

n. pr. več sam početak, u kojem se govori o definiciji pojma »folklor«, u samu definiciju ubacuje pozivanje na dva autora: Glonara i Štreklja. No i sama definicija inače nije koncizna, niti iscrpljuje pojam. Nadalje neki dijelelovi radnje su razrađeni u mnogo detalja (n. pr. »o kmečkih godčevskih združenjih«), dok su druge teme samo nabačene i nerazrađene, n. pr. »Nosilec slovenskega zvočnega folklor« (str. 5).

Inače i ovakav tekst, kakav smo ovom edicijom dobili u naše ruke, daje nam mnogo dragocjenih podataka iz područja slovenačkog muzičkog folklor, naročito, kada se radi o peru stručnjaka kao što je bio France Marolt. Njegov naučni renome zaslužuje, da se njegova djela za štampu prirede s više pažnje i truda, i da redakcija bude takva, da nas ne ostavi u važnim pitanjima u neizvjesnosti, naročito što se tiče pitanja o autentičnosti samoga teksta radnje.

Vinko Žganec

Ob izdaji dveh folklorističnih del F. Marolta: »Gibno-zvočni obraz Slovencev« in »Slovenski glasbeni folklor«.

Naš priznani folklorist France Marolt je že za časa svojega življenja izdal več razprav, ki so se odlikovale po natančnih in skrbnih pripravah. Zaradi manjšega obsega pa so ta dela dala le nepopolno sliko njegovih znanstvenih prizadevanj. Po njegovi smrti so bili večkrat priobčeni podatki o preostalih rokopisnih razpravah, ki bi mogle popolnejše prikazati raznostranost njegove folkloristične dejavnosti. Zato je zelo razveseljiva namera Glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani (odslej GNI), da nadaljuje z izdajo serije objav iz njegove zapuščine.

Objava teh del postavlja GNI pred zelo odgovorno nalogo, da jih z ustrežno skrbnostjo pripravi za tisk. To je zlasti potrebno pri tistih razpravah, ki jih Marolt še ni dokončno dognal za objavo. Ker pa je treba pri izdajanju spoštovati originalno obliko avtorjevega teksta, ne kaže vnašati korektur, ampak je bolj primerno vsa dopolnila strniti v posebne dodatke in opombe.

Pri objavi je treba stremeti za tem, da bi dobili čim popolnejšo in pravilno podobo Maroltovih pridobitev v pogledu njegovih dognanj ali zastavljanja problemov iz folkloristike in etnologije. Za osvetlitev tega je potrebno tudi poznavanje metod, ki se jih je Marolt posluževal pri svojem delu. Boris Orel (Slovenski etnograf III—IV, 1951, 387 s.) je pravilno opozoril na silno umetniško ustvarjalno stremljenje, s katerim se prepleta tudi Maroltovo znanstveno prizadevanje. Prav tako pa je treba upoštevati pogoste narodno-obrambne težnje. Oboje pa pri Maroltu ni plod trenutnih spekulacij, temveč odsev romantičnega esteticizma, ki stalno pronica v njegovo sicer sodobnejše dojetje folklor kot izraza najraznovrstnejših v nedeljivo skupnost povezanih življenjskih pogojev. To upravičeno daje slutiti, kako zapleteno osebnost predstavlja Maroltova ustvarjalnost in kako težka je pot h kritičnemu odnosu do njegove zapuščine.

V tej luči je treba pretresati priprave, ki sta jih opravili sodelavki GNI dr. Zmaga Kumer in Karla Vuk za objavo Maroltovih razprav: »Gibno-zvočni obraz Slovencev« in »Slovenski glasbeni folklor«.

Od teh je najprej nastal »Slovenski glasbeni folklor« (odslej SGF), po navedbah objave v septembru 1945. Dejansko je ta razprava strnjen povzetek dveh predhodnih Maroltovih studij: »Biologija slovenske narodne pesmi« in »Primitivna zvočila — godčevstvo«. Vse to je nastalo kot Maroltov prispevek za »Narodopisje Slovencev«, pri katerem je bilo v podnaslovu označeno »s sodelovanjem... ravnateljica Franca Marolta...« (Narodopisje Slovencev I. del, Ljubljana 1944). Ne glede na to, da mi je avtor dal na vpogled to svoje delo že pred izidom »Narodopisja Slovencev«, je čas nastanka razviden iz izraza »...glasbeni folklor« v naslovu SGF. Od leta 1945 je Marolt predmetno snov obravnaval pod nazivom »gibnozvočni obraz«, s čimer je hotel poudariti skup-

nost izraznih komponent v folklori. To kaže tudi njegov »Gibno-zvočni obraz Slovenskega Korotana« (Koroški zbornik, Ljubljana 1946).

