

UDK 808.1 + 861.09(05)

ISSN 0355-6854

ISBN 86-377-0444-1

# SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE  
JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

SRL 1989  
4

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL

LETNIK 37

ŠT. 4

STR. 385-496

LJUBLJANA

OKT.-DEC. 1989

## VSEBINA

### RAZPRAVE

BORIS PATERNU, Estetika »dveh brezen« v Bratih Karamazovih . . . . .	385
FRANC ZADRAVEC, Odtisi Dostojevskega v slovenski poetiški, filozofski in estetiški zavesti v prvi polovici XX. stoletja . . . . .	403
FRANCE BERNIK, Heinrich Heine in slovenska literatura . . . . .	429
FRANC ZADRAVEC, Majcnova poetika besede in njena sled v njegovih pesmih . . . . .	445
FRANCE BERNIK, Poezija Stanka Majcna . . . . .	453
MIRAN HLADNIK, Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podoživljanjem (Poskus transformacijske literarne analize) . . . . .	463
MARKO JUVAN, Med identifikacijo in negacijo: pripovedkovni intertekst v Cankarjevi povesti <i>Potepuh Marko in kralj Matjaž</i> . . . . .	471

### OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

ALEKSANDRA DERGANČ, <i>Sprache und Literatur Altrußlands</i> . . . . .	489
Popravek . . . . .	494

## CONTENTS

### STUDIES

BORIS PATERNU, The aesthetics of the Two Abysses in <i>The Brothers Karamazov</i> . . . . .	385
FRANC ZADRAVEC, The echoes of Dostoevsky in the Slovene poetical, philosophical and aesthetic consciousness in the first half of the twentieth century . . . . .	403
FRANCE BERNIK, Heinrich Heine and Slovene literature . . . . .	429
FRANC ZADRAVEC, Majcen's poetics of the word and its traces in his poems . . . . .	445
FRANCE BERNIK, The poetry of Stanko Majcen . . . . .	453
MIRAN HLADNIK, Majcen's autobiographical fragment between memoir and reminiscence: An attempt at a transformational literary analysis . . . . .	463
MARKO JUVAN, Between identification and negation: The folk-tale intertext in Cankar's story <i>Potepuh Marko in kralj Matjaž</i> . . . . .	471

### REVIEWS – NOTES – REPORTS – MATERIALS

ALEKSANDRA DERGANČ, <i>Sprache und Literatur Altrußlands</i> , ed. by G. Birkfellner . . . . .	489
Corrigendum . . . . .	494

**Uredniški odbor – Editorial Board:** France Bernik, Varja Cvetko-Orešnik, Aleksandra Derganc, Matjaž Kmecl, Tomo Korošec, Janko Kos, Boris Paternu (**glavni urednik za književne vede – Editor in Chief for Literary Science**), Aleksander Skaza, Jože Toporišič (**glavni urednik za jezikoslovje – Editor in Chief for Linguistics**), Franc Zadavec.

**Odgovorni urednik – Executive Editor:** Franc Zadavec.

**Tehnični urednik – Technical Editor:** Velemir Gjurin.

**Naslov uredništva – Address:** Slavistična revija, Aškerčeva 12/II, YU 61000 Ljubljana.

**Časopisni svet – Council of the Journal:** Martin Ahlin, Drago Druškovič, Janez Dular, Andrej Inkret, Carmen Kenda-Jež, Boris Paternu, Jože Puhar, Jože Šifrer (**predsednik – Chairman**), Alenka Šivic-Dular, Jože Toporišič, Franc Zadavec.

**Naročila sprejema in časopis odpošilja – Subscription and Distribution:** Založba Obzorja, Gosposka 3, YU 62000 Maribor.

**Natisnila – Printed by:** Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana.

**Naklada – Circulation:** 1200 izvodov – 1200 copies.

ISSN 0350-6894. – ISBN 86-377-0444-1

## ESTETIKA »DVEH BREZEN« V BRATIH KARAMAZOVIH

Dostojevskega formulo lepote, eksplicitno zapisano v Bratih Karamazovih, jemlje razprava za ključ v razumevanje personalne strukture romana in od tod k razumevanju razmerja med njegovo ideološko in estetsko substanco.

Sledi še kratka literarnozgodovinska orientacija k vprašanju, kdaj je slovenska književnost dosegla tisto duhovno razvitost, da je lahko sprejela pa tudi že sama snovala estetiko »dveh brezen« (I. Cankar, I. Prijatelj, V. Levstik).

The present study takes Dostoevsky's formula of beauty, explicitly stated in *The Brothers Karamazov*, as a key to the understanding of the personal structure of the novel and hence to the understanding of the relationship between its ideological and aesthetic substance.

The study includes a brief literary-historical excursus on the question of when Slovene literature reached the stage of spiritual and intellectual development at which it could adopt, as well as devise under its own power, the aesthetics of "the two abysses" (I. Cankar, I. Prijatelj, V. Levstik).

Dostojevski je v svojem zadnjem romanu, ki ga nekateri štejejo za nekakšno sintezo in krono njegovega pripovedništva, v *Bratih Karamazovih*, formuliral eno izmed temeljnih načel svoje estetike. To formulacijo beremo v prvem, pojasnjevalnem delu romana, v izpovedi Mitja Karamazova bratu Aljošu. Glasi se: »Lepota – to ti je strašna, grozna stvar! Strašna je, ker je ni mogoče opredeliti, in opredeliti je ni mogoče zato, ker nam je Bog zastavil same uganke. Tu se stikajo bregovi, tu žive vsa protislovja drugo poleg drugega.« Tu se, kot pripoveduje Mitja naprej, na področju neznosne človekove širine (»širok je človek, kar preširok, jaz bi ga napravil ožjega«) stikata in mešata »Madonin« in »sodovski« ideal. In za sklep: »Grozno je, da lepota ni samo strašna, ampak tudi skrivnostna stvar. Tu se vrag z Bogom bojuje in bojišče so človeška srca.«<sup>1</sup> Mislim, da to mesto lahko izberemo za ključ v razumevanje romana o Karamazovih in njegove zapletene strukture, izberemo pa ga lahko tudi za enega izmed globinskih razgledov v pisateljsko delo Dostojevskega sploh in v njegovo poetiko.

Že sam personalni sestav romana – in na odločilno vlogo tega sestava opozarja naslov dela *Bratje Karamazovi* – postane razvidnejši, kakor hitro ga začnemo opazovati skozi navedeno estetiko protislovij, skozi estetiko, ki je daleč od vsakega manihejstva, saj tolerira vsa človekova notranja protislovja in temelji prav na njihovi koeksistenci, medsebojni zapletenosti in napetosti. Sugestijo »groznega« in »skrivnostnega«, kar je po tej formulaciji bistvena sestavina lepote, Dostojevski očitno izvaja iz nekega globokega nasprotja med običajnim moralnim ločevanjem dobrega od zla ali »svetega« od »sodovskega« in pa med eksistencialno spojenostjo ter neločljivostjo teh nasprotij v človekovem ravnanju, pravzaprav v človekovi

<sup>1</sup> Tu in naprej navedeno po: Fjodor M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi*, I–III, prev. Vladimir Levstik, Zbirka Sto romanov, Cankarjeva založba, Ljubljana 1976.

brezbrežni naravi sami, kot jo odkriva umetnost oz. njena lepota. Delovanje tega protislovja, ki je odprto, neobvladljivo in zato segajoče v območje groznega ter skrivnostnega, je potemtakem za umetnost nekaj bistvenega in za estetiko temeljnega.

Delovanje protislovij kot osnovnega generatorja celote je najprej in najbolj vidno prav v sestavu oseb, ki predstavljajo Karamazove. Zato ni mogoče mimo ponovne pozornosti v to smer.

Tu bi bilo morda najbolj udobno, da bi sledili znameniti teoriji »polifoničnega romana«, v kateri je Mihail Bahtin vse izvajal iz »mnogoglasja« ali »polifonije« samostojnih subjektov romana in njihovih enakopravnih zavesti, med katerimi je avtorjeva samo ena in nič več, tako da ne izvaja nikakršnega poenotenja ali prvenstva nad celoto.<sup>2</sup> Toda duhovni pluralizem in dinamizem, ki ju je Bahtin z občudovanja vredno tenkoslušnostjo odkrival v Dostojevskem, bi morda kazalo podaljšati še za korak naprej in uvideti tudi nasprotje, ki temu dinamizmu oporeka in ga s tem ne samo ukinja, ampak tudi stopnjuje. Če je namreč v jedru estetike Dostojevskega zares delovalo načelo konsekvantne protislovnosti, tega načela ni mogoče zapirati v nobeno smer, tudi ne v smer statike ali »monolognosti«, ki jo Bahtin tako vztrajno odstranja in briše iz romanov Dostojevskega. Tako se lahko napotimo k personalnemu problemu bratov Karamazovih tudi z druge strani, ne da bi oporekali prvi: kljub njihovim velikim individualnim različnostim, ki res delujejo polifonično, ni mogoče prezreti tudi njihove skupne podlage – rodovne, značajske in eksistencialne. Karamazove lahko gledamo kot med seboj docela različna bitja in različne duhovne svetove, lahko pa jih tudi abstrahiramo na eno samo osebo ali tip. Njihova skupna duševna in duhovna podlaga, ki je Bahtin najbrž ne bi priznal, je v romanu nekajkrat razločno označena, in to skozi različne »glasove«. Ena izmed takih sintetičnih označitev, ki jo pove Rakitin, se glasi: »Vse vaše karamazovsko vprašanje je v tem: pohotniki ste, lakomniki in verski zanesenjaki!« Ker je to oznako dal Rakitin, je seveda groba in negativna. Toda tudi vse druge sintetične oznake Karamazovih in karamazovstva povedo nekaj enakega ali podobnega, čeprav iz drugačnih osebnih zornih kotov in v drugačnem jeziku. Vse po vrsti odkrivajo bistvo Karamazovih v njihovi problematični »dvojni naturi«, v razklanosti njihove človeške narave, ki tako ali drugače nosi v sebi spopad zlega in dobrega, mržnje in ljubezni, sladostrastja in svetosti, uničevalnega in odrešujočega. In ker so to same izrazite in močne narave, se njihova notranja dvojnost po navadi izteka v skrajne, ostre in nevarne, lahko bi tudi rekli dramatične in tragične položaje. Taka je duhovna shema Karamazovih in iz nje izhajajo osebe, vsaka sicer s svojo drugačno podobo, drugačno zgodbo in drugačno usodo, vendar so nekje na dnu vse pripete na skupno duševno podlago. V njej je vse razen prostora za umirjene, sredinske, razsvetljske in meščansko-varne narave. Kdor prihaja iz te karamazovske podlage je tako ali drugače prepadni človek, zaznamovan s peklom in nebom človeške eksistence. V srcih teh ljudi se res bijeta »bog« in »hudič« in drug drugega enakopravno držita za vrat, tako da se nikoli ne ve, kdo med njima bo obstal. In če je tako, je zmeraj nekaj prostora za nepredvideno, neznano in grozno.

Če zdaj premaknemo pogled od abstraktne duhovne sheme karamazovstva

<sup>2</sup> M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 2. izd., Moskva 1963.

k njegovim individualnim uresničitvam, k osebam samim, to se pravi k Aljošu, Mitju, Ivanu in nezakonskemu Smerdjakovu, vidimo, da gre za popolnoma različne posameznike, izrisane do verističnih potankosti. Aljoševa čistost je neskončno daleč od pokvarjenosti Smerdjakova in Mitjeva čustvena in uživaška labilnost je nekaj čisto drugega kot Ivanov intelektualni nihilizem, ta pa je spet popolno nasprotje Aljoševe vernosti. Razlike med brati so temeljne in njihove nasprotujoče si lastnosti poganjajo glavno dogajanje romana vse do izteka osrednje zgodbe v umor očeta Fjodora Pavloviča in nato v veliko in za vse odločilno sodno obravnavo, ki Mitja po krivem obdolži za morilca namesto resničnega storilca Smerdjakova. Toda izza te polifonije deluje prav v vseh bratih tudi skupni globinski generator karamazovstva. Predstavlja bistveni del duhovne in estetske strukture romana, ki sta pri Dostojevskem identični.

Najbolj razvita in razvidna je duševna protislovnost, ta karamazovska lastnost in podstruktura pri najstarejšem bratu Dimitriju Karamazovu. Njegovo zavoženo oficirsko življenje je eno samo opotekanje med »višavami« in »materjo zemljico«, kot tem skrajnostim pravi sam. »Hodim in ne vem, ali sem padel v smrad in sramoto ali v svetlobo in radost,« pripoveduje Aljošu. Toda ker je tudi pesnik in ne samo kritik samega sebe, tega svojega stanja in usode ne dojema samo moralistično ali manihejsko, temveč tudi agnostično, kot uganko in skrivnost, ob čemer gradi svoje mišljenje o lepoti. Tudi drugi vidijo njegovo duševno ambivalenco in jo štejejo za bistveno. Državni tožilec Ipolit Kirilovič jo v sodnem govoru postavi v samo izhodišče svoje psihološke in moralne presoje obtoženca. Zanj najde metaforo o človeku »dveh brezen« v sebi, ki obstajata tesno drugo ob drugem in v kateri gleda Mitja tako, da gleda »v obe namah«. Mitja mu je problematična karamazovska natura, nesrečen zgled in svarilni primer. V svarečem pluralu ga postavi na stran zla: »Prav zato, ker smo široke, karamazovske nature – prav to hočem pokazati – zmožne, da združujemo v sebi vsa mogoča nasprotja in hkrati upiramo oči v obe brezni, v brezno nad seboj, brezno najvišjih idealov, in v brezno pod seboj, brezno najnižjega in najbolj gnusnega padca / ... / Dve brezni, gospoda, dve brezni v istem trenutku – brez tega smo nesrečni in neutolaženi.« Tudi tožilec ostri nasprotnik Fetjukovič, ki vodi obrambo obtoženega, soglašava v misli o problematični in prepadni Mitjevi naravi, čeprav to okoliščino obrne v drug namen, v zagovor obtoženega: »Karamazov je prav tako dvojna natura, natura z dvema breznom, da se tudi v najbolj divji potrebi po razbrzdanem veseljačenju lahko ustavi, če ga z druge strani kaj presune. In ta druga stran je ljubezen, ki je takrat kakor smodnik vzbuhnila v njem...« Pravzaprav nihče ne dvomi o tem, da gre za problematično in ambivalentno naravo, niti Mitja sam ne. In vendar obstaja neki bistveni razloček v teh gledanjih. Tožilec gleda na pojav moralistično in iz njega izvaja krivdo, branilec gleda nanj spoznavalno in iz njega izvaja nekrivdo. Mitja sam pa gleda na to svojo lastnost in usodo filozofsko in pesniško kot na uganko in skrivnost človekove eksistence. Bistvena razlika je torej v tem, da tožilec in branilec gledata na ta pojav pragmatično, Mitja pa eksistencialno in estetsko, kantovsko.

Vendar se stvari tu ne zaprejo in ne končajo. Meja med estetskim in pragmatičnim, med lepoto in dobroto pri Dostojevskem ni tako preprosto ravna. In tu se nad karamazovsko psihološko infrastrukturo, ki je zaznamovana s tlorisom razdvojene

človeške narave ali z metaforo človeka »dveh brezen«, vzdiguje še neka dodatna, avtorjeva duhovna infrastruktura, ki karamazovski problem izoblikuje v dodatne razsežnosti.

Mitjevega ravnanja in njegove usode namreč avtor ne pušča v mehanizmu nevtralne, ravnotežne ali slepe ambivalence med zlim in dobrim. Mitjevo pot nazadnje usmeri tako, da ne pelje več v obe brezni na enak način, temveč se prevesi močnejše v eno smer. To lahko opazujemo v obeh Mitjevih odločilnih življenjskih preizkušnjah: ob srečanju z Grušenjko in pri obravnavi na sodišču. To sta primera njegove skrajne izpostavljenosti in v obeh primerih pridejo na dan naravnost monumentalne pozitivne lastnosti njegove razklane duše: na dan pride ljubezen, ki je tolikšna, da potrga meje razuma in zmore vse; in pa strašna vest, ki podira meje človekove osebne samoobrambe, saj pripelje Mitja do priznanja, da je očeta res hotel ubiti, kar seveda močno pripomore le zmotni sodbi sodišča. V obeh mejnih položajih se pokaže elementarna čistost Mitjeve narave, ki jo do kraja čuti samo Grušenjka in ji verjame tudi Aljoša, ne more pa je dojeti sodišče, ki razsoja samo po empiričnih dejstvih in po znanstveni logiki, ne pa po logiki osebne vesti. Samo osebna vest je namreč tista, ki natanko čuti resnico in razpozna krivdo, njen pogled seže daleč čez vse tisto, kar zmore »svetišče pravosodja«, pa naj njegove postopke izvaja nekdo še tako natančno in resno, kot to opravlja Kirilovič. Na znanstveno psihologijo je v opisu sodne obravnave sploh postavljena velika teža dvoma. Mitjev branilec psihologijo pozna, toda zavrača jo z mnenjem, da iz nje lahko »izpeljemo vse, kar nam je drago«, saj je »vse na tem, kdo jo vzame v roke«. Najbolj kompetentno sodbo nad sabo opravlja pravzaprav Mitja sam. Na dnu njegovega obrata pa je ljubezen. Samo ta ga rešuje iz njegovega brezna pogube in izgubljenosti k notranji moči in najdenju pa tudi k čistosti. Seveda je tudi to brezno, brezno zato, ker mu ta čistost pomaga k novi nesreči v dejanskem, praktičnem življenju. Toda pojem sreče pri Dostojevskem že dolgo ni več razsvetljsko naivni pojem, sreča je pri njem že vsa zapletena v trpljenje. Pri Mitju se ta prepletenost strne v triado »živeti – ljubiti – trpeti«. Trpljenje tudi ni več nekaj, česar se je treba bati. Mitja se ga je prej bal, nazadnje pa je spoznal, da je prav trpljenje tisto, ki človeku pove, da sploh je.

To postopno spreminjanje Mitjeve narave seveda ne odpravi »dveh brezen« v njem in ne briše njegove notranje »dialognosti«. Njegova zgodba se ne prevesi v didaktiko, čeprav bi nekatera posamezna mesta utegnila kazati k predelanemu, očiščenemu in zglednemu »novemu človeku«. Vsekakor pa nam spreminjanje Mitjeve narave pove, da estetika protislovij ali estetika »dveh brezen« pri Dostojevskem ni nevtralna in vsebuje silovit vrednostni in vrednotenjski naboj, tako da v resnici ne temelji na čisto enakovredni »polifoniji glasov«. Jedro tega naboja je v ideji ljubezni. Glavna odrešiteljska in katarzična moč je dana ljubezni. Ljubezen pa je pri Dostojevskem totalna in kot najgloblja ohranjevalka življenja ter smisla izžareva v vse smeri: od prvinskega »krika narave« mimo mnogih čustvenih valovanj in pretresov do osvobajanja duha pa še čez, v slutnjo njenega nadempiričnega, religioznega zaledja, kjer se ljubezen in bog ujmeta v popolno identiteto. To mišljenje je v romanu tako močno, da se tudi odlepi od Mitjeve zgodbe in še nekaterih drugih zgodb in se osamosvaja v izjavno modrost, ki je »monologna«. Najbolj očitno prihaja ta modrost in vera na dan iz naukov starca Zosima, ki med

drugim pravi: »Z ljubeznijo se vse odkupi in odreši.« Ali pa ko postavlja nauk: »Kaj je pekel? Pekel je muka zavesti, da ne moreš več ljubiti.« Kako daleč od Satrovega: »Pekel, to so drugi!« In kako blizu Camusu: »Teško je, če te nihče ne ljubi, prava nesreča za človeka pa je, če sam ne more ljubiti. Danes vsi umiramo zavoljo te nesreče.« Seveda pa na tej poti oddaljevanja od ambivalence »dveh brezen« Dostojevski odpira možnost izstopa iz protislovja v harmoničnost in iz uganke, skrivnosti in groze v jasnost, trdnost in gotovost, postavlja most prehoda iz neusmiljene estetike v varno didaktiko. Toda mnogovrstno življenjsko gradivo in človekova eksistencialna izkušnja, kot jo vidi, ga zmeraj znova postavljata nazaj v prepadno estetiko. Kot da korespondira s svojim velikim sodobnikom S. Kierkegaardom, ki mu je blizu tudi v pojmovanju lepote in pri katerem najdemo značilno misel, ki bi jo lahko izrekel tudi Dostojevski: »Kdor živi estetsko, živi obupno!«

Mimo te temeljne duhovne sheme, dinamično razpete med »mnogoglasje« in »enoglasje«, med »polifonijo« in »homofonijo«, sheme, ki je psihološka in estetska hkrati, ne gre nobena usoda bratov Karamazovih. Čeprav je res, da vsakdo med njimi bistveno premakne in individualizira notranja razmerja danega protislovja. Mitjev primer je samo najbolj razčlenjen in najbolj razviden.

Ivan Karamazov je nekoliko mlajši in bistveno drugačen kot Mitja. Je trša in pokončnejša osebnost, blesteč intelektualec, dvomljivec, razdiralec vsakršne vere, učeni brezbožnik, »ruski Faust«. Bolj kot drugi nosi v sebi značaj svojevoljnega in brezbožnega očeta Fjodora Pavloviča, le da na drugi, višji, filozofski ravni. Ivan ne verjame v noben višji red sveta in je radikalen privrženec nauka, da je boga izumil človek, da boga torej ni in da na njegovo mesto stopa osvobojeni človek v osvobojenem svetu, kjer je »vse dovoljeno«. Odvaditi se je treba vesti, torej »odvadimo se je in postanimo bogovi«. Na razvalinah stare etike poskuša postaviti novo in to najde v ljubezni do vsega živega. Vse se izteče v geslo: »Vzljubi življenje bolj kakor njegov smisel!« In svet poskuša vzljubi prvinsko, »z drobovjem«. Ivanov nihilizem gre še dlje. Zdvomi tudi nad človekom samim in njegovo zmoglostjo za svobodo. V svoji legendi o velikem inkvizitorju, ki jo pripoveduje Aljošu, postavlja tezo, da je tisto, čemur pravimo osebna odločitev in svobodna izbira, človeku v resnici najtežje in najbolj neznosno breme. Takole pravi bratu: »Mar si pozabil, da sta pokoj in celo smrt človeku dražja od svobodne izbire v spoznavanju dobrega in zlega? Nič ni za človeka tako mamljivega kakor svoboda njegove vesti, a nič ga tudi tolikanj ne muči.« Človekov eksistencialni paradoks je prav v tem, da je bil ustvarjen za upornika, v resnici pa svoje svobode ne prenese in se zmeraj znova spet podari nekomu ali nečemu, v kar bi »mogli vsi verovati«.

Če torej povežemo Ivanovo odstavitev boga in človeka, ostaja svet samo še prostor, kjer je vsakomur vse dovoljeno, torej brezbrežen prostor za svobodno igro osebne moči. In vendar to ni vsa Ivanova resnica.

Obstaja še druga. Tenkočutni Aljoša že od vsega začetka slutí, da je v njem še nekaj drugega, česar ljudje ne vidijo. Ivan mu je uganke in prepričan je, da v resnici »gleda više« in da hoče »razrešiti neko misel«, neko trpečo misel. To se pozneje tudi pokaže. Ob umoru očeta in sodnem procesu, ki išče krivca za zločin, ob tej najmočnejši preizkušnji bratov Karamazovih, se tudi Ivanova narava pokaže z druge, zatajevane in dotlej nevidne strani. Tudi on odkriva v sebi krivdo. Tudi on je nekje na dnu – kot Mitja – želel smrt svojega nasilnega očeta. Še več, z naukom,

da je »vse dovoljeno«, je sluga Smerdjakova duhovno celo pripravljajl za morilca, tudi če tega ni naravnost načrtoval. In v slutnji, da bi lahko do umora res prišlo, je odpotoval v Moskvo, in se tako umaknil. Po storjenem zločinu pa se začinja nekaj drugega: nanj z vso močjo pritisne zavest krivde, ki se ji s svojo formulo »vse je dovoljeno« upira, vendar ga vest postopoma stiska in lomi in ga nazadnje potisne v neznosno muko, v bolezen in na rob blaznosti. V resnici mora pred najhujše sodišče: nizkotni morilec Smerdjakov mu med štirimi stenami natanko in brezobzirno razkrije svoj umor in njuno skupno krivdo, pravzaprav prvotno krivdo Ivana samega. Vest, ki jo je že odpravil s sveta, se zdaj igra z Ivanom in ga na sodni obravnavi požene v javno priznanje lastne krivde v krivdi Smerdjakova. Toda imajo ga že za zmedenega in mu ne verjamejo nič več, tako, da se mu to samoočiščenje ne posreči in Mitja ostaja nadalje obsojen zločina.

Potemtakem tudi v Ivanu deluje psihologija in estetika »dveh brezen«, deluje boj razuma z vestjo, poteka karamazovski ples »hudiča« z »bogom«. Ta spopad doseže celo neko skrajno mejo, saj seže vse do psihofizične destrukcije Ivanove osebnosti. In tudi Ivanovo kot Mitjevo zgodbo spremlja od strani skoraj osamosvojena morala, svarilni nauk starca Zosima, ki odstavljajlce boga in vesti uči: »Če nimaš Boga, kako je potlej mogoče govoriti o zločinu?« Toda učinkovitejši je nauk, ki ga prinaša Ivanu njegov lastni osamosvojeni zli duh v halucinacijski podobi zlodeja-rezonerja. Deluje kot dinamična estetska konkurenca pridigarju Zosimu, njegov daljni sorodnik v slovenski literaturi pa je Cankarjev Zlodej. V Ivanovi duhovni shemi nikakor ni mogoče prezreti sklepnega obračanja od osebne svobode k osebni vesti. K vesti, ki ničesar ne spreminja, pušča vse odprto, vendar je in obstaja in deluje.

V lakaju Smerdjakovu, nezakonskem sinu Fjodora Pavloviča, pa je karamazovska duhovna shema že tako močno premaknjena na črno stran, da je na prvi pogled skoraj nespoznavna. To je izrazito negativna in mračna natura, potuhnjena in nepregledna v svoji skriti samopridnosti in maščevalnosti. Preslepi celo zvitega očeta Fjodora Pavloviča in si nazadnje pri njem pridobi med vsemi največ zaupanja. Tudi pedantni državni tožilec se pri njem najbolj zmoti in ga šteje za nedolžno ter neprištevno bitje, ki sploh ne pride v poštev pri iskanju zločinca. V resnici pa je zločinec on sam in je najbolj premetena oseba romana. Očeta Karamazovih je ubil do kraja premišljeno in prav vsa znamenja zločina zabrisal ali jih inteligentno usmeril k Mitju. Toda tudi ta najbolj pokvarjeni Karamazov v resnici ni brez nasprotnega glasu v sebi in ne prenese svojega zločina. Ne more drugače, kot da zgroženemu Ivanu pove vse o svojem zločinu in mu izroči oropani denar, s katerim je hotel delati kariero, nakar se tik pred sodno obravnavo obesi. Toda Smerdjakov ni nikakršen spreobrnjenec in vsega tega ne stori iz kesanja, ampak iz obupa. V njegovi izpovedi Ivanu ni prav nobenega obžalovanja, do zadnjega kaže samo sovraštvo do Karamazovih in maščevalnost zaradi svojega neenakopravnega položaja v družini. V zapisanih poslovilnih besedah, ki jih je zapustil, tudi ni nobenega priznanja umora, tako da Mitja še naprej pušča pod obtožbo zločina. Vendar tudi obup govori o vesti in vsaj od daleč priča o delovanju onega drugega dela karamazovske narave, ki nazadnje odloča in kaže navzgor.

In naposled – lahko pa bi z njim tudi začeli in ga postavili nad vse druge – je tu še Aleksej Karamazov, komaj dvajsetletni samostanski novic, pravzaprav najbolj



vidna, najčešče navzoča, tako rekoč povsod pričujoča oseba romana. Z njim se roman tudi začne in končuje in avtor sam ga imenuje »glavni junak«, čeprav z nekimi pojasnjevanji. Karamazovska duhovna shema je pri njem obrnjena na skrajno svetlo stran, tako da je ona druga komaj opazna. Aljoša, tretji sin Fjodora Pavloviča, nosi v sebi urejen in skladen duhovni svet in je edini med brati, ki stoji na trdnih duhovnih tleh. Že od vsega začetka je usmerjen »iz mraka posvetne zlobe k luči ljubezni«. Ljudje ga imajo radi, vsak se ob njem počuti bolje, vsak mu zaupa in vsi čutijo v njem nekoga, ki jih razume in jim odpušča, sam pa je čist in pravičen. Vzljubil ga je celo trdi, nezaupljivi in z vsemi grehi obloženi oče Fjodor Pavlovič. Aljoša mu je njegovo neočetovsko srce prebodel s tem, da ga ni prav nič preziral, ampak je pri oderuškem in pohotnem starcu samo »vse videl in ničesar obsodil«. Aljoša dela z ljudmi kot z otroki, ki jih ima rad. Nekateri čutijo v njem samem otroka, drugi angela v človeški podobi. Mitja mu pravi »kerubin« in Ivan »nedolžni otrok«. Aljoša je povsod zraven, čeprav nikjer ne odloča. Je nekakšno povsod pričujoče snažno zrcalo, ki je postavljeno vsakomur pred obraz, vendar zrcalo, ki ne žali in ne obsoja, ampak razume in pomirja. Samo v tem smislu je Aljoša lahko »glavni junak«. Če bi glavnega junaka izbirali po njegovi akciji ali zgodbi, bi bil to lahko predvsem Mitja, ob katerem se usodno zapletejo tudi zgodbe vseh drugih glavnih oseb. Glavni junak bi bil lahko tudi Ivan, ob katerem je Dostojevski znova razvil filozofijo zločina in ateizma, posebno še če pomislimo na prvotno načrtovani naslov romana Ateist. Ali pa je bilo Aljoši mesto aktivnega glavnega junaka morda prihranjeno v drugem, nenapisanem delu romana, ki ga je preprečila pisateljeva smrt leta 1881.

Toda tudi pravičnik Aljoša nosi v sebi nasprotni duševni pol in je karamazovska »dvojna natura«, čeprav je ta njegova notranja dvojnost močno zastrta. Avtor že na začetku mimogrede zapiše pomembno označitev, da »je bil Aljoša celo večji realist od kogar koli«. Brezobzirni semeniščnik Rakitin pove še nekaj več, ko mu vrže v obraz: »Ti, Aljoška, si ponižen človek, svetnik si, saj priznam, a si tudi tiha voda /.../ Tudi ti si Karamazov, Karamazov ves, kolikor te je...« Ta voda je resnično tiha, skrita in obvladana. Ko Aljoša prvič sreča lepo Grušenjko, je v hipu očaran, tako da so njegove »oči kakor prikovane, ni jih mogel odtegniti od nje«. Toda ponavadi pokaže navzven še manj in njegova ljubezenska radoživost prihaja na dan kvečjemu v drobnih duševnih refleksih, najčešče samo v bežnem, toda sproščenem nasmehu, ki na marsikaj pristaja. Samo v pogovoru z Ivanom se njegova življenjska filozofija odkrije tudi s te strani. Brez pomislekov pritegne Ivanovemu napadu na moraliste, ki »žejo po življenju« (to pa je tudi izrazita karamazovska lastnost) štejejo za nizkotno. Pridruži se mu z jasno privrženostjo življenju: »Mislím, da bi morali vsi na svetu najprej vzljubiti življenje.« Šele na tej podlagi po Aljoševem mnenju lahko sledi »logika«, sledi duhovna in religiozna stavba sveta. V ljubezenskem pogovoru z Lise pa gre še znatno dlje v odkrivanju svoje notranje drugačnosti, tiste, ki jo ljudje ne vidijo. Označi jo z besedami: »Oh, vi tega ne veste – tudi jaz sem Karamazov!« Za trenutek odpre celo najbolj skrite globine svoje subjektivne, v resnici dvomeče religioznosti: »A vendar, vedite, morda ne verujem niti v Boga.« Torej je tudi Aljoša nekje v svojem dnu prepadni človek, človek »dveh brezen«. Čeprav je res, da je dinamika teh nasprotij v njegovem delovanju skoraj ustavljena. Nadomeščena je s kontrastom med njim in vsemi drugimi, drugačnimi osebami, ki

ga obdajajo. Vprašanje je tudi, skozi kakšne izkušnje bi Aljoša poslal Dostojevski, če bi roman nadaljeval.

Estetika in psihologija »dveh brezen« potemtakem porajata temeljni ustroj nosilnih oseb romana, vseh bratov Karamazovih. Tega skupnega generatorja ideje in lepote Dostojevski ni izpustil iz rok, čeprav je z njim eksperimentalno v zelo različne možne položaje, od skrajno moralnih do skrajno amoralnih, in skozi štiri čisto različne individualne kombinacije. Pri tem pa ni ostal vrednotenjsko nevtralen in je bitko »hudiča« z »bogom« izpeljeval bolj na božjo kot na hudičevo stran, čeprav tako, da njene izvirne dinamike in polifonije ni ukinit. Tu se še zmeraj odpira vprašanje o podrejanju polarno različnih sestavin romana neki globlji enotnosti njegove filozofske koncepcije, vprašanje, ki ga je postavil Leonid Grossman v svoji *Poetiki Dostojevskega* (1925) in ki ji je Bahtin s svojo teorijo konsekvantne polifonije tako odločno ugovarjal.<sup>3</sup>

Na to opozarjajo tudi razločni odcepi, postanki in epizode, ob katerih se je težko ubraniti vtisa, da utirajo pot v smer moralizma ali celo didaktike.

To slednje se je na primer zgodilo tudi s samo psihologijo karamazovstva in teorijo »dveh brezen«. Državni tožilec namreč v svojem velikem sodnem govoru naredi iz karamazovske »dvojne narave« nekaj, kar niti ni več samo individualna ali rodovna lastnost, ampak pojav abstrahira in povzdigne v nacionalno kulturno tipologijo. Iz te lastnosti naredi nekakšne reprezentativne modele ruskega izobraženstva sploh. V sliki Karamazove družine se mu nenadoma »zasvetlikajo nekatere obče osnovne prvine naše sodobne inteligentne družbe.« Tako mu je Ivan primer zahodnjaškega »brezverstva in npravstvenega cinizma«, pobožni Aljoša zgled zvestobe ruskim »narodnim načelom«, Mitja pa v nasprotju z »evropstvom« in »narodnimi načeli« svojih dveh bratov tisti, ki »predstavlja neposredno Rusijo«, kaotično zmes zlega in dobrega, visokih idealov in praktičnega pijanstva, skratka, ujetost v »dve brezni hkrati.« To shemo ruskega duhovnega življenja abstrahira še naprej in jo postavi ob drugačen tuji svet: »Ne, gospoda protniki, drugod imajo Hamlete, pri nas pa imamo dosihmal samo Karamazove!«

Toda ne smemo prezreti, da te besede in misli govori državni tožilec Ipolit Kirilovič, oseba, ki je taka, kot je, in ki pripravlja argumente za obsodbo. Človeške pojave »dveh brezen« zmoralizira, naredi iz njih svarilni eksempl in jih vrže iz tečajev umetnosti, kamor jim je sledil avtor čisto drugače takrat, ko je jemal pod pero Mitja, Ivana, Aljoša in Smerdjakova. Ta moralistična ali didaktična plast v prikazovanju problema »dveh brezen« sama po sebi nima na sebi ničesar tistega, kar bi proizvajalo sugestijo uganke, skrivnosti ali groze, v njej je vse jasno, pregledano in ovrednoteno. K pojavu, ki na prvi pogled izpada iz območja lepote, kot jo je v romanu definiral Dostojevski – in podobnih osamosvojitvev morale je v besedilu še več – se bo treba še vrniti in premisliti njegovo resnično funkcijo.

Toda psihologijo in estetiko protislovja je Dostojevski v resnici pognal daleč čez personalne meje bratov Karamazovih, ob katerih je problem »dveh brezen« zideogriral državni tožilec. Skozi enako pisateljevo psihoestetiko se se v romanu

<sup>3</sup> Leonid P. Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, Ann Arbor, University Michigan, 1975.

rojevale tudi druge osebe. Najbolj vidno velja to za obe glavni ženski konkurenčni figuri, gosposko Katerino Ivanovno in plebejko Grušenjko, ki zaigrata med Karamazovimi svojo veliko vlogo.

Katja je ugledna, ponosna in oblastna mlada ženska, ki Mitja ljubi kljub njegovi nezvestobi in odločitvi za Grušenjko. Toda tudi ta ljubezen doživi pravo preizkušnjo šele na sodni obravnavi, kjer se pokaže, da je Katja v svojem duševnem dnu tudi razklana in ambivalentna. Pri svojem prvem nastopu stori najprej vse, da bi Mitja prikazala z njegove plemenite človeške strani in mu olajšala položaj, pri čemer ji je uspelo napraviti močan vtis tudi na sodišče. Takoj zatem pa – po Ivanovem samoobtožujočem nastopu, ki ogrozi njega samega, to se pravi njeno novo nastajajočo ljubezen – kot obsedena nastopi drugič in zdaj zoper Mitja. Nenadoma izbruhne iz nje globoka mržnja do njega in sodišču sama predloži doslej naznana in zanj zelo obremenilno pismo, ki ji ga je pisal nekoč v pijanosti in v njem izpovedal svoj naklep, da ubije očeta. To dokazilo Mitja pred sodiščem dokončno pogubi. Pokazalo se je torej, da je bil v Katji v odločilnem trenutku užaljeni ponos, kar pomeni ljubezen do sebe, v resnici nekaj veliko močnejšega kot ljubezen do Mitja. Toda tudi po tem skrajno maščevalnem dejanju ljubezen do njega ni bila mrtva. Stori še en korak: odloči se, da kaznjenca Mitja obišče in ga prosi za odpustčanje. Pri njunem zadnjem srečanju v obeh prevlada ljubezen. Tudi tu se dinamika protislovij naposled prevesi v smer moralne pozitivnosti.

Katjina divja nasprotnica Grušenjka nosi v sebi spet drugačno igro nasprotij. Je zapeljiva, nasmejana, pretkana, po potrebi cinična in navidez kupljiva lepota, ki jo vzdržuje stari trgovec Samsonov. Iz obeh svojih zaljubljenec, iz pohotnega denarneža Fjodora Pavloviča in njegovega veseljaškega sina Mitja, osvajačca žensk, se sprva norčuje. Toda pri vsem tem nosi na sebi tudi črte svojevrstne nežnosti in otroške čistosti. Mitja sam, ki ne more drugače, kot da jo neskočno ljubi, čuti to dvojnost in Grušenjki pravi »mačka«. Tudi tenkočutni Aljoša takoj ujame njen čar in že ob prvem njunem srečanju začuti, kot da ga je »v duši nekaj zvililo«. V njej zasluti čar neobvladljive »strašne ženske«, vablјivost bogate ženske nature, ki veže v sebi velike lastnosti z veliko nevarnostjo. Toda ko pride zanjo dokončna preizkušnja in v Mitju spozna pravo ljubezen, se pokaže, kaj je in kaj zmore. Zmora resnično veliko ljubezen, ki ne pozna več nobenega računa in nobene meje, zmora ljubezen, ki zlahka prezre vse trpljenje, kakršno jo čaka ob bodočem kaznjencu v Sibiriji ali ubežniku v tuji svet. Osumljena od vseh in v očeh vseh nevredna nenadoma pokaže strahovito moč in nepodkupljivost svoje ljubezni. Pero Dostojevskega je prav ob tej ženski figuri, ki je zunaj filozofije in z njo neobremenjena, doseglo zelo čisto uresničitev svoje estetike protislovij in njene odprtosti v pokončno in čisto etiko.

To posebno čistost pa bi najlaže našli v njegovih otroških figurah. Otroci in njihove zgodbe predstavljajo zelo občutljivo, morda celo najbolj mojstrsko cono pisanja v tem romanu. Spomnimo se samo Iljuševe ali Koljeve zgodbe, in pretresljivi Iljušečkov pogreb najbrž ni samo po naključju postavljen v sam konec romana. Toda tudi ta rahla in čista bitja morajo pri Dostojevskem skozi muke ne samo zunanjih življenjskih, ampak tudi skozi muke svojih lastnih duševnih nasprotij. Nič jih ne obvaruje pred notranjo dramo dobrega in zla, pred surovim spopadom »boga« in »hudiča« v njihovih srcih. Iljušev oče, ki mu pretepajo otroka

njegovi sošolci, pravi Aljošu: »Otroci v šolah so neusmiljena bitja: vsak zase je angel božji, a skupaj, zlasti pa v šoli, so mnogokrat neusmiljeni.«

In naposled bi estetiki protislovaja mogli slediti še naprej, tudi čez meje personalnih ali fabulativnih plasti dela. Iz nje izhajajoče oblikovalne sunke bi zasledili tudi v mikrostrukturah romana, se pravi v manjših semantičnih enotah, celo v ustroju stavka, ki pogostoma sili v dialektiko paradoksa. Na primer: »V gorju išči sreče!« Ali pa: »Kolikor neumnejši je pogovor, toliko je tudi pametnejši (...) Razum je lopov, neumnost pa je odkrita in poštena.« In še: »Na Ruskem so pijanci najboljši ljudje in najboljši ljudje so pri nas največji pijanci«. Iz česar je v našem času nastal roman Venedikta Jerofejeva *Moskva – Petuški*. Lahko bi pogled usmerili tudi v metaliterarne plasti romana in tam našli podoben red stvari. Tu bi prišla v poštev avtorjeva razmišljanja o paradoksnem razmerju med umetniškimi in znanstvenim iskanjem resnice, v tem primeru med romanopiscem in sodnim preiskovalcem, saj vsak dela z empirijo in s fantazijo čisto drugače. Roman, ki temelji na izmišljanju, pride resnici bliže kot sodišče, ki dela z oprijemljivimi dejstvi in jo lahko čisto zgreši, kot se je zgodilo ob Mitju. Še več, »celotna zveza dejstev«, ki jo med posameznostmi vzpostavlja logika sodne preiskave, gre v slepo in pravega morilca zgreši. Posamezna dejstva, že sama po sebi in brez te logike, pa lahko umetniku povedo vse. Toda tu se naš problem preveša že na drugo, posebno področje.

Naj tu zadošča, da smo Dostojevskega formulo lepega, eksplicitno zapisano v Bratih Karamazovih, poskušali preveriti ob personalni strukturi romana in ob glavnih osebah poiskali njihovo skupno generativno jedro, ki se pokriva s to izhodiščno estetiko. Pokazalo se je, da je estetika protislovja, natančneje povedano psihoestetika človekove »dvojne nature« – v kateri na skrivnost in grozljiv način »živijo protislovje drugo polega drugega« in v kateri se »vrag z Bogom bojuje« – res nekakšen globinski generator, ki deluje skozi vse glavne osebe dogajanja, pa naj bodo med seboj še tako različne ter individualizirane. Vse te osebe, ne samo bratje Karamazovi, so v svoji duši prepadne osebnosti, osebnosti »dveh brezen« med drugim tudi proizvod psihoestetike, ki se sama sebe zaveda.

Toda ta globinski generator, ki deluje skozi personalno celoto in skozi njene individualnosti, deluje na tri različne načine oz. na treh različnih estetsko-moralnih ravninah, kjer je razmerje med nasprotji »dvojne nature« vsakokrat drugačno. Ena možnost je – lahko jo štejemo za vodilno – da ta generativna moč deluje resnično na ravnini estetskega, to se pravi v polni polifonični dinamiki duševnih nasprotij in ambivalenc, ob polni vidljivosti obeh »brezen« duše. Tu je največ prostora za sugestivnosti nejasnega, skrivnostnega in grozljivega. Druga možnost se dogaja, ko v to dialektiko nasprotij poseže pisateljeva vrednotenjska volja in začne od spodaj delovati njegova moralna infrastruktura, ki ravnotežje ambivalenc zmanjšuje in jih uravnava tako, da začnejo kazati v pozitivno moralno smer, kar se očitno ali manj očitno zgodi pri vseh glavnih osebah romana. Tretja možnost pa je vzpostavljanje moralne ali celo didaktične razdalje do bitke »hudiča« z »Bogom«, ki poteka v človekovi duši. To so postopki moralnega nadzora in obvladanja, v nekem smislu tudi zapiranja »dveh brezen« v duši, odstranjevanja skrivnostnega in groze.

Posebneja razmisleka vredna je ta zadnja možnost, saj je na prvi pogled v nasprotju z izhodiščno deklaracijo lepote in odpira prestop iz območja estetike

v območje morale. Táko je na primer pridigarstvo meniha Zosime ali že omenjena sodna retorika državnega tožilca Ipolita Kiriloviča. Vendar stvari niso čisto preproste. Že Bahtin je opravil domiselno estetsko amnestijo takih monološko fiksiiranih idej, ki zaznamujejo znatne dele romanov Dostojevskega, seveda tudi roman Bratje Karamazovi. To je storil z ugotavljanjem, da ideja v ustvarjanju Dostojevskega v resnici izgublja svojo monološko substanco in postaja »predmet umetniškega prikazovanja«. To pa po njegovem postaja zato, ker se v romanu personalizira in individualizira, hkrati pa zadobi posebno funkcijo, ko vstopa v mnogoglasje, v polfonijo različnih idej. Po tej preobrazbi »Dostojevski umetnik zmeraj zmaga nad Dostojevskim publicistom«. Bahtinova operacija, pravzaprav transplantacija idej v lepoto je vabljliva. Vendar nam definicija lepote, ki jo je dal Dostojevski sam v Bratih Karamazovih, prav s svojim poudarkom protislovja kot izhodišča in temelja lepote odpira še novo, dodatno možnost pri ugotavljanju posebnih funkcij, ki jih ima ideja v njegovem romanopisju.

V resnici je tako, da osamosvojitve ideje moralnega pri Dostojevskem ne more do svoje popolne osamosvojenosti in je v romanu nikjer ne doseže. V sebi namreč nosi še neko dodatno lastnost, ki prihaja vanjo iz močnejšega konteksta, ta pa je po svoji prevladujoči naravi umetniški, estetski, se pravi moralno protisloven, negotov, odprt, gibljiv, skrivnosten in grozljiv. In ker je tako, dobivajo navidez osamosvojene moralistične plasti romana še neko dodatno funkcijo: da s svojo kontrastno drugačnostjo napravijo ono drugo stran, ki gospodari v estetski pripovedi, še bolj vidno, kar pomeni, da moralno protislovno, negotovo, odprto, nedoumljivo in grozno postane še učinkovitejše. S tem dodatkom, ki prihaja iz konteksta, torej dobiva tudi moralistična ali monologna stran posebno estetsko funkcijo. Tako vzpostavlja Dostojevski v romanu živo in učinkovito napetost ali igro med moralo in umetnostjo z izžarevanjem lepote v obe smeri. Saj postane lepota najbolj živa takrat, kadar je ob njo položeno njeno nasprotje, njeno zmoralizirano truplo. Mitja je najbolj samosvoj, izrazit in nedoumljiv takat, ko stopi obenj do kraja izmerjeni in umsko premočrtni državni tožilec s svojo oglato definicijo karamazovstva. Tu je vprašanje »kontrapunkta«, ki ga je v proučevanje kompozicije romanov Dostojevskega v bogatih dvajsetih letih uvedel V. Komarovič, najmanj toliko važno kot vprašanje polifonije. To nasprotje med moralo in lepoto in taka možnost njune napete interakcije pa se navsezadnje tudi ujemata z navedeno izhodiščno formulo estetike, zapisano v Bratih Karamazovih. Gre spet za »dvoje brezen«, ki sta izkopani tesno drugo poleg drugega, tako da se med njima pretaka življenje.

Tu pa postane razvidno še nekaj drugega. Na psihoestetiko »dvojne nature« in »dveh brezen« Dostojevski ni vezal samo proizvodnjo umetnosti, to se pravi njen notranji ustroj. Na to svoje globinsko načelo je, kot vse kaže, vezal tudi percepcijo umetniškega doživetja oz. doživetja lepote. Sugestija lepote, njena nedoumljivost, skrivnostnost in groza, vse to je možno predvsem zato, ker jo človek vendarle dojema skozi svojo moralno zavest, ki pri tem doživi svoj pretres, če gre za tematiko, ki je moralno vznemirljiva. V tej zavesti sta dobro in zlo ločena, pregledna in opredeljena, medtem ko umetnost odpira prepade njune grozljive spoprijetosti, neločljivosti in istosti. Od tod izhodiščno spoznanje: »Lepota je strašna, grozna stvar! Strašna je, ker je ni mogoče opredeliti, in opredeliti je ni

mogoče zato, ker nam je Bog postavil same uganke. Tu se stikajo bregovi, tu žive vsa protislovja drugo poleg drugega /.../ Tu se vrag z Bogom bojuje in bojišče so človeška srca.«

Vse to postane še bolj res, če doživetje globinskega moralnega kaosa dobi svojo okrepitev z doživetjem njegovega polnega nasprotja. Dvoje hkratnih in divergentnih pogledov daje več kot en sam enoten pogled, saj omogoča večjo, raznovrstnejšo ter intenzivnejšo gostoto »informacije«, kar je tudi podlaga za večjo koncentracijo estetskih funkcij sporočila. Sicer smo se pa s tem opazovanjem samo po drugi poti, recimo Lotmanovi, približali podobni estetiki, kot jo je z metaforo »dveh brezen« definiral Dostojevski.

Pri vsem tem iskanju argumentov za ne preveč pogosto misel, da je Dostojevski v svojih romanih predvsem umetnik in ne filozof in moralist, ki je prav pri Bahtinu dobila glavnega zagovornika, pa ob tej priložnosti kaže opozoriti, da je ta misel prodrla v slovensko literarno vedo razmeroma zgodaj. Najdemo jo pri Ivanu Prijatelju, v njegovem pomembnem eseju *Dostojevski*, objavljenem v Ljubljanskem zvonu 1925.<sup>4</sup> Bilo je v istem letu, ko je s svojo *Poetiko Dostojevskega* nastopil Leonid P. Grossman in nekaj let pred prvo Bahtinovo izdajo *Problemov ustvarjanja Dostojevskega*. Prijatelj je takrat zapisal, kako je »pri Dostojevskem nad vsako, njemu še tako ljubo tendenco naposled zmagoslavila umetnost«.

\*

Ob romanu *Bratje Karamazovi*, ki tako izrazito odpira prepadnost in protislovnost človekove duševne narave, ki tako močno subjektivizira dojemanje boga in ki tako odločno meče s tečajev veljavo institucionalne sodbe o človekovi krivdi, se že ob prvem primerjalnem pogledu, vrženem iz slovenskega prostora, pojavlja neko osnovno vprašanje: kdaj je slovenska književnost dozorela do tiste stopnje, da je lahko sprejela vase ali da je lahko sama proizvedla tako razvito duševno in duhovno podobo sveta, kot se pojavlja v romanu o Karamazovih in pri Dostojevskem sploh. Ta predhodna in splošna orientacija je potrebna še pred analitično raziskavo konkretnih vplivov Dostojevskega na Slovenskem.

