

UDK 806.1 + 881.09(05)

ISSN 03506894

ISBN 86-377-0087-x

SLAVISTIČNA REVIJA

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

SRL 1986
3

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 34	ŠT. 3	STR. 233-340	LJUBLJANA	JUL.-SEP. 1986
-----	-----------	-------	--------------	-----------	----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

France Bernik	Etika in ideologija v Kocbekovi vojni prozi	233	A
Janko Kos	Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda	247	N
Katarina Salamun- -Biedrzycka	Prežihov Voranc in njegov načrt »predstavitev junaka«	259	N
Julian Kornhauser	Kubistični prostor v poeziji Rade Drainca	273	P/P
Anton Trstenjak	Grafološko karakterološka oznaka slovenskih književnikov	279	A
Tone Pretnar, Miran Hladnik	Bravničarjevi posegi v besedilo Cankarjevega <i>Pohujšanja</i>	315	A

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

Bratko Kreft	Osebnost Matije Murka (Ob stopetindvajsetletnici rojstva)	321	R
Jože Munda	<i>Bibliografija Borisa Paternuja (Ob šestdesetletnici)</i>	329	

CONTENTS

STUDIES

France Bernik	Ethics and Ideology in E. Kocbek's War Prose	233
Janko Kos	Slovene Literature and Historical Avant-garde	247
Katarina Salamun- -Biedrzycka	Prežihov Voranc and His Plan of the "Portrayal of a Hero"	259
Julian Kornhauser	The Cubist Space in the Poetry of Rade Drainac	273
Anton Trstenjak	A Graphological Character Analysis of Slovene Men of Letters	279
Miran Hladnik, Tone Pretnar	Matija Bravničar's Adaptation of Ivan Cankar's Text <i>Pohujšanje v dolini šentflorjanski</i>	315

REVIEWS — NOTES — REPORTS — MATERIALS

Bratko Kreft	The Personality of Matija Murko	321
Jože Munda	<i>The Bibliography of Boris Paternu (On the Occasion of His 60th Birthday)</i>	329

Uredniški odbor — Editorial Board: France Bernik, Tomo Korošec, Jože Koruza, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede — Editor in Chief for Literary Sciences), Alenka Sivic-Dular, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje — Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadravec.

Casopisni svet — Council of the Journal: Martin Ahlin, Drago Druškovič, Janez Dular, Andrej Inkret, Karmen Kenda, Boris Paternu, Jože Puhar, Jože Šifrer (predsednik — Chairman), Alenka Sivic-Dular, Jože Toporišič, Franc Zadravec.

Odgovorni urednik — Editor: Franc Zadravec, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana.

Tehnična urednika — Managing Editors: Velemir Gjurin, Miran Hladnik.

Naročila sprejema in časopis odpošilja — Subscription and Distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo mag. Marjan Znidarič.

Natisnila — Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana. — 900 izvodov — 900 copies.

ISBN 86-377-0087-x

ETIKA IN IDEOLOGIJA V KOCBEKOVI VOJNI PROZI

Zbirko novel Edvarda Kocbeka *Strah in pogum* iz 1951, prozo na temo druge svetovne vojne, je tedanja slovenska literarna kritika z eno samo izjemo zavrnila, avtor pa je bil izključen iz političnega življenja, deset let je bil prisiljen ostati celo zunaj kulturnega dogajanja. Interpretacija Kocbekove zbirke kot alternativnega, v vseh pogledih problemskega prikazovanja vojne tematike kaže, da je etično in filozofsko sporočilo novel izraz pisateljeve miselne koncepcije sveta, njegovih temeljnih nazorov o človeku in zgodovini.

Edvard Kocbek's collection of W. W. II-themed short stories *Strah in pogum* (1951) was rejected by the contemporary Slovene literary critics (with one exception), its author was excluded from political life and forced to stay even out of cultural life for ten years. When Kocbek's book is interpreted as an alternative presentation of the war theme, as a problem prose in all respects, it turns out that the ethical and philosophical message of Kocbek's short stories is an expression of the author's intellectual conception of the world, of his fundamental views of man and history.

Posebna smer v obravnavanju vojne tematike ima svoj začetek in svojo prvo predstavitev v zborniku *Narod se je uprl* (1951). Ta knjiga proze je bolj kot iz estetskoliterarnih razlogov pomembna zaradi drugačnega idejnega prikazovanja narodnoosvobodilnega boja. Zlasti se nam odkrije njena posebnost, če jo primerjamo z izborom vojne proze *Iz partizanskih let* (1947). Omenjeni izbor je sicer komaj štiri leta starejši od zbornika *Narod se je uprl*, toda prav med tem časom so se zgodile v Jugoslaviji bistvene spremembe, ki so pozitivno vplivale na dogajanje v kulturi in umetnosti. Predvsem iz teh sprememb leta 1948, če ne samo iz njih, si lahko razložimo dejstvo, da zbornik *Narod se je uprl* nima ideološko apologetskega uvoda kot izbor *Iz partizanskih let* in da ga uvaja širše, bolj ali manj vsenarodno, celo nadideološko posvetilo, namenjeno desetletnici ustanovitve Osvobodilne fronte slovenskega naroda. Razen teh razlik ne smemo prezreti še drugih posebnosti omenjenega zbornika vojne proze, zlasti ne tiste, ki se kaže v sestavi avtorjev, čeprav je večji del pripovednikov sodeloval v obeh antologijah. Tako najdemo v izboru leta 1947 in tistem štiri leta kasneje med sodelavci naše najvidnejše pisatelje, od starejših Lojza Kraigherja, Prežihovega Voranca, Juša in Ferda Kozaka, od predstavnikov srednje generacije pa Miška Kranjca, Antona Ingoliča, Ferda Godino, Ivana Potrča, Cirila Kosmača, Milana Šego in Miro Miheličevo. Pač pa je v zborniku *Narod se je uprl* nastopilo šest pisateljev, ki jih v izboru *Iz partizanskih let* ni. Poleg urednika Franceta Bevka so to Edvard Kocbek, Boris Pahor, Janez Gradišnik, Alojz Rebula in Vladimir Kralj. Gre torej predvsem za skupino krščanskosocialnih oziroma nepartijskih pisateljev, ki so v obravnavanje vojne tematike vnesli ideološko drugačne poglede, kar velja zlasti za Kocbeka in njegovo v zborniku natisnjeno *Blaženo krivdo*.

Zbornik *Narod se je uprl* je bil natisnjen v juliju 1951, izšel pa je, kot sodimo po časopisnih obvestilih, v drugi polovici julija, tako da je Kocbekova *Blažena krivda* prišla v javnost pred pisateljevo zbirko *Strah in pogum*. Zbirka novel je izšla oktobra tega leta, medtem ko se je novela *Blažena krivda*

— ob *Črni orchideji* Kocbekova najbolj alternativna obravnava narodnoosvobodilnega boja — srečala z bralci in literarno kritiko že poleti 1951, torej dva, tri mesece pred *Strahom in pogumom*. Odzivi na novelo so bili spontani, saj še niso predstavljali ideološke ofenzive, ki se je kmalu zatem sprožila na pisatelja. Bila so to avtentična pričevanja ocenjevalcev, drugačna od poznejše manj prijazne, apriorne zavrnitve zbirke, v nekem smislu pa tudi že napoved zavrnitve.

Kot urednik je zbornik *Narod se je uprl* javnosti predstavil France Bevk in poudaril dve njegovi posebnosti. Najprej izvirnost pripovednih del, to, da sta dva prispevka v zborniku sploh prvič natisnjena, pripoved Miška Kranjca *A magyár szent korona nevében* in Kocbekova *Blažena krivda*, trije nadaljnji prispevki pa naj bi do takrat bili znani le v odlomkih. Drugo prednost vojne proze je videl Bevk v dejstvu, da poskuša obravnavati »zunanjji in notranji lik našega borca, njegovo življenje in boje«. ¹ In tej težnji ustrezajo po njegovem zlasti Potrčev, Kocbekov in Ingoličev prispevek. Razen Bevkove informacije o zborniku sta izšli še dve oceni. V Slovenskem poročevalcu je zbornik pozitivno in miselno poglobljeno ovrednotil Božo Vodušek. Njegov pogled na partizansko prozo je izraz osebnega in nedogmatskega pojmovanja umetnosti, ki ga je formuliral na začetku ocene. Po Vodušku literatura ni zgolj odsev družbenega dogajanja, temveč so njene podobe hkrati »živi, oplajajoči in očiščujoči simboli, ki z lastno močjo snujejo novo življenje in posegajo v tok zgodovinskega razvoja.« ² Vodušek je tako poudaril človeško vrednost literature, njeno »življenje pospešujočo vlogo«, ³ ki je ni mogoče meriti z abstraktnimi estetskimi pojmi ali kategorijami. Ob tej bolj ali manj prikriti polemiki s teorijo socialističnega realizma je razumljivo, da Vodušek pritrtilno sodi o Kocbekovi *Blaženi krivdi*. Izraža sicer pridržek glede fabule novele oziroma njenega razpleta v dogajanju, ki naj bi dajal bralcu »vtis neke narejenosti«, ⁴ toda sporočilna vrednost *Blažene krivde* ostaja zanj sprejemljiva. Hvalevreden je zlasti pogum, s katerim se je Kocbek »lotil težkega moralnega problema.« ⁵ Drugačno mnenje o zborniku *Narod se je uprl* in o Kocbekovi noveli pa je zapisal Fran Petre, ki je vojno prozo ocenil s stališča socialističnega realizma. Njegovo vrednotenje zbornika se močno razhaja z Voduškovim. Če se npr. zdi Vodušku Kraljeva *Zgodba o jetniku, ki je strigel z ušesi* mojstrska, saj se odlikuje »po veliki notranji resničnosti«, ki vpliva na bralca z »nenavadno prepričljivostjo«, ⁶ je ta zgodba za Petreta »enostranska«. ⁷ Ali pripovedi Borisa Pahorja in Alojza Rebule, o katerih so si sodbe obeh ocenjevalcev prav tako različne. Če Vodušek opaža pri mladih tržaških pisateljih artizem besednega oblikovanja, jima Petre pripisuje »izumetničen prijem« ⁸ in ju postavlja pod vpliv sodobnih zahodnih književnosti, kar tedaj ni pomenilo samo kritike, temveč že kar ideološko obsodbo literature.

¹ Ljubljanski dnevnik 27. julija 1951, I, št. 23.

² *Narod se je uprl* (Slovenski poročevalec 22. julija 1951, št. 170).

³ Prav tam.

⁴ Prav tam.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

⁷ Beležke o narodno-osvobodilni literaturi (Ljubljanski dnevnik 4. avgusta 1951, I, št. 30).

⁸ Prav tam.

Podobno je s Petretovo oceno *Blažene krivde*, o kateri sicer beremo, da nastopa v njej pisatelj »s tenkočutnim zunanjim orisom življenja partizanov in kompliciranim dušeslovnim problemom izdajalca in izvrševalca smrtne kazni.«⁹ Petre uvršča Kocbeka celo med pripovednike, ki so po »globini psihološkega opazovanja« daleč pred drugimi sodelavci zbornika, dodaja pa kritično opazko, ki poruši navedena zapažanja in predstavlja njegovo zadnjo besedo o *Blaženi krivdi*: »Ob tem pa bi vseeno pripomnil, da osebno ne najdem popolnega opravičila za težke notranje boje Kocbekovega partizana Damjana...«¹⁰ Tu Petre prikrito polemizira z Voduškovu pozitivno oceno Kocbekove novele, tu je tudi zametek tistega zavračanja Kocbekove vojne proze, ki se je konec leta 1951 razraslo v silovite napade na *Strah in pogum*, v začetku naslednjega leta pa doseglo svoj vrh in politično obsodbo pisatelja.¹¹

Kocbekove novele *Strah in pogum* pomenijo v razvoju slovenske vojne proze tak preobrat, da ni presenetljivo, če so doživele ob izidu skoraj nedeljeno zavrnitev, njihov avtor pa se je moral umakniti iz političnega življenja. Vzrokov za tako razmerje do pisateljeve novelistike je bilo več. Poglavitni bi bili naslednji: Prvič, Kocbekove novele se kot izrazite filozofsko meditativne pripovedi že po zvrstni pripadnosti močno razlikujejo od slovenske pripovedne tradicije. Naša kritika razen pri redkih izjemah, npr. pri Jušu Kozaku ali Vladimiru Bartolu, ni imela opravka s takim modelom proze, ki ga je razvil Kocbek, zato je pred njim obstala brez ustreznega instrumentarija in zanikanje je bilo eno od možnih odzivov na tako prozo. Drugič, slogovna usmerjenost Kocbekovih novel je bila v popolnem nasprotju s tedaj veljavno socialistično-realistično doktrino umetnosti, v nasprotju celo s klasičnim realizmom, dejstvo, ki govori že samo po sebi za negativno opredelitev do slogovno atipične proze. Po Kocbekovem prepričanju se namreč literatura uresničuje v »še nenavzočem in še neuresničenem«, umetnik pa ustvarja iz celostne medčloveške zavezanosti in naj presega »dobe in interesne razlike, programe in statične normativnosti.«¹² In tretji razlog, da politična javnost in literarna kritika nista sprejeli *Strahu in poguma*, je tista konstitutivna sestavina Kocbekove proze, tista plast dialoga in meditacij, ki posredno ali neposredno izraža pisateljev svetovni in filozofski nazor. V času, ko je legitimni pogled na svet predstavljal zgolj dialektični in historični materializem, je Kocbek prikazoval narodnoosvobodilni boj in revolucijo na Slovenskem skozi optiko evangeljskega krščanstva, utemeljenega v francoski personalistični antropologiji (Emmanuel Mounier) in v mističnem krščanskem mišljenju (Charles Péguy), deloma tudi v duhu predhodnikov evropskega eksistencializma (Sören Kierkegaard) in njegovih sodobnih predstavnikov, čeprav je do teh filozofskih sistemov ohranil ves čas kritično razmerje.¹³ Bolj kot iz more-

⁹ Prav tam.

¹⁰ Prav tam.

¹¹ Širšo bibliografijo kritik in ocen Kocbekove zbirke novel *Strah in pogum* navaja Marjan Dolgan (Pripovedovalec in pripoved 1979, 128–129). Prim. tudi Inkretovo izdajo *Strahu in poguma* iz leta 1984 in njegovo Skico za življenjepis Edvarda Kocbeka (str. 402–403).

¹² Edvard Kocbek, *Kdo sem?* (Svoboda in nujnost, Pričevanja 1974, 280).

¹³ V navedenem predavanju (v Trstu 27. aprila 1965) je Kocbek izrecno poudaril, da mu je Mounier »pomagal odkriti Péguya, Bloya in Bernanosa, posebno pa Kierkegaarda in eksistencializem, njegove sončne in senčne strani«. (Svoboda in nujnost 1974, 286).

bitnih, verjetno zgolj naključnih literarnih podobnosti ali različnosti¹⁴ je Kocbekova vojna proza razložljiva prav iz pisateljve miselne koncepcije sveta, kar naposled potrjujejo tudi same novele in njihova interpretacija.

Prva novela *Temna stran mesca* je motivno skrčena pripoved, osredotočena na glavno osebo, ki je hkrati prvoosebni pripovedovalec zgodbe. Pa tudi prvoosebna pripoved je zaposlena z enim samim, vendar temeljnim vprašanjem človekove eksistence: kako doseči udeležbo v zgodovini in zaživeti pristno, avtentično življenje. Težnja po avtentičnem bivanju je sploh osrednje vprašanje novele in uresničitev te težnje je poglobljena naloga, ki se postavlja pred glavnega junaka, partizanskega ilegalca. Njemu se pridružijo še trije sodelavci narodnoosvobodilnega gibanja, tako da imamo v trenutku, preden se zgodba začne razpletati, v partizanskem skrivališču osebe, katerih trenutno hotenje je istovetno, razlikujejo se zgolj po življenjskih izkušnjah. Glavnega junaka oziroma prvoosebne pripovedovalca pa tudi njegove tovariše opredeljuje »zagatni položaj«, v katerega so postavljeni, položaj »sredi nevarnosti«,¹⁵ kljub temu da so njihovi protigrilci, tj. sovražniki, prav do konca novele fizično odsotni, zunaj optike pripovedovalca, tudi zunaj pripovedovalčevega eksplicitnega opredeljevanja do njih, čeprav njihova prisotna odsotnost ustvarja položaj, v katerem ilegalce prevzema tesnoba, »skrajna« in »najgloblja« groza in naposled strah.¹⁶ Kako intenzivno in hkrati samokritično doživlja glavni junak prav to duševno stanje, nam razkrije sam, ko prizna, da je bil »vse življenje strahopetec in da ga še v sanjah muči nepopisen strah«. ¹⁷ O strahu se pred odločilnim razpletom pogovarjajo ilegalci v skrivališču in med različnimi pogledi na to stanje človekovega razmerja do sebe in do pojavov zunaj sebe stoji v ospredju tisti, ki strah označuje kot »posebno vrsto junaštva«. ¹⁸ V skladu s takim izhodiščnim razmerjem do strahu je razumljivo, da partizanski ilegalci strah doživljajo in se mu hkrati upirajo. Tako npr. eden izmed njih, izkušeni borec iz španske državljanske vojne, pred odhodom v akcijo ne čuti le pravice, da se udeležuje dogajanja, ki prihaja, temveč sprejema revolucionarno nalogo predvsem zato, ker se hoče »srečati z usodo na najbolj tveganem področju«. ¹⁹ Podobno se zgodi z glavnim junakom novele, ko ostane sam, okupatorjevi vojaki pa obkolijo vilo, pod katero se skriva, in tedaj junak začuti, da se začenja odločilno poglavje nje-

¹⁴ Prvi je na Kocbekovo zvezo z Vercorsom in Jeanom Cocteaujem, tj. z evropskimi literarnimi vzporednicami, opozoril Boris Pahor, pisec neaprioristične, še danes prepričljive in edine pozitivne ocene knjige ob njenem izidu (Svobodna polemika, Trst 1952, 7, 9, 13). Boža Krakar-Vogel je napisala kratko študijo: Vercorsova knjiga novel »Oči in svetloba« v primerjavi s Kocbekovim »Strahom in pogumom« (Jezik in slovstvo 1977/78, 2, 37—42). O stičiščih in razločkih med Vercorsom in Kocbekom na ravni alegoričnosti kot pripovednega tropa razpravlja Marko Juvan (Jezik in slovstvo 1985/86, št. 5, 158—166). Marjeta Vasič pa omenja podobnost med španskim borec iz novele *Temna stran mesca* ter junaki Malrauxovih romanov (Literarni leksikon 24, Eksistencializem in literatura, Ljubljana 1984, 79). — Od pomembnejših sintetičnih interpretacij Kocbekovih novel velja omeniti zlasti študijo Tarasa Kermaunerja: Problematizacija (nujnega) umora (2000, 1985, št. 23—24, 1—48) in razpravo Andreja Inkreta: Pričevanje o brezumni slasti in o zadnji grozi (Edvard Kocbek, Strah in pogum, Mladinska knjiga, Ljubljana 1984, 341—395).

¹⁵ Strah in pogum. Štiri novele. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1951, 7, 8, 46.

¹⁶ Prav tam, 9.

¹⁷ Prav tam, 8, 37.

¹⁸ Prav tam, 29.

¹⁹ Prav tam, 35.

govega življenja, kajti znajde se »na poslednji meji bivanja«²⁰ ali drugače povedano: v mejni situaciji. Kakršenkoli razplet dogodka zdaj junak predvideva, vselej se mu na koncu pokaže smrt, vendar poskuša to razpoloženje, to stanje biti za smrt, kakor ga označuje filozofija eksistencializma, premagati. Premagati poskuša tesnobo, celo pratesnobo, ki pa ni tako kot pri Sörenu Kierkegaardu povezana s krivdo ali grehom,²¹ ampak je podobno kot pri eksistencialistih globlji izraz človekove odtujenosti v svetu. Kocbek jo imenuje tujstvo, in to odtujenost ali samoodtujenost ukine njegov junak z dejanjem (Dejanje se imenuje revija, ki jo je Kocbek izdajal in urejeval v letih od 1938 do 1941). Že na začetku novele omenja pisatelj v tej zvezi misel, ki ima zanj še hipotetično vrednost, kasneje mu pomeni spoznanje, da namreč posameznik z revolucionarnim junaštvom ponovno doseže svojo notranjo integracijo oziroma notranjo skladnost. Tukaj je postavljena ta ugotovitev pred realno preizkušnjo, kajti glavni junak se pred odločilnim dejanjem zave svoje nemoči. Predvsem pa se zave nesmiselnosti svojega početja, ko zasluti »neizmerne« možnosti življenja,²² tj. možnosti, v katerih bi mogel uresničiti svojo osebnost, kar je tudi téma personalistične antropologije Emmanuela Mouniera, ki je bil Kocbeku svetovnonazorsko bližji od eksistencialističnih filozofov in je nastopal proti kartezijanskemu ločevanju duše in telesa, misli in dejanja.²³ Težnja po družbenem aktivizmu dobi naravnost mitske razsežnosti, saj ima junak občutek, potem ko na dušek prebere Levstikovega *Martina Krpana*, da je »navzoč na vseh frontah vojne in miru, ki jih je slovenski narod bojeval.«²⁴ Da bi sprostil intenzivno notranjo napetost in se odrešil, začne pisati podobno kot že v začetku novele svojo zgodbo na način, v katerem se prepletata razkrivanje ustvarjalnega postopka in neposredno pripovedovanje, model pripovedi, ki ga je kasneje prevzel in razvil Ciril Kosmač v *Baladi o trobenti in oblaku*. Po kratki retardaciji se dejanje v Kocbekovi noveli zaključi tako, da pasivni junak mobilizira v sebi neznane moči ter uniči sovražnikovega vojaka. Po tem dogodku postane junak novele in njen prvoosebni pripovedovalec nov človek, drugačen od tistega, kakršen je bil še pred nekaj trenutki.

Novela *Temna stran mesca* pušča v ozadju etične dileme, ki so sicer značilne za Kocbekovo vojno prozo. Ob nekaterih relativizacijah dobrega in zla,²⁵ ki pomenijo zlasti relativizacijo krščanske moralke in so blizu katoliški hereziji, je v pripovedi najpomembnejša, čeprav še vedno obrobna tista pripovedovalčeva izjava, ki sovražnikovega vojaka označuje za predstavnika »sile in zla.«²⁶ Poglavitno sporočilo novele pa je skrito, kot vidimo, drugje, v junakovi težnji po dejanju, po samouresničevanju, po človekovi globlji avtentičnosti. V tem smislu je za razumevanje novele pomemben njen zaključek, kjer pisatelj opredeli pojav strahu in pojav poguma na način, ki ga nakaže med pripovedjo. Kocbek vzame za premiso ugotovitev, da »ima pogumni člo-

²⁰ Prav tam, 39.

²¹ Edvard Kocbek, Sören Kierkegaard, Dom in svet 1935 (Sodobni misleci, Mohorjeva družba, Celje 1981, 15).

²² Strah in pogum 1951, 44.

²³ Edvard Kocbek, Emmanuel Mounier, Nova pot 1957 (Sodobni misleci 1981, 55).

²⁴ Strah in pogum 1951, 46.

²⁵ Tako beremo, da je človek bitje »ukleto v greh in zlo« (str. 9), da ga nič ne varuje »pred silami zla« (21), kakor tudi to, da v vojni ni natančno določenega nasprotnika, da se je porušilo razmerje med resnico in lažjo, »med »dobrim in zlim« (22).

²⁶ Strah in pogum 1951, 48.

vek isto izhodišče kakor strahopetnež, obema je nevarnost edina resničnost.²⁷ S tem obrne pozornost k stičiščem med povsem nasprotnima položajema človeka, kar je razvidno tudi iz nadaljnjega razvijanja misli, iz prvega sklepa, po katerem se strahopetnež boji nevarnosti, medtem ko jo pogumni išče. Stično točko med obema položajema upošteva tudi drugi sklep, ki poudarja isto motivacijo, na katero pa se je mogoče odzivati različno in s stopnjevano intenzivnostjo. »Strah in pogum sta tečaja iste pretiranosti, strah pretirava nevarnost, pogum pa varnost.« Ta teza o strahu in pogumu je zanimiva iz dveh razlogov. Prvič, ker razkriva, kako je Kocbek kljub izostrenemu dialektičnemu razmerju od sveta in globinskemu pojmovanju njegovih nasprotij in različnosti v bistvu izhajal iz ideala harmoničnega človeka. Kako se je upiral miselnemu dualizmu, ki je vdiral v njegov monistični krščanski nazor. Drugič je njegova teza upoštevanja vredna zato, ker izključuje vidik shematičnega vrednotenja pojavov. Kocbek ne vrednoti strahu in poguma znotraj ustaljenega aksiološkega sistema, prizadeva si pojma celo prevrednotiti v tem smislu, da močno reducira njuno moralno dihotomijo, kolikor je sploh ne ukine, saj moto k njegovi knjigi oziroma citat iz stare zaveze — Ne bo ostala tema nad njimi, ki so v strahu (Izaija, 8, 23) — nakazuje moralno rehabilitacijo strahu. Da takó spremenjeno pojmovanje strahu kot temeljne drže do sveta ni bilo v skladu z ideološko in psihološko poenostavljeno prozo socialističnega realizma, ne z normami naše literarne kritike tistega časa, predvsem pa ne z legitimno predstavo o narodnoosvobodilnem boju, je zunaj vsakega dvoma.

Novela *Blažena krivda* obravnava motiv, ki je v pravkar interpretirani noveli komaj nakazan. Če pisatelj v *Temni strani mesca* zgolj omenja slovenskega političnega veljaka, povezanega z Nemci, je tukaj motiv državljanske vojne oziroma narodnega razkola na Slovenskem že bolj nakazan, skoraj konstituiran. Iz partizanske čete, ki je zadnji čas izpostavljena hudim nemškimi napadom, pobegne najprej eden, potem še drugi izdajalec, medtem ko tretjega nemškega obveščevalca pravočasno izsledijo — tako mislijo v štabu partizanske čete — in ga sklenejo kaznovati s smrtjo. Partizanski komandir in komisar določita, naj justifikacijo izvrši medicinec, tj. človek, ki ga poklicna etika zavezuje k ohranjanju, ne uničevanju življenja. Bolj ali manj absurdno dejstvo, ki pojasnjuje, zakaj se medicinec vojaškemu ukazu trdovratno upira. Predvsem pa medicinec dvomi o tem, da je fant zares izdajalec, dalj časa vztraja celo pri stališču, da ga ne more ustreliti, zlasti ne zahrbtno.²⁸ Toda vodstvo čete ne popusti. Komandir prepričuje medicince s preprostimi argumenti in preprosto, vendar nepreklicno logiko: »Njegovo življenje je nezdržljivo z našo rešitvijo. Naša rešitev je možna le z njegovo smrtjo.«²⁹ Še bolj ideološko naravnani, zato pa ostrejši dialog o usmrtni izdajalca vodita medicinec in komisar čete. Komisar ne pozna moralnih stisk, ne ontoloških zadreg človeka, priznava zgolj relativno moralo, ki je odvisna od zunanjih pogojev, od družbenozgodovinskega konteksta, znotraj katerega se pojem morale nenehno spreminja. Nasprotno pa medicinec brani in z njim vred pripovedovalec, ki je njegov identifikator, tezo o subjektivni, toda absolutni moralni, ki se tudi razvija in spreminja, le da izhaja iz človekove intimne no-

²⁷ Ta navedek in naslednji so vzeti iz *Strahu in poguma* 1951 (str. 49).

²⁸ »Zahrbtne smrti ne prenesem več!« (*Strah in pogum* 1951, 59).

²⁹ Prav tam.

tranjosti, iz njegovega imperativa. V nadaljevanju dialoga se komisar posredno sklicuje na filozofijo eksistencializma, ko poudarja, da se vrednote v življenju dosegajo le s pogumnim izbiranjem možnosti in da bo medicince rešilo zgolj odločno dejanje. Dejanje ga bo zavezalo in hkrati notranje sprostilo. Medicinac ugovarja takemu pojmovanju zgodovine ne samo z vidika krščanske morale, čeprav vojna zabrisuje »mejo med dobrim in zlom«, ³⁰ temveč se opira zlasti na temeljno postavko personalistične antropologije. Njegova izjava, da mora posameznik »ostati človeško neodvisen in svoboden, ne samo zgodovinsko uporaben in koristen«, ³¹ je v bistvu teza Emmanuela Mouniera. O njem piše Kocbek, da mu je bil pojem osebe »glavno kritično merilo, ko je ocenjeval zgodovino, družbo in človekovo notranje življenje« in da je z osebo, čeprav je zagovarjal njeno sodelovanje v zgodovini, branil človekovo integralnost, z njo je »odklanjal vse ekskluzivizme in separatizme ontološkega in zgodovinskega značaja...« ³² Komisar je zdaj izzvan in naravnost razkrije svoj pogled na svet, ko prepričuje medicince, kakšna slast je žrtvovati svojo vest, svojo moralo skupnim višjim ciljem. Eksplicitno postavlja celo skupna zla dejanja nad »samotna in izgubljena dobra dela.« ³³ S takó utemeljenim humanizmom oziroma kolektivističnim amoralizmom pa se medicinac ne more strinjati, zato se sprašuje: »Zakaj moram usmrtiti sočloveka, če hočem skupno človeško svobodo?« S tem seveda izpričuje naivno pojmovanje zgodovine, zlasti nerealno gledanje na revolucijo, ki je fenomen socialnorazrednega boja, ne moralnega preverjanja dogodkov, zato vzklika nemočen in obupan, vendar obsojajoč položaj, v katerem je: »Kam me je pripeljala ljubezen do sočloveka...« ³⁴ Tako se neha pogovor, v katerem sicer popusti medicinac in z neprikrito resignacijo sprejme ukaz o usmrtitvi domnevnega izdajalca, vendar se prava zgodba oziroma njen idejni razplet šele začneja.

V drugem, najobsežnejšem poglavju novele je poudarek tako kot v prvem na refleksiji junakov in dialogu. Pripovedovalec obširno popisuje notranje stiske medicince, ki zdaj ustvarja videz, da gre s fantom v patrolo, v resnici pa išče trenutek, da ga ustrelji, potem ko začenja verjeti, da je izdajalec. Medicinac se čuti vedno bolj ujetega v zgodovino, v kateri bi se uresničil in počlovečil, zaveda pa se tudi, da mu bo pristanek na realno stvarnost porušil svet vrednot, v katerega verjame. Zato ostaja za medicince usmrtitev izdajalca izključno moralno vprašanje, popolnoma v smislu Mounierovih nazorov, naj dá kristjan svojemu zgodovinskemu angažmaju krščansko vsebino. »Čim držeje se kristjan zaveže v zgodovini, tem bolj je dolžan bedeti nad strogostjo svojega krščanstva in ga braniti.« ³⁵ Vendar vnaša Kocbek v etične stiske medicince kakor tudi v dialog med njim in fantom, osumljenim sodelovanja z Nemci, nekakšno dialektično prožnost, ki je krščanska moralna dogmatika ne pozna. V sistem krščanskih moralnih načel npr. ne gre misel, ki grešnika istoveti z žrtvijo, ta žrtev pa naj bi bila najvišja slast ali »blažena krivda.« ³⁶

³⁰ Prav tam, 65.

³¹ Prav tam.

³² Edvard Kocbek, Emmanuel Mounier, Nova pot 1957 (Sodobni misleci 1981, 82).

³³ Strah in pogum 1951, 66.

³⁴ Ta in predhodni citat sta vzeta iz Strahu in poguma 1951, 66–67.

³⁵ Edvard Kocbek, Emanuel Mounier, Nova pot 1957 (Sodobni misleci 1981, 80).

³⁶ Strah in pogum 1981, 72.

Na to misel se namreč upira medicinec, ko pravi, da bo njegov zločin hkrati zločin umorjenega. On, izvršitelj smrtne obsodbe, bo ubil telo izdajalca, umorjeni pa njegovo dušo. Vsak je torej krvnik in žrtev obenem, tudi onadva, ki sta odslej naprej nepreklicno zavezana zgodovini. Podobno se brani izdajalec, ki trdi, da je zlo povsod, v vsakem človeku, dokler naposled s tem argumentom sploh ne ugovarja medicincu in izjavi: »Vsakdo nekaj izdaja, tudi ti, ni človeka, ki ne bi izdajal...«³⁷ Misel torej, ki je heretična v drugo smer, saj podira etiko revolucionarne ideologije, če s tem označujemo vrednote narodnoosvobodilnega gibanja. Brž pa ko dialog v načelu potrdi etično enakovrednost obeh junakov, ki jo sprejema tudi pripovedovalec, postane logična, čeprav še nerealna želja medicinca, da bi se oba, tudi izdajalec, osvobodila moralne stiske. Pripoved je namreč šele na tisti točki razvoja, ko mora izvršitelj kazni najti priložnost, da ustrelji izdajalca, in naposled jo tudi najde. S tem pa se medicinec, zvest narodnoosvobodilnemu boju, dokončno obteži s krivdo, saj se zdi pripovedovalcu po storjenem dejanju podoben »do kraja izmučenemu, umirajočemu človeku«.³⁸

Konec zgodbe je presenetljiv, čeprav domnevni izdajalec večkrat obljubi medicincu, da mu bo povedal nekaj neznanega. Po storjenem dejanju novela namreč prikazuje medicinca v različnih položajih in opisuje njegovo čutno dožemanje zunanjega sveta, zlasti pokrajine. Prav ekspresivni opisi narave so tista sestavina v zgodbi, ki rahljajo Kocbekovo filozofsko prozo, neredko učinkujejo celo kot retardacija v dramatsko zgrajeni pripovedi. Tako tudi tukaj, ko medicinec najprej obrzda misel na samomor, nato pa se spopade s kačo, ki ga ugrizne, kar v svetopisemskem smislu razume kot namig usode, da je dokončno zavezan zlu in trpljenju zaradi zla, ki ga je storil. Prav na koncu novele se srečata oba, teže ranjeni domnevni izdajalec, ki ga medicinec očitno ni ustrelil do smrti, in medicinec z nevarnim kačjim ugrizom, na samotni kmetiji, kjer jima dve ženski nudita prvo pomoč. Zdaj fant, osumljen izdaje in določen za ustrelitev, naposled razkrije medicincu, da je sicer mislil izdajati, ker je hotel rešiti svojo nosečo ženo, ki bi jo Nemci drugače ubili, da pa se je premislil. Zadnji komentar k noveli pove fant sam, ki pravi, da človek ne sme izbirati med žrtvami, tako kot je on izbiral med ljubeznijo do svoje žene in zvestobo narodnoosvobodilnemu boju. Naj že gledamo na njegovo dilemo tako ali drugače, fant se nazadnje odloči za privrženost skupnemu cilju, tj. za osvobodilni boj in revolucijo. Vprašanje likvidacije izdajalca v narodnoosvobodilnemu boju, ki ga Kocbek tukaj zastavlja, pa ostaja odprto. To je čutil tudi pisatelj sam, ki se je še enkrat vrnil k motivu likvidacije in v zadnji noveli zbirke ponovno razmislil moralno kočljivo izkušnjo svojih junakov.

Tretja novela v knjigi, novela *Ogenj*, globlje kot *Blažena krivda* interpretira zapletenost medvojnega dogajanja na Slovenskem, in sicer prikazuje revolucijo oziroma državljansko vojno skozi optiko dveh različno mislečih duhovnikov. Starejši duhovnik, župnik na Dolenjskem, predstavlja evangeljsko krščanstvo, zavrača vsako nasilje nad narodom in posameznikom, zlasti táko, ki manipulira z božjim razodetjem, zato obsoja italijansko zasedbo slovenskega ozemlja in sodelovanje z okupatorjem. Njegov mlajši sodelavec kaplan pa kot

³⁷ Prav tam, 82.

