je napisal Trinko dve poročili, in sicer za II. letnik (Praga 1910): *Vlaši a Slované in Dopisy z Italie*.

Trinko je pozabil omeniti, da je prevedel *Puškinovo* pesem *Klevetnikam Rossiji* kot *Ai detrattori della Russia* in se podpisal *Zamejski* (*Il Pensiero Slavo*, Trst 1895, št. 40). Obsega 8 kitic in 79 verzov z rimo. Istega meseca je izšla tukaj tudi *Tolstojeva* črtica *Dove c'è amore c'è Dio*, a brez podpisa (19. okt. 1895). Morda je Trinko ta ponatis zamenjal z *Gospodom Mirodolskim*.

Leta 1899 je izšla v Feltrah knjiga G. Loria – I. Trinko: *Boris Godunof*. Giovanni Loria se je pisal Fortunato Frattini in je bil ugleden zdravnik v Feltrah. Izdal je tudi knjigi: *Fiori stranieri* in *Nuovi fiori stranieri*, Feltre 1899, 1907, kjer sta tudi Trinko in Podrecca.

Prevedel je še svojo pesnitev *Pad Ogleja* kot *L'Eccidio d'Aquileja*, Udine 1896, in napisal knjigo *Storia politica, letteraria ed artistica della Jugoslavia*, Udine 1940.

3.

Tercimonte (Savogna), 29. VIII. 33

Slavni profesor,

pred časom sem prejel Vašo ljubezavno dopisnico in v teh dneh, ko sem šel slučajno skozi Videm, sem našel v semenišču tudi Vašo zanimivo knjigo. Iskrena hvala za vse. Ne bom zamudil, da bi ne ocenil Vašega dela, brž ko bom sklenil potepanje, kateremu se navadno predam med počitnicami. Po bežnem pregledu Vaše knjige vidim, da je zares publikacija izredne važnosti v svoji vrsti, in je prav, da je na široko poznana.

Blagovolite medtem sprejeti poleg zahvale tudi moj najspoštlivejši poklon.

Zelo vdani
G. Trinko

Naslov: Chiarissimo Signore (Sig. Dott. Prof. Arturo Cronia) Zara – S. Michele, 4 (Dalmazia). Žig: Savogna 30. 8. 33.

Pismo je napisano na nekoliko boljši pisemski papir (11 × 18 cm) na prvi strani.

Cronia mu je poslal knjigo *Per la storia della slavistica in Italia*, Zara 1933. Če jo je Trinko kje ocenil, ni znano, v kartoteki videmske Mestne knjižnice ni navedena.

(Drugo Trinkovo pismo sem objavil v Trinkovem koledarju 1979 (Gorica), 67–73)

Martin Jevnikar
Fakulteta za tuje jezike in literature v Vidmu

MODALNI GLAGOLI V IZVIRNEM BESEDILU MICKIEWICZEVEGA GOSPODA TADEJA IN NJIHOVI USTREZNIKI V SLOVENSKEM PREVODU

Jezikovno gradivo – slovenski prevod Mickiewiczzevega Gospoda Tadeja, ki me zanima predvsem glede na to, kakšna jezikovna sredstva ustrezajo poljskim modalnim glagolom – pojmem strogo lingvistično. Zaradi propedevtičnega značaja svojega spisa ne upoštevam pojavov, ki izhajajo iz svojstvene organizacije tega gradiva na ravni pesniškega jezika. Res je tudi, da tako v umetniškem prevodu kot v vsakem jezikovnem sporočilu veljajo ista pravila uporabe modalnih izrazov in sredstev. Ker je trinajsterec v izvirnem besedilu in jamski aleksandrinec v slovenskem prevodu razmeroma dolg verzni vzorec, so težave pri izboru rimanih besed in sredstev razmeroma redke, na primer:

»kakor da končati noce in le k zanimanju spodbuja čakajoče«
(kończyć powieści nie raczy, jak gdyby chcił zaostrzyć ciekawość słuchaczy) ks. VIII v. 262.