Na hitro zarisana shema pojavov, ki nas tu zanimajo, bi bila lahko tale.

Prvo fazo radikalnejšega duhovnega osvobajanja je v slovensko literaturo prinesla romantika v tridesetih letih 19. stoletja. Poezija Franceta Prešerna je pri Slovencih prvi primer poezije, izpovedujoče usodo razvitega in avtonomnega subjekta, ki se je odtrgal iz varnostnih duhovnih sestavov katoliške dogmatike pa tudi razsvetljskega racionalizma. Prešeren je že novodobni skeptik, ki je izgubil tradicionalno »vero staršev« in odprl relativizmu tudi svojo osebno religioznost. Epitaf zase je sestavil takole: »Tukaj počiva Franc Prešeren, nejeveren in vendar veren.« Pri njem tudi temeljni pojem razsvetljske miselnosti, pojem »sreče« doživlja postopno razveljavitev in se odpre nasproti pojmu »trpljenje«, jezikovno pa v oksimoron »sovražna sreča«. Poezija, ki iz teh položajev nastaja, je že poezija razvezanega subjekta, gibljivega med »peklom« in »neбом« človeške eksistence. Tu se v slovenski literaturi prvič razločno pokaže novodobni problem človekove

<sup>4</sup> Ivan Prijatelj, *Dostojevskij*, Ljubljanski zvon, 1925, str. 78 sl.

»dvojnega nature«, problem njenih »dveh brezen«, seveda v posebni romantični obliki. V petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja ga je še nadalje razvil poznoromantični lirik Simon Jenko.

V desetletjih po Simonu Jenku pride – z redkimi izjemami – do zastoja tega duhovnega modela literature. Okrepljeno narodno gibanje je literaturo kot pomembno narodno institucijo zelo močno vezalo v svoje pragmatične funkcije. Literatura svobodnega in problematičnega subjekta ni bila zaželeno. Položaj narodne ogroženosti je zahteval od nje poleg vsega drugega moralno jasnost in duhovno varnost. Dovolj značilno je, da se je še leta 1894 Josip Stritar, takrat najbolj razgledan slovenski kritik, literature Dostojevskega prav tako ustrašil kot literature Nietzscheja in desetletje prej Zolaja.<sup>5</sup> Literatura nesvobodnega naroda se je branila prepadnih resnic tako na socialni kot na psihološki ravni življenja. »Faustovstvo« je bil v publicistiki, posebno še v katoliški, nezaželen in preganjan pojav.

S tem so se bolj ali manj ujemale tudi prvi odmevi Dostojevskega na Slovenskem v osemdesetih in devetdesetih letih.<sup>6</sup> Prvi, anonimni članek o Dostojevskem je izšel ob pisateljevi smrti leta 1881 v Ljubljanskem zvonu, prvi časopisni prevod njegove kratke proze v Slovincu 1892 in prvi knjižni prevod, roman *Bele noči* leta 1895.<sup>7</sup> Poznavanje Dostojevskega je bilo na Slovenskem tedaj seveda mnogo širše, kot kažejo prevodi in publicistika, brali so ga tudi v nemščini in v izvorniku. Vendar se iz ohranjenih izjav in sodb o njem da sklepati, da je dolgo ostal slabo razumljen pisatelj. Reducirali so ga po navadi na realistično didaktiko moralne ali socialne vrste ali na naturalistično opisnost ali pa je bil dojet kot čudaški, nejasen, mračen, vržak in grozljiv pisatelj. Navdušenje tržaške pisateljice Marice Nadliškovne zanj, izpričano leta 1894, je bilo nekaj izjemnega.<sup>8</sup> Zadaj je bil njen mentor Janko Kersnik, po vsej verjetnosti takrat najbolj odprt bralec Dostojevskega na Slovenskem. Toda v letu 1897 je sledil tudi že prvi revialni prevod zahtevnejšega dela, priredba legende *Veliki inkvizitor*, vzete iz Bratov Karamazovih.<sup>9</sup> Vendar je izid ostal brez opaznega odmeva.

Do preloma in druge velike faze v duhovnem osvobajanju slovenske književnosti je nato prišlo v obdobju moderne oz. simbolizma, na prehodu stoletja, pri čemer je eden začetnih in vodilnih idejnih sunkov prišel od Nietzscheja. Vrata k tistemu

<sup>5</sup> Josip Stritar, *Nova pota*, Branje v Slovenskem klubu na Dunaju dne 17. marca 1894, Stritarjevo ZD VII, Ljubljana 1956, str. 107.

<sup>6</sup> Podrobno raziskavo tega dogajanja je opravil Jože Koruza v svoji diplomski nalogi *Odmevi F. M. Dostojevskega med Slovenci v letih 1881 do 1985*. Prim tudi: Nikola Preobraženski in Bratko Kreft, *Dostojevski u slovenskoj književnosti*, Enciklopedija Jugoslavije III, Zagreb 1958, str. 64; Bratko Kreft, *Fragmenti o slovensko-ruskih stikih*, Slavistična revija 1958, str. 90–108.

<sup>7</sup> Fedor Mihajlovič Dostojevski, *Ljubljanski zvon* 1881, str. 258–59 (Jože Koruza postavlja domnevo, da je anonimni članek napisal Karl Štrekelj); F. M. Dostojevski, *Božično drevesce*, *Poslovenil XYZ*, Slovenec 1892, št. 299; Th. M. Dostojevskij, *Bele noči* Sentimentalni roman, *poslovenil J. J. Kogej*, Gorica 1895.

<sup>8</sup> Marica, *Literarno pismo* I, II, *Slovanski svet* 1894, str. 129–30, 187–91.

<sup>9</sup> F. M. Dostojewsky, *Veliki inkvizitor*, *prosto poslovenil Raduhar*, *Svobodni glasovi* 1897/98, str. 39–43, 50.54

duhovnemu položaju, ki je do kraja omogočil sprejem Dostojevskega, pa je v svojem lastnem literarnem delu odprl Ivan Cankar.

To je najvidneje storil na dveh področjih.

Najprej v območju religioznosti, ki jo je iztrgal iz tradicionalnega verništva, ujetega v dogmo in moralistično manihejstvo. To je storil že kar pri začetku svoje poti, leta 1900 v eseju o pesniku Dragotinu Ketteju.<sup>10</sup> Religioznost je notranje relativiziral, jo odprl dvomu, večnemu iskanju in osebnemu doživljanju. Nemir in dvom je po njegovem lastnost vsakega globljega misleca in umetnika sploh, tudi religioznega, kajti »skepticizem jim leži v nezavednem, v duši«. Duša ni izvor globljega reda, miru in poslednje resnice, temveč nemira, dvoma in tavanja. O umetniku pravi: »... če je tako nesrečen, da se ustavi, če misli, da je našel tisto središče, ki je izvor in cilj vsega, kar je, ter da je torej v stanu presojati nezmotljivo po določenih pravilih, tedaj ni več življenja v njem /.../ Največji umetniki so bili skeptiki, nehote, kajti tudi dvom jim ni bil princip.« In ko je religioznost modernih pesnikov polemično razmejil od dogmatične vernosti, je zapisal: »Ne zaglabljajo se v skrivnosti, da bi tam na dnu iskali resnico, zaglabljajo se vanje, ker je *temá* v njih.«<sup>11</sup> In kot začetek, tako je tudi konec Cankarjeve pisateljske poti zaznamovan z religioznim iskanjem, ne najdenjem. V predgovoru k *Podobam iz sanj* (1917) je zapisal: »Vsak hram v velikem domovanju človeškega srca ima skrite duri v drugi hram /.../ in ta v tretji /.../ in še nadalje, nadalje, brez konca, iz kapelice v kapelico, iz ječe v ječo, iz skrivnosti v skrivnost; vsake stopnice, še tako temne in strme, vodijo le do drugih stopnic, temnejših in strmejših, iz globočine v globočino, iz mraka v mrak.«<sup>12</sup> Psihoestetika »brezen« je navsezadnje nekaj, kar je zavzemalo znaten del Cankarjeve pisateljske praske in teorije. Razkol lepega v »sodonski« in »Madonin« ideal pa se je pokazal že na začetku, v njegovi pesniški zbirki *Erotika* (1899). In tudi on je sugestijo lepote pogostoma vezal na sugestijo skrivnostnega in groze. Čeprav je res, da poleg takega poznamo tudi čisto drugačnega Cankarja.

Drugo vidnejše območje, kjer je Cankar odprl vrata k osvobojenemu subjektu, ki mora sam vzeti nase moralno presojo stvari, predstavlja njegov obračun z vsemi družbenimi institucijami pravice. Tu je radikalnejši kot Dostojevski in tematiko te vrste je osamosvojil v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907). Navznoter pa je ta obračun obrnil predvsem v svoji poznejši prozi, na primer v črtici *Skodelica kave* (1910), kjer beremo: »Srce ni kazenski zakonik, da bi razločevalo med pregreškom in hudodelstvom, med ubojem in umorom. /.../ Tudi ni srce katekizem, da bi razločevalo med malimi in naglavnimi grehi, da bi razločevalo med njimi po besedi in zunanji grehi, da bi razločevalo med njimi po besedi in zunanjih znamenjih. Srce je pravičen in nezmotljiv sodnik. Sodi in obsodi grešnika po skriti, komaj zavedni kretnji, po hipnem pogledu, ki ga nihče ni opazil, po neizgovorjeni, komaj na čelu zapisani misli; celo po koraku, po trkanju na duri, po srebanju čaja. Le malo grehov je napisanih v katekizmu in še tisti niso poglavitni. Če bi bilo srce

<sup>10</sup> Ivan Cankar, Dragotin Kette, Slovenski narod 2. do 6. jul. 1900, Cankarjevo ZD XXVI, Ljubljana 1975, str. 65–81.

<sup>11</sup> Ivan Cankar, Almanahovci, Slovenski narod 6. do 8. avg. 1901, Cankarjevo ZD XXXVI, 1975, str. 94–102.

<sup>12</sup> Ivan Cankar, Podobe iz sanj, Cankarjevo ZD XXXIII, Ljubljana 1975, str. 10.



izpovednik – dolga in strašna bi bila izpoved?«<sup>13</sup> Človekovo srce, kjer se bijeta dobro in zlo, pravzaprav osebna vest, kjer se spopadata, je tudi pri Cankarju najbolj popolna in neusmiljena sodna institucija.

Ivan Cankar je bil tudi prvi slovenski pisatelj, ki se je odprl umetnosti Dostojevskega na ustrezen, nezavrt način. Bil je verjetno prvi, ki je tudi *Brate Karamazove* dojel z njihove zapletene in globlje strani. Bratrancu Izidorju Cankarju je okoli 13. avgusta 1906 pisal naslednje: »Meni je Turgenjev – presladak. Edino delo njegovo, ki ga občudujem so 'Lovčevi zapiski'! Kaj še zmirom nisi bral Dostojevskega? Namreč njegova velika dela 'Idiot', 'Bratje Karamazovi', 'Obsedenci' itd.! Beri in Turgenjev bo izginil kakor prijetne sanje.«<sup>14</sup> Nova »estetika«, navezujoča med drugim tudi na Dostojevskega in upirajoča se harmoničnemu pojmovanju lepote, ki jo je zaslučil pri Izidorju Cankarju, je tu dokaj razločna, čeprav nedefinirana. In ko je pozneje istemu sogovorniku pripovedoval o svojem razmerju do velikih imen svetovne literature vse od Homerja naprej, je Dostojevskemu dal izjemno mesto: »Dostojevski me je naravnost omamil do pijanosti.«<sup>15</sup>

Ko se je v prvem in drugem desetletju našega stoletja nato pojavil prvi pomembnejši prevajalec Dostojevskega Vladimir Levstik, je bil duhovni prostor slovenske literature že dozorel in pripravljen za sprejem velikega gosta. Razmera naglo so si sledili prevodi vidnejših del Dostojevskega: *Ponižani in razžaljeni* (1907), *Zločin in kazen* (1908), *Zapiski iz mrtvega doma* (1912), *Besi* (1919), *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci* (1929) in nazadnje *Bratje Karamazovi* (1929). Za poznavanje Dostojevskega je veliko pomenil že omenjeni Prijateljev esej v Ljubljanskem zvonu leta 1925, ki je zaokrožena in celovita študija, nekakšna monografija v malem, daleč presegajoča dotedanja dva prispevka Frančiška Grivca o ruskem pisatelju.<sup>16</sup> Prijatelj je opozoril tudi na pomen Dostojevskega za novejšo, moderne tokove književnosti: »Vse, po čemer je nedavno simbolizem programsko stremel, je ta redki umetnik genijalno presumiral, pred Nietzschejem in Strindbergom ter Maeterlinckom.« Temu so sledile primerjalne študije Janka Lavrina *Dostojevski in moderna umetnost* v Ljubljanskem zvonu 1926 ter *Dostojevski in Proust* v isti reviji leta 1927.<sup>17</sup>

Izid *Bratov Karamazovih* leta 1929 stoji prav na koncu obeh velikih obdobij slovenske književnosti, simbolizma in ekspresionizma, ki sta se do kraja odprla tudi Dostojevskemu in ga sprejela v svoj duhovni sestav.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Ivan Cankar, *Skodelica kave* (1910), Cankarjevo ZD XXI, Ljubljana 1975, str. 262.

<sup>14</sup> Ivan Cankar, *Pisma IV*, Cankarjevo ZD XXIX, Ljubljana 1974, str. 167.

<sup>15</sup> Izidor Cankar, *Obiski, Dom in svet 1911*, iz: Izidor Cankar, *Leposlovje, eseji, kritika*, Prva knjiga, Ljubljana 1968, str. 140.

<sup>16</sup> Frančišek Grivec, *Ruski realizem in njegovi glavni zastopniki*, Na razstanku, Gorica 1898, str. 283–375; F. Grivec, *Dostojevsky o pravoslavju in katoličanstvu*, Čas 1918, str. 1–9.

<sup>17</sup> Janko Lavrin, *Dostojevskij in moderna umetnost*, Ljubljanski zvon 1926, str. 508–13; *Dostojevskij in Proust*, Ljubljanski zvon 1927, str. 527–41; prim. Janko Lavrin, *Dostojevski, Nietzsche, Tolstoj*, Psihokritične študije, Ljubljana 1937.

<sup>18</sup> Poleg prevodov Vladimirja Levstika naj tu omenim še nekaj vidnejših prevodov dveh drugih prevajalcev v tem času: F. M. Dostojevskij, *Igralec*, Roman, Iz spominov mladeniča, poslovenil R. K., Trst 1909; F. M. Dostojevski, *Bele noči*, Mali junak, preložil Vlado

Ta duhovna smer se je nato s socialnim realizmom tridesetih, štiridesetih in deloma še petdesetih let umaknila na obrobje, pri čemer je opazen tudi upad zanimanj za Dostojevskega. Njena črta v prihodnost je potekala predvsem preko pisateljskih imen, kot so na primer Miran Jarc, Slavko Grum, Vladimir Bartol ali Edvard Kocbek. Do nove aktualizacije Dostojevskega pride zatem spet v petdesetih letih in spremlja povojni obrat slovenske literature v moderne smeri. Vidnejši začetek tega dogajanja pomeni izhajanje *Izbranega dela F. M. Dostojevskega* od leta 1957 naprej v uredništvu in ob spremnih besedah Bratka Krefta.<sup>19</sup> Nekakšen novi vrh pa pomeni obsežna študija Dušana Pirjevca, ki je izšla ob tretjem izidu *Bratov Karamazovih* leta 1976 pod naslovom *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*.<sup>20</sup>

#### РЕЗЮМЕ

Формула красоты Достоевского, недвусмысленно выраженная в «Братьях Карамазовых», воспринимается в этой статье как ключ к пониманию персональной структуры романа и отсюда к пониманию соотношения между идеологической и эстетической субстанциями.

Оказалось, что эстетика противоречия Достоевского, точнее, психоэстетика «двойной натуры» (в которой таинственным и вселяющим ужас образом «все противоречия вместе живут» и в которой «дьявол с Богом борется») является каким-то глубинным генератором, действующим во всех главных лицах романа, несмотря на то, как они разнообразны и индивидуализированы. Все они в своей душе бездонные лица, лица с «двумя безднами» в душе.

Но этот психоэстетический генератор, действующий сквозь персональную целостность и сквозь ее индивидуальности, действует на трех различных уровнях эстетического. Одна возможность, которую можно считать ведущей, когда этот генератор действует в полифонической динамике душевных противоположностей и амбивалентностей, при полном наличии всех «бездн» души. Здесь много места для суггестии неясного, открытого, таинственного и страшного, являющихся составными элементами красоты, как определил ее Достоевский. Вторая возможность осуществляется, когда в эту диалектику противоположностей вмешивается оценивающая воля писателя и когда начинает действовать его моральная инфраструктура. Она уменьшает равновесие амбивалентностей и ровняет их так, что они показывают позитивное моральное направление, происходящее у большинства действующих лиц романа.

Третьей возможностью является появление четкого морального и даже нравоучительного расстояния от борьбы «дьявола с Богом», происходящей в человеческой душе. Здесь поступки морального контроля и господства в каком-то смысле даже сужают или сводят на нет возможность «двух бездн» в душе, хотя полностью это никогда не происходит. Но это приобретение самостоятельности моральной идеи на

Borštnik, Ljubljana 1919; F. M. Dostojevski, *Idijot*, Roman v štirih delih, poslovenil VI. Borštnik, Ljubljana 1925/26.

<sup>19</sup> *Izbrana dela F. M. Dostojevskega*, uredil in spremne besede napisal Bratko Kreft, 1. zv. do 10. zv., Ljubljana 1957–1970. Prevajalci: Vladimir Levstik, Severin Šali, Janko Moder, Alenka Glazer in Gitica Jakopin. Zbirka začenja leta 1957 z romanom *Bratje Karamazovi* v Levstikovem prevodu.

<sup>20</sup> Dušan Pirjavec, *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*, spremna študija v knj. Fjodor M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi I*, Ljubljana 1976, str. 5–180.

самом деле только мнимо. Бахтин эстетическую амнистию для нее находит в ее олицетворении и в ее включении в полифонию других идей. Остается еще другая возможность для того, чтобы считать ее эстетическим феноменом. Обособленная моральная идея берет из окружающего ее контекста, полностью отличающегося от нее, какую-то существенно важную дополнительную функцию. Этот превалирующий контекст является художественным, эстетическим, то есть, в моральном смысле флюидным, противоречивым, неопределенным, открытым, таинственным и вселяющим ужас. И поэтому эманципированные моральные пласты получают дополнительную, эстетическую функцию, и это потому, что они со своим несходством делают сторону, господствующую в художественном, полифоническом повествовании, еще более видимой, а это значит, что флюидное, противоречивое и вселяющее ужас становится еще более эффективным. При помощи этого дополнения, вытекающего из контекста, морализирующий или монологический пласт приобретает свою особую эстетическую функцию. Достоевский таким образом создает эффективную напряженность или игру между моралью и искусством, в которой красота излучается в обоих направлениях. Красота кажется самой живучей тогда, когда рядом с ней оказывается ее «изморализированный» труп. Флюидный Митя более всего выразителен подле тугого и в моральном смысле четырехугольного прокурора Ипполита Кирилловича.

Становится очевидным, что у Достоевского с психоэстетикой «двух бездн» связан не только творческий процесс создания художественных произведений, то есть, их внутренняя структура, но и их перцепция. Суггестия красоты, ее непостижимость, таинственность и ужас, все это возможно прежде всего из-за того, что человек воспринимает ее через посредство своего морального осознания, переживающего при этом особое потрясение, когда речь идет о морально волнующем сюжете. В этом понимании добро и зло друг от друга отделены, обозримы и определены, между тем как искусство раскрывает бездны их ужасного сцепления, их неотделимости друг от друга и их тождественности.

Ключ к пониманию этого сильного расхождения и его особой функции, принадлежащей ему в искусстве, как в его структуре, так и в его функционировании, и в этом случае можно найти в определении красоты, написанном Достоевским в вводной части романа «Братья Карамазовы».

Следует еще короткая литературноисторическая постанковка вопроса: когда словенская литература поднялась на ту стадию своего духовного развития, на которой была в состоянии воспринять и даже сама творить эстетику «двух бездн». Это произошло в период «модерна», на рубеже двух веков, виднее всего в произведениях Ивана Цанкара. Периоды символизма и экспрессионизма, занимающие в Словении первые три десятилетия нашего века, дали и первого значительного интерпретатора Достоевского – Ивана Приятеля и его первого крупного переводчика – Владимира Левстика.



ODTISI DOSTOJEVSKEGA V SLOVENSKI POETIŠKI,  
FILOZOFSKI IN ESTETIŠKI ZAVESTI V PRVI POLOVICI  
XX. STOLETJA

Najbolj neposredni so odzivi na Bese; nekateri so jih razlagali kot diagnozo bolezni »ruske duše«, ki se je nujno končala z oktobrsko revolucijo; motivi tega romana (binomi čustvo – razum, bog – satan, bogočlovek – človekobog) so močno povečali dramatičnost podobnih protislovij v slovenski ekspresionistični književnosti. Z oprtjem na estetiški nazor Dostojevskega je estetika »neba in pekla« hromila na prelomu stoletja utrjeno neotomistično estetiko z načelom, da je lepota področje izrazitih nasprotij, da združuje ideal Madone in ideal Sodome. Bilo je več poskusov definirati »realizem« Dostojevskega. Vidmar je problematiziral Dostojevskega tezo, da je nraven le, kdor je religiozen. Dramatizacije Dostojevskega romanov so uprizarjali do 1934, ko je kritik v duhu pisma Dostojevskega iz l. 1872 o nezamenljivosti epskega žanra z dramskim dokazal popoln umetniški neuspeh neke slovenske dramatizacije Bratov Karamazovih.

In the first half of the twentieth century Dostoevsky's prose excited the interest of a great number of Slovene literary critics and had an impelling effect on Slovene writers. His novel *Besy* (with its binomial motifs Emotion – Intellect, God – Satan, God-Man – Man-God, which helped increase the dramatic appeal of similar counterpoints in Slovene expressionist literature) provoked the most immediate reactions; it was interpreted by some as a diagnosis of the sickness of the "Russian soul" that inevitably ended in the October Revolution. The aesthetics of "Heaven and Hell", which countervailed the established neo-Thomist aesthetics by claiming that beauty is an area of distinct contrasts, that it combines the ideal of the Virgin Mary with the ideal of Sodom, found its support in the aesthetic principles of Dostoevsky. There were several attempts at defining Dostoevsky's "realism". J. Vidmar debated on Dostoevsky's thesis that only a religious person can be morally good. Theaters kept putting on dramatizations of Dostoevsky's novels until 1934, when a critic, in the tenor of Dostoevsky's letter (1872) about drama being an impossible substitute for the epic genre, proved a Slovene dramatization of *The Brothers Karamazov* a total artistic flop.

Kritik Josip Vidmar je leta 1931 končal razglede po romanu *Bratje Karamazovi* z mislijo, da je Dostojevski »v svojem ideološkem in fanatično pristranskem načinu genialen pojav, ki že petdeset let fascinira svet s svojo globino in psihološko tajnovidnostjo«. <sup>1</sup> Med fasciniranimi so bili tudi številni slovenski pisatelji in izobraženci. Ti so bili sicer že od romantike naprej odprti za umetniške in miselne dražljaje iz ruske literature, v realizmu in simbolizmu so stike še okrepili, Slovenci so tudi že prevajali iz ruske lirike, pripovedne proze in dramatike, po oktobrski revoluciji in relativni slovenski narodni osvoboditvi pa se je zanimanje za rusko literaturo, še posebej tudi za Dostojevskega še povečalo, za tega tudi zaradi ruskih humanističnih izobražencev, ki jih je emigrantski val odložil v Sloveniji in ki so večkrat pisali o Dostojevskem.

<sup>1</sup> Josip Vidmar, *Beleške o Karamazovih*, LZ, 1931. Ljubljana.

Pred letom 1918. je odmeve Dostojevskega zaslediti v moralni in umetniški zavesti Ivana Cankarja, Izidorja Cankarja in Vladimirja Levstika, mestoma v prozi Frana Milčinskega, Frana Albrehta in Juša Kozaka ter v estetsko teoretskih spisih Ivana Prijatelja.

Ivan Prijatelj pravi, da se je Ivan Cankar ob srečanjih 1898. leta »takoj zagovoril o Dostojevskem, o njegovih drobnih krtovih očeh in o njegovem podzemeljskem kraljestvu kompliciranih hodnikov in čudovitih stavb«,<sup>2</sup> da ga je Dostojevski očaral torej z načinom, ki ga je Cankar tudi kot svoj način kasneje imenoval »brezkončno romanje po tihih katakombah človeškega srca«. Juš Kozak pripoveduje, da ga je mladega »sugestivna moč Dostojevskega držala v železnih kleščah«, da ga je »ob prvih romanih napadla vrtoglavica, ki jo je po ‚Zločinu in kazni‘ fizično občutil«,<sup>3</sup> ali kot se je izrazil v avtobiografskem romanu *Pavlihova kronika* (1964): »Zločin in kazen je Javorja omamil, da je neki dan zamudil pouk in bi bil skoraj doživel srčni napad«. Kot slovanski romantik je bil Kozak ponosen, »da je vzhod nadkrilil zahod s Tolstojem in Dostojevskim«,<sup>4</sup> kot masarykovec se je vnel za idejo, da je edina in najgloblja tema svetovne zgodovine »boj med vero in nevero« ter »ob Tolstoju in Dostojevskem občutil njen najsilnejši umetniški obraz«,<sup>5</sup> kot čustveni subjektivist, ki je zrasel ob subjektivizmu moderne, je z Dostojevskim »veroval v mistično poslanstvo trpeče ruske duše«. <sup>6</sup>

Po letu 1918 je Dostojevski razgibal pesnike, estete, razburjal politike, kot psihološki pojav je zaposlil tudi teoretika psihiatra. Med pesniki moremo navesti Mirana Jarca, Srečka Kosovela in Franceta Vodnika, med pripovedniki še naprej Vladimirja Levstika pa tudi Franceta Bevka, Ivana Preglja, dramatika Bratka Krefta in Slavka Gruma, v tridesetih letih pa pripovednika Vladimirja Bartola. Od estotov in literarnih teoretikov so ga obravnavali Jakob Kelemina, Ivan Prijatelj, Janko Lavrin, Josip Vidmar, Filip Kalan in Anton Ocvirk. Številne je vznemirjal zlasti roman *Besi*, ki so ga v Sloveniji prevedli 1919. Kasnejši Dostojevskolog Bratko Kreft si je prvi pogled na revolucijo ostril prav ob tem romanu.<sup>7</sup> Srečko Kosovel je leta 1922 bral *Zločin in kazen* in tvegala izjavo: »Zdi se mi, da je največji pisatelj Evrope, večji kot Shakespeare. Dostojevski bi moral biti vzor globočine srca in duše, on in nihče drug.«<sup>8</sup> Očaran ga je tedaj prebiral tudi Miško Kranjec in si želel, da bi pisal sicer po svojem srcu, po umetniškem načinu pa kot »onadva: Dostojevski in Cankar«. <sup>9</sup> Moralni nemir, ki ga je zbujal pri povojni generaciji, je nemara najbolje opisal Filip Kumbatovič z besedami: »V napeto ozračje povojnih let je nenadoma segel nov dogodek. Nekdo je prinesel knjigo: *Zločin in kazen*. Prebirali smo jo pod klopjo med šolskimi urami, doma smo jo skrivali pod zvezki in

<sup>2</sup> Ivan Prijatelj, *Domovina*, glej umetnik! Cankarjev zbornik, 8. Ljubljana, 1921.

<sup>3</sup> Juš Kozak, *Celica*, Ljubljana, 1932.

<sup>4</sup> Kot pod 3.

<sup>5</sup> Juš Kozak, *Blodnje za lepoto*. Ljubljana, 1940.

<sup>6</sup> Kot pod 3.

<sup>7</sup> Božidar Borko, *Pogovor z Bratkom Kreftom*. Dialogi, 1971. Maribor.

<sup>8</sup> Srečko Kosovel, *Kritika, gibalo življenja in umetnosti*. ZD III. Ljubljana, 1977.

<sup>9</sup> Franc Zadavec, *Poet prekmurskih ravnin Miško Kranjec (1908–1983)*, 276. Murska Sobota, 1988. – Prim. tudi: F. Z., *Miško Kranjec (1908–1935)*, 47–49. M. S., 1963.

jo žrli, kadar je šla mati iz sobe. Bili smo vsi osupli. Sprehajali smo se dolgo v noč po samotnih potih v parku, se zbirali po temnih kotih ter se do nezavesti prepirali o vprašanju: Zakaj jo je ubil?«<sup>10</sup>

Velike epske figure so s svojo duhovno demonijo in strastmi, z notranjimi spopadi med vero in nevero, z ostrino dvoma iz paradoksa, z moralno razdvojenostjo, s silovitimi in tragičnimi dejanji potemtakem pretresale generacije slovenskih pisateljev in literarnih izobražencev. Naša naloga je zarisati krivuljo učinkov na njihove glavne in stranske teme in motive, pri tem pa se opreti na trdna literarno zgodovinska dejstva: na citat iz tekstov Dostojevskega, na avtorsko priznane ali drugače dokazljive zveze z njegovimi deli, kamor spadajo tudi teoretske in kritične obravnave njegovih estetskih in moralnih načel.

*Dostojevski ter psihološki in avtobiografski roman in druga proza.* Posebna naloga slovenske literarne vede je raziskati delež Dostojevskega na črti slovenskega psihološkega romana in novele. Nekaj primerjav je sicer že opravljenih, vendar zajemajo relevantno gradivo le parcialno. Na seznamu te naloge sta prva vsekakor Ivan Cankar in Izidor Cankar. Na Ivanov primerjalno najbolj dokazljivi roman *Nina* (1901) je opozorilo več literarnih zgodovinarjev, podrobneje pa o podobnostih in razločkih z romanom *Bele noči* in novelo *Krotko dekle* razpravlja Janko Kos ter nahaja več podobnosti v monološkem pripovedovalčevem položaju in v zunanji kompoziciji pripovedi, manj pa v notranji razporeditvi snovi in dogodkov.<sup>11</sup> Še največ sorodnosti je videti v pripovedovalčevem monologu ob umirajočem dekletu oziroma ob mrtvi ženi, torej na oblikovalni ravni teksta. Drugačno primerjavo ponuja roman Izidorja Cankarja *S poti* (1913). Zanj sicer ni moč navajati konkretnega romana Dostojevskega, pač pa tisto, kar je Izidor Cankar nekaj let pred svojim tekstom imenoval »umski užitek« ob osebah Dostojevskega in njegovo »umsko delo« v umetniški prozi. Mar ni namreč tudi »dvojno-enojni jaz«, mar nista Fritz in njegov dvojnik v Cankarjevem romanu umski in moralni bitji, ki terjata od bralca zahtevno umsko delo, zmožnost za dialektiko, za umevanje paradoksov? Njun dialog kipi od umskega naboja, ironije, paradoksov, ko se vprašujeta o lepoti, morali, umetnosti, znanosti, ali pa ko Fritz zavestno smeši svoje delo, muči sam sebe in okolje. Pri določanju evropskih ordinat Cankarjevega romana, skratka, najbrž ne bo več mogoče ob avtorjevem odporu do impresionistično-dekadentne duševnosti preslišati glasu velikega psihologa-realističnega, kot je zapisal Cankar leta 1907, realista, ki zna oblikovati »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski«.<sup>12</sup>

V prvem desetletju so nastale opazne zveze tudi Levstikovih novelskih in romanesknih oseb z osebami Dostojevskega. Tudi pri Levstiku je srečati strastne, nihilistične umovalce in razčlenjevalce lastne biti, osebe s »titanskimi manifesti ...

<sup>10</sup> Filip Kumbatovič, Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Bratje Karamazovi. Osem slik iz romana. Modra ptica, 1934/1935. Ljubljana.

<sup>11</sup> Janko Kos, Primerjalna zgodovina slovenske literature, 170–171, 179. Ljubljana, 1987.

<sup>12</sup> Izidor Cankar, F. M. Dostojevski, Ponižani in razžaljeni. DS, 1907. Ljubljana.

vsemogočnega Jaza«, kakršen je na primer Kirilov v *Besih*, in ki se kot ta »človek-bog« s samomorom zedinijo z »vsemogočno dušo sveta«. Strastna monološka dialektika Levstikove novele *Prijatelj Satan* (1906) še posebej spominja na ruskega »maga«. Nič manj strastni razumar je tudi zdravnik v Levstikovem romanu *Blagorodje doktor Ambrož Čander* (1909), razdvojenec, ki niha med voljo po skladnosti in med patološkim erosom, in ki se opazuje s »hudobnim razumom«, umsko nadzoruje svojo ljubezensko »komedijo« ter se dogaja na podoben način kot Stavrogin v postumno objavljenem IX. poglavju *Besov*: »Ja posmotrjel na sebja so storoni«. Prezavestni »Jaz« kroži nad seboj s svojim demonskim razumom. Tudi v zbirki novel *Obsojenci* (1909) ima Levstik psihološke teme, še posebej »nemoralneže«, kakršen je *Rikard Malloprou*. In njegova politična povest *Dejanje* iz leta 1936? Žigosanje oznanjevalcev političnih idej in njihovih fanatičnih privrženecv, ki v imenu politične ideje opravičujejo vsakršno nasilje; vsa umovanja o zločinu, krivdi, o »dejanju« nasploh, vse to sicer je Levstikova izvirna pisateljska kretnja ob tedanjem jugoslovanskem in evropskem političnem dogajanju. Toda v ozadju ne kaže spregledati niti Zločina in kazni niti *Besov*. Tudi v načinu Levstikovega pripovedovanja so sledovi umetnika, ki ga je Levstik tolikanj prevajal, na primer ohlapno in dolgovezno pripovedovanje pa nepričakovano dopolnjevanje zgodbe s še neznanim in nič pričakovanim. Toda pri Dostojevskem služi oboje dramatični, živi, napeti pripovedi, pri Levstiku pa ostajata le ohlapnost in dolgoveznost.

Kažipot Dostojevskega v notranjost človeka, k »duši« je zvabila tudi humorista Frana Milčinskega, da je napisal psihološko novelo *Mutasti birič* (v knjigi *Muhoborci*, 1912). V njej se morilec izpoveduje in razčlenjuje svojo preganjalsko vest, dokler se nazadnje ne obesí. Milčinski je sam opozoril, da je novelo zasnoval blizu romana *Zločin in kazen* in da je novela romanu tematsko blizu. Kakor v romanu, se tudi v njej muči »razkolnik«, razdvojenec, ki ne obvlada svojega hudodelstva nad življenjem svojega bližnjika.

Med prvo svetovno vojno se je na Dostojevskega naslonil Fran Albreht in sicer »primerjalno«. Roman *Bratje Karamazovi* je namreč uporabil kot primero za otroke, ki jih je oklical kot upanje in jamstvo za narodovo prihodnost, za »edino tolažbo v sili in stiski ljudstva«. V črtici *Otroci* (1917) pripoveduje slovenskim otrokom o Ivanu, Mitji in Aljoši Karamazovih, po njih pa »njihovo lastno povest«. Pripovedovalec spremeni Mitjevo usodo, njegovo trpljenje in nedolžnost v prispodobno trpljenja, pomlajenja in očiščenja slovenskega naroda, hkrati pa obžaluje, da je smrt Dostojevskega »prekinila ta najgloblji poem človeške duše«. Ob pogledu na »cvetočo trojico« otrok je potemtakem za pomemben simbolični namen uporabil »najglobljo in najboljšo knjigo«, kakor jo je »doživel sam v svoji duši«.

Dostojevskega je iskati tudi za nekaterimi slovenskimi ekspresionističnimi romani, saj je »drama duše« izrazita tema ekspresionistične proze. Ivan Pregelj je v začetku dvajsetih let upodobil katoliškega in protestantskega duhovnika, ki sta vsak po svoje strastna duhovna in ljubezenska razkolnika, dramatično razpeta med duhom in krvjo, bogom in satanom (*Plebanus Joannes*, 1922, *Bogovec Jernej*, 1923), oznanjevalca dobrega, ki padata v zlo. Kot Vladimir Levstik, je tudi Pregelj rabil nagel pripovedni obrat ali presuk, vgrajeval nepričakovano oziroma tisto, kar se vriva »vmes«. Na primer: »Tedaj pa se je zgodilo nepričakovano nekaj, česa ni nihče pričakoval, najmanj pa Katra sama.«



Kakor je res, da je na slovenski generacijsko-avtobiografski roman vplival tudi francoski in nemški vojno-generacijski roman, je perav tako res, da sta Juš Kozak in Bratko Kreft – nemara tudi Miran Jarc – našla motivacijsko iztočnico pri ruski avtoriteti tega pripovedno-izpovednega žanra. Nič čudnega, da so *Zapiski iz mrtvega doma* bili spodbuda tistim, ki so razmeroma mladi pisali roman o sebi in svoji generaciji. »Avtobiografi« niso imeli enakih namenov in ciljev. Da je nekdo hotel biti predvsem ostri analitik in tožnik samega sebe in šele potem tudi okolja in razmer, drugi pa je hotel pokazati, da je bil posameznik žrtev razmer, da je torej nekdo pisal predvsem roman o sebi, drugi pa svojega in še roman generacije, nam med drugim povesta motivaciji, s katerima je Dostojevski utemeljil *Zapiske iz mrtvega doma* in tam učinkujeta kot dopolnjujoča se celota, v slovenskih primerih pa pojasnjujeta dva različna pripovedna namena.

Juš Kozak navaja v romanu *Celica* (1932), kjer pripoveduje o svojem življenju v jetnišnici leta 1914, tole mesto iz Dostojevskega: »Čeprav sem življenje v celici težko prenašal, se mi je vendar tako godilo, kakor pravi Dostojevski nekje v »Zapiskih«: 'Osamljen po duši sem pregledoval vse svoje preteklo življenje, sodil samega sebe neizprosno in strogo ter včasih v nekaterih urah celo blagoslavljaj svojo usodo, da me je poslala v to samoto, brez katere bi ne bilo niti te sodbe nad seboj niti tega strogega pogleda na prejšnje življenje.'« Bratko Kreft pa si je za motto romana *Človek mrtvaških lobanj* (1929) izbral tale odlomek iz »Zapiskov«: »Vidite, takrat bodo »Zapiski«, kakor so vaši, potrebni in bodo marsikomu rabili za gradivo, samo da so odkritosrčni, naj bodo sicer še tako zmedeni in slučajni. V njih se bodo hranile vsaj nekatere resnične poteze, iz katerih bo lahko uganiti, kaj vse se je skrivalo v srcu marsikaterega mladega človeka iz tiste nemirne dobe.«

Kozakov pripovedni namen je torej bil: pregledati predvsem svojo usodo, soditi predvsem sebe, napraviti račun s tisto osebo, ki roman pripoveduje. Kreft se ni zadovoljil s samoanalitično kritiko: odkritosrčnost do sebe, račun s seboj vsekakor da, vendar tak račun, da je tožena tudi »nemirna doba« in še tak, da dobi bralec vpogled v skupno dogajanje. Ne glede na »objektivne« osebe si je Kozak komaj upal prestopiti osebno stvarnost, Kreft je hotel biti tudi generacijsko objektivni, osvetliti, s čimer se je moral otepati »marsikateri mlad človek« povojnih let.

Podobno kot Kreft je v romanu *Novo mesto* (1930), ki ga je pisal skoraj vse desetletje, ravnal tudi Miran Jarc, le da je svoje in drugih zorenje omejil na vojna leta. Jarc je že šestnajstleten, leta 1916. izjavljaj, da je Zločin in kazen napisal »globok dušeslovec«. <sup>13</sup> Ko je čez tri leta poskušal opredeliti umetnost, se je skliceval tudi na Dostojevskega: »Umetnost je pot k Bogu, pot k Bistvu vsega. V tem me je posebno utrdilo študiranje del titanov, kot so Dostojevski, Whitman, Tagore, Wagner...« <sup>14</sup> Leta 1919 je že precej določno govoril o temeljnem nasprotju v človeku, o razcepu na »sovražni« duševni komponenti razum – čustvo, ter aforistično opisal njuni lastnosti: »S svedrom misli vrtam svojo dušo in rane lečim z melodijami čustev«. <sup>15</sup> Jeseni 1922 pa je napovedal odpor do razuma, ga metafo-

<sup>13</sup> Miran Jarc, pismo Božidarju Jakcu, 17. III. 1916.

<sup>14</sup> Jarc, pismo Joži Glonarju, 28. avg. 1919.

<sup>15</sup> Jarc, pismo Jakcu, 11. jan. 1919.

rično imenoval »Satan« ter ga stavil kot etično nasprotje dobremu »Bogu«. Sporočal je, da bo pisal drame, za mentorja imel Sv. pismo, dejanje pa bo »boj med Satanom in Bogom«. Dodal je še, da je »človeka največja zmaga v tem življenju – premagati razum!«<sup>16</sup>

Odkod tak siloviti navdih proti razumu? Mar ne tudi in predvsem iz romana *Besi*, ki je izšel v slovenskem prevodu leta 1919? Skepsa Šatova v znanost in posredno v razum je učinkovala na velik del ekspresionistične generacije, ki je videla v svetovni vojni posledico, izraz znanosti, razuma, civilizacije. Jakob Kelemina je leta 1922 takole vprašal slovenske ekspresioniste in še zlasti Mirana Jarca: »Kam vede struja, ki zametuje razum in se opira na intuicijo«, struja, ki išče človeka le »z notranjim čutom, slutnjo, intuicijo«, manj ali celo nič pa z razumom? Kam struja, ki se sklicuje na Dostojevskega in menda po njegovem zgledu stavi v ospredje pisateljske kamere duševne dogodke in ki se vzoruje pri njem tudi tedaj, ko hoče le subjektivno mistično religijo, ki je ne motita razum in dogma?«<sup>17</sup> Jarc je v številnih tekstih izpovedal dvom v civilizacijo, jo imel za produkt razuma, dvomil v Evropejca, ker je s skepsjo, z razumom, s tem »črnim kapitanom«<sup>18</sup> v sebi zadušil »vzhodnjaško mistiko«.<sup>19</sup>

Povest *Bog in pustolovec* (1922) je imel za odvod trenutka, ko se mu je »lepi videz (Apoliničnost) razklal in ko so se mu (zame) odprla strašna vrata v carstvo Satana in Boga«.<sup>20</sup> Podoben razdor je zato, ker ga je obletaval dvom, izpovedal tudi v eseju »O, človek!« ter v noveli *Črni čarodeji* decembra 1922. Junak te novele Molj oznanja namreč Jarčev nazor o največji človekovi zmagi: »Največja zmaga v življenju je premagati razum. Razum? Da. Kajti Bog je izven pojmovanja in če hočemo gledati Boga, moramo oslepiti intelekt.« Epska oseba Molj je duhovni sorodnik Šatova, pristaš njegove načelne skepse v razum.

Poslej Jarc dolgo ni odnehal s kritiko razuma, racionalizma, tehno-civilizacijsko usmerjenega izobraženca. V črtici *Razprožajoči se valovi* (1924) pripovedovalec spet označuje razumski pol kot individualistični pragmatični »jaz«, imenuje ga tudi »temni prijatelj«, ki zanemarja in odklanja čustva in s tem »pretvarja bučni slap življenja v leden kip«; še več, človeka odvrča od lepote, od velike sinteze duhčustvo, kakor je takšno sintezo imenoval Dostojevski, ter človeka dramatično osamlja. Oholi razum sicer zagotavlja »varnost«, a njegovo jamstvo sta izumetničenost in prevara.

Šatov pripisuje znanosti in razumu podrejeno vlogo oziroma »samo podrejene in uslužnostne naloge« v narodnem življenju. Po njegovi presoji vodi ljudstva popolnoma drugačna moč, kot je razum, namreč »potrjevanje lastnega bivanja in zanikavanje smrti« pa tudi »duh življenja... (to je) iskanje svojega boga, popolnoma svojega«. Jarc je to zamisel Šatova prenesel z ljudstva na posameznika ter iščočemu subjektu in njegovemu razumskemu polu pripisal podrejeno nalogo. Da bi dokazal nespornost dvoma v razum, je celo desetletje snoval in objavljal

<sup>16</sup> Jarc, pismo Jakcu, 22. okt. 1922.

<sup>17</sup> Jakob Kelemina, Pogledi na sodobno pesništvo. LZ, 1922.

<sup>18</sup> Jarc, Ognjeni zmaj. (Poetična drama). DS, 1923.

<sup>19</sup> Jarc, Umetnost in življenje. DS, 1924.

<sup>20</sup> Jarc, pismo Jakcu, 16. dec. 1922.

odlomke poetične drame *Vergerij* (1927–1932) ter jo prisiljeno končal z Vergerijevim branjem evangelijev v ječi. »Dvoboj med razumom in intuicijo«, med inženirjem in pesnikom se tukaj končuje s polomom intuitivca ali vsaj z načelnim slovesom od njega.

Mirana Jarca so kar naprej privlačevali »kaos«, »alogizem«, »večni obraz sveta z druge strani«. Naj je pisal o Proustu, o Kafki ali o Gideu, zmerom znova je zadeval tudi na Dostojevskega. V eseju o Proustu se je na primer spomnil, da je »alogizem našel odličnega zagovornika v Dostojevskem« ter enega tudi navedel, namreč: »Dvakrat dva je štiri, – gospoda, to že ni več življenje, ampak začetek smrti... Priznam, da je 'dvakrat dva štiri' prav mična stvarca, ampak nič slabša od nje ni 'dvakrat dva je pet'...«<sup>21</sup> In človekova »varnost«? To je seveda zgolj izumetničenost, zelo tenka plast, ki pod njo nenehoma ždi »elementaren strah pred kaosom ... in se znova polasti vsakogar, ki se drzne odstreti 'tenko plast (te) izumetničene varnosti' in pogledati večni obraz sveta z druge strani. Tak je pogled Dostojevskega, Kierkegaarda in vseh tistih, ki jih strastno peko vprašanja smrti in življenja, krivde in kesanja, kazni in milosti; tak je tudi Kafkin pogled.«<sup>22</sup> André Gide pa podobno kot »Dostojevski hoče na dnu krščanstva najti skrito praupornišvo, ki pa je nasprotna oblika najgloblje vdanosti. Vdanost in samozatajevanje pa vodita v odrešenje.«<sup>23</sup>

In najtežji lastni Jarčev paradoks? Šatovski nasprotnik razuma in civilizacije je ravno s »svedom razuma« občutno zmanjšal intuitivnost svoje lirike, proze in poetične dramatike; in prav nič manj zmanjšal v njih tudi, kar je še posebej občudoval pri Dostojevskem: »slovansko anarhično« erotiko in »razpaljenost stilizacij«.<sup>24</sup>

Dostojevskemu se nazadnje niso mogli izogniti tudi pisatelji, ki so sprejeli Freudovo teorijo osebnosti, sanj in podzavseti, umetnost pa imenovali kot sublimacijski posledek nečesa zavrtega, potisnjenege, neizživetege. Taka sta bila psihiater in dramatik Slavko Grum in pripovednik Vladimir Bartol, ki je v tridesetih letih precej pisal o Freudu.

Slavko Grum je leta 1931 izjavil, da preko temeljnih izsledkov teorije podzavesti »ne more noben sodobni pisec«, vendar takoj dodal, da »je že Dostojevski intuitivno operiral z vsemi elementi podtalne psihologije, ko znanost še davno ni zabeležila nobenega psihoanalitičnega izsledka«.<sup>25</sup> Izjava omogoča sklepati, da je dobro poznal literarizirano »psihologijo« Dostojevskega. Tudi Bartol je priznal, da je Dostojevski napravil nanj močan vtis. Ob »analitični metodi« Edgarja Allana Poea je leta 1932 trdil, da je psihološka analiza v literaturi sicer samo del splošne analitske metode, vendar močno označuje psihološki roman na črti Dostojevski – Andrejev – Joyce. Prav tako označuje ta metoda tudi znanstveno utopični,

<sup>21</sup> Jarc, Marcel Proust. LZ, 1927.

<sup>22</sup> Jarc, Franz Kafka. DS, 1931.

<sup>23</sup> Jarc, Evropski duh v sodobni francoski književnosti. LZ, 1927.

<sup>24</sup> Jarc, Pesniki samote. Pirandelovstvo v francoski književnosti. Jutro, 1926, št. 145. Ljubljana.

<sup>25</sup> Božidar Borko, Razgovor z dr. Slavkom Grumom. Jutro, 1931, št. 216.

fantastično grozotni ali groteskni in tudi detektivski roman, kar vse se steka in preteka tudi po romanih Dostojevskega.<sup>26</sup>

Bežen pogled na omenjena slovenska literarna dela in naštevke izjav o Dostojevskem kličeta seveda temeljite in sistematične analitične raziskave, ki naj šele prav osvetli globinski učinek romanov Dostojevskega na slovensko literaturo v prvi polovici XX. stoletja. Tega učinka pa ne bo prav predstavila nobena primerjalna študija, ki bo prezrla, da je slovensko literarno in politično zavest v dvajsetih letih še prav posebej vznemiril roman *Besi* in da segajo njegovi učinki mimo Jarca in Levstika še do drugih pesnikov in pripovednikov.

*Roman Besi in Slovenci.* V prvih povojnih letih so ga sprejeli kot preroški roman o evropskih in še posebej ruskih družbenih prelomih, o vojni in revoluciji, v njem pa so nahajali pobude in dodatne zagone nekateri tedaj akutni motivi pesniške zavesti in prakse. Tudi slovensko psihiatrično vedo je Dostojevski pritegnil nase prav s tem romanom. Konec tridesetih let je Juš Kozak iskal pravzrok Besov v pisatelju samem, v njegovem verskem dvomu in posebni volji, »da bi z gogoljevskim spreobrnjenjem zadušil svoj razum«. Seveda je Dostojevski ustvaril silovito podobo »duhovnih struj in dvomov takratne družbe«, toda resnico o sebi je zamolčal: bila pa je »pekel njegove nevere«. Zato je imel Kozak Bese za odvod avtorjevega sovraštva do sebe in bližnjika: »Malokdo je znal sebe in človeka tako sovražiti, zato ni nič čudnega, da mu je s tako živo plastiko uspelo naslikati 'Bese' v družbi. Skrajni individualist se je poskušal odrešiti v mističnem altruizmu, a ekstaze njegovega razuma in narave pričajo prezgovorno o vulkaničnih izbruhih in bojih proti vdanosti in ljubezni, s katero je poskušal sebe in človeka odrešiti.«<sup>27</sup> Slovenci so v dvajsetih letih omejevali to realistično jedro romana in umetništva Dostojevskega sploh, omejevali z romantičnimi oznakami, kot so nacionalni značaj, etnično-psihološka določenost, bolezen ruske »duše« in podobno.