Isto potrjuje tudi tu obravnavani »Gibno-zvočni obraz Slovencev« (odslej GZOS), ki je le do dveh tretjin po Maroltu izdelani fragment predvidenega referata za konferenco Mednarodnega sveta za glasbeno folkloro (IFMC) v Opatiji 1951. Referat so dokončali sodelavci GNI po avtorjevi smrti. Ta referat, ki je bil prvotno po avtorju imenovan »Stil i tehnika tradicionalnih pjevača, plesača i svirača...«, je že četrta oblika tega dela, predana javnosti, če ne upoštevamo javnega predavanja, ki ga je imela dr. Z. Kumer kot slušateljica AG in ki je bilo le nekoliko modificiran posnetek Maroltovega teksta. Nadaljnjo objavo je doživel dokončani referat na opatijski konferenci, razmnožen za udeležence na ciklostilu pod avtorjevim naslovom. Tedaj ga je prebral dr. Valens Vodušek kot Maroltov »Esej o slovenskem glasbenem folkloru« v angleškem prevodu. Résumé tega je pozneje izšel pod naslovom »Slovene folk dance and folk music« (Journal of the International Folk Music Council, Volume IV, Cambridge 1952, pg. 4). Vse te objave se v večji ali manjši meri ločijo od izdaje GNI in pričakovali bi, da bo vse to v kakšni opombi omenjeno, kar se pa žal ni zgodilo. Pač pa je v predgovoru pojasnjeno, da je »referat dokončala po avtorjevem še neizdelanem konceptu« sodelavka GNI tov. K. Vuk za »kongres IFMC«, da se »izkaže čast prvemu slovenskemu folkloristu«, čeprav so že davno tudi v tujini priznani mnogi drugi naši etnografi in folkloristi (K. Štrekelj, M. Murko, I. Grafenauer itd.). Prav zares pa ne bi smeli pozabiti St. Vurnika, ki je kot neposredni predhodnik dajal Maroltu strokovne spodbude. To se ni zgodilo slučajno, kot je razvidno iz angleškega in francoskega prevoda predgovora, ki zaključuje s trditvijo, da »tako izpopolnjen referat nudi popoln (?) prikaz slovenskega glasbenega folklor«. Ne glede na to, da redakcija najbrž še ni dojela Maroltove evolucije od »glasbenega folklor« h »gibno-zvočnemu obrazu«, pa vendar ni mogoče prezreti razpravljanja o plesih in narečjih, ki jih referat poleg glasbe podrobno obravnava.

Tako ta razprava kakor tudi ona nista bili za tisk dokončno pripravljene. Zato bi bilo smotno sicer tekst čimbolj verno ohraniti, ga pa po potrebi opremiti z opombami, kar velja zlasti za dokončanje »neizdelanega koncepta«. Vendar je to potrebno tudi v Maroltovem osnutku prvih dveh tretjin opatijskega referata. Tako si je na več mestih Marolt zabeležil v osnutek po več izrazov za določen pojem. V takih primerih bi se bilo treba odločiti za enega, ostale pa dodati v oklepaju ali to obrazložiti v opombi (n. pr.: »kače — verige — vijuge«). Saj je avtor sam tako ravnal v primeru dodajanja tujke k »vijuge (serpens)«. Še najneješe bi bilo to potrebno pri zgolj stilističnih finesah (n. pr.: »odmevajo — odsevajo« ali »zastaja — pojema — blede« itd.), kjer naj bi zaradi upravičenega spoštovanja originala odvečni izrazi prešli v opombe. Drugod spet bi bilo dobro kaj dodati (n. pr.: »polža zavira« ali »odvija«, »plesalci« in »plesalke« itd.). Tekst za objavo mora biti namreč tekoče stiliziran in lahko umljiv, da doseže v čim večji meri svoj namen. Vsi dodatki ali omahovanja med preobilico primernih besed v avtorjevem boju za čimbolj kleno izražanje, tako tipično za Fr. Marolta, pa naj bi bili prepuščeni opombam.