³⁸ Prav tam, 90.

somišljenik militantne cerkve pripada radikalni struji katoličanov in od začetka nasprotuje partizanstvu in narodnoosvobodilni ideji. Antagonizem med obema duhovnikoma, čeprav na zunaj manj očiten, usmerja dogajanje v noveli, ki se nenadoma zaostri in tragično zaplete. Že v drugem poglavju se namreč z vso doslednostjo zastavi vprašanje o razmerju kristjanov do zgodovine ali bolj natančno, o razmerju katoličanov do narodnoosvobodilnega gibanja. V tem pogledu je dialog med kaplanom, ki v ječi izpove na smrt obsojenega sodelavca partizanov, osrednjega pomena za razumevanje pripovedi. Partizanski sodelavec zahteva namreč od kaplana odgovor na vprašanje, zakaj bo kaznovan s smrtjo, sprašuje torej po krivdi, postavi se na etično, ne izključno bivanjsko raven življenja. Še veliko bolj se od konkretnega zgodovinskega dogajanja umakne kaplan, ki v svojem mističnem pojmovanju stvarnosti označi smrtno obsodbo svojega idejnega nasprotnika, s katero se seveda strinja, za »slovesno, obredno žrtev zgodovine.«³⁹ Po njegovem je taka žrtev skrivnostna, razumu nedosegljiva in bralec se nehote spomni na nazore krščanskega misleca Charlesa Péguya, ki mu mistika pomeni »transcendentalno poglobljanje smisla.«⁴⁰ Kaplan dodaja postavki francoskega filozofa še odrešenjsko poslanstvo, saj izjavlja, da človeštvo daruje žrtve zato, da bi se »rešilo in odrešilo.«⁴¹ Da ostaja Kocbek tudi z laično osebo, partizanskim sodelavcem, znotraj krščanskega svetovnega nazora, dokazuje nadaljnji potek dialoga. Tudi potem ko kaplan odkrije svojemu nekdanjemu prijatelju, zdaj partizanskemu sodelavcu, resnico, da ga je on izdal Italijanom, želi na smrt obsojeni od kaplana odvezo. Kaplan, ki ne sodi v pripovedovalčev sistem vrednot, se pogreza vse niže, celo na smrt obsojenega se nazadnje polasti srhljiva tesnoba, ki pa je sorodna Kierkegaardovi etični tesnobi, saj se razvije v izpraševanje vesti in potem v kesanje. Po Kierkegaardu je etična tesnoba povezana s krivdo in grehom, vendar tako, da človeka hkrati rešuje iz greha.⁴² Kaplan, uničen spričo moralne in religiozne pokončnosti na smrt obsojenega partizanskega sodelavca, zbere komaj toliko moči, da opravi liturgično odvezo.

Če si partizanski sodelavec in kaplan stojita nasproti kot protiigralca, je župnik na strani obsojenca, saj poskuša pri Italijanih izprositi zanj pomilostitev, seveda brez uspeha, kajti okupatorji vztrajajo pri najhujši kazni. In spet imamo dialog, tokrat med župnikom in italijanskim oficirjem, v katerem se razkrijeta dva različna pogleda na svet in zgodovino. Na enem bregu je župnik, zbeگان spričo nove idejne diferenciacije med ljudstvom, čeprav še ne izgubi vere v dobrega človeka. Na drugi strani pa imamo moralno neobčutljivega italijanskega oficirja, človeka »onkraj dobrega in zlega«, obsojenega na življenje, kar je po njegovem strašnejše od obsojenosti na smrt, ki čaka slovenskega fanta. Kot v drugih poglavjih Kocbek tudi tukaj pripisuje negativnemu junaku, tj. junaku, ki ga ne zajema pripovedovalčeva identifikacija, ustrezne nazore o človeku, morali in zgodovini. Kritična samorefleksija italijanskega oficirja je tako dosledna, da se junak ovrednoti sam in da pripovedna distanca do njega sploh ni potrebna.

³⁹ Prav tam, 127.

⁴⁰ Edvard Kocbek, Charles Péguy, Dom in svet 1936 (Sodobni misleci 1981, 40).

⁴¹ Glej opombo 39.

⁴² O Kierkegaardu piše Kocbek, da je tesnoba zanj od samega začetka »povezana s krivdo greha«. In dodaja: »Tesnoba ga žene v greh in tesnoba ga rešuje iz greha« (Dom in svet 1935; Sodobni misleci 1981, 15).

Četrto poglavje nas že močno približa razpletu dogodkov. Župnikova sestra namreč obvesti partizane o dogajanju v vasi in partizani prihajajo, da rešijo svojega človeka. Pred končnim spopadom pripovedovalec še enkrat predstavi župnika in kaplana, vsakega posebej, vendar v položaju, ki je skupen obema in za oba usoden. Staremu župniku, privržencu Krekovega krščanskega socializma, se kot temeljna stiska prikazuje zgodovina, ki mu pomeni »temno in vesoljno zlo«,⁴³ nekaj, kar mu grozi bolj od onstranstva. Doslej je bil kot župnik zgolj uradnik Cerkve, njen dostojanstvenik in oblastnik, zdaj je razpet med zvestobo krščanskim verskim načelom in neizogibnim zahtevam zgodovinskega dogajanja. Prepričan je bil, da se kristjan prej ali slej odtuji svojemu pravemu bistvu, če se brezpogojno izroči zgodovini, zdaj se zaveda nasilja zgodovine, ki je prišlo nad Slovence, dilema torej, ki jo je formuliral svoj čas in poskušal nanjo odgovoriti francoski personalizem. V tem smislu zamami župnika vabilo, ki seveda ni v popolni skladnosti s cerkveno dogmatiko, čeprav tudi ni nasprotno evangeljski praksi: »Izgubi se, da se najde...«⁴⁴ Župniku je zdaj, ko se je opredelil, jasno, da je zatajil uradniško službo Cerkvi in stopil na stran zgodovinske nujnosti. Podobno in drugače doživlja trenutke pred usodnim razpletom kaplan, nasprotnik tragičnega krščanstva, kakor označuje samega sebe in svoje nasprotnike. Bolj kot župnik se zdi kaplan osamljen in samoodtujen, v sebi ima tujca, ki se ga ne more osvoboditi, ogenj čuti v notranjosti in zunaj sebe — ta prisrčnost je postala naslov novele. Kot župnik tudi kaplan za hip zdvomi o svoji poti, vendar ga dvom ne očisti, pahne ga še globlje v obup, ko na vprašanje, če ne more ljubiti drugače kot s silo, ne najde pravega odgovora. Tu se pisatelj razkrije kot vrednotenjski pripovedovalec. Zadnja predstavitev kaplana tik pred bojem je tako eksplisitna, da ne pušča nikakega dvoma. »Naslonil se je [kaplan] z glavo na zid in se zrušil na tla, preden je do kraja spoznal svojo pogubo.«⁴⁵ Novela se zaključi s partizanskim napadom na Italijane. Pripovedovalec skozi optiko župnika prikazuje boj med presenečenimi okupatorji in drznimi napadalci, sredi med njimi imamo pokončnega župnika, ki med bojem obhaja na smrt obsojenega partizanskega sodelavca, noče pa podeliti hostije Italijanom, njegovim justifikatorjem. Začetni realizem opisovanja — župnikova telesna, skoraj živalska groza in njegovo slovesno, če ne kar obredno doživljanje boja — se naenkrat prevesi v ekspresivni simbolizem, vzporedno s krvavim obračunavanjem, ki se nadaljuje in zaključi na svetem kraju, v cerkvi. Ko župnik omahne v smrt pred oltarjem, sredi bogoslužnega opravila, partizani zavzamejo cerkev, to pa pomeni, da gre zgodovina svojemu cilju nasproti.

Kocbekova filozofska, simbolno ekspresionistična proza v knjigi obravnava predvsem antropološko oziroma bivanjsko in etično problematiko človeka v narodnoosvobodilni vojni in revoluciji. Taka je tudi zadnja novela *Črna orhideja*, v kateri se pripovedovalec ponovno osredotoči na vprašanje človeka in zgodovine, na problem osebne svobode in objektivne nujnosti, pa tudi na vprašanje morale in narodnoosvobodilne vojne, ki pomeni zanj zapleteno, če ne kar nerazrešljivo navzkrižje dobrega in zla, ljubezni in sovraštva, krivde in kazni. V tem pogledu je najbolj zanimiva tista oseba v noveli, ki stoji zunaj

⁴³ Strah in pogum 1951, 156.

⁴⁴ Prav tam, 163.

⁴⁵ Prav tam, 170.

pripovedovalčevega sveta vrednot, negativna junakinja, po kateri se novela posredno tudi imenuje.

Motiv novele je na videz preprost: Partizansko sodišče obsodi mlado slovensko intelektualko kot domnevno sodelavko nemškega okupatorja na smrt, domnevno zato, ker pripoved ne dokaže prepričljivo njene krivde. Justifikacijo mora izvršiti partizanski komandant, ki pa vzljubi dekleta in ona njega. Tako imamo tudi v tej noveli v središču tako imenovano negativno junakinjo, osebo torej, ki ni v območju pripovedovalčevega idejnega strinjanja. Seveda ni mogoče iz *Črne orhideje* izdvojiti nobenega lika, tudi negativnega ne, in ga obravnavati ločeno od drugih oseb, tako nabita z informacijami je filozofska, etična in čisto človeška vsebina zgodbe, tako zbrisane so v meditativno bogatem pripovednem tkivu meje med posameznimi osebami. Tudi način pripovedovanja je tak, da ne ustvarja klasične preglednosti v idejni naravnosti oseb, niti niso individualni značaji oseb nazorno izoblikovani, kar je opazila že literarna kritika ob izidu novele.⁴⁶ Avktorialni pripovedovalec pripoveduje v največji meri dogajanje skozi optiko partizanskega komandanta, torej se negativna junakinja kaže tako, kakor jo doživlja, spoznava in vrednoti njen protiigralce, z njim vred pa tudi pripovedovalec novele.

V nasprotju z drugimi našimi pisatelji zastavlja Kocbek vprašanje negativne junakinje in ga razreši na poseben način. Na ravni zgodovinskega dogajanja je dekle za partizane in njihovega komandanta, s katerim se bolj ali manj istoveti pripovedovalec, kriva narodnega izdajstva. V zavesti oseb in v zavesti pripovedovalca ostane dekle do konca sodelavka okupatorja in kot taka negativna junakinja. Seveda pa se mlada intelektualka opredeljuje do partizanov in partizani do nje še na drugi, izrazito človeški, pravzaprav intimni ravni. Tako se komandant ne more ubraniti njene dražljive ženskosti in erotična nagnjenja med njima rastejo tembolj, čimbolj se bliža razplet zgodbe. Drug drugemu se začneta približevati, zunaj »neusmiljene« zgodovinske stvarnosti,⁴⁷ v območju eksistencialne usojenosti. Vrhunec ljubezenske sreče pa doživita v mejnem bivanjskem položaju, v položaju med življenjem in smrtjo, tik preden komandant v imenu zgodovine izvrši smrtno obsodbo nad njo, nad svojo ljubico, tako rekoč nad svojo nevesto, za sklepni dogodek posebej napravljeno v poročno obleko. Ta simbolno ekspresiven, rafinirano sprevržen, celo nelogičen prizor je stopnjevan do take mere, da se zdi kljub ne navadni grozljivosti skoraj samoumeven.

Do tega prizora mučijo dekleta temeljne eksistencialne stiske. Najprej je tukaj strah, ki ga junakinja doživlja v več zaporednih valovih, najbolj intenzivno pred smrtjo, ko v zadnjih čustvenih naporih poskuša ohraniti zvezo z življenjem. Potem obvladuje dekleta samota, ne kot trenuten položaj, temveč samota kot trajno človekovo stanje v absurdnem svetu. Tukaj se pri Kocbeku najmočneje oglašča Camusova misel o neredu in nesmislu sveta.⁴⁸ Ob tem napadajo junakinjo še tesnoba, groza in obup, bivanjska stanja, ki se sproščajo v meditacijah in dialogih glavnih oseb. Iz teh pogovorov vzemo npr., da junakinja, domnevna izdajalka, ne priznava krivde pred zgodovino, sprejema pa kazen, ki jo zgodovina izreka, vendar kazen, kakor jo zasluži

⁴⁶ Prim. Janko Kos (Beseda 1951/52, I, 406—412) in Josip Vidmar (Novi svet 1952, VII, 78—85).

⁴⁷ Strah in pogum 1951, 194.

⁴⁸ Prim. Kocbekov esej Albert Camus, Nova pot 1960 (Sodobni misleci 1981, 165).

po svoji »vesti« in za svoje »grehe«. ⁴⁹ Nasprotno je partizanski komandant prepričan o njeni krivdi pred zgodovino, zavrača pa kazen zanjo, in to v imenu brezmejnne, vseodpuščajoče, brez dvoma krščanske ljubezni do bližnjega. Ne glede na to komandant justificira dekle, čeprav se kot drugi Kocbekovi junaki notranje upira brezpogojnemu, brezosebneemu pristajanju na zgodovino, in to ne le iz etičnih razlogov, ampak tudi s stališča personalistične filozofije. Po komandantovem mnenju se posameznik ne sme podrediti zunanji moči, mora jo preseči in prerasti tako, da si prizadeva »sam iz sebe in sam za sebe hoteti dobro in omejevati zlo.« ⁵⁰ Gre torej za etično sodelovanje v zgodovinskem procesu, in če tako načelo nasprotuje komandantovemu dejanju na koncu novele, najdemo pojasnilo zanj, ne pa opravičila, v nauku francoskih personalistov. Po Mounieru namreč »personalizem spaja zvestobo človekovi absolutnosti z njegovo napredno zgodovinsko izkušnjo« ⁵¹ ali drugače rečeno: človek je ob vseh etičnih načelih zavezan revolucionarnemu ustvarjanju nove protimesošanske družbe. To pa je bil cilj partizanskega narodnoosvobodilnega gibanja. Seveda je ravnanje komandanta na koncu zgodbe v nasprotju z njegovimi individualnimi etičnimi nazori, saj zavrača kazen za dekletovo krivdo, njegovo ravnanje pa je v nasprotju tudi s krščansko moraliko, ki prepoveduje uboj človeka. Očitno herezijo proti moralnim načelom poskuša pripovedovalec izravnati s prepričanjem, ki ga pri Kocbeku že poznamo. Dekletova smrt naj bi bila »čarobna žrtev«, namenjena temu, da bi odrešila ali pomagala odrešiti v vojni sodelujoče ljudi in obudila v njih izgubljeno težnjo po etični čistosti, »slo po nedolžnosti«. ⁵² Justifikacija domnevne izdajalke se v tem smislu pokriva z odrešenjskim poslanstvom, zveza torej, ki je možna samo z združitvijo globokih, izključujočih se nasprotij: likvidacije, ki velja po krščanski, tudi Kocbekovi morali za uboj, in krščanske duhovne izkušnje, ki naj človeštvo odreši svetovne kataklizme. Poskus po sintezi evangeljskega krščanstva in razredno revolucionarnega boja, ki ga vodijo komunisti, je v tej noveli tako pomaknjen v ospredje, da predstavlja njeno temeljno idejno sporočilo.

Lik junakinje se spričo njene krhkosti in duševne fleksibilnosti seveda izmika določnejšemu vrednotenju. Najbrž bi bilo težko zagovarjati tezo, po kateri bi v dekletu gledali simbol duhovne ljubezni ali simbol lepote v nasprotju z moškim svetom, ki naj predstavlja vojno ali nasilno moč. Ni pa mogoče zanikati, da je podoba na smrt obsojenega dekleta močno drugačna od njene podobe na začetku pripovedi. Tisto, kar negativno junakinjo bremeni v imenu zgodovine, se postopoma umika v ozadje zgodbe, nazadnje imamo pred seboj nov, etično svetel, če ne kar svetniški lik ženske, ki ga bolj ali manj absurdno, čeprav v prihodnost naravnano dogajanje pokoplje pod seboj. Idejni razplet tragične pripovedi je po vsem tem naslednji: Pozitivni junak, partizanski komandant, spozna, da svojo osebnost lahko uresniči samo v položajih, ki »mejijo na popolno temo«, ⁵³ na način torej, ki ni v skladu z njegovim etičnim nazorom, zato ga načenja notranja razklanost, ogrožena postane celo njegova osebnostna identiteta. Nasprotno pa negativna junakinja preseže disonantno razmerje do zgodovine. Pripovedovalec namreč postopoma prekvali-

⁴⁹ Strah in pogum 1951, 219—220.

⁵⁰ Prav tam, 227.

⁵¹ Edvard Kocbek, Emmanuel Mounier, Nova pot 1957 (Sodobni misleci 1981, 82).

⁵² Ta in predhodni navedek sta iz Strahu in poguma 1951, 229.

⁵³ Prav tam, 226.

ficira njen človeški lik in ga v tem smislu razvije do take stopnje, da se dekle nenadoma znajde v območju sugestivne privlačnosti. Kocbek tako ukinja dogmatsko ločnico med pozitivnim in negativnim junakom v vojni prozi. V njegovih novelah doživi ideološko poenostavljena poetika naše proze na vojno temo radikalno zanikanje.

Ob tem kaže poudariti, da so Kocbekove novele po svoji notranji strukturi idejno zapletene, celo protislovne pripovedne umetnine. Njihovi junaki, večidel kristjani po svetovnem nazoru, v odločilnih situacijah namreč ne ravnajo v skladu s svojim prepričanjem, bodisi da v imenu militantne cerkve kršijo njena moralna načela, bodisi da prihajajo navzkriž s cerkvenim moralnim kodeksom kot zagovorniki evangeljskega krščanstva. Na drugi strani se junaki *Strahu in poguma* neredko znajdejo v opoziciji do revolucije, kot tudi do njene etike, če tako označimo temeljna načela in cilje partizanskega boja. Tako grešijo junaki proti sistemu idejnih in etičnih vrednot na obeh straneh. Dvojna herezija je sploh enkratna posebnost Kocbekovih novel in izhaja iz pisateljeve resnične, v svobodi in nujnosti porojene težnje po sintezi krščanske etike in marksističnega pojmovanja zgodovine oziroma revolucije. Izraža pa se dvojna herezija Kocbekovih junakov v njihovih refleksijah in dialogih, v mišljenju in svetovnem nazoru, ne v fabulativni zgradbi novel, ki je manj odprta dilemam, kajti v zgodbah novel, zlasti v njihovem razpletu zmaguje ideja narodnoosvobodilnega gibanja in revolucije,⁵⁴ kar slovenska literarna kritika ob izidu knjige ni mogla ali hotela videti. Kljub omenjeni miselnofabulativni dvojnosti pa *Strah in pogum* razveljavlja apologetsko, ideološko in psihološko poenostavljeno vojno prozo, ki se po letu 1951 sicer še ohranja, vendar v umetniško manj prepričljivih pojavnih oblikah, neredko kar v okviru trivialne književnosti. Hkrati Kocbekove novele zaključujejo obdobje tako imenovanega socialističnega realizma v slovenski literaturi in odpirajo novo poglavje v njenem razvoju. V našo prozo vnašajo težnjo po novih tematskih in duhovnih vsebinah, pa tudi prizadevanje po sodobnejšem slogovnem izrazu.

⁵⁴ Tako je tudi idejno sporočilo dveh ob izidu *Strahu in poguma* najbolj spornih novel. Medicinac v Blaženi krivdi npr. po globljem omahovanju strelja na izdajalca, čeprav ni tako prepričan o njegovem izdajstvu kot vodstvo partizanske čete. In komandant v Črni orhideji justficira svojo ljubico, prav tako obsojeno izdajstva, kar spet dokazuje njegovo privrženost narodnoosvobodilnemu boju in revoluciji.

SUMMARY

Edvard Kocbek's collection of short stories *Strah in pogum* (Fear and Courage, 1951) is a work of art exhibiting a pattern of ideas which is very complex, even contradictory: when the main characters in the stories, most of them Christians by their world view, find themselves in critical situations, they do not act in accordance with their convictions, they either break the moral principles of their religion in the name of the Church Militant, or else they violate the moral law of the church by defending evangelical Christianity. On the other hand, the characters in *Strah in pogum* often find themselves also in opposition to the revolution and its ethics. Thus, they trespass the system of ideological and ethical rules on both sides. This double heresy is generally a unique feature of Kocbek's short stories; it is a result of the author's ambition, liberty and necessity to synthesize Christian ethics and the Marxist conception of history and revolution. The double heresy of Kocbek's characters is revealed through their reflections and dialogues, their opinions and views of the world, rather than through the plot: in any one of the stories, the plot is less open to dilemmas; for what is victorious in the plot, especially in the denouement, is the idea of the National Liberation Movement and the socialist revolution (a fact which Slovene literary criticism was unable or unwilling to notice at the time of the book's publication). In spite of this duality of the plot and the ideas, *Strah in pogum* nullifies the apologetic, ideologically and psychologically simplified war prose, which did persist after 1951, but in artistically less convincing forms, often within trivial literature. Kocbek's short stories mark an end to the period of so called socialist realism in Slovene literature and open a new chapter in its development. They introduce a tendency for new subject matter and spiritual content, as well as an aspiration to a more modern style.

SLOVENSKA LITERATURA IN ZGODOVINSKA AVANTGARDA*

Razmerje slovenske literature do evropske zgodovinske avantgarde se je v letih 1910—1930 oblikovalo predvsem tako, da je najradikalnejši del te literature začel ustvarjati avantgardistična pesniška besedila iz spodbud tujih avantgardnih gibanj, skupin in središč (futurizem, zenitizem, konstruktivizem idr.). V okviru samostojne slovenske literarnoumetnostne avantgarde to ni bilo mogoče zaradi njene sorazmerne nerazvitosti. Na ta način so nastala osrednja slovenska avantgardistična besedila tega obdobja — Podbevškove pesmi (1914—1920) in Kosovelovi »konsi« (1925).

The Slovene literature between 1910 and 1930 formed its relationship to the European avant-garde primarily through the avant-garde poetic texts which began to be produced by the most radical Slovene authors, who were motivated by the avant-garde movements, groups or centers abroad (futurism, zenithism, constructivism, etc.). Within the autonomous Slovene literary avant-garde such a production was impossible, because the autonomous avant-garde was relatively underdeveloped. That is how the central Slovene avant-garde texts of this period originated: A. Podbevšek's poems (1914—1920) and S. Kosovel's *konses* (1925).

Slovenska literatura je v letih 1910—1930 lahko prihajala v stik z zgodovinsko avantgardo na dveh različnih ravneh.¹ Najprej posredno, tj. v obliki spodbud, ki so vanjo dotekale iz avantgardnih gibanj, nastalih zunaj slovenskih narodnih meja; lahko pa tudi neposredno iz lastnih slovenskih tal, se pravi v okviru samostojne literarno-umetniške avantgarde, o kateri domnevamo, da se je konstituirala v slovenskem kulturnem prostoru po prvi svetovni vojni. V prvem primeru je šlo pač za to, da je ta literatura sprejemala vase prvine, ki so se izoblikovale v programih in dejavnostih drugih avantgard po Evropi; ta možnost je bila za njen razvoj okoli prve svetovne vojne in vse do leta 1930 plodnejša. Neposredna povezanost z lastno slovensko avantgardo je bila precej šibkejša in v literarnorazvojnem pogledu skoraj zanemarljiva, to pa iz preprostega razloga, ker je za ta leta na Slovenskem komajda mogoče govoriti o do kraja formirani samostojni literarno-umetniški avantgardi in s tem o literaturi, ki bi se razvijala v njenih okvirih. V tej smeri je mogoče iti še naprej in formulirati tole tezo: slovenska literatura je v času zgodovinske avantgarde postala vsaj s svojim najbolj radikalnim delom avantgardistična, toda to se je dogajalo v letih, ko na Slovenskem ni obstajala lastna literarno-umetniška avantgarda ali pa se še ni razvila v pravem pomenu besede;

* Razprava je nastala na podlagi predavanja, ki ga je imel avtor junija 1986 na mednarodnem simpoziju o avantgardi, prirejenem v Inštitutu za občo in primerjalno literarno vedo celovške univerze.

¹ Obdobje, označeno z letnicama 1910 in 1930, velja seveda za obstoj evropske zgodovinske avantgarde v celoti, ne pa za njen poseben slovenski primer. Slovensko obdobje bi laže označili z letnicama 1909, ko so na Slovensko začela prihajati prva obvestila o futurizmu, in 1929, ko se je z Delakovim člankom v »slovenski« številki berlinske revije »Der Sturm« razpravljanje o avantgardizmu na Slovenskem končalo. Za označitev dejanskih stičišč med slovensko literaturo in avantgardizmom pa bi bili še primernejši letnici 1915, ko je Podbevšek s svojimi avantgardističnimi poskusi stopil v javnost, in 1925, ko so nastajali Kosovelovi »Konsi«.

kolikor so se pojavili vsaj rudimentarni nastavki za takšno avantgardo, je bil njihov pomen za literarni razvoj zelo majhen oziroma je težnja k literarnemu avantgardizmu vzporedno z rastjo takšnih zametkov že ponehaval.

Literarno pomemben rezultat srečanja med slovensko književnostjo in zgodovinsko avantgardo je mogoče videti predvsem v dveh pesniških pojavih: najprej v poeziji Antona Podbevška in zatem v konstruktivističnih pesmih Srečka Kosovela, znanih pod naslovom *Integrali*, kot se je glasilo naslov zbirke, v kateri so izšle šele leta 1967.² V prozi in dramatik, ki sta na Slovenskem nastajali v dvajsetih letih, skoraj ni pomembnejših sledov, ki bi vodili v avantgardno območje. Res je sicer, da tudi o vrednosti Podbevškove poezije in Kosovelovega pesniškega konstruktivizma še danes mnenja niso enotna, vendar pa je gotovo vsaj to, da jima moramo z literarnozgodovinskega stališča priznati izjemen pomen.³ To velja spričo že v tem času velikega javnega odmeva zlasti za Podbevškove pesmi, ki so nastajale v letih 1914—1920. Toda ko je leta 1920 s temi pesmimi stopil v širšo javnost, in to na nastopih, ki so imeli vsaj v omejenem obsegu avantgarden značaj, je bilo njegovo pesniško delo že končano — ne sicer tako kmalu kot pri Rimbaudu, vendar pa vseeno že v pesnikovem dvaindvajsetem letu. Ko je Podbevšek postal v letih 1920—1922 vodilni član manjše literarne skupine, ki je imela vsaj na zunaj podobo avantgardnega gibanja, je bil kot pesnik že neustvarjaljen. Še toliko bolj je bilo to opazno leta 1922, ko se je ta skupina razšla, ali pa leta 1925, ko je svoje pesmi izdal v zbirki *Človek z bombami*, kar seveda pomeni, da se Podbevškova avantgardistična poezija ni formirala znotraj avantgarde, ki jo je poskušal ustanoviti kot prvi v slovenskem kulturnem prostoru prav on. Ravno narobe se je dogajalo s Kosovelovo konstruktivistično liriko, ki prav tako lahko velja v posebnem pomenu besede za avantgardistično. Kosovelove poetične konstrukcije ali »konsi« so nastajali v letu 1925, v času torej, ko Podbevškova avantgardna skupina ni več obstajala, pač pa sta tega leta slikar Avgust Černigoj in režiser Ferdo Delak snovala novo avantgardno gibanje in vanj vabila tudi Kosovela. Vendar je ta odlašal s svojo vključitvijo, ker je imel pač v tem času močne pridržke do programov in oblik literarno-umetniške avantgarde kot take, to pa se je potrdilo s tem, da je že proti koncu leta 1925 postal vodilni član skupine okoli revije »Mladina«, ki ni bila avantgardistična v smislu zgodovinske avantgarde, ampak leva in socialnorevolucionarna v smislu proletarskega socialističnega gibanja. Svoje konstruktivistične tekste je torej snoval v času, ko Podbevškove avantgarde ni bilo več in ko tudi nova, Černigojeva in Delakova skupina v slovenski kulturi, zlasti v njenem literarnem delu, še ni našla pravega formativnega odmeva. Ko pa sta Delak in Černigoj leta 1927 v reviji »Tank« ustvarila prvo pravo avantgardistično glasilo na Slovenskem, je bil Kosovel že leto dni mrtev. Po njem ni bilo na Slovenskem do leta 1930 prav-

² Izraz »konstruktivističen« je uporabljen v tem prispevku s pomenom, ki mu ga je pripisoval Kosovel, oziroma v vlogi, ki se je uveljavila z A. Ocvirkom in drugimi raziskovalci; ob strani je puščeno vprašanje, ali v celoti ustreza vsem vsebinsko-oblikovnim značilnostim te poezije.

³ Za Podbevška je mogoče trditi, da kot pesnik nikoli ni bil »kanoniziran«, čeprav so mu nekateri literarni kritiki ali zgodovinarji občasno priznavali pomembnejše odlike. O Kosovelovih *Integralih* je znano, da ob izidu 1967 niso zbudili nedeljenega priznanja; iz polemik po tem letu je razvidno, da jih je konservativnejši del literarne javnosti, ki ni bil naklonjen modernizmu, cenil precej nižje od drugih Kosovelovih pesmi.

zaprav pa vse do šestdesetih let, tj. do časa neoavantgarde, nobenega pesniškega talenta več, ki bi se usmeril v avantgardistično pesnjenje. Sicer je pa tudi revija »Tank« ostala brez prave avantgardistične literarne produkcije, prevladala je likovno-gledališka smer, literarna avantgarda je bila v »Tanku« neslovenska in mednarodna. Še več — tudi Kosovelovi »konsi« so ostali skriti v njegovi zapuščini, javnosti so ostali skoraj neznani vse do leta 1967, ko jih je Anton Ocvirk objavil v knjigi *Integrali*, ki jo je neoavantgardistična generacija takoj pozdravila kot svojo predhodnico.

V takšnem stanju stvari se skriva več pomembnih vprašanj:

1. Če je Podbevškovega *Človeka z bombami* in Kosovelove *Integrale* mogoče imeti za bolj ali manj avtentičen primer avantgardne literature — kako je mogoče, da je oboje nastalo v letih, ko v Sloveniji dejansko avantgarda ni obstajala oziroma ko še ni ali pa ni več obstajala kot razvito gibanje?

2. Katere literarno-umetniške avantgarde zunaj Slovenije so lahko bile odločilne za nastanek Podbevškove in Kosovelove poezije, kakšne so bile njihove spodbude in po kakšnih poteh so prihajale v slovenski literarni prostor?

3. V kakšni meri je Podbevškove »futuristične« in Kosovelove »konstruktivistične« tekste mogoče imeti za primer avantgardne literature?

Na ta vprašanja literarna zgodovina še ni formulirala končnih in veljavnih odgovorov, pač pa vrsto različnih hipotez, ki v celoti še niso preverjene pa tudi ne usklajene. Na tem mestu jih bomo poskušali dopolniti z novimi tezami in preverjati v okviru sistematičnega historičnega prikaza.

Na splošno je mogoče za izhodišče v raziskavo postaviti tezo, da je bil slovenski literarni prostor v letih 1910—1930 povezan z evropsko zgodovinsko avantgardo prek sosednjih kulturnih središč — Trsta, Gorice, Zagreba in Beograda, deloma Berlina. Prek teh središč je prihajal vsaj v posreden stik z različnimi avantgardnimi gibanji, najprej z italijanskim futurizmom, nato z zagrebško-beograjskim zenitizmom, vmes pa je najbrž zelo posredno sprejemal tudi spodbude iz kroga okoli berlinske revije »Der Sturm«, ki je bila seveda že sama posrednik različnih skupin. V neposredno zvezo s »Sturmom« je prišla slovenska literarno-umetniška avantgarda šele potem, ko se je kot taka že dejansko konstituirala, tj. po letu 1927.

Navzkrižno učinkovanje tujih avantgardističnih središč na slovenski literarni prostor je postalo očitno že v formiranju Podbevškove poezije. Njeni začetki segajo v leto 1914—1915, ko je bil šestnajstletni Podbevšek dijak v Novem mestu. V to provincialno središče so prihajale literarne novosti iz Ljubljane, morda včasih iz Zagreba, od začetka prve svetovne vojne tudi iz Trsta in Gorice prek primorskih beguncev. Za formiranje mladega Podbevška bi bilo nujno poznati njegovo literarno obzorje, vendar je o njem znanih samo nekaj dejstev. Poleg Župančiča, Cankarja in drugih avtorjev slovenske »moderne«, tj. neoromantike, prepojene z elementi simbolizma ali dekadence, je bral predvsem Nietzscheja in Whitmana, ki sta za njegovo duhovno-literarno podobo ostala odločilna tudi pozneje. Seveda ju je poznala že slovenska »moderna«, vendar ju je Podbevšek najbrž bral na nov način; o tem govori že dejstvo, da je Whitman v njegovem krogu veljal za »futurista«. Ker sta bila Nietzsche in Whitman važna tudi v nastajanju italijanskega futurizma in nemškega ekspresionizma, je mogoče Podbevškovo mladostno usmeritev imeti vsaj za predavantgardno. Lahko bi ugibali tudi o tem, ali je že v tem času dobil v roke Rimbaudove pesmi, vključno z njegovimi *Les Illuminations*, v Ammerjevem

nemškem prevodu iz leta 1907. Če jih je, bi bilo mogoče misliti na Podbevškovo zgodnje poznavanje Rimbaudove biografije, fantastične imaginacije pesmi *Le bateau ivre*, morda celo pesniške tehnike *Illuminacij* in Rimbaudove poetične proze. Vsi ti navzkrižni, deloma samo hipotetični vplivi so opazni v Podbevškovih tekstih iz teh let — v ciklu *Žolta pisma*, ki ga je poslal leta 1915 uredniku revije »Ljubljanski zvon«, Janku Šlebingerju, in v malo zatem poslanih pesmih *Rdeča cesta* in *V plaku*. Osnova *Žoltih pisem* je ničejansko dekadencijska in neoromantična, verz je whitmanovski, hkrati s pesnikovo egocentrično držo. Pesmi *Rdeča cesta* in *V plaku* sta napisani v nominalnem stilu, ki ga je povzel najbrž iz Whitmana, deloma lahko že iz Župančiča. Nova je vojna motivika, ki jo je Podbevšek do leta 1917, ko je moral tudi sam na vojno, črpal iz časopisnih novic, pripovedi, deloma iz prvih pesniških obdelav, zlasti Župančičevih; morda že tudi pod vplivom futurističnih gesel o vojni. Vendar so vse te pesmi precej heterogene. Iz leta 1914 je tudi *Večerna impresija*, objavljena šele leta 1984, v kateri se dekadencijske prvine povezujejo s formalnimi elementi, ki bi bili lahko odmev Rimbaudove tehnike v *Pijanem čolnu* in *Illuminacijah*.