»'Tiskovna zadruga' ne bi mogla izdati boljše knjige ob primernejšem času, nego je danes prevod tega dokumenta k zgodovini križane Rusije.« S temi besedami je Bese postavil v slovenski kulturni prostor Vladimir Levstik spomladi leta 1919, ko je ob svojem prevodu napisal članek z naslovom *Revolucijski epos Dostojevskega*.<sup>28</sup> Leta 1924 je natisnil še prevod IX. poglavja *Stavroginova izpoved*, tedaj dve leti po prvi objavi v Sovjetski zvezi, ter izpoved imenoval »poslednji ključ do zagonetnega značaja glavnega junaka Nikolaja Vsevolodiča Stavrogina.«<sup>29</sup> Drzna »izpoved« je mogla še bolj vznemiriti tedanje etične samovpraševalce, stopnjevati njihovo iskanje »vsečloveka« oziroma je še bolj razmaknila prepade človekove notranjosti, izostrila misel o nujnosti samoobtoževanja, s simboliko otrokove vzdignjene pesti »proti meni« razvnela »črva vesti«. Stavroginovo moralno spoznanje, da si človek mora odpustiti sam, ker ni nikogar, ki bi mu odpustil – hkrati zelo značilen Cankarjev moralni aksiom – je nemara pripravilo Kosovela

<sup>26</sup> Vladimir Bartol, Edgar Allan Poe. *Modra ptica*, 1932/1933.

<sup>27</sup> Juš Kozak, kot pod 5.

<sup>28</sup> Slovenski narod, 1919, št. 122. Ljubljana.

<sup>29</sup> Dostojevski, prev. Levstik, *Stavroginova izpoved*. LZ, 1924.

do izjave, da Cankarja in Dostojevskega prav razume šele vojno-povojna generacija, ki je sodoživela človekov in kajpada lastni »padec«.

Bojevala se je s svojo osebno duhovno in moralno podobo in za človekovo moralno podobo sploh, se vpraševala o smislu in vrstah revolucije, hotela subjektivno ali neposredno občevati z bogom, poviševala vrednost čustva in dvomila v učinke razuma, verovala predvsem v kulturo, klicala po človečanstvu, peklo jo je hudodelstvo minule vojne. Nič manj je iskala svoj nacionalni obraz, ker so narod razkosali na štiri države, pri tem pa proti nacionalizmu postavljala narodno-kulturno sintezo. Roman Besi so ji pomenili rudnik za umske navdihe, za pritrjevanja in za ugovore presojam junakov Dostojevskega.

Nekaterim Slovencem je v Besih ugajal rusko nacionalni mesijanizem, kakor ga izpoveduje Šatov. Pisatelj Ivan Lah je navajal misel Šatova o človečanskem poslanstvu velikega ruskega naroda, njegovo stališče proti nihilističnemu radikalizmu šigaljovščine ali črednega reda, ki zasužnjuje posameznika.<sup>30</sup> Pritrjevali so mnenju Dostojevskega, da je prav Rusija poklicana ustvariti človeštvu nove etične temelje, ker sledi »večno resničnim nepopačenim naukom Krista«. V tem smislu naj bi poleg Bratov Karamazovih bili zlasti Besi prava preroška knjiga.<sup>31</sup>

Prej ko slej bo potrebno odgovoriti na vprašanje, ali nacionalno mesijanistična miselnost Dostojevskega ni nemara pripravila tudi kritika Josipa Vidmarja, da je pričel razmišljati, kasneje pa tudi pisati o zgodovinskem položju malih narodov in postaviti teze, da je njihovo poslanstvo predvsem kulturno, manj pa civilizacijsko, skratka, ali nima njegova knjiga *Kulturni problem slovenstva* (1932) svojih korenin tudi v narodno mesijanistični filozofiji Dostojevskega.

Toda vrnimo se v leto 1919!

Joža Glonar je maja 1919 dokazoval, da je boljševizem »psihološko le pendant oblomovstva«. Epske in dramske osebe ruske klasične literature Čacki, Beljov, Rudin, Foma Gordjejev namreč potrjujejo »bolezen volje«, tj. lenobo, kakor jo pooseblja zlasti Oblomov ter skupaj z njim pomenijo nihilistično vdajo duhovne in telesne moči ruskega naroda, zaradi česar je Dostojevski v romanu *Idiot* upravičeno vzkliknil: »Ukloni se, lenuh, delaj!« Pasivni tip je sedaj sicer priklical aktivnega, le da ta podžiga nizke strasti in »analfabetske tolpe« zavaja s prevratno idejo.<sup>32</sup> Glonarjev psihopolitični odvod »boljševištv« iz ruske klasične literature, ki naj bi Slovence prepričal, da je bila oktobrska revolucija le stvar ruske duše in se jih zato prav nič ne tiče, je istega meseca povečal še Levstik v članku o »revolucijskem eposu«. Revolucija je bila tudi po njegovi presoji pojav »gole duše plemena«, etnopsihološka posebnost in katastrofa ruske duše, zaradi česar bi posiljeval »slovenski karakter, kdor bi njene ideje razširjal po Sloveniji«. Levstik je boljševikom priznal »semtertja kako svetlo točko in pozitiven moment«, a razdvojenost in katastrofičnost, kot ju poudarjajo Besi, naj bi jim ostala in nas mora opominjati. Levstik je tudi opazil, da je Dostojevski s karikaturjo Karmazinova-Turgenjeva grajal kulturno zahodnjaštvo in ga obdolžil sokrivde za boljševizem. Predvsem pa

<sup>30</sup> Ivan Lah, Nazori o poklicu slovanstva. Ob sedemdesetletnici Jožefa Holečke. LZ, 1923.

<sup>31</sup> Dostojevski, prev. Vlado Borštnik, Bele noči. Mali junak. Uvod. Ljubljana, 1920.

<sup>32</sup> Joža Glonar, Boljševištv in oblomovstvo. Slov. narod, 1919, št. 115, 116.

je v Besih videl opomin in naročilo, da zgodovinskega dejanja ni mogoče uresničiti z nasiljem, ampak le z »ljubeznijo«, na duhovni način, ter končal s pozivom, da »sredi razdobja, ki ilustrira Bese Dostojevskega s krvjo vesoljne Rusije in teži za tem, da bi jih jutri s krvjo sveta, ne moremo ostati gluhi za to, kar nam govori eden največjih duhov tvorcev o enem največjih vprašanj.«

Tudi psihiater Alfred Šerko, ki opisuje Dostojevskega kot psihopatološkega umetnika, ki pa je še ustvarjal, ker obvlada rezke duševne krize in konflikte oseb, da učinkujejo kot »moralno razsodna in za svoja dejanja moralno odgovorna bitja«, je trdil, da so Besi »analiza prvotne zasnove prevrata v Rusiji« in da je Dostojevski »prerok pravočasno vzdignil svoj glas«, pravočasno tudi za Slovenijo, ker tudi v njej odmeva »silni vihar« in se hoče uresničiti program Pjotra Stepanoviča Verhovenskega, po katerem je sistematično omajati družbo, narod, vsa pozitivna načela, zato da bi ljudje zažejali po rušilni ideji, jo »vzeli mahoma v svoje roke ter razvili prapor upora«. <sup>33</sup> Daleč zmernejši je bil Fran Saleški Finžgar, saj Besov ni štel za nujnega predhodnika »sedanjega ruskega časa, celo boljše vizma«, ampak le za »zgoščen refleks ruskih razmer, iz katerih je morala najti duša izhod, četudi zelo krvav in žrtev poln«. Ker ni poznal socialnega ozadja Besov, pa se je vendarle čudil, da je ruska narodna »čud«, ki ima toliko izrazov za nežna in globoka čustva, doživela tako katastrofičen izhod. <sup>34</sup> Ivan Prijatelj je leta 1925 menil, da je ta roman »šele danes po veliki katastrofi Rusije postal modernejši nego je bil kdaj ter sklepal, da je Dostojevski verjetno sovražil absolutizem Nikolaja I. enako močno kot »individualnost nivelizirajočo diktaturo komunizma« in da bi nemara raje živel v katorgi, kot v Fourierovi komunistični »falansteriji«. <sup>35</sup> Kmalu za tem je Bižidar Borko opomnil, da se je v dramatičnem boju idej nazadnje »pojaval izbruh ‚besov‘, ki ga je bil Dostojevski slutil in napovedal«. <sup>36</sup> Slovenci so poznali tudi misel Augusta Spenglerja, da bo Rusija zahodu iztrgala plamenico omike, ker je pravi graditelj nove in devete civilizacije samo Dostojevski. N. K. je prepričeval, da »oktobrska katastrofa še ni popolnoma razdrla Spenglerjeve napovedi«. <sup>37</sup> Nazadnje je Evgen Spektorski, ruski emigrant sociolog in filozof, imenoval Dostojevskega za realističnega preroka, ki je v Besih napovedal svetovno vojno, rusko revolucijo in nastop komunizma, ter dodal, da ruski izobraženci šele sedaj na tujem »s trepetom čitamo strani velikega realista, ki mu je bila naklonjena preroška daljnovidnost...«. <sup>38</sup>

Drugače kot nekateri Slovenci in Spektorski je Bese razumel emigrant Nikolaj Berg. Po njegovi presoji v romanu sicer je »narisan izbruh revolucije«, tudi ideologija izbruha se pokriva z »negativno stranjo današnje ideologije«. Toda roman opozarja tudi na glavni vzrok revolucije, na nasprotje in na spopad ruske plemiške gospode in tlačanskega ljudskega elementa, ki ga predstavlja tlačanov sin Šatov. Vzrok revolucije je zaničevalni in izkoriščevalni odnos gospode do nižjih

<sup>33</sup> Alfred Šerko, »Besi«. LZ, 1919.

<sup>34</sup> Fran S. Finžgar, F. M. Dostojevskij, Besi. DS, 1919.

<sup>35</sup> Ivan Prijatelj, Fjodor Dostojevskij. LZ, 1925.

<sup>36</sup> B. Borko, Nikolaj Berdjajev. LZ, 1927.

<sup>37</sup> Anton Debeljak (N. K.), Razpad zapadne kulture. Jutro, 1924.

<sup>38</sup> Evgen Spektorski, Dostojevski in realizem. LZ, 1931.

razredov. Po Bergovi presoji je slika revolucionarnega gibanja v romanu pregrda, omejena je na šigaljoščino, na leglo brezosebne enakosti, na ljudi brez želja, brez Cicerona, Kopernika in Shakespeara, takšna, da želje pripisuje le despotom ali »odrešenikom«. To je seveda očitna slabost Dostojevskega. Priznati pa mu velja, da je razgrnil razredni razkol in vzrok revolucije. Berg je slovenskim pisateljem in emigrantom vrgel rokavico, češ: »Dostojevski je oznanjal enakost in bratstvo to je edina pot nazaj v domovino. Vstran z aristokratskim 'ponosom', mužik ima enake pravice kot mi.«<sup>39</sup>

Motivno stičišče med slovenskimi pesniki in romanom *Besi* je tudi vprašanje o vrsti revolucije. Razen Mileta Klopčiča, ki je pesniško zbirko *Plamteči okovi* (1923) posvetil Leninu in se zavzemal tudi in predvsem za proletarsko revolucijo, je večina drugih, tudi onih z delavskimi motivi, oznanjala razredno spravo in se potegovala za personalno revolucijo. Srečko Kosovel jo je v sonetu *Revolucija* odmaknil na »potem«, »zdaj (pa) je treba borbe v nas«. Večina je verovala, da novi etični red ali »socializem« lahko pride le od »znotraj«.

Kakšno oporo so personalisti dobili v *Besih*? Dostojevski poudarja v njih religiozna in duhovna načela, ki seveda niso sovražna revoluciji, kadar ta ne izganja duhovnih vrednot. Zavrača pa Verhovskega, ki ruši že zato, da poruši, zavrača radikalni nihilizem, šigaljoščino, nasilje, »svežo kri«, skratka, način, ki ne upošteva vse človeške narave, »ne potrebuje žive duše«; zavrača zunanjo, racionalistično revolucijo, ker je po njegovem le »popol-resnica«, ta pa je najhujši despot, saj zaslužni vse, tudi znanost. Življenje je ljubiti, bivati je duhovno silovito. tako pa biva, kdor premaga najprej sebe. Navajali so tudi Nikolaja Berdjajeva, ki se je odvrnil od Marksa in trdil, da je »začeti z duhovno revolucijo, kakor jo je propovedoval Dostojevski«.<sup>40</sup>

Ne samo Janko Lavrin, ampak tudi Ivan Prijatelj je zagledal v *Besih* pravo rojstvo personalizma oziroma »etičnega individualizma.« Prijatelj je navajal iz teksta »Zimske opazke o poletnih vtisih« (1863), kjer Dostojevski izpoveduje svojo zamisel »etičnega individualizma«, odklanja gesla francoske revolucije *liberté*, *égalité*, *fraternité*, ker ne zagotavljajo resničnega bratstva; poteguje se za »osebnost višje stopnje«, ki se obvlada, se zna žrtvovati, odklanja pa socializem, ki temelji na gmotni razdelitvi dobrin, odklanja egoizem in sebični »Jaz«, odklanja Velkovskega v *Ponižanih in razžaljenih*, ki trdi »vse je za mene in ves svet je ustvarjen za mene ... na dnu vseh človeških kreposti leži najgloblji egoizem«.<sup>41</sup>

V kontekstu »pronalne revolucije« se je vprašati, kam po smislu spada Kosovelov verz »Evropa umira – Rusija vstaja« iz leta 1925? Ali mu je za ozadje priznati oktobrsko proletarsko revolucijo, tem prej, ker je pesnik leta 1925 pristajal tudi že na popoln podor meščanske družbe, iz katerega šele naj vstane novo človečanstvo, ali pa je »vstajenje« povezovati s personalističnim predlogom Dostojevskega, z njegovim etičnim individualizmom? Da kapitalistična civilizacija in etika dušita kulturo in posameznika, sta trdila oba, Dostojevski in Kosovel. Toda

<sup>39</sup> Nikolaj Berg, Junaki Dostojevskega in ruska revolucija. LZ, 1922.

<sup>40</sup> Janko Lavrin, Dostojevski. Nietzsche. Tolstoj, 120. Ljubljana, 1937.

<sup>41</sup> Kot pod 35.

zdi se, da Kosovel ni mogel sprejeti filozofije Dostojevskega o mesijanistični nalogi ruskega naroda, ne kulturnega poslanstva, ki ga je Dostojevski rezerviral za »izvoljeni narod«, kajti naš pesnik je sovražil vsakršen imperializem, še posebno nacionalnega. Imenovani verz je potemtakem naslonjen na – smisel oktobrske revolucije.

Pomembno motivno stičišče med slovenskimi pesniki in Besi je problem človeka-boga oziroma bogo-človeka, je eksistencialija Kirilova, kot jo je videti tudi iz pogovora s Stavroginom:

Stavrogin: Kdor bo naučil ljudi, da so vsi dobri, bo dopolnil svet.

Kirilov: Ta bo prišel in mu bo ime človek – bog.

Stavrogin: Bog – človek?

Kirilov: Človek – bog, v tem je razloček.

Kirilov končuje svojo filozofijo s sklepom: »Boga ni, torej sem jaz bog.« Josip Vidmar je leta 1922 navajal tole njegovo misel: »Ker boga sploh ni, lahko postane novi človek-bog. Povišan na ta novi položaj, lahko, če je treba, prekorači vse meje stare npravnosti in starega suženjskega človeka. Vse je dovoljeno...« In še: Zgodovina si je boga »izmislila, da je mogla živeti. Jaz pa nočem biti sredstvo niti za boga; svobodna osebnost hočem biti. Če se ustrelim, dosežem najvišjo stopnjo svobodne volje in postanem človekobog.«<sup>42</sup> Znano je, da sta tudi Ivan Karamazov in Hudič dognala, da je v človeštvu porušiti idejo boga. Slovenci so tedaj tudi lahko brali, da idejo Kirilova in Ivana Karamazova nadaljuje tudi junak *Sava* v istoimenski drami Leonida Andrejeva, da tudi ta prerokuje nadčloveka oziroma Človeka-boga ter oznanja prihodnje carstvo Človeka.<sup>43</sup>

Iskanje in zatajevanje boga pri Dostojevskem je moglo vznemirjati nekatere religiozne ekspresioniste, tiste, ki niso marali katekizemskega, ampak le neposredno, subjektivno, svobodno občevanje z bogom. Njihov središčni notranji spopad je kar dobro zadel France Koblar s primero iz Dostojevskega, da je namreč pri njem srečati »vrhunec asimilacijskega procesa med duhom in materijo«, strašno »borbo med Satanom in Bogom v možganih in strasteh, v vsem bistvu stvarstva; ko se vsa materija poduhovi, mora biti konec človeka. Le slutnja rešitve zveni iz potopa.«<sup>44</sup>

Nekateri so skoraj tragično doživljali razdor ali napetost med duhom in snovjo, med bogom in satanom, dušo in krvjo, tesnobo pa izpovedovali ali v lirskih pesmih ali po epskih osebah, po »duhovnikih« na zgodovinskem ozadju. Njihova skupna točka z Dostojevskim je bila predvsem »notranja svoboda«, tedaj osrednja tema Dostojevskega, pri čemer pa niso šli tako daleč v skepso, kot on, ki je dejal »moja hosana je šla skozi ognjeno peč dvoma«. Pregljevi junaki se bijejo z demonskim v sebi, pisec sam pa je pripovedoval, da je srečeval hudobca kot posmehljivo bitje,<sup>45</sup> da znotraj upravičeno snuje v njegovih osebah kot njihov drugi »jaz«. France

<sup>42</sup> J. Vidmar, Bogoiskanje Leonida Andrejeva. LZ, 1922.

<sup>43</sup> Kot pod 42.

<sup>44</sup> France Koblar, Drama. Tolstoj in Dostojevskij. DS, 1923.

<sup>45</sup> J. Vidmar, Obrabi. Katoliški krog, 329. Ljubljana, 1985.



Vodnik je leta 1925 objavil pesem *Borilec z Bogom*, ki jo je imeti tudi kot negativen odziv na filozofski motiv »človek – bog« in pozitiven na načelo »notranje svobode.« Lirski subjekt se bije z demonom v sebi za – boga, bije se s temo, s krvjo za – dušo. Religiozni lirski subjekt ne odpravlja ideje boga, ampak ravno obratno: bojuje se zanj proti demoničnemu v sebi. Naj se lirski subjekt v kakšnem trenutku z bogom tudi izenači, na primer v verzu »Tajni sva, neodgonetljivi zagonetki«, ga vendarle priznava za svojega »odrešenika«, za uteho vsaki bolečini, tudi bolečini upornišva. »Borilec z bogom« je verni borilec in upornik, načelo »notranje svobode« ga muči manj kot Kirilova, predvsem pa v obratni smeri kot njega: s svobodo si hoče izbojevati le globinsko komunikacijo z bogom. Znan je en sam ekspresionistični pesnik, ki se je radikalno odmaknil od ekspresionističnega bogo-človeka in totalno zdvomil v boga, ne da bi dvom hotel dokazati na kirilovski način: odmik je storil Božo Vodušek, med drugim tudi v sonetu *Zavrženi angel*.

Kot odmev razdornega motiva med božjim in demonskim velja nemara šteti esejski dialog med Edvardom Kocbekom in Francetom Vodnikom leta 1935 in 1939, med esejem *Enemu izmed ozkih*<sup>46</sup> in *Enemu izmed širokih*.<sup>47</sup> Ta dialog bi namreč lahko slonel tudi na miselnem motivu Servilova: »Zlahka in ne po lastni krivdi imam lahko ob istem času dvoje povsem nasprotnih čustev« ter na motivu Mitje Karamazova: »Človek z globoko dušo in srcem pričinja z idealom Madone («nedolžne mladosti«, harmonije) in konča z idealom Sodome (disharmonije). Najstrašnejše pa je, da se človek, ki ima za ideal Sodomo, ne odpove Madoni. Njegovo srce se še vedno vnema zanj prav kakor v dneh nedolžne mladosti. Da, človek je širok, preveč širok. Bilo bi bolje, če bi bil ožji.«

Kocbek se zavzema za osebnostno doživljanje usode, za odprto, spontano tveganje vernega človeka; nasproti statičnim vrednotam predlaga dinamično in široko osebnostno življenje, nasproti dogmatičnim resnicam, programski idejni poti, taylorskemu redu, meščanskemu tipu kot negativnemu tipu sedanjosti, nasproti mistiki in bogoiskateljstvu predlaga dramatično notranjo konfliktnost, željo po združevanju nasprotij, skratka, »v celotnem človeku doživljen čas in od celotnega časa pretresenega človeka«. Ali kot bi dejal Dostojevski: ne obstati pri Madoni, ampak se odpreti tudi Sodomi, pa čeprav vztrajati tudi pri Madoni.

France Vodnik je ves stal za osebnostnim bojem za »resnico«, vendar je v popolni odprtosti slutil nevarnost za povprečnega katoliškega izobraženca. Vseodprtost tega lahko kaj hitro pahne v obup nad krščanstvom, pač zavoljo napak konfesionalnega krščanstva, pa odpade, kot je storil na primer duhovnik-pesnik Anton Aškerc, ki ga je nazorska odprtost pogubila, ko bi kot pesnik kristjan moral dokazati, da je bil neotomistični, ideološko pragmatični škot Anton Mahnič v umetnostni kritiki daleč preozek. F. Vodnik katoličana sicer ni zapiral pred zgodovinskimi pretresi, zadrževal pa ga je pri bogu-človeku. Videti je, da je tako ravnal iz bojazni, da skepsi, tveganju, širini sledi ponavadi odpadništvo.

O tretjem umskem navdihu iz Besov, od skepsi Šatova v znanost in razum ter o odmevih te skepse na Slovenskem, smo govorili v prejšnjem poglavju pri Miranu Jarcu. Vsi ti navdih potrdjujejo, da so Besi izšli na Slovenskem zares ob duhovno in

<sup>46</sup> Dom in svet, 1935.

<sup>47</sup> Dejanje, 1939.

čustveno zelo ugodnem času in da so lahko postali priznani ali pa tudi nepriznani oporišče za bolj ali pa manj trdne miselne poglede na človeka v času in na čas v človeku.

*Dostojevski in premisleki o lepoti in umetnosti.* Ivan Prijatelj si je za dokaz znane resnice, da se pri Dostojevskem »globoke stvari nahajajo včasih mimogrede« izbral leta 1906 iz Bratov Karamazovih misel o lepoti: »Lepota – to je strašna in grozna stvar. Strašna zato, ker je neopredeljiva. Tu se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive.« Ta estetska misel je os njegovega eseja *Perspektive. Estetičen načrt*.<sup>48</sup> Rabila mu je kot vodilo pri vprašanju, kaj je lepo, kaj umetniška lepota in kaj umetnost sploh. Podpirala je prevladujočo estetiko časa, subjektivizem slovenskih in evropskih modernistov, impresionistov in simbolistov, nič manj pa je zaničevala naturalistično doktrinarstvo na eni strani, na drugi pa neotomistično dogmatično estetiko, ki jo je po Mahničju utrjeval Aleš Ušeničnik. Estetsko misel Dostojevskega je Prijatelj porabil za dokaz, da umetniška lepota in z njo umetnost sama ni reprodukcija resničnosti ali celo njen surogat, da umetniška domiselnost ni onemogel odsev stvarnosti, ampak umetnikova subjektivna projekcija, izraz njegove »duše«, kot bi tedaj dejal tudi Ivan Cankar.<sup>49</sup> V Bratih Karamazovih beremo, da je Dostojevski v lepoti gledal skrivnostno sintezo, enoto, v kateri skupaj živijo in se stikajo nasprotja in skrajnosti, ideal Madone ali harmonije in ideal Sodome ali razdrtosti, disharmonije, da se »tu vrag z bogom bori in bojno polje – so srca človeška«.<sup>50</sup> Enotnost nasprotij, lepega in grdega, je Prijatelj povezoval z vesoljsko »praenoto« ter umetniško lepoto izvajal iz nje, iz »vesoljske duše«, o kateri so tedaj razpravljali zlasti ruski simbolisti. Prijatelj je tudi menil, da sam razum te »Enote« ne obseže in jo obvladata le duh in čustvo obenem oziroma jo obvlada »duh-čustvo«, kot je ta instrument imenoval Dostojevski. Samo zveza »duh-čustvo« more namesto resnice dojeti nadresnico oziroma dojeti pulchritudo, quae est supra verum. Skratka, Prijatelj je pri Dostojevskem dobil oporo za stališče, da umetniške lepote ni povezovati s kakšno ideologijo ali pa z dogmatično sliko sveta, na primer krščansko ali katero drugo, ampak jo je moč le osebno doživljati in zato tudi producirati kot duhovno-čustveno posebnost, kot skrivnost duha-srca, pa tudi kot »strašno in grozno stvar«, ki je vpeta v dobro in v zlo, v ubranost in v razdvojenost. S takim pogledom je vsekakor po samem bistvu nasprotoval imperialni neotomistični estetiki, ki je umetniško lepoto pa tudi umetniško resničnost pogojevala z božjo, mistično transcendenco.

Čez deset let je Prijatelj ponovno pisal o merilu, s katerim je ločiti umetnika od literata, umetnino od literatskega izdelka, za motto pa si je še enkrat izbral miselni motiv iz Bratov Karamazovih.<sup>51</sup> Apolonični in dionizični umetniški tip je tokrat oprl tudi na Friedricha Nietzscheja (*Die Geburt der Tragödie*), vendar ga je vodila predvsem misel Dostojevskega, saj ta obsega oba Nietzschejeva tipa hkrati. Prijatelj je filozofovo antinomijo zlahka vključil v svoje že utrjeno estetiko, imel jo

<sup>48</sup> Ljubljanski zvon, 1906.

<sup>49</sup> Ivan Cankar, *Epilog*. Vinjete, 1899. Ljubljana.

<sup>50</sup> I. Prijatelj, *Pesniki in občani*. LZ, 1917.

<sup>51</sup> Kot pod 50.

je za spodbudno za »proučevalca umetniškega ustvarjanja«, saj se tudi v njej »odkrivajo vidiki v najskrivnostnejša – v smislu Dostojevskega – snovanja človeške duše«. Apolinični in dionizični način, s katerim stremi človeštvo po lepoti, se pri genialnih umetnikih združita, pri njih sta si »nebo in pekel blizu«, v njihovih delih »se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive, je rekel veliki mag Dostojevski«.

I. Prijatelj je blizu Dostojevskega oblikoval tudi misel, da se umetnik nikakor ne briga le za obliko, le za »estetično lepoto«, ne izgublja se v samo-estetskem in še manj v estetikah, ampak hoče in mora izraziti predvsem vsa prostranstva svojega in človeškega neba in pekla. Od Dostojevskega se ni oddaljil tudi tedaj, ko je omenjal misel Belinskega, da je umetnost »pravna socialna sila«.

Po štirih letih se je še enkrat vrnil k njegovi estetiki in psihologiji, tokrat v nekrologu za Ivanom Cankarjem. Omenil je svoje študentske pogovore z njim o Dostojevskem in dodal, da je kasneje večkrat mislil, da je Cankar »brat Dostojevskega: da ju veže v krvno sorodstvo ono brezkončno romanje po tihih katakombah srca, ... da ju oba goni ona demonična sla, ki gre v vse sfere življenja, v idealne višine in blatne nižine, kjer triumfira preobilna volja zdravih močtcev in kleca nemoč sanjačev ter telesnih pokvek, da ju oba navdaja ono hrepenenje po lepoti, ki moli ideal Madone in drhti pred strašnim čarom sodomskim«. <sup>52</sup> Prijatelj je slovenske moderniste sploh postavljal v duhovno svetlobo Dostojevskega. Nanje naj bi vplival s svojimi »brezprimernimi dušeslovnimi študijami bolestnih osebnosti, vplivajočimi kot razodetja, s svojimi opisi in analizami vedno novih, moderno kompliciranih, neprestano se izpreminjajočih, vsak hip drugačnih, elementarno mogočnih, a neskončno finih duševnih prelivov«. <sup>53</sup>

V tej »svetlobi« je opravil notranji dialog z ruskim pisateljem tudi pesnik Srečko Kosovel. Potem ko je po branju Zločina in kazni Dostojevskega priznal in sprejel kot »vzor globočine srca in duše«, je v eseju *Kritika, gibalo življenja in umetnosti* zapisal, da dobro razume Dostojevskega le tisti, kdor nosi »v sebi kaos«, »razkol«, »razdvojenost«, da šele generacije »ekspresionistične dobe« enakovredno dojema njegove nervozne razdvojence in njihov notranji »kaos«. Vendar je ta generacija preslabotna, da bi umela razrešiti njihova življenjska vprašanja in nasprotja, in če se jih loteva, »jih še bolj razcepi«.

Dostojevskega je vgrajeval tudi v lastno filozofijo umetnosti, prav v njeno jedro. Umetnost po njegovem ni »estetika«, ne igrivo duhovičenje v lepih oblikah, ampak je »življenjska potreba«. Sodobni umetnik ne more zatajiti svoje »duše« in gojiti le popolnih oblik, sodobna umetnost je namreč »borbena in temna«, je »sredstvo za očiščevanje«, je težnja k popolnosti. Taka je umetnost Dostojevskega, Cankarja in Tolstojevega učenca Romaina Rollanda. Umetnost je izraz lepote življenja, ker je življenje v svojih protislovljih vendarle lepo. Temeljni zakon umetnosti, njen neizogibni pogoj je sinteza »lepote in resnice«, spoznanja in čustva, »globoko doživljanje« veselja in žalosti. Z Dostojevskim v roki, z njegovo umetnostjo je zavračal »estetično kapricioznost, ki išče novo zato, ker novega ne doživlja«. <sup>54</sup> Za aksiom umetnosti je štel »srce in dušo«, posebno tenkočutna

<sup>52</sup> Kot pod 2.

<sup>53</sup> I. Prijatelj, *Poezija Mlade Poljske*. LZ, 1923.

<sup>54</sup> Srečko Kosovel, pismo Draganu Šandi, 26. dec. 1924. ZD III/320.

človečnost je njena moralna posebnost, tenkočutnost za življensko resnico. Da je umetnost Dostojevskega tudi »misterij dobrote in srca«<sup>55</sup> je posredno povedal ob romanu *Idiot*. Napisal je črtico *Tri sestre*, kjer se pesnik pogovarja s tremi Muzami, od katerih igra tretja »dušo Idiota« in pravi, da je njen junak ranljiv, vendar potrpežljiv in zato moralen. Te Muze ne mara »publika« ali »oskrunjena tolsta roka«; zlobna je, sovraži etično načelo duše in ima prav to Muzo za zvodnico. Kosovel si je Dostojevskega predstavljal kot mogočno človečansko moč, ga slikovito ubesedil, vizualiziral kot duhovno bitje, njegov duhovnotelesni obris je projiciral s svetlobnimi trakovi. Pesem *Evakuacija duha*, ki jo začena z verzoma; »Ljudje so evakuacija duha. / Anomalija psihologije«, je na hrbtni strani rokopisa »ilustriral« z verzi:

Slika (kip) iz luči  
 Dostojevskij:  
 kakor če bi v  
 popolni temi padali razni  
 svetlobni trakovi in  
 tvorili človeka.  
 (Človek  
 luči ... doživetij)<sup>56</sup>

Dostojevskega je sprejel kot nemehanskega umetnika, ki gnete svoje epske like iz duhovno-čustvene snovi, iz totala, ki ga je sam imenoval »duh-čustvo«.

Kosovel je tudi opazil, da so osebe Leonida Andrejeva sorodniki epskih oseb Dostojevskega ter ob *Črnih maskah* trdil, da so ti dramski junaki povojni generaciji še bližji, kot so ji bili junaki Dostojevskega: »našemu pojmovanju so mnogo bližji kot junaki Dostojevskega, Andrejev je pač večji realist in je zategadelj tudi bolj grozen«. Presenetljivo je, da Andrejeva ni imel za večjega realista nemara zaradi dramske oblike njegovih oseb, zato, ker so dramske osebe bolj teatrsko vidne, neposredne, »žive«, ampak ga je imel za večjega realista zato, ker je v njegovih osebah zagledal končni razvojni zalet romanesknih oseb Dostojevskega, njihov dosledni razplet in konec: »Andrejev nadaljuje v ruskem slovstvu Dostojevskega«, ali dramo človeka, ki mora uničiti »svoj drugi slabši 'jaz'«.<sup>57</sup>

Skratka, Kosovela so pritegnili predvsem siloviti vsebinski razponi človeške bitnosti pri obeh umetnikih, zanimala ga je njuna vsebinska estetika, njun »grozni« življenjski realizem.

Med pomembna estetska vprašanja, ki so jih navrgli romani Dostojevskega na Slovenskem, spada vrsta njegovega umetniškega realizma.

Med prvimi je njegov realizem poskušal opisati Izidor Cankar ob prevodu romana *Ponižani in razžaljeni* leta 1907. S tako imenovano »rusko psihologijo« (Ivan Cankar) je zavrnil skrajnosti impresionistično dekadentne in simbolistične

<sup>55</sup> Fran Albrecht, *Drama*. LZ, 1923.

<sup>56</sup> Kosovel, ZD II/571.

<sup>57</sup> Kosovel, Dve knjigi »Splošne knjižnice«: Tolstoj, Kreutzerjeva sonata, Andrejev, Črne maske. ZD III/249.

duševnosti v literaturi. Menil je, da izvira veličina psihologa-realista Dostojevskega iz moči, da zna »splošno človeško slabost in omahljivost« ne le utelesiti – upodobiti, ampak jo tudi »vsestransko realistično dopolniti«, tako da Aljoša v tem romanu »resnično živi, dosleden v nedoslednostih, poln vere v svojo moč in večnega kesanja nad svojo slabostjo«. Pisateljski realizem Dostojevskega ne dovoljuje nobene besede in kretnje zaradi samega učinka, dejanje v romanu »raste iz značaja samega«, takšna »umetniška doslednost pa vpliva na dovtetno srce bolj kot bleščeča figura.« Dostojevski tudi ne prodaja čutnih mikov, ampak oblikuje »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski«. Kritič je še omenil, da se je evropski roman opazno usmeril k »sociologiji in psihologiji«, v njem se je močno povečalo prav »umsko delo«. Cankar bi lahko tudi še nadaljeval, da je na psihološko poglobitev, na ponotranjenje romana in s tem tudi na njegovo poumljanje vplival Dostojevski, kot so zase konec stoletja priznali tudi Francozi in o čemer je po vojni poročal Miran Jarc.<sup>58</sup>

Vprašanje, kdaj in katero literarno delo je realistično in ga je Dostojevski postavil tako nedvoumno, predvsem pa narava njegovega realizma sta oživela na Slovenskem zlasti v desetletju po svetovni vojni.

Glede na značilnosti francoskih in angleških realistov in na realizem Leva Tolstojja je Ivan Prijatelj upodobitve iracionalne duševnosti, ki ni dostojna empirični psihologiji ter ima pri Dostojevskem imena: »nesmrtnost človeške duše«, »zagrobno življenje«, »edinobožje«, pri Cankarju pa »zaklenjene kamrice« – označil z besedama nadrealizem, nadrealistično. Menil je, da Dostojevski prihaja prek racionalnega do podzavestnega, skrivnostnega, da je »njegov brezprimerni nadrealizem prodiranje v najgloblje iracionalne duševne tajnosti«, da »kot nadrealistični tvorec večnih umetnin pada iz okvirov prostranstva in časa« in da je po tem svojem načinu predhodnik simbolistov, ker »vse, po čemer je moderni simbolizem programskega stremel, je ta ruski umetnik genialno preusmeril, pred Nietzschejem in Strindbergom in Maeterlinckom«.<sup>59</sup>

Prijateljeva raba termina »nadrealist« je snovno-vsebinska in še tukaj nenančna, saj Tainovi meji »prostranstvo« in »čas« presega vsaka prava umetnina. Zato mu je Josip Vidmar leta 1925 zlahka ugovarjal in trdil, da imajo vsi veliki umetniki »iracionalne sestavine« za prav tako realne, kot vso racionalno duševnost in kot telesno realnost. Ko pa dva umetnika, na primer Tolstoj in Dostojevski predstavljata življenje do skrajnosti »resnično«, je njun umetniški rezultat različen. Razložek pa izvira iz dveh različnih umetniških načinov ali dveh načinov oblikovanja: Tolstoj postavlja resničnost v naravnih mejah, v naravni napetosti, Dostojevski pa jo oblikuje v povečani napetosti in jo zmaliči v groteskno zgoščene oblike. Tudi Thomas Mann je vedel, da je nasprotje med impresionistično in ekspresionistično umetnostjo nasprotje med realizmom in grotesko; Tolstoj in Dostojevski sta po Vidmarju izrazita predstavnika tega nasprotja. Realizem Dostojevskega pa je poln grotesknega.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Jarc, Dostojevski v francoski literaturi. Jutro, 1926, št. 162.

<sup>59</sup> I. Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma. Ljubljana, 1922.

<sup>60</sup> J. Vidmar, Dr. Ivan Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma. Kritika, 1925. Ljubljana.

Njegov realizem je tedaj označeval tudi Janko Lavrin. Dostojevski naj bi razmerje med aktualnim in totalno realnim obvladal na prav poseben način: prodril je v »notranjo realnost«, na »dno realnosti«, ne da bi zanemaril aktualnost. Njegova zamisel realnosti je simbolična: aktualnost mu je »zavesa notranje realnosti«, skozi njo prodira do notranje ali transcendentalne realnosti. Nasproti načelu »od realnega k bolj realnemu« (a realibus ad realiora) uresničuje načelo »po realnem k bolj realnemu« (per realia ad realiora), bolj realno pa odkriva s pretiravanjem in z digresijami, odmiki od »normalnosti«. V takem načinu se »srečujeta realizem in simbolizem, realizem preide v simboličnost in simbolizem postane realističen«. Stil Dostojevskega je potemtakem »simbolični realizem«. <sup>61</sup> Čez deset let je realizem Dostojevskega pomeril še s količino človeške notranjosti v romanih in še z idejami, s »filozofskim in duhovnim iskanjem« v njih ter zapisal znano resnico, da je snov njegovega realizma »moderna razdvojenost junakov«, mestoma tolikšna, »da meji že na popoln razpad osebnosti«. Ko so snov Dostojevskega »mislil –čustva«, je posebnost njegovega psihološkega realizma tudi »vizionarnost«, njegove osebe učinkujejo namreč tudi kot prividi, kot simboli. <sup>62</sup> Lavrin je v repertoar terminoloških odtenkov, s katerimi so označevali realizem avtorja Bratov Karamazovih, prispeval torej atribut »simbolični«. Povedati še velja, da je podobno kot on opozarjal na odmike od »normalnega« v groteskno že Josip Vidmar in da je epske osebe doživljal kot »vizije« in simbole tudi Miran Jarc in dejal, da se osebe Dostojevskega včasih »umikajo«, nato pa spet »zgoščujejo«.

Videli smo, da je Dostojevski s svojimi duhovnimi motivi ali z »umskim delom« odmeval pri nekaterih ekspresionistih, da jim je pomagal iskati »vsečloveka«, se bojevati z bogom, dvomiti v moč razuma in pri siceršnjih duhovnih ekspresijah. V začetku tridesetih let, ob petdesetletnici njegove smrti pa naj bi taisti veliki pisatelj pomagal pri obnavljanju realizma v slovenski literaturi, bolje, pri oblikovanju »pravega realizma«.

Leta 1931. je Evgen Spektorski dokazoval, da je namreč zares pravi šele njegov realizem, zaradi česar »se je tudi še sedaj mogoče učiti pri Dostojevskem umetnosti pristnega realizma«. Sklicujoč se tudi na njegov odpor do Zolaja, na njegovo odklonilno misel: »pri nas pa hočejo, da je Zola kažipot realizmu« – je Spektorski odločno zavrgel pozitivizem in naturalizem in trdil, da je edini pravi determinizem samo tisti, ki ga je priznaval Dostojevski; ta je »čisto moralen in metafizičen«, njegova določnica je samo »On, ki govori: Moje je maščevanje in jaz bom poplačal. Le Njemu edinemu je znana vsa tajna tega sveta in končna usoda človekova«. Sintagma »obča ideja«, ki jo rabi Dostojevski, ko označuje smisel umetnosti: »naloga umetnosti ni v slučajnostih življenja, ampak v njega obči ideji« – dokazuje namreč, da je gledal življenje »s stališča one Resnice, ki jo je našel v krščanskem idealizmu« in da prav zato vstaja od mrtvih v junakih Dostojevskega oni za življenje kot cilj rojeni metafizični človek, ki ga je fiziološkemu človeku v čast za vselej hotel pokopati naturalizem«. Realizem Dostojevskega ne sloni na »danes kakor včeraj, jutri kakor danes,« kot je Dostojevski ironično imenoval pozitivistično statiko,

<sup>61</sup> Janko Lavrin, Dostojevski in moderna umetnost. LZ, 1926.

<sup>62</sup> Kot pod 40.

ampak obsega poleg sedanjosti tudi prihodnost. Dostojevski je bil pač realist – prerok, kot je videti tudi iz Besov.<sup>63</sup>

Spektorski je »občo idejo« o življenju omejil na krščansko idejo o njem, »idealistični realizem« pa imenoval perspektivo, ki »motri življenje z višine«. Kdor tako gleda na življenje, je »pristen realist« ali »resnični realist«. Od »resničnega realizma« je razmejil tudi pisanje, ki so ga imenovali »konstruktivni nadrealizem«. Takšna nazorska klasifikacija resničnega realizma je močno ugajala slovenskim idealističnim estetom in kritikom, ki so se prav tako potegovali za »idealistični realizem« in bili prepričani, da je »slovenska prabit v osnovi idealistično-realistična, ne naturalistična.<sup>64</sup>

Toda metafizični človek, kakor ga je iz romanov Dostojevskega izluščil Spektorski in zanj poiskal filozofsko iztočnico, gre komaj še v literarno realnost, kot jo je opisal Dostojevski, ko je ločeval med »slučajnostmi življenja« in »občo idejo« o njem: »Suhoparno opazovanje in vsakdanje malenkosti sem že davno nehal smatrati za realizem. Ravno narobe... Jaz sem realist v višjem smislu.«<sup>65</sup> Opomba, da Nečajeva ni napravil samo po enkratnem modelu oziroma: »Obraz mojega Nečajeva (Besi) seveda ni sličen obrazu pravega Nečajeva« sicer gre v sestav »obče ideje« in »višjega smisla«, vendar izrecno ne zanika zveze s stvarnimi revolucionarji, z nekim občim družbenim modelom ali tipom. Dostojevski je oblikoval tako, kot oblikuje vsak velik umetnik, Nečajeva tako, kot je oblikoval *Dvojnika* ali roman, o katerem pravi Spektorski, da je v njem »razdvojenost osebnosti tako realno podana, da je imel Dostojevski popolno pravico, dodati povesti podnaslov 'popolnoma resnična zgodba'«. Spektorski je, skratka, razlagal njegov realizem izrazito religiozno idealistično, »občo idejo« je skrčil na teološko sliko življenja in sveta.

Ob realističnem konceptu človeka v romanih Dostojevskega so esteti zadevali tudi na tragično in komično v tem konceptu. Zanj so večkrat uporabili izraz tragičen kot komičen.

Tragično zasnovu oseb so videli v spopadih duha in čutnosti, slonela naj bi na »volji po redu in enoti v sebi, (na) boju dobrega in zlega« v človeku, na boju med Satanom in Bogom v možganih in strasteh.<sup>66</sup> Prijatelj je trdil, da tragos njegov oseb izvira iz iskanja boga, se pravi iz pisateljjevega iskanja, o katerem je dejal: »Moja hosana je šla skozi ognjeno peč dvoma.«<sup>67</sup> Tudi Janko Lavrin je trdil, da je bil Dostojevski sam »tragičen iskalec boga, končnega smisla in človekovega cilja«, zaradi česar je »apokaliptični boj med silami dobrega in zlega v človeku... prava duševna tragedija« tudi njegovih epskih oseb; »tragedija svobode v duhovnem pogledu« ali beg »pred notranjo svobodo«, pred izbiro med dobrim in zlim velika tema Razkolkova, višek tega motiva pa je »Legenda o velikem inkvizitorju«. Ivan Prijatelj je opazil, da je Nastasja Filipovna »tragična osebnost demonične ženske lepote« in da je tragični razdvojenec tudi Goljadkin v romanu *Dvojnik*.

<sup>63</sup> Kot pod 38.

<sup>64</sup> Tine Debeljak, Ivan Pregelj. DS, 1933, str. 386.

<sup>65</sup> Kot pod 38, str. 32.

<sup>66</sup> Kot pod 44.

<sup>67</sup> Kot pod 35, str. 79.

Janko Lavrin je tragizem Dostojevskega soočil tudi s »tragizmom«, kakor ga ponujajo številni dramatik XX. stoletja in menil, da teh ne zanima duševna Golgota, ampak le še »tragična poza«, njihove »tragedije« so narejene, afektirane. Dostojevski naj bi bil edini tragik moderne literarne umetnosti, mojster prave »duševne tragedije«, »Shakespeare blaznice«, ki mu je že umetnost sama »duševna tragedija«. Prav zato bo »vedno privlačil tiste ljudi, ki se zanimajo za tragične vidike notranjega življenja«. <sup>68</sup>

Filip Kumbatovič pa je osnovno vzmet in žarišče tragičnega hotel imenovati še določneje. Uvidel je, da je Dostojevski »prvi moderni avtor, ki je v zločinu spoznal tragično prvino človeške nature. Zakaj njegovi ljudje kradejo, ubijajo in ponarejajo tako, kakor pač ljubimo, stremimo in umiramo. Ta usodni nagon v njih je naturen, globji od golih socialnih strasti in nedvomno tragičen.« <sup>69</sup>

Če je slovenska publistika skoraj enoglasno priznavala globinsko in prepričljivo zasnovo tragizma v romanih Dostojevskega, je o njegovem humorju zapisanega malo in skeptično. Ivan Prijatelj je omenil Foma Fomiča kot »kruto groteskno satirično figuro«, dalje: »groteskni humor«, mešanico tragičnega in komičnega oziroma tragiko neboljence gospoda Proharčina pa še »nesmrtno norčevanje nad pozitivistično in materialistično kulturo v Zapiskih iz podpodja«. Josip Vidmar pa je ob tekstu *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci*, ki ga je Dostojevski podnaslovil »humoristični roman«, naravnost podvomil v njegov humor. Ta da se izraža samo v komiki značajev, pa še te odmakne strupena moralistika na psiho-estetsko ravnino groteske. Dostojevski pretirava, riše osebe srdito, kruto, da v najbolj napetih položajih zbujajo »težko ogorčenje, sovraštvo in gnus namesto smeha in posmeha«. Foma Fomič vsekakor je »oseba za komedijo, njegova človečnost zasluži smeh«, toda »smeh Dostojevskega je pretežak, preresen, poln je nekega mračnega in zagrizenega sovraštva«. In ker ga avtor niti ne skriva pred bralcem, je estetsko še manj zanesljiv in zanimiv. <sup>70</sup>

Vidmar se kot estet in kritik tudi sicer ni »ustrášil« velikega ruskega romanopisca, ni zamižal pred njegovimi »idejnimi« in estetskimi spodrsiljaji. V začetku tridesetih let je objavil *Zapiske o Karamazovih*, svojo kritično presojo nekaterih načel Dostojevskega, nenazadnje njegovega realizma in njegove teoretične morale.

Dostojevskega je uvrstil med pisatelje, kot so Schiller, Ibsen in Cankar in ki jih navdihuje nravna in ideološka strast ali nazor, manj pa temeljno življenjsko izkustvo ali osrednje življenjsko čustvo, kakor je navdihovalo na primer Goetheja, Tolstoja in Ivana Tavčarja. Nazorski navdihnjenosti so pri oblikovanju manj naravni, manj neposredni, pa bolj sunkoviti, tudi groteskni ali pa simbolični. Zaradi poudarjenega idejnega, nravnega izhodišča Dostojevski osebe manj oblikuje, kot jih razlaga in jim omogoča, da se medsebojno razlagajo, kar seveda ni posebno stvariteljsko. Res je sicer, da tako ravna tudi zaradi svojega genialnega psihološkega pogleda, a zato ni nič manj res, da so številni pogovori oseb o bogu, njihove polemike o nesmrtnosti, o svobodni volji in drugem umetnosti »redko koristna

<sup>68</sup> Kot pod 61.

<sup>69</sup> Kot pod 10.

<sup>70</sup> J. Vidmar, F. M. Dostojevski: *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci*. Humorističen roman. LZ, 1930.



dejstva«. Epski prizori so nemalokrat ustvarjeni na silo, izdajajo »nasilnost motivacije in grotesknost njih poteka«.

Poleg psiho-tipološke uvrstitve Dostojevskega in iz nje izvirajočih estetskih posledic je Vidmar preizkušal tudi jedro najvišjega vsebinskega sporočila Dostojevskega v Bratih Karamazovih, njegovo nravno tezo: da ni nravnosti brez vere, religije, predvsem pa ni nravnosti brez tiste vere, ki suponira nesmrtnost. Vidmar je trdil, da sta miselna os Ivana Karamazova: »Če ni nesmrtnosti, ni kreposti« ter miselni motiv iz pisateljve *Zapisne knjižice*: »Vest brez boga je grozota, vest lahko zabrede v največjo nevarnost« – popolnoma vprašljiva in nesprejemljiva. Zavrnil je njegovo tezo, da je religija pogoj nravnosti ter nravno odgovornost vezal izključno na človeka samega: človek je za svoje ravnanje odgovoren le sebi in človeštvu. In ker je osebna odgovornost nravni aksiom, je »resnično naravno le tisto, kar storiš iz potrebe svojega srca, samo iz živega in ostrega nagnjenja za lepo in pravo v življenju, ne glede na božjo zapoved in ne glede na večnost«. Prav zato pa je tudi »vera brez vesti nedvomno najnevarnejša in najgrša človeška moč na svetu«.

V izkrivljeni nravnostni ideji je Vidmar odkril tudi vzrok za estetske težave tega romana, ali naravnost: pisateljev verski fanatizem je roman pokvaril tudi estetsko. Medtem ko Dostojevski stari tip meščanskega ateista zgolj smeši, pa mora sodobni ateist Rakitin biti tudi socialist, biti samo zato, da ga lahko napravi tudi človeško nizkotnega. Kakšna brezprimena dvojnost in kakšen paradoks, da v romanu sovraži tisti Dostojevski, ki sicer oznanja ljubezen. In še druga estetska posledica te dvojnosti: Če je res, da je ateizem podlaga za načelo »vse je dovoljeno«, načelo za brezvestno samovoljo, ki človeka zmaliči v človeka-boga: Čemu in zakaj potem tega načela ne živi in ne udejani njegov iznajditelj Mitja Karamazov, ampak ga mora udejaniti slabič Lebjadkin, ki ga vprašanje o religiji, o bogu niti čisto nič ne vznemirja?<sup>71</sup>

Zdi se, da je Vidmarju uspelo dokazati, da Dostojevski ni čisti umetniški tip, ampak je tudi ideolog. Bil je prvi slovenski kritik sploh, ki si je drznil podvomiti v dvoje stvari pri Dostojevskem: v njegovo umetniško brezprizivnost, še bolj pa v odpornost njegove filozofske in umetniške etike. Nalomil je brezprizivno obnašanje do ruskega čarodeja, nalomil jo je kot svobodoumnik, ki se je upiral vsakršni ideologizaciji literarne umetnosti. Prav v teh letih se je spopadal s katoliškimi estetiki, literarnimi kritiki in pesniki zastran pomembnosti svetovnega nazora pri umetniškem ustvarjanju. Tudi s primerom Bratov Karamazovih je poskušal dokazati, kako lahko pisateljev preočitni nazorski pritisk na epske osebe zmaliči njihovo estetsko prepričljivost, kako nazorski oznanjevalec nravnosti vsem svojim osebam v romanu, v umetnini ni enako pravičen in kako ni zato pravičen ali objektivni v ravnanju z življenjem kot je in je zaradi nazora problematičen realist.