V jezikovni komunikaciji uresničuje modalnost »subjektivni odnos govorečega do tega, kar je vsebina njegovega sporočila«. Termin »modalnost«, ki se je nekoč omejeval v glavnem na glagolske naklone (lat. modus), pojmuje danes mnogo širše. Poleg lastnosti, ki izvirajo iz tradicionalnega pojmovanja naklona, sodijo v njegovo semantično polje tudi tiste lastnosti, ki odločajo o razliki med trdilnostjo in zanikanjem, med povednimi in vprašalnimi stavki. Po mnenju K. Polaškega ne bi smeli opazovati vseh teh pojavov samo na eni ravni. Avtor vzpostavlja dva tipa pojavov, ki na različen način izražajo modalnost. Prvi tip povezuje s slovnično kategorijo naklona in tako imenovanimi modalnimi glagoli in ga imenuje »verbalna modalnost«. Drugi »je v tesni zvezi s problematiko tako ime-

¹ Gołąb, Heinz, Polański, »Słownik terminologii językoznawczej«, PWN, Warszawa 1968, str. 351.

novanih stavčnih vrst ali vrst stavkov, ki jih določamo glede na njihovo intencionalno funkcijo² in ga imenujemo stavčna modalnost.

Predmet analize v mojem primeru je način izražanja modalnih pomenov z glagoli.

Osnovno modalno enoto določamo glede na semantično kategorijo možnosti – glagol »moči«, nujnosti – glagol »morati«, lastnine – glagol »imeti« in želje – glagol »hoteti«.

Zdaj naj pristopim k analizi uresničevanja posameznih modalnih glagolov.

Moči

Tako kot v poljščini ima tudi v slovenščini od fleksijskih oblik osebno in časovno paradigmo, nima pa posebne velelniške oblike. Poljski zvezi *móc + infinitiv* v slovenščini ustrežata dve uresnitveni:

I. moči + infinitiv

primeri – »in peš v svetišče tvoje *moget sem oditi*«
(i zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu iść) ks. I. v. 11

»in še stogi žita, ki *niso* ga pod streho *mogli* vsega *dati*«.

(i przy niej trzy stogi użątka, so pod strzechą zmieścić się nie może ks. I v. 30

II. lahko + VF

primeri – »v arest *lahko* vse vkup *spravim* že sedaj«
(mogę teraz was wszystkich wziąć w areszt od razu) ks. IX. v. 181

»s pajkom čisto same *se lahko borijo*«
(z pajakiem sam na sam może się borykać) ks. II v. 706
»*lahko se spremeni*«
(może się zmienić) ks. V v. 9

V drugem tipu zvez je nosilec »možnosti« prislov *l a h k o*, ki z VF jemlje nase funkcijo glagola moči.

Obe modalni konstrukciji služita za določanje odvisnosti med položajem, ki ni po bliže nedoločen (imenovali ga bomo X) – o možnosti ali nemožnosti njegovega obstoja sporoča govoreči – in dejanjem (ali širše položajem) Y', o katerem govori stavek. J. Puzynina³ uporablja pravila, ki so obvezna v logiki, in predstavlja ta tip z naslednjo formulo:

Y' je možen = ni res, da je potreben ne Y' =
= ni res, da obstaja položaj X, ki vsebuje ne Y'.

Drugače bo videti takšna relacija v primeru drugega modalnega glagola – *morati* (ki zaznamuje nujnost). Tukaj je predpostavka, da se dejanje Y' mora uresničiti, istoznačna nujnost takšne situacije X, ki implicira Y', ali po vzorcu:

Y' je nujen = obstaja položaj X, ki vsebuje Y'.

Nikalno obliko semantične kategorije, o kateri govorimo, uresničuje tako kot v poljščini dodajanje nikalne partikule pred VF, na primer:

»in ga nihče na lov več spraviti *ne more*«
(nikt go na polowanie uprosić nie może) ks. I. v. 795,

»a se na rodno grudo vrača, ker je star in več *ne more* zanjo v boj«
(przynosił kości stare na ziemię ojczystą, której już bronić nie mógł) ks. I. v 913

² K. Polański, »Rodzaje zdań a zagadnienie tzw. modalności na przykładzie języka górnołużyckiego« v »Studia z filologii polskiej i słowiańskiej« nr 8, Warszawa 1969.