V opombah bi bilo treba pojasniti tudi razne značilne Maroltove izraze za označevanje kinetičnih pojmov v GZOS (n. pr.: »seskok parov, rejalni korak, miksanje, vrtenica« itd.). V še večji meri velja to za primere plesov, ki niso navedeni med »citiranim gradivom«. V takih primerih bi bilo treba navesti konkretno literaturo, na katero se navedba opira. Značilen primer za to je »kolo Marko skače« (: kmečko snubljenje). Ta ples je širši javnosti znan po izvedbi plesne skupine iz Beltincev in akademske plesne skupine iz Ljubljane, od katerih je izvajan kot mešan ples, podoben splošno znanemu »pouštrancu«. Obe ti izvedbi sta po obliki Maroltovi stilizaciji. Na terenu v Prekmurju tega plesa sploh ne imenujejo »kolo«, plešejo ga pa kot moški

ples. Tako torej ni jasno, ali se navedba nanaša na Maroltovo stilizirano »kolo« ali originalni prekmurški ples »Marko skače«. Ta nejasnost izhaja v tem primeru tudi iz tega, ker so opuščene navednice, kot se jih na običajen način Marolt tudi v tem tekstu poslužuje za originalne ljudske izraze. Te bi bilo treba pri pripravi teksta dodati ali pa stvar pojasniti med opombami.

Na podoben način je prišlo do nejasnosti pri navajanju piskal z mehom. Za Koroško so v GZOS omenjene »dude (méšnice)«, v SGF pa za Belo krajino »diple-mješnice«. Tudi sicer so tu večkrat omenjene mješnice brez navednic, iz česar bi mogel bralec sklepati, da gre za splošno uporaben terminus technicus. Ta jekavska oblika pa je le deloma uporabljiva celo za Belo krajino, medtem ko je običajna ekavska oblika dovolj znana iz Pleteršnika (Slovensko-nemški slovar, 1894), ki jo navaja po Trubarju. To jezikovno drobnjakarstvo pa ne bi bilo omenjeno, če ne bi kazalo na to, da ima ta nedoslednost svoj izvor v neupoštevanju razlik med diplomami (mešnicami) ter dudami in gajdami kot različnih tipov iste vrste instrumentov. Te razlike je možno dognati iz razprave B. Sirole (Sviraljke s udarnim jezičkom, 1957), ki je navedena med »uporabljenimi viri« v SGF. Vseh teh nejasnosti pa najbrž ne smemo pripisati avtorjevemu nedovršenemu osnutku. Kot primer naj služi opozorilo na slikovno dokumentacijo, ko je navedeno, da so »diple (dvojnice, svirale)... dvocevni... primitivni klarinet (sl.8). Med fotogradivom ob koncu publikacije SGF so na sl.8 sicer dejansko upodobljene dvojnice. Toda avtor meni s svojim opisom: »V valjasti, tesno stisnjeni vrtnaji sta potisnjena idioglotna ustnika«, da gre za instrument, podoben klarinetu, torej za instrument z jezički. Upodobljene dvojnice pa so ustnični instrument, podoben flavti z dulcem. To je razvidno tudi iz nadaljnje trditve, da »zahteva zdržano nepretrgano sviranje na diple močnejšo sapo«, kar velja predvsem za piskala z jezički. Prav zato privežejo na diple meh, kar avtor pravilno navaja. Zato so diple dobile tudi ime mešnice. Na sl.8 pa ni videti nikakega meha. Ta slika dvojnici in po avtorju navedene diple imajo pač to skupno, da so oboje dvocevne, sicer pa pripadajo dveh različnim vrstam instrumentov. Če postavim, da to ne bi bilo dovolj razvidno iz avtorjevega osnutka, pa je vendarle nekaj, kar lahko opazi vsak skrben laik. V opisu dipel pravi avtor: »V desno cev je vžganih šestero (petero), v levo dvoje... zvočnic«, medtem ko je na dokumentarni sliki na eni cevi četrto, a na drugi troje zvočnic.