Kakor v Rusiji in drugod po Evropi so tudi na Slovenskem dramtizirali romane Dostojevskega in uprizarjali tuje dramtizacije, obenem pa se vpraševali, ali jih je sploh primerno dramtizirati. To poetiško vprašanje smo upravičeni upoštevati v našem pregledu toliko bolj, ker so pri nas prevedli tudi pismo Dostojevskega, kjer govori o smotrnosti in nesmotrnosti predelovanja epskih struktur v dramske.

<sup>71</sup> Kot pod 1.

Prva pobuda je prišla od moskovskega Hudožestvenega teatra, ki je v Ljubljani ugledališčil Brate Karamazove in Selo Stepančikovo,<sup>72</sup> pa tudi v Mariboru so že 23. februarja 1922 uprizorili dramatizacijo »Raskolnikov« Leva Birinskega.<sup>73</sup> Ljubljanska Drama se je tedaj odločila za dramatizacijo romana *Idiot*,<sup>74</sup> za 29. november 1922 jo je pripravil ruski emigrant Boris Vladimirovič Putjata, ki je delal v Sloveniji od leta 1920 (umrl v bolnici v Pančevu 8. aprila 1925). Fran Albreht je ob premieri pohvalil dramatizacijo »misterija dobrote in srca«, »veščo dirigentsko roko režiserja Putjate, ki je naravnost mojstrsko skomponiral nekatere slike«, pa tudi igralsko so jo izvedli razmeroma dobro.<sup>75</sup> France Koblar pa je soočil roman in dramatizacijo ter menil, da je roman *Idiot* »kljub širini in filozofskemu aparatu« dovršena tragedija, da »božanski zaznamovanec Dostojevski vodi do kaosa, ne meneč se za umetniško kompozicijo, temveč za nujnost posledic«, da je v osebah tako mogočen demonizem, da ostaja Putjatova dramatizacija kaj »drzno početje« z več težavami. Dosegel pa je vsaj to, da je »Idiot živ, domač«, kar je že veliko.<sup>76</sup> (Leta 1928 so Indiota uprizorili tudi v mariborski Drami.)<sup>77</sup> Putjata pa se je preizkusil še z dramatizacijo Stričkovega sna.

Po obeh dramatizacijah je Fran Albreht objavil leta 1926 pismo Dostojevskega z dne 20. januarja 1872, v katerem ta »silni dramatski oblikovalec« v prozi označuje nevarnosti dramatizacije epskega besedila nasploh, govori pa tudi o konkretni nevarnosti, ki utegne zadeti načrtovano dramatizacijo *Besov*, ki mu jo je napovedala neka žena še v času, ko je roman izhajal v Ruskem vestniku. Dostojevski jo v pismu opozarja na bistveni razloček med epsko in dramsko umetniško obliko na to, da obe izhajata že iz »pesniške misli« same in zato preprečujeta, da bi dobil čisto dramsko obliko, kdor bi v vrsto nanizal na primer glavne romaneskne scene. »Neka skrivnost umetnosti je,« jo svari Dostojevski, »po kateri epična oblika ne bo nikoli našla česa nji odgovarjajočega v dramatični. Jaz mislim celo, da so različne umetnostne oblike tudi vrste odgovarjajočih pesniških misli, tako da se kaka misel ne da nikdar izraziti v drugi, nji ne odgovarjajoči obliki. Nekaj drugega bi bilo, če bi roman kolikor mogoče predelali in izpremenili, da bi od njega obdržali samo kako epizodo za predelavo v dramo ali, da bi uporabili prvotno idejo, docela pa spremenili sujet...« Albreht je pismo objavil v prevodu pač z določenim namenom, na kar kaže tudi že naslovljenost, namreč »Dostojevski o dramatiziranju svojih romanov«.<sup>78</sup> Kljub avtoritativnemu poetičskemu opozorilu, kar to pismo nedvomno je, pa so na Slovenskem nadaljevali z dramatiziranjem njegovih romanov pa tudi epskih besedil drugih pripovednikov.

Jeseni 1932 so v Ljubljani uprizorili dramatizacijo *Zločina in kazni*, ki jo je pripravil Peter F. Krasnopoljskij,<sup>79</sup> 7. aprila 1934 pa dramatizacijo *Bratov Karamazovih* Cirila Debevca, nakar so jo 1. oktobra 1935 uprizorili še v Mariboru.<sup>80</sup>

<sup>72</sup> Bratje Karamazov, Gledališki list 1921/22. Ljubljana.

<sup>73</sup> Repertoar slovenskih gledališč. 1867–1967, str. 384. Ljubljana, 1967.

<sup>74</sup> Kot pod 73, str. 106.

<sup>75</sup> Kot pod 55.

<sup>76</sup> Kot pod 44.

<sup>77</sup> Kot pod 73., str. 394.

<sup>78</sup> Ljubljanski, 1926.

Ob ljubljanskem »Zločinu in kazni« je Ivo Grahor omenil nekaj uspešnih igralskih stvaritev, zlasti prizor med Raskolnikovim in preiskovalnim sodnikom je bil menda neprepričljiv, sugestiven.<sup>81</sup>

Filip Kumbatovič pa je ob Debevčevih »Bratih Karamazovih« ostro problematiziral vse dramatičijsko početje okrog romanov Dostojevskega in svoj polemično teoretski spis naravnal v tezo, da se epski in dramski žanr izključujeta, s čimer se je v načelu pridružil pisemski tezi Dostojevskega. Neuspeh Debevčevih »Bratov Karamazovih« je opisal takole:

»Kdor je videl ljubljanske Karamazove, je lahko prepričan, da je Fjodor Mihajlovič Dostojevski grob, nejasen, kričav in nekoliko histeričen pisatelj, ki svoje romane tu pa tam okinča z neuspešnimi govorancami o bogu in večnem odpuščanju. Kdor je bral velikega Rusa, ve, da to ni res.« In malo pred koncem: Debevčeva dramatičija je čisti nesmisel, tem večji, ker se »dramatsko dogajanje ne odvija v dialogih, marveč v neizprosnih samogovorih posameznih oseb«, njegova dramatičija je »samogovorniški kaos«.

Nesmiselnost dramatičije je zavrnil še teoretično, takole: »Prizor, ki je v romanu napet, poln in dramatičen, je na odru nenadoma neresničen, navidezen, narejen, improviziran, premalo nujen«. Dramski dialog je zmerom boj med osebama, dialektični boj dveh nasprotij, epski pa to ni, je pasiven, ker epski junak ne govori tistega, kar misli, njegov govor je beg pred dejanjem, posebno še pri Ivanu Karamazovu. Zato zanesljiva reprodukcija epske figure v gledališču ni mogoča, zato je »vsaka dramatičija v svojem bistvu nesmiselna in v najboljšem primeru samo surogat, ponavadi pa samo bolj ali manj žalosten kontrast prvotne zamisli«.<sup>82</sup>

In kaj je povedala o Dostojevskem tedanja komparativna literarna veda?

Zametki slovensko-slovanske komparativistike, kar so Prijateljve študije o ruski in poljski književnosti, še posebej o Dostojevskem, so v tridesetih letih prerasli v splošno komparativistiko, v knjigo Antona Ocvirka *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936). V njej je dobil Dostojevski opazno mesto kot produktiven avtor za snovne, idejne in estetske primerjalne teme. Ocvirk omenja, da je Dostojevski dosti dobil od Biblije, Dickensa in Schillerja, še več pa je od njega dobila evropska literarna scena, saj pomeni ta romanopisec njeno trajno plodno žarišče in križišče. Literaturi je odprl nova snovna področja (podzavest, predblaznost), Evropejce popeljal v psihološki roman ter ustvaril pomembno epsko-strukturno novost, namreč »le roman fleuve«.

Panorama o navzočnosti Dostojevskega v slovenski estetsko teoretski in moralni zavesti lahko sklenemo z negativnega poglednega kota: da je namreč katoliško izobraženstvo – z nekaj izjemami, ki smo jih navedli – o njem v glavnem molčalo. Odkod molk slovenskih katolikov? Načelno so mogli soglašati s Šatovom, da je vsak narod bogonosec, saj so že od štiristote obletnice rojstva protestantskega

<sup>79</sup> Kot pod 73, str. 123.

<sup>80</sup> Kot pod 73, str. 126 in 402.

<sup>81</sup> Ivo Grahor, »Zločin in kazni«. Drama. LZ, 1933/311.

<sup>82</sup> Kot pod 10.

reformatorja Primoža Trubarja, torej od leta 1908 zaostrovali misel, da je duhovna bit slovenskega naroda katoliška oziroma je katolicizem »sintetična osebnost vsega naroda«, kot bi dejal Šatov o pravoslavju za ruski narod. Prav zaradi tega pa so se znašli v precepu: spopasti bi se namreč morali s konceptom filozofije zgodovine krščanstva, kakor jo razlaga Veliki Inkvizitor v Bratih Karamazovih. Kot so zanikali kulturni pomen slovenskega protestantizma ter sam protestantizem, bi morali zanikati tudi Velikega Inkvizitorja in polemizirati z njegovo globalno kritiko katoliške Cerkve, z vsemi izrodi španske Inkvizicije, ki je kot perverzност krščanstva segla tudi po prvih slovenskih knjigah. Toda prav nemoderno je bilo zanikati Dostojevskega nasploh in še kot kristjana, ko ga je priznavala Evropa in ko ga je prepovedal stalinizem. Izhod iz precepa je bil – molk.

### РЕЗЮМЕ

Среди европейских писателей нет ни одного, который привлекал бы как Ф. М. Достоевский постоянный интерес словенских писателей и критиков почти пятьдесят лет. Его великие эпические литературные герои производили большое впечатление на них своим духовным демонизмом, трагизмом «внутренней свободы», моралью, а также художественной формой, какую придal Достоевский литературным героям в своем творчестве. Их интерес к Достоевскому имел тройное значение: поэтическое, морально-философское и эстетическое.

Несмотря на наличие некоторых сопоставительных исследований в словенском литературоведении перед ним все еще стоит ряд задач, требующих аналитической разработки проблемы объема и глубины влияния его прозы на психологический и автобиографический роман и новеллу. Наша статья указывает на некоторых авторов и их произведения, в которых отразилось несомненное влияние духовно-моральной и повествовательной модели, а и на некоторые прямые указания самих авторов о влиянии на них Достоевского. Непосредственно отзывались авторы прежде всего о романе «Бесы». Некоторые рассматривали этот роман как диагноз болезни «русской души», болезни, которая, по их мнению, вызвала как свое неизбежное последствие октябрьскую революцию; они поставили на место социологического фона этнопсихологию с национальным характером и славянской расой, и рассматривали шигалевщину как непосредственное наследие обломовщины. С другой стороны роман «Бесы» воспринимался как выражение морального краха индивидуалиста, не справившегося с «внутренней свободой». Центральные мотивы этой темы, выраженные в бинамах чувство – разум, Бог – сатана, Бог-человек – человек-Бог, интенсифицировали драматизм одинаковых и сходных противоречий в словенской экспрессионистической литературе.

После утверждения неотомизма в словенской эстетике на рубеже столетий свободомыслящее литературное направление оспаривало его принципы тезисом и красоте как о явно противоречивой сфере, в которой живут вместе идеал Мадонны и идеал содомский. Эстетика «небес и ада» опиралась на эстетическое воззрение Достоевского: в литературном творчестве проявилась у Ивана Цанкара, на теоретическом поприще, связанном с Достоевским и Цанкаром, эта линия ведет от Ивана Приятеля через Сречка Косовела до Иосипа Видмара, которому Достоевский послужил примером и доказательством негативного влияния тенденциозного мировоззрения на художественное творчество.

В Словении было несколько попыток определить «реализм» Достоевского, трагичность и юмор его романов. Источником трагизма у Достоевского они считали «внутреннюю свободу» как центральную тему Достоевского; его юмор они иногда и проблематизировали, о его стиле судили по разному, на что указывают и определения терминов «реалист» и «реализм» (символистический, идеалистический, сюрреалистический). Из-за явной неопределенности понятия «реализм» Достоевского могли употреблять экспрессионисты в двадцатых годах, а в тридцатых как «идеалистический» реализм послужил возрождению «настоящего» реализма.

Философская критика не вступила в диалогический разговор с принципами Достоевского, один только Видмар проблематизировал тезис Достоевского, что нравственность связана с религией. Католические философы и теологи молчали, ибо они должны были бы, несмотря на для них бесспорные этические тезисы Достоевского, полемизировать с его философией истории христианства (Великий Инквизитор) и русско-православной мессианской идеей о культурном возрождении человечества.

Литературоведы изучали его романы как художественное явление, раскрывающее аналитическим методом умственные и иррациональные силы человеческого бытия и деятельности; психика его литературных персонажей была для них настолько необычной, что они рассматривали ее сквозь призму психологических учений в современной европейской литературной критике.

Словенские театры ставили на сцену драматизации его романов с 1934-го года, когда один из словенских критиков выразил в смысле письма Достоевского из 1872-го года мнение о несовместимости эпических и драматических жанров и указал на полный сценический провал одной из словенских драматизаций романа «Братья Карамазовы».



## HEINRICH HEINE IN SLOVENSKA LITERATURA

Avtor se problema Heineja in slovenske literature ne loteva s tradicionalno metodo primerjalne literarne vede, tako da bi na eno stran postavil vzore oz. izvorno poezijo, na drugo vplive in posnemanje, temveč pojmuje zastavljeno vprašanje v smislu medsebojne komunikacije in dialoga. Raziskovalna načela recepcijske estetike mu omogočajo, da odkriva stične točke in razlike med literarnimi pojavi, s tem pa tudi njihovo globlje bistvo in tipiko.

The article tackles the question of Heine and Slovene literature by understanding it in the sense of mutual communication and dialogue rather than by contrasting the models (the original poetry) with the influences (the imitation) following the traditional method of comparative literary science. The research principles of the aesthetics of reception make it possible to discover the contacts and differences among literary phenomena, and hence also their deeper essence and typicalness.

Vprašanja o Heinrichu Heineju in slovenski literaturi od prvih pojavljanj nemškega pesnika pri nas do nastopa in izživetja naše moderne literarne veda še ni raziskala, niti si ga ni zastavila. Pa tudi če bi se slovenska literarna zgodovina lotila te teme, bi bila danes njena dognanja najbrž predvsem ilustrativne vrednosti, saj tradicionalne metode primerjalne literarne vede za razrešitev zastavljenega vprašanja ne ustrezajo več. Shematično opredeljevanje izvirnosti, vzorov in vplivov na eni ter neizvirnosti oz. posnemanja na drugi strani že dolgo nima več produktivne, znanstveno zadovoljive teže. Literatura nekega avtorja običajno namreč ne nastane iz literature drugega in pri ustvarjanju literarne umetnosti sodeluje več najrazličnejših dejavnikov, pogosto težko ugotovljivih in spoznatnih. Empirično izkušenijske, mišljenjske, duhovno in družbenozgodovinske pobude pri nastanku umetnosti so racionalni analizi še najbolj dostopne, čeprav te pobude niso vse, ki sodelujejo v ustvarjalnem procesu. To pomeni, da našega problema ne moremo zožiti na poenostavljeno primerjanje, na knjigovodsko ugotavljanje vplivov in posnemanj. Preučiti je treba komunikacijo, soočanje in dialog literarnih pojavov z njihovim kontekstom ali zaledjem. V tej včasih zapleteni interakciji je treba skrbno pretehtati sugestivno moč literarnih tekstov, tudi tistih, ki naj bi bili v podrejenem položaju in izpostavljeni estetskemu vplivanju. Gre skratka za to, da se pri raziskavi prisotnosti evropskega avtorja v drugem nacionalnem okolju opremo na estetiko recepcije oz. na tiste njene vidike raziskovanja, ki so lahko uporabni pri obravnavi primerjalne tematike.

V tej zvezi je pomembno ugotoviti duhovno klimo, ki bralce oz. literarne ustvarjalce neke nacionalne književnosti vnaprej seznanja s tujim avtorjem, ustvarja o njem apriorno predstavo, neko predsodbo, skozi katero ga ti bralci oz. pesniki gledajo, preden se v resnici srečajo z njim in iz avtopsije spoznajo njegovo umetniško delo. Kakšen je bil torej ta horizont pričakovanja oz. Erwartungshorizont, če uporabimo izraz Hansa Roberta Jausa, v slovenskem kulturnem prostoru

za Heinejevega življenja, približno do takrat, ko se je s Heinejevo poezijo konkretno seznanil Simon Jenko, prvi in osrednji resonator, hkrati tudi antipod nemškega lirika pri Slovencih.

Najzgodnejše informacije o Heineju so se pojavile v avstrijskem časopisju na takratnem Kranjskem po letu 1831, torej iz pesnikovega pariškega obdobja. Prva taka vest je bila objavljena v listu *Illyrisches Blatt* leta 1834, druga v časopisu *Carinthia* pet let zatem.<sup>1</sup> Zanimivo je, da avtorja obeh informacij zavračata, čeprav obzirno, vendar nedvoumno Heinejevo preostro, preveč žaljivo dovtipnost, medtem ko so naslednje omembe ali citati iz Heinejeve poezije, celo ponatisi njegovih pesmi, v štiridesetih letih preteklega stoletja na Kranjskem odmevali pozitivno. Tako je takratno avstrijsko časopisje Heineja enakovredno postavljalo ob njegove sodobnike Uhlanda, Lenaua, Eichendorfa<sup>2</sup> in se je navduševalo nad pesnikovim zbadljivim humorjem.<sup>3</sup> Pritrdilna recepcija nemškega lirika je razvidna tudi iz pogostega navajanja Heinejevih verzov, celo manj znanih in priložnostnih.<sup>4</sup> Pojavila se je tudi prva objava Heinejeve pesmi v celoti. *Illyrisches Blatt* je leta 1842 ponatisnil pesem *Frühlingsgruss* iz cikla *Neuer Frühling* (1831).<sup>5</sup>

V petdesetih letih, približno do takrat, ko lahko zanesljivo dokažemo, da se je Simon Jenko srečal s Heinejevo poezijo, sta v slovenski javnosti in v tisti publicistici, ki je bila Jenku dostopna, živeli dve predstavi nemškega pesnika. Prva predstava je temeljila na pisanju nekega dela avstrijskega, zlasti dunajskega časopisja. Tako je Simon Jenko v časopisu *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, ki ga je dokazano prebiral,<sup>6</sup> lahko našel več člankov o Heinejevem življenju v zadnjem pariškem obdobju. Ta dunajski »Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben« je zlasti veliko poročal o pesnikovi bolezni. V sestavku *Aus der literarischen Welt* beremo npr. povzetek iz knjige Fanni Lewaldove *Erinnerun-*

<sup>1</sup> *Die Wiener Theaterzeitung und der Schriftsteller Saphir*, *Illyrisches Blatt* 13. dec. 1834, str. 200; *Theater-Notizen*, *Carinthia* 16. nov. 1839, str. 184.

<sup>2</sup> *Literatur*, *Carniolia* 22. maja 1840, str. 28. Psevdonimi pisec: Akutus.

<sup>3</sup> *Papierkorb des Amüsanten*, *Illyrisches Blatt* 3. okt. 1846, str. 316.

<sup>4</sup> Pri nemški odi o deželi Kranjski *Jonathan Frock's Sommerepistol* nepodpisanega avtorja so za moto vzeti naslednji Heinejevi verzi:

Auf die Berge will ich steigen,  
wo die stolzen Tannen ragen,  
Bäche rauschen, Vögel singen,  
und die dunklen Wolken jagen. (Carniolia 1842, str. 65)

V sestavku *Cabale und Liebe* s podnaslovom *Buchstäblich wahre Begebenheit, nacherzählt von Franz Wallner*, objavljenem v *Illyrisches Blatt* 4. novembra 1848, str. 354–355, navaja avtor tretjo kitico Heinejeve pesmi *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* iz cikla *Lyrisches Intermezzo* (1822–1823). V članku *Feuilleton*, natisnjenem prav tako v *Illyrisches Blatt* 15. maja 1845, str. 80, beremo naslednje priložnostne stihe nemškega pesnika:

Der lange Schnurrbart ist eigentlich nur  
der Zopftums neuere Phase!  
Der Zopf, der ehemals hinten hing,  
der hängt jetzt unter der Nase.

<sup>5</sup> *Illyrisches Blatt* 9. jun. 1842, str. 93.

<sup>6</sup> Ivan Jenko, *Črtice iz S. Jenkovega življenja*, Kres 1886, str. 4–5.



*gen aus dem Jahre 1848*, v katerem avtorica govori o zunanji podobi pesnika, deloma tudi o neozdravljivi bolezni, ki pa pesnika ni mogla duhovno streti. V dokaz, da je Heine še v bolezni ohranil smisel za humor, navaja njegovo ironično izjavo o cenzuri iz zadnjega časa: »Schreiben! Ach, ich kann nicht mehr schreiben, ich kann nicht, denn wir haben keine Zensur! Wie soll ein Mensch ohne Zensur schreiben, der immer unter Zensur gelebt hat? Aller Styl wird aufhören, die genaue Grammatik, die guten Sitten. Schrieb ich bisher etwas Dummes, so dachte ich: nun die Zensur wird es streichen oder ändern, ich verliess mich auf die gute Zensur. Aber jetzt – ich fühle mich sehr unglücklich, sehr ratlos? Ich hoffe auch immer, es ist gar nicht war und die Zensur dauert fort!«<sup>7</sup> Kako so tedanji slovenski bralci navedenega odlomka razumeli Heinejevo umetnost pretvarjanja, ali so opazili pesnikovo distanciranje od povedanega, ločili videz besed od njihovega pravega sporočila, ostane odprto vprašanje. Pa tudi če Heinejeve ironije niso razumeli, navedeni odlomek ni mogel škodovati simpatični podobi pesnika, ki jo je naivnim bralcem risal dunajski časopis v svojih prispevkih. Zlasti članki o približevanju neozdravljivo bolnega Heineja krščanstvu so utegnili zbuditi večjo, čeprav morda diferencirano pozornost pri Jenkovem stricu in Jenku samem. Tako je poročal nepodpisani pisec in Heinejev domnevni prijatelj v enem od takih člankov o pesnikovi duhovni spreobrnitvi. Vsebina članka presega celo pesnikovo izjavo v *Augsburger Allgemeine Zeitung* 16. aprila 1849, v kateri se Heine odpoveduje hegeljanskim pogledom na svet, svobodomiselnosti svojih zrelih let in preključuje trditev, da bi bil »najsobodoumnejši Nемец po Goetheju in veliki pogan številka dve«. Tu, v dunajskem gledališkem listu pa neimenovani pisec poroča že o Heinejevi veri v Boga, v božjo pravičnost in posmrtno življenje duše.<sup>8</sup> Ne glede na približno natančno, celo hipotetično vrednost poročanja so ti članki oblikovali javno mnenje in pri mnogih, zlasti konfesionalnih sodobnikih spremenili odnos do Heineja v pozitivnem smislu. Takó predstavljeni pesnik v zadnjem obdobju svojega življenja bi utegnil tudi pri pesnikovem stricu patru Nikolaju pridobiti na vrednosti, morda celo pri samem Jenku, čeprav o tem lahko zgolj domnevamo. Tembolj, ker se je v slovenskem cerkvenem tisku pojavilo ob Heinejevi smrti leta 1856 povsem nasprotno, skrajno negativno mnenje o pesniku. To pa je druga predstava nemškega pesnika v naši javnosti petdesetih let, na katero moramo posebej opozoriti. Z nekaj manj kot dvomesečno zamudo je namreč katoliški verski tednik *Zgodnja danica* predstavil bralcem Heineja kot pogubljenega, od vseh zapuščenega človeka, kot pohujšljivega ateista, kar je bil odslej naprej na Slovenskem poglavitni razlog za zavračanje njegove poezije. Pri tem *Zgodnja danica* ni pozabila opozoriti pesnikovih somišljenikov pri nas in jim zagroziti s prav tako žalostno usodo: »V Parizu je umerl malopridnež in zasmehljivec svetih reči, Henrik Heine, kateri je marsikterimu vetrenjaku še bolj glavo zmešal. Ne duhovna, ne petja, ne molitve, ne žalostnice ni bilo pri njegovim truplu. Bil je grozin, leden pogreb za ledenim nejevercam, stekleno merzlo obnebje, huda sapa, vnemarni ljudje so ga spremljevali, in eden za drugim so se umikali, de bi svojih opravil ne zamudili. – Nespremišljeni občudo-

<sup>7</sup> *Aus der literarischen Welt*, Wiener Allgemeine Theaterzeitung 15. maja 1850.

<sup>8</sup> *Heinrich Heine auf dem Schmerzenslager*, Wiener Allgemeine Theaterzeitung 23. jun. 1850.

vavci puhlih, prevzetnih zaničevavcov svete vere, gerdih pisarij nečistih reči, kdo zmed vas bi hotel zdaj na Heine-tovim mestu biti?»<sup>9</sup>

Pravi recepciji Heinejeve poezije na Slovenskem v petdesetih letih minulega stoletja pa se približamo, če ugotovimo, kako so se do nemškega pesnika opredeljevali naši literarni ustvarjalci. Generacija, ki je nastopila takoj po marčni revoluciji leta 1848, je bila večidel navezana še na nemško klasiko. Janez Trdina, Matija Valjavec in Fran Jeriša so posegali kvečjemu po pesnikih švabskega kroga, zlasti po Ludwigu Uhlandu, Heineja pa so zavračali. Trdina piše npr. v svojih *Spominih*: »Uhland je zares dober pesnik, pri Rückertu sem zehal, pri Platenu zaspal. Kritika, pravi, da ima Platen 'eine vollendete Form', zame je imel samo 'eine vollendete Langweile'. Freiligrath, Lenau, Heine in druga sodrga mladih Nemcev me je prepričala, da je klasična poezija na Nemškem umrla. Z Uhlandom je legel v grob zadnji pravi pesnik.« Ko Trdina govori posebej o Jeriši, ponovi trditev, da so »ugajali njemu kakor meni bolj starejši klasiki kakor Heine in ostala 'Mlada Nemčija'«. Premik v tem pogledu je nastopil šele z Levstikom, o katerem pravi Trdina, da je najprej hodil v šolo k Goetheju, potem k Heineju, katerega »čisla veliko bolj ko jaz.«<sup>10</sup>

Sodelavci literarnega rokopisnega lista Vaje so prvi na Slovenskem pozitivno sprejeli pesniško delo Heinricha Heineja in druge predstavnike Mlade Nemčije. Danes znano, čeprav skromno dokazno gradivo nas prepričuje, da so se z mladonemškim pesnikom seznanili že v šoli. Iz poročila ljubljanske gimnazije je razvidno, da so dijaki v sedmem razredu uporabljali Schollov učbenik *Geschichte der Neudeutschen Literatur in Proben und Biographien*, Stuttgart 1852.<sup>11</sup> V njem so našli življenjepisne podatke o Börneju, Heineju, Gutzkoku in Laubeju, razen tega še deset Heinejevih pesmi in nekaj proznih oz. dramskih odlomkov iz del piscev Mlade Nemčije.<sup>12</sup> Jenko in drugi sodelavci Vaj pa niso spoznavali Heinejeve poezije le iz šolskih učbenikov. Kot pripoveduje ohranjeno sporočilo, so bili vsi za mladonemškega pesnika »kaj vneti: vsi so ga brali, vsi slavili, Heine jim je bil nad vse«. <sup>13</sup> V dokaz svoje trditve navaja avtor tega sporočila Mandelčev prevod Heinejeve pesmi *Ein Fichtenbaum steht einsam* iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, kar omogoča nadaljnje sklepanje o prisotnosti nemškega pesnika med mladonemško literarno generacijo. Glede na to, da omenjene nemške pesmi ne najdemo v Schollovem literarnozgodovinskem učbeniku, niti v Mozartovih berilih za višje razrede gimnazije, sodimo, da so jo sodelavci Vaj brali zunaj šole, bodisi v drobni knjigi *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823) ali še bolj verjetno v zbirki *Buch der Lieder* (1827), ki je po odmevnosti zasenčila vse druge pesnikove knjižne

<sup>9</sup> *Razgled po keršanskim svetu*, Zgodnja danica 3. apr. 1856, str. 64.

<sup>10</sup> Janez Trdina, *Zbrano delo II*, 1948, str. 41, 50, 89.

<sup>11</sup> *Jahresbericht und Programm des kaiserl. königl. academischen Gymnasiums zu Laibach* za šolsko leto 1854 sicer ne navaja za sedmi razred Schollovega učbenika (str. 14–15), za prejšnja leta pa je bila ta knjiga izrecno omenjena. Kljub temu sodimo, da se je v prehodnem letu 1854 še uporabljala, saj je nova učna knjiga, Mozartovo berilo za višje razrede gimnazij, III. del, navedena šele v prihodnjem letu.

<sup>12</sup> Večina Heinejevih pesmi je vzeta iz zbirke *Buch der Lieder* (1827), tri so iz zbirke *Neue Gedichte* (1844), ena pesem iz *Romanzera* (1851).

<sup>13</sup> Ljubljanski zvon 1910, str. 574–575.

izdaje. Razen Heineja je bil mladoslovenec blizu Ludwig Börne. Jenko mu je v začetku leta 1855 napisal pesem *Löb Baruch*,<sup>14</sup> Valentin Zarnik je v drugem zvezku *Vaj*, približno v istem času, vzel za moto svojega sestavka o Petru Velikem misel iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare*,<sup>15</sup> pa tudi Mandelc je tega pesnika in publicista Mlade Nemčije večkrat imenoval v pisemih Stritarju. Skratka, Jenkovo prvo srečanje s Heinejevo poezijo – skoraj zanesljivo z njegovo zbirko pesmi *Buch der Lieder* – sodi v leto 1854 ali 1855, v čas, preden je odšel v Celovec in potem na Dunaj, kjer je bila možnost seznanjanja z nemškimi pesniki seveda še veliko večja. Ta ugotovitev je upoštevanja vredna, ker vnaša večjo jasnost, večjo kronološko razvidnost v problem Jenkovega branja Heinejevih pesmi in odzivanja nanje.

Pri tem seveda ne gre za faktografsko natančnost zaradi natančnosti, temveč za to, da razkrijemo Jenkovo ustvarjalno prakso, preden se je srečal s Heinejevo poezijo, njegovo miselno afiniteto do sebi sorodnih pesnikov, njegov Erwartungshorizont.

Prav zgoraj ugotovljena kronologija nam dovoljuje sklep, da imamo že v Jenkovih zgodnjih pesmih antitetično dvojnost iluzionizma in deziluzionizma, spodbujeno po Prešernu, verjetno pa tudi pod vplivom Goetheja in Schillerja, ki ju je naš pesnik poznal in prevajal. Konfliktno doživljanje sveta je tako že zgodaj sestavni del Jenkove poezije. Treba je samo prebrati njegovi mladostni pesmi *Kdo mi da sanje?* in *Naj bo!*, da se o tem prepričamo. Privlačnost Heinricha Heineja za slovenskega pesnika torej ni bila naključna. Prav tiste njegove pesmi, ki jih postavljamo v zvezo s Heinejem, imajo namreč idejnovsebne nastavke že v predheinejevskem času Jenkove poezije. Gre predvsem za naslednje pesmi in njihove paradigme pri Heineju: Jenkova pesem *Ptici* korespondira s Heinejevo pesmijo *Manch Bild vergessener Zeiten* (42. pesmijo Lirskega intermezza), dvokitičnica *Sanjaču s pesmijo Nachts in der Kajüte* (iz prvega cikla *Die Nordsee*), *Hitra sprememba* je blizu pesmi *Die Linde blühte, die Nachtigall sang* (26. pesmi Lirskega intermezza), romanca *Poezija in proza* nas spominja na pesem *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (43. pesem Lirskega intermezza), balada *Morski duhovi* v dunajskem zapisu na *Prolog v Lirski intermezzo* oziroma na 8. pesem iz cikla *Traumbilder*.

Skupna idejna vsebina navedenih Jenkovih pesmi je razkol med subjektivno resnico izpovedovalca in objektivno stvarnostjo. Osebnostno doživetje v teh pesmih se zato praviloma ne razvije do kraja, ne izpolnjuje pesniškega sporočila v celoti, ob njem nastopi resničnost, ki ni samo drugačna, temveč je glavnemu sporočilu

<sup>14</sup> Pesem je nastala 22. februarja 1855. Pobudo zanjo je Jenko verjetno dobil v Börnejevi knjigi *Briefe aus Paris* (1832–34), v dogodku, ki ga avtor opisuje v 62. pismu (prim. Jenkovo Zbrano delo II, 1965, 235–236).

<sup>15</sup> Zarnikov sestavek v *Vajah II* ima naslov *Nektere misli o Petru Velikem in ptujstvu na Rusovskem* (11–17). Moto je vzet iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare* in se v izvorniku glasi – besede v oklepaju je Zarnik izpustil – takole: Die genauesten Schätzer [wie die wärmsten Freunde des Dichters] haben Hamlet als ein Meisterwerk erklärt. Wir müssen die Grenzen dieser Meinung suchen. Hamlet ist nicht das bewunderungswürdigste Werk Shakespear's; aber Shakespeare ist am bewunderungswürdigsten im Hamlet (Gesammelte Schriften II. Dramaturgische Blätter. Zweite Abteilung. Zweite Auflage, Hamburg 1829, 173).

lirskega subjekta celo nasprotna. Ta disonanca se pojavlja v različnih oblikah – tako da je subjektivna čustvenost v protislovju s kontekstom, da se racionalna zavest upira intimnemu razpoloženju, da je erotično življenje dvojno, eno legitimno in javno, drugo resnično, a skrito, ali pa tako, da brezobzirna, groba realnost zanikuje ljubezenske sanje in domišljijo, kolikor že sama erotika ni zapisana razmeroma naglemu koncu. Tudi pri Heinejevih pesmih gre za romantični razkol med lirskim subjektom in objektivnim svetom, vendar je ta razkol pri nemškem pesniku izražen s stališča subjekta, njegove čustvenosti in domišljije. Nasprotno se pri Jenku, živečem v drugi polovici 19. stoletja, romantični razkol ne kaže več kot nerazrešljivo nasprotje, marveč se težišče doživljanja že prenaša s subjektivnosti na realni svet pojavov. Navzkrižje med doživljajsko vsebino in realno resničnostjo dobi zato pri obeh pesnikih različno estetsko in idejno artikulacijo. Pri Heineju se lirski subjekt do čustvene, domišljajske oz. nestvarne realnosti opredeljuje s svetoboljem, pa tudi s humorjem, predvsem z ironijo, medtem ko se pri Jenku kot nasprotje čustvenemu, sanjskemu doživetju že pojavi nadosebno, objektivno dejstvo. Pri Jenku najdemo celo pesmi, kjer za potrditev realne, od individualne volje neodvisne resničnosti sploh ni več potrebna antiteza. Vzemimo za primer pesem *Hitra sprememba* in ob njej pesem *Die Linde blühte, die Nachtigall sang* iz *Lirskega intermezza*, ki ju je slovenska tradicionalna literarna zgodovina pogosto navajala kot primer podobnosti, če ne kar enakosti.

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,  
die Sonne lachte mit freundlicher Lust;  
da küsstest du mich, und dein Arm mich umschlang,  
da presstest du mich an die schwellende Brust.

Čez kratkih mescev pet  
sva videla se spet;  
pobesil jaz oči,  
v stran gledala si ti.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,  
die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;  
da sagten wir frostig einander: 'Lebwohl!'  
Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks.

In skor' da bi se smeh  
polotil bil obeh,  
ker razumela sva,  
kaj misliva oba.

Oba pesnika predstavljata poljubezensko srečanje na enak in hkrati različen način. V nobenem od obeh pesniških besedil lirski subjekt ne razkriva težnje po obnovitvi čustvene zveze. Ta negativizem je skupen obema pesmima, sicer pa se pesmi močno razhajata. Opis harmoničnega ljubezenskega sožitja v preteklosti zavzema pri Heineju polovico besedila, pri Jenku manjka v celoti. Manjka nasprotje neposredni sedanjosti. Ta se zdi Jenku tako silovita, da kljub skritim, zgolj nakazanim spominom izpolnjuje vso pesem. Pri njem imata tudi moški in ženska do premagane erotične preteklosti enako odklonilno razmerje, medtem ko pri Heineju zaključna ironija, ironija v zadnjem verzu, še pušča odprto neskladnost med lirskim subjektom in žensko. Primerjava kaže torej, da je Heinejeva romantična ideja o nerešljivem nasprotju med čustveno subjektivnostjo in objektivnim svetom pojavov izzvala v Jenku aktivno odmevanje in mobilizirala v njem tak horizont pričakovanja, ki je poskušal to nasprotje razrešiti s stališča nadosebne, objektivne resničnosti.

Model stvarne oz. manj čustvene recepcije Heinejevih pesmi, spodbujen po Jenkovi mladostni liriki in posebnih družbenozgodovinskih in duhovnih razmerah

časa, je za slovenskega pesnika tako značilen, da dobiva značaj pravila. To potrjuje tudi senzualna ljubezenska poezija, pri kateri spet ne gre pozabiti, da je čutni element od vsega začetka prisoten v Jenkovi poeziji. Že njegova najstarejša danes znana pesem, sonet *Še črne zemlje prsi so ledene* iz leta 1851 izraža neko čutnočustveno razpoloženje. To razpoloženje sicer ni takoj opazno in eksplicitno povedano, temveč je skrito v samem besednem gradivu, v metaforiki. Poosebljena narava je opisana z besednimi zvezami, ki pomenijo čutnost. Pod miselnim sporočilom soneta govori jezik druge stopnje, nekoliko prikrit, po razumu nenadziran jezik čutne erotike. Od omenjenega soneta naprej do srečanja s Heinejevo poezijo najdemo pri Jenku še nekaj upesnitev senzualne ljubezni. Njegova pesem *Slabo sveča je brlela* iz cikla *Obujenke* sodi zato sicer v privlačno območje nemškega pesnika, vendar jo je mogoče v primerjavi s Heinejevo vzporednico, s 53. pesmijo iz cikla *Die Heimkehr*, s pesmijo *Mädchen mit den roten Mündchen*, razumeti bolj vsestransko, kot izraz estetskih pobud od zunaj in hkrati kot izraz pesnikove ustvarjalne kontinuitete.

Mädchen mit den roten Mündchen,  
mit den Äuglein süß und klar,  
du mein liebes, kleines Mädchen, de-  
iner denk' ich immerdar.

Lang ist heut der Winterabend,  
und ich möchte bei dir sein,  
bei dir sitzen, mit dir schwatzen  
im vertrauten Kämmerlein.

An die Lippen wolt' ich pressen  
deine kleine weisse Hand,  
und mit Thränen sie benetzen,  
deine kleine weisse Hand.

Slabo sveča je brlela,  
zunaj dež je curkom lil,  
skupaj midva sva sedela,  
nama lep večer je bil.

Sladki smehi iz očesa  
med solzami govoré,  
telo se drži telesa,  
usta pa se ust držé.

Zunaj je nevihta vila,  
dež na okno je kropil,  
midva pa sva se ljubila,  
lep večer je nama bil.

Preseganje poznoromantične poezije je značilno tudi za Jenkove pesmi o naravi, kjer opažamo podoben proces kot pri ljubezenski liriki. Dalj časa prevladujejo pri Jenku pesmi, v katerih se lirski subjekt izraža posredno, ob naravi, z antitezo ali paralelizmom, vendar na način romantičnega subjektivizma. Take pesmi najdemo tudi pri Heineju in drugih poznoromantičnih pesnikih.<sup>16</sup> Kar Jenka loči od takega tipa pesmi, je njegovo manj subjektivno, bolj stvarno pojmovanje narave in njene funkcije v poeziji. Pri Jenku se narava že osvobodi posredniške in podrejene vloge. Lirski subjekt se do nje sicer še vedno opredeljuje po svojih individualnih nagnjenjih, a jo sprejema že kot realno dejstvo. Narava ni več sredstvo, temveč postane predmet doživljanja, zato v Jenkovi liriki že odkrijemo nastavke poznejšega impresionističnega izražanja zunanje pojavnosti.

Do podobnih spoznanj pridemo, če razčlenimo Jenkovo razmerje do Heinejevega pesniškega sloga in jezika. Za Heinejeve pesmi je namreč značilna močno

<sup>16</sup> Prim. pesmi *Warum sind denn die Rosen so blass* (24. pesem iz cikla *Lyrisches Intermezzo*), *Mein Herz, mein Herz ist traurig* (3. pesem iz cikla *Die Heimkehr*), cikel *Die Nordsee* itd.

razvita domišljija, bogata predstavljalnost, neredko združena s pripovednim zamahom. Podobe sanjskega sveta in iluzionizma so bistveni sestavni del umetnosti nemškega pesnika. Jenko je v tem pogledu skromnejši, v izmišljanju fantazijskih predstav manj iznajdljiv, če ne kar zavrt, nekoliko dlje kot navadno je šel samo v baladi *Morski duhovi*, pa še tukaj se plast nerealne resničnosti ne more primerjati z eksplozivno domišljijo Heinejevega cikla *Traumbilder*.

Sicer pri Jenku ne najdemo takih pesmi, ki bi v celoti spominjale na nemškega lirika, tako v motivnem pogledu kot izraznooblikovno. Največkrat gre za recepcijo posameznih podob ali prispodob in stilizmov iz zbirke *Buch der Lieder*. Ti primeri pa nedvoumno kažejo, v kakšni smeri je Jenko preoblikoval ali sploh spreminjal slogovnoizrazne pobude iz Heinejeve romantične poezije. Kažejo, da je Jenko nasproti recepciji, ki so mu jo vsiljevale Heinejeve pesmi, vidno uveljavljal svoj horizont pričakovanja.

Če primerjamo npr. prvi kritici uvodne pesmi iz cikla *Obujenke* s pesmijo *Die alten, bösen Lieder*, z zadnjo pesmijo iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, vidimo, da je slovenski pesnik sliko o pokopu, pozabljeni ljubezni in ljubezenskih spominih popreprostil, jo napravil bolj stvarno, manj domišljijsko bogato. Isto velja za 34. pesem cikla *Lyrisches Intermezzo*, pri kateri je Jenko občel fantazijsko bogastvo podobe, in za 41. pesem cikla, kjer je dobesedno prezrl poudarjeno mehkočutnost, medtem ko mu je bila izrazno manj nabrekla slika 42. pesmi tega cikla bližja. Vse navedene nemške pesmi je tradicionalna slovenska literarna zgodovina povezovala z nastankom Jenkove uvodne pesmi iz cikla *Obujenke*.<sup>17</sup> Podobno recepcijo kot v teh primerih odkrijemo pri pesmi *Med borovjem temnim*, ki po motivu in sporočilni vsebini močno spominja na 35. pesem cikla *Lyrisches Intermezzo*, na pesem *Ein Fichtenbaum steht einsam*, pri pozornem branju pa se nam razkrije razlika v semantični plasti obeh pesmi. Jenko tudi ne kopa podob, osredotoči se na eno samo sliko, jo razvije in z njo izpolni lirsko sporočilo. Tako je iz dveh podob v pesmi *Aus meinen Thränen sprissen*, prav tako iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, napisal ob svojem lastnem doživetju dve pesmi.<sup>18</sup> Ni ju kakor Heine združil v eno

<sup>17</sup> Podobo o pokopu ljubezni in njenih bolečin ima Heine v 69. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Wisst ihr, warum der Sarg wohl  
so gross und schwer mag sein?  
Ich legt' auch meine Liebe  
und mein Schmerz hinein.

Prizor, ko mrtveci vstanejo iz grobov in zaplešejo, najdemo v 34. pesmi istega cikla:  
Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft,  
sie tanzen im lustigen Schwarme:

O tem, kako minula ljubezen ponovno vdre v zavest pesnika, poje Heine v 41. in 42. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Die alte Liebe erscheint,  
sie stieg aus dem Totenreich;  
sie setzt sich zu mir und weinet,  
und macht das Herz mir weich.

Manch Bild vergessener Zeiten  
steigt auf aus seinem Grab,  
und zeigt, wie in deiner Nähe  
ich einst gelebet hab'.

<sup>18</sup> Prva kritica 2. pesmi iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, ki kaže na Jenkovi pesmi *O mraku* in *Moja pesem*, se glasi:

sporočilo, razen tega tudi poudarjena čustvenost ni šla v njegov horizont pričakovanja, zato jo je deloma prezrl, deloma z razširjeno prisposodbo bistveno preoblikoval. Skupni imenovalec takega, v precejšnji meri samostojnega presajanja motivov in motivnih prvin, skupna tendenca v prikrojevanju teh elementov Jenkovi izpovedni volji je tedaj deromantizacija. Deromantizacija, ki je bila po eni strani imperativ Jenkove človeške narave, po drugi strani pa zahteva slogovnega preusmerjanja v pesniški umetnosti na začetku druge polovice 19. stoletja.

Opisane zveze Jenka s Heinejem, dinamično razmerje med Jenkovo pesniško naravnostjo in estetskim kodom Heinejeve poezije nam postane razumljivejše, če upoštevamo kronologijo pesnikov, dejstvo namreč, da se je seznanil Jenko s Heinejevo liriko šele eno, dve leti pred smrtjo nemškega pesnika in da je tedaj spoznal Heinejeve zgodnje pesmi, napisane v času visoke romantike, medtem ko je bil sam že močno pod vplivom postromantične estetske izkušnje. Podobno velja za druge slovenske literarne ustvarjalce in njihovo razmerje do Heineja. Pri tem je treba upoštevati še javno razpoloženje do nemškega pesnika v naši publicistiki druge polovice 19. stoletja. To razpoloženje pa je bilo skoraj izključno pogojeno po stališču, ki so ga posamezni avtorji imeli do razmerja med Heinejem in Jenkom.

Kot v petdesetih letih sta bili tudi zdaj v slovenskem tisku navzoči dve predstavi Heinricha Heineja. Pozitivna recepcija mladonemškega pesnika, ki se je opirala na opazno tradicijo, saj je prva svobodna prepesnitev Heinejeve pesmi izšla že leta 1851, prvi slovenski prevod pa deset let pozneje,<sup>19</sup> ta recepcija je imela v svojih vrstah manj številne predstavnike naše književnosti. Naravnost osamljeni so bili glasovi, ki jih razmerje Heine–Jenko ni toliko obremenjevalo, da bi Heineja bodisi enostransko zavračali ali imeli do njega globlje zadržke. Tak je bil npr. Josip Stritar, véliki poznavalec evropskih književnosti, za katerega Heine ni bil nič manj kot eden »izmed največjih lirikov vseh časov«, pesnik, ki mu »nihče ne bo jemal genialnosti.«<sup>20</sup> Še veliko bolj navdušen nad mladonemškim pesnikom je bil Anton Aškerc. »Henrik Heine je največji nemški lirik,« je zapisal in nadaljeval: »Kar se tiče izražanja občutja, duševnega razpoloženja, se seveda niti Goethe ne more meriti z njim.« »Lahko se reče, da je ustvaril pravi lirski jezik Nemcem šele Heine. Heine ima čudovito fantazijo, bleščječ esprit, vedno svež humor in grozno satirsko žilo. Gorje mu, kogar je napadel s svojim sarkazmom!« »Heine je velik mojster v lirsko-epskem žanru, v baladi. Tudi v tej panogi pesništva prekaša Goetheja in Schillerja. Heine je pisal tudi prozo, pa kakšno prozo! On, po svoji pravi narodnosti Nenemec, Jud, je pokazal Nemcem, kako se piše v nemškem jeziku duhovito in – pikantno. Kako naravno, neposredno in pristno je znal Heine izliti svojo dušo

Aus meinen Thränen spriessen  
viel blühende Blumen hervor,  
und meine Seufzer werden  
ein Nachtigallenchor.

<sup>19</sup> Miroslav (Vilhar), *Sveta gora*, Novice 25. jun. 1851, str. 125; France Zakrajšek, *Belsazar*, Novice 2. jan. 1861, str. 7. Prva pesem je svobodna predelava pesnitve *Walfahrt nach Kevlaar* iz cikla *Die Heimkehr*. *Belsazer* je romanca iz cikla *Junge Leiden*.

<sup>20</sup> Zvon 1870, 15. april, str. 126–127.

v svoje verze, priča tudi to, da se z nobenim nemškimi pesnikom niso skladatelji toliko pečali kakor baš z njim.« »Heinejeve pesmi so uglasbovali: Schubert, Mendelsohn, Brahms, Rubinstein idr. Pravijo, da je vseh kompozicij na Heinejeve besede preko 3000.«<sup>21</sup> Glede na izjemno pozitivno razmerje do nemškega pesnika je Aškerc prekosil vse svoje enakomisleče, čeprav maloštevilne sodobnike. Razen njega in Stritarja so redki pri opredeljevanju do Heineja ohranili potrebno nepristranskost, med temi Fran Celestin, Anton Funtek in Karel Glaser, čeprav so tudi ti za nemškega pesnika že uporabljali oznake negativnega pomena.<sup>22</sup>

Večina pa je zavzela do problema Heine–Jenko tako stališče, da je izrazila pridržke do Heineja in kritiko njegove poezije. Pri tem je samo Levstik izhajal iz načela nacionalno čiste poezije in se je v tem pogledu distanciral do nemškega lirika. Motilo ga je, da je bil Jenko preveč »zatopljen... v cvet lepot germanskih.«<sup>23</sup> Vsi drugi so Heineja zavračali iz razlogov verske in moralistične narave in s tem nadaljevali ideološko blokado nemškega pesnika, ki jo je v slovensko literaturo uvedla leta 1856 Zgodnja danica. Luka Svetec je npr. uvrščal Heineja med »bolehnne in neverne nemške pesnike.«<sup>24</sup> Podobno Fran Levec, ki je v sicer prijaznem življenjepisu o Jenku označil Heineja za »brezbožnega« in »breznačajnega« pesniškega ustvarjalca.<sup>25</sup> Tudi Janko Bezjak ni čutil zadržkov, ko je Heinejev ugled imenoval »žalostno slavo«, pesnikovo ironijo »podlost«, njegova čustva »neblago in nemoško strast«, pesmi pa je preprosto ocenil kot menjavanje »najnežnejših, najblažjih in najljubkejših kitic z odstavki, polnimi največje podlosti, frivolnosti ter nenravnosti.«<sup>26</sup> Nič manj varčen s kritičnimi besedami ni bil Ivan Grafenauer, ki je Heinejevo pesniško umetnost dobesedno razvrednotil: »Heine je sentimentalni, kar je vselej, če ni frivolni in cinični.«<sup>27</sup>

Literarni ustvarjalci v drugi polovici 19. stoletja se na Heineja seveda niso odzivali tako radikalno in nasprotujoče. Tudi so z nemškimi pesniki prihajale v stik izrazite ustvarjalne osebnosti v slovenski književnosti, ne poprečni pisatelji, in to osebnosti, za katere je bila značilna svobodomiselna, protidogmatska idejna usmeritev. Jenku je v tem pogledu sledil Janko Kersnik, prvi pisatelj našega realizma v 19. stoletju, njemu pa Ivan Cankar, utemeljitelj slovenske moderne, pisatelj, ki kot sinonim moderne klasike obvladuje našo književnost vse do današnjih dni.