Elementov, ki bi bili neposredno prevzeti iz avantgardnih gibanj tega časa, iz njihovih programov, teorij ali prakse, je v teh pesmih razmeroma malo, vendar so značilni. Podbevšek jih je sprejemal iz italijanskega futurizma ali iz njegovega vpliva na nemški ekspresionizem prve faze, tj. do vojne. Kot kažejo podatki, je mlada generacija tik pred vojno lahko futurizem spoznavala prek informacij v slovenskih literarnih revijah. Tu so v letih 1909—1914 izšli dovolj natančni članki o nastanku futurizma, njegovih manifestih in Marinettiju. Zlasti podrobno je bil predstavljen njegov *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Od tod je lahko Podbevšek izvedel za nekatere zahteve futuristične poetike, zlasti za oslabitev glagola in okrepitev samostalnika. V tem smislu bi nominalni stil, ki ga je pa uporabil samo v dveh ohranjenih pesmih, lahko imeli za futuristično novost. Gotovo je tega izvora druga stilna posebnost, ki jo je uporabil v *Žoltih pismih* — tu je izpuščal veznike in predloge, kar je nekakšna samovoljna varianta Marinettijeve zahteve po izpuščanju primerjalnih veznikov. Vendar je to posebnost kmalu opustil in je drugje ne najdemo. Drug element, ki mu je že v prvih pesmih prihajal iz futurizma, je uporaba tehničnega, industrijskega, mehanističnega besednjaka in odpor zoper »pasatizem« — tudi ta futuristični pojem se pojavi pri njem že leta 1915. Vendar ti pojmi ne prevladujejo, v nekaterih tekstih je njihov delež skromen. Ob motivu vojne, ki je bil lahko leta 1915 odmev futuristične vojne motivike, se pojavlja v mnogih tekstih kot posebna tematska enota gibanje, dinamika, hitrost, drvenje, kar je očiten element futurizma. Vendar pa futuristične ideologije, ki je povzdignila tehniko, vojno in moč na raven moderne mitologije, ni sprejel; njegovo opevanje moči je še strogo individualno, ničejansko, neoromantično vitalistično. Vse te sicer samo delno futuristične posebnosti so ostale značilne za Podbevška tudi v zrelih pesmih zbirke *Človek z bombami*, vendar ga zaradi njihove heterogenosti tudi pozneje ni mogoče imeti za pravega futurista. Sam se je leta 1915 v prvem pismu uredniku »Ljubljanskega zvona« imenoval privrženca »najmodernejše struje«, s čimer je verjetno mislil na futurizem ali ekspresionizem. Malo zatem se je v istem smislu skliceval na revijo »Slovan« iz leta 1915, v kateri so bili objavljeni verzi hrva-

škega modernista Janka Polića Kamova, o katerem je bilo tam zapisano, da je »prvi futurist v Jugoslaviji«; kar pomeni, da se je tudi Podbevšek imel v tem času za futurista.⁴ Podobno kot pri Kamovu je tudi pri njem šlo za temeljno zmes neoromantike, dekadence, ničejanstva in očitnih avantgardističnih sestavin. Ker se je imel za naprednejšega od Kamova, mu je šlo pač za zavestno prevzemanje elementov iz Marinettijevega manifesta. Na splošno bi to mešanico lahko imenovali tudi ekspresionizem. V to smer bi kazala domneva, da je Podbevšek leta 1914 ali 1915 dobil v roke berlinsko revijo »Der Sturm«, v kateri se je formiral literarni ekspresionizem pod močnim Marinettijevim vplivom. Leta 1914 je bila v Zagrebu razstava »Sturmovih« likovnih eksponatov in morda je Podbevšek v tem času prišel ne le v stik z razstavo, ampak tudi s samo revijo.⁵

Seveda ni mogoče trditi, da je v Podbevškovih prvih pesmih futurizem prevladoval. Ko je leta 1921–1922 v reviji »Kres« objavil svoje mladostne pesmi iz leta 1914 pod futurističnim naslovom *O pilotu v zrakoplovu št. ...*, so se pokazale kot heterogena zmes futurističnih toposov (brzovlak, torpedo, električna, drvenje itd.) in pa neoromantično-dekadentne erotike. Toda podobne so bile tudi zrele pesmi, ki jih je leta 1919 začel objavljati v Krleževi reviji »Plamen« in predvsem v ljubljanski reviji »Dom in svet«, nato pa je iz njih sestavil zbirko *Človek z bombami*. Ko jo je v septembru 1920 prvič bral na t. i. »novomeški pomladi«, je bila njena sestava tale: neoromantične, na Župančiča in celo na ljudsko pesem oprte prvine so se v teh pesmih spajale z elementi dekadence in z ničejanstvom, z whitmanovskim patosom in prostim verzom, z metaforiko, kultom dinamike in vizualno pesniško formo futuristov, prav nazadnje pa še s fantastiko, ki jo je morda prevzel tudi po Rimbaudu in je najbrž najmodernejša plast njegove poezije.⁶ Tematika in etos teh pesmi sta v splošnem pomenu besede »ekspresionistična«, nihajoča med humanistično retoriko in vitalističnim titanizmom.

Ta poezija je bila zasnovana in že tudi dokončana, preden se je začel Podbevšek ukvarjati s snovanjem posebnega avantgardnega gibanja v Sloveniji. V letu 1919 je bil zagrebški študent, spoznal se je s Krležo in sodeloval v njegovi reviji »Plamen«, vendar se ni ogrel za ta tip literarnega gibanja. V septembru 1920 je bil na »novomeški pomladi« glavni pesnik in recitator prireditelj, ki sicer niso bile avantgardne v pravem pomenu, gotovo pa že pred-avantgardne vsaj zaradi škandaloznosti, ki jo je izzival s svojo nenavadno poezijo in še bolj z nastopom. Vse to se je stopnjevalo na poznejših nastopih v Ljubljani in drugje, kjer je pesmim pridružil branje programa. S tem je nastajal model prve literarno-umetniške avantgarde na Slovenskem. Vendar se ta pod Podbevškom ni mogla do kraja realizirati. Leta 1922 je nastala revija »Trije labodje«, pri kateri je bil Podbevšek sourednik s kritikom Josipom Vidmarjem in skladateljem Marijem Kogojem. Toda že po prvi številki je iz-

⁴ Na nedatirani dopisnici, ki jo je Podbevšek poslal leta 1915 J. Slebingerju, se je pri svojih avantgardnih poskusih skliceval na revijo »Slovan«; Ladu Kralju, ki je to vprašanje raziskoval v okviru zvez med slovenskim in evropskim ekspresionizmom, dolgujem opozorilo, da se Podbevškovo navajanje »Slovana« nanaša na pesmi Kamova.

⁵ Tudi opozorilo na zagrebško predstavitev »Sturma« dolguje pisec tega prispevka raziskavam Lada Kralja.

⁶ Zanimivo je, da je sredi dvajsetih let J. Vidmar fantastično poetičnost Podbevškovih pesmi ocenil kot najpomembnejšo odliko in posebnost njegovega talenta.

stopil, nato pa ustanovil revijo »Rdeči pilot«, s podnaslovom »mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo«. Kot kažeta napol futuristični naslov in metafora o »duhovni revoluciji«, mu je šlo za avantgardno glasilo in za ustvarjanje avantgardne skupine. Vendar z »Rdečim pilotom« ni mogel ustvariti ne enega ne drugega. Do leta 1922 ga je spremljala manjša skupina epigonskih posnemovalcev, zdaj se je z njimi razšel in k »Rdečemu pilotu« pritegnil novo skupino proletarskih socialističnih piscev, ki z literarno-umetniško avantgardo niso imeli pravih zvez, ampak so bili zavezani kvečjemu politični avantgardi, tj. socialističnemu oziroma komunističnemu gibanju dvajsetih let. Poleg tega se je šele zdaj izkazalo, da Podbevšek ni bil intelektualno kos vlogi avantgardnega vodje. Njegovi članki v »Rdečem pilotu« so neurejena mešanica napadov na literarne sodobnike, poveličevanja Cankarja, propagiranja socialistične tendenčnosti in anarhističnih citatov iz Kropotkina, kar je kazalo bolj na difuznost misli kot na trdno zasnovo literarno-umetniške avantgarde. Žato je razumljivo, da se je skupina okoli »Rdečega pilota« kmalu razšla, Podbevšek pa je umolknil ne samo kot pesnik, ampak se je umaknil tudi kot vodja komaj nastajajočega avantgardizma.

Na tej točki se začenja naslednja faza v razvoju zgodovinske avantgarde na Slovenskem. Preobratno leto je bilo morda že 1921, ko je Branko Poljanski, brat zenitističnega vodje Ljubomira Micića, izdal v Ljubljani prvo in zadnjo številko svoje srbohrvaško pisane avantgardne revije »Svetokret«, objavil v nji manifest, mimogrede pa ostro napadel tudi Podbevška in mu odrekel ves pesniški pomen. Sočasno je začel njegov brat izdajati v Zagrebu revijo »Zenit«, ki je nato kot nosilka zenitističnega gibanja izhajala do leta 1926 v Beogradu. V letih 1921-1926 sta bila »Zenit« in zenitizem navzoča tudi v Ljubljani, kjer se je Poljanski povezal s poznejšim avantgardistom Ferdom Delakom. V letu 1925 so zenitisti priredili v Ljubljani dva literarna večera, kjer je prišel z njimi v osebni stik tudi Kosovel. S tem je prihajala v slovenski kulturni prostor nova spodbuda iz kroga sicer regionalno odmaknjene, vendar za ta leta še zmeraj žive avantgarde, ki bi za formiranje samostojne slovenske avantgarde lahko imela večje posledice. Vendar do tega ni prišlo. V »Zenitu« slovenski avtorji sploh niso sodelovali, kar si je mogoče razlagati tudi z dejstvom, da je bil Podbevšek že od vsega začetka izključen iz tega kroga.

Izvirno slovenska je bila druga avantgardna iniciativa, ki se je začela v Ljubljani uveljavljati leta 1924 z Delakom in Černigojem. Oba sta prihajala iz takratne Italije, Černigoj iz Trsta, Delak iz Gorice, torej iz mest, ki sta bili povezani s tradicijo italijanskega futurizma. Černigoj se je v weimarskem Bauhausu navdušil za likovno-arhitekturni konstruktivizem, Delak pa pod vplivom ruskih in nemških režiserjev za gledališko avantgardo. Černigoj je z ljubljanskima razstavama v letih 1924 in 1925 propagiral konstruktivizem in našel odmev med mladimi arhitekti. Delak je bil s prireditvami svojega »Novega odra« v letu 1925 manj uspešen. Ti začetki lastne slovenske avantgarde so bili pretežno gledališki in likovni, niso pa še segli v literaturo. Žato se je Černigoj poskušal povezati s Kosovelom, ki je bil v tem času dvajsetleten študent ljubljanske romanistike, sicer pa prav tako italijanski državljan. Ker sta si bila dobra znanca prek družinskih zvez, je bil stik med njima leta 1925 nekaj časa obetajoč, vendar se Kosovel ni mogel do kraja odločiti za takšno zvezo, zlasti ker je Černigojev načrt za revijo »Konstrukter«, ki naj bi postala glasilo slovenskega konstruktivizma, ostal neuresničen. Do skup-

nega avantgardnega nastopa s Černigojem in Delakom ni prišlo. Zdi se, da so bili poleg drugih razlogov za to odločilni tudi Kosovelovi pridržki zoper avantgardo sploh, kar je opaziti v njegovem odporu zoper Podbevška in tudi iz pomislekov do zenitizma, s katerim je navezal osebni stik sredi leta 1925. Po svoji nacionalno-socialni provenienci, vzgoji in usmeritvi je bil naravnani v nacionalno, socialno in etično problematiko in s tem v ustrezne oblike socialno etičnega, polagoma tudi socialno kritičnega in celo revolucionarnega gibanja, ne pa v avantgarde futurističnega, zenitističnega ali konstruktivističnega tipa, ki so hotele izvesti t. i. »duhovno« revolucijo. Zato se je jeseni leta 1925 dokončno odločil za zvezo z marksistično usmerjenimi intelektualci, deloma že tudi člani komunistične stranke, in z njimi prevzel revijo »Mladina«. Ta pot se je končala z njegovimi javnimi literarnimi nastopi v februarju leta 1926 v Zagorju in Ljubljani, nekaj mesecev pred smrtjo. S tem je postalo očitno, da ga več ne zanima ustanavljanje literarno-umetniške avantgarde na Slovenskem, ampak zveza literature s socialno aktivističnim gibanjem levih političnih sil. Verjetno je v to smer vplivalo več različnih dejavnikov, med drugimi tudi Krleža s svojo revijo »Književna republika«, ki je od leta 1923 naprej v Zagrebu uvajala v literarni prostor marksistično tematiko in se že obračala stran od literarno-umetnostnih ciljev evropske zgodovinske avantgarde.

Pač pa je Kosovel ravno v času, ko se je odločal za ali proti zenitizmu, tj. sredi leta 1925, na skrivaj pisal svoje »konse«, se pravi pesmi, s katerimi naj bi v poeziji uresničil temeljna estetska načela konstruktivizma po njihovi izrazito avantgardni funkciji. V njih je uporabljal postopke montaže, simultaneosti, matematičnih znakov, tipografske estetike, notranjega monologa in toka zavesti — postopke torej, ki jih je evropska zgodovinska avantgarda že od prvih futurističnih manifestov naprej teoretično proklamirala, od Apollinaira, futuristov, ekspresionistov in dadaistov naprej pa že tudi v različnih oblikah praktično uveljavljala. To pomeni, da je Kosovel v času, ko je Podbevškova skupina ravno razpadla, nova skupina okoli Černigoja in Delaka pa še ni bila do kraja konstituirana, zgolj individualno uporabil za svojo poezijo znane avantgardne pesniške modele. Vprašanje, iz katerih avantgard, gibanj in programov je pri tem izhajal in iz kakšnih spodbud je torej snoval svoje poetične »konstrukcije«, doslej še ni zadovoljivo rešeno, vendar so za pojasnitev teh izvirov formulirali vrsto važnih hipotez in dejstev Anton Ocvirk, Alfonz Gspan, Bratko Kreft, Franc Zadavec, Matjaž Kmecl, Aleksandar Flaker, Janez Vrečko in drugi. Na tem mestu jih poskušajmo združiti v celoto in dopolniti. O evropskem likovnem konstruktivizmu je Kosovel imel seveda dovolj obvestil — neposredno je lahko o njem slišal od Černigoja, potem ko se je ta vrnil s študija v Bauhausu, o delu sovjetskih in drugih likovnih konstruktivistov je bral nekatere članke v »Zenitu«, v časopisih »Prager Presse« in »Prager Tagblatt«, kjer so bila poročila natančna; problemsko je o razliki med suprematizmom in konstruktivizmom po sovjetskih virih poročal Avgust Cesarec leta 1924 v Krleževi reviji »Književna republika«. Vendar v teh virih ni bilo informacij o možnostih pesniškega konstruktivizma, ki bi bile za Kosovela važnejše. O začetkih sovjetskega literarnega konstruktivizma mu je lahko sporočal prijatelj Ivo Grahor po vrnitvi iz Sovjetske zveze. Toda ta konstruktivizem ni bil tisto, kar je rabil za svojo poezijo. Tak model je lahko našel edino v »Zenitu«, ki ga je pazljivo spremljal vsaj že od leta 1923. V »Ze-

nitu« je Micić že leta 1921 formuliral zahtevo, naj bo pesem »konstrukcija«, vključujoč vase simultanost doživljanja in paradoks. Micićeve lastne pesmi, spesnjene po teh načelih, med njimi zlasti ciklus *Kola za spasavanje*, so bile Kosovelu praktičen zgled takšnega pesnjenja. O tem priča dvojje tekstov, najdenih v njegovi zapuščini, prav iz tega Micićevega dela. Vendar je geneza izvirov za Kosovelove »konse« še bolj zapletena. Neposreden zgled mu je sicer bila resda predvsem poetično skromna Micićeva lirika, ki je že spojila vse tisto, kar je postalo bistveno za Kosovelove *Integrale*, tj. montažo podob, paradoksnе asociacije, tipografsko vizualnost, spontanost toka zavesti, tehniko notranjega monologa, aktualno socialno, kulturno, politično problematiko ter ekspresionistična gesla o človeku, umirajoči Evropi in novem etosu. Toda poleg Micića je v »Zenitu« takšno poezijo objavljal tudi njegov brat Branko Poljanski. Oba pa sta izšla iz prvotnega zgleada Iwana Golla, ki je začel sodelovati v »Zenitu« leta 1921, in to s pesmimi, ki lahko veljajo za prvi primer konstruktivistične poezije zenitizma, predvsem s poemo *Paris brennt*, objavljeno v nemškem originalu. Tu je bila uporabljena tehnika montaže, simultanoosti, tipografike, filmskega tempa, vključno z matematičnimi znaki in podobnim. Micić, ki je v prvih številkah »Zenita« objavljal še močno tradicionalne tekste, je po Gollovem zgledu začel s konstrukcijami. Vendar tudi Goll ni bil izviren. Njegova praksa kaže predvsem nazaj k načelom in praksi italijanskih futuristov, saj je že Marinetti v svojem delu *Zang-tumb-tumb* (1914) na široko praktical tipografizem in matematične znake; dadaisti so tej praksi dodali paradoks kot bistven vzorec avantgardnega pesnjenja. Gollova poema *Paris brennt* pa s svojo simultano tehniko kaže tudi na Apollinaira, zlasti na pesem *Zone* v zbirki *Alcools*. V tem smislu sega Kosovelova konstruktivistična poezija prek zenitizma, dadaizma, futurizma in zlasti prek Gollove poznoekspresionistične faze k prvotnim modelom francoskega kubizma oziroma k njegovi pesniški transpoziciji pri Apollinairu. Vendar je potrebno upoštevati, da Kosovel ni bil odvisen samo od »Zenita«, Micića ali Golla, ampak je neposredno lahko izhajal tudi iz Apollinaira, saj ga je kot romanist dobro poznal in, kot je videti iz pisem, močno cenil.

Kosovelovi *Integrali* so torej nastali v zvezi z evropskimi literarno-umetniškimi avantgardami, čeprav seveda ne v okviru samostojne zgodovinske avantgarde na Slovenskem. To je razvidno iz preprostega dejstva, da je svoje »konse« prikrival in jih njegovi sodobniki, celo najbližji, niso poznali. Ni jih objavljal in bral na literarnih večerih, kjer je sicer vneto sodeloval, pa tudi v branje jih ni dajal. Po mnenju nekaterih raziskovalcev naj bi »konse« nameril reviji »Konstrukter«, ki jo je pripravljala Černigoj; ker pa s to revijo ni bilo nič, jih je skrnil. Vendar se ta razlaga ne zdi najbolj logična. Verjetnejša bi bila domneva, da se je bal očitkov zenitističnega epigonstva, ki bi bili v letu 1925, ko je bil »Zenit« že v upadu, zelo naravni, pa tudi neprijetni.

Toda pomembno je, da konstruktivistične pesmi niso bile v letu 1925 edina in tudi ne glavna smer njegove poezije. Vzporedno je ustvarjal še v drugih stilih, načinih ali tehnikah, od impresionističnega, prevzetega iz slovenske »moderne«, do simboličnega in nazadnje socialno in politično deklarativnega. S »konstrukcijami« je nehal najbrž šele v decembru 1925, toda v tem času je že objavil eno svojih najbolj znanih pesmi, *Ekstaza smrti*, ki je bila s temo evropskega propada podobna »konsom«, v katerih se pojavi ista ideja. Toda v *Ekstazi smrti* je upesnjena v verzih, ki prihajajo s svojim ritmom najbrž

iz Župančičeve himnične poezije, ter s pomočjo simbolike in patosa, na kate-rega je morda učinkoval Krleža s podobnimi pesmimi v ciklu *Kaos* iz zbirke *Lirika* (1919), ki jo je Kosovel dobro poznal. Sploh so proti koncu leta 1925 Krležev zgled, poezija in ideološka stališča postajali za Kosovela in za krog okoli revije »Mladina« pomembnejši od idej zgodovinske avantgarde, zlasti zenitistične. Kosovel po decembru 1925 ni več pisal konstruktivistične lirike, ampak se je približal t. i. proletarski, socialno revolucionarni in politično deklarativni poeziji novega realizma, kot se je glasila ustrežna oznaka. Takšni so njegovi soneti iz cikla *Rdeči atom*, ki so zadnja faza njegovega pesniškega razvoja, preden je nekaj mesecev pred smrtjo kot pesnik utihnil.

S tem ko je Kosovelova konstruktivistična poezija ostala v zapuščini, je bilo konec tudi stikov slovenske literature z zgodovinsko avantgardo. Po letu 1926 se je bivša Kosovelova skupina okoli revije »Mladina« pod vodstvom Bratka Krefta in drugih usmerjala v tendenčno levo literaturo t. i. novega ali socialnega realizma, kot je Kreft to smer imenoval leta 1929 v članku o novejši slovenski literaturi, napisanem za beograjsko levo revijo »Nova literatura«. Prav Kreft je sicer s kratko prozo sodeloval tudi v reviji »Tank«, ki jo je leta 1927 z dvema števkama izdal Ferdo Delak, ki se mu je ob tej reviji s Černigojevo pomočjo posrečilo ustvariti prvi formalno konstituirani model zgodovinske avantgarde na Slovenskem. Toda ta je bil samo delen, saj je bil slovenski delež v reviji predvsem arhitekturno-likoven, deloma gledališki, medtem ko je literarni obstajal skoraj samo iz prispevkov mednarodne avantgarde od Marinettija, Tzare, Schwittersa do Pocarinja, Micića in Waldena. Vpliv zenitizma je bil očiten. Od Slovencev sta z nekaj pesmimi sodelovala Vladimir Premru in France Onič, bivša Podbevškova privrženca, vendar ta poezija ni bila več avantgardna v pravem pomenu besede.

Konec kontaktov med slovensko literaturo in zgodovinsko avantgardo so nehote registrirali leta 1929 deklarativni članki v berlinski reviji »Der Sturm« in beograjski »Novi literaturi«. V »Sturmu« je Delak svojo avantgardo opisoval kot nekaj literarno produktivnega, a je med njenimi predstavniki lahko naštel samo Toneta Seliškarja, Angela Cerkvenika in podobne avtorje, ki niso bili avantgardisti, ampak večidel nosilci leve, proletarske, socialnokritične in podobne literature. Se pravi smeri, v katero se je usmeril tudi Kosovel v svoji zadnji fazi in jo že jasno napovedal v predavanju *Umetnost in proletarec*, napisanem z ene strani po zgledu Cankarjevega predavanja *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* iz leta 1907, prvič objavljenega šele 1921 v katoliški reviji »Dom in svet« in deloma v Krleževi »Književni republiki« leta 1923, z druge strani pa po idejah sovjetskih publicistov o prolektultu, na primer Aleksandra Bogdanova, ki ga je Kosovel bral že leta 1922, pa tudi Trockega s knjigo *Literatura in revolucija* ter verjetno Lenina. Tako zastavljena smer seveda ni bila avantgardna v pomenu literarno-umetniškega avantgardizma. Na to razliko je sicer opozoril že Kreft v članku za »Novo literaturo«, kjer se je zavzel za tendenčno socialno-revolucionarno literaturo novega ali socialnega realizma, ne pa za posnemanje avantgardnih modelov, tujih ali domačih. Da pa je bila zgodovinska avantgarda na Slovenskem v tem času že mimo, je po svoje pokazal Delakov članek v isti številki »Nove literature«, kjer je v nasprotju s Kreftom še zmeraj terjal za likovno umetnost nove umetnostne oblike, tj. prevzete iz avantgardnih gibanj, vendar z vsebinsko podlago v levičarski ideologiji. To pomeni, da je bila v Sloveniji vodilna ideja

zgodovinske avantgarde, se pravi ideja o »duhovni« revoluciji, v tem času že dokončno mrtva. Nadomestila jo je ideja socialno-politične revolucije in s tem politična avantgarda, ki je vodila na literarnem področju v socialni realizem tridesetih let. Vendar je treba priznati, da ideja »revolucije duha« na Slovenskem tudi sredi dvajsetih let ni zares zaživela, to pa je glavni razlog, da ni prišlo v večjem obsegu do konstituiranja avtohtone slovenske zgodovinske avantgarde, ampak samo do njenih skromnih zametkov; in da je moral tisti del slovenske literature, ki je čutil potrebo po vsaj formalnih inovacijah, poseči ponje v bližnja avantgardna gibanja Italije, Zagreba in Beograda, posredno še Berlina.

ZUSAMMENFASSUNG

Die slowenische Literatur trat in der Zeit der europäischen geschichtlichen Avantgarde (1910–1930) zumindest mit ihrem radikalsten Teil in den Bereich von avantgardistischen Literaturprogrammen und Konzeptionen ein. Das fand jedoch größtenteils nicht im Rahmen einer selbständigen slowenischen literarischen und künstlerischen Avantgarde statt, denn eine solche gab es in dieser Zeit kaum bzw. sie kam nicht über bescheidene Ansätze hinaus. Als ein solcher Ansatz wäre die Avantgardegruppe zu werten, die sich in den Jahren zwischen 1920 und 1922 um Anton Podbevšek scharte, vom sogenannten »Frühling von Novo mesto« (novomeška pomlad) bis zu den Zeitschriften »Drei Schwäne« (Trije labodje) und »Der rote Pilot« (Rdeči pilot), doch kam es schließlich nicht zu einer Formierung, sondern zum Zerfall der Gruppe. Eine zweite Gruppe bildete sich in den Jahren 1924 und 1925 um den Maler Avgust Cernigoj und den Regisseur Ferdo Delak heraus, die auch literarische Persönlichkeiten einluden, vor allem den Dichter Srečko Kosovel; doch schloß sich dieser der Gruppe nicht an. Anstatt der Gruppe von Cernigoj und Delak schloß sich Kosovel Ende 1925 der linksgerichteten, sozial-revolutionären Gruppe um die Zeitschrift »Mladina« (Jugend) an, die nicht an die Strömungen der europäischen literarisch-künstlerischen Avantgarde, sondern an die Bewegung der politischen Avantgarde anknüpfte, an den Marxismus, Sozialismus und Kommunismus. In einem formell stärker ausgeprägten Rahmen formierte sich die slowenische Avantgarde erst im Jahre 1927, als von Delak und Cernigoj die Zeitschrift »Tank« gegründet wurde. Doch war diese Gruppe in literarischer Hinsicht nicht slowenisch, sondern international, unter den Mitarbeitern der Zeitschrift waren bekannte europäische Avantgardisten in der Mehrzahl (Futuristen, Zenithisten, Konstruktivisten und andere). Aus der Chronologie der avantgardistischen Gruppen in Slowenien nach dem ersten Weltkrieg geht also hervor, daß der radikalste Teil der damaligen slowenischen Literatur gerade in der Zeit am radikalsten wurde, als es slowenische Avantgardegruppen noch nicht gab oder sie schon zerfallen waren. Das gilt für beide Zentralgestalten der slowenischen avantgardistischen Poesie: für Podbevšek, dessen Gedichte in den Jahren zwischen 1914 und 1920 entstanden, veröffentlicht im Buch »Der Mensch mit den Bomben« (Človek z bombami), und für die konstruktivistischen Gedichte von Kosovel (»konsi«), die im Jahre 1925 geschrieben und vollständig erst im Sammelband Integrali (1967) veröffentlicht wurden. Das heißt, daß sowohl Podbevšek als auch Kosovel die Anregungen für ihre avantgardistischen Werke von Avantgardebewegungen außerhalb von Slowenien empfangen haben, aus dem italienischen Futurismus, der serbischen Zenithismus, teilweise auch aus avantgardistischen Strömungen, die in den Zentren des deutschen Expressionismus zusammenflossen; wahrscheinlich auch noch aus dem französischen Kubismus und dem deutsch-französischen Dadaismus. Die Poesie von Podbevšek ist ihren Quellen nach zwar heterogen, das sie mit einigen Elementen noch in die Neoromantik und Dekadenz zurückreicht, sie versuchte jedoch auch einige inhaltliche und formelle Elemente des italienischen Futurismus zu absorbieren. Doch nahm Podbevšek diese Elemente nur teilweise auf, deshalb kann seine Poesie als futuristisch im obenerwähnten Sinn der Bezeichnung gelten. Kosovel konzipierte seine konstruktivistischen Texte vor allem nach den theoretischen und praktischen Vorbildern der zenithistischen Poesie, vor allem von Ljubomir Micić. Das Grundvorbild dafür wurde zwar schon von Iwan Goll mit seinen Gedichten im »Zenith« im Jahre 1921 geschaffen, er ging jedoch von den Mustern der Dadaisten und vor allem von Apollinaire aus; weil Kosovel auch die diesbezüglichen Texte Apollinaires kannte, kann angenommen werden, daß die Anregungen für seine »konsi« auch aus der französischen kubistischen Tradition kamen.

PREŽIHOV VORANC IN NJEGOV NAČRT »PREDSTAVITVE JUNAKA«

Prek več postaj je Prežih od leta 1919 do 1954 dozorel do uresničitve svojega načrta — ustvaritve junaka z uporabo notranje perspektive. S tem je Prežih — v opoziciji do nadrejenega vsevednega pripovedovalca 19. stol. — postal novodobni pripovednik. Doslej neidentificirana povest, o kateri govori Prežih 4. 4. 1919 v pismu A. Pesku, je verjetno besedilo, ki ga je pisatelj takrat pisal (snoval), v spremenjeni obliki pa je izšlo l. 1921 pod naslovom *Borba*.

Gradually, after a number of halts, Prežih managed between 1919 and 1954 to mature his plan of creating a hero by using the inner perspective. Thus he became a modern prose writer (as opposed to the omniscient author of the 19th century). — The heretofore unidentified short story which was mentioned by Prežih in his letter (April 4, 1919) to A. Pesek is probably a text which Prežih was designing at that time but which actually appeared, in a changed form, in 1921 under the title *Borba*.

Vsi, ki so pisali o Prežihovem Vorancu v dvajsetih letih, predvsem oba njegova biografa Drago Druškovič (v nadaljevanju D. D.) in Jože Koruza, opisujejo — opirajoč se na pisateljevo pismo Franu Albrechtu z dne 13. 9. 1920 — Prežihovo depresivno stanje po prvi svetovni vojni, ko so se mu dokončno razbile idealistične predstave o Jugoslaviji, kar mu je (skupaj z vojnimi doživetji) »napolnilo dušo s strupenim pesimizmom« in ga vrglo »v obupne valove ekstremizma in malodušja«¹. Biografa v prikazu tega obdobja² sledita Prežihovim lastnim besedam iz omenjenega avtobiografskega zapiska (D. D. pa tudi pisateljevim označitvam iz pisma Zofki Kvedrovi in sestavka *Moj zagovor*), kar je za označitev Prežiha državljana gotovo smiselno. Zdi se mi pa, da tako predstavljanje premalo upošteva motivacijo Prežiha pisatelja; ta je bila s splošnim družbenim stanjem gotovo povezana, imela pa je še globlje vzroke, namreč v plasteh samega ustvarjanja.

Prežih je v Listnici uredništva napisal, da ga je k pisanju »gnala neka /.../ notranja sila«³, in to označitev bi lahko posplošili na vse njegovo življenje, odkar se je zavedel, da mora pisati. Notranji imperativ, ki ga je silil k pisanju, je bil osnovni motor vsega njegovega delovanja in nehanja, pisanje je bilo zanj najvažnejša življenjska preokupacija, in vsaka njegova depresija je bila bistveno pogojena s tem, da ni mogel (seveda tudi zaradi zunanjih ovir) ustvarjati tako, kot je slutil, da bi moral. V njegovi povojni depresiji je šlo torej ne samo za to, da toliko let ni mogel pisati, ne samo za razočaranje nad povojno stvarnostjo, ampak tudi za njegovo pisateljsko krizo. Te pa, kot svoje najintimnejše zadeve, seveda ni javno razglašal, saj je — občutljiv, kot je bil — lastno pisanje sploh raje skrival (predvsem pred neposvečenimi, kar vemo iz pričevanj njegovih političnih sodelavcev).

¹ F. Albrecht, Lastni življenjepisi Prežihovega Voranca, Novi svet 1951, 949 do 950. Tudi vse poznejše navedke iz pisma Albrechtu citiram po tem viru.

² J. Koruza, Življenjska pot Lovra Kuharja — Prežihovega Voranca, v: *Prežihov zbornik* (ur. M. Boršnik), Maribor 1957 (= PZ), 192; D. Druškovič, opombe k Prežihovim Zbranim delom, npr. *ZD I*, Ljubljana 1962, 495, in *ZD X*, Ljubljana 1983, 365.

³ *ZD IX*, Ljubljana 1973, 530.

Potrditev za tako razumevanje krize vidim tudi v zaključku omenjenega pisma F. Albrechtu, kjer Kuhar pravi, da »ne veruje/m/ več samemu sebi« in se tako rekoč obtožuje, da ni več človek (»Mogoče se mi povrne kdaj ta vera nazaj — in potem bom spet človek«). Torej ne moremo reči, da si je »očitno /.../ Lovro Kuhar iz svoje depresije, posledice vojnih doživetij, opomogel že na začetku 1920. leta in se kmalu dejavno vključil v delavsko gibanje«⁴. Vključil v gibanje se je res, ampak njegovo mrzlično delovanje na številnih področjih (ljudsko gibanje, pa strankarsko, sindikalistično, prosvetno, združniško itd., da ne govorimo o pisanju člankov) nam je prej dokaz, da se njegova pisateljska kriza nikakor ni končala, s tem pa tudi depresija ne. Globlje sporočilo, smisel besed iz omenjenega pisma je, da se je Prežihov Voranc takrat, 13. 9. 1920, kljub vsemu znanemu političnemu delovanju *pred* tem datumom, počutil *popolnoma degradiranega* »na stopnjo običnega cestnega in oštarijskega politika«, to pa zato, ker je kot *pisatelj* bil globoko nezadovoljen sam s seboj. Tik pred trditvijo o tem, da se čuti »popolnoma degradiranega«, stoji znani odlomek, ki govori o njegovih natančno uzaveščenih *pisateljskih* aspiracijah: »Mogoče bi v istini mogel postati kdaj pripovedni pisec, da /sc/ ni pojavila vojska. Vojna me je pa uničila.«

Podobno povezavo med depresivnim počutjem in občutkom neuresničenja pisateljskih teženj najdemo na koncu tega pisma: »Mogoče (upam) da vam v kratkem pošljem dovršeno povest, ki jo pišem. Mogoče se dvignem iz atmosfere oštarijskega politika.«

Prežih torej upa, da se bo — če mu bo uspelo napisati povest tako, kot si jo je zamislil — dvignil »iz atmosfere oštarijskega politika« in bo takrat »spet človek«, oziroma obrnjeno (kar pa je zanj kot pisatelja isto) — napisal jo bo, če se bo dvignil iz take atmosfere.

In če si postavimo vprašanje konkretno — za katero povest je tu šlo, s katerim pisanjem je bil Prežih tako nezadovoljen, da se je moral ob njem zaklinjati bratu: »Vem, da po zunanosti nisem privlačen, vem pa, da bom postal pisatelj, ker se čutim poklicanega in bom tudi to dosegel«⁵?

Po mojem je to prav tista povest, o kateri že 4. 4. 1919 piše A. Pesku in katere obstoj postavlja D. D. kot nerešeno uganko. Iz opomb tega raziskovalca namreč izvemo naslednje⁶: Najprej je tu citat iz omenjenega Kuharjevega pisma A. Pesku: »Sedaj pišem in popravljam daljšo socialno povest, v kateri bom predstavil prvič junaka. Do zdaj sem v vseh spisih soudeležen. Tu ne.«⁷ Sedemnajst strani naprej nadaljuje D. D. citat z informacijo, da si Prežih za to povest želi, da »bi spis izšel samostalen — ako ne, pa v kaki leposlovni reviji«⁸. Prav tam D. D. navaja:

⁴ D. Druškovič, opombe, *ZD X*, 366.

⁵ Citat iz Prežihovega pisma bratu po D. Druškoviču. O Prežihovi evropski razgledanosti, v: *PZ*, s. 231. Njegovo omahovanje in dvome o sebi vidimo tudi iz izjave Izidorju Cankarju (l. 1921), kjer — navajajoč sicer samo (jasno!) pomanjkanje kritike in založnika — pravi: »zaradi tega skoraj tudi nimam več veselja pisati«. Cit. po Druškoviču, *ZD I*, 498.

⁶ Mimogrede: upajmo, da bodo vsa ohranjena Prežihova pisma, lastni življenjepisi, izjave itd. izšli kmalu v celoti v njegovih Zbranih delih.

⁷ *ZD I*, 495.

⁸ *ZD I*, 512.

V seznamu rokopisov med uredniško zupščino Janka Šlebingerja najdemo zapis: Lovro Kuhar: *Borba* (21 fol.) (A. Pesek) (N knj.). Prav to nas lahko navede na domnevo, da je Anton Pesek nameraval izdati Prežihov tekst mogoče v okviru 'Narodne knjižnice' (1919—1921), a ga je prepustil potem uredništvu 'Zvona'.