Glede na vse to se ne smemo čuditi, da je tudi drugo fotogradivo nezanesljivo. Za Nežo Asékovo, roj. Pipovo, na Ziljski Bistrici je v SGF navedena sl.2 iz fotogradiva. Na omenjeni sliki sta upodobljeni dve ženski in en moški, tako da ne vemo, katera naj bi bila omenjena »pesnica-vižarka«, razen če sklepamo po starosti, kar pa ni zanesljivo. Dejansko pa sta na tej sliki upodobljeni predici iz Bogojine v Prekmurju. (Ta podatek mi je posredoval tovariš docent dr. Vilko Novak.) To se je zgodilo, ker niso bili preverjeni viri gradiva, ki naj služi za dokumentacijo. Tako je od vseh 8 upodobitev v SGF več predmetov iz zbirke Etnografskega muzeja v Ljubljani (2 panjski končnici, okrasna zastavica škofjeloške ženitovanjske pogače idr.), kar pa ni nikjer navedeno. Prav tako ni navedeno v GZOS, da je oprekelj (sl.8) iz zbirke instrumentov Akademije za glasbo v Ljubljani itd. Podobno tudi niso često navedeni viri citiranih tekstov, melodij in koreogramov. Ponekod pa je to podano le deloma, kot da bi bila ta nedoslednost nameravana. Podrobno navajanje vseh teh številnih primerov seveda ni v intenciji teh vrstic. Pač pa je treba omeniti površno sestavo »uporabljenih virov« v SGF, kjer so po dvakrat navedeni nekateri spisi F. Marolta (n. pr.: Tri obredja iz Zilje), Frana Rakuše in dr. K. Štreklja, medtem ko manjkajo v seznamu dr. B. Sirola »Fučkalice-sviraljke od kore sviježeg drveta«. Nedvomno pa bi pričakovali med »Uporabljenimi viri« vsaj v prikazu v GZOS popoln seznam tiskanih in rokopišnih razprav in člankov F. Marolta, ki zadevajo področje folkloristike. To je tista postavka, ki jo še vedno dolguje GNI naši javnosti. S tem bi, čeprav skromno, vendar stvarno počastili spomin svojega osnovatelja.

Najteže je občutiti zgoraj omenjeni način priprav za objavo pri zadnji tretjini GZOS, ki ga je po Maroltovem konceptu dokončala njegova sodelavka K. Vuk. Ker ni navedeno, kje so uporabljene Maroltove formulacije teksta, kje so prosti posnetki in s čim je bil osnutek »izpopolnjen«, je ta del najteže oceniti. Vendar je nekaj nelogičnosti in nedostatkov očitnih, in vsaj o teh bi bilo treba dodati nekaj opomb.

Medtem ko je v poglavju o plesu obrazložen smisel »trojne razgibanosti« in se utemeljitev sedem dialektov opira na Ramovševa dognanja, pa ne zvemo, na kaj se opira razvrstitev na petero nazvočij. Zlasti bi bilo potrebno obrazložiti, kako je mogoče, da obsega osrednje nazvočje: jugozahodno Stajersko, Dolenjsko, Notranjsko, Gorenjsko in del Goriškega, torej več kot polovico slovenskega etničnega ozemlja, medtem ko so vsa preostala štiri nazvočja skupaj omejena le na manjši del. Vse to je v očitnem nasprotju z ugotovitvami jezikoslovcev, ki so na območju osrednjega nazvočja ugotovili kar četrto narečje (rovtnarsko, gorenjsko, dolensko in štajersko narečje). Kako se to sklada z Maroltovo trditvijo v poglavju o odnosu govora do petja: »V ljudskem petju se funkcija govora homogeno spaja z melodično funkcijo...« Ali dvoje dialektov (gorenjščina in dolenjščina), ki ju »na splošno govorijo na osrednjem ozemlju«, na neki način ne odseva tudi v nazvočjih tega območja? Vsem tem nasprotjem bi se bilo moči izogniti, ko bi bila uporabljena naša literatura, ki obravnava razlike med gorenjskim in dolenskim nazvočjem. Kot je že bilo prikazano na primeru slikovnega gradiva, je tudi v tem primeru težko občutiti premajhno upoštevanje doprinosov raznih folklorističnih delavcev k temu predmetu.