Tudi Janka Kersnika je, kot pred tem Jenka, v svojo orbito najbolj pritegnila Heinejeva ljubezenska poezija. V tem območju dialog slovenskega realističnega pisatelja z nemškim lirikom ni bil samo najbolj pogost, ampak tudi najbolj dolgotrajen. Od začetka sedemdesetih do konca osemdesetih let preteklega stoletja

<sup>21</sup> Ljubljanski zvon 1900, str. 66–67.

<sup>22</sup> Fran Celestin, Ljubljanski zvon 1883, str. 172; Anton Funtek, Simon Jenko, *Pesmi*, Ljubljana 1896, XII; Karel Glaser, *Zgodovina slovenskega slovstva* 1896, III, str. 184–187. Pri prvem najdemo izraza šaljiva ironija in ironija, pri drugem frivolnost, pri tretjem cinizem.

<sup>23</sup> Mladika 1868, str. 25.

<sup>24</sup> Novice 4. jan. 1865, str. 3–4.

<sup>25</sup> Zvon 1879, str. 258–261.

<sup>26</sup> Ljubljanski zvon 1899, str. 96.

<sup>27</sup> Dom in svet 1908, str. 457.



se pri Kersniku vztrajno, čeprav s presledki omenjajo Heinejeve erotične pesmi ter navajajo verzi in kitice teh pesmi. Nekajkrat bolj splošno, vendar navadno v zvezi z zaljubljenim junakom oz. junakinjo v leposlovnih podlistkih, kar bi kazalo na Heinejevo poudarjeno čustveno, morda kar sentimentalno liriko, ki je živel v pisateljevem literarnem spominu.<sup>28</sup> Nadalje se v Kersnikovih podlistkih, povestih in romanih pojavljajo verzi ali kitice tistih Heinejevih erotičnih pesmi, ki smo jih srečali že pri Jenku, npr. verz »Es ist eine alte Geschichte...« iz pesmi *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, torej izpoved deziluzionizma v ljubezenskem življenju,<sup>29</sup> ali prav tako iz konteksta Jenkove poezije znana pesem *Mädchen mit den roten Mündchen* iz cikla *Die Heimkehr*, sporočilo čustveno hrepenenjske erotike.<sup>30</sup> V nasprotju z Jenkom pa je Kersnik nekajkrat opozoril na pesem *Im wunderschönen Monat Mai*, prvo pesem iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, in jo za širši krog slovenskih bralcev pravzaprav šele odkril. V kontekstu ljubezenskega prizora ali lirskega opisa narave je to dvokitičnico navajal v celoti ali samo njen prvi verz.<sup>31</sup> Nedvomno najbolj značilno za Kersnika je opazno nagnjenje do druge pesmi iz cikla *Die Heimkehr*, do pesmi *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten*, imenovane tudi *Loreley*. Našega pisatelja je močno prevzela ideja o usodno tragični moči ljubezenskega čustva. Ideja o ljubezni, ki je človeku v pogubo, je Kersnika držala vse življenje.<sup>32</sup>

Kersnik je tudi prvi slovenski pisatelj, ki je opazil širšo, tako rekoč nadčasovno veljavnost Heinejeve ostre satire in jo nekajkrat uporabil v svojih podlistkih. Tako je s pesmijo *Mir träumt, ich bin der liebe Gott* iz cikla *Die Heimkehr* neposredno utemeljil kritiko dvolične morale staroslovenskih veljakov, drugje je svoje politične nasprotnike smešil tako, da jim je grozil z brezperspektivno, tragično erotiko, s pesmijo *Es war ein alter König* iz cikla *Neuer Frühling*.<sup>33</sup> Ta pesem hkrati dokazuje, da je Kersnik odprl nemškemu liriku na Slovenskem širši resonančni prostor, saj se je skliceval na verze iz druge osrednje knjige Heinejeve poezije *Neue Gedichte* (1844).

Seveda se je Kersnik srečeval s Heinejevo poezijo kot reflektivni bralec. V tem smislu se mu je kot sodobniku pozitivističnega determinizma zdela romantična razklanost med subjektom in objektivno stvarnostjo presežena, zlasti tuja mu je bila ta razcepljenost, doživljena z bolečino lirskega subjekta.<sup>34</sup> Tudi se Kersniku

<sup>28</sup> *Nedeljska pisma III* (Slovenski narod 29. junija 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 17), *Raztreseni listi IV* (Slovenski narod 13. dec. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 246–247, 255).

<sup>29</sup> *Corpus juris* (Slovenski narod 13. sept. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 235), *Ciklamen* (Ljubljanski zvon 1883; Zbrano delo II, 1965, str. 136).

<sup>30</sup> *Lutski ljudje* (Ljubljanski zvon 1882; Zbrano delo I, 1965, str. 137).

<sup>31</sup> *Raztreseni listi I* (Slovenski narod 15. nov. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 246–247), *Popotna pisma VI* (Slovenski narod 16. sept. 1877; Zbrano delo V, 1952, str. 114).

<sup>32</sup> Pesmi se je spominjal v pismu materi Berti 12. februarja 1871, ko ji je omenjal »večno« sporočilo verza »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten« (Zbrano delo VI, 1984, str. 172 in 176) ter v povesti *Rošlin in Verjanko* (Ljubljanski zvon 1889). Pavle Lukič se na Bledu takole spominja vožnje po Renu: »Povedati ni mogel, ni znal, kar je hotel; a peti je pričel ono znano Heinejevo pesem 'Loreley'...« (Zbrano delo III, 1951, str. 228).

<sup>33</sup> *Od Mure* (Slovenski narod 14. feb. 1874; Zbrano delo V, 1952, str. 72–73), *Nedeljska pisma VIII* (Slovenski narod 3. avg. 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 33–34).

<sup>34</sup> *Mokra poezija* (Slovenski narod 31. okt. 1875; Zbrano delo I, 1965, str. 270–276).

z etičnimi in metafizičnimi načeli filozofskega idealizma ni bilo treba več spopadati, kot se je spopadal še Heine. Prav tako sta ga motili ostra satira in ironija nemškega pesnika. »Satirični demon«, ki vlačí v blato »najlepša čutila« in celo lastno nesrečo, ni ustrezal Kersnikovemu konceptu pričakovanja.<sup>35</sup> Ob pesmi *Philister im Sonntag-sröcklein* iz cikla *Lyrishes Intermezzo* je vzel v obrambo celo filistra, predmet Heinejeve satire, češ da njegovo obnašanje ne učinkuje tako komično, kot pravi pesnik »v svoji hudobni primeri«.<sup>36</sup> Ta distanca do prevladujoče sestavine Heinejeve umetnosti preseneča tembolj, ker je imel Kersnik, kot smo videli, do satire tudi pritrdilno razmerje. Globlji premislek pa nam odkrije, da je slovenski pisatelj sprejel Heinejevo satiro in ironijo predvsem za politično literaturo, v osebnem svetu lirike jo je zavračal. »Satirični demon« se mu je zdel kot mračna sila, ki uničuje »svetost poezije«.<sup>37</sup>

Kersnikova recepcija Heinejeve poezije razkriva izrazito dvojnost, če ne kar neenotnost. Beri nemškega pesnika in doživljaj ga emocionalno, svetuje Kersnik slovenskemu bralcu, toda ne premišljuj njegovih besed oz. idej. To stališče, izraženo že zgodaj, je Kersnik ohranil ves čas, saj ga je ponovil še nekaj let pred smrtjo. O znani pesmi *Ein Fichtenbaum steht einsam* je npr. dejal, da je sama po sebi nesmiselna, da pa vznemirja s čustveno vsebino.<sup>38</sup> Lahko bi torej rekli, da je Kersnikova recepcija Heinejeve umetnosti na splošno utemeljena v miselnosti druge polovice 19. stoletja, sicer pa se diferencirano, tudi zelo individualno, opredeljuje do poglavitnih sestavin poezije nemškega lirika.

Razen Jenku niso v svojem času nobenemu drugemu avtorju na Slovenskem tako trdovratno očitali Heinejev vpliv kot Ivanu Cankarju. Zlasti v zgodnji mladosti in deloma tudi v poznejših letih so vztrajno ponavljali trditev o Cankarjevi odvisnosti od nemškega pesnika. Pri tem so mislili na Cankarjeve mladostne lirske pesmi, na romance in epsko-lirske pesnitve, celo na njegovo pripovedno prozo iz zrelega obdobja.<sup>39</sup> V tej zvezi lahko zanesljivo ugotovimo samo to, da je Cankar

<sup>35</sup> Nedeljska pisma VIII (Slovenski narod 5. okt. 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 60).

<sup>36</sup> *Pomlad* (Slovenski narod 11. apr. 1875; Zbrano delo I, 1965, str. 267).

<sup>37</sup> Glej opombo 35.

<sup>38</sup> V pismu Marici Nadliškovi 2. septembra 1889: »Kako neumna je ona pesem [Ein Fichtenbaum...] sama po sebi, pa kako mehko leže človeku krog srca!« (Zbrano delo VI, 1984, str. 325–326).

<sup>39</sup> Kritika Antona Dermota v *Zadrugi* 30. jan. 1896 (Zbrano delo I, 1967, str. 303), Vladimir Levec v oceni *Erotike* (Slovenski narod 29. maja do 2. junija 1899; Zbrano delo I, 1967, str. 257), Fran Govekar v pismu Vladimiru Levcu konec avgusta 1899 (Zbrano delo VI, 1968, str. 378), ocena *Krpanove kobile* iz leta 1907 v *Domu in svetu* (Zbrano delo XV, 1972, str. 380). Vladimir Levec piše npr.: »Pesem na str. 13 [Erotike 1899] – da omenim le en slučaj – spominja npr. i v pesniški meri i po vsebini tako zelo na neko znano Heinejevo, da se nehote vprašaš, ali ni samó – *prestava!* Sploh se ravno Heinejev vpliv opaža mnogokrat in ne samo v liricnem delu, tudi med romancami, recimo 'Intermezzo v nebesih'...« Govekar trdi o Cankarju: »Včasih je posnemal Dostojevskega in ga včasih še posnema; posnemal je Heineja, Verlaina, Malarméa...« Psevdonimni avtor ocene *Krpanove kobile* Notus piše: »Cankar je za sedaj brezdvomno najmarkantnejši pojav v slovenski moderni, ni pa njegov Heinejevski esprit vedno v enakem razmerju z dovršeno umetniško obliko njegovih del.«

Heinejeve pesmi bral in prevajal. Utemeljena je celo domneva, da je Heineja nameraval sloveniti še v poznejših letih.<sup>40</sup> O resnični vlogi nemškega pesnika v svoji umetniški izkušnji pa se je Cankar sam izjasnil sredi leta 1898. Tedaj je priznal, da je Oton Župančič najmodernejši slovenski pesnik, medtem ko je o sebi dejal tole: »Sam záse, na tihem in na skrivnem, moram priznati, da se vrnem časih od teh 'opojnih' verzov jako rad k – Heineju in Prešernu.«<sup>41</sup> To je zapisal v času, ko je dekadenco kot nervozno senzualno doživljanja sveta zavrgel načelno, kmalu zatem pa tudi v svoji pisateljski praksi. Ta vakuum v estetski zavesti je tedaj izpolnil z romantično poezijo, s Heinejem in Prešernom. In čeprav sta oba romantična pesnika predstavljala v nekem smislu opozicijo modernim literarnim smerem ob koncu 19. stoletja ali vsaj dopolnilo njihovim najbolj skrajnim pojavnim oblikam, sta bila hkrati posredno zvezana z novo romantiko. Zato je razumljivo, da se je Cankar v tem kontekstu opredeljeval do Heineja v duhu časa, kot umetnik fin de siècle, in to na vseh ravneh.

Prvo, kar v tem pogledu opazimo, je Cankarjevo izjemno dinamično, spremenljivo, celo protislovno sprejemanje Heinejeve poezije. Vzemimo za primer najprej Heinejevo erotiko. Po eni strani odkriva Cankar v njej izpoved resničnega, nepreklicnega, naravnost usodnega čustva, tisto eksistencialno stanje človeka, ki pomeni toliko kot »popolnoma izgubiti se v ljubljenem bitju, opojiti vso svojo dušo z mislimi nanj in z vročim, strastnim hrepenenjem.«<sup>42</sup> Zatem pa najde drugačnega Heineja, poezijo, v kateri nemški pesnik »ljubi ljubezen, ne ženske«. Ljubezenska fikcija torej, enaka estetski drži, ki jo je Cankar zase označil z naslednjimi besedami: »Bolj živo in bolj resnično je bilo to življenje v rimah, kakor pa ono, ki me je trdo pahnilo, kadar sem se vzdramil.«<sup>43</sup>

Nemirna in ambivalentna je tudi Cankarjeva recepcija Heinejeve poezije z vidika sentimentalnosti in njenega nasprotja. Spočetka je Cankar vztrajal pri trditvi, da Heinejeva lirika ne more biti sentimentalna, ker je smiselno, vsebinsko in izrazno utemeljena v ljudski pesmi. Pozneje je svoje stališče spremenil in govoril o Heinejevih »pocukranih verzih« ali o bolnih, telesno neprivlačnih in sentimentalnih ženskah, ki berejo Heinejeve pesmi.<sup>44</sup> Očitna je v navedenih primerih kljub časovni distanci skladnost, če ne kar identičnost med Cankarjevim razumevanjem Heinejeve lirike in razumevanjem njegove lastne estetske izkušnje. To pa pomeni, da se Cankar ni pasivno podredil poetski strukturi Heinejevih pesmi, temveč je pri njenem dojemanju uveljavil svoj horizont pričakovanja. Recepcijo, tudi najbolj aktivno, je zamenjal s produkcijo.

<sup>40</sup> Za mladostno dobo imamo podatek, da je Cankar leta 1893 bral v Zadrugi »prevod neke Heinejeve pesmi« (Zbrano delo II, 1968, str. 364), medtem ko ga Zofka Kvedrova še aprila 1904 v pismu vprašuje, če ji bo prevedel Heineja, kakor je bil obljubil (Zbrano delo XXVIII, 1973, str. 359).

<sup>41</sup> Zbrano delo XXVIII, 1973, str. 5.

<sup>42</sup> V pismu Ani Lušinovi 29. julija 1898 (Zbrano delo XXVII, 1971, str. 269).

<sup>43</sup> *Krčma ob cesti* (Slovenski narod 12. sept. 1914; Zbrano delo XXII, 1975, str. 270).

<sup>44</sup> *Odgovor na Dermôtovo kritiko mojih pesmi* (Zadruga 8. feb. 1896; Zbrano delo XXIV, 1975, str. 21); *Sočutni Jakob* (Slovenski narod 13. avg. 1910; Zbrano delo XIX, 1974, str. 284), *Milan in Milena* (1913; Zbrano delo X, 1974, str. 189).

Podobno je s Cankarjevo ironijo, s prevladujočo stalnico njegovega odzivanja na zunanjo realnost in na samega sebe. In če za koga na Slovenskem, lahko za Cankarja trdimo, da je Heinejevo ironijo dojel tako v bistvu kot v odtenkih, čeprav se v tem pogledu ni ravno pogosto konkretno srečeval z nemškim pesnikom. Morda kaže omeniti le pesem *Erinnerung*, šesto pesem iz cikla *Lazarus*, njene verze je namreč Cankar rad navajal v izvirniku in prevodu.<sup>45</sup> S tem je dokončno priznal Heinejevi tretji knjigi pesmi *Romanzero* iz leta 1851, ki jo je omenjal sicer že Kersnik, legitimno pravico v naši literarni zavesti. Seveda je Cankar uporabljal ironijo kot izjemno učinkovito besedno sredstvo predvsem v družbenokritičnih besedilih. V tem območju duha pa njegova individualna ustvarjalnost nikoli ni bila vprašljiva. Ko je npr. v svojem političnem predavanju *Slovenci in Jugoslovani* v ilustracijo navedel Heinejevo pesnitev *Deutschland* in je njen podnaslov *Ein Wintermärchen* pravilno razumel kot ironijo, je lastno utopično vizijo in podobne vizije drugih, tudi Heinejevo iz leta 1844, komentiral z optimistično dovtipnostjo: »Utopije pa imajo že od nekdanj to čudno lastnost, da se uresničijo.«<sup>46</sup>

Glede na povedano bi razpravljanje lahko sklenili z naslednjimi ugotovitvami:

Heinrich Heine svojim pravim sodobnikom pri nas, slovenskim romantikom, še ni bil znan. Med njim in Francetom Prešernom oz. Matijo Čopom ne zasledimo nobene komunikacije, tudi najpreprostejše informacije ne. Do prvega, morda najbolj neposrednega dialoga je prišlo šele tik pred Heinejevo smrtjo, ko se je generacija mladih literarnih ustvarjalcev navdušila za nemškega pesnika, med njimi Simon Jenko. Zanj in za naslednja dva, za Janka Kersnika in Ivana Cankarja je značilno to, da je bil dialog med njimi in velikim nemškim pesnikom izrazito dvosmeren. Kakor je namreč Heinejeva romantična, deloma postromantična poezija s svojim estetskim kodom sugestivno učinkovala na bralce, tako so se naši vrhunski pesniki in pisatelji odzivali nanjo z izdelanim, slogovno drugačnim horizontom pričakovanja: Jenko kot vodilni lirik slovenskega realizma, Kersnik kot naš najizrazitejši realistični pisatelj in Cankar kot utemeljitelj slovenske moderne. Tako se je Heine povezal s slovensko literaturo na prelomnih točkah njenega razvoja. V drugi polovici 19. stoletja, ko je njegov vpliv v Nemčiji močno upadel, je bil na Slovenskem opazno navzoč pri prodoru novih slogovnih tokov. Čeprav pri nas Heine ni bil izpostavljen antisemitizmu, pa hkrati ne moremo zatajiti negativne recepcije njegove poezije, zlasti močne blokade cerkveno moralistične ideologije v nekem delu slovenske javnosti. Kljub temu je Heinejeva poezija ostala velik izziv in vidna, morda kar bistvena sestavina našega literarnega življenja od srede 19. stoletja do konca slovenske moderne.

<sup>45</sup> V povesti *Popótovanje Nikolaja Nikiča* (1900) navaja prvi verz pesmi v prevodu: »Biserje temu in onemu rakev« (Zbrano delo VIII, 1968, str. 47). V črtici *Naj pojde!*, ki je morala nastati med letoma 1906 in 1909, pa navaja prvo kitico pesmi *Erinnerung* v izvirniku (Zbrano delo XXX, 1976, str. 118).

<sup>46</sup> *Slovenci in Jugoslovani*, predavanje v Mestnem domu v Ljubljani 12. aprila 1913 (Zbrano delo XXV, 1976, str. 231).

## ZUSAMMENFASSUNG

Im slowenischen Raum blieb Heinrich Heine seinen wahren Zeitgenossen, den slowenischen Romantikern, unbekannt. Zwischen ihm und France Prešeren bzw. Matija Čop kann keine Kommunikation, nicht einmal die einfachste Information, festgestellt werden. Zum ersten, möglicherweise unmittelbarsten Dialog kam es erst kurz vor Heines Tod, als sich die Generation der jungen Literaturschaffenden, darunter Jenko, für den deutschen Dichter begeisterte. Charakteristisch für ihn, als nacher auch für Janko Kernik und noch später für Ivan Cankar ist, daß ihr Dialog mit dem großen deutschen Dichter ausgesprochen zweigleisig verlief. So wie Heines romantische, teilweise auch postromantische Poesie mit ihrem ästhetischem Code auf die Leser eine suggestive Wirkung ausübte, reagierten die slowenischen Lyriker und Schriftsteller darauf mit einem eigenen, stilinhaltlich unterschiedlichen Erwartungshorizont: Jenko als führender Lyriker des slowenischen Realismus, Kernik als realistischer Schriftsteller und Cankar als Begründer der slowenischen Moderne. Auf diese Weise besteht eine dichte Verbindung zwischen Heine und den kardinalen Wendepunkten in der Entwicklung der slowenischen Literatur. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Heines Einfluß in Deutschland deutlich abnahm, war er im slowenischen Raum beim Durchbruch neuer Stilrichtungen und sogar bei deren Etablierung, z.B. bei Jenko und Cankar, unübersehbar präsent. Obwohl Heine im slowenischen Raum nicht dem Antisemitismus ausgesetzt war, kann freilich die negative Rezeption seiner Poesie, vor allem die starke Blockade durch die kirchlich moralistische Ideologie in einem Teil der slowenischen Öffentlichkeit, nicht geleugnet werden. Trotzdem oder gerade deswegen blieb aber Heines Dichtung eine große Herausforderung und ein sichtbares, vielleicht sogar wesentliches Element in der slowenischen Literatur von der Mitte des 19. Jahrhundert bis zum Ausklang der Moderne.



## MAJCNOVA POETIKA BESEDE IN NJENA SLED V NJEGOVIH PESMIH

Pesnik Stanko Majcen pojmuje besedo kot najvišje merilo vsakršne življenjske izjave, še posebno pesniške. Prepričan je, da je pomensko nabita le doživeta beseda in da samo taka dobro prevaja »prestabilirano harmonijo« med seboj in stvarjo, ki jo imenuje. Na Leibničevo načelo se sklicuje v svoji literarni kritiki ter piše pesmi maksimalno asketskega in duhovno-emocionalno eksplozivnega izraza.

The poet Stanko Majcen conceives the word as the highest standard for any statement about life, particularly a poetic statement. He is convinced that only an authentically experienced word is loaded with meaning and that only such a word adequately translates the "preestablished harmony" between itself and the thing it signifies. He refers to Leibniz's principle in his literary criticism and he writes poems with a maximally austere and spiritually-emotionally explosive plane of expression.

*Teoretično.* Beseda je Stanku Majcnu najvišji kriterij vsakršne življenjske izjave, besedo in jezik v celoti ima tudi za natančno merilo vrednosti in nevrednosti pesniškega dejanja: z besedo se pesnik ali preorje v samosvoj umetniški lik, ali pa se zmaliči v besedarsko spako. V samosvoj lik se preorje z doživeto in duhovno besedo, zanjo pa si mora prav prizadevati, ker nič resnično živega ne pride v pesem že z besedo samo po sebi.

Načelo doživete duhovne besede ima oporo tudi v misli, ki jo je Majcen zapisal v eseju o razmerju med umetnostjo in državo, v misli, da »živi vrecel domišljije žubori daleč od bregov, ki na njih stoje stražarji tradicije in biriči utrjenega reda« in da tam, »kjer priznane vrednote praznujejo, roka, ki za novimi svetovi tiplje, omahne«,<sup>1</sup> kar hkrati pomeni, da za novoto tipajoča roka ne sme omahiniti, če jo hoče ustvariti. Načelo žive besede torej briše tradicionalista ali »redoljubnega« pesnika in postulira ustvarjalca, ki se sicer navezuje na sporočeno jedro besede, ki pa hkrati ve, da ga mora razširiti, osvežiti z osebnim izvornim duhom.

Majcnova zavzetost za živo besedo in prepričanje, da samo ona zagotavlja nesporno umetniškost, povesta, da je ta pesnik dozorel ob Cankarjevi in Župančičevi jezikovni praksi ter ob ekspresionistični umetnosti, ki jo je umeval kot povišano duhovno dejavnost. Zdela se mu je »podčrtano duhovna, prav nič snovna, kar se tiče snovi, malone izključna«. Trdil je, da »tako izključno še ni oblikoval od materializma v opozicijo potisnjeni duh, kakor oblikuje danes«. Umetnik šele tokrat ustvarja »čiste oblike duha«, šele današnja umetnina »kruto abstrahira«. Čiste oblike duha pa so v pesništvu posledica in izraz neposrednosti, naravnosti, preprostosti oziroma dobessedno po Majcnu: »duh se javlja (v njih) preprosto in naravnost, ne ljubi ovinkov, prej preiskreno kakor hladno pove, kar bi rad...«<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Stanko Majcen, *Podržavljena umetnost. Dom in svet* (naprej DS, Ljubljana), 1923.

<sup>2</sup> Kot pod 1.

O Majcnovih razgledih po teoriji pesniškega jezika več kasneje, tu pa opozarja nase temeljni zakon njegove poetike, sežet v pojme »preprosto«, »naravnost«, »preiskreno«, brez »ovinkov«. Temeljni estetski zakon more uresničiti le doživeta beseda, samo taka je naravna, neposredna, brezovinkarska ter zanesljivi kriterij življenjske izjave.

Majcnovo misel o živi duhovni besedi je moč zlasti določno razbrati iz njegovih kritičnih zapisov o Župančičevi, Seliškarjevi in Vodnikovi liriki v letih od 1920 do 1923. Jezikovna misel v teh kritikah natančno določa razmerje med označevalcem in označenim, med besedo in bistvom nečesa, nič manj natančna pa je tudi o še tako neznamni stilizaciji ubesedenega; obsega, skratka, razmerje med besedo in vsebino (idejo) ter besedno oblikovanje.

Jedro jezikovno poetske misli je nemara zapisano v presoji Seliškarjeve zbirke *Trbovlje*. Kritik navaja prvo kitico pesmi *Pogreb*, jo ima za edinstveno »lepo«, za posebno umetniško »skrivnost«, bralca pa vabi, naj sam presodi, »ali nima pred seboj prestabilizirane harmonije med besedo in svetom, ki ga ta beseda odgrinja, ali ni taka kitica sled, čeprav le bežna sled duha, ki je to, kar je povedati imel, povedal za vselej, ker drugače ni mogel in drugače ni smel.«<sup>3</sup> Navedek pravi, da je Seliškar v pogrebni podobi natančno upesnil prestabilizirano harmonijo ali skladje med bistvom pojava in besedo, ki edina označuje to bis-tvo; Seliškar je »odkril« in zapisal edino zakonito zvezo med besedo in bistvom pojava, kar seveda hkrati tudi pomeni, da ni smel drugače ravnati, če je hotel ubesediti pogrebno resničnost.

Skladje med besedo in pojavom, stvarjo nahaja Majcen predvsem v tej pesmi oziroma v njeni prvi kitici, sicer pa odkriva v zbirki množico delnih ali popolnih neskladij med besedo in svetom ali estetsko malovrednih pesmi. »Še v enem in istem tematičnem odstavku se kedaj menja gola proza, prostaška časnikarščina z besedami za večnost, ali vsaj najdenimi enkrat za vselej. In popolnoma slepe bi morale biti oči, ki bi ne videle, da si je v eni, žal samo v eni, sledečih vrst živi duh jezika ukresal iskro«, kot primer pa navaja kitico iz pesmi *Umirajoči starci*, kjer si je duh jezika iskro ukresal pač le v verzu »V lobanjah prevelike, meglene oči«.

Seliškarjeva zbirka ga pripelje tudi do poetike »svobodne besede« in »razpuščene sintakse«, ob njej pa do sklepa, da je nekaterim sodobnim stihotvorcem »svobodna beseda le olajšava, ne nujnost v sili umetnostnega ustvarjanja, razpuščena sintaksa le rop na jeziku in ne ukaz v trdi borbi za obliko«.

Besedo in bistvo, »svet« je po Majcnovi presoji največkrat ubral Oton Župančič. Ubrati ju je uspel, zaradi posebne ljubezni do besede: »Župančič besedo ljubi zavoljo nje same, dehtivo in brez prestanka opazuje njeno obliko in se ogiblje vsega, kar diši po golem govorništvu, po nečimrnem oličju, mahedravi zlorabi ali vodenem preobilju. Že v prvem stihu ga spoznaš po tem, kar modro zamolči, po deviških sredstvih, po izboru in omejitvi in zlasti po tistem zavedno umetniškem ustroju stavka, ki je izraz duha in slog hkrati.«<sup>4</sup> Opomba o Pregljevem jeziku v drami *Azazel*, da se dramatik namreč bori »za intenziven izraz s kar najpreprostejšimi sredstvi«,<sup>5</sup> sopotrjuje, da je Majcen priznal Župančičev jezik zato, ker je iz

<sup>3</sup> Majcen, Tone Seliškar, *Trbovlje*. DS, 1923.

<sup>4</sup> Majcen, Oton Župančič, *Mlada pota*. DS, 1920.

<sup>5</sup> Majcen, Ivan Pregelj, *Azazel*. Žalna igra v štirih dejanjih. DS, 1923.



njega izobčeno vse, kar bi motilo prvotno, »vnaprej določeno« razmerje med besedo in označenim, ker je kot pesnik torej obvladal zakon »prestabilirane harmonije« med njima, s tem pa se v svojih najboljših pesmih popolnoma izognil gostobesednosti, govorništvu, ničpovednim ozaljškom ter pomensko približni, površni rabi besed. Župančiča je cenil tudi še zato, ker je kot pesnik znal prej kaj zamolčati kot napisati besedo preveč.

Govorico molka je hvalil še ob liriki Antona Vodnika, čeprav seveda manj prepričljivo, saj Vodnik razmeroma dosti beseduje. Majcen pravi: »Mnogo jih je, ki jim je teh dvaintrideset Vodnikovih molitev (= Vigilij) premalo. Fanfara boji močnejša! Stvar pa je taka, da je ni strastnejše govorice od govorice molka...« A tudi pri Vodniku opazi fanfarizem in ga odkloni zlasti ob 31. Vigiliji, pri kateri si je za prvi verz izposodil pesniško frazo Oskarja Kokoschke »O večnost – grombeseda«. »Grombeseda« ni bilo treba,« se je Majcen razhudil. »Zapisano je, da je Kokoschkova, Koseskega bi tudi lahko bila.«<sup>6</sup> Spet Majcnov prezir do hrupne besede v pesmi in klic po elementarni, osebni, doživeti besedi.

Središče njegove poetiške jezikovne misli je prej ko slej »prestabilirana harmonija«. Ta izraz je uporabljal filozof Leibniz.<sup>7</sup> Majcen se je pri zgodovini pravnih teorij bržkone seznanil tudi z Leibnizovo filozofsko zasnovo prava, hkrati pa z njegovo idealistično teorijo »prestabilirane harmonije«, po kateri so vse monade, substance, enote sveta druga z drugo v harmoniji, ki jo je »stvarnik« vseh stvari »prestabiliral« ali določil vnaprej. Videti je, da je teorija v sebi sklenjenih, popolnih enot, ki bivajo v mesebojnem soglasju, Majcnu dobro poslužila za poetiko besede. Med svetom harmoničnih enot in med jezikom ali svetom besed obstaja popolno soglasje. Naj sta življenjski in kak drug pojav, ki je pesemski motiv, in beseda še tako samobitna, sta hkrati tudi smotrno povezana drug z drugim, zaradi česar more in sme samo ta in ta beseda in nobena druga izraziti bistvo tega in tega pojava. In šele ko pesnik najde besedo za prestabilirano harmonijo, je njegova beseda prava sled duha in pove nekaj za vselej, saj tega nekaj ni mogoče drugače povedati, ne da bi trpelo bistvo. Skratka, samo tisti pesnik je pravi stvarnik, ki ubesedi vnaprej določeno skladnost med monadami, njihovo prestabilirano harmonijo. S stališča takšne skladnosti Majcen ne bi nasprotoval tudi »svobodni besedi« (nerimanemu verzu) in »razpuščeni sintaksi« ali alogični sintaksi, če bi bili stvariteljski »ukaz« in bi izražali »prestabilirano harmonijo«.

Kot neposredno ozadje za Majcnovo poetiko besede, za idealistično načelo prestabilirane harmonije je poleg Cankarjeve in Župančičeve poetike in prakse upoštevati tudi odpor, ki ga je do izrazne ohlapnosti v literaturi gojil Karl Kraus v svojem glasilu Die Fackel. Majcen je namreč sam opozoril, da ga je Kraus obrnil k »novostim izražanja«<sup>8</sup> pesnice Else Lasker-Schüler. Majcen jo je mogel občudovati zaradi njene besedne askeze, verzne svobode in kratke kitice, ki je največkrat le zgoščena podoba miselnega motiva. Kraus pa je Majcna pritegnil nemara tudi z aforizmi o jeziku, ki jih je leta 1912 objavljval v svojem glasilu.

<sup>6</sup> Majcen, Anton Vodnik, Vigilije. DS, 1923.

<sup>7</sup> Evgen Spektor ski, Zgodovina socialne filozofije, I. Leibniz. Ljubljana, 1932. – Karl Vorländer, Zgodovina filozofije. Druga knjiga, 154/155. Ljubljana, 1970.

<sup>8</sup> Marja Boršnik, Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi. Izbrano delo I/388. Maribor, 1967.

Da pravi pesnik staro besedo na novo »rodi«, je Kraus povedal s tole primerjavo: »Pesnikov jezik in ženska ljubezen je zmerom to, kar se prvič zgodi.« In še takole: »Umetnost je skrivnostno rojstvo stare besede... Samostalnik je glava, glagol je noga, pridevnik so roke. Žurnalisti pišejo z rokami... Jezik iz samih epitet je obleka brez sukna, sami gumbi.« O besedni varčnosti in molku je dejal: »Pregovor obstaja le na stopnji, ko jezik še lahko molči.« Svojo pomembno jezikovno »vojno« je nazadnje strnil v stavek: »Beseda in bistvo – edina zveza, za katero sem se potegoval.«<sup>9</sup> Wilpert je upravičeno zapisal, da je Kraus vzgajal budno jezikovno zavest, čisti, logični, gojeni stil, razkrinkoval kvarečo žurnalistiko ter modne naveske z umetniškim naličjem.<sup>10</sup> Miroslav Krleža pa je strožje ocenil njegovo jezikovno vnetje. Beseda naj bi bila Krausu zmerom le »Beseda Kot Taka«, ne pa tudi pojem, bil je formalist, ki so mu bile besede kapital, družba, imperializem, socialna vprašanja... neznane stvari, bil je »državni odvetnik metafizičnega in spraznjenega pojma Besede v njenem skrivnostnem, mističnem, polverskem pomenu«.<sup>11</sup>

Majcna je prepričala Krausova zavzetost za osebno, individualizirano besedo oziroma misel, da mora pesnik staro besedo nanovo roditi. Simpatično mu je moralo biti tudi priporočilo, da je boljši molk kot beseda preveč, simpatično pa tudi zavračanje pretirane atributivnosti in žurnarlistične baročnosti –, ker samo brez njih in proti njim lahko zaživi tretje ali ključno načelo: naj pesniška beseda izrazi, sporoči ali evocira bistvo človeške stvari, opravi torej svojo edino in najvišjo nalogo strogo v duhu »prestabilirane« harmonije.

*Praktično.* Majcnovo ravnanje z besedo v pesniški praksi je dobro preizkusiti na pesmih iz časa, ko je v ustvarjalnem razvoju prek kratke proze in enodejank *Zamorka* (1922), *Apokalipsa* (1923) in *Profesor Gradnik* (1922) prispel do izrazne gostote, do besedne askeze in molka kot povednega sredstva, in ko je – navkljub umikom ekspresionistov od snovnosti, od predmetnosti v samoduha, v duhovnost – za bivanjsko tesnobo nahajal prisposodbe in analogije v pokrajinski predmetnosti, v likih predmetne narave, v zemlji. Velja, kar je zapisala Marja Boršnik, da so njegove pesmi zadnjega obdobja »daleč od patosa«, da so »litotično redkobesedne« in dopuščajo, »da molk govori«,<sup>12</sup> in velja, kar je ob enodejanki *Profesor Gradnik* o Majcnovem pesniškem izrazu zapisal France Koblar: »Izraz ekspresivnega analitika je ves v besedi; v dinamiki besede je tudi Majcnova umetnost. Tu beseda ni konvencionalno sredstvo medsebojnega popolnega razumevanja, ne morda pritika-joč ornament ali figura, prav nič razsipnega, tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost – to še ni zadnja umetnost besede, temveč živa arhitektura. Zvok in pojem požlahtnjene besede; red med pojmi in zvoki ustvarja neko potenco, iz katere izžareva stalno življenje, tako da dejanja ne tvori zgolj fabula, temveč živo razmerje govora v enačbi: beseda = duh = dejanje. Tako prehaja misleči analitik s svojim

<sup>9</sup> Karl Kraus, *Nachts. Die Fackel*, 1912, št. 360–362 in 1917, št. 445–453. – Richard Weiss, Else Lasker-Schüler. *Die Fackel*, 1911, št. 321/322, str. 42–50. Dunaj.

<sup>10</sup> Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, str. 743. Stuttgart, 1963.

<sup>11</sup> Miroslav Krleža, *Uspomeni Karla Krausa*. Hrvatska književna kritika, VI. Zagreb, 1953.

<sup>12</sup> Kot pod 8, str. 409.

izrazom v sintetika. V tem oziru je Profesor Gradnik na višku, tu najbolj čutimo, kako se preliva intelekt v poezijo.<sup>13</sup>

Še večji sintetik kot v drami je Majcen v pesmih *Podoba* (1924), *Kažipot* (1924) in *Sosed* (1925).

Ključna beseda *Podobe* je »križ«, vrača se v štirih likovnih in pomenskih otenkih, trikrat stopnjuje ogromnost tega, kar simbolizira: »sami križi«, »križ pri križu«, »križev gozd«, enkrat pa oznamuje mračno vsebino simbola: »črni križi«. Mračna ogromnost se pred pesniški subjekt in pred bralca postavlja kot objektivno stanje v pokrajini, kot reliefno razčlenjena pokrajinska podoba, kot pokrajinska predmetnost. Križeve pokrajinske podobe ne postavlja razpoloženje, ne impresionistova duševna drža in zato tudi ne impresionistična poetika, pesem *Podoba* ni impresionistična. Drevesa-križi stoje kot likovni dogodek v pokrajini oziroma so likovni dogodek za pesemski subjekt. Videti je namreč, da subjekt le imenuje, kar je v pokrajini že samo po sebi, da le racionalno imenuje »križev gozd«, manj pa ga imenuje po občutju, kot izraz svojega razpoloženja. Tudi glagolska dejanja poskrbijo, da se dogodki vrstijo zunaj subjekta, da so omejeni na predmetnost: »zaostri se vrh«, »križi stoje«, »ugasne mrak«, »praznino prenemí«. Skratka, vse se dogaja tako, kakor da subjekt pojave in dogodke v pokrajini le našteva, da le poimenuje pokrajinsko esenco, kakor se uveljavlja s svojimi iracionalnimi snovnimi kakovostmi.

Toda subjekt je v resnici le navidez objektivistično hladen: snovni motiv »križ« namreč postaja s ponavljanjem njegovo posebno občutje, spreminja se v napeto simbolično podobo, spremeni se v zgovorno znamenje razmerja »jaz in svet« oziroma izraža subjektovo občutje življenja in sveta sploh.

»Križ« je sicer najbolj opazno, ni pa edino znamenje dramatičnega razmerja »jaz in svet«. Dramatično napetost tega razmerja razkrivajo in vsebujejo tudi subjektovi gibi ob pogledu na »križev gozd«; vsi njegovi gibi in gibanje okrog njega so punktualistični in ekspresivni; se »tesno okrene«, »ne upa pogledati«, se »zazreti«, »ustavi ga in prepíči« vojska osti. Dramatično napetost poudarjajo tudi glagoli, izražajo namreč ostrino, mračnost, nemost, tesnobo ter s svojo začetno dovršenostjo krčevito in sunkovito kopicíjo neugodje, grozo, sproščajo težko bivanjsko občutje, zavest, bolečino duha.

V pesmi *Podoba* pa notranje napetosti ne ustvarjajo samo stopnjevana simbolika križa in sunkovito izražena dejanja, ampak jo ustvarja tudi navidezna medsebojna neodvisnost dejanj in dogodkov. Gostota in napetost rasteta namreč tudi iz dejstva, da se gibi in dejanja kopicíjo drug ob drugem z obliko prostih stavkov in pomensko zaključenih verzov. Gostote in napetosti tudi nič ne zmanjšajo trije enjambemanti, saj ritem prej zautavljajo, prekinjajo, kakor ga delajo gladkega, tekočega:

*križi stoje  
gručema*

*praznino prenemí  
križ pri križu*

*ustavi ga in prepíči  
vojska ostí.*

Napetost vre tudi iz zvočne urejenosti besedila. Prevladuje samoglasnik *i*, glasen je v trinajstih od šestnajstih verzov, v štirih verzih se oglasi po trikrat,

<sup>13</sup> France Koblar, Stanko Majcen, Za novi rod. DS, 1923.

v enem štirikrat, v dveh pa petkrat. I-jevski zvočni val se v zadnjem verzu poveča ne le količinsko (5×), ampak v končni besedi pesmi rezko sporoča subjektovo duhovno in čustveno dramo.

Pomenska rast »križa« kot ključnega pesemskega lika, sunkovito gibanje subjekta ter krčevitost snovnih dogodkov napnejo ob zvočni spremljavi subjektovo tesnobo do stopnje, da se iz pokrajinskega okvira izlušči zgroženi ranjeni človek in zakriči boleči bivanjski »krik«, munchovski krik iz »suhih ran«, se pravi krik iz ranjenega duha. Lik »križanega« se v tem trenutku asociira nemoteče kot simbol človekovega trpljenja sploh. V »križanega« položeni subjektov krik ni enkraten, ima durativno obliko (»kriči«), kar pomeni, da je dominantna in konstanta človeške biti.

Končna beseda pesmi je vrhunski signal subjektovega bistva in zato nujna, zapisana po zakonu »prestabilirane« harmonije, kot je po njem zapisana tudi vsaka beseda v tej pesmi. Subjekt napeto doživlja vsako svojo besedo, samo z doživeto besedo izraža bivanjsko grozo, upodablja pa jo s pokrajinsko likovnostjo in ijevsko orkestracijo. In ker vsako besedo doživi in dotrpi, je redkobeseden, slovarsko asketičen, prefinjeno preprost, naraven in neposreden.

Zmagoslavje besedne askeze je v pesmi *Kažipot* še razvidnejše. Gostota besedila je popolna, vsega je le triindvajset besed v sedmih verzih in dveh kiticah, enaka je gostota metafor o trpljenju brez rešne poti. Tudi v tej pesmi prevladuje simbolika »križa« in smrti: pesemski subjekt je del podobe »križ čez polje privesla«, je sopogrebec, pogreb pa prispodoba bivanjske groze. Duhovna stiska in eksplozivnost rasteta iz zbito se premikajočih podob, ki so nekakšni likovni kriki: »križ čez polje privesla«, »kolotéčine gorja«, »položi obraz na pot, / da čezen peljejo...« Tesnoba je tudi tokrat povedana preprosto, z »zemeljsko« ali pokrajinsko predmetno podobo. Zvočna dominantna pa je e-jevska.

Kakor v *Podobi* in *Kažipotu*, gre tudi v pesmi *Sosed* za simbolično samoosvetljava subjekta s »svetom«, z drevesom, s poljem, s preoranim »bregom«. V avtobiografskem samogovoru, v notranjem dialogu o lastni biti doseže predmetna samoosvetljava tukaj nemara zares »prestabilirano« harmonijo. »Sosed« je subjektov lastni jaz, sosedov obraz je lastni obraz pesniškega subjekta, odtisnjen pa v pokrajino, v simbolični »prt«, kakor je raztegnjen »od leščja pa do laza« in preoran v nazoren lik:

*Brazdo sem za brazdo rezal,  
dolbel in poglabljaj lik,  
krčil, grebel, plet in rezal –  
preoral sem se v ta lik!*

Pesmi *Podoba*, *Kažipot* in *Sosed* preprečujejo hitro branje, pa ne zato, ker bi bila zvočnost in ritem v njih nemara neurejena, ampak zato, ker je vsaka beseda pomensko nabita, ekspresivna, simbolična. Majcen si ne dovoli, da bi mu čustvo in zanos gramadila besedo na besedo, pač pa vsako besedo duhovno nadzoruje in za vsako terja bralno zbranost. Nadziranje besed pa je hkrati svojevrstno: z njim namreč ne zadržuje le pri racionalno-spoznavnem, ampak tudi pri iracionalnem pomenu subjektivnega v pokrajini, saj s pomensko prenalozenimi liki in dogodki v pokrajini odkriva grozo vsega bivajočega. Njegovih pesniških prividov in podob

ne obremenjujejo lepotni okraski, ne moti jih oblikovno žonglerstvo, predvsem pa v njih ni prostora za površja in ohlapnosti žurnalističnega jezika.

\*

Majcnova poetika in raba besede velja za vsako dobro poezijo. V njej se pogostoma vrača beseda duh, duhovno v besedi, predvsem pa doživeta beseda, ker pesniška beseda lepотно očara, preraja in odpira nova duhovna obzorja le tedaj, kadar je doživeta in kadar jo nadzoruje razum. Ne več predvsem beseda kot muzika, ampak predvsem beseda kot izraz duhovno-emocionalnega doživetja. Tudi nič več ornamentike, oličja, in prej modro zamolčevanje kot besedna razsipnost. Tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost, ampak intelekt, ki se preliva v poezijo. Pri tem zavedni ustroj stavka, ki je umetniški tedaj, kadar je izraz duha in slog hkrati. Če se v istem tematičnem odstavku družita časnikarščina in živa beseda, odstavek ne spada v umetniški slog. Aksiom Majcnove teoretske poetike je, kratka, živa, duhovno produktivna pesniška beseda, s prav takšno je bolj in manj uspešno pisal tudi lastno pesem, dramo in esej.

Poudarek na doživeti in duhovno nabiti besedi spada tudi v okvir poduhovljuječe umetnostne ideologije in intelektualizacije pesniškega jezika, kakor so ju gojili nekateri ekspresionisti, ko jim je bilo več do tega, da so nekaj močno izpovedali kot lepo povedali. Razdvojenega, razbolelega, izmučenega povojnega človeka najbrž res ni bilo mogoče pristno ubesediti, pesniški subjekt kot njegova metafora se najbrž res ni mogel avtentično izraziti in potrditi le z gladko, pojočo besedo, ampak predvsem s takšno, ki zaboli in umsko pretrese.

#### SUMMARY

Stanko Majcen's poetics and his poetic use of lexicon applies to all good poetry. A recurrent word in this code is *duh* 'spirit, mind'; what counts is the spiritual in a word, and, above all, an authentically experienced word, since the poet's word can aesthetically enchant the reader, regenerate, and open new spiritual horizons only when it is authentically experienced and controlled by the intellect. The word is no longer merely music, but is primarily an expression of a spiritual and emotional experience. There is no more ornamentation, a sage silence is preferred to lavish verbiage. There is, moreover, no conceptuality condensed in a sentence (a maxim), but intellect that is molded into poetry. With this, one is conscious of the structure of the sentence (clause), which is artistic only when it is simultaneously an expression of the spirit and style. If journalese and true-to-life speech combine in a paragraph, the paragraph does not qualify as being artistic. The axiom of Majcen's theoretical poetics is, in short, a living, spiritually productive poetic lexicon; it was with just such a lexicon that he, with varying degrees of success, wrote, among other things, his odes, dramas, and essays.

The emphasis on an authentically experienced and spiritually loaded word belongs also in the framework of the spiritualizing artistic ideology and of the intellectualization of poetic language cultivated by some expressionists who cared more about a powerful confession than a beautiful turn of phrase. It was probably impossible to genuinely verbalize the frustrated, agonized, jaded postwar man; the poetic subject as his metaphor probably could not authentically express and assert himself merely through the mellifluous, singing word, but rather through the painful and intellectually shocking one.



## POEZIJA STANKA MAJCNA

Razprava poskuša prvič v celoti zajeti poezijo Stanka Majcna (1888–1970) in jo analizirati z motivnega ter slogovnoizraznega vidika, upoštevajoč zgodovinski kontekst v prvi polovici 20. stoletja. Kljub pozornosti do integralnega, čeprav ne obsežnega pesniškega opusa avtorja teži analiza k združevanju sporočilno in oblikovnoizrazno sorodnih besedil s ciljem, da v Majcnovem delu odkrije idejne, slogovno utemeljene modele pesnjenja.

The present study is the first attempt to scan Stanko Majcen's (1888–1970) entire poetry and to analyze it from the points of view of motifs and style, taking into account the historical context in the first half of the 20th century. While keeping in mind Stanko Majcen's integral – albeit not very extensive – poetic work, the analysis tends to tie together texts with a related message and form, in order to discover the mental, stylistically motivated models in Majcen's poetic.

Stanko Majcen je ustvarjal v vseh literarnih zvrsteh, v poeziji, pripovedni prozi, dramatik, ne nazadnje v kritiki in esejistiki. In čeprav duhovna usmerjenost umetnika praviloma ne pozna zunanjih pregraj pri oblikovanju in samoizpovedovanju, ohranjajo literarne vrste določeno specifično glede na različne izrazne možnosti. Zato je morda smiselno, če se raziskovanja nekega avtorja lotevamo po vrsteh. Poezija sicer ni središčna vrsta Majcnove literature, je pa toliko pomembna, da bi pregled njenih imanentnih estetskih zakonitosti utegnil prispevati svoj delež k razumevanju celote.

Uvodoma kaže omeniti, da pripadajo začetki Majcnovega literarnega ustvarjanja, če sodimo po objavah, pripovedni prozi, ne poeziji. Pesnik Majcen se je naši javnosti predstavil leta 1907, torej dve leti potem, ko je izšla njegova prva proza. Če iz tega podatka ni mogoče sklepati na kaj globljega ali celo bistvenega, ne glede na to, da so slovenski pisatelji 19. in 20. stoletja navadno začeli v drugačnem zaporedju, pa na prvi pogled opazimo nekaj drugega. Majcen ni pesnil v strnjem razvojnem loku, temveč v časovnih intervalih s krajšimi ali daljšimi presledki, značilnost, ki velja tudi za druge vrste njegove književnosti. In ti ciklusi, ta pesniška obdobja v Majcnovem ustvarjanju bi bila, če upoštevamo avtorjev danes znani opus, naslednja: prvo obdobje od leta 1907 do 1915, tj. čas vrhunskih umetniških dosežkov naše moderne in hkrati prehod v njeno zadnjo fazo, drugo obdobje, se pravi leta od 1923 do 1925 sovpadajo z našim ekspresionizmom, našim ne v svojilnem, temveč modalnem pomenu, tretje in zadnje, z objavami dokazano obdobje Majcnovega pesnjenja pa sega v čas po drugi svetovni vojni, v leta 1949 do 1955. Ni seveda izključeno, celo zelo verjetno je, da je pesnik ustvarjal tudi po tem datumu, zlasti pred izidom svoje prve in edine zbirke pesmi *Dežela*, ki je psevdonimno izšla v Buenos Airesu leta 1963, morda pa je pesnil tudi po njej. Povsem določeno bo o tem mogoče govoriti, ko bodo pojasnjene vse neznanke Majcnovega literarnega gradiva in ko bo znanstvenokritično izdano njegovo zbrano delo.