³ J. Puzynina, »O modalności w polskich derywatach« v »Tekst i język – problemy semantyczne« red. M. R. Mayenowa, PAN, Warszawa 1974.

V nikalnih stavkih je mogoče samo uresničevanje I. tipa (*moči + infinitiv*), zveze z *lahko* pa ne tvorijo nikalne oblike.

Semantično raznoličen je glagol *morati* – pogosto izraža nujnost dejanja s potencialnim agensom, ki mora nujno izvršiti dejanje, na primer:

»oprosti, *morali smo* sestii«
(przepraszam, misiełiśmy siadać) ks. I. v. 586,

»čeprav hudo ne rada, *mora se* vrniti«
(wracała wstrzymując się, lecz musiała wrócić) ks. III. v 92

»pregledati račune *mora se* tekoče«
(misał wszystkie dzienne rachunki przezierać) ks. I. v 848.

Lahko pa se tudi, podobno kot v stavku »se vneti, tja v idealne sfere *treba je* vzleteti« (sztukmistrz musi ulecieć w sfery ideału) ks. III v. 609, uporablja figurativno in izraža težnjo, ki je ni treba nujno doseči.

Ta glagol zamenjuje tudi druge osnovne modalne enote, na primer – izraz »to *moraš* narediti« lahko v poljščini zamenjujemo z izrazom »*masz* to zrobić« v pomenu »*musisz* to zrobić«. Če bi za A. Wierzbicko⁴ analizirali ta glagol v relaciji »nujnost« in »volja po uresničenju«, bi prišli do naslednjih sklepov:

»to moram narediti« pomeni isto kot »tega ne morem narediti« in »to lahko naredim« isto kot »če hočem – bom naredil«, »moram narediti« pomeni torej »ni res, da ne bom naredil tega, če nočem«, torej »morati« kaj narediti se pravi »narediti nekaj ne po lastni volji« oziroma »hotenju« (če uporabimo avtoričino izrazoslovje).

Na zanikane oblike v obravnavanem besedilu nisem naletela, zato bom ta problem predstavila samo teoretično. V slovenskem jeziku praviloma ne moremo uporabljati osebnih oblik glagola *morati* v nikalnih stavkih. Če hočemo zanikati, moramo uporabiti neosebno obliko

biti + treba – ni treba
ni bilo treba
ne bo treba.

Dejstvo, da se zanikana oblika glagola *morati* v slovenščini ne rabi, je zgodovinsko utemeljeno. Gre za natančnost in izognitev nesporazumov v konfrontaciji modalnih glagolov – že omenjena *ne morem* in hipotetičnega *ne moram*.

Prihajam k uresničevanju modalnega glagola *hoteti*. Če se v stavku ujema osebek in nosilec hotenja, ki ga izraža glagol *hoteti*, je običajna formula *hoteti + infinitiv*, na primer:

»Bog ve, da *hotel sem* le dobro narediti«
(Bóg widzi, szczerze chciałem interesu dobić) ks. III v. 473,
»komedijo *sem hotel prirediti* malo«
(chciałem wam komedję niby to wyprawić) ks. IV v 869,
»kolikokrat *sem hotel se odkriti* sam«
(ileż to razy chciałem serce swe otworzyć) ks. X v. 573.

Če takega ujemanja ni, velja formula *hoteti + da stavek*. Tega tipa v besedilu ni bilo, opazne pa so nekatere substitucije, na primer »gradu nihče *ni maral*«

(zamku żaden wzięść nie chciał) ks. I v. 276, prevajalka je uporabila emocionalno zaznamovan sinonim. Glagol *marati* je ekspresiven, predvsem v govornem jeziku, na primer:

»nihče me *ne mara*« (nikt mnie nie lubi).

Dogaja pa se tudi, da prevajalka zamenjuje zaznamovani izraz z nevtralnimi, na primer:

»kończyć powieści nie *raczy*, jak gdyby chciał zaostrzyć ciekawość słuchaczy« ks. VIII v. 262
(kakor da končati noče in le k zanimanju spodbuja čakajoče)

⁴ A. Wierzbicka, »Kocha, lubi, szanuje – medytacje semantyczne«, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.