Pomanjkljivost v razvrstitvi nazvočij je očitna tudi pri označbi večglasja. Za vse osrednje nazvočje je podan le en primer večglasja v »Fantovski« iz »Cerkelj na Gorenjskem, 1930«, ki je postavljen za moško peteroglasje. Če opozorimo, da je tudi »Mendirarjeva pesem« iz »Zilje na Koroškem« objavljena kot moško peteroglasje, potem bi mogli sklepati, da je ta sestava večglasja značilna za večino slovenskega ozemlja. Večini Slovencev pa je dobro znano, da je na ozemlju, ki je v obravnavani izdaji označeno kot območje osrednjega nazvočja, zlasti pa na Dolenjskem, najbolj razširjena oblika večglasja moško troglasje fantovskega petja (naprej, čez in bas). To petje je sicer omenjeno, vendar tako nejasno, da bi mogel nepoučeni bralec sklepati na dvoglasje. Najneverjetnejše pa je to, da med vsem »citiranim gradivom« ni niti enega primera te najznačilnejše oblike našega večglasja. Tako imamo v tem prikazu sicer omenjene razne zanimive podrobnosti, medtem ko so splošne poteze pomanjkljivo prikazane. Vprašanje pa je, ali je treba to pripisati »izpopolnjevanju še neizdelanega koncepta«. Kakšen odnos do Maroltovega osnutka je imelo to izpopolnjevanje, naj prikaže primer večglasja v panonskem nazvočju, kjer pojejo »v dvoglasnih diafonijah, ki polagoma prehajajo v troglasno poliodiranjec«. Kot primer tega večglasja je navedena »romanca Po vodi plava« iz »Središča v Prekmurju, 1928«. Ta primer je v raznih že omenjenih redakcijah tega referata postavljen na različne načine: V opatijskem referatu in angleškem résuméju je postavljen četrto-glasno, v izdaji GNI pa enoglasno. Niti eno niti drugo pa ne more biti dober primer za dvoglasje, prehajajoče v troglasje. Za vse to bi bilo potrebno kakšno pojasnilo v opombah.

Med instrumenti je v referatu, izpopolnjenem po K. Vukovi, omenjeno za »svojevrsten čembal-oprekelj« tudi ime »drsovca«. V SGF našteva Marolt razne nazive za »svojevrsten oprtan čembal »oprekelj« (šenterija-cantarea, cimbule, cingule)«. Torej ne omenja na tem mestu drsovce, za katero je najbrž vedel, da je naziv za domače »citre brez basov«, čeprav je mogoče, da ponekod zaradi nepoznavanja instrumentov ta naziv uporabljajo tudi za oprekelj, kar na področju folklore ni redek pojav. Ime drsovca pa jasno kaže na način igranja z drsanjem po strunah, medtem ko pa na oprekelju pri igranju po strunah udarjajo. Prav tako pa ni na tem mestu pravilna navedba slikovne dokumen-

tacije k »panonskim cingulicam (slika pg.76)«. Na tej sliki je upodobljen oprekelj, kot je znan z Gorenjskega, Cerkljanskega itd. Čeprav pripada istemu tipu kot panonske cingulice, pa se od teh razlikuje že po svojem videzu.

Največjo pozornost je treba v Maroltovih razpravah posvetiti »citiranemu gradivu«. Tu se najbolj vidi, kako se v njem prepletata umetniška in znanstvena ustvarjalnost. Seveda pa to ni razvidno iz načina, kako je v referatu GZOS citirano to gradivo. Ne samo, da često ni naveden vir, predvsem so nepogrešljive obsežnejše opombe, ki bi pojasnile, v kakšni priredbi je gradivo objavljeno.