Pisatelj pojasnjuje v sporočilu Antonu Pesku, da bo v daljši povesti opustil pripoved v prvi osebi. Prav to pa nasprotuje naši misli, da mu je pomenil daljši tekst novelo *Borba*. Le-ta je tudi po obliki izrazita avtobiografska pripoved.⁹

D. D. tako misli, da »daljša socialna povest« iz pisma A. Pesku ne more biti *Borba*, ki je izšla leta 1921 v Ljubljanskem zvonu. Tudi jaz mislim, da to ni *Borba*, kot jo danes poznamo, da pa gre za isto bibliografsko enoto: Prežih je leta 1919 začel pisati povest s predstavljenim junakom, v katerem (v junaku!) prvič¹⁰ ne bi bil skrit on sam, in ta junak naj bi bil *njegov oče* in njegova socialna borba v življenju, o kateri piše tako v pismu F. Albrechtu¹¹ kot v pismu bratu¹² (citat iz pisma F. Albrechtu, kjer omenja pisanje te povesti, smo že navedli). Ker mu ta načrt ni uspel, je v tem času živel v stalni depresiji, iz katere se je reševal z vročičnim političnim delovanjem, snov pa je delno porabil v *Borbi*, kot jo poznamo.

Preden bom poskušala razložiti, zakaj Prežihu v tem času še ni uspelo premagati lastnega poudarjenega subjektivizma, ki mu je Borbo spremenil v »avtobiografsko pripoved«, naj pokažem, kje v sami *Borbi* iz Ljubljanskega zvona vidim potrdilo za svojo hipotezo.

Predvsem se *Borba* začne s stavkom »Moj oče je bil poljedelec«¹³. Mislim, da je to ostanek prvotne zamisli, po tipu začetkov drugih poznejših novel (recimo, »Borovnikova domačija je stala v bregu«, ali pa »Dihurjeva bajta je imela pet njiv«, »Na Karnicah je živel star rod«). Če bi Prežihu od začetka šlo za avtobiografsko pripoved, bi napisal: »Moj oče je poljedelec«, kar je leta 1921 njegov oče brez dvoma še bil.

Poglejmo si zdaj scene, ki se vrstijo v *Borbi*: niti ene ni, v kateri ne bi nastopal oče, pa čeprav Prežih še tako poudarjeno govori v njih o sebi (npr. v pripovedovanju o domovih, ki pa so jih menjavali zaradi očeta; tudi rojstno hišo mu je, ko je imel osem let, pokazal oče). Tu je opis prepira očeta z gospodarjem na tretji kmetiji, očetove besede pri ponovni selitvi, pa pri delu na polju, pa pri nošnji vreče moke, pa pri Vorančevem spraševanju o Bogu in o sedmi božji zapovedi, pa pri nevihti, pa pri kravjem poginu, pa pri Ančkini smrti, da ne govorimo o kompleksnem razmerju oče—grof, oče—oskrbnik, oče—mati (tudi tu je oče natančneje predstavljen kot mati), pa o njegovem kupovanju nove domačije, ki je predvsem njegova stvar, in tako se besedilo tudi konča: nič o tem, kako so novi dom sprejeli drugi člani (o sebi, v »avtobiografski pripovedi«!, sploh nič), važen je predvsem on: »Dočakal sem, da

⁹ Prav tam.

¹⁰ Prvič, ker je izključil svoje spise v Domačem prijatelju kot začetniške oz. že preoddaljene od tega, kar je v zadnjih letih pisal.

¹¹ »Moj oče je borec za kruh, omagal je, upal, padal in se dvigal — in zmagoval v veri v boljšo bodočnost« — NS 1951, 950.

¹² »Srce me zaboli, ko vidim očeta, zgrbljenega, osivelega, izčrpanega od neprestanega truda; delal je od detinskih let od zore do pozne noči, skrbel in ginil ob slabem kruhu in slabi hrani.« Po D. Druškoviču, O Prežihovi evropski razgledanosti, v: *PZ*, 251.

¹³ *ZD I*, 48, vse navedene strani (v besedilu) po tej izdaji.

sem sam svoj gospod!« je rekel zadovoljen» (str. 71). In pripovedovanje se konča s sliko očeta, ko »je prvič zasadil plug v lastno zemljo in stopal star in sključen, poln brazgotin, po brazdi« (ibid.). Celo prizor s kruhom v šoli, ki ga je Prežih natančneje opisal iz perspektive lastnih čustev, se konča s stavkom: »Po pouku sem se večkrat zakasnil pri igri in takrat me je oče nabil do omotice« (str. 58).

Nobenega dvoma torej ni, kdo je bil prvotni *junak* načrta za predstavitev te snovi. Zamislimo se zdaj še nad dejstvom, zakaj ni prišlo do realizacije prvotne namere.

En odgovor na to vprašanje je podan že v referatu za slovenistični mednarodni simpozij Razvoj Prežihove pripovedne proze ali od osvobajajočega do povezujočega se subjekta¹⁴ skupaj s člankom Razmerja med človekom, svetom in literaturo¹⁵. Povzeli bi ga lahko tako: sam »duh časa« (kot posledica vojne, kjer ima lahko vsak samo en svoj prav, iz perspektive piramidalne vizije sveta) je uničil predvojne poskuse v smeri povezave subjekta z vsem, kar ga obdaja, na *enakopravni* ravni (v horizontalni povezavi). Prežih, ki je hotel opisovati ljudi tako, da bi bila vsaka oseba hkrati on sam (ne da bi pri tem izgubila kaj lastne individualnosti), si je moral priznati, da to (zaenkrat) presega njegove moči. Samo *nadrejeni zunanji* pripovedovalec po vzorcu devetnajstega stoletja ni hotel biti in tako se je vrnil v vmesno (modernistično) pozicijo poudarjenega subjektivizma brez povezave: leta 1920 je objavil črtici *Moje prenočišče* in *Moj božični večer* v ujetništvu (podčrtala K. Š. B.). Zato je iz prvotnega namena »*Ivan Kuhar* /junak bi gotovo imel kako drugo ime/ je bil poljedelec« nastalo »*Moj oče* je bil poljedelec«.

Prežih seveda ni razmišljal abstraktno o držah subjekta v razmerju subjekt—objekt na različnih etapah evropskega duha v dvajsetem stoletju (to lahko naredimo samo post festum in če nam gre za miselne modele, ki naj nam pomagajo v globalni orientaciji), ampak je povedal prav to na konkretnem primeru: da ne more »predstaviti junaka« (kot je hotel v času, ko je pisal Pesku), in to zato, ker se ne more dovolj vživeti vanj, ker ne zmore premika iz sebe v nekaj (nekoga) drugega.

Citiranemu odlomku o očetu in njegovi bistveni značilnosti (»*Moj oče* je borec /.../ in zmagoval /je/ v veri v boljšo bodočnost«) je, kot smo videli, dodal: »/In/ *temu* (podč. K. Š. B.) sem postal tuj — ne verujem več samemu sebi. Mogoče se mi povrne kdaj ta vera nazaj — in potem bom spet človek.«¹⁶ To se — na pisateljski ravni — pravi: Ko bom to bistveno lastnost mojega junaka lahko spet doživljal kot svojo lastno, bom spet pisatelj (ustvarjalec). Dokler pa tega ne zmorem, je bolj pošteno, da ne poskušam biti »pripovedni pisec« (kar je — pojmovano na način dvajsetega stoletja — moj cilj), ampak da pripovedujem samo o sebi.

In zato je nastala pripoved o sebi v Dekletu z mandolino (1924), ali pa o sebi in sebi dvojniku (to je bil že korak naprej!) v črtici V strugi, tudi l. 1924. O črtici Obračun iz l. 1921 tu ne govorim, ker nadaljuje reportažni stil črtic izpred vojne, ki obravnavajo njegovo »potepuško« obdobje, in jo

¹⁴ Gl. Dialogi 1985, št. 7—8, 107—112.

¹⁵ Gl. Naši Razgledi 1985, št. 11, 337—338.

¹⁶ Kot v op. 1, 950.

je Prežih napisal pred odločitvijo, da se spoprime s »predstavitvijo junaka« — seveda če drži (in mislim, da drži) Druškovičevo ugibanje, da je prav ona »krat/ki/ rokopis« iz pisma Pesku¹⁷. Isto velja za Zapiske iz grelnice, saj so v prav takem reportažnem stilu, in tudi če jih je Prežih pisal še *po* načrtu o »predstavitvi junaka« (kot trdi Slodnjak, spodbija pa — precej neprepričljivo — D. D.¹⁸), je moral biti z njimi globoko nezadovoljen.

V Pogačnikovem »portretu knjižnega dela« Samorastniki¹⁹ esej M. Krambergerja Prežihova teskoba²⁰ zelo zanimivo (čeprav malo predimenzionirano) govori o Prežihovi bivanjski stiski, ki da je bila konstanta Prežihove zavesti in podzavesti. Forsirano poudarjanje iracionalnih sestavin v Prežihovi duševnosti se mi zdi avtorjeva reakcija (tj. avtokritika) na lastno pretirano racionalistično dožemanje Prežihove ustvarjalnosti v znani blesteči študiji o Samorastnikih²¹. Sicer je Kramberger prav zaradi te — mladostne — pozicije lahko opazil v Prežihovem delu izredno pomembne stvari, vendar se mi zdi, da ga je pri njihovi interpretaciji večkrat pošteno zaneslo. Seveda tu ne mislim polemizirati z vsem, o čemer imam drugačno mnenje (ob hkratnem občudovanju avtorjeve »peklenske inteligence«, kot temu pravijo na Poljskem), opozorila bom samo na po mojem nevzdržno stališče ob »reliktu mistike«, ki da je Prežih pred njim — baje na srečo — rešil v »osvobojenem Boju na požiravniku« Ferdo Kozak.

Gre za fragment o žalik ženah, ki so Dihurju nekaj klicale, kar je, kot vemo, tedanji urednik Sodobnosti iz besedila izločil. Tega se bom dotaknila zato, ker bi rada zdaj nekaj napisala o Prežihovi krizi v začetku dvajsetih let in o tem, kaj ga je iz nje (vsaj začasno) potegnilo. Na koncu bo iz povedanega čisto jasno izhajalo, kaj je bilo tisto, kar so žalik žene klicale Dihurju (kljub temu, da Kramberger trdi, da tega »najbrž ne bo nikoli mogoče dognati«²²).

Najprej naj povem, da se popolnoma strinjam na primer s tako Krambergerjevo označitvijo Prežiha:

Dana sta mu bila živa domišljija in čustvo kot osebna »koža«, ki ga je brez izbire prisilila k upoštevanju širših zunanjih in notranjih problemskih horizontov, k percipiranju celote in prizadetemu ukvarjanju s to celoto /.../ k nemirnemu iskanju in ugibanju, zakaj tako, in mu s tem seveda za vselej vzela duševni mir. Preživo vidi, preživo doživlja in si predstavlja stvari, preveč ga življenje meče iz tira /.../, da bi se mogel za količikaj dalj časa trdo zapreti vase in v svoje ozke, samoohranitve materialne in moralne interese; obsojen je na nenehno nadfunkcionalno in nefunkcionalno duševno aktivnost, ne more si kaj, da ne bi kar naprej grebel in vrtal, to pa je seveda način življenja, ki na stežaj izpostavlja človeka nevrozi ali še hujšim duševnim posledicam.²³

¹⁷ Seveda pa ne drži nadaljnje ugibanje, da bi ta krajši tekst lahko bila tudi »novela *Borba*«. ZD I, 518.

¹⁸ ZD I, 556.

¹⁹ J. Pogačnik, *Samonikli Prežihovega Voranca*, Beograd 1982 (= SPV).

²⁰ Kot iz opomb v tej knjigi sledi, je to del študije, ki je izšla že dvakrat v srbsčini (v prevodu M. Mitrović), enkrat v zborniku *Mogućnosti čitanja*, Beograd 1978, in drugič v knjigi *Izbor iz savremenog slovenačkog eseja*, Beograd 1978, ni pa navedeno, da je izšla tudi v slovenščini (Sd 1972/11), na kar me je ljubeznivo opozoril Drago Druškovič.

²¹ M. Kramberger, *Problem kmetstva v Prežihovih novelah*, v: *Pazljivejša branja*, Ljubljana 1975.

²² Prav tam, 65.

²³ M. Kramberger, *Prežihova stiska*, Sodobnost 1972/11, str. 1017, 1018.

Prav tako se strinjam, da je bil Prežihov izhodiščni problem občutek izvrženosti iz sveta, v katerem je človek varno počival v »božjem naročju«, v senci »Vrhovnega Smisla« (nekoč sem to pozicijo označila kot — +, minus plus). V dvajsetih letih Prežih tudi še ni pristal na (na videz) obrnjeno situacijo (+ —), kjer bi človek, oziroma idealno urejena družba po njegovih zamislih bila ta »Vrhovna Vrednota«, saj je bil še preblizu čas, ko se je temu modelu, tipičnemu za drugo polovico 19. stol., kot puntar individualist uprl. Nadaljnji njegov problem pa je bil v tem (tako kot za vse velike ustvarjalce 20. stol.), kako se rešiti iz položaja minus minus (v katerega je padel po zavrnitvi modela, v katerem bi priznaval idejo *nad* sabo) in najti ponovno »izstopanje iz samega sebe«, ne v povezavi »navzgor«, z nečim, kar je *nad* človekom in ga hoče obvlad(ov)ati (se pravi, ne v tradicionalni transcendenci), pač pa v horizontalni povezavi — s kozmosom in drugimi ljudmi.

Ugotovitev, da se položaj minus minus ponavlja vsakič, ko pade stara vizija sveta in si človek mukoma gradi novo, nam potrjuje npr. dejstvo, da je za poljskega baročnega pesnika Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (1550—1581) njegov monograf Jan Błoński (v primerjavi s komaj minulo harmonično renesanso, vidno npr. v pesništvu Kochanowskega) prav tako pisal: »Pesnik se čuti vrženega v bivanje, katerega tujost se mu kaže predvsem kot groza: kozmični teater, kjer so igralci oblaki, vode in zvezde, vzbuja najprej in predvsem strah.«²⁴ »Pesnik/ prikazuje duševni kaos, v katerega je padel /.../ Človek je torej za Sępa /.../ ne toliko razdvojen /to je pesnikova lastna označitev — op. K. Š. B./, kolikor razmnožen v samem sebi« (str. 63).

Zanimive vzporednice med slovenskim in poljskim kritikom bi lahko našli tudi v tem, kako Błoński razlaga nekatere stalne pesniške slike, ki so obsedale poljskega pesnika: »Nekaj gesel, kot magični ključ, odpira to liriko. Potopljena je v vodo nesreče, vodo greha /.../. Ta tekoči element se Sępovi duševnosti vsiljuje navadno v kontekstu nesreče« (str. 41—42).

Prikličimo si zdaj v spomin Krambergerjevo sijajno opozorilo na Prežihove »obsedenske« slike:

V praksi so pri tem omenjeni toposi vsaj praviloma koncentrat cele vrste ponovitev ene same izkušnje /.../ V njihovih nenehnih reprizah, se pravi v Prežihovem trdovratnem vračanju nanje namreč ni težko razbrati značilne travmatične obsesije, spričo katere imajo ti stereotipi v bistvu naravo *prisilnih predstav*. Tako globoko so se mu nekatera temeljna dejstva o človekovi izvrženosti in stiski vtisnila v dušo, da mu ne gredo več iz notranjega pogleda — preganjajo ga, da jim mora kar naprej posvečati pozornost in se ko fasciniran ukvarjati z njimi, ustavljajo se mu, ne more in ne more jih prebaviti in preboleti in zato si jih je vedno znova brez izbire prisiljen intimno predočevati ter jih izgovarjati sebi in drugim.²⁵

Toda Błoński v vsej omenjeni knjigi kaže, kako je Sęp pisal predvsem zato, da bi se iz svojega »duševnega kaosa« iztrgal, in tudi Prežihu ob izrekanju lastnih »prisilnih predstav« ni šlo za samo izrekanje, kljub vsej (trenutni) avtoterapevtski funkciji. V veliko pomoč nam je, če se zavedamo, da se jih največ pojavlja tam, kjer je Prežih premagoval svojo največjo stisko, a ob

²⁴ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Krakov 1967, 56. Naslednji citati iz te knjige so označeni samo s stranjo (v besedilu).

²⁵ Kot y op. 23, str. 1019—1020.

njih nam Prežihov vsakokratni izbruh v ustvarjalnost priča, da je pisatelj to stisko — vsaj začasno — tudi premagal.

In tu vidim možnost premika iz splošnosti v konkretnost: namesto govorenja o splošni »vrženosti« v tuji svet ali pa (tu merim nase) o modelnem prehodu iz položaja minus minus v plus plus naj nastopi analiza pisateljeve konkretne življenjske situacije. Ta situacija splošni model, do katerega smo prišli s pomočjo analize širšega ozadja, sicer vsebuje, vendar zato, ker je takšna in ne drugačna.

V »križanju« Bloškega (ki se je v tem primeru opiral na Bachelarda) s Krambergerjem (za oba je to postavljanje vstric zelo častno) in z lastno zamisljivo personalističnega predstavljanja avtorjev si bom izbrala *prisilno predstavo* »vode nesreče« in jo postavila v konkretni čas.

Predstavljajmo si šestnajstletnega Voranca, ki je že zaradi teh svojih let (in svoje občutljivosti) v izredno težkem položaju²⁶, Voranca, ki že dve leti ne hodi v šolo, čeprav je to njegova boleče neuresničena želja, Voranca, ki že dve leti ni nič napisal, ker je izgubil prvotno (nereflektirano) spontanost²⁷, pa vendar ga k pisanju žene »neka notranja sila« (kot vemo iz Listnice uredništva), Voranca, ki z grozo čuti, da bo v vaški vsakdanjosti otopel in postal tak kot vsi drugi, če se z lastnim naporom ne iztrga iz povprečnosti, ki vedno bolj ogroža njegovo prejšnjo izrednost, Voranca, ki čuti v sebi »demone«, pa še ne ve, kako zelo nevarni so, Voranca, ki se je končno odločil in napisal za Zofko Kveder neko črtico, pa jo je zaradi razburjenja (kri iz nosa!²⁸) popackal: »To je bil strašanski poraz /.../ to vem, da so se mi od bridkosti ulile solze /.../ Žalost in jeza sta me tako hudo prijeli, da sem zgrabil tistih šest ali sedem strani papirja in jih zmečkal ter zagnal po tleh/.../ Ves skrušen sem obsedel pred skrinjo.«²⁹

In v takih občutkih je »v eni uri«³⁰ napisal Smrt pijanca (črtico Petkov Cenc): »S stvarjo sam nisem imel nobenega veselja, moral pa sem dati duška svojemu notranjemu nagonu, ki mi ni dal miru.«³¹

V črtici pijani junak Petkov Cenc »kolovrati /.../ponoči domov«, »tava tja v črno noč« in prva konkretizacija tega tavanja je v sliki, da junak »gazi po blatu in brede po umazanih lužah«³². Sledi Cenčev monolog in:

Pri zadnjih besedah je zabredel v lužo in se spotaknil ob kamen in padel na obraz v blato.

Valjal se je nekaj časa po cesti sem in tja in ril z glavo in rokami naprej in ni mogel vstati. Voda mu je tekla že v grlo...

²⁶ Prim. kako se je sam sebe pri šestnajstih letih sramoval Gombrowicz — *Ferdj-durke*, Ljubljana 1974, 41—42.

²⁷ »Kar se tiče mojega literarnega delovanja, sem začel pisariti zelo zgodaj in sicer pod vplivom čtiva, ki sem ga požiral. Že kot 14 leten pastir sem napisal dolgo povest, ki sem jo kasneje izgubil.« — NS 1951, 949.

²⁸ »V tisti dobi moje mladosti mi je zelo rada tekla kri iz nosa, včasih sem jo izgubil kar cel liter.« Listnica uredništva, ZD IX, 525.

²⁹ Prav tam, str. 526.

³⁰ Prav tam, str. 527.

³¹ Prav tam. S tem razveljavljam oz. popravljam tiste dele interpretacije Petkovega Cenca (pa tudi poznejše omembe »socialne povesti«) iz navedenega članka v Dialogih, ki se ne ujemajo s pričujočo interpretacijo.

³² Petkov Cenc, ZD I, 111—113, vsi nadaljnji citati po tem viru.

Iz te luže ga potegne Luka, tega pa Cenc ubije, tako da je »padel na cesto v lužo, da je pljusnila umazana voda kvišku«. Potem pa se na Cenca zvali lesa:

Skušal se je izriti izpod nje. Napenjal je vse sile, da bi odvalil težo raz sebe.

Mehka tla pod njim pa so se pogrezovala in pogrezovala, in njegovo truplo je rilo vedno niže in niže v blato...

Slika (lastnega) pogreznjanja v blato je brez dvoma obsesivna, zapisal jo je (trikrat) v uri obupa. In če se zdaj spomnimo naslednjih Prežihovih tekstov: to je vendar položaj, v kakršnim umira Borovnik v Vodnjaku in Dihur v Boju na požiravniku (v malo spremenjeni inačici pa tudi Dihurka)! Razlika je samo ta, da v Vodnjaku smrt ni opisana, da pa si jo lahko sami (v obliki kot pri Petkovem Cencu) predstavljamo, v Boju na požiravniku pa Dihurju pri tem pogreznjanju v blato (pod težo na sebi) pomagajo otroci: »Pungra mu je dvignil glavo iz žlobudre, ki ga je hotela zaliti, Neč pa je kar z rokama odmetaval zemljo z njega.«³³

Gre torej za obsedensko sliko, ki se pojavi v Prežihovi duševnosti vedno takrat, ko se v krizi že nekaj let zaman muči, da bi ustvaril umetnostno besedilo tako, kot čuti, da bi bilo edino prav. Taka je bila situacija, preden je iz njega izbruhnil Petkov Cenc, taka je bila v začetku tridesetih let, ko je za nekaj časa prenehal ustvarjati zaradi mrzličnega političnega delovanja po vsej Evropi ter pisanja narodnorevolucionarnih programov za Slovence³⁴, člankov in kvečjemu reportaž (Sejem belih ljudi), taka je bila sredi dvajsetih let, ki si jo tu natančneje ogledujemo.

Kot smo videli, je Prežih že 1919 imel jasen pisateljski program (»predstaviti junaka«), pa mu njegova realizacija ob liku očeta ni uspela, ker se duševno ni mogel dovolj poistovetiti z junakovimi intimnimi, bistvenimi lastnostmi. Napaka je bila verjetno tudi v tem, da je Voranc te lastnosti (»vera v boljšo bodočnost« itd.) vnaprej videl že izdelane in jih je hotel samo opisati (posneti), namesto da bi šele nastale med samim ustvarjanjem. Zato je verjetno začel premišljevati o junaku, čigar bistvene lastnosti bi se pokrivalo z njegovimi in bi jih odkrival šele med pisanjem.

Taka pisateljeva bistvena lastnost v tem času pa je bila trmasta, zagrizena gnanost, da mora vztrajati v zanj najvažnejšem, in to navkljub neuspehom, lastnim dvomom, zasmehovanju sosedov, celo lastni zdravi pameti, vsemu. Zakaj to, da se je »čutil poklicanega« za pisanje, kot se je sam bahal bratu, vendar ni bila samo njegova domislica, za to se je rodil, tako so sklenile »višje sile« (ki pridejo do izraza v besedah rojenic, žalik žen ali pa umirajočih), njegov »poklic« je določilo nekaj, kar ni odvisno samo od njega, samo od tega, kar se njemu zdi, treba se je le *zariti* v vero, da je to res, in ne popustiti, ne glede na posledice. In tako se je po moje rodila prisposoba, ki si je vzela za junaka mladega Borovnika, in tako je Voranc začel graditi Vodnjak³⁵.

³³ ZD II, 42.

³⁴ Prim. Boj za osvoboditev in združitev slovenskega naroda I—IV, str. 9—40.

³⁵ Vsi citati iz tega besedila bodo po ZD II, 83—94, vendar z vračanjem stavkov v prvotno obliko iz revije Pod Lipo l. 1925 (po opombah na str. 489—493), razen na str. 85, 86 in v enem citatu na str. 88 in 89.

Ves Borovnikov rod, »tih, mračen, žilav in vztrajen« (str. 83) v vsem svojem garanju skozi stoletja ni nehal misliti na to, »da bi se na kak način napravil vodovod pri hiši in da bi se tako zmanjšalo truda polno življenje«³⁰ (str. 84). Njegov odlikovani (zaznamovani) predstavnik pa je prav mladi Borovnik, ki je izbran (poklican) za to, da s svojim delom, s tem, da ne popusti v tem, kar mora narediti, olajša drugim življenje. Saj vendar ne gre, da bi se žena s prenaporno nošnjo vode tako mučila, da težko, nenaravno sope še med spanjem, ko pa je treba samo vztrajati v zavezanosti tej svoji poklicanosti in delovati v skladu z njo.

Tolikokrat omenjene »očetove besede na smrtni postelji« se Prežihu enkrat spremenijo v »očetovo ustno naročilo« (str. 85). Besedo »ustno« mu je urednik črtal, ker se mu je v konkretni — nealegorični — situaciji zdela odveč, prepričana pa sem, da se je Prežihu zapisala v zvezi s sintagmo »ustno izročilo«, ki je bilo zanj prav tako zavezujoče kot drugi izrazi »višjih«, človeka presegaajočih sil, kar so tudi sile obstoječega duhovnega sveta. Staremu Borovniku ni bilo dano, da bi izpolnil izročilo rodov, toda na smrtni postelji je k temu zavezal »sina naslednika« (84). Zdaj je vse odvisno od tega, koliko vztrajen bo »poklicani« mladi, kako globoko se bo *zaril*, ne samo v »vero, da mora priti do vode na tem mestu«, ampak čisto konkretno — v zemljo, v svoje delo. Saj ima srečo, da mu žena in mati pomagata (posebno žena, ki ga je podprla že pri načrtu, še pred kopanjem), čeprav se vedno bolj bojita njegove obsedenosti, v kateri se jima je odtujil, tako da mati kar naprej moli zanj, ker »sluti zlo« (93).

Če Vodnjak zelo natančno prebiramo, vidimo, da ni Prežih, predvsem od opisa kopanja naprej, napisal niti enega stavka, ne da bi mislil na njegov drugi pomen — na svoje ustvarjanje. Od samega začetka se je moral boriti z lastnimi dvomi. (»Ko je tako stal sredi odkopanega kroga s krampom v rokah, je vzdihnil in pogledal ženo ter mater, ki sta stali na trati ob robu odkopa. Njegov pogled je bil en sam vprašaj, poln dvoma in upanja« — 85.) Ampak ko se je že odločil in začel pisati (delati »brez prestanka«), je »začutil veliko veselje in vera v njem, da mora najti na tem mestu vodo, kakor je rekel oče, je postajala vedno trdnjša« (86). V pisanju je postajal vedno spretnejši (tehnična pomagala! — »primerno izrezano kolesce« in organizacija dela na zahtevnejši stopnji) in ko je prvič »pogledal nazaj, je bil skoraj ponosen na svoje delo. Do takrat je delal brez prestanka, v neki strastni napetosti, ko so umolknile vse druge misli in želje. Ves teden se mu med delom niti za trenutek ni porodila misel, da mogoče koplje zastonj in da ne bo našel vode. Zdaj pa, ko je stal na robu vodnjaka in strmel v mračno globino in videl, koliko zemlje je že izkopal, se mu je za hip porodil dvom. Ko je začel kopati od vrha, ni mislil, da bo moral kopati tako globoko in še ni vode. Bogve kje bo še voda. Njegov mračni obraz se je še bolj potemnil« (86).

Pisanje ga sicer odtuji vsakdanjemu življenju ljudi (ne gre v cerkev), ampak po prvem razmišljanju o opravljenem delu in znamenjih ob njem (»Nekajkrat se mu je že tako zazdelo, da je postajala prst nekoliko mokra«) pride do zaključka, da »sodeč po teh znamenjih mora priti do vode« in potem

³⁰ Vsak, ki pozna mehanizem Sepovega grajenja metafor, bo tu takoj pomislil, da se je prvotno besedilo glasilo: »./../ da bi se tako zmanjšal trud trudapolnega življenja«.

bo tudi osebno njegov dom »polovico več vreden« (87). To prijetno razmišljanje pa mu prekine človek, ki »vtakne nos« (in to nos polpijančka) v njegovo »stvar«, »ki se mu je zdela popolnoma zasebna in nekako preveč zvišena, da bi se o njej pogovarjal«, posebno pa še z »omraženim človekom« (spomnimo se, kako malo ljudi je sploh vedelo, da Prežih piše!). Predvsem pa se boji, da ne bi ob njegovem roganju spet (³⁷) prevladalo v njem malodušje. Potem se pojavi problem, da »se mu bodo sosodje rogali, hodili bodo gledat njegovo delo ter mu odsvetovali, češ naj pusti vse skupaj³⁸. On pa mora dokončati in najti vodo« (89).

In tako se spet izmenjuje dvom z upanjem (89), obsedenost je vedno večja, saj Borovnik čuti, »da je njegov cilj nekje tamkaj doli v zemlji« (89), in zadovoljen je, da mu ni treba gledati obrazov sosodov, »iz katerih je odsevala slabo zakrita porogljivost ali pa pomilovanje, ki mu je bilo še bolj zoprno«, ko se do rezultata še vedno ni dokopal. In spet »sta ga poleg utrujenosti mučila še dvom in strah pred neuspehom. Zgrozil se je ob misli, da vode tukaj sploh ne najde in da bo ves trud zastoj, vse delo storjeno za prazen nič« (90). Tudi pogovoriti se nima več s kom, čeprav si zelo želi, da bi našel koga, »ki bi mu lahko odkritosrčno razložil svoje težnje³⁹ in upanje« (91). Že je mislil, da je našel takega, ker se mu je zdelo, da v stričevem vprašanju »Ali misliš, da bo voda tam?« ni zasledil »nobenega očitanja« (91), ampak izkazalo se je, da stric nima posluha za duhovne vrednote, ne priznava določila o poklicanosti (»Borovnik mu je razložil, kaj je prerokoval oče na smrtni postelji, toda stric se je namrdnil in dejal brez važnosti: 'Kadar človek umira, se mu blede, na to ne dam nič.'«) — pač kmečka zdrava pamet. In ker Prežih na splošno ne zaničuje te pameti, postane ob stričevem odhodu »žalosten«, saj vidi nerešljivost tega konflikta (stric govori o simbolu duhovnega sveta »brez važnosti«, in zato mu tudi Borovnik mimikrijsko odgovori »brezpomembno«, zares pa je to zanj najvažnejša stvar na svetu).

In čeprav Borovnik v ritju za vodo znori (z vidika »zdrave kmečke pameti«) in na koncu utone, mu je vendar dan pred smrtjo »presunljiv, radosten, skoraj divji vzkič: 'Voda — voda!'« (95). In ta voda bo v prihodnje služila vsem Borovnikom, v poslej manj težkem življenju.

Prežih se je dobro zavedal, kakšne nevarnosti tičijo v vedno večji obsedenosti s pisanjem, in je to na koncu novelice odlično prikazano, ko se je »to stanje slabšalo vsak dan« (93). (Ta stavek je urednik črtal, ker ni razumel, za kakšno stanje obsedenosti gre.) Pa vendar je — kot »poklicani« pisatelj

³⁷ Tu vidimo, da so bili Vrančevi dvomi v vrednost lastnega pisanja pogostejši, kot pa je sam priznaval: v opisu Borovnikovih čustev v tej nedelji do navedenega mesta je govor samo o ponosu in sladkih načrtih, tu pa naenkrat beremo, da se je Borovnik »bal, da malodušje, ki je *danes že tolikokrat hotelo prevladati v njem*, pod vtisom teh besed znova ne plane na dan« (88). Tudi prva reakcija na uzaveščenje misli, da je »poklican«, se je izrazila v malodušju, ko je videl, v kakšnih razmerah naj bi pisal (»Očetove besede na smrtni postelji si je mladi Borovnik vtisnil v spomin kakor testament. Ogleдал si je omenjeni prostor ter postal malodušen.« — 84), in ga je k prvotni misli spravilo ponovno šele sočutje z ženo.

³⁸ Prežih je prvotno napisal »naj pusti *to delo*«, ker je najraje uporabljal izraz, ki pokriva obe področji, ki sta bili zanj eno: pisanje in iskanje (žive) vode.

³⁹ Urednik je izraz »težnje« zamenjal z besedo »skrbi«, ker je bil pač premalo pozoren na celotno konstrukcijo.

— čutil dolžnost, da vztraja. In ker je vztrajal⁴⁰, je bil poplačan z umetniškimi dosežki — ustvarjenimi »junaki«, ki je avtonomen v svojem delovanju, tako kot je bil avtor avtonomen v svojem.

Prežih je tu odkril ključ za grajenje svojih junakov — empatijo: »pogru-tati« (njegov izraz!) jih tako, da se ima vse njihove misli in čustva kot na dlani, to pa zato, ker se ima podobne misli in čustva (pa čeprav na drugem področju), oziroma: gre za to, da se jih pisatelj med pisanjem zave — »zve zanje«.

In tako je na koncu naslednje krize — ob Boju na požiravniku — »izbruhnilo« iz njega nekaj podobnega, pa vendar zelo različnega: obsedenske slike pogrezanja v blato niso več same sebi namen (kot je bilo še v Petkovem Cencu) in tudi ne nujni žalostni konec (kot v Vodnjaku); so pač »nesreča pri delu« (pozneje bomo videli, sledeč Krambergerjevimi opažanjem, da jo je povzročil prav Dihur s svojim »občutkom zmagovalca«), delo samo pa ima globok smisel, ker mu je človek zavezan z vsem svojim bistvom, tako kot je Prežih zavezan svojem pisanju.

Zato je meni čisto jasno, kaj so žalik žene klicale Dihurju: da mora vztrajati pri svojem delu (na svoji domačiji), pa čeprav preži nanj in mu preti »voda nesreče« (tako kot vsem Slovencem). V solidarnem so-boju z drugimi ljudmi, s katerimi ga vežejo izredno močne vezi (kako čudovito trdne so te Dihurjeve vezi z ženo in otroki!), je njegovo delo potrebno in plodno, pa čeprav se zaveda, da sam sadov verjetno ne bo učakal. Pa tudi če jih nihče ne bo, veličina je v zvestobi svojemu »poklicu«, simboliziranem v napovedi rojenic, predsmrtnih besedah ali pa v klicu žalik žen, ki prenašajo ljudem zakone urejenosti sveta, in človekova dolžnost (in obenem edina sreča) je, da živi v skladu z njimi.

Mlademu Krambergerju se je zdelo to priznavanje zakonov sveta izven človekove volje »mistika«, in je bil — kot tipični antropocentrik — hvaležen Ferdu Kozaku, drugemu racionalistu in antropocentriku, da je Prežihu odlomek z žalik ženami črtal. V poznejši razpravi o Prežihovi »tesnobi« se mu je antropocentrični model že razbil in zdaj pri Vorancu vidi predvsem

značilno prebujenost iz 'sna' metafizične, transcendentalne bivanjske strukture rodnega kmečkega okolja, v katerem je bil človek avtomatično vključen, shranjen in potopljen v docela izven-oseben Smisel, odvezan od odgovornosti zase v imenu vsemogočne Vrhovne Volje in Reda Stvari⁴¹ /.../

Taka *brezsmiselna*, neosveščena, *animalično-vegetativna* in napol somnambulna eksistenca za Prežiha očitno ne pride več v poštev, njegov duh se je otesel *primitivne* začaranosti in prikovanosti na *topo* ždenje nekje na sredi med zavedanjem in nezavedanjem, se emancipiral od avtoritarnega diktata vseobsežne in vsemogočne Strukture ter se začel na samostojen novoveški način /.../ aktivno in kritično spraševati o vsem, kar je bilo še pravkar daleč onkraj področja vprašljivega. Naš pisec torej ne najde več v sebi apriornega zaupanja in tolažilne zavesti, češ da 'se' bo že vse uredilo (u-redilo), uvrstilo v Red Stvari.⁴²

Podčrtala sem besede, ki izdajajo Krambergerjev emocionalni bes v uporabi proti »Vrhovni Volji«. Prežih res ne misli, da »se' bo to že vse uredilo«,

⁴⁰ Nov impulz mu je dala gotovost, da bodo zdaj njegove »povesti« — po štirih letih mencanja — res izšle.