Že pri prvem branju pesmi zaslutimo, interpretacija sama pa nas potrjuje v ugotovitvi, da se Majcnova poezija deli v dva dela, ne toliko v slogovnem pogledu kot po tematiki in sporočilni vsebini, v lirski pesmi do leta 1925 ter v pesmi, ki so nastale po prelomnem, za Majcna usodnem letu 1945. V smislu te dvodelnosti je zasnovana tudi pričujoča analiza, čeprav se zdi, naj se izrazim metaforično, da je pesnik vse življenje pisal eno samo pesem, da pa predstavljajo to edino pesem šele vse njegove pesmi skupaj. Zato je pri interpretaciji posameznih pesmi ali ciklov pesmi treba imeti v mislih avtorjevo poezijo kot celoto.

Na samem začetku Majcnovega pesnjenja stojijo verzi, o katerih lahko rečemo, da jih je napisal avtor v slogu ljudskih pesmi. To zapažanje ne preseneča, saj je mladi Majcen uporabil snov ljudskih pesmi tudi v drami *Alenčica, kraljica ogrska* (Zora 1911/2). Oboje nam v marsičem pojasnjuje dejstvo, da je bil pesnikov oče Gabrijel Majcen, mariborski šolnik, zgodovinar in kmetijski strokovnjak, tudi neutruden zbiralec ljudskega blaga in je za Štrekljevo zbirko nabral na Štajerskem več kot tisoč pesmi, tako da se je mladi pesnik lahko že doma seznanil s folklorno ustvarjalnostjo. In kako se duh ljudske vezane besede kaže v Majcnovih zgodnjih pesmih? Predvsem so te pesmi, ki so razen ene ali dveh nastale od leta 1907 do 1912, hudo preproste po sporočilni vsebini, pa tudi po zunanji in notranji obliki. Pesmi *Ko bi povedalo dekle*, *Na Ogrskem spi deklica*, *Nočka je skopa*, *Otroci*, *Misli*, *Mož s koso*, *Bajke iz paradiža*, *Vožnja*, *Srečanje*, pa *Apoteoza* in *Stara pesem* kažejo malo razčlenjeno, a značilno besedno figurativnost. Redki so v teh pesmih tropi in še ti se pojavljajo samo nekajkrat, npr. hiperbola, poseebljanje, metafora ali metonimija. Bolj pogoste od semantičnih figur so figure ponavljanja, zlasti anafore, in figure širjenja, med njimi stopnjevanje, vrinek oziroma parenteza v najbolj enostavni obliki in antiteza. Zanimivo je, da razkriva celo pesem *Iz predmestja*, objavljena leta 1910, ki jo nekateri razumejo kot začetek Majcnovega zgodnjega ekspresionizma<sup>1</sup>, notranjo strukturo folklornega pesništva. Pesem je namreč zgrajena v različici tako imenovane slovanske antiteze, značilne za hrvaške in srbske ljudske pesmi, v tridelnem vsebinskem zaporedju: podoba, zanikanje podobe, realno stanje stvari. Tudi v jezikovnem izrazu omenjene pesmi ne morejo skriti ljudskosti. Ne samo uporaba pravljivičnih števil tri ali devet, npr. »tri zarje zelene«, »tri rane globoko«, »tri smehe široko«, »čez trikrat tri dežele« itd.<sup>2</sup>, vsa pridevniška zakladnica teh Majcnovih pesmi je v znamenju folklore. Metaforičnega okrasnega pridevnika v njih skoraj ne najdemo, docela prevladujejo stvarni, že kar stereotipni okrasni pridevki: beli svet, beli dan, bela poljana, zeleno jabolko, zeleno listje, zlata pšenica, zlate zvezde, črna voda, okrogla zemlja itd.

Ljudsko pesništvo predstavlja izhodišče ali kratko predigro, zgolj nastavek za nadaljnji razvoj Majcnove poezije pred drugo svetovno vojno. In čeprav se pozor-

<sup>1</sup> »Erst 1910 im Gedicht 'Iz predmestja' können wir von einem modernistischen Stil sprechen, der bereits expressionistische Züge einschliesst« (Rudolf Neuhäuser, Stanko Majcens frühe expressionistische Dichtung im Vergleich mit dem deutschen Expressionismus, Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1984, 268; prim. tudi str. 270 in 272-273).

<sup>2</sup> Bitka pri Chyrowu, Dom in svet 1915 (Izbrano delo I, Založba Obzorja, Maribor 1967, 17); Apoteoza, Zora 1912/13, zv. 1, 31.



nemu branju sprva zdi vsaka teh predvojnih pesmi svet zase, se glede na doživljajsko vsebino in pesniško artikulacijo te vsebine pesmi postopoma združujejo v manjše, naposled tudi večje skupine, za katere so značilne neke skupne lastnosti ob neutajljivih, vendar manj bistvenih razločkih in odtenkih. Pokaže se, da Majcnova predvojna lirski ustvarjalnost ne razpade v dva časovno natančno razmejena dela, kot je videti spočetka, temveč v dva modela poezije, ki presegata kronologijo, saj obstajata vzporedno in se medsebojno prepletata. V prvo skupino predvojne poezije bi šle po tem merilu pesmi od leta 1907, od že znane dvovrstičnice *Ko bi povedalo dekle*, do pesmi iz leta 1924. Gre za poseben tip poezije, ki je znan iz evropske romantike in poromantike, obnovila pa ga je moderna ob koncu 19. stoletja, tudi slovenska moderna, s katero je bil Majcen sprva tesno povezan. To je čustvenorazpoloženska ali tako imenovana čista lirika, ki jo označuje ravnotežje pomenskih in zvočnih kvalitet besede, kolikor muzika verzov v tej poeziji sploh ne prevlada nad semantiko jezika, zato jezik pogosto ostane gramatikalno nedodelan, neredko tudi nemočen pri izražanju težko izrazljivih duševnih stanj izpovedovalca. Razpoloženska poezija ukinja razdaljo med lirskim subjektom in objektivnimi pojavi sveta. Iz svojega oblikovalnega območja izključuje racionalni element, takó mišljenje kot avtorefleksijo, pa tudi opredeljevanje do zunanjih pojavov resničnosti, tudi politično in socialno zavzetost, skratka vse, kar ne pomeni zlitja subjekta z objektom v pesniški besedi, kot ta tip poezije označuje literarna veda<sup>3</sup>. Takih pesmi je pri Majcnu v predvojnem obdobju kar nekaj. Harmonična razpoloženskost, vedrina, sproščena senzibilnost ob naravi, svetlo doživljanje pomladi, harmonično razmerje do stvarnosti, do kozmosa, razmeroma skladno sprejemanje narave in mesta hkrati ter čustveno vznesene hvalnice slovenski pokrajini in ljudem, zlasti rodovitni jeseni na deželi, vse to najdemo v pesmih *Tujina*, *Zvezda*, *V lastovičjem letu*, *Proti jutru*, *Vrh*, *Jutro*, *Mursko polje* in *Gostu*. Podobno je z erotičnimi pesmimi *Ko bi povedalo dekle*, *Vožnja*, *Čakaš me*, *Pošta* in *Lan*. Te pesmi sporočajo privzdignjeno ljubezensko čustvo ali svetlogledno nagnjenje do dekleta, mestoma združeno z blagim humorjem, nikoli nagrizeno z dvomom, kaj šele notranje razklano in boleče. Pritrjujoči pogled na življenje, morda kar idejo optimizma izraža pesem *Drevo*. Celo smrt v pesmi *Zemlja* je predstavljena v območju najvišje možne skladnosti s tem nepreklicnim dejstvom vsega živega, v duhu kmetske miselnosti in krščanskega verovanja, kot vrnitev domov, k počitku v domači zemlji. Ne samo v čustvenem sporočilu teh pesmi, melodiozno poudarjenih, tudi v njihovi kitični in metrični zgradbi ter v ritmiki je čutiti poezijo Otona Župančiča. Več kot polovica navedenih pesmi je napisana v razvezanem, svobodnem verzu, značilnem za evropsko simbolistično poezijo in Župančiča, pa tudi pri ostalih Majcnovih pesmih, uklenjenih še v tradicionalno kitično obliko, se ritem polagoma osvobaja metrične togosti.

Kakor pa je bil označeni model poezije za Majcnove pesmi v bistvu ustrezen, je bil hkrati zanje preozek. Pri teh in nekih drugih pesmih te skupine zasledimo kmalu

<sup>3</sup> Friedrich Theodor Vischer označuje tako liriko kot »punktuelle Zünden der Welt im lyrischen Subjekt« (Ästhetik, druga izdaja, München 1923, 4. zv., 208). Vsestransko je teoretsko opredelil ta tip lirske poezije Emil Staiger. Prim. Grundbegriffe der Poetik, druga razširjena izdaja, Zürich 1951 (poglavje: Lyrischer Stil: Erinnerung).

pojave ali odtenke pojavov, ki jih pojem čiste lirike ali čustvenorazpoloženjske poezije ne more več pokriti. Na različnih ravninah uhajajo posamezne pesmi definiciji tega modela poezije. Najprej na jezikovnoizrazni ravnini, kjer dovršni glagoli, zlasti tisti, ki označujejo hipnost dejanja, razkrajajo poetično stanje oziroma Stimmung, poglavitno vsebino čiste lirike. Tak dinamizem doživljanja izpovedujejo pesmi *Galeb*, *Drevo* in predvsem pesem *V lastovičjem letu*. Njen zaključek pretrga, naravnost razpara uravnoteženo razpoloženjsko sliko iz narave. Pesnik pravi namreč, da je lastovičji let, s katerim se je poistovetil, »v brneči črti prestrelil [božjega] plašča blesteči vespomladanski san«. Modelu čiste lirike se obravnavane pesmi izmikajo tudi s svojo predmetno ali motivno vsebino. Taka je pesem *Juro*, kjer mestno okolje na litotični način predstavlja posamični sestavni deli: kupole, templji, trgovine, ob njih skladišča, električne žice in kot nasprotje vsemu še manj običajni, izrazito nelepotni prizor, kako zjutraj v mestu »že težko se gnete... / že s podganami se odpirajo / rovi«. Model čustvenorazpoloženjske poezije presega naposled sama sporočilnost nekaterih pesmi, npr. pesmi *Vrh*, kjer beremo, da v naravi kdaj pa kdaj zalaja »volk-samota« in da črička, ki s petjem moti mir prostranstva, »ni strah«, implikaciji torej, ki načenjata ubrano skladnost človeka s pokrajino in vesoljem. Naravnost v razmislek o minljivih in trajnih stvareh življenja sili bralca *Stara pesem*. Še bolj zunaj modela čustvenorazpoloženjske lirike, čeprav je v njem utemeljena, pa stoji pesem *Konec*. V tej pesmi sploh ni lirskega subjekta, vsaj ne v eksplicitni obliki, vsa je izpolnjena s čutnimi zaznavami, s podobami konkretne resničnosti. Je kot nekakšna »Ding-Gedicht«. Skopa v besednem izrazu, zato pa nabita s semantičnimi figurami, zlasti s samostalniškimi nepopolnimi stavki, se zaključí z enigmatično večpomenskostjo. Kaj pravzaprav hoče pesem sporočiti bralcu? Gre mar za konec koledarskega leta, za konec skrajne, že kar brezumne statike nekega večera ali pa za konec življenja, za smrt, ki bo do temeljev pretresla osamljene, odtujene ljudi? Ta zaključek pesmi, ne v konkretni obliki, zaključuje in njegovo funkcijo v estetski zgradbi pesmi si velja zapomniti, saj nam odkriva pot k najbolj avtentičnemu delu Majcnove poezije, k ekspresionistično naravnani liriki.

Vsi navedeni primeri, vse pravkar omenjene pesmi predstavljajo torej širjenje modela Majcnove čustvenorazpoloženjske poezije, njegovo spreminjanje, celo razpadanje in razkroj. Hkrati predstavljajo te pesmi most k drugačni poeziji, ki se določno izoblikuje v obeh glavnih motivnih krogih našega avtorja, v erotiki in eksistencialni tematiki.

Za ljubezenske pesmi tega območja je značilno, da vanje postopoma vdira, dokler se nazadnje v njih povsem ne uveljavi nova vsebina, nov duh, duh neravnotežja in neskladnosti. Pri pesmih, napisanih pod vplivom folklornega pesništva, neskladnost seveda ni tako izrazita in zaostrena kot drugod. V zastrti, alegorični ljubezenski pesmi *Na Ogrskem spi deklica* gre za blago, skoraj spravljivo nesoglasje med dnevom in meglico, v pesmi *Ljubiš, dekle, povej* poskuša moški s prošnjo premagati ali vsaj skrajšati razdaljo do ljubljene ženske. V sorodni pesmi *Srečanje*, prav tako napisani v duhu ljudske erotike, se lirski subjekt do take čustvene zagnanosti ne povzpne, temveč ostane pri pasivnem obtoževanju lastne nesreče. Bolj razčlenjena in zapletena, hkrati tudi bolj razklana je erotika v naslednjih obsežnejših pesmih. V pesmi *Vendar* gre za razhod dveh ljudi, ki zapuščata svet

ljubezni, preden sta ga s subtilnim približevanjem drug drugemu sploh dosegla. In čeprav pesem ves čas dviguje to neuspešno ljubezensko izkušnjo v lepotne višine, da bi oblačila prvinsko bolečino slovesa – pomislimo samo na večstopenjsko metaforo, v kateri je težko srce »kot oblak, / ki v plašča pretemnega temnem dnu / usodo nosi in duše mrak«<sup>4</sup> – je ločitev med njima nepreklicna. Podobno je v *Odiseju*, kjer se moški s hrepenenjem vsaj domišljajsko približa ženski, njegova ljubosumnost pa spet začrta mejo med njima in ju oddalji. V obravnavani erotiki se hkrati razkriva tudi notranja shema tega modela Majcnove poezije. Ugotavljamo, da so te lirске pesmi navadno zasnovane po načelu dramskega stopnjevanja in da se pesnikova ambivalentna podoba sveta praviloma najbolj dorečeno izrazi na koncu. Tako se negativna naravnost, če opozorimo na shemo te poezije, nazadnje dvigne do vrhunca ali pa se razmerje lirskega subjekta do osebe zunaj pesmi postopoma razvije v disharmonijo, kot npr. v *Odiseju*, kjer se spraševanje preoblikuje najprej v velevanje, nato v nasvet, naposled v kategorično zapoved. Očitno je prav tako, da ima pri teh pesmih tudi zaključek svojo zvočno orkestracijo. Da bi podprli vsebinsko disharmonijo kažejo sklepni verzi teh pesmi ustrezno manjšo blagoglasnost. Včasih dosežejo tak učinek s ponavljanjem iste besede, drugič s spremenjeno dolžino verza, tretjič z opuščanjem rime in podobno.

Majcnovo eksistencialno poezijo uvajajo pesmi *Nočna melodija*, *Mlini*, *Mak* in pesem *Iz knjige 'Zemlja'*, pesmi, ki pripovedujejo o nočeh brez spanja, o bolečini samote, nemiru, o neustavljivem minevanju, pa o doživljanju praznine, brezizglednem videnju preteklosti in prihodnosti kot npr. v pesmi *Interier*. Pesnika vznemirja spoznanje o nemoči srca, nemoči čustva. »Srce je kakor kamen v strugi: / ne ve, kam reka vrta v breg...«<sup>5</sup> V Majcnovi čisto lirski, razpoloženski poeziji ima čustvo prvo besedo, tukaj je čustvo brez vpliva, brez orientacije v toku bivanja, prepuščeno višjim, močnejšim silam človekove eksistence in zunaj njih.

Osrednji motiv Majcnove eksistencialne poezije do leta 1925 pa je smrt, in to zaradi številčnosti pesmi, ki govorijo o njej, kot tudi zaradi intenzivnosti, s katero se pesnikova refleksija ukvarja z neizogibnim, sklepnim dejanjem življenja. Morda je prav nadosebna, absolutna razsežnost tega pojava vzrok, da teži večji del tanatoloških pesmi k predmetni, objektivni motiviki, kar spet pomeni določeno alternativo osebni razpoloženski liriki. Take so npr. že zgodnje Majcnove pesmi o smrti *Pesem*, *Nedelja* in vojna pesem *V karpatskih zakopih 1914*, ki jim je skupno diferencirano gledanje na smrt, dvojna perspektiva, izražena v nasprotjih: »črna gospa« ali vdova – »bel« brezskrben otrok, pokop mrliča – zlata pesem pogrebca, spoštljiv spomin na mrtvega prijatelja – bolečina lastne samote. Še očitnejše je nasprotje v pesmi kasnejšega datuma *Rožni grunt* med otroško pravljico predstavo in mračno starčevsko vizijo smrti. V celoti je smrti posvečen cikel štirih pesmi *Smrt v polju*, napisan med prvo svetovno vojno leta 1915. Medtem ko je smrt v prvi »rdeči« in v drugi »zeleno-srebrni« pesmi prikazana v najbolj vsakdanji optiki, kot nekaj od usode vsiljenega, kot dejstvo višje sile, se v tretji pesmi zastrto oglašča želja po smrti, želja po neskončnem, vse izničujočem spanju. Tudi zadnja pesem, estetski in refleksivni vrhunec cikla, je katoličana Majcna morda nekoliko oddaljila

<sup>4</sup> Vendar, Ljubljanski zvon 1910 (Izbrano delo I, Založba Obzorja, Maribor 1967, 10).

<sup>5</sup> *Interier*, Zora 1911/12 (prav tam, 12).

od lastnega nazorskega pojmovanja smrti, čeprav samo za kratek čas, kot bomo videli. Narava v cvetju, petju, v brstenju in žarenju, pomlad v stalnem presnavljanju in obnavljanju kot da je pozabila na človekov netvarni, duhovni del. Morda je prav to tisto prazno mesto v pesmi, če uporabimo izraz Wolfganga Iserja<sup>6</sup>, ki naj bi ga pomensko zapolnil oziroma domislil šele bralec. Pripomniti kaže, da najdemo ob že omenjeni pesmi *Konec* in nekaterih drugih, npr. ob pesmi *Polnočna*, tudi iz leta 1915, prav med Majcnovo tanatološko motiviko največ »prostih mest«, največ pesmi z apelacijsko strukturo, navadno označenih kot hermetična poezija. Zadnja, četrta pesem iz cikla *Smrt v polju*, o kateri govorimo, pa se tudi po notranji zgradbi uvršča v drugi model Majcnove poezije, v model duhovnopredmetne poezije. Zgradba te pesmi namreč povsem ustreza shemi pesmi z disonančnim zaključkom. V tem pogledu sodita prvi dve kitici skupaj. Na sintaktični in metričnoritmični ravni sta zgrajeni enako: prva dva anaforična stiha imata skupno zaporedno rimo, oba tretja stiha se povezujeata s prestopajočo rimo. Drugačnja je zadnja ali disonančna kitica, ki v primerjavi s prvima dvema upočasnji ritem, zmanjša tekočnost in mehko lirske govornice ter jo spremeni v trdo udarjajoči takt. Tudi razpadeta v zadnji kitici prva dva verza v dve polovici z močno cezuro na sredi, namesto anaforičnega začetka imamo pri obeh refren na koncu, tretji verz pa z močnim čustvenim nabojem stopnjuje razglasje v nekaj dokončnega in nepreklicnega.

Smrti je posvečenih še več Majcnovih pesmi v tem obdobju, med njimi tudi objektivni pesmi *Iz hladne zemlje prineso* in *Njen grob*, obe iz leta 1923. V realno resničnost teh dveh pesmi, v njihovo predmetno stvarnost vnaša posebej smrt s svojimi rezkimi kriki opazno neubranost, pravo kakofonijo, ki jo v prvi pesmi podpira še kontrastno razgibana sintaksa, dinamično menjavanje trajajočih, nedovršnih glagolov z dovršnimi in hipnimi, čeprav je ob strogi smrti hkrati čutiti neko blažje vzdusje v neizraženem kontekstu pesmi. V *Njenem grobu* disonanca na koncu pesmi izjemoma sploh ni padajoča, temveč svetla, iluzionistična. Za ostale pesmi o smrti lahko rečemo, da jih je ustrezno njihovi enigmatični vsebini mogoče tudi razumeti. Morda povedano ne velja toliko za močno ekspresivno, religiozno *Podobo*, v kateri križi simbolizirajo umiranje, in to z mojstrskim stopnjevanjem: križi – črni križi – križ pri križu – križev gozd in naposled Križani. Bolj sporočilno odprto, pomensko polivalentno, na način »prostih mest« napisane so pesmi *Prišla si...*, *Kažipot* in *Dalja*. Če pristanemo na teorijo, da je pomenska polivalentnost v pesmih programirana, kar pomeni, da so prosta mesta zaobsežena v samem besedilu in jih mi ne vnašamo vanj, da skratka nismo pesnikovi koproducenti, bi mogli navedene pesmi razumeti kot neposredno soočanje življenja s smrtjo. V njih odkrivamo tako predzavestno, nagonsko odzivanje na bližino smrti, človekov predsmrtni strah, kot tudi globinsko, povsem iracionalno oklepanje samega sebe pred prihajajočim trpljenjem oziroma smrtjo in naposled deljeno, ambivalentno opredeljevanje do te poslednje reči, z racionalnim spoznanjem na eni in uporno samoobrambnostjo čutne narave na drugi strani.

Leto 1945 pomeni za Majcna največjo prelomnico v njegovem osebnem in družbenem življenju. Nova družba na Slovenskem po drugi svetovni vojni, novi

<sup>6</sup> Prim. deli Wolfganga Iserja *Der implizite Leser*, München 1972, in *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

svet ni bil več pesnikov svet in čeprav avtor tega dejstva ni neposredno razkrival v svoji poeziji, je njegova zastrta prisotnost v njej zdaj nepopravljivo opazna.

Redkim Majcnovim pesmim, ki obravnavajo prvo svetovno vojno, se po letu 1945 pridružuje tematika druge svetovne vojne, izražena s strogo osebnega zornega kota pesnika. Njegova realna izkušnja – tragična izguba edinega sina neposredno po koncu vojne – izpolnjuje doživljajsko vsebino dveh osrednjih ciklov v zbirki *Dežela* in še nekaterih pesmi. Ta Majcnova najgloblja, nikoli zaceljena bolečina je večidel navzoča v močno prikriti obliki, nekajkrat pa jo pesnik izpoveduje naravnost, brez zastrte metaforike, brez zunanjih zavor. Rana usodnega dogodka je ostala namreč ves čas odprta in bila je tako silovita, da je pesnik ni zmeraj izražal v istem pesniškem kodu. Celó znotraj ene pesmi ni vedno zdržal v enem jeziku. Pod pritiskom doživljanja je npr. jezik razvite artistike v okviru iste pesmi zamenjal z neposredno, širše komunikativno govorico. Tako v pesmi *Pri preprogarki*, kjer razmišlja o krvi in rdeči barvi, ki iz razločljivih vzrokov zagospodari v pesnikovi predstavnosti nad vsemi drugimi barvami, dokler iz njega samega nenadoma, morda tudi nenadzorovano ne izbruhnejo verzi: »Kaj vemo, li še živi / ali padel je pod vrsto?«<sup>7</sup>. Podobno je z osrednjim ciklom na to temo *Kočevski Rog*. Prva pesem cikla je skoraj v celoti skrita v metaforiko. »Kol, / ogóljen kol, / s krvjo osóljen kol«<sup>8</sup> pomeni del celote, na katero misli pesnik, zgovorna sinekdoha torej, ki jo v nadaljevanju dopolnjujejo druge figure pesniškega jezika: hiperbolika, stopnjevanje, metafora v klasičnem pomenu. Toda tik pred zadnjo jasno besedo o dogodku, ki bi jo moral izreči, prekliče pesnik metaforično izražanje in se prestavi v realni, simbolno neobremenjeni svet: »Ah, saj je le kol, / navaden kol, / neotesan in grob...«<sup>9</sup> Jezik drugih dveh pesmi tega cikla je veliko manj artistično privzdignjen. Njun lirski subjekt je ženska oseba, ne pesnik, zato govori o usodnem dogodku realistično, skoraj vsakdanje. Njena govorica je delno evfemistična, delno stvarno neposredna in čustvena. Tudi v ciklu *Stara mati* je lirski subjekt ženska in metaforika njenega pogovora z mrtvim vnukom je vseskozi otipljiva, prozorna, bolj izjemna in specifična je umišljena resničnost, iz katere govori. Kolikor toliko neposreden je Majcen v *Epitafu* in v pesmi *Neznanemu junaku*. Njegova skrb za prihodnost rodu oziroma naroda se ob mrtvem sinu razširi na druge pobite ujetnike in morda je prav ta premik zavrl estetsko individualizacijo lirskega jezika. Več tako imenovanih prostih mest pa izziva aktivno branje v pesmi *Tako se vračajo*. Nedorečene, litotične misli sporočajo tudi tisto, kar same ne povedo. Nasprotno pa metaforično morda najbolj nabita pesem *Nazarenec* pove prav vse, vendar z zastrto, estetsko preoblikovano besedo. Labod kot antični simbol čiste lepote in svetlobe uvaja pretresljiv mortifikacijski prizor, postavljen v temno noč med hribe in opisan skoraj naturalistično, s poudarkom na telesnem in zemeljskem. Na koncu se pesem po načelu kontrastne zgradbe, ki jo poznamo že iz predvojnega časa, dvigne na raven duha. Prvi človek krščanskega martirija, trpeči Kristus, prisoten s svojo odsotnostjo, učinkuje v tem sporočilnem kontekstu evfemistično, naravnost

<sup>7</sup> Fran Zorè, *Dežela*. Slovenska kulturna akcija, Buenos Aires 1963, 43.

<sup>8</sup> Prav tam, 32.

<sup>9</sup> Prav tam, 33.

sveto: »Pod zvezdami Tvojega trpljenja, / v svetlobi Tvojih ran«<sup>10</sup>. Ta in druge pesmi razkrivajo tudi bistvo Majcnove poezije na motiv mrtvega sina. Ne glede na jezikovno, slogovno estetsko in vsebinsko različnost navdihuje namreč vse te pesmi globoka osebna tragika, izražena v izvirnem estetskem jeziku, ne ideološka oziroma miselna ekskluzivnost ali sovraštvo. Tu je etos Majcnove človeške drže, pa tudi etos njegove umetnosti.

Kakor predstavlja čas po drugi svetovni vojni pomembno zarezo v Majcnovem literarnem ustvarjanju, tudi v poeziji, tako po letu 1945 pri njem ne najdemo več erotičnih pesmi, kar seveda ni razložljivo samo iz zgodovinskih pretresov tega obdobja, pa v precejšnjem delu Majcnove lirike odkrijemo nadaljevanje njenih predvojnih tendenc. Približevanje k predmetni stvarnosti v letih, ko je pesnika hkrati intenzivno zaposlovala duhovna vsebina človeka, se po letu 1945 celo okrepi. Cikel pesmi *Spet doma* je osredotočen predvsem na objektivne slike iz življenja slovenskega podeželja, napisane v tradicionalni kitični obliki, neredko pod vplivom ljudskih pesmi in z razmeroma skromno metaforiko. Lirski subjekt se v njih redko pojavi, večidel je skrit za realno vsebino teh pesmi, ki so navadno padajoče, temno uglašene. Še korak naprej je napravil Majcen s pripovedno poezijo, v kateri zasledimo več svetlejšega čustva, vzporedno ali na kraju pesmi prekinjenega z opazno disonanco. Prav tako se pripovedne pesmi, med njimi tudi take s svetopisemsko tematiko, rade preobrazijo v ode ali baladiko, npr. *Psalm, Juda Iskariot* ali *Balada Jurija Srobotnika*. Prava izjema v tem pogledu je satira *Reprezentiramo*, omembe vredna zato, ker pesnik v njej napoveduje zaton meščanskega obdobja v zgodovini.

Prvi hip nas v zadnji fazi Majcnovega literarnega ustvarjanja preseneti razmeroma obsežna skupina otroške poezije. Če pa vemo, da se pri njem pojavijo že daleč pred drugo svetovno vojno otroški liki ali kar nastavki otroškega pesnjenja, naj v tej zvezi opozorimo na pesmi *Otroci*, *Nočka je skopa*, *Pesem* (1907/08) ali na pesem *Njen grob* (1923), se nam povojni cikel *Dajdica* pokaže kot logičen razvoj nekega pesnikovega oblikovalnega hotenja iz mladosti. Ta cikel, cikel *Dajdica*, razkriva zato tudi vse lastnosti moderne otroške poezije: domišljijско potovanje v daljno preteklost – tukaj v staroegipčansko mitologijo in mitologijo Prednje Azije – ter v manj znane, tuje dežele – v tem ciklu v Benetke – medtem ko je motivika številnih pesmi ostala domača, otroku morda še najbližja. Iz čistega veselja nad otroštvom, brez vnaprejšnjih miselnih ali drugačnih vzorcev Majcen v teh pesmih nobenega prizora ne zaostri v satiro in ne podaljša v moralni nauk. Sploh je težko verjeti, koliko razigranega, plemenitega čustva in dinamične, mlademu človeku ustrezne domišljije je skrival v sebi duhovno asketski pesnik. Kaže mu torej pritrđiti v tistem, kar izhaja iz njegove najbolj dognane pesmi tega cikla *Dvoje pisem*, da mu je opazovanje otroškega sveta zbuvalo globlje zadovoljstvo. Dajalo mu je, bi lahko dodali, vsaj malo tistega zadovoljstva, za katero ga je bridka usoda v povojnem življenju kruto prikrajšala.

Če s tem zaključimo razpravljanje in poskušamo slogovno označiti poezijo Stanka Majcna, bi lahko rekli naslednje: Majcen se je v svojih mladostnih pesmih, kot pred njim slovenska moderna, pa tudi marsikateri njegovih sodobnikov,

<sup>10</sup> Prav tam, 28.

naslonil na ljudsko pesništvo, in to v motivno sporočilnem, oblikovnem in jezikovnem pogledu, kasneje je vpliv folklornega pesništva navzoč pri njem samo še, če ne izključno, v otroških in nekaterih objektivnih pesmih. Sicer je Majcen v obdobju do leta 1925, ko je za dalj časa nehal pesniti, izoblikoval dva modela poezije. V bližini Otona Župančiča, glavnega predstavnika našega pesniškega simbolizma, model čisto lirske, čustvenorazpoloženske pesmi, za katerega je značilna harmonija pomenskih in muzikalnih lastnosti jezika, ob podreditvi reflektivnih pa tudi pripovednih vsebin. Ta model pa je kmalu postal za vrsto Majcnovih lirskih pesmi preozek in izoblikoval se je drugi model, model duhovnopredmetne poezije, v katerem je pesnik najmočneje razvil vsebinskoizrazno, tudi reflektivno samosvojest, naravnost rečeno: lastno ustvarjalno identiteto. Ob tem zveni prepričljivo dejstvo, da je doslej edina tehtnejša primerjalna študija odkrila Majcnove zveze z zgodnjim avstrijskim in nemškim ekspresionizmom predvsem znotraj tega modela njegove poezije.<sup>11</sup> Po drugi strani pa so novejšje mednarodne raziskave ugotovile, da je ekspresionizem edino avantgardistično gibanje 20. stoletja v srednji Evropi, ki je še ostalo povezano s predhodno literarno smerjo, s simbolizmom.<sup>12</sup> In Majcnova pesniška praksa to potrjuje, kar pomeni, da je na sodobnejše literarne smeri, ki so si hitro sledile in tekle nekaj časa vzporedno, treba gledati kot na interferenčne pojave. Majcnove simbolistične prvine ob prevladujoči ekspresionistični slogovni usmeritvi torej niso retrogradnega značaja. Po letu 1945 je v Majcnovo poezijo vstopila nova osebno pretresljiva motivika, v slogovnem pogledu pa se nadaljuje avtorjeva duhovnopredmetna naravnost izpred druge svetovne vojne, s to razliko, da dobiva duhovna vsebina vidnejšo religiozno razsežnost, pesnikov smisel za predmetnost, opazen že v dvajsetih letih, pa se uveljavlja celo v pripovednih pesmih in baladah. Na videz presenetljivo se pri Majcnu po drugi svetovni vojni pojavi tudi otroška poezija, v kateri je naš pesnik, asket duha, kot nasprotje svoji temni notranji vsebini razkrival tenak občutek za svetlo, razigrano domišljijo brez jedke satire ali moralne poučnosti.

<sup>11</sup> Rudolf Neuhäuser, *Stanko Majcens frühe expressionistische Dichtung im Vergleich mit dem deutschen Expressionismus* (Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1984, 265-276). V drugi razširjeni razpravi z naslovom *Zum Beginn des Expressionismus in der deutschen und slowenischen Literatur: eine vergleichende Studie* je Neuhäuser še bolj poudaril ekspresionistični značaj Majcnove lirike v obdobju od 1910 do 1924, njeno odvisnost od Rilkeja in Lasker-Schülerjeve pa je izrazil bolj neposredno: »Andererseits führt das Zusammenspiel von Rythmus, Lexik, Metaphorik und Stimmungsgehalt in den angeführten Beispielen dazu, dass der Leser den schwer präzise erfassbaren Eindruck hat, diese oder ähnliche Formulierungen schon bei den angeführten Autoren gelesen zu haben.« Tudi se Neuhäuserju zdi Majcnova lirika tako podobna Traklovi in Heymovi, čeprav bolj prvi kot drugi, da njena ekspresionistična slogovna usmeritev zanj ni vprašljiva: »In allen diesen Aspekten zeigt sich, dass Majcens Lyrik von 1910 bis 1924 das expressionistische Lebensgefühl und die Ausdrucksmittel der frühen expressionistischen Dichtung übernommen hat« (Festschrift für Wolfgang Gesemann, Band 2, Beiträge zur slawischen Literaturwissenschaft, München 1986, 209).

<sup>12</sup> Prim. Endre Bojtár: »...because expressionism was the only avant-garde current to maintain contact with the previous artistic period, art nouveau (symbolism)...« *The Eastern European Avantgarde as a Literary Trend, II* (Neohelicon, Budimpešta, 1974, 107).

## SUMMARY

Stanko Majcen, like so many of his contemporaries as well as his *Moderna* predecessors, grounded his youthful poems in folk poetry as regards motif, message, form and language. In his later work, however, the influence of folk poetry is present only, if not exclusively, in his nursery rhymes and in some of his objective poems. By 1925, when he ceased his writing for a considerable time, Majcen had worked out two models of poetry. Reminiscent of Oton Župančič, the principal representative of Slovene poetic symbolism, was Majcen's model of a purely lyrical poem, a poem of mood, characterized by a harmony of semantic and musical properties of language, with the reflexive as well as the narrative contents being subordinate. This model soon became too restricted for a number of Majcen's lyrical poems, and was superseded by the model of spiritual and object-oriented poetry, which enabled the poet most powerfully to develop an originality of content, expression as well as reflection; to put it simply: to develop his own creative identity. It is no surprise that the only cogent comparative study done so far discovered Majcen's links to early Austrian and German expressionism primarily within this second model of the poet's work. On the other hand, recent international studies have found expressionism to be the only Middle-European avant-garde movement of the twentieth century that remained connected with the preceding literary trend, symbolism. This is confirmed by Stanko Majcen's poetic praxis, which means that the modern literary trends, which followed each other in rapid succession and for a time ran parallel, must be viewed as phenomena of interference. Majcen's symbolist elements in his predominantly expressionist stylistic orientation are not of a retrograde nature. After 1945, Stanko Majcen's poetry was inhabited by new personal and poignant motifs; stylistically, however, the poet's prewar orientation towards spirituality and objects continued, the difference being that the spiritual content was acquiring a more visible religious dimension and that the poet's sense of the physical world, his focus on objects, which had been noticeable already in the nineteen-twenties, gained ground also in his narrative poems and his ballads. At first glance it seems surprising that Stanko Majcen's lyrics composed after World War II include also poems for children, in which the poet, an ascetic personality, revealed as a contrast to his dark inner self also a fine feeling for a bright, mirthful fantasy free of moralizing or mordant satire.



UDK 886.3.09:929 Majcen S.  
Miran Hladnik  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

## MAJCNOV AVTOBIOGRAFSKI FRAGMENT MED SPOMINI IN PODOŽIVLJANJEM (Poskus transformacijske literarne analize)

Transformacija fragmentarne avtobiografske povesti *Detinstvo* (1922) Stanka Majcna najprej v spominski, potem pa v podoživljajski diskurz je odkrila, da je literarnost tega teksta v oddaljevanju od memoarskosti. Izpostavila pa je tudi specifično literarni metaforičnost in simboliko.

A transformation of Stanko Majcen's fragmentary tale *Detinstvo* (1922) first into a discourse of a memoir and then into a discourse of a reminiscence reveals that the literariness of this text is in its departure from its memoir-like qualities. It also sets off metaphoricalness and symbolism as its specifically literary traits.

»Glavna dejstva v *Detinstvu* [...] so resnična, postranska izmišljena. Pa tudi iz resničnih dogodkov sem moral izkresati iskro, da postanejo živi – saj so si v tem pogledu podobne vse avtobiografične stvari, če naj ne bodo življenjepisi v strogem pomenu besede.«

Ali sodi spis *Detinstvo* (DiS 1922) Stanka Majcna med spomine, avtobiografije ali med avtobiografske povesti. V pomoč k odgovoru nekaj definicij, v glavnem iz nemške leksikonske literature.\*

Avtobiografija in roman se razlikujeta od spominov po neki temeljni točki, okoli katere se koncentrira celo življenje oz. temeljni problem življenja; v spominih je poudarjena bolj anekdotičnost, aditivnost, kronikalnost, spomini so usmerjeni v razmerju do drugih dveh žanrov bolj navzven, njihov aspekt na življenje ni celosten: ne gre jim, da bi kot poglavitno pokazali pot individua k nekemu cilju in njegovo opozicijo s svetom. To ne pomeni, da otroštvo kot del življenja ne more biti predmet avtobiografije in romana. Pogoj je seveda, da je otroštvo vzeto kot totalnost, kot zaključena celota. Moja teza je, da *Detinstvo* to temeljno točko, okoli katere se koncentrira življenje, ima in zato kljub fragmentarnosti ne sodi med spomine. Dejstvo, da je besedilo nedokončano, ne spodbija teze, saj avtobiografija že po definiciji ne more biti dokončana, njen konec je namreč vedno identičen s koncem (smrtjo) pišočega jaza in je zato neubesedljiv.

---

\* Ingrid Aichinger: *Selbstbiographie*. V: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1977, 801–819; Claus Träger/J. Biener: *Autobiographie*. V: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig 1986, 57–58; Claus Träger/J. Biener: *Memoiren*. N.d., 336–337.

Ostaja vprašanje, ali gre za faktični ali fiktivni spis, za avtobiografijo ali biografski roman (povest)? V romanu je lastno življenje samo impulz za pisanje, v avtobiografiji pa je tudi predmet pisanja. Avtobiografijo piše avtor zato, da bi našel smisel lastnega življenja (subjekt se v avtobiografiji šele oblikuje), roman pa je pri podeljevanju pomena glavni pripovedujoči osebi svoboden. – Stoodstotno faktične, torej verodostojne avtobiografije ne more biti, kakor to ni mogoče v vseh spisih, kjer sta objekt in subjekt opazovanja ista oseba. Pomožni kriterij za ločevanje faktične avtobiografije od fiktivne avtobiografske povesti je vendar preverjanje realnega ozadja. To pa je razen pri redkih zgodovinskih osebah, katerih privatno življenje je obenem tudi javno, nemogoče in prisiljeni smo avtorju in njegovi definiciji spisa v podnaslovu, v našem primeru Majcnovi izjavi, ki je citirana kot motto, enostavno verjeti. »Resničnost« povedanega je treba v tem primeru razumeti kot »resničnost-za-avtorja«, v smislu njegovega samospoznavanja. – Tretja preizkušnja je razmerje subjekta do okolja ali/in časa. V avtobiografiji je ta odnos največkrat naključen, v literarni pripovedi pa je konsekventen. Kljub fragmentarnosti je mogoče potrditi, da subjekt v Detinstvu izpričuje do okolja konsekventen odnos in zato dobiva besedilo povestni značaj. – Verjetno je najmočnejše orodje diferenciacije perspektiva, ki je v avtobiografiji perspektiva pišočega in ne doživljajočega jaza (med njima je trdna distanca, pišoči se te razlike zaveda, jo komentira, jo skratka obvladuje), v avtobiografski povesti pa je mogoče tudi obratno: mestoma se pišoči jaz identificira z doživljajočim jazom, se potopi vanj, začne podoživljati – distanca med subjektoma je zmanjšana ali izničena.

To se zgodi najraje, ko časovna razlika med pripovedovanjem in doživljanjem ni velika, kadar je bilo doživetje tako močno, da ga še ni mogla načeti in preoblikovati naknadna refleksija ali kadar je posebno močno hotenje po redukciji kasnejših izkušenskih naplavin, ki so se prilepile nekdanjemu doživetju. Zato se ni mogoče odpovedati dvomu v pristnost podoživljanja dogodkov iz otrokovih najzgodnejših let; bolj verjetno gre le za rekonstrukcijo dogodkov ali celo za ubeseditiv dogodkov, kakor jih ubesedovalec pozna iz kasnejših podoživljanj in spominov (ki so lahko čisto avtentični). Težko je namreč verjeti, da more pripovedovalec natančno vedeti, katere zrelostne izkušnje mora dati v oklepaj, da bi se priličil doživljajskemu horizontu otroka v neki določeni starosti. Rezultat takega pripovedovalčevega prizadevanja in redukcije izkušenskega sveta je po pravilu hibriden. Ker podoživljanje ne more biti edini in absolutni pripovedni postopek, dobiva v besedilu le vlogo stilnega sredstva, podobno kot posamezni arhaizmi v Tavčarjevi Visoški kroniki stilno zaznamujejo celotni roman tako, da bralec pristane na fiktivno trditev, da gre za kroniko.

\*

Detinstvo je z 18900 besedami izjemno dolgo besedilo v Majcnovem pripovednem opusu. Tekst je ostal fragment in za to je mogoče poleg dejstva, da je šlo za spor v uredništvu, sumiti tudi avtorjevo nezadovoljnost z žanrom oz. njegovo nesposobnost vzdržati pri tako dolgi obliki. V naslednjem me ta vprašanja ne bodo zanimala; Detinstvo ne bo pregledano niti v razmerju do drugih Majcnovih del kot ena izmed razvojnih faz niti ne bo šlo za samostojno oceno tega teksta. Zanimala

me bo samo tehnika Majcnovega avtobiografskega pisanja, oziroma razmerje med objektivnimi spominskimi in čisto podoživljajočimi partijami. Literarnost (povestnost) besedila je nekje na preseku teh dveh perspektiv z dodatkom elementov, ki jih ni najti niti v prvi niti v drugi perspektivi in ki prispevajo k eminentno literarnemu sporočilu. Da bi bila taka analiza mogoča, je bilo treba najprej poiskati obe pomenski podstavi Majcnovega besedila, torej transformirati tekst Detinstva v dve varianti: spominsko in »podoživljansko« in ju potem po točkah primerjati s »presekom«, tj. izhodiščnim besedilom. Da zadeva ne bi postala nepregledna, sem to storil samo s prvim podpoglavjem prvega poglavja povesti, ki obsega v Majcnovem Izbranem delu eno stran in pol. Nadaljevanje besedila je sicer v marsičem drugačno od omenjenega začetka, vendar analizirani uvod s svojo poudarjeno literarnostjo tako oblikuje bralčev pričakovanje in recepcijo, da tudi nadaljnje bolj spominske pasuse prebira kot literaturo.

## SPOMINJANJE

Moj prvi spomin je okno.  
Nazaj se ne spominjam ničesar, naprej se ne spominjam ničesar.

Sedel sem v stožcu svetlobe, ki je lila iz svetilke na mizo.

Sedel sem na mizi razkrcenih nog in ne spominjam se, kako mi je bilo [in spominjam se nedoločenih občutkov...]

Pred menoj je stala mati, velika, sklonjena in mi natikala čevlje.

Verjetno levega na desno, desnega na levo nogo, ker ni šlo in ni šlo.

Znova: tokrat desnega na levo, levega na desno nogo.

Roke so ji pričele »leteti«, nogavice so mi sesvaljkane visele s stopal.

Zaslišal sem: »Oh!« in nisem vedel, kaj to omeni.

Oblečena je bila nenavadno.

Obleka se ji je bleščala, v širokih trakovih so se ji prelivale luči.

## PODOŽIVLJANJE

[...] Okno.

[...]

[...]

Sedim [...] na mizi pod močno svetilko.

Sedim na mizi razkrcenih nog in ne vem, kako mi je.

Pred menoj stoji mama, velika, sklonjena in mi natikala čevlje.

[...]

[...]

Ne gre in ne gre.

Znova: zdaj začne z drugo nogo.

Roke ji prično »leteti«, nogavice mi sesvaljkane vise s stopal.

»Oh!« slišim in ne vem, kaj to pomeni.

Oblečena je nenavadno.

Blešči se, v širokih trakovih se prelivajo luči.

## LITERARNO OBLIKOVANJE

(Majcnova realizacija)

Moj prvi spomin je okno.  
Nazaj je bila tema, naprej je bila tema, tema vse naokoli.

Sedim v stožcu svetlobe, ki lije iz svetilke na mizo.

Sedim na mizi razkrcenih nog in ne vem, kako mi je...

Pred menoj stoji »ona«, velika, sklonjena in mi natikala čevlje.

Levega na desno, desnega na levo nogo.

Ne gre in ne gre.

Znova: desnega na levo, levega na desno nogo.

Roke ji prično »leteti«, nogavice mi sesvaljkane vise s stopal.

»Oh!« slišim in ne vem, kaj to pomeni.

Oblečena je nenavadno.

Blešči se, v širokih trakovih se prelivajo luči.

*Glava ji je bila nenavadna, z visokimi, valujočimi lasmi.*

Tudi vonj, ki mi je z zračnimi pljuski udarjal v nos, je bil neobičajen.

Zdaj je sedela in me brezupno gledala.

[...] Ozrl sem se na nogi, na sesvaljkani nogavici, na čevlja, ki sta stala na mizi, eden tu, drugi tam.

[...] Spet sem moral razkročiti nogi in jih krepko tiščati v čevlji, ki je bil očitno preozek.

Kdo ve, kako dolgo bi se bila ubadala zaman... da ne bi stal poleg nje še oče.

[...] Na glavi je imel kapo, gumbe po prsih in trebuhu. *[Imel je uniformo.]*

*Bil mi je tuj.*

Oče je prijel čevlji z desnico, nogo z levico in čevlji je bil na nogi.

Smuknil je nanjo brez težave. A tiščal me je tako neznansko, da sem udaril z njim po mizi, da je odletel.

Oče se je namrščil.

*Mati mu je dejala:* »Prosim, pojdi naprej! Pridem za teboj!«

In spet sva bila sama.

*Mati* je sedela in me gledala pol v smehu, pol v solzah.

Nisem ji mogel pomagati, a ji tudi nisem hotel. Prav nič se mi ni ljubilo.

Ob tem času sem druge dni že spal.

*Isto noč [menda za pusta]* pa je bil tak nemir...

Nenavadna ji je glava, z visokimi lasmi, valujočimi.

Tudi vonj, ki mi je z zračnimi pljuski udarja v nos, je neobičajen.

Zdaj sedi in me *[brezupno]* gleda.

Jaz se ozrem na nogi, na sesvaljkani nogavici, na čevlja, ki stojita na mizi, eden tu, drugi tam.

In spet moram razkročiti nogi in jih krepko tiščati v čevlji. [...]

[...]

[...]

Poleg nje stoji še *papa*. [...]

Ima kapo na glavi, zlate gumbe po prsih in trebuhu.

*Ne maram ga.*

[...] Prime čevlji z *eno roko*, nogo z *drugo* in lej, čevlji je na nogi.

Smuknil je nanjo brez težave. A tišči me tako neznansko, da udarim z njim po mizi in odleti.

*Papa* se namršči.

*Mama:* »Prosim, pojdi naprej! Pridem za teboj!«

In spet sva sama.

*Ona* sedi in me gleda pol v smehu, pol v solzah.

[...]

Prav nič se mi ne ljubi, *da* bi ji pomagal.

[...]

[...]

*Kakšen nemir* nocoj...

Nenavadna ji je glava, z visokimi lasmi, valujočimi.

Tudi vonj, ki mi je z zračnimi pljuski udarja v nos, je neobičajen.

Zdaj sedi in me brezupno gleda.

Jaz se ozrem na nogi, na sesvaljkani nogavici, na čevlja, ki stojita na mizi, eden tu, drugi tam.

In spet moram razkročiti nogi in jih krepko tiščati v čevlji, ki je očitno preozek.

Kdo ve, kako dolgo bi se bila ubadala zaman... da ne stoji poleg nje še *nekdo*.

*Ta nekdo* ima kapo na glavi, zlate gumbe po prsih in trebuhu.

*Ne poznam ga.*

»*Nekdo*« prime čevlji z desnico, nogo z levico in lej, čevlji je na nogi.

Smuknil je nanjo brez težave. A tišči me tako neznansko, da udarim z njim po mizi in odleti.

»*Nekdo*« se namršči.

»*Ona*«: »Prosim, pojdi naprej! Pridem za teboj!«

In spet sva sama.

»*Ona*« sedi in me gleda pol v smehu, pol v solzah.

Ne morem ji pomagati, a tudi nočem.

Prav nič se mi ne ljubi.

Ob tem času sem druge dni že spal.

Nocoj pa tak *semintja*...

Mislím, da smo prišli v cir-  
kus z velikanskimi oboki,  
na njih so bili narisani  
sonce, mesec in zvezde.

Ljudi je bilo toliko, kot jih  
še nikoli nisem videl.

Oče je bil že tam.

Vse je gledalo naprej.

Pred nami je bilo razpeto  
platno in barve so plesale  
po njem: črne, zelene, viš-  
njeve.

[Zdelo se mi je, kot da neka-  
tere stoje na glavi, druge pa  
se objemajo,

še druge se pode in prekopi-  
cajo, da nikoli tega.]

Neugodno [nezrelo?] jih je  
bilo gledati in vendar  
smešno.

Poglavitno mi je bilo sedeti  
na materini roki, se z roko  
oklepati njenega vratu in da  
me je [...] pritiskala nase.

Še bolj drugačna je bila kot  
doma, to je res.

Velike, vzbokle oči so se ji  
svetile.

Nosnice je imela široko raz-  
prte, in vroča sapa je puhala  
iz njih.

Na ušesu je imela prilepljen  
nekakšen drobčkan okra-  
sek, ki ji ni padel dol...

Toda komaj sva sedla, že  
smo začeli vstajati.

Nazaj smo šli skozi neko  
vežo in dvorišče, skozi  
temno ulico me je nesla  
mati.

Oče je hodil za njo.

Oče ji je dejal: »Dve tretjini  
si zamudila.«

Odvrnila je: »Tako malo-  
kdaj je kaj in še takrat...«

Pritiskala me je nase, da so  
me bolele kosti,

Velikanski oboki.