»Stehvovski galop« in sledeči »rej« sta objavljena v instrumentalnem sestavu za 10 glasov (I. in II. klarinet-B, I. in II. krilovka-B, bas-krilovka-B, eufonij, I. in II. trompeta-Es, bas-pozavna in bas-F), medtem ko je v referatu navedeno, da so v Zilji na Visokih rejih sestavljene meščanske godbe takole: »navadno 2 klarineta, krilovka, trobenta, bas v F«, Torej je ta sestava pomankljivo navedena ali pa sta objavljena primera Maroltovi priredbi za večji ansambel. Slednje je verjetneje. To potrjuje tudi ostanatna figuracija, ki jo pojo nižji glasovi rejevcev med »godbenimi medigrami« reja, česar še ni bilo v prvi objavi tega gradiva (F. Marolt, Tri obredja iz Zilje, Slovenske narodoslovne študije, I. zv., 1935, pg. 10 s.). Zlasti značilna je kratka intonacija nekaterih pevcev pred vstopom ostalih glasov. Nekaj podobnega je tudi v »Metliškem kolu«, ko vstopijo moški glasovi. Oboje kaže na istega mojstra.

»Metliško kolo« ni v celotni obliki, kot je v GZOS objavljeno, še bilo zapisano po ustnem izročilu, temveč le posamezni deli kot samostojne celote. Tako je napeve 2., 5. in 7. dela zapisal že pred letom 1890 Ludvík Kuba (Slovanstvo ve svých zpěvech. VII. Písňe slovinské, 1890), napev 4. in 5. dela leta 1936 F. Marolt (Tri obredja iz Bele krajine, 1936), napev 6. dela »Polža odvijajo« pa je znan le iz te objave brez navedbe zapisovalca. Potrebno bi bilo pojasniti, kdo je avtor te »kontaminacije«.

Nekaj vpogleda v tako snovanje nam daje sam Marolt v primeru »Zelenega Jurijac«. V svoji predmetni studiji pravi o spevu ženskega zbora »Ovo se klanja zeleni Juraj...«, da »...zapisovalca nista notirala napeva... Ena od teoretično možnih variant bi na podlagi pripovedovanja Mare Magdičeve »znala biti tale:« (»Zeleni Jurij«, Tri obredja iz Bele krajine; Slovenske narodoslovne študije, II. zv., 1936, pg. 18 s.). Sledi napev, ki je objavljen tudi v »citiranem gradivu«. O vsem tem ni v GZOS nikake opombe.

Tako je bilo prikazanih nekaj načinov, kako se je pripravljalo gradivo k Maroltovim razpravam. Ni bil namen teh vrstic, da bi bile ocenjene omenjene metode. Pač pa je potrebno, da se v znanstvenem delu vse to navede, tako kakor je sam F. Marolt ravnal v primeru »Zelenega Jurijac«. To je nujno potrebno, če hočemo to gradivo pravilno uporabljati in Maroltov prispevek k napredku naše folkloristike pravično oceniti.

Nekaj podobnega velja tudi za koreograme »Visokega reja«, »Metliškega kola« in drugih plesov v GZOS. V primeru »Strene vijejo — žaklje šivajo« je pod napevom, ki je v drugi polovici le ena izmed variant splošno znane sedmorke, podan koreogram, kot da se fraze plesa in melodije pri izvedbi skladajo, kar pa ne ustreza praksi. V tem plesu se namreč uveljavlja improvizacija, kar je značilno tudi za poskočni ples »Korantov«. Na nekaj podobnega smemo sklepati tudi pri prleškem »Cindara« in pri rezijanskem »Ta lipa ma«, kjer pogrešamo koreogramov. Čim večja skladnost med plesom in napevom je sicer značilna za mnoge naše ljudske plesse, vendar se včasih uveljavljata tako simultana polimetrika, kot tudi improvizacija. Zato je treba šteti tožnjo po stalnem plesnem redu v objavljenem gradivu za plod umetne stilizacije, izhajajoče iz umetniškega stremljenja. Tako je treba bržkone razumeti opombo: »Koreografija zaščitena po avtorskem pravu!« (GZOS, pg. 41), da so zaščitene omenjene originalne stilizacije, ker posameznik po našem zakonu ne more uživati avtorskih pravic za izvirne ljudske plesse.