⁴¹ Kot v op. 23, str. 1016.

⁴² Prav tam.

v njegovem odnosu do sveta igra človekova aktivnost izredno veliko vlogo (tako kot, recimo, v zenbudizmu). Ampak ta aktivnost ni sama sebi »Vrhovna Volja« (samovolja) niti ni sam obup, da take »Vrhovne Volje« ni: človek je pri njem povezan z vsem, kar ga obdaja, ker se ni izneveril temu, kar je za njega bistveno, za kar čuti, da je smisel njegovega življenja. Strinjam se s Krambergerjem, da ta smisel »mora vsak osvobojeni posameznik posebej znova poiskati zase«,⁴³ vendar pa sem hotela pokazati, da je ta lastni smisel (pisanje) Voranc odkril zase že v Vodnjaku, s tem pa — kot možnost doseženja tega smisla, za vsakega na svojem področju — tudi za druge. In vztrajanje v zavezanosti lastnemu bistvu, ne da bi se klonilo pred težo življenja, je v Boju na požiravniku še veličastnejše, ker ga ne lajša noben »milinarizem«, kot pravi zdaj družbenim eshatološkim samoslepilom Kermauner⁴⁴. Mislim, da stavek Marije Mitrović (»Uprkos stvarnoj propasti junaka mi naslučujemo postojanje stvarnih, krvlju natopljenih osnova za napredovanje čovečanstva ka jednom krupnom događaju, ka proletarskoj revoluciji«⁴⁵) prav ob Boju na požiravniku ne drži (čeprav so njene ugotovitve o različnih plasteh v Samorastnikih — med njimi je tudi alegorična — zelo pomembne).

Ob Vodnjaku je Prežih očetovo »vero v boljšo bodočnost« (ki pa je bila zelo zemeljska, konkretna) res še povezoval z daljnosežnimi — čeprav ne navivnimi — pričakovanji (ki jim je — zanj osebno — z Borovnikovo smrtjo nadal tragični pridih). Ko pa je ustvarjal Dihurja (in to je bil šele tisti pravi »junak«, ki ga je hotel »predstaviti« že leta 1919, pa ga takrat ni zmogel), se ni slepil z nobenimi iluzijami več: življenje mu je več kot težko, ampak če človek sprejme to dejstvo nase, ga vzdrži do konca (ob nenehnem prizadevanju za njegovo vsakdanje, konkretno lajšanje in izboljševanje), je nagrajen z občutkom smiselnosti, s trdnimi vezmi s svojimi bližnjimi. Tragedija nastane prav takrat, če kdo »z občutkom zmagovalca« misli, da se lahko z odločilnim »udarcem s krampom« iztrga iz reda stvari.

Tako je predstavil tragedijo in Boj na požiravniku tudi mladi Kramberger: kot »komplicirano urejenost predstave, ki v ničemer ne dela sile *dejan-skemu gibanju stvarnosti*«⁴⁶ (podč. K. Š. B.). To »dejansko gibanje stvarnosti« pa je samo drugo ime za »red stvari«. Velika umetnost nastane takrat, ko se človek *dokoplje do vode*, ko v potu svojega obraza naleti na žilo, ko med nepopustljivim tvornim delovanjem v osebno doživetem preblisku-odkritju nenadoma uzre — prej sebi v obup zastrte — zakone sveta. In z njih sprejetjem se vključi v njihov (naravni) tek.

⁴³ Prav tam, str. 1017.

⁴⁴ Gl. T. Kermauner, Aristofan in politična drama, Problemi 1985, št. 8 in 12.

⁴⁵ M. Mitrović, Perspektive i slojevi značenja, v: *SPV*, 95.

⁴⁶ Kot v op. 21, str. 32.

ZUSAMMENFASSUNG

Der erste Textteil beschreibt die Gründe für die Depression von Prežihov Voranc nach dem ersten Weltkrieg und zwar auf dem Niveau des Schreibens. Es wird festgestellt, daß er ein »erzählender Schriftsteller« sein wollte, so, daß er den Helden nicht als übergeordneter äußerer Erzähler präsentieren würde, sondern daß er sich selbst, durch die Empatie, während des Schreiben in ihm »einkörpern« und von seinem Standpunkt aus schreiben würde. Weil er jedoch wegen des unüberwundenen Standpunkts des betonten, sich isolierenden Subjektivismus diese Verlagerung aus sich in etwas (jemand) anderes nicht zu vollziehen vermochte, blieb er in diesen Jahren (1919—1924) beim Reportagenstil des betonten »Ichs« (*Mein* Weihnachtsabend in der Gefangenschaft, *Meine* Unterkunft usw.), die Erzählung von einem Bauern und seinem Lebenskampf (deren Modell sein Vater gewesen sein soll) geriet ihm zu einer autobiographischen Erzählung (Borba). (Aus der Analyse der veröffentlichten Erzählung ist ersichtlich, daß trotz dieser Veränderung der Vater noch immer die Achse ist, um die sich alle Szenen drehen, »autobiographisch ist nur die Perspektive des Schriftstellers.) In diesen Jahren machte Prežih wegen des Unvermögens, eine innere schriftstellerische Perspektive zu erreichen, eine schwere schriftstellerische Krisis durch. Eine ähnliche innere Blockade spürte er in den Jahren 1907—1909 und Anfang der dreißiger Jahre. In allen drei Fällen rettete er sich selbst durch die Schilderung der obsessiven Szene eines Versinkens im Schlamm (Petkov Cenc, Vodnjak, Boj na požiralniku). Im ersten Fall war die Schilderung noch Selbstzweck (autotherapeutisch), im zweiten und dritten verband er sie mit der Verpflichtung zum Ausharren in seiner Berufsgebundenheit. Der Unterschied zwischen Vodnjak und Boj na požiralniku liegt darin, daß der Schriftsteller im Helden der Erzählung Vodnjak zu einem Bewußtsein seiner selbst im Rahmen eines einzigen Problems gelangt, in Boj na požiralniku ist Dihur eine komplette Persönlichkeit, gerade so ein Held, wie ihn Prežih bereits 1919 »vorstellen« (schaffen) wollte, den er jedoch erst nach fünfzehn Jahren harter Arbeit zu realisieren vermochte. Die Interpretation des Sinnes in der Darstellung dieser beider Gestalten ist der Inhalt des zweiten vorliegenden Textes, der zugleich für die Präsentation von Autoren durch ihre Schaffensweise eintritt.

KUBISTIČNI PROSTOR V POEZIJI RADETA DRAINCA

V nasprotujočih si sodbah srbskih kritikov o Drainčevem pesništvu se odseva izrazito kubistični značaj tega pesništva. Prepričanje, ki se je izoblikovalo v zadnjih letih, češ da kubizma ni mogoče prišteti med pesniške smeri, ni utemeljeno. Vzrok napačne interpretacije Drainčevega pisanja je neustrezno razumevanje hipnizma (ne kot parodije, temveč kot enega izmed izmov). Med osnovnimi značilnostmi pesniškega in slikarskega kubizma, ki so potrebne pri analizi pesmi iz cikla *Lirske minijature* s stališča kubistnega prostora, se kažejo kot najbolj pomembni geografski kontrasti: mesto — narava.

The contradictory judgments passed by Serbian critics on the poetry of Rade Drainac reflect, in fact, the cubist nature of Drainac's writing. The recent belief that cubism cannot be counted among poetic currents is unjustified. The erroneous interpretation of Drainac's poetry is a result of misunderstanding hypnism (not as parody but as one of isms). Among the fundamental characteristics of cubist poetry and painting, considered in the analysis of the cycle of poems *Lirske minijature* from the point of cubistic space, the geographic contrast of city vs. nature is pushed to the forefront.

Ob recepciji poezije Radeta Drainca smo lahko samo začudeni. Srbski kritiki, ki vidijo v njem talent, sploh ne opazijo novatorstva forme. Z občudovanjem pišejo o uporniškem stališču, vendar ne poskušajo njegovega dela locirati v širši kontekst. Za tako stanje je cela vrsta vzrokov. S prevladujočimi srbskimi avantgardističnimi tokovi pesmi avtorja takih zbirk, kot so: *Voz odlazi*, *Banket*, *Lirske minijature* ali *Bandit ili pjesnik*, niso imele kaj dosti skupnega. Njihovo konvencijo je bilo težko opisati, termin pa, s katerim je uporniški pesnik definiral svojo ustvarjalnost — *hipnizem*, je očem kritike prekril resnične Drainčeve umetniške zasluge. V največ primerih je kritika podcenjevala njegov pomen (pri tem ne gre za vrednost njegove poezije — v tem oziru so srbski kritiki nezaslišano radodarni in z imenom »izjemen« krtijo skoraj vsakega, ki je spregovoril z lastnim glasom). V mislih imam predvsem nonšalanco, s kakršno so Drainca pripisovali obstoječim avantgardističnim tokovom. Vučković ga vidi v kontekstu »ekspresionističnega mističko-kosmičnega iracionalizma«,¹ Vojnović, ki zagovarja Drainčevo samosvojskost, mu ne pripisuje mesta »na nivou Ujevića i Rastka«, temveč med dvema največjima klanoma — med nadrealisti in socialnimi pisci, in ugotavlja: »samoga je sebe proglašavao za ukletog pesnika, a ni tu ravan nije bio dosegao«;² za Miodraga Protića je Drainac nadaljevalec futurizma, pesnik mestnega pejzaža, kozmopolit in anarhist;³ Raičković piše o njem zelo splošno, pri čemer izpostavlja njegovo originalnost in jezik »kao požar«.⁴ Pravzaprav je samo Konstantinović spretno in prepričljivo opozoril na podobnost Drainčeve poe-

¹ R. Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, str. 272.

² Vsi citati so: R. Vojnović, »Rade Drainac ponovo medju Srbima ili crni humor«, *Književnost*, 1984, št. 11, str. 1875 in naprej.

³ M. Protić, »Pesnik Rade Drainac«, Rade Drainac, *Pesme*, Biblioteka Brazde, zvezek 25, Beograd 1966, str. 54.

⁴ S. Raičković, *Tragom Drainca*, str. 11.

tike s francoskim kubizmom,⁵ dasiravno Drainca ne imenuje naravnost kubista. Pa vendarle je Drainac najbolj izrazit kubistični pesnik v Srbiji, in se svojega kubizma tudi zaveda.

Popolnoma se zavedam nepreciznosti tega termina in vseh zadreg, ki jih lahko povzročijo; kljub odločnemu mnenju francoskih raziskovalcev, ki se je v zadnjem času pojavilo na straneh *Europe*, češ da je raba termina *pesniški kubizem* neutemeljena, ker se likovni jezik ne da prevesti v pesniškega,⁶ moram konstatirati, da je Ważykov pogled, ki gre v nasprotni smeri, zaradi moči argumentov⁷ zame bolj prepričljiv. Tudi razprave, ki izhajajo iz Ważykovih ugotovitev in se v glavnem nanašajo na njegovo lastno pesništvo, prinašajo veliko zanimivih opažanj in opozoril ter pričajo o smiselnosti rabe termina *pesniški kubizem*.⁸ Popolnoma jasno je, da se vsi ti avtorji sklicujejo na ugotovitve in teoretične refleksije takih osebnosti, kot so Apollinaire, Jacob, Reverdy in Gendrars, ki so prvi prenesli ta pojem na področje književnosti. Problem je nedvomno bolj zapleten in bi zahteval posebno obravnavo. Na tem mestu bi rad namreč samo opozoril na samostojnost in drugačnost kubistične poetike v okviru avantgarde. Izrazito se razlikuje od futuristične eksplozije besed, dadaistične zabave in nadrealistične podzavesti. Zaradi konverzacijske naravnosti, nepovezanosti, zaradi principa simultane opazovanja, pa tudi zaradi kulta življenjske skušnje je postal kubizem prepoznavna pesniška konvencija.

K neustrezni interpretaciji Drainčevih dosežkov sta pripeljala termin *hipnizem* in očitna sprememba Drainčeve poetike leta 1934 (od zbirke *Ulis* naprej). Kritiki najpogosteje razlagajo hipnizem kot pglavnitno filozofsko osnovo zgodnjih Drainčevih del, njegovo revijo *Hypnos* (1922—23) pa kot tipično avantgardistično iniciativo. Hipnistični program pa je bil v resnici — kot je pred nedavnim ugotovil Jan Wierzbicki⁹ — navadna parodija avantgardističnih manifestov, karikatura in norčevanje, ki je bilo tako tipično za tisti čas. To parodiranje je temeljilo na povezovanju ekspresionističnih izpovedi v stilu Crnjanskega ali Vinaverja z igrami z besedo *hypnos*. Verbalizem tega teksta takoj zbode v oči (žal pa ga je mnogo let pozneje vzela kritika preveč zares¹⁰ in ni opazila niti neresnega, po duhu dadaističnega izhodišča niti tako očitno karikirane realizacije »toka«, kakršna je poema-filmski scenarij Monje de Buli *Doktor Hipnison ili tehnika života*). Hipnizem in Drainčeva poezija sodita v različne ustvarjalne sfere in po mojem mnenju nimata veliko skupnega. Hipnizem je element literarnega dogajanja (sociološka kategorija), stva-

⁵ R. Konstantinović, »Rade Drainac ili pohvala mistifikacije«, *Pesnici*, zvezek II, Srpska književnost u sto knjiga, Beograd.

⁶ Prim. M. Décaudin, E. Hubert, »La petite histoire d'une appellation«, *Europe*, 1982, št. 4, str. 10.

⁷ A. Ważyk, »Miejsce kubizmu«, *Od Rimbauda do Eluarda*, Varšava 1964; *Esej o wierszu*, Varšava, 1964.

⁸ M. Żurowski, »Kubizm w poezji francuskiej«, *Przegląd Humanistyczny*, 1964, št. 4; J. Trznadel, »Wstęp«, A. Ważyk, *Plomień obdarzony rozumem*, Varšava, 1978, str. 82; J. Baluch, »Pierrot cyklista — wiersz kubistyczny Nezvala«, *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przelomu*, ur. Z. Niedziela, Wrocław 1979, str. 143 do 148; M. Delaperrier, »Czy istnieje poezja kubistyczna?«, *Ruch Literacki*, 1984, št. 4, str. 229—244.

⁹ J. Wierzbicki, »Programy i manifesty serbskiej awangardy«, *Tradycje i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*, Varšava 1976, str. 109—131.

¹⁰ Npr. R. Vučković, n. d.

ritev pesnikovega »lika«, način večplastne igre z bralcem in z avantgardo samo. Hipnizem naj bi pripravil Draincu tla, ga vključil v proces devalvacije literature, mu ukrojil pravo obleko (pozneje bo to še obleka upornika-bandita, anarhista in pacifista). Poezija pa je izbirala svojo lastno in neponovljivo pot k odkrivanju pomenov, ki je bila še težja, ker je bil njen tvorec zaradi prevladujočega nadrealizma pahnjen v drugi plan.

A. Kubistični prostor

V slikarstvu je »nova, dosledno razvijana metoda predstavljala čisto operativen, instrumentalen značaj prostorske konstrukcije, prav njeno narejenost, prav arbitrarnost, predmetno konkretnost, ki naj se protivi navidezni naravnosti, enkratnosti ter absolutni in apriorni nuji tradicionalnega prostora.«¹¹ Kubizem je vzporejal oddaljene reči, odkrival podobnost tam, kjer bi prej videli razlike. Prostor postaja nov posrednik med nastajajočo sliko in njenim modelom. Uvaja geometrične aluzije in pomožni material v obliki časopisnega papirja, kleja, tapet itd. Prihaja do negacije naravnega reda reči, aproksimacije modela, signalizacije njegovih fragmentov. Pojavlja se geslo: *ni podobnosti, so analogije*. Zaradi tega zavzema enega izmed glavnih položajev tehnologija slike. V pesništvu so ustreznice teh sprememb: tehnika kolaža (ali montaže), figurativna tipografija, sekvenčna in konverzijska poema (juktapozicije, okrnela observacija, besedna fotografija) in razbijanje linearne opisa (z rušenjem dobesednega pomena in uvajanjem igre metonimij).

B. Kubistični čas

Slikarstvo predstavlja hkrati več aspektov resničnosti, zavrača tradicionalno stabilnost objekta in njegovo ujetost v čas. Mnogoaspektnost slike povzroča navidezno gibanje, torej odsotnost enopomenskosti. Kubizem je v slikarstvu zavračal spmin: kot temo in kot tehniko. Šlo je za spontano avtopsiho in zunanjo refleksijo. V poeziji je opazno pojmovanje spomina na podobnem principu, kot je zunanja observacija. Pesem postaja nepovezana, prihaja do simultanosti in skokov spomina. To je povezano s pojmom transa kot ustvarjalnega stanja in z razmerjem do časa, ki zaradi transa ni več niti red niti hierarhija. Trans je hkrati tudi zaslonba pesniškega delovanja, ki temelji na sporočanju življenjskega kaosa.

C. Kubistično stališče do življenja

Za slikarje je pomembno edino objektivno védenje o predmetu (kar izhaja tudi iz vloge tehnologije slike), zato segajo po konkretnostih, volumnih in ostrem kontrastu. Iščejo jih v vsakdanji tematiki, v mestnem planu (industrijska civilizacija, urbanizem), pa tudi v eksotiki kultur (primitivizem, surovost, vsiljivost). Izogibajo se subjektivnih interpretacij, ki bi lahko privedle k emocionalnemu sprejemanju in k »podobnostim«. Pesniki uvajajo objektivizacijo pogleda, kar je najbolj opazno v izganjanju lirskega subjekta ali v njegovem razdvajanju. Notranji svet je odtrgan od junaka pesmi in postaja plan. Pojavlja se mestna tematika (ulica, bulvar, predmestje) in tematika popotovanj

¹¹ M. Porebski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Varšava 1968, str. 61.

(sprememba prostora in časa: poezija je univerzalna in ne domačijska, prihaja do lirike zemljepisnih imen, do vagabundizma). Pesniki odkrivajo pomen primitiva kot nosilca vrednosti. To priča o hotenju spoznavati in prestopati meje, »biti povsod«.

*

Skoraj vse lastnosti pesniškega kubizma (razen figurativne tipografije in ukinjanja lirskega subjekta) so vidne v pesmih Radeta Drainca iz obdobja med 1923 in 1930. Najbolj inovativna je v njih poetika prostora. Drainac beži od negibne slike in enodimenzionalnosti. Pri nobenem drugem srbskem pesniku ne srečamo tako eksponiranega toposa popotovanja. Ne povezuje se samo z ogromnim številom zemljepisnih imen (sama po sebi tvorijo pesniško »vrednost« in so polemično nastrojena proti modernističnemu izboru »klasične« geografije opisovanega sveta), ampak tudi z vagabundizmom (ki je tako izrazil pri Cendrarsu), s preskoki slik, s hitro spremembo tempa izpovedi in nastroja. Za Drainca je popotovanje stanje zavesti in izziv življenju, hkrati pa odpiranje novih pesniških možnosti. Sprememb pesniškega prostora pri Draincu ne kaže iskati samo v njegovih potopisih, ampak predvsem v sekvenčnosti observacij, v alinearnem opisu in uvajanju velemestnega pejzaža, ki pogosto kontrastira z naravo. Rad bi to pokazal na primeru nekaj pesmi iz zbirke *Lirske minijature*, torej iz cikla, ki je precej nekarakterističen za avantgardno obdobje in v katerem je pesnikov glas namenoma utišan. Toda tudi v tej poeziji bruha »nov« prostor z nezadržano močjo, v glavnem s kontrasti.

	<i>List</i>	
stanica		jesen
bagaž		nebo
kafanski kut		san
ulica, biro		laste
trube dima		horizont
avion		leptir
šešir		list
	<i>Arija</i>	
mostovi		slutnje
pruge		drvoređ
predgradje		sнови
putevi		nebo
kilometri		noć
	<i>Fotograf</i>	
Kanada		senka
Sajgon		
automobil		sunce
	<i>Maneken</i>	
maneken		zora
mesečar		
	<i>Rogativa</i>	
Hvar		san
nizozemski		
Sidnej		
Arabljanin iz Alžira		
put		
afiša		

Kontrast je večji in bolj pomemben, če je v rubriki »narava« tradicionalen poetizem (tipičen tudi za moderno). Drainac jih izbira namenoma, ker želi prostor mesta povečati, pa čeprav na račun škripavosti. Ti poetizmi ne pome-nijo, ampak dekorirajo in so v nasprotju z mestnimi signali negibni in stabilni. V obravnavanih pesmih ni dveh samosvojih in nasprotujočih si resničnosti. To, kar imenujem »narava«, se nanaša na isti vele mestni pejzaž, ampak sodi vendarle v drug sistem pojmov. Kontrast temelji na nasprotju dveh sistemov in ne dveh resničnosti (kot v konvencionalni poeziji). Prvi sistem (mesto) eksponira gibanje, spremenljivost, pot (avtomobil, letalo, kolodvor, kilometri, ulice), drugi (narava) pa univerzalni čas (jesen, sonce, noč, danica). Za prvega je značilna eksotika, za drugega domačijskost. »Narava« torej ustvarja pesniški red: signalizira trajnost konvencij, organizira liričnost. Mesto pa odkriva možnost dekonvencionalizacije, nepoetičnost. Pri tem si pomaga avtor z rabo tujih besed, ki so v srbohrvaščini udomačene (biro, багаž, avtomobil, avion, maneken, афиш). Podobno kot zemljepisna imena imajo tudi tujke vlogo kratice za novi svet, za civilizacijo 20. st., za dinamiko življenja. Sanje sem uvrstil v rubriko »narava« samo glede na pesniško konotacijo. Znano je pa, da na ravni pomena igrajo sanje vlogo povezovalca med dvema sistemoma, vendar drugače kot v nadrealistični poetiki, kjer sproščajo nekontrolirano reakcijo. Kljub vse-mu videzu Drainčeva zemljepisna eksotika nima nič skupnega s sumatriz-mom Miloša Crnjanskega, ki je najbolj popoln v *Lamentu nad Beogradom* in v *Sumatri*. *Kanada-Sajgon-Sidney-Alžir-Nizozemska* so pri Draincu hitro te-koči filmski trak, ki posameznim sličicam ne vtiskuje individualnega pečata — v *Liričnih minijaturah* je to signal oddaljenosti, hotenja premeriti in obseči resničnost. Pri Crnjanskem daljne dežele živijo v domišljiji, kakršna se roje-va v ekspresionistični ideji skupnega. Futurizem uvaja eksotiko imena, nad-realizem pa »izsanjano« pokrajino. V kubizmu — kot je videti pri Draincu — je pesniški zemljepis hvalnica konkretnega in s približujočo vezjo potovanja (z letalom, vlakom, avtomobilom in običajnim popotovanjem) tudi tujega ozem-lja. To ni hrepenenje po nečem drugem, po svetu neresničnosti (kot pri sim-bolistih in nadrealistih), temveč po razširjanju prostora delovanja in priču-jočnosti.

Prevedel Tone Pretnar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

STRESZCZENIE

Rade Drainac jest najbardziej świadomym poetą kubistycznym w Serbii. Poza Konstantinowiciem nikt nie wysuwał takiej tezy i to z dwóch co najmniej powodów: błędnego odczytania hipnizmu (który był parodią kierunku awangardowego, a nie jednym z izmów) i cora powszechniejszej tendencji odrzucania kubizmu jako konwencji poetyckiej. Hipnizm należy uznać za kategorię socjologiczną, a kubizm poetycki za pełnoprawny kierunek awangardowy. Przestrzeń, czas i postawa wobec rzeczywistości to trzy najważniejsze komponenty kubistycznej metody opisu świata zarówno w malarstwie, jak i poezji. W wierszach Drainca z lat 1923—1930 najbardziej nowatorska jest poetyka przestrzeni (wyeksponowanie toposu podróży, widoczne w nagromadzeniu nazw geograficznych, filozofii wagabundyzmu, przeskokach obrazów, szybką zmianą tempa wypowiedzi i nastroju). Nawet w tak »nie-awangardowym« cyklu jak »Lirske minijature« widać sekwencyjność obserwacji, a linearny opis i wprowadzenie pejzażu wielkomiejskiego. Przestrzeń kubistyczna pojawia się tutaj za pomocą kontrastu natura (tradycyjne poetyzmy) — miasto (ruch, zmiana, droga). Przeciwwstawia się tu dwa systemy, a nie dwie rzeczywistości. »Natura« tworzy porządek poetycki: sygnalizuje trwałość konwencji, organizuje liryczność. »Miasto« odsłania możliwość konwencjonalizacji, niepoetyckość. Futuryzm wprowadza egzotykę nazwy, a nadrealizm krajobraz wyśniony. W kubizmie — jak u Drainca — poetycka geografia jest pochwałą konkretności i bliskim połączeniem podróży i obcego kraju.

GRAFOLOŠKO KARAKTEROLOŠKA OZNAKA SLOVENSКИH KNJIŽEVNIKOV

Na podlagi grafologije, ki je danes že znanstveno priznana kot posebna psihodiagnostična disciplina, razčlenjuje avtor pisavo 26 znanih slovenskih književnikov od V. Vodnika do C. Kosmača in D. Pirjevca, da bi s tem odkril in osvetlil njihove karakterološke posebnosti in kreativne zmožnosti. Pri tem se še živečih piscev iz razumljivih razlogov že načelno ne dotika.

Graphology has become scientifically recognized as a separate psychodiagnostic discipline. In this article, the handwritings of twenty-six prominent Slovene men of letters (from V. Vodnik to C. Kosmač and D. Pirjavec) are analyzed in an attempt to detect and illuminate these authors' characterological features and creative potentials. Living authors are, for understandable reasons of principle, not included in the analysis.

Ko naj bi obravnavali karakterološko stran pisav naših pesnikov, pisateljev in kulturnih delavcev, smo seveda toliko na slabšem, kolikor ne moremo delati tega nevednostno, ker že vemo, čigave so pisave. Vendar pa se ta težava omili ob dejstvu, da gre samo za umrle osebe, o katerih lahko strokovnjak bolj sproščeno govori, ker se ni bati kakšne »zamere«. Zato tu ne bomo obravnavali nobenega še živečega kulturnika. Sicer pa grafologija že načelno ne daje nobenih ocen o morali človeka, marveč odkriva samo njegove umske in gonske naravnave.¹

V naslednjem obravnavam pač le tiste osebnosti, katerih pisave sem imel na voljo, bodisi da sem jih moral obravnavati že prej (npr. Slomškovo)², ali pa sem imel po naključju v rokah kakšno njihovo pismo; večino pa so mi posredovali v NUK-u iz rokopisnega oddelka (M. Ozvald).

Za popolnejšo karakterološko analizo pomanjkljiva je tudi okoliščina, da nimam pri vseh na voljo docela spontano pisanih rokopisov; od nekaterih le lepopisno napisane pesmi (Prešeren, Levstik, Jenko) ali pa pismene vloge (Aškerc, Kette). Docela spontani (kakor koncept) so le rokopisi Murna, Župančiča, Finžgarja in Jurčiča (najbolj). — Pomanjkljiva je tudi okoliščina, da imam o vsakem samo po en rokopis; tako dobim samo prečni (trenutni) prerez osebnosti, ne pa tudi podolžnega, ki bi mi ga dali rokopisi iz različnih starostnih dob (mladosti, zrelih in starih let). To bi bilo npr. zanimivo zlasti za Levstika, o katerem je že kar cela literatura, kako in koliko se je spremenil v zadnjih letih. — Tako se zadovoljimo pač s predlogami, ki jih imamo, in njihovo izrazno simbolično govorico. Kaj nam povedo ti rokopisi?

¹ Kot podlago za te analize gl. mojo razpravo *Grafologija kot psihodiagnostična disciplina*, v: *Anthropos* 1974, 103—125.

² A. Trstenjak, *Slomškova osebnost, grafološko karakterološka osvetlitev*, v: *Slomškov simpozij*, Rim (SBA) 1984, 20—59.

Vodnik, Prešeren, Slomšek

- (1) *Jo mene dosti krab pestovali, inu potle
kader sim pridno i' šolo hodil.
Devet let star popušt' in jegre, lusk
janje na jamefkih mlakah, grem volan
kjer so mi obhvali, de snam nehali, kader
mi uki nepojde od rok. Pifali inu branje n*

Če začnemo z V. Vodnikom in F. Prešernom, moramo najprej ugotoviti, da gre zlasti pri prvem še za močno stilizirano pisavo; poznejši rodovi je niso več gojili, zato se pisave že zgolj slogovno od V. Vodnika do C. Kosmača zelo razločujejo. Povojni rod je pač pisal že v času pisalnih strojev, zato je njegova pisava vsa zelo »površna«, brez smisla za »lepoto«, brez monumentalnosti (ta pa je še zmeraj očitna pri arhitektih, zlasti pri Plečniku). Postopen prehod od stilizirane pisave do zmeraj bolj zanikrne, zato pa izvirne, recimo ustvarjalne, samonikle, opazamo že od začetka tega stoletja, začeniši z moderno (Murn, Župančič) vse do F. Koblarja, A. Vodnika, E. Kocbeka, A. Ocvirka in C. Kosmača.

Pri nekaterih imamo vtis, kakor da je rokopis samo »koncept«, ki čaka na prepis s strojem. Zato danes pisava v rokopisih razodeva neke vrste »dekadenco«, ki gre vstric z »dekadenco« umetnosti in kulture sploh, vse morda pretežno zaradi postopne mehanizacije življenja in mišljenja, ki »razbremenjuje« duha in njegov napor, a ga hkrati tudi mehkuži in »atrofirira«.

To razmišljanje je sestavni del naslednjih razčlenjevanj, ker nam že naprej razloži marsikatero razliko in pomaga, da rokopise glede na različna kulturna ozadja pravično ocenjujemo.

S tem hočemo opozoriti, da Prešernova in Levstikova ali celo še Jenkova pisava nikakor niso manj samonikle, kakor so pozneje npr. A. Vodnika, Kocbekova in Kosmačeva, ker so pač pisane v različnem času z različnim odnosom do rokopisa in različnim pisavnim stilom. Pred 150 leti je bil rokopis s svojo oblikovno stranjo še vrednota zase ne glede na vsebino, danes je obratno vrednost rokopisa odvisna od vsebine; oblika je vrednostno docela zanemarljiva. Tako se pač vrednostna lestvica preobrača z obrati stoletij. Mislimo samo še nazaj na stoletja pred Gutenbergom, kakšna monumentalnost je v njih; pa tudi koliko časa je vloženo vanje; niso še poznali motornih in nadzvočnih vesoljskih hitrosti ter njihove hektične tekmovalnosti, niti »uradnih ur«.

Ne glede na vse te omejitve in pomanjkljivosti moramo še reči, da je grafološko karakterološka razčlenitev pisave zanesljiva samo v primerjalni osvetlitvi. Mnogo bolj plastično, konkretno, nazorno in individualno podajamo podobno osebnosti, če primerjamo njeno pisavo s pisavami drugih osebnosti, ki so živele v istem času in imele podobno vlogo v življenju s podobnimi osebnimi naravnjavami. Absolutne sodbe so v takih tolmačenjih nezanesljive in splošne. Tako ob primerjavi podobnosti in nasprotij, hkrati pa ob primerjalnem stopnjevanju grafično karakteroloških potez prepričljivo orišemo dominantne lastnosti, iz katerih se dviga duhovni lik obravnavane osebnosti. Ugotavljamo pač samo to, da je določena poteza značaja pri enem človeku bolj v ospredju, pri drugem manj, zopet druga pa pri drugem, ali da mu kakšna sploh manjka, ker jo spodrivajo nasprotni.

Tako grafologija v primerjalni luči odkriva poteze značaja, ki jih drugače ne bi prepoznali. Velja pa tudi obratno, da po tej poti marsičesa ne ugotovimo, kar o teh osebah vemo že od drugod. Grafologija torej nikakor ne more podati popolne žive podobe osebnosti, temveč samo dopolnilno; a prav v tem dopolnilu utegne biti njena kulturnozgodovinska razlaga pomembna ravno tudi na področju razkrivanja in tolmačenja naših velmož, ki so nas zapustili, ne da bi nam odkrili še zadnje šifre svojih besed.

Če samo mimogrede podamo karakteristiko Vodnikove pisave (številka 1), moramo reči, da s svojimi močnimi prečnimi (vodoravnimi) črtami, poudarjenimi inicialkami in v arkade oblikovanimi malimi črkami izraža veliko samozavest, prodorno voljo in premišljenost v ravnanju. Njegov ponos je bil vse kaj drugega kakor kakšnega pohlevnega meniha.

(2)

Pozábil ni vúnder Gúbca bledé.

In kádar protíče lét' in dán,

Spet k máteri príde -bólj bolán.

Ko préd vsak dán obiskúje gróbnjé,

Tam mílo edikúje, in tóči soléč.

Podá se o klóster, kjer máterni brát,

Ko imamo pred seboj Prešerna (2), ki velja za našega največjega pesnika, ga nehote primerjamo z Goethejem, največjim nemškim pesnikom. Nekateri menijo, da je to nedopustno, ker da se Prešeren pač ne more primerjati z veličino Goetheja. To nas tu ne moti. Gre zgolj za to, da sta bila oba pesnika in celo vsaj delno sodobnika.

(3)

In vendar, kakšna razlika v pisavi! Ne glede na razliko v gotici in latinici je Goethejeva pisava (3) drobna, nekako zmaličena, nič monumentalna, nekako nervozna, se zgublja v neizrazitih povezavah, kar priča za anarhijo gonov, medtem ko je Prešernova stilizirana z enoumno dosledno, umerjeno povezavo v črkah, besedah in vrstah.

Če naj iz te razlike izvajamo zanesljive sklepe, moramo primerjati Prešerna še z ožjim rojakom, Slovencem, ki ni pisal v gotici in je bil njegov

(4)

součenec. To je bil A. M. Slomšek (4). V tej primerjavi stopata Prešeren in Slomšek plastično pred nas. Prešernova skrbno stilizirana pisava z estetsko oblikovanimi potezami, ki mejijo že na monumentalnost, izraža veliko stopnjo samoniklosti: se pravi, da stoji za njo ustvarjalni duh. To je dominantna, ki stopa v ospredje ne glede na primerjavo s kako drugo pisavo.

O Slomšku je veljala med ljudstvom krilatica, da »govorijo, kakor bi rožice sadil«. Ko pa sem zagledal njegov rokopis, sem začuden pogledal in vzdiknil: »Pisal je, kakor bi plevel ruval«. Njegovi rokopisi dajejo docela drugačno podobo osebnosti; vsi, iz raznih starostnih dob, razodevajo nemirno delavno, recimo kar nezadovoljno, premočrtno, aktivistično naravo, v kateri ne prevladuje nobena posebna »milina«, temveč odporna, vse premagujoča vitalnost, delavnost, nepopustljivost.

V primerjavi z njim nam Prešernova pisava razodeva bolj mirno (zgolj relativna, primerjalna oznaka) naravo, ki je sicer tudi zelo ambiciozna, v duhovni svet obrnjena, vendar ne »aktivistična«; saj v levo močno nazaj zavite pentlje kažejo, da gre pretežno za vase obrnjeno, rekli bi lirično naravo, ki je sicer »nemirna«, nezadovoljna, hrepeni kvišku (visoke zgornje poteze in poudarjene inicialke), vendar je vse to le nekako poduhovljeno, ne v smeri zunanje aktivnosti (na desno, navzven podaljšanih potez v tej pisavi ni); tako da bi lahko rekli: manjka mu dejavnosti, ki bi bila »praktična«, tu mu manjka ambicija, čeprav ga poduhovljena ostrina potez (lasnice v razliki do poudarjenih potez močno izstopajo) s poudarjenimi inicialkami predstavlja kot človeka osebne časti in, če hočemo, slavohlepnosti na duhovnem področju.