Sonce, mesec, zvezde na  
obokih.

Ljudi!

Papa je že tu.

Vse gleda naprej.

Pred nami je platno [...] in  
barve plešejo po tem  
platnu: črne, zelene, viš-  
njeve.

Nekatere stoje na glavi,  
druge se objemajo.

Še druge se pode in preko-  
picajo, da nikoli tega.

Neprijetno jih je gledati in  
vendar smešno.

Poglavitno je, da sedim na  
mamini roki, da se z roko  
oklepam njenega vratu, da  
me ona pritiska nase.

Še drugačna je, kot je tam.  
[...]

Oči so velike [...] in se sve-  
tijo.

Nosnice široko razprte.  
Vroča sapa puha iz njih.

Na ušesu visi nekaj drobč-  
kanega. [...] Ne pade  
dol...

[...] Komaj sva sedla, že  
vstajamo.

Veža, dvorišče, skozi te-  
mno ulico me nese mama.

Papa je za njo.

Papa: »Dve tretjini si zamu-  
dila.«

Mama: »Tako malokdaj je  
kaj in še takrat...«

Pritiska me nase, da me  
boli.  
[...]

Velikanski oboki.

Sonce, mesec, zvezde na  
obokih.

Ljudi, kot jih nisem videl še  
nikoli.

»Nekdo« je že tu.

Vse gleda naprej.

Pred nami je platno razpeto  
in barve plešejo po tem  
platnu: črne, zelene, viš-  
njeve.

Nekatere stoje na glavi,  
druge se objemajo.

Še druge se pode in preko-  
picajo, da nikoli tega.

Negodno jih je gledati in  
vendar smešno.

Poglavitno je, da sedim na  
»njeni« roki, da se z roko  
oklepam »njenega« vratu,  
da me »ona« pritiska nase.

Še drugačna je, kot je  
»tam«, to je res.

Oči so velike, vzbokle, in se  
svetijo.

Nosnice široko razprte.  
Vroča sapa puha iz njih.

Na ušesu visi nekaj drobč-  
kanega. Prilepljeno je tja in  
ne pade dol...

Toda komaj sva sedla, že  
vstajamo.

Veža, dvorišče, skozi te-  
mno ulico me nese »ona«.

»Nekdo« je za njo.

»Nekdo«: »Dve tretjini si  
zamudila.«

»Ona«: »Tako malokdaj je  
kaj in še takrat...«

Pritiska me nase, da me  
bolele kosti.

a bilo *mi* je prijetno.

[*Zdelo se mi je, kot da se ves svet zavija v plašč*] in sladko sem zaspal...

A meni je prijetno.

[...]  
[...]

Oči se mi zapirajo...\*

A meni je prijetno.

*Svet se zavije... ves svet se zavije v plašč in sladko se*

*mi zgrne pred očmi...\**

Najočitnejša in dosledna razlika med obema transformacijama je čas. Spomini zahtevajo preteklik, podoživljanje izraža identiteto doživljajočega s pripovedujočim skozi sedanjik. Največ sprememb je v objektivnem poročilu, najmanj v doživljajskem stolpcu, vendar je tam v zameno toliko več izpustov, zaznamovanih s [...]. Spremembe v spominski varianti zadevajo eliptična in nejasna mesta v izvorniku in skušajo ta mesta interpretirati, spremembe v doživljajski varianti pa grejo večinoma na račun redukcije izkušenskih izjav izvornika. Majcnov literarni tekst naj bi bil presek teh dveh množic, vendar se na nekaterih mestih razlikuje od obeh. Ta nosijo sporočilno težo besedila. Ker pa je bilo izhodiščno besedilo nekajkrat dvoumno ali nejasno in zaradi pomanjkljive vednosti o tem, kakšna je percepcija sveta pri, recimo, triletнем otroku, seveda ni bilo vedno mogoče modifikacije z gotovostjo oblikovati. Izjave, ki zaznamujejo opažanja, kakršnih bi bil otrok te starosti težko zmožen, so v drugem stolpcu izpuščene ali postavljene v oklepaj in tu označene z modelnimi besedami (verjetno, menda, nekakšen). Prav tako ni bilo mogoče enostavno označiti vseh sintaktičnih sprememb oziroma sintaktičnih lastnosti izhodiščnega besedila.

Približno preštevanje pokaže, da se od Majcnovega besedila najbolj razlikuje prva transformacija, druga mu je za 20% bližja, najmanj pa je v besedilu tistih elementov, ki jih ni bilo mogoče zapisati niti v eni niti v drugi transformaciji. Če pri spremembah upoštevam še čas, ki je v izvornem besedilu v glavnem sedanjik, je že s tem mogoče potrditi uvodno tezo, da je analizirani del avtobiografske povesti doživljajsko obarvan, hoče vzbujati občutek, kot da je pripovedovalčeva zavest potopljena v otroško in da pripoveduje skozi identifikacijo s tako zamejeno zavestjo.

Literarna specifika Majcnovega besedila je v odstopanju od obeh skonstruiranih variant. Spremembe (24) so dveh vrst: metaforizacija nezavedanja in spanja na strogem začetku in koncu odlomka, ki skrbi za njegovo simetrično zgradbo in mu podeljuje status relativno samostojne sporočilne enote, in podobna igra z zaimki **ona**, **nekdo**, **tam**, pisanimi večinoma v narekovajih, ki se izogibajo poimenovanju matere, očeta in doma. Vsaj besedi mama in ata sodita v začetni otroški besedni zaklad in v zaimenski obliki ne moreta opozarjati na otrokovo percepcijo sveta, ampak sta izrazito literarno potujevalno sredstvo: mimo deklarirane otrokove nagnjenosti do matere narekovaji poudarjajo tisto dimenzijo v dvoumno prikazanem liku staršev, ki ima negativni predznak (mati ne zna obuti čevljev otroku, torej ni skrbna; oči ima vzbokle in svetleče, nosnice razprte, žal ji je pokvarjenega večera, torej je usmerjena navzven, stran od sožitja z otrokom; otroka pritiska nase tako, da ga boli, tudi iz jeze; oče se »namršči«, je v predzadnjem poglavju posredno

\* Ležeče so natisnjeni v prvih dveh stolpcih tisti deli besedila, ki se od Majcnovega najbolj razlikujejo (z izjemo sprememb v času), v Majcnovem besedilu pa so ležeče postavljene tiste partije, ki jih ni bilo mogoče upoštevati ne v eni in ne v drugi transformaciji.

kriv sinovega konflikta s katehetom v šoli; dialog med očetom in materjo ni ravno prežet s toplino, prej s prikritimi konflikti). Skratka, skozi narekovaje je bralcu ponujeno sporočilo avtobiografskega fragmenta, ki se potrди tudi proti koncu neanaliziranega tretjega poglavja; to je izkušnja o osamljenosti posameznikovega bivanja. Zelo diskretno je ta izkušnja vpisana tudi v kratek stavek »Vse gleda naprej«. Človek je v tej izjavi definiran kot opazovalec, subjekt pa implicitno kot opazovalec, drugačen od ostalih: medtem ko ljudje gledajo v eno smer – naprej, je subjektov pogled usmerjen nazaj k refleksiji tega pogleda.

#### SUMMARY

The article deals with the question whether Stanko Majcen's fragmentary autobiographical text *Detinstvo* (1922) is to be classified as an autobiography, memoir, or autobiographical novel (short story). When transformed into two types of discourse, that of a memoir and that of a reminiscence, the text reveals itself to be colored by an actual experience, attempting to rouse the feeling as if the narrator's consciousness is immersed in the consciousness of a child and as if he tells his story through an identification with such a limited consciousness. The literary specific of Majcen's text lies in its deviation from both of the derived variants, in its metaphors and symbols recounting an experience of the desolation of an individual's existence.





MED IDENTIFIKACIJO IN NEGACIJO:  
PRIPOVEDKOVNI INTERTEKST V CANKARJEVI POVESTI  
*POTEPUH MARKO IN KRALJ MATJAŽ*

Cankarjeva povest vsebuje intekst, ki medbesedilno povzema folklorne pripovedne konvencije in zgodbene prvine pripovedk o kralju Matjažu. V novem označevalnem okolju je poetološko predelan (simbolistična poetika), predvsem pa služi kot interpretant teme povesti (»hrepenenje«); toda tudi povest interpretira in dialoško vrednoti projekcije, zbrane v pripovedkah – polemičnost čedalje bolj narašča.

Ivan Cankar's tale contains an intext that intertextually takes up folkloric narrative conventions and the plot elements of the King Matjaž folk tales. In its new significative environment, the intext is poetologically reworked (symbolist poetics) and serves above all as an interpretant of the theme of the tale ("yearning"); on the other hand, the tale interprets and dialogically evaluates the projections accumulated in the folk tales – hence the polemicity intensifies.

0 Predstava o besedilu kot tkanini (*texere* – lat. 'tkati') oziroma mozaiku citatov (prim. Barthes 1981: 39, Kristeva 1969: 146) je v dvajsetletju razmaha teoretiziranj o intertekstualnosti (medbesedilnosti) pravzaprav že sama postala topos, obče mesto. Vtkala se je v razne vizije o tem, da besedilo absorbira in transformira druga besedila, da bere zgodovino in se s tem vpisuje vanjo (Kristeva 1969: 144, 146), da vsako besedilo prerazporeja, redistribuira jezik tudi s tem, da razstavlja in sestavlja obstoječe izjave, dela, njihove odlomke, predvsem pa že brezimne formule, kode, klišeje (Barthes n. m.), da je torej literarni razvoj neprestana palimpsesta, prerojevanje preteklosti v sedanosti (Uhlig 1985), kar omogoča palimpsestna zgrajenost besedil (Genette 1982: 451–453), da je literatura narejena iz literature (Lachmann 1983: 66), da dialogizira sama s sabo (Juvan 1987) ipd.<sup>1</sup> K takšnim vizijam v poznem času medbesediloslovja nima smisla dodajati novih, lahko pa jih skušam strniti tako, da bodo ustrezale okvirju analize, ki se je nameravam lotiti.

Te za 1. Proizvajanje oziroma sestavljanje vsakega besedila je bolj ali manj medbesedilno: (a) za označevalno gradivo, predloge pri tem služijo posamična besedila (protobesedila), njihove skupine in/ali kodi, ki so tvorbnici in sprejemalnic vzorci zanje – gre za kode kot slovarje (zaloge motivov, podob) in kot skladenjske ter pragmatične konvencije pri besedilnih aktualizacijah, torej za razne protosisteme, kakršni so žanrski in časovnostilni tipi besedil, pripovedne in lirske konvencije, »arhetipski« motivi idr.; (b) iz protobesedil in protosistemov besedilo z raznimi navezovalnimi načini povzema njihove prvine in/ali strukturne odnose med

<sup>1</sup> Podobne predstave pri H. Bloomu, J. Cullerju, Ch. Grivelu in drugih komentira Pfisterovo poglavje *Universaler Intertext vs. spezifische Intertextualität* (Pfister 1985a: 11–24).

njimi v večjem ali manjšem obsegu ter gostoti in na svojih zgradbenih ravninah privzeto gradivo vgrajuje; (c) pri vgrajevanju v novo označevalno okolje in/ali kod se tuje gradivo nujno že sproti prerazporeja (npr. s figurami retorike: odzemanje, dodajanje, premeščanje, zamenjava, ponavljanje); s tem se v metabesedilu transformirajo izhodiščni pomenski vzorci, v semantičnih interferencah – kadar do njih prihaja – pa se označevalni nizi iz protobesedil/protosistemov in metabesedila/metastistema medsebojno interpretirajo, vzpostavljajo pomene oziroma smisel; stopnje tega interferiranja, semantične, stilistične, s tem pa vrednostno-ideološke »dialoščnosti« segajo od identifikacije do negacije.<sup>2</sup>

Medbesedilnost je torej ena bistvenih lastnosti slehernega besedila, oporišče, nujno zlo ali blagoslov njegove proizvodnje, obstoja in sprejemanja ter naknadne komunikacijske obdelave, kar ne trdijo le člani medbesediloslovne lože, ampak tudi besediloslovci (prim. Beaugrande/Dressler 1981: 12–14, 188–215). Prav ta lastnost pa je tudi tista, ki po poststrukturalistični logiki sam pojem besedila najočitneje »razveže« (prim. Young 1981), problematizira njegovo enotnost, avtonomnost, identiteto njegovega subjekta, saj npr. pomen ni nekaj stabilnega, immanentno zaprtega in zašifriranega v besedilu, ampak je dinamična rezultanta interferenc z označevalnimi verigami drugih besedil (prim. Kristeva 1969: 144).

**0.1** Z medbesedilnostjo je tako kot z orwellovsko enakopravnostjo živali: čeprav so intertekstualna vsa besedila, so nekatera med njimi to bolj od drugih (Genette 1982: 16). Širše, »ontološko«, in ožje, »hevristično«, uporabnejše pojmovanje se pravzaprav razlikujeta le v stopnji: nekateri medbesedilni načini in tipi besedil (npr. stilizacija, citat strukture, parodija, travestija, baročna pridiga) težijo k »trdemu jedru« intertekstualnosti, medtem ko drugi (npr. nevtralni prevod, dramtizacija, prenos motiva) ostajajo na njenem »obrobju« (Pfister 1985a: 25). M. Pfister je predlagal celo kriterije za lestvico, ki vsebuje kolikostne (število predlog in navezav, njihova gostota) in sledeče kakovostne parametre: (a) referencialnost – v kakšni meri metabesedilo svojo predlogo tematizira, »razgalja« njen kod (z drugimi besedami: kako izrazita je metaliterarna funkcija – prim. Juvan 1985: 53); (b) komunikativnost – koliko so tuje prvine v besedilu za določeno interpretacijsko skupnost prepoznavne kot tuje (ali so vpisani narekovaji in druge vrste kazalk medbesedilnega nanašanja, kako široko so znane predloge – prim. Juvan 1987: 106–108); (c) avtorefleksivnost – ali besedilo tematizira (npr. z metaliterarnim govorom, s psevdoesejističnimi komentarji, s samimi motivi in zgodbo) svoj pogovor z izročilom in sodobnim sporočevalnim vrvežem; (č) strukturnost – ali

<sup>2</sup> »Matrico« te teze bi lahko našli pri R. Lachmann (1983: 72), ki variira Kristevo: »(...) der Text selbst konstituiert sich durch einen intertextuellen Prozess, der die Sinnmuster der anderen Texte absorbiert und verarbeitet (...)«. To poved sem amplificiral s podrobnejšim izrazjem, ki se opira na razlikovanje med Einzelreferenz in Systemreferenz (Broich/Pfister 1985: 48–58), na razne poskuse sistematizacije navezovalnih načinov – npr. imitation – transformation, intertextualité – paratextualité – architextualité – métatextualité – hypertextualité (Genette 1982), Kontiguität – Similarität (Lachmann 1983), perekodirujuščij perevod – transponirujuščij perevod (Torop 1981), Elementen- in/ali Strukturreproduktion (Karrer 1985), na poglavje o integracijskih oblikah medbesedilnosti M. Lindner v Broich/Pfister 1985, na pojem semantične interference (Lachmann 1983) in na razliko med proto- in metatekstom (Popovič 1976).

se predloga vpisuje v besedilo le mestovno ali pa služi za strukturno ozadje, iz katerega je izpeljana celota; (d) selektivnost – kako natančno in poantirano je izbrana določena prvina iz predloge, kako široko ali ozko je zapopadeno protobesedilo/protosistem, na kateri ravni besedila se vzpostavlja (tako je npr. citat selektivnejši od opisa junaka kakšne predloge, navezava na posamično besedilo selektivnejša od rabe »arhetipa«); (e) dialoškost – kako močna je pomenska, stilistična, vrednostno-ideološka razdalja metabesedila do predlog, kako močno torej novo označevalno okolje interferira s privzetim.

Glede na te kriterije (Pfister 1985a: 25–30) bi se k vrhu lestvice uvrstila predvsem tista besedila, v katerih se tujih prvin še držijo signali diskurza, v katerega so bile prvotno vpete, kjer se tujki ne pojavljajo le mestoma, ampak so kot anagram razporejeni po metabesedilu in mu tako v sprejemalnem procesu podtaknejo dodatno izotopijo (Lachmann 1983: 100), ki je v čimbolj izrazitem dialogu, interferiranju z metabesedilnim označevalnim okoljem; pri tem so navezave v besedilu zaznamovane kot »zavestne« in dovolj določno usmerjene.

**0.2** Doslej sem se ukvarjal predvsem z besedilotvornim, proizvodnim vidikom intertekstualnosti. Problem kriterijev za njeno »trdo jedro« pa me pomika k njenemu recepcijskemu, sprejemalnemu vidiku (literarnorazvojnega, ki mu je trajne »predzgodovinske« temelje vzpostavil vsaj že Tinjanov, za zdaj puščam v oklepajih). Z njim tu ne mislim pogrevati »ontoloških« teoremov o tem, da mora npr. bralec, če hoče kakšno metaforo v pesmi razumeti, metaforično izjavo najprej dojeti kot metaforično, literarno, jo torej spominsko povezati s konvencijami tistega, kar je že bral – interpretacija novega presuponira bralski spomin in literarno kompetenco (o tem prim. pojem »dējà lu« pri Barthesu 1971: 229; tudi Juvanu 1987: 106–108; o vlogi presupozicij pri intertekstualnosti gl. Culler 1981: 100–118). Zlasti v zvezi s komunikativnostjo, referencialnostjo, selektivnostjo in dialoškostjo se pri bralčevem sprejemanju »ožje« medbesedilnosti pojavijo dodatne okoliščine, vredne obravnave.

Medbesedilnost povečini opisujejo – razen redkih izjem<sup>3</sup> – kot dvočlenski odnos med besedilom in njegovo predlogo. Problem je v tem, da je takšen model povečini nereflektirano izpeljan iz specifične bralne izkušnje posebne interpretacijske skupnosti – literarnovednih strokovnih bralcev, ki neko besedilo primerjajo s predlogo, ki jo imajo v rokah, in tako lahko po mili volji vzpostavljajo medbesedilne odnose. Toda takšne bralne situacije ni mogoče posplošiti – verjetno je, da večina bralcev medbesedilno prepojenega literarnega dela ne bere dvakrat in s skladovnico virov ob svojem fotelju, ampak le enkrat in da medbesedilni odnos vzpostavi takrat, ko nekaj v besedilu vspodbudi v njihovem bralnem spominu asociacije na tisto »že brano« in jih tudi pomensko krmili. Kaj je torej tisto nekaj?

Teza 2. Zaradi sprejemalnega »realizma« medbesedilnost pojmem kot odnose med tremi členi. Med protobesedilom in metabesedilom posreduje intekst, ki obsega tiste označevalce in odnose v metabesedilu, ki so vanj »prevedeni« iz protobesedila/protosistemov (Torop 1981: 39–43). Intekst so označevalci, ki so

<sup>3</sup> Npr. model tekst-intekst-interpretant pri Riffaterriju 1979, pri Stierlu (1983: 15–16) pa je v duhu hermenevtične tradicije k odnosu besedilo – besedilo dodan še ti. »Sachbezug«, na katerega se nanašata obe besedili.

»dvojno kodirani« – z besedilom in njegovo predlogo – (prim. Lachmann 1983: 76–77) in ki v besedilu tvorijo artikulirano podlago za konotiranje protobesedila (prim. Stierle 1983: 14), ki je odsotno in prizvano le spominsko, neartikulirano, virtualno. Intekst je podoba, predstavitev (reprezentacija) protobesedila, kakor jo za bralca ustvarja metabesedilo. Med protobesedilom in intekstom so odnosi izbora in povzemanja (v tezi 1 pod a in b), med intekstom in metabesedilom pa odnosi prerazporejanja, vgrajevanja, zlasti pa medsebojnega interpretiranja (gl. c v tezi 1): tj. dodatnega kodiranja, podpiranja, širjenja, zanikanja besedilnega smisla, kontrastiranja, afirmiranja, kritike ipd. (prim. Schulte-Middelich 1985: 214–240). Šele korelacije med metabesedilom in intekstom vzbudijo v bralcu bralski spomin na »že prebrano« in tako usmerjajo medbesedilne odnose s protobesedilom vse dotlej, dokler nista v drugem, »strokovnem« branju obe besedili neposredno vzporejani.<sup>4</sup>

Dodati pa moram, če hočem vztrajati pri sprejemalnem »realizmu«, da medbesedilnost deluje tudi v drugo smer: prek inteksta spominsko prizvano, konotirano protobesedilo – od njegovega obsega, pogostnosti pojavljanja in s tem poznanosti je odvisno, kako določna, dobesedna oziroma posplošena, sintetizirana je njegova poprejšnja sprejemalna obdelava – vzvratno deluje tudi na bralčevo postopno konstituiranje novih razsežnosti inteksta. V zadnji instanci torej tudi o tem, ali bralec dojema kazalno vrednost označevalcev tujosti inteksta, agramatičnost povzetih prvin in odnosov glede na kod in označevalno okolje metabesedila, kolikšen in kakšen bo intekst odloča bralčeva literarna kompetenca. Ravno zato pa je v metabesedilo in njegov intekst že vračunan njen pričakovani profil (npr. verjetnost, da slovenski bralec bere pripovedke, zlasti tiste o kralju Matjažu, ali da vsaj nekaj malega ve o njih).

I Ivan Cankar je s povestjo *Potepuh Marko in kralj Matjaž* (1905)<sup>5</sup> v svoji pripovedni prozi prvič tako naravnost posegel v domačo folkloro, najbrž ne brez hotenja, da bi izzivalno in polemično nastopil zoper takrat pogostni sprejemalni kliše o njegovi literaturi (razviden npr. še v Govekarjevi sicer afirmativni oceni te povesti, češ da »Cankar piše dandanes najgladkejši in najlepši slog«, da pa je »vsrkal vase tujega duha«<sup>6</sup>: torej artistski slog – neslovenski duh). Recepcijo svoje proze naj bi s takšnim posegom v folkloro modificiral tako, da bi zoper utilitarizem in literarni diletantizem »narodne umetnosti« govekarjevskega tipa ponudil svoj koncept suverena odnosa do ljudskega slovstva, do njegove simbolne porabnosti (prim. Merhar 1952: 497–505; Bernik 1973: 230–235). Na ta vidik avtorskega subjektiviziranja in posodabljanja folklornih prvin (junakov) kot simbolov ter na

<sup>4</sup> Kljub temu, da je vzorec z -besedil- v slovenskem strokovnem izrazju že utrjen, si še ne upam tvegati prevedka za intekst, ki hoče poimenovati besedilo, vrinjeno v neko drugo besedilo in prepleteno z njim: izrazi kot medbesedilo ali medbesedilje, dvobesedilo ipd. se mi zdijo vendarle čudni. Če bi že prevajal intekst kot medbesedilo, kako potem prevesti intertekst?

<sup>5</sup> Ivan Cankar: *Zbrano delo*, trinajsta knjiga. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1973, str. 7–96. Citati so po tej izdaji.

<sup>6</sup> Ocena je izšla v Slovenskem narodu 21. februarja 1906, ponatisnjena v ZD 13, str. 239–241.

Cankarjeve polemično-satirične nagibe do kolektivnih narodnih mitov opozarja tudi F. Zadavec (1981: 17–32).

1.1 Poleg naslova je motto ena najbolj tradicionalnih medbesedilnih lokacij, predvidenih tudi za kazalno označevanje inteksta in s tem asociativnega prizivanja predlog. Naslov Cankarjeve povesti in njen motto (»Kadar bo kralj Matjaž kraljôval, / onda bo kmetič dobro kmetôval.«) sta prenosa posameznih prvin z ravni zgodbe (kralj Matjaž) oziroma jezikovnega izraza (citat dvostišja iz pripovedke), naslov pa povzema tudi strukturni odnos (posnemanje zvez v zapisovalskih/zbirateljskih naslovih pripovedk iz Matjaževega »cikla«: *Kralj Matjaž in kmet*, *Kralj Matjaž in vila*, *Žena pri kralju Matjažu*, *Pijanec pri kralju Matjažu* ipd. – Grafenauer 1951). Ker so (bile) te prvine znane kot del obstoječe pripovedkovne in leposlovne tradicije in ker naslov kot lastno ime besedila obenem besedilo uvršča v že napisano in ga razločuje od njega, motto pa funkcionira – s paralelističnimi, metaforičnimi ali metonimičnimi konotacijami – kot najava njegove teme, motiva ali zgodbenega segmenta, je bralec z literarno kompetenco, ki vključuje te dejavnike (informiranost, sprejemanje po konvencijah naslova in motta), lahko že na začetku branja novega besedila vzpostavil ozadje zanj, torej – v fenomenološki dikciji – »horizont« že branega za novo »temo« (Stierle 1983: 14–15).

Z ozirom na vsebino gornjega odstavka lahko sklenem, da naslov in motto markirata predloge inteksta in metabesedila, implicirata pa tudi določena pričakovanja o samem intekstu: (a) da bo intekst s povzetim pripovednim junakom »anagramsko« razporejen po celem besedilu, ki se bo s predlogo ujemalo bodisi kontigvitetno – npr. kot nadaljevanje, dopolnitev iste zgodbe – bodisi similaritetno – npr. kot zgodba, ki je podobna, analogna predlogi (prim. Lachmann 1983: 99–100); konvencija naslovov imenskega tipa namreč meri na tiste literarne like, ki so nosilci osrednje zgodbe v pripovedi; (b) da bo tema inteksta povezana s temo dvostišja v mottu; bolj informirani bralec bo prek motta tudi natančneje določil protobesedilo (*Pijanec pri kralju Matjažu* – zap. in obj. Freuensfeld v Kresu 1884, Grafenauer 1951: 227–228), ki utegne biti za sestavo inteksta posebej pomembno; (c) da bo Cankarjeva povest prek inteksta tudi poetološko korespondirala s pripovedko kot vrsto ljudskega slovstva, zlasti s tistimi, ki govorijo v raznih različicah o kralju Matjažu (naslov namreč oponaša naslove pripovedk, implicira sorodno zgodbeno konstelacijo).

To (možno) pričakovanje moram nekoliko podrobneje osvetliti s pojmom interteksta (Riffaterre 1979), ki na tem mestu ustreza okviru analize, seveda z malo revizionizma. Po Riffaterre so vse medbesedilne povezave krmiljene, vsiljene, vendar ne z naključnimi leksikalnimi ujemanji, ampak s strukturno identičnostjo: besedilo je namreč različica iste strukture, ki se kot (formalna in semantična) invarianta nahaja v vrsti žanrsko in stilistično variantnih besedil, ki skupaj tvorijo intertekst.<sup>7</sup> Besedilo torej s takšnim intertekstom povezuje vrsta podobnosti (vsebinskih in formalnih), se pa od njih tudi razlikuje s specifičnimi anomalijami, agramatičnostjo. – Tako oblikovan pojem interteksta se zdi kot nalašč za folklorna besedila, katerih pomembna lastnost je ravno variantnost ob invariantnih motivnih konstelacijah, izjavnih formulah (Terseglav 1987: 10, 37–38, 42).

<sup>7</sup> Tudi ta izraz zaradi zadrege, pojasnjene v op. 4, le morfonološko slovenim.

Teza 3. Pripovedke o kralju Matjažu so intertekst, katerega besedilne različice vsebujejo invariantne zgodbene prvine in razmerja ter nekatere pripovedne konvencije skupne vrste (pripovedke). Posebnost temu intertekstu dajejo motivne invariante: Matjažovo izzivanje boga/boj z njim, Matjažovo iskanje zatočišča v votlini/med gorami, spanje njega in njegove vojske, rast brade okrog mize, prihodi obiskovalcev, zlasti pa motiv »zlate dobe« kmečkega blagostanja pod Matjažovo vladavino in pa pričakovanje njenega povratka v imenu »stare pravde« (prim. Grafenauer 1951: zlasti 260). Glede na naslov povesti bi lahko imeli Cankarjevo delo za eno izmed različic tega interteksta, za pripovedko, ki udejanja isto strukturno invarianto na podoben vrstni način. Seveda pa že avtorjevo ime vzbuja pričakovanje »subjektivnega«, »svobodnega«, »estetskega« odstopanja besedila od interteksta, njegovo pomensko in formalno agramatičnost.

1.2 Predno nekoliko podrobneje osvetlim dinamiko poetoloških, stilnih, pomenskih in vrednostnoideoloških razmerij med intekstom kot posrednikom folklornih protosistemov in protobesedil (zlasti interteksta pripovedk o kralju Matjažu) ter njegovim metabesedilnim okoljem v Cankarjevi povesti, moram opozoriti še na eno razsežnost Cankarjeve navezave na prav ta intertekst, na predloge »matjaževk«. Kot nazorno kaže Grafenauerjeva monografija (1951), se je na lik kralja Matjaža in na motiviko njegovih zgodb že v sami folklorni komunikaciji navezal sklop vrednostnih konotacij, ki so nastale ob tem, da je v družbenozgodovinski samopercepciji etničnega kolektiva matjaževski intertekst že začel funkcionirati kot interpetativni model/ime za njegov (t. j. kolektivov) položaj, zgodovinsko preteklost in ideološke, kompenzacijske projekcije (pričakovanje »zlate dobe« pod Matjažem v imenu »stare pravde«).

Avtorji umetne književnosti – ob Cankarju še Malovrh, Milčinski, Eller, Kozak, Kajuh idr. – so pri svojih navezavah na »matjaževke« lahko računali na modelativno, simbolno-poimenovalno vrednost pripovedkovnega interteksta za slovensko bralno občinstvo.<sup>7a</sup> Z nastajanjem medbesedilne serije sociolektalno, stilno, poetološko raznovrstnih navezav so v samoorganizaciji slovenske literature tudi pripovedi o kralju Matjažu dobile vlogo ključnega (Smirnov 1980: 247) oziroma »mitskega« besedila (Juvan 1988: 87–90, 93–95). Zaradi takšne vloge matjaževskega interteksta – ki je, mimogrede, vendarle nekoliko manj simbolno obremenjena, časovno vztrajno in globoko zasidrana, pomensko zdiferencirana in tudi po številu manj ključna/»mitska« kot vloga lepe Vide, sicer tudi Cankarjeve gostje (prim. Pogačnik 1988) – so vse (Cankarjeve) agramatičnosti toliko bolj opazne, semiotično nasičene, njegovo besedilo pa s sklicevanjem na modelativni ključni/»mitski« intertekst pridobiva na sprejemalni relevantnosti oziroma pomembnosti pri slovenskih bralcih. Predstavljajmo si, kako drugače bi bilo, če bi si tedaj Cankar kot predlogo omislil npr. *Kalevalo* ali *Slovo o polku Igorove*...

2 Analiza in interpretacija razmerij metabesedilo (njegovo označevalno okolje) – intekst (kot anagramsko razporejena množica dvojno kodiranih označevalcev) – protobesedilo/protosistemi je seveda že sama literarnovedno metabesedilo, v ka-

<sup>7a</sup> Da takšna vrednost pripovedkovnega junaka živi tudi v neliterarni komunikaciji še danes, priča zidni napis (grafit): ZBUDI SE, KRALJ MATJAŽ. Znašel se je v soseščini imen in gesel, ki so preplavila Ljubljano v lanski »slovenski pomladi«.

terega fiksiram svoje sprejemanje in razlaganje odnosov med Cankarjevo povestjo, folklorno poetiko in pripovedkami o kralju Matjažu; tudi zato je v njem bralski proces prvega branja, ko sem prek inteksta oživiljal svoj spomin na že brano, povzet in razvezan v drugem, »strokovnem«, retrospektivnem branju (gl. 0.2 in tezo 2), s čimer je časovnost dejanskega bralnega procesa že pretvorjena v nečasovni analitični model le-tega. Njegov namen je osvetliti Cankarjeve navezave na folkloro (od najsplošnejših protosistemov, kot so nekatere konvencije pripovedk, do bolj določnih protobesedil, kot je *Pijanec pri kralju Matjažu*) in dvojno naravo medbesedilnih strategij, ki nihajo med identifikacijo in negacijo.

2.1 Cankar povzema v intekst prvine in strukturne odnose folklornih protosistemov (širšega semiotičnega sistema ljudske kulture, sistema folklornega pripovedništva, posebej pa pripovedkovnih konvencij) predvsem na način citatov stilemov ali pripovednih struktur, tj. z imitacijo ali oponašanjem tvorbnih vzorcev folklornih predlog po načelu podobnosti (similaritete) in/ali stičnosti (kontigvitete),<sup>8</sup> a tudi z opisovanjem ali s citatnimi prenosi ubesedenih prvin. Tako svoje besedilo folklorno obarva ponekod že na videz identifikacijsko, kot da bi mu bila folklorna poetika izrazni standard. Toda intekst je vgrajen v metabesedilno označevalno okolje tako, da je podvržen stilnim in pomenskim interferencam s poetiko moderne, ki povzete vzorce bodisi stopnjevalno shematizira, bodisi estetizacijsko ojačuje, bodisi pomensko spodbija in ironizira ali pa širi v smer kompleksnosti in ambivalenc.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Citati struktur ter citati stilemov kot njihova podvrsta so opredeljeni znotraj sistema književnih odnosnic (Juvan 1985: 56) kot odmev »določene zgradbene ravnine koda«, tako da so prvine v navajajočem besedilu »organizirane po načelih, ki so tuja kodu navajajočega besedila«. Pojmovanje imitacije kot figure, ki proizvede besedilni segment na podlagi tvorbnega modela, imitacijske matrice, izpeljane iz ponovljivih stilemov v predlogi, je razloženo pri Genettu (1982: 80–82). O razliki med similariteto in kontigviteto gl. 2.2 in Lachmann 1983, op. 11.

<sup>9</sup> To so vse razsežnosti, ki povezujejo Cankarja s širšo problematiko folklorne stilizacije v slovenski moderni. Za njeno osvetlitev naj navedem le nekaj primerov. Župančič je prevedel ljudsko pesem in jo le z zamenjanim kitičnim zaporedjem uvrstil v svojo, avtorsko pesniško zbirko (*Moravska narodna*); svoje pastiše ljudskih pesmi pa je z naslovom predstavljal kot narodne (*Belokranjska, Druga, Še ena*). Seveda pri njem najdemo vrsto pesmi, v katerih je subjektivna intervencija v folklorne protosisteme očitnejša (poenkratenje namesto formulaičnosti, empirija in psihologizem namesto tipičnosti položajev – npr. *Sentimentalna romanca*). Tudi pri Ketteju najdemo pesmi, kjer se od folkloriziranja literature odmakne s subjektivizacijo in igrivo distanco – npr. v *Šumu vira in zefira* z zanimivim prepletom modne orientalske okrasne ikonografije s folklorno, ki prvo prefinjeno ironizira. Toda napisal je tudi pesem, ki je do nespoznavnosti stopljena s folklornim izraznim sistemom kot standardom (*Ptička*). Navezave na folkloro pa so morda najpomembnejše pri Murnu. V nekaterih »kmečkih pesmih« sicer predvsem opisno povzema sistem folklorne kulture – običaje, šege, rituale (npr. *Šentjanžovo, Pomladanska romanca*) –, drugod pa posnema, z neukinljivo distanco modernega subjekta do izročila stilizira folklorne pesniške vrste (svatovske, ženitovanske pesmi, balade in romance). – Poleg vodilne četverice je v tem obdobju potrebno upoštevati še pojave, kot so Milčinskega umetne pravljичne predelave ljudskih pripovedk, balad in romanc (o tem prim. stilistično analizo M. Orožen v *Obdobjih 4*), ti. ljudske igre, ki so bile med drugim izpeljane tudi iz določnih ljudskih

»Preprosti, naivni« ljudski ton pripovedovanja tako Cankar npr. posnema s hitro menjavo dogodkov in stanj brez vmesnega psihologiziranja, z nekakšno zunanostjo perspektive, še očitneje pa s paralelističnimi ponovitvami zgodbenih situacij in njihovih pripovedno-dvogovornih ubeseditvev (gl. zlasti 4. poglavje: Gregorjeva vrnitev v vas Ali paše, kjer ga s podobno formulo pogovora z neznanecem trikrat zapored nihče ne spozna; str. 52–55). Precej je še citatnih prenosov ali imitacij tipičnih pripovednih formul, rekel ali ljudskih števil (npr. »Čisto sam je ostal; ne matere ni imel več, ne bratov, ne sester«, »Čez hribe in doline... romal je tri dni in tri noči...«, »Pili so in peli in plesali in so bili veseli do konca dni«; »Klin se s klinom izbija, pijanost se preganja z vinom«; »pokrižaj se trikrat«, »sedem dni je minilo«), folklorna, pripovedkovna pa je tudi konvencija »samoumevnega« prehajanja v fantastičnost (npr. očetova prikazen, kralj Matjaž in njegovo upanje). Skupaj z opisujočim navezovanjem na širši folklorni protosistem šeg in navad (prim. v 1. pogl. očetove nasvete o križanju pred gostilno, žalovanje po pogrebu sedem dni, sedmina; str. 7 in sl.) vse to predstavlja tisto razsežnost inteksta, ki evocira folklorno pripovedništvo, njegove poetološke konvencije.

Z intekstom predstavljeni in evocirani postopki folklornega pripovednega slovstva pa so vgrajeni v novo, metabesedilno označevalno okolje, ki jih sprti predeluje, »nadgrajuje« s svojskimi kombinacijami tujih in lastnih prvin, z njihovimi poetološkostilnimi in pomensko-vrednostnimi interferencami. V novem okolju npr. formule, kot so »sebi in svojemu rodu v žalost«, »da je bila žalost in sramota« dobijo ironičen, parodičen pomen, paralelistične ponovitve zgodbenih položajev in njih ubeseditvev pa so večkrat stopnjevane v pravo secesijsko ornamentalnost (prim. vloženo zgodbo o Milanu in Mileni). Cankar s premeščanji in zamenjavami sprevrča konvencionalno razvrstitev govorov v ljudskem pripovedništvu že na začetku (za pripovedko je atipično, da se začne z dialoško besedo stranskega lika; običajna je pripovedovalčeva formulaično vpeljana zgodbena dispozicija); »preprostost« folklornih protosistemov je vseskozi podvržena pripovedni kompleksizaciji – namesto enoprarnenske, linearne in enopripovedovalsko podajane zgodbe gre za več pripovednih ravnin (večstopenjsko vloženi zgodbe, retrospekcij), ki niso ostro razločene (sanjskost, spomini, slutnje), ves čas je intekst z metabesedilnim označevalnim okoljem dodatno kodiran (metaforizacija, simbolizacija) celo do te mere, da se v krajšem besedilnem segmentu prefinjeno in prikrito prepleta več optičnih in vrednostnih perspektiv. – Skupni imenovalac teh strategij nanašanja na folklorno poetiko je ustvarjanje pogojev za več možnih interpretacij, za večsmiselnost besedila; za zaustavljanje ob kompleksnem estetskem oblikovanju, skratka – simbolizacija, subjektivizacija in estetizacija pripovedke.

**2.2** S tem pravzaprav nisem napisal nič posebej novega in sem le bolj ali manj variiral ugotovitve slovenske jezikovne stilistike in literarne zgodovine.<sup>10</sup> Predno pa

---

predlog, še bolj pa so »krasile« svoj dramski govor z ljudskimi rekli, metaforiko, primerami, značilnimi stilemi (o tem prim. F. Zadravec v njegovi in Pogačnikovi *Zgodovini slovenskega slovstva*, Maribor 1973, str. 357–358).

<sup>10</sup> V mislih imam več razprav B. Pogorelec, T. Sajovca, E. Kržišnik, J. Mahnič, F. Zadravca idr., ki so strokovni javnosti že dovolj znane, in jih na tem mestu ne navajam posebej.



se lotim teoretično manj obdelanih vidikov, ki pridejo do izraza pri korespondiranju Cankarjevega *Potepuha Marka in kralja Matjaža* z intertekstom »matjaževk«, si moram pripraviti podlago s klasično, nekoliko lotmanovsko obarvano interpretacijo tematske razpostave te povesti, kot jo je mogoče konstruirati, še preden pride do vgrajevanja prvin iz pripovedk o kralju Matjažu.

Lik potepuha Marka je vseskozi ambivalenten. Kot eden iz vrste značilnih Cankarjevih »nomadov« (vagabundov, kontrabantarjev, tujskih umetnikov) v razvoju zgodbe prestopa različne prostorsko-pomenske sisteme vrednosti. Ti so sicer na videz homogeni, urejeni, v bistvu pa polni prikritih protislovij, ki pridejo na dan ravno s prihodom »nomada«, ki kot nekakšno popotnico prinaša navadno drugačne poglede in tako zmoti red stvari (to je tudi ena tipičnih Cankarjevih fabulativnih shem, ki se v tej povesti ponavlja paralelistično še v vloženi zgodbi o Ali paši). Marko je kot lik ambivalenten, ker je nestabilen, paradoksen, daleč od linearne razvojnosti (npr. po načelih zgodb dozorevanja), v bistvu je ciklični: že najmanjša zunanja sprememba lahko povsem spremeni njegovo vrednostno perspektivo, tako da se vrača k stanjem, ki naj bi jih že presegel. Niha med dvema stolpcema opozicij:

norma očeta: delo, lastnina	želja subjekta: užitek
norma (nadomestne) matere: dom, zemlja	klatenje po svetu
(storilnost, socialna varnost)	(lenoba, marginalstvo)
(»hlapčevstvo«)	(»svoboda«)
(»krščansko« življenje)	(hedonizem)

Pripovedovalec prav tako vrednostno niha v +/- konotiranju enega ali drugega pola. Levi stolpec je npr. zastopan s konotacijami zemeljskosti, sivine, utrujenosti, brezperspektivne ujetosti, onemoglega besa, desni pa z bleščavo zgolj estetskega dožemanja biti, narave, ki ni zgolj delovno sredstvo; drugič spet pride do zamenjave predznakov, tako da ima prvi stolpec zgodbene ali pripovedne konotacije varnosti, topline, (božjega) reda, umirjenosti, ugodja, drugi pa nevarnosti, stihije, nemira, bolečine, kesa, samouničevalne inercije. – Gre skratka za ambivalentnost, nestabilnost in krožnost vrednostnih opozicij in njih zgodbenega razvoja ter pripovednega podajanja, ki jo je težko racionalizirati, jo narediti inteligibilno, saj spodjeda ustaljena načela umevanja. Poskus nekakšnega poimenovanja, četudi pojmovno abstraktnega in nedoločnega, takšne tematske razpostave je v pripovedovalčevem in Markovem govoru izraz hrepenenje (prim. »pesem o hrepenenju, ki je prepevala v njegovem srcu«, ki je gonilna sila večnega izziva, nezadovoljnosti z danim; str. 79–80) in z njim povezana metafizična ter socialna perspektiva. Poleg te znotrajbesedilne interpretacijske označevalne kategorije (v obliki pojmov, nazorne simbolike ipd.), ki skuša tematizirati zgodbo in njene okoliščine, »zapopasti« in osmisliti krožnost, ambivalentnost itd., pa igra pomembno vlogo vpeljevanje njenega medbesedilnega ekvivalenta. Čeprav torej besedilo znotraj svoje strukture z nekaterimi eksplikacijskimi segmenti (kot je npr. že imenovana »pesem o hrepenenju«) skuša samo poskrbeti za tematizacijo oz. interpretacijo tistega, kar je implicirano v zgodbi, njenih okoliščinah in v pripovedovanju, pa prizivanje že znanega ozadja, formuliranega v protobesedilih, gotovo prispeva k sprejemalni intelgibilnosti tistega, kar je v besedilu novega. Moja poanta je potemtakem:

Teza 4. V intekst povzeti intertekst pripovedk o kralju Matjažu tvori niz označevalcev, ki funkcionirajo kot interpretant za označevalno okolje metabesedila (Markove zgodbe, tematizirane s »hrepenenjem«). Toda tudi metabesedilo, ki vase vgrajuje in transformira ter opomenja intekst, obenem funkcionira kot interpretant za pripovedke o kralju Matjažu. Med obema nizoma pride do vrste pomenskih ekvivalentizacij in diferenciacij, kar kaže na to, da je vzpostavljanje besedilnega smisla medbesedilno.

Teza zahteva seveda najprej nekaj kratkih teoretičnih pojasnil, ki naj uvedejo njeno razlagalno aplikacijo. Interpretant je tretji člen Peirceovega trikotnika semioze (znak/reprezentamen – predmet – interpretant), ki posreduje med znakom in predmetom; interpretant je produkt interpretacije, ki motivira povezanost predmeta z znakom, zato ker je interpretant tudi sam znak, ki je ekvivalent reprezentamenu: je bodisi njegova definicija/parafraza (ustreznik v istem znakovnem sestavu) bodisi sinonim/prevod (ustreznik v drugem znakovnem sistemu) – prim. Riffaterre 1979; Compagnon 1979: 60, 73. Medbesedilna aplikacija tega modela se kar ponuja: če je interpretant znak in če je besedilo tudi znak, je torej interpretant lahko tudi neko besedilo, ki razlaga, eksplicira, daje model za določene segmente oziroma plasti označevalnega gradiva drugega besedila – takšni so npr. srednjeveški komentarji bibličnih besedil (Compagnon 1979: 61, 163, 171, 223–4) ali pa besedila, ki so nudila Lautréamontu model za posebne spretnitve klišeiziranih literarnih reprezentacij (Riffaterre 1979). – Moja aplikacija Peircea je za odtenek drugačna od obeh omenjenih. V Markovi zgodbi in v zasnovi njega kot literarnega lika vidim označevalno gradivo s tematsko razpostavo, ki jo znotrajbesedilno eksplicira interpretant »hrepenenje«, medbesedilno pa razlaga interpretant z intekstom zastopanih »matjaževk«. Z druge plati pa so »matjaževke« pomenske enote, ki v novem označevalnem okolju Cankarjeve povesti dobivajo – po Fregejevi terminologiji – nov smisel, tj. način razumevanja pomena s posebnega vidika (prim. Riffaterre 1979).

Za razliko od v 2.1 obravnavanega korespodiranja *Potepuha Marka in kralja Matjaža* s protosistemi folklorne in njene besedilne/pripovedne poetike, kjer prevladuje imitacijsko povzemanje predlog v intekst, pa so medbesedilni odnosi z bolj določnimi predlogami (intertekst pripovedk o kralju Matjažu, *Pijanec pri kralju Matjažu*) izraziteje v znamenju prenosov konkretnih zgodbenih, motivnih prvin, likov ter njihovih strukturnih odnosov – gre torej za transpozicije po načelu kontigvitete oz. stičnosti.<sup>11</sup> Preprosteje rečeno, v Cankarjevi povesti se govori ponekod podobno kot v ljudskih pripovedih (gl. 2.1), ponekod in/ali sočasno pa se govori o istih rečeh, isti zgodbi, osebah, ki so predmet »matjaževk«. Čeprav opozicija med similariteto in kontigviteto, ki je od Jakobsona dalje podlaga opoziciji med metaforo in metonimijo, »ontološko« gledano ne zdrži dekonstrukci-

<sup>11</sup> Pojem transpozicije pri Genettu (1982: 237–238) ne obsega le prenosa oz. povzemanja tujih prvin v novo označevalno okolje, ampak tudi že načine njihovega vgrajevanja vanj (formalni, kvantitativni in tematski, vrednostni vidiki – npr. verzifikacija, zgostitev; sprememba pripovedne perspektive, predstavljenega sveta, motivacije, vrednotenja /uporabljam seveda tradicionalne in ne Genettove izraze/). – R. Lachmann (1983: 99–100) razlikuje kontigvitetni medbesedilni odnos od similaritetnega tako: (a) v prvem je tematski, narativni

onistične kritike (le-ta pokaže, da je npr. osnova podobnosti neka določena stičnost – prim. Culler 1981: 188 in sl.), pa se mi zdi »tendenčno« gledano opozicija med posnemanjem in prenosom vseeno veljavna; treba je le upoštevati, da je eden od obeh polov vedno lahko zastopan v drugem (npr. če je prenesena kar cela zgodba o kralju Matjažu, jo lahko spremlja več posnemovalnih podobnosti z vrsto pripovedke).

Naj se zdaj vrnem k Cankarjevemu Marku, ki je za trenutek poniknil med interpretanti, similaritetami in kontigvitetami. Prav vpeljava zgodbe o blagostanju v času vladavine kralja Matjaža pomaga junaku formulirati svoj problem, mu najti pomensko podporo, ga videti v širšem družbenozgodovinskem kontekstu – kot željo po družbi izobilja in svobode, dela brez prisile. Takole namreč pripovedovalec prek Markovega govora in spremnih stavkov opomenja v intekst sprejete prvine iz ljudske pripovedke, potem ko so v gostilniškem prizoru v 2. pogl. prvič uvedene:

»V Markovem srcu se je čudno zgenilo, kakor da bi mu kdo rekel: Saj niso nes pametne tvoje misli; tako je bilo v tistih časih in tako bo še... nekoč.« (26)

Gre torej za iskanje vzorca/modela individualne izkušnje, ki je podana v meta-besedilni pripovedi, v slovstvenem izročilu – v protobesedilih o »zlato dobi« in pričakovanju njenega povratka (intertekstne prvine »matjaževk«). V kmetovem pripovedkovno obarvanem spominu (npr. formula »v tistih časih«, napol baje-slovna podoba rajskega časa in podrobnost, da »ni bilo ne davkov ne vojska«), ki je zgoščujoči povzetek nekaterih motivnih prvin iz določenih različic »matjaževk«, Marko najde potrdilo za svoje doslejšnje misli in upe, pripovedovalec in bralec pa znani »horizont« za poskuse konstituiranja nove »teme« na podlagi doslejšnjega zgodbeno-pripovednega poteka. Medbesedilna navezava je že tu zaznamovana tako v notranjem kot zunanjem komunikacijskem prostoru pripovedi, tj. tako za literarne like, udeležene v zgodbi, kot tudi za bralca (Broich 1985 a: 39–41). V hlapčevi pripovedi o tistem, kar je bral »v knjigah in tam je bilo zapisano«, so ti napovedno-uvajalni izrazi še nedoločni, neimenski, saj poudarjajo le to, da sodi matjaževstvo v knjižno izročilo, da gre za pripoved iz knjižnega, ne aktualnega, ustnega registra. – Vredno omembe je, da Cankar izredno kompleksno manipulira s fikcijskim statusom oz. s slovstvenim poreklom matjaževskih motivov: tu so dani kot izročilo, fikcija, ki pa se ves čas prepleta s statusom doživljenega spomina, še živega med ljudmi – zlasti v vloženi zgodbi o Ali paši –, kasneje, proti koncu se »fiktivna« zgodba iz predloge prek sanj do nespoznavnosti zlije z Markovo »realno« zgodbo.

Po hlapčevi pripovedi se sprejemalno opomenjanje inteksta v glavnem že formulira v obrisih, ki se kasneje ponavljajo, niansirajo, dopolnjujejo, spremenijo pa šele tik pred koncem povesti:

---

ali stilistični element iz tujega besedila (dobesedno) ponovljen, s čimer je evocirano referenčno besedilo kot celota ali pa so posnete označevalne strategije tujega besedila, s čimer je ravno tako metonimično evocirano drugo besedilo, tokrat njegova poetika; (b) drugi odnos nastane, ko so prvine metabesedila zaznamovane kot analogije prepoznavnim ekvivalentnim prvinam tujih besedil, s katerimi so torej v metaforičnem odnosu. Analogija se vzpostavlja na sorodnosti odnosov med prvinami, ne pa na »kvaliteti« samih prvin.