»ješli Zosia czekać *raczy*, może mnie wkrótce lepszym, godniejszym obaczy« ks. X v. 298
(če me čakati bo *hotela*, morda me kmalu boljšega bo bolj vesela).

Arhaična forma »*raczy*« je v obeh primerih prevedena s stilno nevtralnim glagolom *hoteti*. V obeh primerih se razlikuje od izvirnika slovnični čas. Veljalo bi pripomniti, da prevajalka opušča v prvem primeru nevtralni glagol *hoteti*, v drugem spreminja stavčni vzorec. Severozahodni slovenski leksem »račiti« je zaradi zemljepisne omejenosti in izrazite arhaičnosti neprimeren. Semantično polje glagola *chcieć hoteti* je v poljščini širše kot v slovenščini. Zato srečujemo v prevodu ustreznike tipa »*rad bi*«, na primer:

»*rad bi*, da nečak po svetu gre«
(chciałbym i synowca wystać pomiędzy ludzie) ks. III v. 402
»tako *bi rad*, pa kaj, ko nove so težave!«
(chciałbym bardzo, cóż kiedy mam trudności nowel) ks. III v. 417.

Zanikane oblike tvorimo z zanikanim sedanjikom in prihodnjikom glagola *biti* in preteklim deležnikom za pretekli in prihodnji čas, v sedanjiku pa se nikalni členek (partikula) zliža z glagolom *hoćem* – *noćem*, *noćeš* itd.

Zaradi posplošujočega pomena druga oseba ednine lahko zamenjuje poljske deležniške stavke, na primer:

»pa *hoćeš noćeš* čakajo« (muszą chcą nie chcą zostać) ks. VI v. 493.

Včasih je temu vzrok leksikalizacija, včasih purizem 19. stoletja.

In končno moram spregovoriti še o tem, kako se uresničuje v slovenskem prevodu modalnost z glagolom *imeti* (*mieć*), ki ima v poljskem izvirniku največjo frekvenco. Razlike v rabi tega glagola naj ilustrira preglednica pomenskih razsežnosti tega glagola v obeh jezikih.

POMENSKE razsežnosti	mieć	imeti
1) lastnina	+ Nogi <i>miał</i> długie ks. I v. 445 <i>ma</i> żądło w języku ks. I v. 729 Stolnik ..., <i>miał</i> jedyne dziecię ks. II v. 263	+ Noge <i>imel</i> je dolge <i>żelo ima</i> v jeziku Stolnik ..., edinko lepo je <i>imel</i>
2) bivanje (samo nikalni stavki)	+ Bo nad ciebie <i>nie miała</i> strzelca Litwa nasza ks. X v. 709 Takiej kawy jak w Polsce <i>nie ma</i> w żadnym kraju, ks. II v. 497	- <i>Ni</i> v Litvi strelca še <i>bilo</i> kot ti A kave kot na Poljskem <i>ni</i> v nobenem kraju
3) modalnost	+ Zamek, Horeszków siedlisko, <i>ma</i> pójść w ręce Sopiców? ks. II v. 208 Ja <i>mam</i> puszczać buntowników! ks. IX v. 135	- Ta grad, kjer je Horeszkov rod prebival, <i>naj</i> dobi Soplica? Upornike spustim <i>naj</i> !?

Veljalo bi pripomniti, poljski modalni konstrukciji *imeti + infinitiv* ustreza slovenski železnik *naj + VF* v sedanjem in prihodnjem času ali v pogojniški obliki.

Način izražanja negacije sem predstavila v pregledu bivanjske vsebine glagola *imeti*. Pripomniti je treba, da neosebno obliko poljskega glagola *mieć* zamenjuje v slovenščini glagol *biti* po zlitju nikalne partikule z glagolsko obliko za tretjo osebo (ni + je → ni).