To zadnje je zopet le v primerjavi s Slomškovo pisavo: Slomšek piše kakor bi pisal z gosjim peresom, robato, nekako nasilno, včasih široko zalito, drugič kar raztrgno, da papir komaj prenese (glej številko 4); Prešeren pa nekako obzirno do papirja, tako da napravlja vtis asketsko poduhovljene pisave. Vsekakor pa se v slokih in visokih zgornjih potezah nad črto tudi v Prešernovi pisavi razodeva nemiren duh, ki stremi kvišku, ki ga prav ta razhod med zgoraj in spodaj dela nenehno nezadovoljnega, nikoli prav zadoščena, zato pa tudi že razdražljivega, na kar bomo trčili tudi še pozneje.

Torej smo pred presenetljivim kontrastom, ki ga ne bi pričakovali; nasprotno, obrnili bi karakteristiko, kolikor poznamo sicer enega in drugega. Liričnosti in sentimentalnosti v Slomškovi pisavi ni. Če sem nekje zapisal, da Slomškova pisava poje, moram to dopolniti: toda junaško, ne lirično!

Škoda, da nimamo Prešernovih rokopisov, ki bi bili spontano »zase« pisani, kakor so Slomškovi, ko je pisal »zase« osnutke svojih govorov; tam bi se bolj videlo, koliko je bilo tudi v Prešernu spontane emocionalne eruptivnosti, kakor je očitna pri Slomšku, kjer tega ne bi pričakovali.

Če rokopisa primerjamo še natančneje, opazimo tudi stilno sorodnost takratnih pisav: podobne majuskule *S*, podobne poteze črke *k*, vodoravne črte čez *t* in še kaj, vse ne glede na to, ali je pisec pisal hitro ali počasi.

Razen dolžine črk najdemo še eno dominantno, ki je močno različna pri enem in drugem: Slomškova pisava je prava scriptura continua, Prešernova enako prava distincta. Tu sta si zelo različna: Slomšek človek logike, načrtov in planiranja za prihodnost, mož preračunavanja, nekaj sistematič praktičnega življenja (za to izrecno govore dolge spodnje poteze!), Prešeren izrazito intuitiven duh, duhovit, poln domislic, z darom opazovanja in bogastvom misli, nazoren, iznajdljiv, skratka ustvarjalen na področju novih miselno besednih likov, česar pa Slomškova pisava ne razodeva (vemo, da ni bil velik v pesmi, pač pa v načrtovanju in preoblikovanju enotne slovenske cerkvene pokrajine z daljnosežnimi posledicami za spodnje Štajersko za vse poznejše čase). Prešeren se nam prav v tej primerjavi razodeva kot ustvarjalen pesnik, kar za Slomška ne velja; ta ostaja z vsemi »pesmimi« samo načrtno usmerjen rodoljub in narodni buditelj.

Še dalje se odpira naša primerjava. Slomškova pisava je močno poševna, izredno; Prešernova tudi, toda manj. Slomšek se razodeva v tem kot človek družabnih, pristrčnih čustev, človek »instinkta«, ki zna navdušiti sebe in družbo; Prešeren tudi, toda manj; v njem je opazna »drža«; on ostaja tudi kot družabnik »gospod«.

Če k temu še pritegnemo vidik pastoznosti, ki je v Slomškovi pisavi izrazit, v Prešernovi pa malodane manjka, in to, da je Slomškova pisava hudo nepravilna in neurejena, pravi pragozd potez, Prešernova pa pravilna in umerjena, potem dobimo še novo potrdilo za te razlike, obenem pa natančnejši opis: Slomšek je otrok narave in njenih prvin, Prešeren je mož kulture in njenega odpora.

Slomšek je prvinski, elementaren (tak je v vsej svoji vzgojni prizadevnosti: preprostost, brez teorij); Prešeren je človek nadstavbe, erudicije in njenih načel, živi v svetu »nazorov«; šele skozi gre tudi njegova čustvenost, ki je, kajpak, zelo tankočutna; še dalje: pri Slomšku so čustveni odzivi prvinski, naravni, kmečki, zato »pristrčni«, recimo »optimistični«, hkrati kmečko robati, brez polizanosti; pri Prešernu pa gredo čustveni odzivi skozi filter nazorov,

ki že večplastno prekrivajo prvinsko kmečka, optimistična občutja. Drža in spiritualnost njegove kar hladno delujoče, disciplinirane pisave kaže, kako se je v svojem čustvovanju, ki je pronicalo skozi prizmo svetovljanskih nazorov, razločeval in oddaljeval od prvotnega pristno kmečkega, recimo preprostega čustvovanja; tujeja se počuti tak človek s tako pisavo ob še docela naravno, prvinsko odmevajočem čustvovanju.

Zato bi to razliko v čustvovanju, ki je bilo pri obeh močno, morebiti najbolj opredelili takole: Slomšek je impulziven in dobrosrčen, Prešeren pa je senzibilen in razdražljiv; prvi je čustveno valovit, drugi je čustveno ustaljen, v njem čustva stagnirajo, ne najdejo pravega izhoda. Ozadje te čustvene stagnacije nam ob že povedani »drži« razkrivajo njegove razredčene vrste, ki so vselej zanesljiv znak poudarjene racionalizacije, s katero skuša pisec svoje čustvo in ravnanje utemeljevati, opravičevati, razlagati, »si priti na jasno«. To prizadevanje za logično jasnostjo in doslednostjo je v Prešernovi pisati zelo močno. Taka »drža« razuma in volje pa v človeku njegovo morda sicer celo zelo močno čustvenost močno zadržuje, ustavlja prosti tok in kanalizira ožine, ki pa imajo za posledico tem hitrejše brzice.

V Prešernovi pisavi je kar vpadljiva tendenca za racionalizacijo osebnega življenja; v levo zavite končnice kažejo, da obvladuje to dogajanje v sebi kot »svojo« zasebno stvar; tako pa iz tega dogajanja izide lirična pesem, ki je tako rekoč kristalizacija tega navzkrižnega procesa in njegovih sil.

Kaj podobnega docela manjka v Slomškovi pisavi. On je elementaren, zato pa nič kompliciran, preprost in manj ustvarjalen. Prešeren je v tem navzkrižju močno kompliciran, zato pa mnogo bolj ustvarjalen. Ni namreč ustvarjalnosti brez kompliciranih procesov navzkrižij.

Močno poudarjene inicialke v Prešernovem rokopisu kažejo obenem enako močno razvito samozavest, ponos, če hočete tudi slavohepnost, ki pa ni napaka, če je vzporedna z dejansko ravnijo ustvarjalnosti. Želja po veličini mu ni bila tuja. Saj če beremo njegove pesmi, tudi vidimo, da je bil ob velikih imenih ves razpet v parnasovske veličine. Črt manjvrednosti, ki se pri številnih pesnikih odkrivajo, Prešernova pisava res ne razodeva. Imel je zdrav ponos in zavedal se je vrednosti svojega dela. Nekaj dostojanstvene drže in gorenjske samozavesti prodira skozi vse lepo oblikovane, delno skrajšane, delno ozaljšane poteze njegove pisave. To ne gre na račun takratne stilizirane pisave; saj prav te poteze pri njegovem sodobniku Slomšku pogrešamo; torej je to Prešernova individualnost: njegov osebni ponos.

Hkrati pa se razodeva v tem dobro razvit čut za lepoto: estetski okus in smisel za oblikovanje, smisel za obliko, kar pa je pri Slomšku pomanjkljivo. Pač pa je pri Slomšku očitnejša muzikalnost (močan ritem v pisavi), ki pa je pri Prešernu pomanjkljiva.

V drugih vidikih pisave Prešernov rokopis ne kaže posebnih značilnosti; je nekje v sredi med skrajnostmi, ki smo jih navajali glede velike in male, trde in rahle, gladke in hrapave itd. pisave. Glede teh posebnosti odpove tudi primerjava s Slomškovo, ki je tudi nekje v sredi med skrajnostmi.

Morebiti je še najbolj izrazita počasnost njegove pisave, nekoliko manj že teža.

Intuitivno konkretno miselnost potrjuje tudi počasnost Prešernove pisave (saj je premalo poševna in preveč težka), počasnost, ki je pri prepisu pesmi sicer poudarjena, vendar kaže, da izvira prav iz njegove čudi; nikjer se ne

spozabi, da bi prešel v hitro potezo. To je pač izraz nekakšne zamišljenosti, ki bi jo na zunaj lahko zamenjali s flegmatičnostjo in pasivnostjo, vendar pa je to čustvena pogreznjenost vase, ki gre celo v zavrtost, z njo pa v pomankljivo dejavnost. To se pravi, da se taka čud nagiblje prej v melanholijo kot v flegmatičnost, vendar pa onstran teh zastarelih Hipokratovih oznak bolj v navzkrižnost čustev, ki povzročajo v notranjosti zmeraj močnejše doživljanje, na zunaj pa prav zato večje ovire (zavore) za sproščeno dejavnost. Bogata čustva niso vselej impulz za delovanje, utegnejo biti tudi zavora. Bogata čustva utegnejo prehajati v »prazni tek«, kolikor se ne sproščajo v umetniško oblikovani domišljiji, da tako opravljajo podobno funkcijo, kakor jo pri ekstravertiranih osebah doseže zunanja dejavnost: druga ob drugi utegneta iti nekako vzporedno, ena nadomešča drugo; prva je substrat za drugo; in obratno: druga spodriva prvo. Hudi aktivisti se sproti spraznjujejo in so duhovno ustvarjalno prazni, slednji pa so prav tako za zunanjo dejavnost neučinkoviti. Tudi tu sta Slomšek in Prešeren antipoda: prvi je aktivist in sproščen, drugi je zamišljen in zazrt. To pa še posebej potrjujejo že omenjene močno razprte vrste: nekam v praznino nad zemljo hočejo, v vsemirje, ki pa naj bi za praznino atmosfere odpiralo nove svetove.

Končno pa zopet še značilna skupna poteza v obeh rokopisih: teža poteze; boljše: teža kmečke roke, čeprav je daleč nadpovprečno izobražena. Tudi Prešeren razodeva težo kmečke roke pri pisanju. Tega npr. o Goethejevi pisavi ne moremo reči. Tako pa je stilnost njegove pisave delno v teži kmečke roke, ki približuje svoj rokopis že monumentalnosti. Končno: ali ne opažamo nekaj podobnega v vseh dobro razvitih kmečkih pisavah? Vsaj pri svojem očetu, ki je imel zelo gladko izpisano pisavo, sem to ponovno ugotavljal.

Naš kmet je imel dolgo šolsko izobrazbeno in kmečko stanovsko tradicijo s ponosom brez nevrotičnosti; in to se je razodevalo tudi v njegovi pisavi: bila je velika, gladka, a težka, hkrati pa nekako monumentalna, nikakor sfreljana in nikakor neinteligentna; imela je šolo in tradicijo.

Če bi povzeli in hoteli videti, koliko je vezanih in sproščenih vidikov v Prešernovi pisavi, bi ugotovili, da prevladujejo vezane poteze nad sproščenimi; nekako osem proti pet. Nekatere so manj izrazite. Izrazito vezane so: počasne, težke, dolge, razprte, presledne, hrapave in pravilne. Prevladuje potemtakem tip »ženskih« potez nad moškimi; Prešerna bi torej smeli imenovati femioidni tip, ne feminilni, ker ob petih moških, sproščenih potezah poševnosti, usmerjenosti, visokih zgornjih in okrašenih duktih z rastočim levim robom razodeva dobro kombinacijo z moškim tipom.

Levstik, Stritar, Jenko

Ob nepopolnosti izbora rokopisov primerjava pisav med slovenskimi pisatelji in pesniki ne more biti docela sistematična, nujno pa mora upoštevati vsaj sočasnost rokopisov in njihovih avtorjev: samo sodobnike lahko zanesljivo primerjamo, ker so imeli v glavnem enako šolo pisanja; zelo nezanesljivo je primerjati npr. V. Vodnika z avtorji, ki so živeli več ko pol stoletja ali kar celo stoletje pozneje.

Tega načela sinhronosti (kajpak ne matematično natančne) smo se držali že doslej, se ga držimo pri vseh, in zato tudi ob primerjavi trojice Levstik,

Stritar in Jenko. — Prav ta primerjava pa je zelo zgovorna. Te pisave so kaj različne, čeprav gre za sodobnike. Pravzaprav napravijo že vtis pisave iz prve polovice tega stoletja, torej tudi podobnost s pisavami naših starejših rodov, ki so že vsaj v sedmem desetletju starosti.

(5)

ose ljube in sveta! Ta tolikaj ba enaj se mi pristi!

Kdaj fia ves konec! Dirajo prijatelj! Če vam dojde to pismo

bodite mi j' ova pozdravljeni, moj pravi prijatelj!

Nas komi imata hvalaj nam spominia do javinjoa di hvalja

Stritar

Stritarjeva pisava je nevrotična. Pri tem ne upoštevam tresočih in zlomljenih potez, ki so znak starosti (rokopis je iz leta 1920, ko je imel Stritar že 84 let!), temveč poteze, ki so pristno njegove tudi že v prejšnjih desetletjih: drobčkana, rahla, nič gladka pisava, brez pravih pritiskov, kakor da se boji papirja (npr. majuskula *T*); ob vsem tem pa te široko razprte vrste (5) s prizadevanjem, da bi pisal »pravilno« in »jasno«, torej poteze »vzornega učenca«, tipična šolska ambicioznost, vseskozi s poveznjenimi arkadami, za katerimi stoji skrit »čuri muri v luknjici«, ki v svoji šolski pedantnosti gnjavi nenehoma sebe in druge; pa te levo zasukane intravertirane poteze, ki potrjujejo pravkar povedano, hkrati pa razodevajo v sebi bolešno občutljivega človeka, ki se izčrpava v precejanju lastnih bolečin, v katerih malone masohistično »uživa«.

Čeprav je samoniklost pisave na dostojni akademski višini (treba je samo gledati lik kakšne majuskule!), kažejo vendar neznatno majhne in rahle poteze velikih črk obenem s kratkimi spodnjimi »okončinami«, da je bil mož vse prej kot prijeten; vase je bil zaprt in užival je v zasebnem, kar družinskem delokrogu, ne da bi se hotel izpostavljati široki javnosti. Če gre za človeka, ki je ustanovil literarno revijo, bi se kot grafolog prej vprašal, kdaj je z njo prenehal, kakor pa kdaj jo je začel izdajati.

Tudi njegov podpis potrjuje vse to, kar smo povedali o njegovem rokopisu: drobčkan, plah, brez prizadevanja, da bi imponiral v zunanosti, brez »nečimrnosti«; hkrati pa »šolsko pravilen«, plah, torej šolsko ambiciozen, to in nič več. Torej vse v vsem: tipični Slovenec, ki mu je v prizadevnosti kvišku najvišji cilj, nekak splošni model, »vzorni učenec« in »vzorni učitelj«. Do sem vsekakor, tudi s premagovanjem ovir, dalje pa ne. Notranje zožen, utesnjen in zastrašen ter že nekoliko zavrt (nevrotičen) tip vzornega, ubogljivega, vestnega učenca, ki v plahosti, da se ne bi zameril navzgor, nenehno preceja svoja že utrujena, k depresiji nagnjena čustva (primerjaj tudi padajoče vrste v Stritarjevem rokopisu). Manjka samo še zadnja faza: da položi roko nase in napravi konec svojemu trpečemu življenju, pa imamo popolno podobo Slovenca, ki stoji na vrhu samomorilske lestvice v svetu. (Žal: povprečni tip

Slovenca je nevrotičen. To smo »podedovali« od Avstrijcev, ki jih Erwin Ringel označuje kot nevrotike z vsemi tu navedenimi spremljevalnimi lastnostmi.)

(6)

*Ne je solnce ustalo,
Lajal sem mi hvale,
La na oknu soje
elli je eksija.*

Levstik, to pa je zdrava pisava (6). Preseneča, če pomislim, koliko se je že pisalo o njem in njegovi duševni bolezni. Res je, da nimam na voljo kakšnega njegovega rokopisa iz zadnjega časa njegovega življenja. Morebiti bi se tam našli kakšni simptomi duševnih motenj. Eno je gotovo: na tem rokopisu jih ni zaslediti.

To je pisava s štirimi dominantami: je gladka, močna (težka, krepka), drobna z velikimi razlikami med dolžinami zgornjih in spodnjih potez. Vse to je grafološko zelo enoumno, »hvaležno«, in potrjuje koncentrično naslednje: impulzivna, prepirljiva, nezadovoljna narava, ki bi hotela v svoji prizadevnosti prekositi sama sebe; hkrati pa je v njej notranje navzkrižje: opozicijski duh (pritisk, dolge okončine) se meša s čustvi skromnosti (ponižnosti), vdanosti in religioznosti vse do mučeniškega trpina (drobna pisava!), v katerem se moč volje sproti krha ob teži in zavrtosti čustev, torej v mešanici kolerika z melanholikom; vsekakor človek večstransko prepletenih notranjih nasprotij; dinamična narava, ki imponira drugim, obenem pa zahteva od njih priznanja za svoje trpljenje, ki ga daruje zanje. To je kolerik, ki ga kar naprej sproti paralizira melanholik. To je človek, ki tako impulzivno dela, da v tem trpi in za svoje trpljenje razdražljivo išče priznanje; ki hoče biti mučenik, a se kljub temu nedosledno pritožuje nad svojim mučeništvom. Uživanci bi mu rekli: »Če hočeš biti mučenik, bodi s tem zadovoljen in se ne pritožuj.« Zlasti velja vse to, če še upoštevamo velike dolžinske razlike, ki zgovorno pričajo o nesoglasju med hotenjem in močjo: več bi hotel, kakor zmore nezadovoljnost s samim seboj, razočaranje nad neuspehi in nedoseženimi cilji, v jedru prizadeta in frustrirana ambicioznost, se pravi častihlepnost; od tod kar bolesta (afektirana) razdražljivost, jezljivost, užaljenost. To je človek, ki ne zna prav življenja privoščiti ne sebi ne drugim, ki je težak v sožitju: navzkrižje med poudarjeno duhovnostjo in prirojeno željo po uživanju, človek notranjih konfliktov, zato pa poudarjeno močna in lepa, gladka pisava, da vse to pred svetom izravnava; ne rečem prikriva, pač pa izravnava, kompenzira, nadomešča.

To notranje navzkrižje je tem hujše, ker gre za sicer zdravo družabno razvito osebnost, ki je zrela in ne nosi na sebi nobenih znakov morebitne neprevrete pubertetnosti.

Sicer pa je, skladno z vsem, kar smo doslej povedali o njem, treba opozoriti na kar vpadljiv kontrast med močno, debelo poudarjenimi potezami in tankimi lasnicami, kar je zmeraj znak zavestno poudarjenega boja (fenotipa) proti podzavestni naravnavi genotipa, ali preprosto povedano: nasprotje med

kulturo in naravo pisca; se pravi človeka s poudarjenim notranjim navzkrižjem med tem, kar hoče, in tem, kar zmore. Nekaj podobnega, seveda v manj poudarjeni količini, opazamo v rokopisih Ivana Cankarja, zlasti če opazujemo stopnjevan poudarek (pritisk) v končnici podpisa; zelo pa bode v oči ta kontrast zlasti v Aškeerčevi pisavi.

Še nekaj: v piko zadebeljene začetne poteze majuskul (npr. *M*) kažejo po soglasnem mnenju grafologov na »veselje nad materialnim premoženjem«, kar je pri njem zopet samo nov vidik pravkar nakazanega notranjega nasprotja med fenotipom in genotipom, med tem, kar hoče imeti in kar dejansko ima. Prej smo rekli: med tem, kar je in kar hoče biti, zdaj pa tudi imeti. Biti in imeti v življenju in željah gre tu vzporedno.

Vse skupaj: grafološka analiza nas tu pouči, da ni vsako notranje navzkrižje, ki dela človeka nevroznega, tudi že duševna bolezen, čeprav utegne s svojimi simptomi in v svojih posledicah ustvarjati boleznin podobno podobo; drugače: shizoiden še ni shizofren.

(7)

*"Če je pa letalka,
Pomoči ne sem;
Kaj usniti bi morje,
Kot glave mojem." 26. 53.*

Simon Jenko stoji tu nekako v sredi med Stritarjem in Levstikom: pisava mu ni nevrotično plaha in ne tako kontrastno močna (debela). Ima nekaj drugih dominant, ki so značilne za liričnega pesnika in ga odlikujejo od prvih dveh: je zelo prožna (spontana), pastozna s prevladujočimi arkadami (prim. št. 7). Grafološko nič presenetljivega in posebno opozorljivega, zato pa je primerjava z drugimi pisavami tem bolj poučna.

Te dominante kažejo, da je pisec človek izbranih manir, vase zaprt, dostojanstvena osebnost, s smislom za reprezentanco, za kar še posebej govore smiselno okrašene inicialke, ki pa skupno s pastoznostjo pričajo obenem o ejdetično (vidno) domišljijско nadarjenem človeku, z neposrednostjo dojemanja in odzivanja na čutne dražljaje; gre torej za človeka z nadpovprečno razvitim čutom nazornosti, smislom za barve in lepoto, človeka, ki zna življenje privoščiti sebi in drugim, »uživalec«, ki ima veselje do življenja. Pri vsem tem je to močno v levo zavihana, čeprav sicer desno poševna pisava, kar govori za ponotranjeno, lirično naravo. Ta znak je pri Levstiku manj izrazit. Levstik razodeva »moški razum« s kritično in logično prodornostjo; Jenko pa »ženski« razum z lirično pogreznjenostjo v notranjost. Njegova robato naravna, spontana povezanost z naravo se odziva lirično kontemplativno, ne kritično in napadalno, ne impulzivno in opozicionalno, temveč zbrano, nazorno tankočutno, vase zaprto, egocentrično, s čustveno ubranostjo, že na meji vitalnih sil.

Tu se moramo takoj dopolniti. Če je Jenko tu podoben Stritarju, bi lahko sklepali, da je tako rahlo in boječe pisan rokopis znak vitalne krhkosti in šibkosti, ki se z liričnostjo hkrati izčrpava tudi energetično, vendar to vsaj za Stritarja nikakor ne drži, ki je zdržal malone do 88. leta starosti; torej še manj velja za Jenka, kjer je ta znak manj očiten, čeprav je prav pri njem vitalna sila zelo hitro dogorela.

Elastičnost Jenkove pisave ob pastoznosti in lirični zaprtosti vase pa daje ob sicer nadpovprečni samoniklosti, nedvomno večji kot pri Stritarju ali tudi Levstiku, sklepati na ravno tako nadpovprečno ustvarjalno silo; žal prav te lastnosti ne moremo zanesljivo ocenjevati ne pri Jenku ne pri Levstiku na podlagi kaligrafično napisane pesmi, kjer gre kaligrafičnost nedvomno na račun spontanosti, individualne samoniklosti in izraznosti.

Povezanost črt pri Levstiku je očitna, pri Jenku pa nasprotno nepovezanost; to se ujema s siceršnjo oznako Jenkove liričnosti, intuitivnosti, zrenjskosti, ustvarjalnosti in 'ženske pameti' v nasprotju z Levstikom, kjer prevladuje 'moška pamet' na račun liričnosti in prave umetniške ustvarjalnosti.

Ob koncu še to: tudi pri Jenku so v rokopisih opazne pikčaste zadebelitve majuskul, ki govore o veselju nad materialnim premoženjem, kar je seve prava ironija: izmuzne se mu v kretnji želje po nedosegljivem.

Jurčič, Aškerc, Gregorčič

Jurčičeva in zlasti Aškerčeva pisava sta grafološko zelo »hvaležni«, Gregorčičeva manj. Jurčičeva že zato, ker ima njegov rokopis, ki nam je na voljo, zelo neprisiljen vzorec (9).

(8)

ker se mi je zdel jako interesanten.
 Torej, le tako dolgo.
 Ja, Gorn' potane je ob mo' Jeruz.
 i reoija.
 Dr. Viktorič am te kam
 z lepim pozdravom
 vdan
 Aškerč

Aškerc je zaljubljen v svojo pisavo in zato tudi vase. To je narcistična pisava; za njo stoji človek, ki v ogledalu pisave občuduje sam sebe. To razodevajo bujne, nepotrebne, baročno mogočne, lepo zavihtene krivulje, ki mu rabijo za okras (8). Ne morem se otresti prevladujočega vtisa: v tej pisavi gre predvsem za zunanost. Neugodno je to, ker gre na račun samoniklosti in ustvarjalnosti. To je predvsem tudi zelo gladka, potezna pisava, polna vitalne sile in prožnosti; v njej slavi svojo moč talent. V zavesti svoje nadarjenosti je tak človek v nevarnosti, da svojo zmožnost precenjuje in se izgublja v površnosti. To je pisava kanclista iz časov pred pisalnim strojem, ne pa rokopis pisatelja.

Aškerčeva pisava pa ima še več drugih dominant. V neposredni zvezi z že omenjeno je kar gospodovalna nadvlada teh okrasnih krivulj nad vsemi črkami; iz njih govori gospodovalen človek, ki je pri vsem tem še hudo trmast, za kar govorijo odsekane ali celo nazaj upognjene končnice v črkah (a, i, m, c v podpisu idr.).

Močno opazne so tudi velike razlike med kratkimi in dolgimi črkami, tj. »dolge okončine« v pisavi. Te pričajo o pisateljevi notranji nezadovoljnosti, o volji, ki hoče prekositi sama sebe, o človeku, ki bi rad prerasel sam sebe, dosegel več, kot zmore. To je kolerična, impulzivna, jezljiva narava, ki nikoli ne popusti, se ne ukloni. To lastnost nam še potrjujejo močni pritiski, ki so pravi kontrast lasnicam. V tem se razodeva hkrati notranje navzkrižje med naravo in kulturo, kar smo podobno, vendar zopet drugače, ugotovili že pri Levstiku. Pod to nad vse »lepo« in »gladko« pisavo se skriva vehementna narava z nepopustljivimi notranjimi nasprotji. Zelo »lepe« pisave utegnejo biti sploh »sumljive«, da prikazujejo docela zavajajočo »pomirljivo« zunanost, ki je pravo nasprotje skrite notranjosti.

Te nenaravno dolge okončine, ki pa imajo svojo posebno dolžino ravno navzdol pod črto, razodevajo obenem praktične, recimo gospodarske, danes bi rekli tudi tehnične interese, človeka, ki ga zanima živa, telurična stvarnost v vseh dimenzijah: nič liričnega, nič nežnega in meditativnega ni v njem, čeprav mu ne manjka introvertiranih potez. Vendar Aškerc ne meditira, ko piše, pripoveduje o ljudeh in dogodkih in prek njih tudi o sebi. To je mo-gočen ritem pisave brez pravega takta: valovita narava, ki je ne moti duh in njegova kultura. Skratka: dominante se tako medsebojno potrjujejo, da ne dopuščajo nobenega dvoma.

(9)

pitja.
 Družina Mozolova je bila na
 službe priselci pa ostala in se
 je utegnili, ^{gal: komur se je zjubil,} ~~zavrtel~~ je ^{trpečo za lastnega} retel je
 šalo na stroške ^{trpečo za lastnega} tujca

Jurčič se nam razodeva v svoji zelo razprti pisavi (črke in vrstel!) z dolgimi okončinami in drobnimi črkami kot nemirno delujoč človek, ki se mu mudi, kakor da slutiti, da mora pohiteti, da še vse načrtovano spravi pravočasno pod streho (9). Ni tako lepa kakor Aškerčeva, zato pa zelo pristna, naravna; ne razodeva nobenega kontrasta med notranjostjo in zunanostjo. Poudarjene majuskule kažejo, da gre sicer za zelo ambicioznega, prizadevnega človeka, vendar vse nekako skladno z njegovim naravnim nagnjenjem in zmožnostjo. Jurčič je harmonična narava, vendar nemirna. Zelo je prizadeven. Jurčič je v pisavi vse prej kot nečimrn (kakor je Aškerc), ne občuduje v pisavi sebe, marveč ljudi in dogajanje okoli sebe; ne gleda pisave, temveč stvarnost

samo, je dosleden realist. Od tod tudi nekakšna malomarnost v rokopisu; le-ta mu je golo sredstvo ali pot do stvarnosti, in sicer »hitra«, »nemirna« pot do ciljev.

Te raztegnjene, nemirne poteze v Jurčičevi pisavi spominjajo na nekaj podobnega pri Tavčarju, Finžgarju in Murnu; tudi pri teh je nemir, ki hoče »prek sebe«, značilna dominantna.

Dominanta v Jurčičevi pisavi je tudi hitrost s širino in prevladujočo povezanostjo črk. Vse troje se dopolnjuje in nesporno razodeva človeka živahnega elana, sproščenega, prostodušnega, ki v svoji zagnanosti, nemirni podjetnosti in iniciativnosti prehaja že v nestrpnost in površnost, tako da mu kljub nagnjenju k stvarnosti utegne manjkati temeljitost. Vendar v to nevarnost ne zahaja tako kmalu, ker ga v vsem vodi logična, diskurzivna doslednost, premišljenost, ki pa ji manjka duhovnih intuitivnosti; saj deluje v njem pretežno moška pamet brez pristno ženske intuitivnosti in odrezavosti. Njegova pamet je dobesedno prozaična, nič pesniška, Piše v velikih zamahih, ne zmanjka mu vsebine, veliko prostora vsebuje. Logična jasnost in načrtnost v zamisli sta močnejši kakor intuitivna domiselnost.

Kar s sočutjem pa opazuje grafolog Jurčičevo močno podaljšane, poudarjene spodnje poteze obenem z levo vzbočenimi pentljami (tudi zvečine pod črto), kar vse govori, kako je bil mož hudo pod pritiskom materialnih in eksistenčnih potreb in skrbi zanje. O tem pričajo te poteze zelo zgovorno, ker so z močnimi pritiski še posebej poudarjene. Kaj vse je vsak dan nemirno pišočega »svobodnega umetnika« gnjavilo, da je notranji nemir in podjetno delovno prizadevnost se stopnjevalo!

Kaj več konkretnega bi si o Jurčičevem rokopisu ne drznil povedati, ker so vsi drugi grafološki vidiki manj izraziti; niso plastični in zato jasnost njegove osebnostne podobe nekako zastirajo.

(10)

*Školski listici, ki vas čeli povabiti.
Tako mislim zdaj; ako nečrt spremem
nim, namenim vam pravico 500. O
tem pr. prosim molčite, ker a tani
želim biti sam.*

*Z oddanim spoštovanjem in
srčnim pozdravom*

3/92.

S. Gregorčič

Simon Gregorčič (10) se mi v pisavi menda edini od vseh, ki jih imam pred seboj, predstavlja nehote precej tak, kakršnega nam opisujejo njegovi

biografi in literarni zgodovinarji. Vsi drugi me vsak po svoje presenečajo z vidiki, o katerih doslej nisem nič slišal.

Pravzaprav je Gregorčičeva pisava grafološko težko prijemljiva. Nobene skrajnosti in zato nobene prepričevalne dominante ne odkrijem na njej. Povsod je le malo izrazit, kakor za tančico zastrt. No, to pa bo menda res njegova glavna karakteristika. Predvsem je njegova pisava zelo pravilna, vendar ne šolska; je gladka, vendar ne lepa pod narekovajem; ali če hočemo: je lepa, vendar ne nečimrna, čeprav ni docela prosta nečimrnosti. Celotni vtis njegove pisave je dobesedno nežen, nekaj plemenitega in elegantnega je v njej; skoraj bi si rokopisa ne upal prijeti z golo roko.

In kaj je v njej?

Gotovo vzbuja pozornost njena dobršna umerjenost. Ta znak ni v nobeni od doslej obravnavanih pisav tako očiten. To se pravi: naravni ritem je nemoten, takt duha, ki v njej deluje, ga ne moti. To je harmonična narava. O tem se najbolje prepričamo, če obrnemo rokopis na glavo in zgolj optično primerjamo popisano in nepopisano površino pole: kako enakomerno je razdeljena.

Prav tako je njegova pisava pravilna kakor malokatera. Tu gre predvsem za dosledno vzporednost naklonskih kotov, v katerih potekajo črte in njihove poteze; prav tako dosledno enake dolžine in širine črk, vzporednost vrst, vseeno, ali so ravne ali valovite, rastoče ali padajoče, gre za doslednost (torej nekakšno vzporednost). Edina motnja (izjema) je glede tega majuskula *I* v besedi Ilirska; ta nekoliko izstopa, sicer pa je v vsej tej pisavi tok potez, črk, besed in vrst enakomeren in pravilen, nemoten.

Kaj sledi iz tega? To je tiha voda, ki globoko dere. Ali naj bo osebna projekcija Soče z njenimi globokimi kanjoni, kakor da pokrajina oblikuje postavo osebnosti? Tu simbolika seže globlje in dalje kakor gola ponazoritev; sega pač v vzročno območje med človekom in okoljem, v katerem živi. Iz te pisave govori globina čudi, kljub drobnosti pisavi, ki bi sicer ne govorila v to smer. Za tako pravilno in umerjeno pisavo stoji redno človek, ki živi iz globine osebne usmerjenosti, tako da ga zlepa noben dražljaj ne spravi iz ravnotežja. To je stabilnost in trdnost značaja. Psihologi pravijo temu, da ima visoko dražljajsko mejo. To je človek vztrajnosti, volje in tihe zazrtosti; melanholična duša, ki globoko čustvuje, na zunaj pa malo daje duška notranjim vzgibom. Če rečem melanholik, s tem ni rečeno, da je črnogled, kakor grška beseda sama nakazuje, marveč samo, da je globoko in tiho čuteč, čeprav utegne biti v tem bolj vedre, ne pa čemerne narave, bolj optimist kakor pesimist. Tudi rahlo padajoče vrste kažejo v smer tihe potrnosti (depresije) in otožnosti, vendar je to samo smer, ne pa tudi teža.

Višina samoniklosti v tej pisavi je sicer nadpovprečna, vendar pa njena umerjena harmoničnost govori bolj za naravnost in preprostost, obenem kajpak za zunanjo uglajenost, kakor pa za močno ustvarjalnost. Še nekaj: če se »umerjenost« pisave in njena karakterološka posebnost še stopnjuje, utegne že prehajati v stereotipnost, nekakšen »prazni tek«, ponavljanje že uglajenih odzivov, prek teh pa morebiti tudi že v nekakšno odrevenelost ali celo otopelost čustvovanja.

V tej zvezi še dve dominantni njegove pisave: majhnost (drobčkanost) črk in prehajanje v nitkaste vezave (male črke, kakor *m*, *n*, se zgubljuje v neizrazne končnice). To so znaki tihih čustvenih iztiritev, ki pa imajo vselej

smer navzgor, torej ne melanholično, marveč sangvinično; premaguje jih. To so znaki tihe, drobne občutljivosti in užaljenosti, v kateri je mož ob drobni pisavi »tih trpin«, ki gnjavi sam sebe in preceja svoja čustva, da se spreminja v sočutje vrednega mučenika. Mož, ki je osebno skromen in nezahteven ter ima veselje delati in živeti v ožjem krogu, ne da bi se izpostavljal pred širšo javnostjo, pa se vendarle čuti v svojih bolečih čustvih nekako krivično prizadet, če širša javnost njegovih spravljivih čustev ne upošteva in ne neguje dovolj. To je zopet: tiha voda, ki globoko dere. Vse to ima svojo delno podporo tudi še v samoljubnih, lepo okrašenih majuskulah, kakor se kažejo med drugim tudi v njegovem podpisu.