Malo verjetna pa je sicer pravno upravičena želja zaščititi uporabo Maroltovega plesopisa (koreografije), s čimer pa bi postal mrtvorojeno dete. S tem v zvezi je treba omeniti tudi »Razlago koreografskih znakov«, ki jih je napisala za obravnavano izdajo Tončka Marolt. Nedvomno je Marolt užival pri svojem koreografskem delu požrtvovalno pomoč svoje žene in drugih sodelavcev GNI, vendar je nekaj gradiva v svojem plesopisu že publiciral (F. Marolt, O našem ljudskem plesu: Obzornik III, 1948, pg. 306 s.). Zanimivo bi bilo izvedeti, kakšne načelne modifikacije je doživel njegov plesopis pri praktični aplikaciji na terenu. Vse omenjeno kliče, po pojasnilu in opombah. Pri plesnem gradivu pa je prav tako lahko opaziti, da je silno skopo glede najobsnejšega območja osrednjega nazvočja.

Tako je bila vsaj v neki meri prikazana problematika objavljanja Maroltovih razprav za znanstvene namene. To je bilo potrebno tem bolj, ker gre za izdaje, namenjene mednarodni javnosti, kot je razvidno iz prevodov predgovora, résumeja in razlage koreografskih znakov v francoščino in angleščino, kar tudi ni bilo opravljeno povsem točno. Največjo pozornost bo treba posvetiti smotni pripravi originalnega teksta in potrebnih pojasnil v opombah, k čemur naj se pritegnejo vsa Maroltova dela. Enako skrbno bo treba izvesti navajanje virov in opremiti gradivo za dokumentacijo. Priporočljivo bi bilo tista dela, ki so nastala povezano, objaviti v skupni izdaji, s čimer bi bile olajšane priprave in njih studij. Tako bo šele omogočena pravilna ocena Maroltovih dognanj in smotrna uporaba njegovih številnih prispevkov naši kulturi. Na tak način bo resnično izkazana čast pomembnemu ustvarjalcu v slovenski folkloristiki in tako bo tudi dosegel svoj vzvišeni smoter načeloma hvalevredno izdajateljsko prizadevanje GNI.

Radoslav Hrovatin

Albert Struna, Vodni pogoni na Slovenskem. (Gradivo za zgodovino.) Izdal Tehniški muzej Slovenije v Ljubljani 1955; založila Knjižnica Titovih zavodov Litostroj. 450 str.)

Pri nas skorajda neraziskana zgodovina domače tehnike nudi raziskovalcu posameznih njenih panog poleg mnogih težav, izvirajočih zlasti iz pomanjkanja arhivskega gradiva, vendarle to prednost, da imamo na terenu ohranjenih še mnogo tehniških spomenikov. Vzrok temu je v dejstvu, da ima Slovenija sicer bogato rudniško in obrtno tradicijo, da pa je začela v dobi po industrijski revoluciji zaostajati za drugimi industrijsko bolj razvijajočimi se deželami, zaradi česar so se ohranili pri nas številni stari obrati, pa tudi enostavni stroji, ki so deloma še danes v uporabi ali pa so vsaj do nedavnega bili. To velja zlasti za manjše obrate na podeželju. Prav zato bo zgodovinar tehnike, raziskujoč take obrate na podeželju, segel lahko daleč nazaj, pogosto prav v njihove početke. Razumljivo je, da so se tehniške naprave vselej prilagajale naravnim pogojem, zato se niso spreminjale z raznimi izboljšavami samo v časovnem razvoju, temveč so razne spremembe in prilagoditve zahtevale tudi reliefne, hidrografske in druge razmere na terenu. Prav pri prilagojevanju najčešče od drugod prevzetih tehniških naprav naravnim pogojem v posameznih pokrajinskih predelih pa se kaže vsa ljudska iznajdljivost. Zaradi tega utegne marsikatero delo iz zgodovine tistih tehniških panog, ki se tičejo zlasti podeželskih obratov, zanimati tudi etnografa, saj mora ta pri proučevanju ljudske materialne kulture prav tako segati v preteklost, če jo hoče razvojno prikazati, vrhu tega pa mu bo tehnik s tehniško razlago strojev in funkcije posameznih njihovih delov prav gotovo v pomoč.

Brez dvoma se bo etnograf prav dobro okoristil z izsledki, ki nam jih je podal prof. ing. Albert Struna v svojem delu »Vodni pogoni na Slovenskem«, ki je — kar bodi samo mimogrede omenjeno — prvo slovensko obsežnejše delo iz zgodovine tehnike pri nas. Za srčiko svojega dela si je pisec izbral