»Ne ni umrl! (kralj Matjaž – op. MJ)« je vzkliknil Marko. Tako mu je bilo pri srcu, kakor da bi umrlo vse njegovo upanje in kakor da bi umrl on sam, če bi umrl kralj Matjaž. (...)» (13) »Pa napoči dan, tvoj dan, o Marko! In tvojih bratov dan, počitka željnih, veselja lačnih. (...) In tedaj se povrnejo časi, Marko, ko boš držal roke križem in boš imel vsega v izobilici.« (27)

Markova metabesedilna zgodba se torej identificira z motivi »zlate dobe« in pričakovanja, da se kralj Matjaž zbudi in jo spet omogoči; ti protobesedilni elementi in njihovi strukturni odnosi funkcionirajo kot medbesedilni ekvivalent za interpretant »hrepenenje«, podkrepljujejo pomene metabesedila (prim. Schulte-Middelich 1985: 216, 221), prek znanega modela, danega s ključnim/»mitskim« besedilom, usmerjajo in urejajo konotativnost.

Interpretativna vloga inteksta se zaradi sprva prevladujočega identifikacijskega odnosa metabesedila do njega kaže v vrsti ekvivalentizacij med prviniami dveh označevalnih nizov – tistega iz »matjaževk« in tistega iz pripovedi o Marku: kralj Matjaž je toliko kot Markovo upanje, kot njegovo življenje, postane pa tudi aluzivni imenski simbol za nekatere epizodične osebe (npr. kmeta, ki sovraži zemljo in ima v srcu kralja Matjaža, hlapca, ki mu je Amerika up na Matjaževo deželo). Prav te ekvivalentizacije so podlaga tudi za interpretativnost metabesedila, ki širi in kompleksira pomene protobesedila, zastopanega v intekstu. Ti pomeni pri Cankarju dobijo nove osmiselitve, saj v novem označevalnem okolju zastopajo takó problematiko subjekta (cikličnost hrepenenja) kot tudi kolektivno željo, utopično projekcijo osvoboditve od delovne in drugih družbenih prisil, vizijo družbe blagostanja, v kateri bo mogoče uživanje, hedonizem.<sup>12</sup> Takšno interpretativno osmišljanje zahteva več kot zgolj pomenljivost izbora in prevladovanja nekaterih izmed prvin iz »matjaževk« v intekstu – Cankar se je, kot obeta že motto, naslonil predvsem na prvino »zlate dobe« in »stare pravde« v nekaterih različicah pripovedk ter na ves kompleks Matjaževe votline, s posebnim ozirom na pijančev obisk in sanje. Metabesedilo posega v intekst tudi dodajajoče, zamenjujoče ali razširjujoče – npr. podrobnejša razčlenitev in opis »zlate dobe« s poudarkom na Matjaževi osvobodilni vlogi (pregon biričev, grofov, financarjev), motiv kmečke nehvaležnosti in maščevanja neba.

Agramatičnost Cankarjeve povesti glede na pripovedkovni intertekst se čedalje bolj stopnjuje s tem, da se namesto identifikacije z matjaževskim mitom vse bolj očitno uveljavljajo polemični, negacijski toni, ki predlogo in njeno tradicionalno modelativnost osmišljajo v drugo smer. V vloženi zgodbi o Ali paši je prikazana akumulacija in centralizacija vaškega kapitala, ki je povzročala množična obubožanja in proletarizacijo kmetov (tema, ki je sorodna *Kralju na Betajnovi*). Ta zgodba,

<sup>12</sup> Ta utopična projekcija, podtaknjena »matjaževanju«, je – vsaj zame – v zanimivem similaritetnem medbesedilnem odnosu z besedili marksističnega (socialističnega, komunističnega) sociolekta. Če bi me bolj kot medbesedilnost pri tej Cankarjevi povesti zanimala njena »posvetnost« – z izrazom »wordliness« označuje E. W. Said (1983: 34–35) ti. afilijacijo estetskih dejstev, se pravi njihovo navezavo na družbene in kulturne institucije, socialne napetosti, okoliščine in sile, na diskurze kot nosilce moči –, bi moral razmisliti o tem, kako je avtor v fikcijskem prostoru besedila odreagirjal svojo družbeno-ideološko konfliktnost, svojo percepcijo utopij, kot so se ponujale v tistem prostoru in času.

ki ni brez sociološke paraboličnosti, vpeljuje za matjaževski intekst nov interpretativni okvir, v katerem dobi »zlata doba« oziroma »matjaževanje« (glagolnik, ki po načelih besedilne rekurence večkrat strnjeno povzame predlogo) obrise slepilnega mita. Ali paša, ki pripovedko o Matjažu obnavlja kmetom, je kot znotrajpripovedna instanca označen kot »zapeljivec«, »prekanjeni mešetar«, celo »antikrist«. Utopična pričakovanja, modelirana s ključnim besedilom/»mitom«, so povsem sprevrnjena: »Niso se vrnil v deželo Matjaževi časi, temveč časi tlake in desetine in suženjstva.« (42) Ta poved že sama kaže pomensko diferenciranje metabesedila od inteksta, na večanje razdalje med njunima ideološko-vrednostnima obzorjema in torej na večjo dialoškost. Etične značilnosti likov in pomenske implikacije dogodkov te vložene pripovedi so nekakšna fikcijska ponazoritev (možnega) družbenega funkcioniranja tistih projekcij, ki so akumulirane – vsaj v Cankarjevi optiki, prepoznavni z intekstom – v protobesedilnem »mitu«.

Formalne in pomenske agramatičnosti Cankarjevega besedila glede na intertekst so najrazvidnejše prav v tistem segmentu, kjer je intekst najbolj strnjen, kjer si metabesedilo najtesneje prilasti točno določeno predlogo, tako da je iz nje pravzaprav izpeljano (Genette 1982: 12; Juvan 1988: 92–93, 96–99). Gre za epizodo Markovih sanj, ki je izpeljana iz pripovedke *Pijanec pri kralju Matjažu* (86–92). Tudi tu imamo opravka s sanjami lika, nagnjenega k pijančevanju in zapravljenosti, s prihodom v gozd, odkritjem votline, kamnite mize in spečega kralja Matjaža s sedemkrat ovito brado. V metabesedilnem okolju pa je ta intekst poetološko in stilno predelan, podobno kot so preoblikovani folklorni vzorci v celi povesti (gl. 2.1): npr. s simbolističnim estetiziranjem pripovedne fantastike (prozorna bukova debela, svetloba, Matjaževe trepalnice – amplifikacija, širjenje opisa in njegova deempirizacija), s samogovori, s psihologiziranjem in notranjo perspektivo na dejavnost literarnega lika, z retorično figuriranimi nagovori, s prerazporejanjem in izpuščanjem (vse dogajanje v celoti poteka v sanjah, ni govora o zakladu in motivu zvonjenja). – Do zaključne poante pride tudi polemična in zanikovalska perspektiva interpretanta-metabesedila do inteksta oziroma »mitskega« besedila.

Matjaž je namreč osmišljevalsko razširjen toliko, da dobi razsežnosti božjega, upanje na njegov prihod pa poteze religioznega kulta:

»(...) O kralj Matjaž, odrešenik, prišel sem k tebi, ker je hudo na svetu. Kmet, tvoj zvesti hlapec, je velik siromak; davki, povodnji, suša, toča, duhovska in posvetna gosposka in druge nadloge leže težko na njem in mu ne dajo dihati; še Bog se mu je skoro izneveril. Ni ga srca, ki bi v teh žalostnih in bridkih časih ne zahrepenelo po tebi in tvojem kraljevanju. Vstani, o kralj Matjaž, in izpolni obljubo, ki si jo bil storil, ali pa vsaj povej, kdaj napoči tvoja ura, zato da se vrnem in oznamim evangelij.« (91)

»Kaj bo z nami, o kralj Matjaž, če se ne zdramiš nikoli več? Osirotelo bi naše srce (...) Ti si naša hrana, tolažba in upanje naše. Pomisli, kralj Matjaž, kaj bi bilo, če bi Bog umrl! Tako zaupamo vate in se tolažimo v teh bridkih dneh ob mislih nate (...)« (91–92)

Markovo molitveno stilizirano nagovarjanje spečega kralja in eksplicitne ali implicitne primerjave z Bogom in njegovo vlogo pokažejo, da kralj Matjaž funkcionira kot tolažilna fikcija, kot neke vrste religija, ki kompenzira socialne napetosti. Prav v tem segmentu pa pride do najbolj negacijske zamenjave intekstnih prvin

– kralj je pri Cankarju »v resnici« mrtev in ne spi, torej so vsa upanja, vse projekcije, povezane doslej z njim, nične.

Cankar pa vendarle na zadnjih straneh ublaži takšen radikalen, polemično izničevalen odnos metabesedila do predloge. Spoznanje o smrti kralja Matjaža je del sanj, torej subjektivitete. Markova želja si povrh najde nov označevalec, ki nadomesti Matjaža (cigankine oči, ljubezen, srce, pesmi). Potem ko je Marko senco norme umrlega očeta na svoji potepuški poti zamenjal s kolektivno (slovensko) projekcijo odrešujočega narodnega Očeta (kralja Matjaža) in mu umre tudi ta, mu ostane le lastna želja, svobodna subjektivna notranjost novoromantičnega subjekta (ljubezen, lepota, poezija). Zanj je ustrežnejši register »nomadskega« ciganstva kot pa hrepenevska trpnost nacionalnega mita, usmerjena v pričakovanje odrešitelja. Kljub temu Cankar do konca ostane ambivalenten – ni mogoče v pripovedkovnem, formulaičnem »happy endu« že kar preveč ironične distance:

»Marko se je poročil z lepo cigansko devojko in je napravil imenitno svatbo. Pili so in peli in plesali in so bili veseli do konca dni.« (96)?

**3** Da so se avtorji slovenske moderne radi navezovali na folklorne predloge, je v literarni zgodovini in stilistiki preverjeno dejstvo, čeprav še ne – kolikor mi je znano – posebej problematizirano in sintetično obdelano. Cankarjeva povest *Potepuh Marko in kralj Matjaž* spada med folklorno obarvanimi deli slovenskih modernih v bližino »trdega jedra« medbesedilnosti, saj za to izpolnjuje kar nekaj pogojev: (a) komunikativnost – medbesedilna navezava je zaznamovana z naslovom, mottom in z opozorili na zgodbeno predajo v notranjem komunikacijskem prostoru pripovedi; bralec je tako opozorjen na zavestnost navezave, k čemur prispeva svoje razširjenost in znanost predloge – interteksta »matjaževk«; (b) strukturnost – predloge v Cankarjevo povest niso vključene le sporadično in obrobno, ampak so vanjo razporejene anagramsko, tako da mestoma tvorijo zgodbeno ogrodje pripovedi; tudi posnemanje konvencij folklornega pripovedništva je razmeščeno po celem besedilu; (c) selektivnost – navezave na folkloro so različno določene: od splošnih potez ljudske kulture, prek protosistemov folklornega pripovedništva, do interteksta »matjaževk« in *Pijanca pri kralju Matjažu*; (č) dialoškost – predloge, povzete v intekst, so z metabesedilom najprej bolj dodajajoče, identifikacijsko interpretativno opomenjene; ta odnos pa se čedalje bolj nagiba k polemičnosti, mestoma tudi satiričnosti, ki zavrača in celo sprevrne projekcije vrednot, ki so zbrane v protobesedilih.

Nemara za sklep, ki naj bi bolj odpiral nove razglediščne možnosti kot ponavljal doslej povedano, ne bo pretvegano, če poskusim hipotetično sklepati na nekatere splošne poteze literarne obdelave folklorne v obdobju moderne iz tega, kar se ponuja pri tej Cankarjevi povesti. Opozoril bi rad predvsem na funkcijsko plat medbesedilnosti.

Folklorna poetika in z njo pripovedke o kralju Matjažu so zaradi svoje znanosti, razširjenosti in že tradicionalne prisotnosti v leposlovju (od razsvetljenstva in predromantike dalje), zaradi pomenske in izrazne stabilnosti primerna komunikativna osnova (z ozirom na ciljne bralce) za opaznost subjektivnih premikov poudarkov, raznih vstavkov in interpretativnega opomenjanja v obe smeri. Ta

relativna stabilnost folklornih vzorcev omogoča tudi lažjo formulacijo zapletene problematike subjektivnosti (npr. Markove ambivalentnosti, cikličnosti hrepene-nja), njeno lažjo inteligibilnost pri bralcih. Tudi in predvsem folklorno slovstvo vzpostavlja nekakšen »jezik«, s katerim je mogoče opisovati najraznolikejšo stvarnost v raznih obdobjih (Smirnov 1980: 253–254, 257). Gre torej za skupno blago, komunikativno osnovo za »subjektivna« interpretacijska opomenjanja (npr. za simbolizacijo – prim. Zadravec 1980: 58–63); ta pa se prav ob njej soočajo s kolektivno zavestjo oziroma narodovo dušo, ki jo po tedanjih predstavah vsebuje prav ljudsko izročilo. Po eni strani folklorja v moderni postane za sofisticiranega, protislovnega, neumešččenega, družbeno odtujenega in napol urbaniziranega subjekta (najbolj »deklarativno« vzpostavljenega in predstavljenega v okvirih dekadence poetike) znamenjski sestav govornice »avtentičnosti«, »naravnosti«, povezanosti s kolektivnim izročilom naroda in njegovega duha, ki podpira pomene njegovega modeliranja sveta. Po drugi strani pa so Cankar in drugi slovenski moderni to govornico v svoja besedila vpisovali tudi na načine, ki niso le potrjevalni (npr. murnovska nostalgija), ampak v svoji zavestni in neukinljivi razdalji do folklorja kot obvezujočega koda tudi že bolj ironični, polemični, celo satirični ali vsaj estetsko igrivi.

Analiza je pokazala, kako je uspel v *Potepuhu Marku in kralju Matjažu* novoromantični subjekt s sprevračanjem »mita« in estetsko uporabo folklornih stilemov v ta model vnesti svojo problematiko, redistribuirati skupnosti folklorni jezik za lastno vzpostavljanje in predstavljanje. S tem je – kot nakazujejo literarnozgodovinske ugotovitve v 1 – polemično in subverzivno nastopil proti tisti recepciji, ki je njegovo delo ravno ob folklornem standardu kot normi prave »narodne umetnosti« izključevalno zaznamovala kot tuje, čeprav estetsko odlično. Cankar (podobno bi lahko veljalo tudi za Ketteja, Murna in Župančiča) je s *Potepuhom Markom in kraljem Matjažem* v pisateljski praksi dekonstruiral to opozicijo med estetsko tujostjo in narodno avtentičnostjo.

#### Navedenke

- Roland Barthes, 1971: De l'œuvre au texte. »Revue d'esthétique« 24/1971, str. 225–232.  
 — — — 1981: Theory of the Text. Prev. I. McLeod (po izv. iz 1973). V: Young 1981: 31–47.  
 Robert-Alain de Beaugrande/Wolfgang U. Dressler 1981: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen.  
 France Bernik 1973: Opombe. V: I. Cankar, ZD 13. Ljubljana.  
 Ulrich Broich/Manfred Pfister (ur.) 1985: *Intertextualität*. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen.  
 Ulrich Broich 1985a: Formen der Markierung von Intertextualität. V: Broich/Pfister 1985: 31–47.  
 Antoine Compagnon 1979: *La seconde main* (ou le travail de la citation). Pariz.  
 Jonathan Culler 1981: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London.  
 Gérard Genette 1982: *Palimpsestes* (la littérature au second degré). Pariz.  
 Ivan Grafenauer 1951: *Slovenske pripovedke o kralju Matjažu*. Ljubljana.

- Marko Juvan 1985: Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja. *Slavistična revija* 33/1985, str. 52–70.
- — — 1987: Dialog literature z literaturo ali kaj so literarne reference. *Problemi – Literatura* 25/1987, 1, str. 99–111.
- — — 1988: Krst pri Savici kot »citat«. *Problemi – Literatura* 26/1988, 6, str. 87–102.
- Wolfgang Karrer 1985: Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. V: Broich/Pfister 1985: 98–116.
- Julia Kristeva 1969: *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Pariz.
- Renate Lachmann 1983: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die »fremden« Texte. *Poetica* 15/1983, 1–2, str. 66–107.
- Boris Merhar 1952: *Opombe*. V: I. Cankar, ID 4. Ljubljana.
- Manfred Pfister 1985a: Konzepte der Intertextualität. V: Broich/Pfister 1985: 1–30.
- Jože Pogačnik 1988. *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno* (Motiv Lepe Vide v slovenski književnosti). Ljubljana.
- Anton Popovič 1976: Aspects of metatext. *Canadian review of comparative literature* 1976, 3, str. 225–235.
- Michel Riffaterre 1979: Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. *Révue d'esthétique* 32/1979, 1–2, str. 128–150.
- Edward W. Said 1983: *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.
- Bernd Schulte-Middelich 1985: Funktionen intertextueller Textkonstitution. V: Broich/Pfister 1985: 197–242.
- Igor P. Smirnov 1980: Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principy usvoenia drevnerusskogo teksta poétičeskimi školami konca XIX – načala XX vv. (na materiale »Slova o polku Igorove«). V: Blokovskij sbornik IV, Tartu, str. 246–276.
- Karlheinz Stierle 1983: Werk und Intertextualität. V: *Dialog der Texte* (Hamburger Kolloquium zur Intertextualität). Ur. W. Schmid/Wolf-D. Stempel. (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11.) Dunaj. Str. 7–24.
- Marko Terseglav 1987: *Ljudsko pesništvo*. (Literarni leksikon 32.) Ljubljana.
- P. H. Torop 1981: Problema inteksta. V: *Tekst v tekste*. Semeiotike, Trudy po znakovym sistemam. Tartu. Str. 33–44.
- Claus Uhlig 1985: Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History. *New Literary History* 1985, 3, str. 481–513.
- Franč Zadavec 1980: Simbolizem in Cankarjeva literatura. V: *Isti, Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota. Str. 53–72.
- — — 1981: Cankarjevi folklorni junaki. V: *Isti, Umetnikov »črni piruh«*. Ljubljana. Str. 17–32.
- Robert Young 1981: *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ur. in uvod R. Young. London/New York.



## SUMMARY

The intertextual relationships among Ivan Cankar's story *Potepuh Marko in Kralj Matjaž* (1905), the conventions of folk (narrative) poetics, the intertext of the King Matjaž tales, and the *Pijanec pri kralju Matjažu* are explained in the present article through the concept of intext. The intext intermediates between the metatext and the prototext; its markers are "doubly encoded" by both of them. The intext is a representation of the prototext or the protosystems as articulated for the reader by the metatext. The intext, which guides the reader's memory towards the *déjà lu*, is brought about in Cankar's story basically by two manners of drawing upon previous texts: (1) by imitating the conventions of folkloric storytelling (e.g. formalism, parallelism, elements of the fantastic), (2) by transposing the plot or segments thereof, motifs, relationships and characters (e.g. the "Golden Age" of Matjaž's reign, his sleep in the cave, the arrivals of visitors, the anticipation of Matjaž's return and of the recommencement of prosperity for the peasants). Thus employed, the foreign elements and their interrelationships are anagrammatically incorporated into the new significant environment throughout the narrative. The folklorized intext is therefore not only subject to transformations that are motivated by symbolist poetics (e.g., symbolization, aestheticization, narrative complexization of folklore), it also enters into a relationship with the metatext, a relationship of mutual interpretation, endowment with meaning, evaluation, and a dialogical bestowal of sense. At first, the King Matjaž stories are perceived chiefly identificationally: they function as an interpretant of the principal character's "yearning" (*hrepenenje*). They illuminate his ambivalence in the categories of the already familiar, traditional, "key" text, thus, among other things, facilitating the intelligibility of the narrativized material. However, the story about Marko the Vagabond is in turn an interpretant of the intertext of the King Matjaž tales: the latter makes the values that have been accumulated in the underlying folk tales increasingly problematic and finally negates them. – The present article offers, in addition to its theoretical layer, a starting point for the interpretation of Cankar's tale *Potepuh Marko in kralj Matjaž* and for some of the functions of the intertextual linkages with folk poetics and its texts in the *Moderna* period. With this tale, Cankar – among other things – deconstructed the opposition between noble style and foreign (= non-national) spirit, which at the time was almost a cliché of the reception of his literature in Slovenia.



## OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

### SPRACHE UND LITERATUR ALTRUSSLANDS\*

Pričujoči zbornik prinaša prispevke s simpozija, ki je leta 1984 potekal v Münstru in je bil posvečen starejšim obdobjem ruske literature in jezikovne zgodovine. Večina prispevkov predstavlja domet sodobne slavistike iz Zvezne republike Nemčije, vendar so vključeni tudi prispevki slavistov iz drugih dežel (Avstrije, Švice, Nizozemske in Sovjetske zveze).

Naslov zbornika je potreben manjšega komentarja. Izraz *Altrussland* je prevod ruskega izraza *Drevnjaja Rus'*. Ta besedna zveza ima glede na to, na katero zgodovinsko obdobje se nanaša, različen pomen. V času do približno 14. st. pomeni ozemlje in politične tvorbe, ki so združevale vse Vzhodne Slovane, torej prednike Rusov, Ukrajincev in Belorusov, od tedaj naprej pa se po navadi nanaša samo na Ruse; enako velja za pridevnik *drevnerusskij*. Tudi prispevki v zborniku se torej ukvarjajo, v kolikor obravnavajo najstarejša obdobja, z literaturo in jezikovno zgodovino vseh Vzhodnih Slovanov.

Glede na to, da so eden najpomembnejših in najboljšežnejših virov za raziskovanje jezikovne zgodovine pri Vzhodnih Slovanih literarni spomeniki, precej prispevkov raziskuje posamezna besedila z jezikovnega, pa tudi kulturnozgodovinskega in literarnega vidika, tako da se kaka ostra meja med literarnimi in jezikoslovnimi prispevki večkrat ne da določiti.

Z vprašanji, ki zadevajo širše probleme jezikovne zgodovine Vzhodnih Slovanov, se ukvarjata Gerta Hüttl-Folter in Helmut Keipert. *Gerta Huettl-Folter* v svojem prispevku »K vlogi 17. st. v ruski jezikovni zgodovini« kritično dopolnjuje nekatere poglede B. A. Uspenskega na to obdobje. Ker je nova in sveža koncepcija B. A. Uspenskega o zgodovini ruskega knjižnega jezika (prim. Uspenski 1983) doživela v rusistiki veliko odmevov, tako sprejemajočih kot zavračajočih,<sup>1</sup> je vredno, da jo tu na kratko povzamemo. Njegova koncepcija sodi v starem sporu o izvoru ruskega knjižnega jezika v tisto strujo, ki vlogo knjižnega jezika v prvih stoletjih slovstva pri Vzhodnih Slovanih brez pridržka priznava cerkveni slovanščini. Za opis večstoletnega sožitja cerkvene slovanščine in avtohtone vzhodne slovanščine oz. po 14. st. ruščine uporablja razlagalni model diglosije, kot ga je opisal Ferguson za jezikovne položaje arabskih dežel, Grčije, nemško govoreče Švice in nekaterih drugih dežel (Ferguson 1964). Gre za tako sožitje dveh jezikov pri eni skupini govorcev, pri katerem se funkcije teh dveh jezikov nahajajo v dopolnjevalni razvrstitvi. En jezik je knjižen, bolj ali manj normiran, v njem je običajno napisana sakralna literatura, je prestižen, vendar ni materni jezik nobenega govorca, zato se ga je treba naučiti. Drugi jezik je neknjižen, ni normiran, je pa materni jezik govorcev. Za položaj diglosije je značilna načelna nemožnost vzorednih besedil v obeh jezikih. Sakralna besedila so npr. vselej v knjižnem jeziku, pogovori o vsakdanjih rečeh pa vselej v neknjižnem. Zaradi tega nosilci diglosije od znotraj po navadi sploh ne opazijo, da uporabljajo dva jezika, prej pa to opazijo tujci. Taki odnosi po mnenju Uspenskega v veliki meri veljajo tudi za razmerje med cerkveno slovanščino in vzhodnoslovanskimi jeziki, in sicer v Moskovski Rusiji do približno polovice 17. st., medtem ko v današnji Ukrajini in Belorusiji, ki sta bili od 13. st. naprej v sklopu litovske in kasneje poljske države, doživijo bistvene spremembe že prej. V Ukrajini in Belorusiji se je namreč začel razvijati pod vplivom latinsko-poljske dvojezičnosti (dvoje-

\* Ur. Gerhard Birkfellner, Gerhard Ressel, Hubert Roesel in Friedrich Scholz, *Studia slavica et baltica*, 8. zvezek.

<sup>1</sup> Isačenko (1980: 69 ss) in Huettl-Folter (1983: 26ss) oba, sicer s pridržki, sprejemata to teorijo, nasprotujejo pa ji npr., Filin (1981: 236), Gorškov (1984: 60), Worth (1984: 232).

zičnost je za Uspenskega položaj, ko sta si v neki govorni skupnosti dva jezika več ali manj enakopravna in so njune funkcije ekvivalentne, oba sta kodificirana, možen je prevod iz enega jezika v drugi) poleg starega knjižnega jezika, namreč cerkvene slovanščine, ki so jo začeli dojemati kot nekakšen funkcionalni ekvivalent latinščine, še drug knjižni jezik, t. i. »ruska prosta mova«. Ta jezik – funkcionalni ekvivalent poljščine – je temeljil na starem vzhodnoslovanskem uradovalem jeziku litovske kneževine, različne vrvine pa je črpal tudi iz žive beloruščine in ukrajinščine. Jezikovni položaj v Ukrajini in Belorusiji po besedah Uspenskega kalkira jezikovni položaj na Poljskem. Poleg mnogih novosti, ki jih ta položaj, ki je dejansko odraz vključevanja teh dežel v zahodni kulturni model (diglosija je jezikovni položaj, ki je značilen zlasti za zaostale družbe z majhno stopnjo pismenosti), prinaša, je treba omeniti zlasti prevode sakralnih del v »prosto movo« (npr. Peresopnicki evangelij), kar je v položaju diglosije nekaj nemogočega (ruski prevod Biblije je bil prvič izdan šele l. 1819, gl. Isačenko 1980: 231, celotna Biblija v ruščini pa je na razpolago šele l. 1976, gl. Keipert 1984: 456).

Medtem ko se dogajajo v Belorusiji in v Ukrajini te burne novosti v jezikovnem položaju (ki so, kot omenjeno, odraz kulturnih sprememb), vlada v Moskovski Rusiji v 16. in v prvi polovici 17. st. še diglosija. Od srede 17. st. pa začno v zvezi s političnimi dogodki poljski vplivi prek Ukrajine in Belorusije prodirati tudi v Moskovsko Rusijo. Pri tem so igrali pomembno vlogo številni učeni prišleci iz Ukrajine in Belorusije, ki so po besedah Uspenskega v Moskovsko Rusijo s seboj prinesli jezikovni položaj. V tem času tudi Moskovska Rusija doživi preobrat od diglosije k dvojezičnosti, pri čemer prevzame vlogo latinščine seveda tudi tokrat cerkvena slovanščina. Jezik, ki naj bi prevzel funkcijo »proste move«, torej knjižna ruščina, pa mora šele nastati. Kot projekt ga omenja veliko ruskih piscev, jezik, ki ga želijo pisati, imenujejo pogosto »preprosti jezik« (»prostoj jazyk«, kar je kalk izraza »prosta mova«).

Po tem kar obširnem prikazu koncepcije Uspenskega se vrnimo k prispevku Gerte Hüttl-Folter. Avtorica, ki se sicer na splošno s koncepcijo diglosije strinja, očita Uspenskemu poenostavljanje pri sliki prenosa jezikovnega položaja. Nekatera dela, napisana v prosti movi, so bila v Moskovski Rusiji prevedena v cerkveno slovanščino. Poleg tega so se mnoge latinske in poljske besede iz proste move prenašale tako v cerkveno slovanščino kot tudi v ruski uradovalni jezik, ne glede na to, da slednji ni bil ekvivalent proste move. G. H. F. se torej zdi, da takšna dejstva govore proti prenosu jezikovnega položaja, saj gre dejansko za močan vpliv, vendar ne po kakem modelu, po katerem vpliva na csl. latinščina, na nastajajoči ruski knjižni jezik pa prosta mova. V drugi polovici 17. st. v Moskovski Rusiji ne moremo govoriti o dvojezičnosti, saj ta termin predpostavlja dva kodificirana jezika, česar pa tedaj v Moskovski Rusiji ni bilo. Pač pa se pojavi opazno stremljenje po pisanju poenostavljene cerkvene slovanščine, ki naj bi postala sodobnejše in gibkejše izrazno sredstvo. Tako vlada v drugi polovici 17. st. po mnenju G. H. F. v Moskovski Rusiji še trdna diglosija, večje spremembe v jezikovnem položaju se začno šele v 18. st. Misel o drugi polovici 17. st. kot o obdobju prehoda od diglosije k dvojezičnosti G. H. F. torej odklanja, ker drugega kodificiranega jezika preprosto še ni bilo.

Vendar je treba reči, da sam Uspenski v svojem delu iz l. 1983 ne govori izrecno, da je vplivala prosta mova na nastajajoči ruski ekvivalent oz. da prosta mova ne bi mogla vplivati na rusko csl. Dobesedno pravi takole: »Če cerkvena slovanščina jugozahodne redakcije neposredno vpliva na velikorusko cerkveno slovanščino, pa je bil neposreden vpliv »proste move« nemogoč, saj vzporednega, ekvivalentnega pojava v velikoruskih okoliščinah ni bilo. Vendar se prevzame prav jezikovni položaj – sam pojem »preprostega jezika«... kot posebna oblika knjižnega jezika..., ki je v nasprotju s csl. in z govorjenim jezikom« (str. 91). In dalje: »Besedila, napisana v »preprostem jeziku« imajo le malo podobnosti med sabo..., kaj pa naj bi bil »preprost jezik«, ni bilo jasno, obstajalo pa je tako rekoč družbeno naročilo,

da bi se v njem pisalo.« (str. 95) Njegovi argumenti v prid tezi, da v 17. st. v Moskovski Rusiji ne moremo več govoriti o trdni diglosiji, ne temeljijo zgolj na obstoju ekvivalenta proste move, ampak tudi na drugih znakih, ki napovedujejo razpad diglosije, npr. na rabi csl. za parodije. Očitno umestna pa je pripomba G. H. F., da je bil eden od poskusov izhoda iz utesnjujoče situacije diglosije tudi težnja pisati v poenostavljeni različici csl. Ta rešitev seveda ni bila ravno posnetek jugozahodne jezikovne situacije in je bila za Moskovsko Rusijo pravzaprav bolj naravna, vendar ni uspela. Zanimivo je, da Uspenski v svoji lani izšli knjigi, kjer podrobneje razvija teze, ki jih je postavil že l. 1983, namenja precej pozornosti novim funkcijam in novi obliki cerkvene slovanščine v 2. pol. 17. st. in poudarja, da je bil model dvojezičnosti sicer res prevzet po jezikovnem položaju v Belorusiji in Ukrajini, vendar je sam proces nastajanja novega knjižnega jezika potekal v Moskovski Rusiji precej drugače kot pri sosedih (Uspenski 1987: 326).

Naslednji prispevek, ki ga bomo natančneje obravnavali, je prispevek *Helmuta Keiperta* »Cerkvena slovanščina in latinščina. O primerljivosti dveh srednjeveških jezikov kulture«. Avtor najprej poda pregled zgodovine tega vprašanja, saj so primerjave med vlogo latinščine v katoliških deželah in vlogo cerkvene slovanščine pri Vzhodnih Slovanih že dolgo prisotne v opisih ruske jezikovne zgodovine. Avtor sam skuša primerljivost vloge obeh jezikov obravnavati upoštevajoč čim več vidikov in na čim bolj sistematičen način. Primerna podlaga za to se mu zdijo tiste lastnosti knjižnega jezika, ki so jih formulirali v praškem lingvističnem krožku, torej: polivalentnost, stilistična razčlenjenost, kodifikacija in nadregionalna veljavnost njegovih norm. Opirajoč se na iste kriterije je Keipert tudi na nov način obravnaval zgodovino ruskega knjižnega jezika (Keipert 1984). Z ozirom na polivalentnost primerjanih jezikov Keipert ugotavlja, da je bila raba csl. pri Vzhodnih Slovanih bistveno bolj omejena kot raba latinščine v Zahodni Evropi. V csl. ni bilo niti verznihs besedil niti dramatike (če ne upoštevamo himnografije in literarnih del iz 17. st.). O rabi csl. pri ustnem sporazumevanju je preprosto premalo podatkov, za pravne in uradniške dokumente pa, kot je znano, ni bila rabljena csl., ampak vzhodnoslovanski uradovalni jezik. Zdi se, da je pri tem vidiku treba upoštevati celoten kulturni kontekst. To, da se csl. ni uporabljala za verzna in dramska besedila, ne pomeni, kot pri uradniških besedilih, da se je za taka besedila uporabljal kak drug jezik, ampak, da takih besedil pri Vzhodnih Slovanih, kolikor je znano, v prvih stoletjih sploh ni bilo. Podobno velja za jezik znanosti. Tega pri vzhodnih Slovanih, vsaj v zahodnem smislu, prav tako ni bilo, ker ni bilo znanstvenih in izobraževalnih institucij (npr. univerz). Raba knjižnega jezika v različnih zvrsteh je torej odvisna tudi od obstoja teh zvrsti, kar pa je spet odvisno od celotnega kulturnega konteksta. To sicer poudarja tudi sam avtor, ko omenja, da omejenost csl. besednega zaklada za izražanje pojmov z najrazličnejših vsebinskih področij ni pogojena z omejenostjo jezika, ampak s celotno situacijo v deželah, kjer se je ta jezik uporabljal.

V zvezi z nadregionalnostjo avtor poudarja, da je bila regionalna obarvanost besedil značilna tako za srednjeveško latinščino kot za cerkveno slovanščino. Razliko med latinščino in csl. vidi avtor upravičeno predvsem v tem, da ima latinščina za korpus besedil, ki veljajo za nadregionalni zglede, antična besedila, medtem ko kanonski csl. teksti že sami po sebi predstavljajo regionalno redakcijo, namreč makedonsko-bolgarsko. Poleg tega je skupina csl. besedil po obsegu in tematiki razmeroma nevelika. Negativno je na homogenost csl. gotovo tudi vplivala odsotnost osrednje cerkvene oblasti, odsotnost slovnice kodifikacije in urejenega šolstva. Nadaljnja posebnost je razmeroma majhen delež izvornih del v primerjavi s prevodi in veliko krajša tradicija slovnicih del o csl. Učenje csl. in sestavljanje slovnice se je začelo pravzaprav šele proti koncu obdobja diglosije, in sicer pod močnim vplivom latinščine (prim. Derganc 1986). Pri emancipaciji narodnih jezikov od csl. oz. latinščine so tudi razlike. Medtem ko je na slovnico kodifikacijo jezikov, ki so nastali v latinskem svetu, pretežno vplivala latinska gramatična tradicija, pa so pri nastajanju prvih slovnice in slovarjev npr.

ruščine poleg sl. odločilno sovplovala tudi podobna dela v latinščini in sodobnih evropskih jezikih.

Našteto je po avtorjevem mnenju dovoljšen dokaz za to, da je treba pri primerjavi vloge latinščine in sl. ravnati zelo previdno. Csl. ni latinščina vzhoda, čeprav nekateri vidiki njene uporabe spominjajo na uporabo latinščine v srednjeveški Zahodni Evropi («zahoden» je treba tu razumeti kot opozicijo pravoslavnim vzhodnim deželam). Vendar to ne pomeni, da ni smotno skrbno proučevati posamezne vidike te primerjave.

Očitno gre pri raziskavi zgodovine knjižnih jezikov za zelo široke zgodovinsko-kulturne raziskave, saj so knjižni jeziki skoraj toliko kot jezikovni tudi kulturno-politični fenomen. Razlike med vlogo latinščine in cerkvene slovanščine seveda ne izvirajo toliko iz jezikovno imanentnih razlik kolikor iz razlik v položaju literature, znanosti, izobrazbe itd. v latinskem oz. sl. svetu.

Po tem podrobnejšem pregledu obeh prispevkov, ki se ukvarjata s splošnejšimi vprašanji zgodovine ruskega knjižnega jezika, se bomo bežneje lotili še ostalih. *Richard Bosley* v sestavku »Teza A. A. Šahmatova o izgubljenem žitiju sv. Antonija« domnevo ruskega jezikoslovca o obstoju takega žitija zavrača in sicer po ponovni preučitvi relevantnih virov. *Herbert Bräuer* v sestavku »Sklanjanje in izpeljevanje tujih lastnih imen v ruščini v 17. stoletju« na osnovi obširnih virov, ki so šele nedavno postali dostopni, ugotavlja, na kakšen način so se tuja lastna imena oblikoslovno in besedotvorno vklapljala v ruščino. V 17. st., ko se je začel v ruska besedila velik dotok tujih besed, slovnične normiranosti pa še ni bilo, srečamo dve nasprotujoči se težnji. Deloma se takšne besede s tujo morfološko zgradbo ne pregibajo, deloma pa se pregibajo s pomočjo različnih morfoloških sredstev – s krnitvijo in s podaljševanjem osnove. Sčasoma je v knjižnem jeziku prevladala prva težnja, kar je povzročilo, da imamo v današnji knjižni ruščini razmeroma veliko število nesklonljivih samostalnikov, vendar je težnja po oblikoslovnem prilagajanju tujih besed še danes ostala živa v nižjih vrsteh: v pogovornem jeziku in prostorečju. *Christian Hannick* je svoj prispevek »Moskovska in kijevska mitropolija po florentinskem koncilu v luči mitropolijskih pisem« posvetil razburljivim dogajanjem vzhodnoslovanske cerkvene zgodovine. Gre za cerkvene in politične spore, ki so nastopili po letu 1439, ko je ruski mitropolit, Grk Izidor, na florentinskem koncilu sprejel unijo z rimsko cerkvijo.<sup>2</sup> Moskovski knez Vasilij II. je uniji nasprotoval iz verskih in političnih razlogov, Izidorja je zaprl in postavil drugega mitropolita. Avtor prispevka je na osnovi analize korespondence med udeleženci spora: knezom, sinodo ruskih škofov, papežem in carigraskim patriarhom dodatno osvetlil te dogodke. *Roland Marti* skuša natančneje določiti pojem arhaizma v stari ruščini. Ta naloga je zaradi soobstojanja različnih jezikovnih sistemov v enem besedilu zelo zapletena. Avtor meni, da je ena od zanesljivih metod pri določitvi arhaizmov naslonitev na signale piscev. Če je kaka beseda v več prepisih zamenjana ali razložena, lahko po izključitvi drugih vzrokov s precejšnjo gotovostjo sklepamo na arhaizem. *Fred Oten* poroča o svoji raziskavi potopisa neznanega avtorja po Zahodni Evropi v letih 1697-99. Delo je napisano v ruščini, ki je blizu t.i. uradniškemu jeziku («delovoj jazyk»). Avtor, ki je bil očitno iz visokih krogov, blizu Petru Velikemu, natančno popisuje svojo pot in znamenitosti krajev, kjer se je ustavil, pri čemer prihaja večkrat do izraza dejstvo, da gleda na te stvari z očmi človeka z drugačnim kulturnim ozadjem. Nerazumevanje tuje situacije in težave z jezikom, ki večkrat ne omogoča ustreznega opisa, povzročajo nekatera nerazumljiva mesta v besedilu. F. Oten nekatera taka mesta, kot kaže, uspešno pojasnjuje, obenem tudi razkriva ime doslej

<sup>2</sup> Ta zgodovinski dogodek je opisala v svojem romanu *Marpurgi Zlata Vok ač*. Mitropolit se je namreč iz Firenz vračal v Rusijo prek naših krajev. O mitropolitu Izidorju je objavila tudi študijo v *Dialogih*, 1976, št. 9 in 10. (Za poslednji podatek se zahvaljujem prof. J. Rotarju.)

neznane avtorja: po njegovem mnenju je to A. M. Apraksin. *F. B. Poljakov* kritično analizira vsebino polemičnega srednjeveškega besedila »Slovo nekoeo xristoljubca revniteljja po pravoy vere«. Z natančno analizo zgradbe tega spisa avtor odkriva nov smisel besedila. Meni namreč, da v tem besedilu ne gre toliko za odvrčanje od poganskih običajev, kot se je mislilo doslej, ampak bolj za odvrčanje nepoučenih kristijanov od nepravilnega ravnanja. *Gerhard Ressel* se zavzema za sistematično preučevanje besedotvorja v stari ruščini in prikazuje to na zgledu besednega gnezda leksema »beda«, pri čemer uporablja podatke iz historičnega slovarja. *F. Scholz* je posvetil obsežno študijo angelološkim predstavam v molitvah Kirila Turovskega, nadarjenega cerkvenega pisca iz 12. st. Na temelju natančne analize ugotavlja, da so bile te molitve namenjene menihom – članom skitskih (puščavniških) samostanov. Istemu staroruskemu pisatelju je posvečen tudi prispevek *A. E. Suprunova*. To je zanimiva besediloslovna študija krajšega besedila Kirila Turovskega: Pridiga na Cvetno nedeljo. Avtor proučuje distribucijo besedišča v besedilu, pomenske in slovnične odnose med besedami, razvršča besede v tematske skupine in ugotavlja, da je besedišče z enakim ali podobnim pomenom po celem besedilu precej enakomerno porazdeljeno. Pojavlja se precej ponovitev in delnih ponovitev, ki vzdržujejo koherenco besedila. Taka organiziranost besedila ne služi razvijanju pripovedi, ampak ima namero, da se vsebina besedila čim globlje vtisne poslušalcem v zavest. *William R. Veder* obravnava v svojem prispevku načelne težave pri ugotavljanju obsega avtohtone staroruske oz. vzhodnoslovanske literature. Med deli, ki so brez dvoma nastala na vzhodnoslovanskih tleh in deli, za katera je dokazano, da so prepis ali prevod, je vrsta del, za katera se predpostavlja, da so vzhodnoslovanskega izvora, vendar so dokazi pogosto hudo pomanjkljivi. Na preprost, vendar logičen način avtor pokaže, da za nekatere kompilacije poučnih del (nekatero verzije t.i. »Pčele« in »Izmaragda«) ne more veljati za dokazano, da so nastale na vzhodnoslovanskih tleh, kot se je doslej menilo. *G. Wytrzens* prinaša nekatere pripombe k znamenitemu in spornemu Slovu o polku Igoreve. Meni, da spričo izredno obsežne literature o tem delu pogosto prihaja do neupoštevanja ugotovitev nemških rusistov v ruskih obravnavah Slova. Hkrati avtor obžaluje, da ugotovitve nemške rusistike o Slovu zaenkrat še niso pripeljale do tako reprezentativne izdaje kot sta bili izdaji Jakobsona ali Nahtigala. Avtor tudi komentira monografijo B. Gasparova »Poetika Slova o Polku Igoreve« (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 12, 1984), ki prinaša enega od odgovorov na staro vprašanje, ki ga je Puškin takole formuliral: »Komu bi padlo na pamet vzeti za predmet epa malo znan pohod neznanega kneza?« Gasparov meni, da gre pri tem delu za mitološki ep, za mit o junakovi smrti in vrnitvi iz onostranstva. Gasparov tudi meni, da je raba večine besed v epu, ki se pojavljajo v nepolnglasni obliki, motivirana z njihovo povezanostjo z mitološko ali obredno vsebino (npr. »zlat, zlatoverxij, srebren«). Ta domneva je za nas zanimiva: če namreč drži, bi to zahtevalo nekatere popravke v Nahtigalovi rekonstrukciji Slova. Nahtigal je namreč skoraj vse nepolnglasne oblike pripisoval posegom kasnejših prepisovalcev in te oblike rekonstruiral s polnglasnimi (Nahtigal 1954: verzi 8.14, 23.13, 29.12 itd). Zbornik se končuje s prispevkom glavnega urednika *G. Birkfellnerja*, o epitetu »Zarazskij/Zarajskij«, ki se pojavlja v imenu priljubljene in znamenite ruske ikone »Sv. Nikola Zarazskij«. O izvoru imena je bilo izrečenih več hipotez, ki pa avtorja ne prepričajo. Njegova hipoteza je, da izvira ime te ikone iz besede »zaraziti«, za katero prinaša ruski historični slovar pomen »udariti«. Sv. Nikola je namreč na koncilu v Nikeji v jezi udaril heretika Arija. Vendar predstava o besnem, nasilnem svetniku ni ustrezala cerkvenim krogom, zato se je sčasoma zabisala, deloma tudi s spremembo epiteta iz »Zarazskij« v »Zarajskij«. Avtorjeva razlaga je nedvomno duhovita in podkrepljena z zgodovinskimi argumenti, vendar bi bila prepričljivejša, če bi navedel tudi besedotvorne paralele.

»Do virov pridemo le, če plavamo proti toku.« S tem aforizmom Stanislaw Jerzy Leca urednik zbornika posrečeno opisuje stanje v sodobni slovanski filologiji, ki zadnja desetletja

medievističnim študijam ni bila preveč naklonjena. V tem smislu pričujoči zbornik vsekakor plava proti toku, in to uspešno.

#### Literatura

- Derganc 1986: A. Derganc, Prve cerkvenoslovanske slovnice in Bohoričeva slovnica. V: SR 1986, 1. 67–76.
- Ferguson 1964: Ch. A. Ferguson, Diglossia. V: Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology. Ed. D. Hymes. New York, Evanston, London 1964.
- Filin 1981: F. P. Filin, Istoki i sud'by russkogo literaturnogo jazyka. Moskva 1981.
- Gorškov 1984: A. I. Gorškov, Teorija i istorija russkogo literaturnogo jazyka. Moskva 1984.
- Hüttl-Folter 1983: G. Hüttl-Folter, Die trat/torot-Lexeme in den altrussischen Chroniken. Dunaj 1983.
- Isačenko 1980: A. Issatschenko, Geschichte der russischen Sprache I. Heidelberg 1980.
- Keipert 1984: H. Keipert, Geschichte der russischen Literatursprache. V: Handbuch des Russisten. Wiesbaden 1984, 444–482.
- Nahtigal 1954: R. Nahtigal, Staroruski ep Slovo o polku Igofevč. Ljubljana 1954.
- Uspenski 1983: B. A. Uspenskij, Jazykovaja situacija Drevnej Rusi i ee značenie dlja istorii russkogo literaturnogo jazyka. Moskva 1983.
- Uspenski 1987: B. A. Uspenskij, Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI–XVII vv.). München 1987.
- Worth 1984: D. S. Worth, Toward a Social History of Russian. V: Medieval Russian Culture, California Slavic Studies XII. Berkeley, Los Angeles, London 1984, 227–247.

Aleksandra Derganc  
Filozofska fakulteta

#### POPRAVEK

V sestavku H. Steenwijka v SR 1988, 4, popravi *sprednji* (str. 332, vrst. 27) → *zadnji*; *nazaj* in [ø] (332, 28) → *naprej*, [ɹ]; *oditi* (332, 41) → *hoditi*; *nevtralizira* (333, 39) → *neobvezno nevtralizira*; 1985 (335, 1) → 1895; *H. S.*) (335, 10) → *H. S.*). Opomba 3 (333, 36) se nanaša na enoto 3.7. Pod naglašeni samoglasniki v besedah *parš'la*, *d'aT* (332, 23 oz. 24) in *taci* (334, 34) je izpadlo znamenje dve piki; na dnu str. 331 po vrst. 47 v op. 1 besedilo *Pripominja pa, da pogostost in razvrstitev fonemov nista po vsem rezijanskem govornem področju enaki*; na dnu str. 334 izvzemši podčrtani opombi (torej po vrst. 45) pa podatki:

24 × a: *šal* Mat. 4 itn. 14 ×,  
*paršal* Mat. 6 itn. 8 ×,  
*dušal* Mat. 5/Mat. 11,

toda tudi *šil* Mat. 12,  
toda tudi *peršil* Mat. 25,  
toda tudi *dušil* Mat. 526.







## AVTOR JEM

Prispevki za Slavistično revijo naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z »...«, prevodi, pomeni itd. pa z '...'

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo prečrkujejo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	г . . . . . h	Ruski	х . . . . . x
Makedonski	ѓ . . . . . ġ	Srbohrvatski	х . . . . . h
Srbohrvatski	ђ . . . . . d	Srbohrvatski	ц . . . . . dž
Ruski	е . . . . . e	Ruski	щ . . . . . šč
Ruski	ё . . . . . ě	Bolgarski	щ . . . . . št
Ukrajinski	є . . . . . je	Ruski	ь . . . . . ' .
Ukrajinski	и . . . . . y	Bolgarski	ъ . . . . . ā
Ukrajinski	і . . . . . i	Ruski	ы . . . . . y
Ukrajinski	ї . . . . . ji	Ruski	ъ . . . . . " .
Ruski	й . . . . . j	Ruski	ѣ . . . . . ě
Makedonski	ќ . . . . . ĳ	Ruski	э . . . . . è
Srbohrvatski	љ . . . . . lj	Ruski	ю . . . . . ju
Srbohrvatski	њ . . . . . nj	Ruski	я . . . . . ja
Srbohrvatski	ћ . . . . . č		

Rokopis razprave naj ne presega 25 avtorskih strani, kritike 12, poročila 2—4. Jezikovno in tehnično nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic informira pa naj o rezultatih razprave, ne o metodi in/ali tematiki.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (vse tudi ob morebitnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrežno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje in prejema Založba Obzorja, ne uredništvo).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za Slavistično revijo pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede (Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana). Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

## V OCENO SMO PREJELI

*Canadian Contributions to the International Congress of Slavists, Sofia, 1988.*  
Toronto: Canadian Association of Slavists, 1988. (= Canadian Slavonic Papers, An Inter-disciplinary Quarterly Devoted to the Soviet Union and Eastern Europe, XXX/1, March 1988.) VI + 170 + (IV) str.

*Mentor*, mesečnik za vprašanja literature in mentorstva, X/3-4. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Odbor za literarno dejavnost, 1989. Str. 93-184.

*Panorama češskoj literatury* 10. Organ Sojuza češskix pisatelej, Češskogo literaturnogo fonda, Teatral'nogo i literaturnogo agentstva «Dilija». Praga: Panorama, 1988. 160 str.

*Književni jezik* XVIII/1. Sarajevo: Institut za jezik, 1989. Str. 1-60 (= IV + 60 + II str.).

*Săpostavitelno ezikoznanie*, spisanie na sofijskija universitet »Kliment Oxridski«, XIII/3, 4-5, 6. Sofija: Universitetsko izdatelstvo »Kliment Oxridski«, 1988. 124 oz. 236 oz. 152 str.

**Glavna financerja Raziskovalna in Kulturna skupnost SR Slovenije.**

**Glavna sofinancerja Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani in  
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti  
v Ljubljani.**