Sicer pa je ta pisava izraz zdravo razvite osebnosti brez ostankov nepredelane pubertete in zato tudi brez sledov notranjih navzkrižij in protislovij. Odsekane končnice malih črk (npr. a) so sicer znaki drobne trme, ki pa je skladna s pravilnostjo njegove pisave in njeno stabilnostjo in trdnostjo.

Tavčar, Kersnik, Detela

(11)

opazujanje, nesva
 vgl. pravo jedinstvo
 Da bi se splošno svetuj,
 je "Nadobitno" Kistkara
 ni pravjalec moj
 isar, Kaj Aavga od
 ena je Kicelo, je pravavara
 'Mfatis.
 S prijateljstvi pozdravom,
 (K.)
 Ivan Javca

Tavčarjev rokopis pa je zopet grafološko zelo »hvaležen« (11). Ima več očitnih dominant, ki gredo kar v skrajnosti: to je prazna in suha, široka in poševna, velika in hitra pisava z rastočimi vrstami, ob vsem tem pa zelo nepravilna in neumerjena ter povrh vsega še drobna, kar je težko uskladiti z njeno hitrostjo. Razen tega ima še nekatere individualne posebnosti; vse skupaj pravi izziv za grafologa. Ob taki pisavi se poznavalec pisave težko zmoti.

Vsi našteti vidiki izdajajo človeka silovite volje in nemirne dejavnosti, človeka, ki je v svojem prizadevanju dejansko prekosil sam sebe. To je človek skrajne ambicioznosti, pri katerem pa kljub slavohlepnosti in smeri »kvišku« prevladujejo »spodnje okončine«, se pravi materialni, gospodarski, praktični interesi. Majuskula v njegovem podpisu kaže, da je on nad vsem in vsemi; vse drugo je v njegovih očeh neznatno.

O, te tanke lasnice, ostre kakor stileti, s katerimi začenja že daleč spodaj in jih potegne visoko navzgor v oblikovanju začetnic, da tako ta ostri in napadalni diskutant, polemik, nadvlada vse druge, a ga pri tem nikakor ne zanesse v »oblake«, marveč ostaja z majhnimi, drobnimi črkami (ob lasnicah kar vpadljiva, redko uresničljiva dominantna!) trezen in dosleden realist. Če ob tem upoštevamo še močno poševnost z nadpovprečno dolgimi zgornjimi in zlasti spodnjimi okončinami, kjer se vrste med seboj kar prepletajo, začutimo za vsem tem vihro tevtonskega konja, ki v moči večstoletne plemenske tradicije grozi, da bo vse pregazil, pomandral in podjarmil. V tem rokopisu in njegovem piscu prevladuje tevtonska avtentičnost in razumska pojmovnost z odločno nepremakljivo in ponosno držo, ki ne zna prav privoščiti življenja (užitka) ne sebi ne drugim. Razdražljiva in tankočutna je v svoji duhovnosti, ki ni v globoki čudi (nič pesniškega!), marveč v ostrem intelektu. Tevtonska hladnost in razumska preračunanost, tako očitna in prepričljiva v rokopisu, da bi ga z istimi besedami označil, čeprav ne bi niti slutil, čigav je. Škoda, da vem, čigava je ta pisava, ker tako nimam dokaza za popolno neodvisnost grafološke razčlenitve. Sicer sem ga podal že pokojni prof. M. Boršnikovi, ko mi je prinesla v primerjavo Tavčarjevo in Detelovo pisavo, ne da bi vedel, čigavi sta, in sem presenetljivo razložil prvo od druge. Značilen samozavesten in prek sebe segajoč je tudi Tavčarjev podpis; kakor je tudi Kersnikov podpis zelo poučen.

Mimogrede: če je Tavčarjeva pisava ogledalo nemirnega, ambicioznega javnega delavca, ki bi hotel prekositi sam sebe in vse druge obvladati, je

(12)

tako bi bilo, kakor sodim, (in je bilo) g. Deveru naprijet, če se objavi vsa njegova korespondenca. Ljudje bi jo malo govorili, če bi morali vsako besedo pred sodiščem izgovoriti, in jo malo pisati, če bi prišla vsaka črka pred cenzuro vsega sveta. Pozdravlja Vas z obilnim spoštovanjem

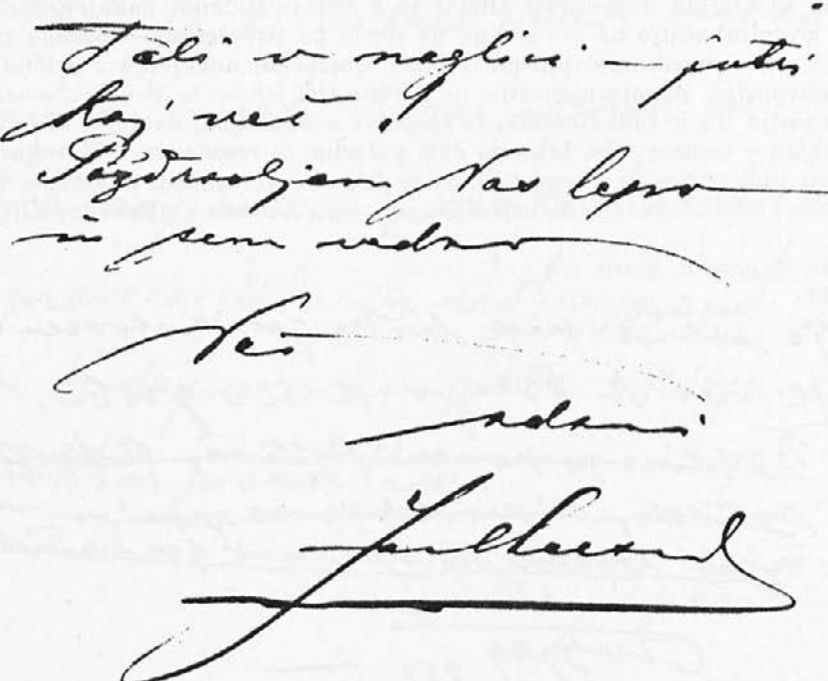
*stani
Dr. Fr. Detela.*

Detelov rokopis (12) ogledalo vzornega discipliniranega učenca in učitelja, ki je »pokrita rihta«, vase zaprt, zadržan pred družbo in ob vsem tem človek globoke čudi z dobršnjo mero estetskega in oblikovalnega čuta

Če bi ju primerjali glede ustvarjalne sile, bi morali dati prednost Deteli, kakor se to morebiti literarnim zgodovinarjem zdi neverjetno. Pri Tavčarju je

pač v ospredju zunanja, v gospodarsko in družbeno politično smer obrnjena skrajno realistična dejavnost, ki prekriva osebnost in silnost notranjih vzmeti; pri Deteli pa imamo ob šolski disciplini, ki nekoliko moti, harmonično mirno osebnost, s samoniklim poigravanjem estetsko ubranega doživljanja, ki ne kaže tendence v zunanjo dejavnost.

(13)



Teli v neglici - jutis
Kaj ve!
Pozdravljam vas lepo
in sem vedno
Kersnik

V zvezi s Tavčarjevo pisavo je takoj primerjava s Kersnikovo (13), ki je za grafologa prav tako »hvaležna«. Ima podobne dominante kakor Tavčarjeva: dolge, tanke lasnice, ki pa nimajo pretežno navpične smeri, temveč gredo vodoravno (tudi dolge prečne čez črko *t*), tako da z njimi povezuje celó naslednje besede. Vodoravno gre tudi dolga črta pod podpisom, samo da je tu zadebeljena. To je zanimiv podpis, pravi samozavestni in nečimrni vlastelin se razodeva v njem in resolutni sodnik z dokončnim »pravorekom«, zlasti če še upoštevamo začetnico *J*. Če je pri Tavčarju v ospredju gospodovalnost, je pri Kersniku nečimrnost, vendar le-ta ni tako močna kakor pri Aškercu, kjer je že narcisoidna.

Kersnik da veliko nase; to je samozavesten gospod, kakor zlepa noben slovenski pisatelj in pesnik. Še nekaj: njegove umerjene, ravne vrste kažejo, da stoji za njimi gospod, ki ga zlepa nobena malenkost ne spravi iz ravnotežja; gospod, ki zavestno in vselej ohranja svoje dostojanstvo kakor malokdo. To samozavestno, hkrati pa zelo družabno držo potrjujejo še druge nič manj dominantne poteze njegove pisave: velike razlike med dolgimi in kratkimi črkami, drobčkane majhne črke, obenem z veliko širino s kar razkošno velikopoteznostjo in povezanostjo, vse močno desno poševno, pri tem pa zanimiva, recimo harmonična menjava med ostrino in zlitostjo (pastoznostjo) potez.

Vse to govori zapored za častihlepno osebo, ki da veliko nase, in dobro razvit realistični čut s smislom za domačnost in gostoljubnost (kjer se sam gosposko postavlja) obenem s prožnostjo nastopa in prostodušnostjo v izražanju; to je sproščen človek z moškimi, se pravi sintetičnim, logično povezovalnim duhom, z močno abstraktno in kritično silo, premišljeno sodbo. — V njem se križata dve smeri: altruizem s humanističnimi nagnjenji in družabno gostoljubnostjo na eni strani, na drugi pa prepletanje močnega pridobitvenega in samoohranjevalnega (recimo sebičnega) nagnjenja z lirično kontemplativnostjo, ponotranjenostjo in zbranostjo, ki se že druži z omenjeno nečimrnostjo. To je tudi Kersnik, ta sproščen svobodnjak, dvojniki, ki je nekaako razklan v samem sebi, tako da čuti potrebo, te resonance v človekovi notranjosti tudi opisovati v vsej njihovi neposredni stvarnosti. Zanimivo, če iz vzamemo Detelo, izražajo realisti literarni realizem tudi v pisavi (grafiji).

Finžgar, Župančič, Murn

*kofje ^{namoloma} ~~namoloma~~ dak lister japi'nosovce. f
 da je moč to Brezovnik. č. v gozdu.
 K Bogalina pa govorni Pollica, Radlasto
 potesno, ni posabdo je na jezid in na
 vzhod bokasti koluce nos gredašica*

Finžgar 27. 5. 81.

(14)

V Finžgarjevem rokopisu (14) opazimo presenetljivo fenotipično podobnost z Župančičevo pisavo (15). Kaj ju druži? Odgovor: nemir. Župančičeva je taka, kakor da je prišel pravkar iz kamnoloma, Finžgarjeva pa kakor da prihaja iz gozda.

Pri Župančiču je ta nemir v prizadevanju za izrazno in logično jasnost, ko posamezne črke tako rekoč lomi in krha iz sebe, hkrati pa jih vzdava v celoto, ki je ne prekinja. Ta prizadevnost in skrb za umsko, besedno pojmovno jasnost je v Župančičevem rokopisu kar vpadljiva, če gledamo na daleč razprte vrste; med njimi je praznine nenavadno veliko. To je pisava zanimivih sestavin: črke so zvečine nalomljene; zato krivulje prehajajo v ostre kote, ti pa nakazujejo arkade; dosledno poševna pisava je v končnicah ostro odrezana, delno celo za spoznanje na levo zavito podnožje arkade (glej besedo pisateljem). To je pisava z močnimi pritiski, kakor da se kosa z njo, in vendar prehaja na več mestih spontano v rahle poteze; je zelo dosledno zvezna, beseda v sredi se zlepa ne pretrga; je široka, za malo besedila porabi veliko prostora, prostorsko razgibana, pri tem pa so velike razlike med dolgimi in

kratkimi črkami; prevladujejo dolžine pod črto, navzdol, tako da je nepravilna; vse pa razodeva ob pomanjkljivi »lepoti« potez, ki so prej robate ko gladke, svojevrstno samoniklost, izvirnost; doženemo jo in kar občudujemo šele, če opazujemo besede in črke podrobno vsako posebej.

obkrožalo, bi morali imeti ves čas
 čim in vseleti semu pomen in ime,
 ali bi se naj morali posnati toverne in
 raprave sodobnega življenja. T. in ker
 obe ti obajem s tem nove ustloje. Svoji
 reuskim pisateljcem.

Otožupenčič

(15)

To je samonikla osebnost, ki v teh potezah izraža otresljivo brezbriznost, kakor »kaj ti mar«, če tako ravnam. Arkade ob ostrih kotih pričajo o vase zaprtem človeku, ki ima kljub siceršnji razumski naravnosti (ki smo jo malo prej omenili) neposreden odnos do narave, da je v njem kos naravne robotosti (malo prej sem jo imenoval brezbriznost) in čutnosti z nazornostjo, veseljem do barv in sploh svetlobnih pojavov. V zvezi z vsem tem moram ugotoviti, da intuitivnost ni njegova močna stran, prej diskurzivnost; od tod že omenjeno kar pretirano prizadevanje za logično jasnostjo in jasnim izrazom.

Če me to moti, ko naj bi odkrival v Župančiču liričnega pesnika, s čimer seveda ta ni izključen, me še bolj moti že omenjeno prevladovanje nesorazmerno dolgih spodnjih potez, ki obenem ob nemiru dolgih zgornjih potez kaže le vse premočne materialne interese; v njih se razodeva vsakdanji materialist, če hočete praktik, ki »zna živeti«, vse premalo pa nevsakdanji idealist, ki ne zna živeti, kar pa je zvečine oznaka »liričnih pesnikov«. Župančičeva pisava je vse prej ko pisava kakšnega poetičnega bohema. Tudi velikost njegove pisave je nekje v sredi, ni majhna, pa tudi posebno velika ni; grafološko je ta vidik malo oprijemljiv; vsekakor govori zopet za treznega realista, z zdravim, praktično naravnanim odnosom do stvarnosti.

Vse to, kar smo pravkar ugotovili, mi je dalo povod, da sem začel primerjati Župančičevo pisavo s Finžgarjevo, ker imata razen »nemira«, ki Župančiča žene, da bi hotel sam sebe prekositi, skupno zlasti prevladovanje spodnjih potez, kar pomeni za Finžgarja znano močno zanimanje za gospodarstvo, ki utripa vsaj tako močno kakor njegova pisateljska žilica. To nagljenje do gospodarskih, praktično materialnih interesov z organizacijskim delom je Finžgarju vzelo največ časa, vse na račun pisateljstva. Pri njem nam pisavne kretnje potrjujejo to, kar vemo o njegovem življenju; pri Župančiču pa se to ne ujema z njegovim življenjem in pesnjenjem, vsaj kolikor ga pač od daleč poznamo. Ne morem prevladujočemu mnenju o pesniku njemu na ljubo spreminjati teoretičnih dognanj, ki nam jih narekuje znanost o pisavi.

Finžgarjeva pisava pa je v ostalih znakih vendarle precej različna od Župančičeve: če pri slednjem prevladuje razumsko logična prizadevnost, ki ga dela manj življenjskega in vodi nehote v nekakšno pojmovnost kljub neposrednemu odnosu do narave, je Finžgar v vseh teh potezah zelo naraven. Pri Finžgarju prevladuje narava (natura), pri Župančiču pa kultura; tako bi ju primerjalno označil. Pri Finžgarju je močna vitalnost kar vpadljiva. Če z njim nadaljujemo, moramo še reči, da njegova pisava razodeva gospodovalnost in nepopustljivost v stališču, ki ga zavzema. Sploh je njegova pisava zelo spontana, brez zavor, pri vsem pa zelo nemirna in zato nepravilna in neumerjena: povsod prevladuje emocionalnost, z njo instinktivnost in njena gonska zanesljivost. To je človek, ki se odloča brez dvomov in njihovih zavor. Čeprav zelo nemirna, ambiciozna (poudarjeno zlasti v visokih, slokih majuskulah!), delavno prizadevna kakor Župančičeva, je Finžgarjeva znatno bolj elastična, prožna, sproščena; vezava črk se menjava, krivulje prehajajo v ostre kote, delno celo v arkade, podobno kakor pri Župančiču; tudi poenostavitve opažamo kakor pri Župančiču, kar je za oba znak smisla za lepoto, dobro razvit estetski čut.

Pri Finžgarju so zlasti vpadljivi znaki gospodovalnosti (poveljevanje, zapovedovanje) v podaljšanih prečnih črtah čez t in T in v strešicah, posebno še nad podpisom, nad katerim je ena sama črta v vsej dolžini. Ta pri Župančičevem podpisu docela manjka; pri njegovem pa je poudarjena egocentričnost (velika majuskula) z zasidranostjo v zemlji (glej veliki Z) ob pojemajoči velikosti majhnih črk, znak pojemajočega zanimanja za sočloveka, za družbo; pač pa je v Župančiču oblikovana vsaka črka zase, vsaka poenostavljena; zadnja pa nekakšna kuvertirana poteza, nekako skrajšana arkada, navzdol trmasto zavita, kakor bi hotel reči: ne menim se za vas, kaj menite o meni; vsi znaki vase pogreznjene lirične narave, ki živi svoj svet, drugemu manj razumljiv. To se pravi: Župančič je liričen bolj v reflektivnosti, manj v intuitivnosti; v reflektivnosti je soroden Cankarju, kakor bomo videli.

Sploh so podpisi karakterno zelo zanimivi; v njih se simbolično razodeva ves človek; posebno velja vse to ravno za ta dva podpisa, da ne omenjamo posebej še Tavčarjevega, Cankarjevega, Kersnikovega, Gradnikovega in še katerega.

Morebiti se bo literarni zgodovinar čudil, zakaj primerjam in skupno obravnavam ravno Finžgarja z Župančičem, ne pa vse štiri zastopnike moderne skupaj. Preprosto zato ne, ker so grafološki vidiki drugačni. Finžgar in Župančič sta pač grafološko karakterološko sorodna, ne moremo mimo tega dejstva. Sem sodi seveda tudi še Josip Murn, čeprav je že nekoliko drugačen.

(16)

Dr hrana ajba naj diši,
 naj očka ti kivi,
 stej doto, ne preštej je ti
 tel dni in tri noči!

Skupno z Župančičem in Finžgarjem ima tudi Murn (16) velike razlike med malimi in velikimi črkami, se pravi med kratkimi in dolgimi potezami. Zato je tudi pri Murnu značilen notranji nemir; v teh potezah kaže, kakor da bi po vsi sili hotel prek sebe, onstran svojega prostora in časa, ki mu je odmerjen; zato se vrste že kar delno prepletajo druga z drugo; premalo prostora ima; zato napravi njegov rokopis vtis polnosti, kar prekipevajoče polnosti, obilje vitalne prizadevnosti in domišljije; vse to potrjuje tudi pogostna zlitost njegovih potez; piše, kakor da bi pero v olje namakal, kar naj bi po Klagesu bilo še poseben znak za močno spolnost in njena nagnjenja. Sploh je zlitost črk ob omenjeni veliki razliki v dolžinah potez nesporna dominantna Murnove pisave.

Formalni nivo samoniklosti je podoben kakor pri Župančiču, samo še višji je. Zelo je samonikel in obenem prožen, spontan, narava prevladuje nad kulturo. Nepravilnost in neumerjenost govorita za emocionalno, čustveno gonško, kar prvinsko naravo; razumska logika s svojimi premisleki, ki ustvarja umerjen tok v Župančičevi pisavi, pri Murnu stopa v ozadje in pod povelje emocije. To potrjujejo tudi prehodi ali menjava med velikostjo in majhnostjo črk; tako so črke *m*, *i*, *e* in še druge pretežno sicer velike, večkrat pa kar neznatno majhne; nedosledne menjave črk (sloga) so sploh najboljši dokaz za prevladovanje gona nad razumom.

V Murnu ni nobenega sledu o Župančičevih umskih zavorah. V njem je vihar gonov, domišljije in veselja do življenja ter ustvarjalne, malone zavistne, recimo ljubosumne prizadevnosti. To nam potrjujejo sloke, ozke nad normalo dvignjene majuskule (*B*, *P*, *V*, *Ž*, *D* itd.), zlasti pa *J* in *M* v podpisu, ki je nad vse značilen. Dalj ko opazujem Murnovo pisavo, bolj mi je grafološko zanimiva in oprijemljiva. Za njo stoji osebnost, ki izraža poln polet in razmah ustvarjalnih sil; ves je v razvoju, prihodnost je še pred njim; veliko bi lahko še ustvaril; njegov slog izražanja ni zaprt sistem, je odprt v razvoj in napredek.

Ta stisnjena pisava, ki je hkrati razkošna v prostoru! Kako previdno prizadevna in nemirna je ta dejavnost, kakor da se ji strašno mudi naprej, v skrbi, da jo bo čas prehitel in se ji bo vse izmuznilo, izjalovilo. Ali je v tej zavistni zaskrbljenosti iskati vzrok za hkratno odrezavo zapovedovalnost, ki ne prenese ugovora, kakor jo razodevajo močno zabeležene, kijasto oblikovane prečne črte (*T*, *F*, *t* in strešice) obenem s potrebo po podčrtavanju. In da vrste kljub vsej odločnosti potez vendarle počasi, a vidno padajo: kljub poudarjeni volji in močni življenjski sli upadanje vitalne sile; navzdol se nagiblje tudi končnica pred podpisom, kakor da kliče: hočem, a ne morem prav. (Žal so zaradi preslabega klišeja zamenjali rokopis — brez podpisa.)

Kette, Cankar

(17)

spirov h. Vam poslal, a vem, ni to zagotovilo, da
 bi bilo še pregodaj. Zelo radi se prikažemo do
 drugega leta. — Zdravstvujte!

Vas' vam voláni

Dragotin Kette

Adresa:

M. K. pri g. Ivanu Valenčiču
 v Tenovem pri Mlinski.

P. S. Prosim Vas iskreno, ne izvolite preveč
 odlašati z odgovorom. Bis sat, qui cito dat.

Prav nasproten tip pisave nudi Dragotin Kette (17), tretji med štirimi moderne, vtem ko je Cankarjeva grafološko nekako v sredi med vsemi.

To je kar vojaško, ne šolsko, disciplinirana, urejena pisava; vidi se ji, da naravo malone nasilno ureja in kroti volja in njeno povelje. Volja je v ospredju tudi v pretirani poševnosti (desnosti), podaljšanih prečnih črtah, ki so kar geometrično vodoravne, povrhu vsega pa še potreba po podčrtovanju. Te »vladarske« črte so vpadljive zlasti tudi v njegovem podpisu, ki kaže odločnost volje in uveljavljanje samega sebe, v nesmiselnih kvakah pod njim pa še mladostno nečimrnost in nezrelost; zelo verjetno bi jih deset let pozneje že opuščal. — Disciplina volje se uveljavlja tudi ob natančno navpičnem levem robu, ki se širi in ne oži. Tu je narava skoraj docela prekrita s povelji duha, ki vse ureja in izmeri. Kljub vsemu to ni »šolska« pisava; samonikla oblikovalnost se izraža v njej; ustvarjalen duh se čuti zlasti ob elegantno oblikovanih črkah v zadnjih dveh vrstah (P. S.); kakšna kultura duha, vse kaj drugega kakor vojaška drža in njena stereotipnost, formalizem in zunanja fasada!

Če natančneje razbiramo posamezne poteze, vidimo, kako hitro zdrkne kakšna iz tira (ob razmeroma velikih na mah kakšna drobčkana, komaj čitljiva). Opraviti imamo s tiho vodo, ki globoko dere. Kljub prevladujoči volji zdrkne občutljivo čustvo iz tirnice. To je zlasti očitno, če upoštevamo še močno zalitost pisave: ta naravna neposrednost in pristni naravni odzivi na dražljaje se ob vsej močni volji slej ko prej še nenadno uveljavljajo; saj jim pomaga močna poševnost, ki ni samo izraz potrebe po družbi, je obenem tudi že smer »čez drn in strn«, tako da utegne postati tudi zahtevna in kar brezobzirna.

To je pisava lirično čuteče osebe, v kateri prevladuje disciplina misli in oblike, čustva in volje, ki gre v najbolj urejen ritem in uglašeno rimo soneta,

ki mu je tuj »prosti verz« brez rime in normiranega naglasa. Ali ni sonet v jedru nasiljevanje čustev z oblikovnimi pravili, ki jim vzamejo prvotno svežost in dinamiko? Kettejeva pisava: to so tempirana čustva, tako da nikoli ne eksplodirajo. Za njo stoji človek prvinskih naravnih čustev in potreb po življenju, ki pa je ostalo za vselej zaprto in se ni nikoli prav razevelo in razživelo.

Ganljivo je gledati ta rokopis, ki kar diha polnost življenja, ujetega v vojaško urejene zunanje okvire. Če vemo, da je Kette umrl komaj nekaj nad dvajset let star, ne moremo prav razumeti, kako je mogla ta sveža, prožna in zdrava roka tako zgodaj omahnuti, ko je tako lahkotno obvladala pisalne kretnje, ne da bi kakorkoli podrhtevala. V tej pisavi ni najti niti najrahlejšega sledu kakršnega koli črva bolezni, ki bi glodal piščevo naravo, tako polno življenja, ne vase zaprtega, marveč naravnane v družbo, da ga je umel privoščiti sebi in tudi drugim. Da se skriva tudi za najbolj zdravim obrazom skeletna podoba smrti, vemo, a je niti v grafološki razčlenitvi ne moremo odkriti.

Bitni temelji našega obstoja in omahljivega življenja segajo pač globlje od fenotipične površine rokopisa. Bilo bi prešerno pretiravanje, če bi si pisavoslovec drznil trditi, da odkriva s svojo učenostjo tudi genotipične globine človeka.

Tudi Ivan Cankar (18) grafološko ni najbolje dostopen. Če ga primerjamo z Župančičem in Murnom, odkrijemo v njem tudi značilen notranji nemir, ki ga razodevajo velike dolžinske razlike med malimi in velikimi črkami. Glede tega je še celo večja podobnost s Tavčarjevo pisavo; obe izgubljata s to ne samo v dolžino, marveč tudi v širino raztegnjeno smerjo že prvotno polnost (kakršna je vidna zlasti pri Ketteju, Murnu in Finžgarju) in napravljata vtis bolj suhe in malone »prazne« pisave. Razlika pa je v tem, da je Tavčarjeva raztegnjenost nekako napihnjena in zato res bolj prazna, medtem ko je Cankarjeva premočrtno naprej hiteča, njej se mudi, ne da bi se napihovala; nikjer ne nabrekne, prej bi rekli, da izraža skromnost, se pravi vse prej kot domišljavost pisca. To potrjuje še druga dominantna njegove pisave: izrazito je drobna, majhna, kar daje misliti, da prevladuje v njem ravno nasprotno prej celo občutek manjvrednosti. Vendar pa te lastnosti ne smemo pretiravati, ker sicer nikjer ne kaže znakov kakšne kompenzacije takega čuta. Cankar razodeva v pisavi zdravo, docela normalno samozavest, ki ni ne domišljavost in ne poniglavost; tu je uravnovešen. Zaveda se svojih zmožnosti in pomena, ne da bi to pretiral in prehajal v domišljavost. Potrnilo za to uravnovešenost samozavesti v razliki od ošabnosti na eni in poniglavosti na drugi strani nam dajejo tudi njegove velike začetnice, ki so dovolj velike, a vendar ne preveč poudarjene. To bi veljalo kvečjemu za C v podpisu, ki pa razodeva ravno primerno stopnjo samozavesti, saj je imel zanjo močno izpričano podlago.

Pač pa ta drobnost pisave ob siceršnji širini in hitrosti, kar vedno sploh ni združljivo, dokazuje, da je bil Cankar zelo stvaren. Realistični čut v njem prevladuje; tuje mu je vsako zidanje gradov v oblake. Z realističnim čutom, ki je močno poudarjen, je v zvezi tudi njegova kritičnost, brez katere si realista ne moremo misliti, ker bi bil sicer le naiven in bi tako prav lahko zahajal v nestvarne utvare.

(18)

Te "Povabe iz sanj" so
 bile napisane v letih
 strahote 1914-1917. Jste
 je razumljivo, da narsi,
 katere beseda ni tako
 poslušljena, kakor bi
 po vsej pravici morala
 biti, in da je narsi, katere
 pesniki in prbisniki. Tem
 darle pa huj ostane vse,
 kakse je bilo; za ogle
 dalo teh stvari, dati in
 za spomin.

Jeseni 1917.
 Ivan Cankar

Ta realistični čut obenem s premočrtnostjo volje in jasnostjo razuma, ki se ne da speljati ne domišljiji ne iluzornim željam, se razodeva tudi v premočrtnosti vrst, ki potekajo, kakor da bi jih izstrelil: zopet izraz delovne prizadevnosti, ki se ji mudi in jo vodi nezmotljiva volja. Prav pri tej besedi se ustavimo: Cankar je bolj »nezmotljiv«, se pravi nepremakljiv v volji kakor v razumu in njegovem spoznanju. Pri vsem tem pa v tej pisavi ni najti nobenega sledu morebitne trme, ki je večkrat v zvezi z močno voluntaristično naravo, kakor smo to ugotovili mimogrede že pri nekaterih drugih literatih. Poudarek volje se izraža tudi v nekaterih zadebeljenih potezah z močnejšim pritiskom, kar je naravnost vpadljivo v njegovem podpisu (veliki C). Njegov podpis je gotovo eden najbolj preprostih, kar jih srečujemo pri naših lepo-

slovcih. Cankarju je tuje vsako prazno lepotičenje in nečimrnost, čeprav njegova pisava tudi nobene zanemarjenosti ne razodeva; saj je celo zelo lahko čitljiva, jasna, nobena črka ni zanemarjena.

Manjka pa v tej pisavi vsaka sled gospodovalnosti in zapovedovalnosti, ker ni nikjer nobenih vodoravnih črt, niti tam, kjer bi morale biti (črka *t!*). Če ob tem še upoštevamo, da je zelo poševna, je vse to skupaj dokaz, kako zelo je bil Cankar prilagodljiv, se pravi človek, ki je z lahkoto stopil v stik z družbo in bil zelo komunikativen.

I. Cankar v svoji pisavi nikakor ni preprost. Če smo v začetku rekli, da je grafološko težko dostopen, recimo »nehvaležen«, ker je v dominantah manj izrazit, moramo zdaj dodati, da si te dominante tudi nekako nasprotujejo, da se potemtakem v njih razodeva nekako notranje konfliktna osebnost. Mislimo samo na to, da gre ta hitrost pisave, ki se ji vselej nekam mudi, vzporedno z drobčkenimi (majhnimi) črkami in z ostrimi koti, v katerih veže črke, kar je vendar grafološko tehnično težko izvedljivo; čim hitrejša je namreč pisava, tem večja je in tem bolj nehote prehaja v krivulje; da pa je res hitra, se vidi iz njene kar raztegnjene širine, kakor da bi hotel sploh vse raztegniti v eno samo vodoravno nihajočo črto. Cankar se v tem razodeva kot navzkrižna oseba z notranjimi konflikti in protislovji, ki bi jim hotel tako rekoč uiti.

Močno nazaj zavihana strešica pa obenem priča, da je ob vsej družabnosti in komunikativnosti in volutaristični usmerjenosti vendarle vase »zavil«, da se ne odkriva rad, da ne nosi svoje duše na krožniku, da mu ne vidimo prav v dušo. Ali pa si je sam prav videl vanjo? Vsekakor je veliko vrtal vanjo in v tretji osebi o njej pisal, toda hkrati pa vse odeval v pesniško simboličnost. Da je ta človek vrtal vase, se vidi ravno tudi iz majhnosti, kar drobčkanosti njegove pisave, ki je tem bolj vpadljiva, čim daljše so zgornje in spodnje okončine črk (*h, g, p, j, l* in celo *z*).

Ljudje z drobno pisavo namreč razodevajo pretežno veselje do življenja in dela v ožjem zasebnem krogu, kjer se jim ni treba izpostavljati pred širšo javnostjo z zunanjimi storitvami.

Tako zagonetna, recimo nedostopna, je tudi samoniklost ali izvirnost njegove pisave. Na prvi pogled nič posebnega, če pa jo razčlenjujemo in ocenjujemo podrobneje in natančneje, vidimo, da je v celoti in v posameznih potezah nekaj samosvojega; zelo je sam svoj, enkrat in malodane nepovnljiv. Poskušajte ga ponoviti in ponarediti! Prav zaradi omenjenih navzkrižij, ki si nasprotujejo in so že zgolj tehnično nerešljiva, ga kdo drug zlepa ne more posnemati in ponarediti. Torej smo pred samoniklostjo, ki je, čeprav nevpadljiva, nepovnljiva.

Ko govorimo o Cankarju, ki ga grafološko karakterološka razčlenitev razodeva kot navzkrižno osebnost, moramo dodati še eno navzkrižje: rekli smo, da je ta pisava prej suha (prazna) kakor polna, hkrati pa kaže izrazite znake zlitosti (*a*, a tudi pentlje v *l, b*), se pravi, da se v njej bije želja po uživanju z asketičnostjo, da se v njej razodeva oseba, ki bi si rada življenje privoščila, a si ga ne zna.

Pa še eno navzkrižje moramo omeniti; dotaknili smo se ga že prav v začetku. Ob drobčkanosti te pisave smo ugotovili, da je pretežno realist, ki se ne spušča v oblake; ista lastnost pa govori obenem za to, da ni globoke čudi (velika pisava je znak globoke čudi!), kar nedvomno preseneča. Kar vemo

o Cankarju in njegovih delih, vse govori o človeku globoke čudi; nekateri vidijo v njem sploh samo čustvo, večkrat kar »cmeravo«. Tega grafologija ne more potrditi. Cankar ni bil človek globoke čudi. Če imamo ob tem zagonetnem neskladju pred očmi jasno njegove pisave, ki jo daje širina in razprtost vrst obenem z lahkotnostjo in hitrostjo potez, potem se nam odpre v njej še en dejavnik: to je reflektivna narava. V Cankarju deluje močna reflektivnost, ki ob intuitivnosti vsebuje tudi racionalne prvine in močno budno delovanje zavesti, ki nenehno izrablja valove podzavesti. Ta reflektivnost nenehno razčlenjuje in s svojim sevanjem topi čustvene vzgibe kakor sončni žarki snežene plasti. Tako čustveno valovanje, ki bi utegnilo doseči visoke razsežnosti in pričati o globoki čudi, se sproti spreminja v nove oblike življenja; kar bi sicer ostalo nerodovitno in visoko naraslo v ožini lastnega jaza, dobiva na drugi ravni, tako rekoč zunaj njega, novo življenje; čustva so pri njem odprti sistem, ki neprenehoma prehaja v nove svetove in rodi novo življenje. Sproti se sproščajo in prebistvijo, tako da ostaja v njem nekakšna čustvena splahnelost. Cankar je ob ustvarjalnem soočanju s stvarnostjo čustveno tako rekoč onemogel, utrujen; če rečem otopel, ni prav, vendar nekako v oseki; čustva v njem izgubljajo docela svojo napetost prav zato, ker jo sproti sprošča.

Ne! Tako močne reflektivnosti ne srečamo pri nobenem obravnavanih slovenskih literatov. To je enkratna specifičnost Cankarja, kolikor je zmore odkriti grafolog. V močni reflektivnosti pa je tudi odgovor na zagonetno navzkrižje: močna čustvenost ob čudi, ki pa ni globoka. Zato mu je tuja vsaka fanatičnost in zagriženost nazorov. V njem je popustljiva, prav nič uporna čustvenost. Ali je morebiti v tem videti nagib, psihologi bi rekli »motivacijo«, za tolikšno ponavljanje čustvenih procesov, ki v njegovih spisih kar naprej valovijo in se zlepa ne sprostijo v odločnih zunanjih praktičnih dejavnih odzivih? Tu se grafolog ustavi, ker trči na meje literarne zgodovine, tembolj, ker se boji, da mu le-ta ne bo pritrjevala.