Rada bi opozorila še na vprašanje različnih konstrukcij z vrstnim predznakom. Znano je, da v poljščini ni teoretičnih omejitev dolžine stavčnega člena. V obravnavanem besedilu sem našla stavek, ki vsebuje modalna glagola v sosednjih položajih – *chce mieć obiad polski* ks. XI v. 108 (naj bo kosilo poljsko). V govorjenem jeziku srečujemo še bolj razvite oblike, na primer:

»może chcesz mieć taki sweter?« (bi morda rad tale pulover),
»może to ty miałeś mieć ten referat?« (zdi se mi, da bi moral ti imeti ta referat).

Stavek, ki sem ga navedla iz izvornika *Gospoda Tadeja*, je prevajalka izoblikovala po pravilu 3) – *naj bo kosilo poljsko*. Dobeseden prevod *hočem imeti poljsko kosilo* bi lahko sugeriralo *hočem pojesti poljsko kosilo*.

Možni in iz logičnega stališča utemeljeni, čeprav slovniško nepravilni so slovenski stavki kot – *rad bi mogel ubiti zmaja, rad bi hotel umreti*, ki delujejo kot anakoluti.

Pregled načinov izražanja modalnosti v slovenskem jeziku ob prevodu *Gospoda Tadeja* dovoljuje naslednje sklepe:

1. Uresničevanje kategorije možnosti poteka v slovenščini na dva načina: *lahko + VF* v trdilnih stavkih, *moći + infinitivus* v nikalnih. Afirmativne konstrukcije *moći + inf.* so možne in pravilne, vendar manj pogoste in stilistično zaznamovane.

2. Modalnega glagola *morati* praviloma ne moremo zanikati. Redki so vprašalni stavki za pretekli čas, na primer – »ali ne bi morala priti ob osmih v pomenu czy ona nie miała przyjść o ósmej?«

3. Iz točke 1 in 2 izhaja bolj splošen sklep, namreč, da se oba modalna glagola podrejata sistematski substituciji – *morati* v negaciji s prislovom *treba*, *moći* v afirmaciji s prislovom *lahko*.

Takega vpliva na izbor modalnih sredstev negacija v poljščini nima.

4. Iz obravnavanega gradiva izhaja, da je pomenska razsežnost modalnega glagola *hoteti* v poljščini širša kot v slovenščini.

5. Glagol *imeti* v analiziranem prevodu nima modalne funkcije. V duhu jezika ga zamenjuje železnik za sedanji, prihodnji in pretekli čas.

Elżbieta Babuła
Jagelonska univerza v Krakovu

BIBLIOGRAFIJA

1. Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, »Słownik terminologii językoznawczej«, PWN, Warszawa 1968.
2. K. Polański – »Rodzaje zdan a zagadnienie tzw. modalności na przykładzie języka górnoślązkiego« v »Studia z filologii polskiej i słowiańskiej«, nr 8, Warszawa 1969.
3. J. Puzynina – »O modalności w polskich derywatach« v »Tekst i język – problemy semantyczne« red. M. R. Mayenowej, PAN, Warszawa 1974.
4. A. Wierzbicka – »Kocha, lubi, szanuje – medytacje semantyczne«, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
5. Z. Saloni, »Cechy składniowe polskiego czasownika«, PAN, Warszawa 1976.
6. J. Toporišič – »Slovenska slovnica«, Maribor 1976.
7. J. Firbas, »O pojęciu dynamiczności wypowiedzeniowej w teorii funkcjonalnej perspektyw zdania« v »Tekst i język – problemy semantyczne« red. M. R. Mayenowej, PAN, Warszawa 1974.
8. Z. Saloni, »O możliwości elipsy określenia czasownika w polskim tekście wielozdaniowym« v »Tekst i język – problemy semantyczne« red. M. R. Mayenowej, PAN, Warszawa 1974.

TRIDELNA ZGRAJENOST ALI FRAGMENTARNOST OTROŠKEGA SESTAVKA

Učenci že iz nižjih razredov prinesejo v 5. razred trdno prepričanje, da mora imeti vsak spis uvod, jedro in zaključek. V jezikovnih vadnicah za višje razrede dobijo učenci precej nasvetov za oblikovanje besedila: o zgradbi odstavka in zgradbi celotnega spisa (Naš jezik 7, str. 99–102; Naš jezik 8, str. 90–91). Poleg tridelne in večdelne zgradbe spisa je predviden tudi pristop »v sredo stvari« (in medias res), vendar najbrž kar preveč mimogrede.

O zgradbi otroškega spisa je razvil svoje nazore tudi Lojze Kovačič, pisatelj in mentor mladih literatov (Otrok in knjiga 8/1979). Pravi, da je otroku najustreznejša oblika fragment (odlomek, drobec). Po njegovem mnenju je to prevladujoča oblika sodobne literature in odsev današnjega necelovitnega življenja. Fragment pa se tudi lepo ujema z otroško odprtostjo. Otroški fragmenti se zdijo Kovačiču naravni, pristni, medtem ko je v uvodih in zaključkih otrok samo posnemovalec. Tako se mu torej ne zdi prav, da otroka silimo pisati uvod, jedro in zaključek. Tudi moja učna praksa kaže, da uvod in zaključek dostikrat ovirata sproščenost otroške pripovedi. Poleg tega sta zaradi svoje prisiljenosti, izumetničenosti, stereotipnosti le prispevek solidnemu jedru. Taki znani uvodi so: *Opisal vam bom dogodek . . .*, *Tudi jaz sem doživel nekaj zanimivega*; zaključki pa: *Polni lepih vtisov smo se vrnili domov*, *To je bil moj spis o . . .*, *Takrat pa sem se zbudil in videl, da ležim na tleh*. Včasih poišče otrok za zaključek lepo misel, zanimiv izrek, ki mu je trenutno všeč, a nima vsebinske zveze z naslovom in jedrom.

Kovačičeva ideja je bila zame dovolj mikavna, da sem jo prenesla med svoje učence. Hitro so razumeli, kaj je fragment. Najprej smo s šestošolci pisali domišljjski spis Sanje. Vsi so začeli brez uvoda, z neposrednim vstopom v situacijo ali dogodek. Nekaj primerov začetnih stavkov:

– *Hodili sva dolgo. Od utrujenosti so mi pešale noge . . .*

– *»Končno sem te ujela!« je zaklicala čarovnica.*

– *»No, kako ti je všeč tu?« me vpraša palček in me radovedno pogleda.*

– *Prelepo je bilo potovati po svetu z mojim prijateljem Filipom. To je konj na kotalkah.*

– *»Dvignite sidra, lenuhi! Razpnite jadra!« je zavpil kapitan.*

Po enem letu pisanja v obeh zgradbenih vzorcih so šesto-, sedmo-, osmošolci pisali anketo, ki je vsebovala:

1. vprašanje: Ali laže pišeš spis v tridelni zgradbi ali v obliki fragmenta?

2. nalogo: Napiši spis (z določenim naslovom) v obliki, ki si jo izbral.

3. nalogo: Razloži, zakaj laže pišeš v izbrani obliki.

Osmošolec Vlado si je izbral fragment in takole razmišljal:

Mi med seboj

Imamo skupno klet. V njej imam kolo. Tistega večera grem v klet in prebledim. Kolo! Ni ga. Odhitim na dvorišče, a tudi tam ga ni.

O groza! Kaj bo sedaj? Domov grede premišljudem. Razen mene ima ključ samo še moj prijatelj. Zvečer odidem k njemu in ga vprašam, če se je on vozil s kolesom. On taji in zatruje, da ga še videl ni.

Ko pridem drugi dan v klet, zagledam svoje kolo, ki pa ima počene vilice. To je storil on in plačal mi bo šestnajst jurjev. Bo že videl!

Že vem, kako ga bom zvil v past. V soboto ne bom odšel s starši na deželo, ampak se bom skril v klet. Medtem sem popravil kolo.

Končno je prišla sobota. Zaklenil sem se v klet in čakal. Zaškrtala je ključavnica in v klet vstopi prijatelj. Že z žičko odpira ključavnico na kolesu. Uspelo mu je. *Že seda na kolo in ga skuša odpeljati. »Kam pa kam, sosed?« Prestrašen se obrne. Roka mu drhti. A tako, sosedek, zdaj pa nič. Šestnajst jurjev mi boš pa dal.» »Svinjal!« To besedo sem požrl. Kasneje mi je dal denar in vse priznal. Zdaj pravi, da je moj dobri prijatelj. »Koliko časa še?«*

Rezultati ankete so bili zanimivi. V grobem je bila polovica za eno, polovica za drugo obliko, nekaj pa jih je samih našlo tretjo možnost: obliko izberejo z ozirom na vsebino.

Kako so utemeljevali odločitev za fragment:

- *Uvodu posvetim preveč pozornosti in energije.*
- *Ljubši mi je takojšen stik z dejstvi.*
- *Raje imam takojšen prehod k bistvu, kajti uvodi in zaključki so marsikdaj le nepotrebno pisanje.*
- *Nimam vedno idej za uvode in zaključke.*
- *Izbiranje uvodnega in zaključnega stavka je zelo zapleteno.*
- *Fragment mi je všeč, ker je manj šolski.*
- *Ker mi ni treba paziti na uvod, jedro, zaključek, pišem bolj lahkotno, tekoče, živahno, razgibano, sproščeno in s tem bolj zanimivo.*

Utemeljivte za pisanje spisov v tridelni zgradbi:

- *Tako sem navajen.*
- *Spis je bolj pregleden.*
- *Tako je lažje pisati, ker uvod napove dogodek, medtem ko se je pri fragmentu treba bolj potruditi, da vsaj delno pojasniš dogodke.*
- *Med pisanjem uvoda se mi izoblikuje jedro.*
- *Ne vem, kako bi pisal brez uvoda.*
- *Ni treba takoj začeti z bistvom.*
- *Ko napišem uvod, se mi spis »odpre«.*
- *S pisanjem uvoda se pripraviš na to, kaj boš pisal v jedru, v zaključku pa napišeš misel, ki jo izpelješ iz jedra.*
- *V zaključku lahko podaš kakšno lepø in dobro misel.*

Iz teh mojih preizkušanj in samih izjav učencev je razvidno, da sta upravičena oba načina oblikovanja: tridelno in fragmentarno pisanje. Učitelj naj učencem predstavi oba načina; pa ne samo načelno, ampak tudi s primeri. Med učenci so razlike: enim je ljubša urejenost, drugim neposrednost. Učenec naj ne občuti kompozicije spisa kot breme, pisanje naj mu bo zabava in neprisiljeno spoznavanje samega sebe. Način oblikovanja spisa naj ga ne utesnjuje, ampak naj dopušča njegovo izvornost in pristnost.

Danica Cedilnik
Osnovna šola Valentina Vodnika
Ljubljana

Holandščina ali nizozemščina?

Na Nizozemskem sta v rabi dva jezika: po vsej državi se govori in piše holandsko, na severozahodu tudi frizijsko. Ali je pravilno imenovati glavni jezik dežele *holandščina*? To poimenovanje uporabljamo mnogi Slovenci (na primer podpisani pri univerzitetnih predavanjih); navedeno je tudi v SSKJ pod *holandski* (kjer je med primeri *holandski jezik*) in *holándščina*.

Nizozemec dr. W. J. J. Pijnenburg, strokovnjak za ta jezik, je leta 1980 v predavanju na Filozofski fakulteti v Ljubljani in med pogovorom s podpisanim opozoril, da dajejo na Nizozemskem

prednost izrazu *nizozemščina*, ker so *holandska* narečja samo manjši del jezika. Rusi že uporabljajo *niderlándskij jazýk*, Nemci *Niederländisch* (oboje = nizozemščina). Nizozemci želijo, da bi tudi drugi nadomestili *holandščino* s pravilnejšo *nizozemščino*.

Zato predlagam, da pri nas omejimo *holandščino* na holandska narečja v ožjem pomenu besede, ustrezní knjižni jezik pa imenujemo *nizozemščina*. (Ta knjižni jezik uporabljajo tudi belgijski Flamci.)

Janez Orešnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PREJELI SMO V OCENO

Franc Zadavec, Elementi slovenske moderne književnosti. Pomurska založba. Murska Sobota 1980, 645 str.