T. Vodnik, A. Ocvirk

(19)

hi pa ker stavmo: au
 ipisnega i fili vaj misli
 soltover, da bi Ti temo
 a, ker misem se lase v.
 der mi bje pa Ti kaj

Zaradi večje jasnosti, da bo Cankarjev lik pisavoslovno karakterološko bolj plastičen, nam kaže na tem mestu predstaviti skrajno drugačen tip slovenskega literata, ki pa ima izredno veliko, kar nenavadno pretirano veliko pisavo, tako da sploh ni več nobene razlike med velikimi in malimi črkami, to je pesnik Tone Vodnik (19). Malokdo ima tako docela izenačene male črke z velikimi.

To je nesporen dokaz, da gre za osebo, ki je docela nestvarna, ki ne živi na Zemlji, marveč v pesniških oblakih; zato pa je tak človek, ko zagovarja svoje stališče, tudi nedostopen za protirazloge. Prav zato tak človek tudi ne hote pretirava v svojih sodbah, ker mu pač manjka potreben čut za stvarnost. Je tudi glasen in neumoren diskutant na sestankih, sprehodih in lokalih (kavarnah). S tem v zvezi je tudi njegova popolna nepraktičnost: ne zna prav živeti, ne službovati, ne si pridobivati denarja za svoj obstoj; zanj morajo skrbeti drugi in uravnavati njegov obstoj. To je pač človek globoke čudi, ki je strastna, nepopustljiva, a seveda tudi srčno dobra; zlobe ne pozna, čeprav je v sožitju »težak« in zaradi dolgoveznosti »tečen«. Zato pa je lahko njegova poezija polna bogatih prispodob, ki segajo vse onstran Zemlje v kozmične daljine.

Da je tak človek samonikel in ustvarjalen, je samo ob sebi umevno. Vendar pa močni pritiski motijo spontan ritem, ki bi bil sicer v teh visokih valovih mogočen, tako pa je volitivno zadržan, mu manjka prvinskost; muzikaličen potemtakem ni.

Še eno primerjavo lahko naredimo, kjer pa kljub majhnosti pisave pri obeh vendarle najdemo zopet pravo nasprotje s Cankarjevo pisavo; to je rokopis profesorja Antona Ocvirka (20).

(20)

da s velikim veseljem objavljate knjige za knjige. To je sem zelo
veča čestitava. J menoj je drugače. Lijem ložle in z veselji
ni malokoni, čeprav delam neprostano. Jadenje časa mo je ga
ho svojo vrtanu besede. Vel, kar napisana, so mi za čorno in se
lano. Jelo objavjam manj, tako bi lahko. - tri ves dan
vender živim v velik. sanosti. človek se ila nah svojo pol:

Tudi njegova pisava je zelo majhna, hkrati pa izredno ozka, stisnjena kakor malokatera, medtem ko je Cankarjeva, kakor smo že ugotovili, zelo široka. Taka stisnjena in drobna pisava, ki je obenem močno zalita, pastozna, razodeva človeka, ki se čuti v odnosu do stvarnosti ogroženega, v nenehni tekmi z okolico; zato je skrajno previden, nezaupljiv in skrbno preračunan, kolikor naj bi izstopal iz svojega ožjega življenjskega in delovnega kroga, v katerem se sicer najboljše počuti, kolikor ga ob tem ne gnjavi zaskrbljena in zavistna tekma s svetom.

Ta pisava spominja na Stritarjevo in njeno zavrtost, vendar s to razliko, da pri Stritarju prevladuje asketični odnos do življenja, pri Ocvirku pa pastozna želja po uživanju. Pri Ocvirku imamo opravka s pisavo, ki je v neposrednem odnosu s polnostjo življenja, radoživostjo in domišljijo, lepoto in vabljuvostjo, vendar je vse to ujeto v krčevito zaprt okvir egocentrično usmerjene, ustvarjalne osebnosti; je kakor tempirana bomba, ki ne eksplo-dira; je v stalni napetosti, zato trpi (ali od takrat, ko je nehal pesnikovati?). Cankar pa ni tempirano napet, v njem so širine, ki pričajo o ponovnih mogočih sprožitvah; egocentričnost je pod nenehnim sevanjem reflektivnosti, ki mu čustva kanalizira v odprte sisteme delovanja; v njem deluje ustvar-

jalna sprožljivost, ki prehaja v »verzižne reakcije«. V ozadju je njegova močna refleksivnost, ob kateri se visoki čustveni valovi sproti prebistvujejo v ustvarjalne storitve.

Gradnik, Kocbek

alco se ni poročil. J. K. Č.
 gove pomnožijo izlebel. iz
 tega grezda.

Jahvalni, oče se čim
 je bilo poročil. J. K. Č.
 mojam udani

(21)

J. K. Č.
 C. B. sodnik

Ko gre za Gradnikovo pisavo (21), zadošča, da pogledamo njegov podpis, ki s svojim nenaravno visokim in celo v zgornje vrste potegnjenim velikim G izzivalno kaže na pomembnost moža in njegov ponos, spričo katerega mu je vse drugo na svetu majhno. To je ponos, zadržta vzvišenost »vrhovnega« sodnika, ki si s tako držo pač ni pridobival prijateljev. Že njegov Dr je dvignjen nad vse drugo, njegov jaz, posebljen v G pa še povrh vsega visoko nad sam Dr. Česa podobnega ne srečamo pri nobenem slovenskem pisatelju razen z omejitvami pri dr. Tavčarju, ki je bil tudi jurist, in delno še pri Kersniku, zopet juristu; menda ni naključje, da se juristi pač doživljajo kot sodniki nad ljudstvom.

Če pri Gradniku upoštevamo še vsaj majhen vzoreček pisave (dve tri vrstice), vidimo, da je to zelo samonikla osebnost; saj zlepa niti ena črka ni izpisana po šolskih vzorcih; vse je samosvoje, izvirno. In če upoštevamo, da je to scriptura discreta, tako rekoč vsaka črka zase, potem ni dvoma, da stoji za njo intuitivna narava z visoko razvitim estetskim, pesniškim čutom, ki ga poganja v ustvarjalno dejavnost notranji nemir in njegova dinamika; saj so razlike v dolžinah med malimi in velikimi zelo velike. — Ob vsem tem ga še odlikuje razumska, logična jasnost, ki je očitna v razprtih vrstah. Gradnik

je tip harmonične jasnosti in skladnosti med razumom, čustvom in voljo; vse je »pravično« razporejeno. Volja: vsaka poteza je energična, kakor da bi bila podvojena; če bi se vprašali, kak poklic naj bi izbral, bi tudi ob nepoznanju pisca (incognito) rekli brez oklevanja: pravni, sodniški. Sploh je Gradnik v vseh posebnostih izrazit, kar plastičen, zato grafološko lahko dostopen, »hvaležen«.

(22)

*Kar misliš, da je iz mojega pt
- nek vrtnevo povedal. Tisti
e: hiti tebi, kudo vpliva na.*

Čisto svojevrstna je pisava pesnika Edvarda Kocbeka (22), ki ga ne moremo prav vzporejati z nobenim prejšnjim.

Grafološke posebnosti njegove pisave so v naslednjih dominantah: predvsem je to zelo samonikla pisava; vsaka črka je tako rekoč kakor kamenček v mozaiku; na videz neznatna, nič posebnega, vendar tako po svoje oblikovana, da skladno prispeva k polnosti celotnega rokopisa. To je bolj majhna pisava, vendar napravi vtis polnosti (v nasprotju do »prazne«). Povrh vsega Kocbek piše kakor z oljem, mehko, gladko, zalito; menda bo prav v tem osrednja dominantna. Vse drugo je nekje v zlati sredini med vezano in nevezano, med lahko in težko, široko in ozko, ostro in skrivljeno pisavo s srednje velikimi dolžinskimi razlikami in s srednje razprtimi vrstami, tako da je zelo umerjena in napravi vtis popolne harmoničnosti in notranje ubranosti daleč proč od šolskih oblik, skratka: ob vsej navidezni preprostosti enkratna, nepovnljiva in nedostopna za ponarejanje.

Če te znake in posebnosti povzamemo v karakterološke pojme, dobimo osebnost neposredne življenjske bližine in plastične domišljije, tako da kar diha z naravo in jo odeva v zmeraj nove simbolične like; v njem je posrečena kombinacija nazorne intuicije z logično diskurzivnostjo. To je človek, v katerem pojavi sveta tankočutno in na drobno odmevajo; v njegovi notranjosti zunanji svet nenehno dobiva zmeraj nadaljnje prebistvenje, transformacije makrokozmosa v mikrokozmos; to je človek, ki v svojem malem intimnem svetu (ali naj bodo to res tipični dnevnikarji?) stalno tako rekoč ponareja veliki svet v dimenzijah, ki dobivajo v njem nove, višje koordinate in interpretacije, kakor da skuša zunanji kaos in disharmonijo nenehno uglaševati na višji, večkrat že kar težko dostopni ravni. Ali je v tem neponovljivost in neponaredljivost njegove pisave, teh svojevrstnih mozaičnih podob?

To je lirična, intuitivna, hkrati filozofsko razglablajoča in refleksivna narava z bogato domišljijo in z obvladano čustvenostjo. — To ni veletok elementarnih in hrupnih, zanesenjaških čustev, marveč studenčnica iz neusahljivega gorskega vreleca, ki se ob nenehnem prelivanju skozi skalovje (problemov) kristalno očiščuje. — Za vsem tem stoji družabno usmerjen človek, ki pa se v družbi ne izgublja in družbe ne nasiljuje; nekako spoštljiv odnos do sočloveka diha iz te sicer telurčne pisave, v kateri pa ne morem najti metafizično ekstatične zanesenosti v vzore in cilje, kakor sem jo doživljal ob njem skozi vsa dolga desetletja; pač pa diha iz nje prej zunanji mir in

skromni osebni nastop, ki mu je bila tuja vsaka zunanja patetičnost, ki pa je skrival v sebi nikoli mirujočo notranjo dinamiko misli in čustev, problemov in odmevov, vse v neustavljivi tendenci k vzpostavljanju, ne; k zopetnemu vzpostavljanju reda v človeku in svetu, ki ga oblikuje sebi v breme. Kakšna razlika v pisavi E. Kocbeka in T. Vodnika, ki bi ju sicer kdo skušal v vsem glavnem spraviti na enoten skupni imenovalce!

Kosmač, Kosovel

(23)

jahi. Disproporcija no umme-
ni; torej, kolikor stevilk
ko disproporcijov.

Učni kakor ves. Lahko
kaj sproščeno in oporke
matlega in netočnost.

Vzglas.

cuilwomae

Zdaj pa k Cirilu Kosmaču, ki ima nedvomno med vsemi našimi književniki za grafologa najbolj »hvaležno«, oprijemljivo pisavo (23). To je vele-tok. Kakšna razlika zopet od pravkar obravnavane Kocbekove pisave. Tudi Kosmačeva je predvsem zelo izvirna, samonikla, izraz ustvarjalnega duha. Bujna, živa domišljija in razkošna čustvenost diha iz nje, ob vsem tem pa nekje zanesenost v oblake. Koliko simbolike je v tej pisavi! Kakor lava teče to črnilo. — In ta podpis: ena sama nepresledna in zapovedovalna misel, ki ne dovoli nobenega popusta.

To je človek, ki je življenje, naravo vdihaval vase na več ravneh: na realni, domišljjski, simbolični, utopični in poželjivostni, in če je še katera. Tudi muzikalna sestavina je v njem z mogočnim ritmom, ne glede na to, ali je kdaj kaj zapel ali ne; vsekakor pri njem zapoje vsaka misel in beseda. To je človek, ki doživlja stvarnost skozi več tančic; za vsako se mu odgrne nov svet. Tudi v njem je harmonična sestava med intuitivno in diskurzivno silo: vse zna neposredno globinsko dojemati in razstavljati hkrati.

Malokatera pisava izraža tolikšno ustvarjalno potenco kakor Kosmačeva. Tu ni samo natura, temveč tudi kultura; obe sta v umerjeni enoti združeni.

Pač pa kaže ob družbeni naravnavi obenem znake zadržanosti, kakor da se mu ob vsakem stiku z družbo zmeraj vnovič zahoče nazaj v domačnost in aristokratsko samozadostnost lastnega notranjega sveta. V tem je in ostaja pravi umetnik ustvarjalec.

Ne morem se ločiti od njegovih samoniklih potez, kakor je npr. začetna beseda »Uredi«; kakor da bi gledal elegantne poteze arabskih pismenk. Iz njih diha ne le ustvarjalni duh, marveč tudi pretanjen čut za lepoto in red, v njih je prava arhitektonika naravnega estetskega čuta. Ob vsem tem pa močne poteze, ki razodevajo človeka močne, nepopustljive volje, umetnika, ki je hkrati karakter.

(24)

V. hči ne vidi,
 da se drži na' robek,
 brija se le pol intovra.
 Brzke oparke.
 hrcuotau mekh.
 zdaj spusti zadnje teneice
 oni so sledijo
 bržer 3 očuei
 v njeno mehko telo.
 Dvorkojo

 hudo hoveel

Srečko Kosovel ima pisavo (24), ki presune človeka z njeno hitrostjo, eruptivnostjo in silnostjo, kakor da jo trga iz svoje notranjosti kos za kosom.

Zelo je samonikla, en sam ustvarjalni nemir je v njej. Tudi njegov podpis to potrjuje.

Strašno se mu mudi, kakor da se boji zamude, da bo vse pravočasno končano. Ves je usmerjen v prihodnost, ki jo intuitivno zre pred seboj, čeprav se mu umika.

Kraška kremenita volja in odločen karakter se razodeva v tej pisavi. Močna povezanost obenem z zalitostjo pentelj govori hkrati za oboje: za miselno doslednost z močno abstraktivno silo in za bujno domišljijo z neposrednim odzivanjem na življenje in pojave v svetu.

Labilne vezave in prehodi od girland v arkade in ostre kote razodevajo vsestranskost nagibov, vse ga zanima, vse stvari odmevajo v njegovi notranjosti.

Majhne razdalje med kratkimi in dolgimi črkami nam predstavljajo osebo z dobro razvitim čutom za stvarnost; zadovoljnega in skromnega, vse prej ko zahtevnega, ob vsem tem pa s padajočimi vrstami v melanholijo lirične ubranosti pogreznjenega človeka imamo pred seboj.

Vse je osrediščeno v notranjost, nobenega poudarka ni na zunanosti. Ta človek je daleč proč od vsake nečimrnosti in samoljubja, vse prej ko »važen«; kraševska stvarnost in skalnata trpkost, ki ne pozna samopomilovanja, govori iz njega.

Vse v vsem: to je vsestransko bogata, umetniško naravnana osebnost z visokim ustvarjalnim potencialom.

Še enkrat samo podpis: kako daleč stran od vseh takratnih in sedanjih pravopisnih in lepopisnih šolskih pravil, kako izvirne in obenem estetsko (lepotno) oblikovane so te poteze, ki v čustveni rahločutnosti vzdrhtijo zdaj nad črto, zdaj pod njo, tako da jih beremo malone samo še kot šifre imena in priimka Srečko Kosovel.

Meško, Prežih, Pirjevec

Naposled sem dobil iz koroškega kota še rokopis Ksaverja Meška in Prežihovega Voranca.

(25)

Trava potofaja: Smarhu pri Hovcu Gradcu.
 I.
 Dopolnilo se je, baa se je dopolniti moralo: Nemčija je napadla Jugoslavijo, Laurus zelo lahkovarnij malo in povrnio misleci so mogli verjeti, da bo prav Jugoslavija ostala izven požara, ki je že gorel in kosel vrenac črnog. Vse tiste potovanja naših ministrov v Berlinu in drugam so bili pač prekodi in izlet: visokih govorov. Spodstvo se jim je smelja

Meškova pisava (25) razodeva izredno tankočutno naravo. To so črke, besede in vrste, ki nihajo gor in dol, nepreračunljivo zdrknejo iz svoje smeri; razen tega je to hrapava, skrhnana pisava z zlomljenimi potezami. Vse to govori za silno rahlo občutljivo, recimo tudi zamerljivo naravo, ki jo vsak droben dražljaj iz sveta sproti spravi iz ravnotežja. Rahločuten človek govori iz nje. Čeprav je vzorec iz poznejših let (po drugi svetovni vojski), ko se kažejo tudi že sledovi starostne treme (živel pa je še devetnajst let dalje), moramo pripomniti, da je bila njegova pisava taka že mnogo prej: zmeraj je bila nekoliko skrivenčena, kakor suhe vejice, ki so trhle, cikcakaste in se hitro zlomijo.

Ob vsem tem je to samonikla pisava, daleč onstran šolskih pravil; zlasti spodnje in zgornje poteze črk so čisto samosvoje; ob vsej navidezni preprostosti je v teh potezih polno osebnih rezervatov. Zato te pisave ob dvoumnostih ne smemo ocenjevati neugodno. Sploh je to svojevrstna pisava, nobena v vsej vrsti obravnavanih slovenskih književnikov mu ni podobna. Še najbližja mu je pisava »gospoda Mirodolskega«. Toda Stritarjeva je majhna, Meškova pa srednje velika, zato tu ni govora o nevrotičnosti.

Pač pa je to izrazito suha pisava, iz katere govori poduhovljeno asketsko bitje, ki pa se mu poteze nekje v sredini nasilno lomijo in tako izjemoma zlivajo; tako bi ob njih vzkliknil »posoda duhovna«, ki ob siceršnji desno poševni legi črk izraža naravno prijazno družabnost, v katero pa se vrivajo pokončno vzravnane poteze z aristokratsko držo osebne osamljenosti in vzvišene gosposkosti; vse znak nekega notranjega navzkrižja med altruistično usmerjenostjo in egocentrično vase obrnjeno, med asketsko duhovno prizadevnostjo in življenjsko neposrednostjo uživanja željne narave.

Vse skupaj daje podobo prijazne osebnosti, ki aristokratsko vzravnana uživa (»masohistično«?) v vlogi osamljenega mučenika življenja. Ne morem na tem mestu mimo spomina, ko sva ga pred več ko 55 leti s tovarišem obiskala na Selah. Prijazno nama je ponudil zadnji krajec plesnivega rženega kruha z besedami: »Kar imam, vama ponudim,« pri tem pa pomenljivo pogledal, ali bova zmogla, kar zmore on sam; in sva jedla ... Potem pa je nadaljeval: »Ali ni lepo tu zgoraj? Sonce, svež zrak, planine in 'mir božji'« (aluzija na njegove novele).

(26)

*vijugasti dragici izginjal skozi temno žrela v svet.
Njegovo žuborenje je napeljevalo kotel prav gori
in dolov. Poroha je šum studenčevih vod udarjal že
iz gozmatnega žrela naprej in se kopržil v globlari. Ta
neprestani šum je delal kraj že skrivnostnejši, kakor
je bil že po sami legi.*

Rokopis P r e ž i h o v e g a Voranca (26) sem vzel iz njegovih Solzic. Najprej je treba poudariti, da je to prav samonikla pisava, če upoštevamo, da je imel samo nekaj razredov ljudske šole, da se je torej kljub skromni formalni izobrazbi dvignil daleč nad povprečje. Treba je gledati samo na izvirno oblikovane *d, ž, s, g, k* itd.

Dominanta njegove pisave je mehko potez, ki se kaže ob neprisiljeni zalitosti obenem z razmeroma debelimi črtami brez posebnih pritiskov. Razen tega je to »polna« pisava, nasprotje vsake praznote, in napravi »prijeten, božajoč vtis«. To je človek neposredne povezanosti z življenjem, z naravo in nazornim, domišljijским dojemanjem vsega, kar ga obdaja. Ta nagonska neposrednost in izvirnost, ki črpa vse iz narave in življenja brez posebnega posredovanja kakršne koli civilizacijske navlake, je prevladujoča značilnost njegovega osebnostnega lika. Pisava je počasna, ne prehiteva ničesar, nagnjena pa v desno; se pravi, da je flegmatičnega, dobrodušnega, družabnega temperamenta, vendar pa redkobesedna, ker ne dela nobenih nepotrebnih vijug in črt. V levo zavite strešice pa kljub sicer desno ležeči pisavi dajo sklepati na vase zaprto naravo; to še posebej potrjujejo prevladujoče arkade v oblikovanju malih črk, kar pa zopet potrjuje pravkar ugotovljeno redkobesednost.

To je pravzaprav v jedru »tiha voda, ki globoko dere«. Ob srednje veliki pisavi so črke bolj ozke ko široke, nekako stisnjene; in če še upoštevamo, da so tudi velike črke kar sloke in visoke, vidimo, da gre za človeka, ki ga poganja kvišku tiha prizadevnost, ambicioznost, da bi presegel ne le druge, temveč zlasti tudi sam sebe. Kljub skromnosti in zunanji preprostosti ta pisava torej razodeva vendarle nadpovprečnega človeka, ki stremi kvišku; dosledno in docela po svoje oblikuje svojo podobo in družbo zunaj sebe. Škoda, da je pisal na črtalniku, tako da ne moremo ugotoviti, kako bi mu potekale vrste spontano in neodvisno od črtane podlage.

(27)

Čustvenost, ki kaže ni prednjače sero čista vedelo, ki se
 imenuje život, telesna čustvenost pa veber v trpi in
 mersi nolenjauji čestel, kolen pa jo je rognil v št to trpi.
 Pač je parova v uvodu k
 štetihi, se je sero Akren sobnikowz oblicu vado, se je
 sero oblicuwa čestro in ^{sero} ~~sero~~ žofucyko ali vial

Dušan Pirjevec.

Ponudili so mi tudi rokopise Dušana Pirjevca (27). Njegova pisava je zelo samonikla, vse je skoraj nečitljivo, po svoje zverženo in spominja na Nietzschejevo pisavo, čeprav je tam gotica, tu pa latinica, kar je še bolj presenetljivo. Dominanta te pisave je labilni duktus, se pravi nedosledna povezava potez; te prehajajo nepreračunljivo in ostrih kotov v vijugaste poteze, ki niso ne giralade ne arkade, vse prehaja drugo v drugo. Temu pravi Klages »anarhija gonov«: na vse strani ga vleče, vse ga zanima, vse bi rad, prave osrednje, ustaljene drže nima. Prevladujejo pa pokončne poteze: to se pravi, da ima čustva v glavi, ne v srcu; prevladuje hladni razum z uporno voljo nad sočnim čustvom. Močno razprte vrste to še potrjujejo: nenehno prizadevanje za logično jasnostjo v strahu pred logično iziritivijo. Pravzaprav je to na dnu hladen realist, ki z visokimi, slokimi in pokončnimi inicialkami (glej besedo Pač) razodeva hladno ambicioznost, to je prizadevanje kvišku, slavohlepnost kulturnika. Če sem v začetku opozoril na podobnost z Nietzschejem, bi to kazalo obenem smer v aforistično duhovitost, odrezavost in delno že kar cinično hladno miselnost. Nepravilnost in neumerjenost te pisave z znaki prizadevno nemirne čudi (strešice so ravne črte, konice besed ostro v desno odsekane) pa pričajo nemir duha, ki se mu mudi in išče na vse strani, da bi našel izhod iz anarhičnega labirinta lastnih nagnjenj.

Pregelj, Bartol

(28)

"Frag. Krepenevja, listopis slika na velikomj
 nembolozhine; krepenevje imē
 na tēto prikljenene, krepenevje
 zupj k totin - To krepenevje
 je idelj's oake velike tragedje,
 je pogoj na ocite umetnosti."

Ko je bil tipkopis že v tisku, sem dobil še Pregljev in Bartolov rokopis. I. Pregelj (28) ima grafološko zelo plastično pisavo. Njena dominantna je v močni poševnosti in nepravilnosti črk; čeprav je to pretežno »velika pisava«, vendar preskakuje nepreračunljivo v zelo majčkene črke, ki v vrsti malone izginjajo (i, a, e); nepravilnost razodeva tudi huda menjava med močnimi pritiski in zelo rahlimi lasnicami. V celoti kaže ta pisava prehode iz skrajnosti v skrajnosti; saj je tu očitna tudi menjava med okrajšavami (poenostavitvami) in širokimi zamahi z nepotrebni loki. Razen tega prehajajo vrste nemirno ena v drugo; nenehen spor med logiko ene in druge; misli se prehitavajo; ob vsem tem pa je to vendarle pisava »jasnih črt in oblik«; torej harmonija nasprotij in obratno: nasprotje v harmoniji. Razumite takega človeka, če morete; tudi grafolog mu ne more videti prav v dušo; saj povezuje črk ni prav nitkasta, ne ostra ne okrogla, ne girlande ne arkade, vse prehaja v nemiren tok močno dejavne prizadevnosti, ki posega nekam daleč prek same sebe. Povrhu vsega imamo še navzkrižje med hitro pisavo (poševnost in površnost potez govorita za to) in med ozko stisnjenimi črkami, ki govori proti temu. Vsekakor stojimo pred osebnostjo, ki razodeva v svoji pisavi polno notranjih navzkrižij, človeka nemirnega hotenja, ki je skušal v svoji prizadevnosti presegati samega sebe, človeka globoke čudi z nepopustljivo voljo v načrtih in nazorih, kar se v vsakdanjem občevanju kaže v obliki svojevrstne osebne trme, recimo kljubovalnosti, ki daje njegovi prirojeni družabnosti izzivalni in izvorni značaj. To je človek, ki vse življenje niha med zemljo in nebom, med čutnostjo in duhovnostjo (pisava je zmes »suhe« in »zalite«), med družabno povezanostjo in ustvarjalnim preziranjem okolice.

Vladimir Bartol (29) se nam razkriva s svojim rokopisom in podpisom kot pretežno logično diskurziven mislec: črke so močno povezane, intuitivnih presledkov ni, vrste pa daleč ena od druge; to pa zopet meri v smer zavestnega prizadevanja za logično jasnostjo mišljenja. Domišljija v njem ni močna. Njegova pisava je prej ostra ko mehka, nikakor ni zalita. To je nekak odkik od narave in neposrednega dožemanja njenih pojavov. Bartol ni instinktivno reaktivna narava, temveč predvsem logično zavestna, diskurzivno premišljivoča. Njegov podpis ga kaže kot zelo stvarnega človeka, ki ne da nič na zuna-

(29) Sprejmite črkar mojega solli,
 cosrednega in plovkega spoštovanja.

Udan:

Vladimir Bartol

njosti, ki je vase pogreznjen, nekako kljubovalno odporen, rekli bi »trmast«, a ne v pubertetno nezrelem pomenu, marveč kot moško zakoličena in vzravnana osebnost, ki si ne dovoli, da bi mu drugi »pamet solili«. Ali je mogoče to kraška skalnata narava? Ta vase zaprti mož, ki je hkrati zelo zdravo družbeno (socialno) razvita osebnost, pa v svoji zadržanosti izraža hkrati kar skromno držo spoštovanja in priznavanja drugih, ki so »drugačni« od njega. Ponovno ugotavljam: v logično jasnost usmerjeni, v svoji čudi prej hladni kot topli ljudje, so zmožni biti do drugih oseb prav zato docela pravični, celo spoštljivi, navadno bolj ko drugi, ki so sicer polni »ljubeznivosti«.

SUMMARY

The achievements of contemporary scientific graphology, recognized today as a separate psychodiagnostic discipline, offer a basis for a heretofore little known method of character analysis and detection of a person's creative potentials. In this article, the handwritings of twenty-six famous Slovene writers and scholars are analyzed and their personality traits interpreted. The twenty-six men of letters are: V. Vodnik, F. Prešeren, A. Slomšek, J. Stritar, F. Levstik, S. Jenko, J. Jurčič, S. Gregorčič, A. Aškerc, J. Kersnik, F. S. Finžgar, I. Tavčar, F. Detela, I. Cankar, D. Kette, J. Murn, O. Župančič, F. K. Meško, A. Gradnik, L. Kuhar (Prežihov Voranc), C. Kosmač, T. Vodnik, E. Kocbek, A. Ocvirk, S. Kosovel, and D. Pirjevec. The characterological findings of this graphological analysis are in many respects congruent with those of literary historians, but there are also differences. In any case, the graphological interpretation may be an interesting complement of, and at least a modest contribution to, the history of Slovene literature.

BRAVNIČAR JEVI POSEGI V BESEDILO CANKAR JEVEGA
POHUJŠANJA

S statično analizo tehnike krajšanja in interpretacijo zvočnih in pomenskih sprememb je pokazano, kako je interveniral v dramatikovo besedilo pisec opere, ki je bil programsko prepričan, da za opero ni potreben poseben libreto in da se da uglasbiti tudi Pitagorov izrek.

It is shown, by means of a statistical analysis of abridgment technique and by means of an interpretation of phonic and semantic alterations, how a text of a play was edited by an opera composer whose programmatic conviction was that no special libretto was needed for an opera and that even the Pythagorean theorem could be set to music.

11. maja 1930 je Opera Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani prvič uprizorila Bravničarjevo operno farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Za gledališki list (sezona 1929/30, št. 15, str. 79—82) je skladatelj napisal programsko spremno besedilo v dvanajstih točkah in ga naslovil *Ob priliki vpriporitve operne farse »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«*. V deveti točki tega programa se je lotil razmerja med besedilom in glasbo v »miselni farski«, kot je sam poimenoval Pohujšanje, in ga osvetlil takole: »Ne uvidevam potrebe, da bi morala opera imeti svoj libreto. Vse na tem svetu ima v sebi svojo muziko. Mislim, da bi lahko skomponirali tudi Pitagorejev izrek.« To misel je sicer pritrdilno povzel edini kritik Slavko Osterc (v Ljubljanskem zvonu, letnik 50/1930, str. 377—378), češ da »o tem ne dvomi«, vendar kritično dodal, da »je Milhaud uglasbil cenik poljedelskih strojev. In prav dobro glasbo je naredil. Gojil je glasbeno formo in ne občutja. Bravničar formo negira, ker jo smatra za nekaj zastarelega, izživiljenega.« Režiserja Cirila Debevca je v iskanju »primerne kompromisne oblike za Cankarjev tekst in komponistovo godbo« Bravničarjevo stališče motilo: v članku *Pet opazk k režiji opere »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«* (v isti številki gledališkega lista, str. 83—84) je zapisal:

Za opero /je treba/ tudi dobrega libreta. Ampak libreta. Dobesedno komponiranje dramskega besedila 'Pohujšanje' se mi zdi zelo težka in kočljiva zadeva. Za operno godbo v 'starem pomenu besede' se mi zdi ta prvotna oblika deloma preostra, deloma preabstraktna, zlasti pa preduhovita. Za godbo v 'novem pomenu besede' pa skoraj nekoliko preenostavna.

Tudi Osterc odkriva v Bravničarjevi uglasbitvi kompromis in improvizacijo:

Glasba upošteva besedilo — v impresionističnem smislu. Slika, ilustrira. Od trenutka do trenutka, od osebe do osebe, od situacije do situacije. Ne pavšalno, temveč individualno. Ne, da bi vse delo bilo zajeto iz enega velikega občutja — vsaka situacija prinaša svoje majhno, reliefno občutje. Kalejdoskop. Radi tega trpijo slog in forma, enotnost in velikopoteznost.

V skladu z naziranjem, da »opera spada med kolektivno umetnost«, v kateri »so vse vloge glavne«, se dogajajo Bravničarjevi posegi v Cankarjevo besedilo.

Posegi so — če nama je dovoljeno uporabiti Osterčev termin — individualni in z individualnostjo modificirajo tako »miselnost« farse kot njen predstavljeni svet (prostor in osebe) in besedilno izoblikovanost.

V izvodu prve izdaje *Pohujšanja*, v katerega je vnašala popravke Bravničarjeva roka, je več vrst znamenj: ob docela enournih črtanjih, krajšanjih in zamenjavah se pojavljajo čisto glasbena znamenja in samo potencialne okrajšave, ki jih komponist zaznamuje z okroglim ali oglatim oklepajem in včasih z vprašajem.

1. Poseg v dialog: Z Bravničarjevim črtanjem se je zmanjšalo število replik v celotnem besedilu od 592 na 516, kar pomeni, da je črtano 12,8 % celotnega dialoga; če upoštevamo potencialne okrajšave, ki se pojavljajo samo v prvem aktu, se število replik zmanjša na 483 replik, in dialog je okrnjen za skoraj 19 %. Fizični obseg besedila pa se je pri tem skrčil od 1101 vrstice na 722 (ali s potencialnimi okrajšavami vred — na 673) vrstic, se pravi za 34,4 % (oziroma 38,9 %). Pri tem pa dejanja niso enako trpela.

Dejanje	prvo			drugo			tretje		
	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost
Replike	241	197 (166)	18,3 % (31,1 %)	173	158	8,5 %	178	161	9,6 %
Vrstice	415	294 (167)	29,2 % (40,2 %)	278	156	43,9 %	408	272	33,3 %
Vrst./repl.	1,7	1,5		1,6	1		2,3	1,7	
Št. besed v repliki	10,4	9,2		9,8	6,13		14,1	10,4	

Iz preglednice je razvidno, da črtanje zadeva v večji meri dolžino govora posameznega udeleženca v dramskem dialogu kot pa dramatičnost dialoga samega ali prisotnost posameznih oseb v njem.

2. Posegi in morfologija dramskega besedila: S črtanjem so se spremenila tudi tektonska razmerja med sestavnimi deli dramskega besedila (akti), ki so pri Cankarju dokaj simetrično komponirani:

Dejanje	prvo			drugo			tretje		
	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost	Can- kar	Bravni- čar	Okraj- šanost
Replike	40,7 %	39,4 (35,6) %		29,2 %	31,6 %		30,1 %	32,3 %	
Vrstice	37,7 %	40,7 (36,8) %		25,2 %	21,6 %		37,0 %	37,6 %	
Dolžina prizora:									
Vrst./pr.	46	32,7	29 %	28	15,6	45 %	22,6	15	34 %
Repl./pr.	26,7	21,9	18 %	17,3	15,6	9 %	9,9	9	9 %

Na ravni replik je simetričnost besedila v Bravničarjevi priredbi še potencirana, na ravni količine teksta pa je največ utrpelo srednje (drugo) dejanje, ki mu je kljub tako znatnemu krčenju očital Osterc medlost.

3. **Posegi in dramske osebe.** Bravničar ni zmanjšal števila nastopajočih oseb, individualno in različno je modificiral njihov dialog.

Osebe	Delež replik		Delež vrstic		Dolžina replik v vrsticah	
	Cankar	Bravničar	Cankar	Bravničar	Cankar	Bravničar
Peter	24,3 %	24,2 %	32 %	32,5 %	1,3	1,3
Zlodej	14,3 %	14,3 %	18,4 %	18,3 %	1,2	1,2
Župan	13,2 %	12,2 %	18,3 %	16,3 %	1,4	1,3
Dacar	9,5 %	9,3 %	6,4 %	8,3 %	0,7	0,9
Jacinta	8,8 %	9,5 %	10 %	11,6 %	1,1	1,2
Županja	6,8 %	6,4 %	4,6 %	6 %	0,7	0,9
Vsi	5,2 %	5,2 %	2,6 %	3,6 %	0,5	0,7
Učitelj	3,9 %	3,7 %	7,3 %	6 %	1,9	1,6

S posegi je glede na številke, ki so zbrane v preglednici, največ pridobila Jacinta: delež njenega govora v drami je narasel tako po številu replik kot dolžini posamezne replike. Samo replika se je podaljšala pri Dacarju, Županji in Vseh, kar, v skladu z Bravničarjevim pojmovanjem kolektivnosti v operi, zblizuje »pomembnost vlog«. Največ pa sta izgubila »dolgovezna« Učitelj in Župan. Razmerje med najdaljšo in najkrajšo repliko je pri Cankarju malenkost manjše kot 4 : 1, pri Bravničarju pa samo 2,3 : 1; Cankar rangira dramske osebe stopničasto, Bravničar pa kot v parih.

Naslednja preglednica naj pokaže, v kolikšni meri je Bravničar skrajšal dialog posameznih oseb.

Osebe	Replik	Vrstic
Župan	19,2 % (30,8 %)	30,8 % (47 %)
Županja	17,5 %	15,7 %
Učitelj	17,4 %	46,9 %
Dacar	14,3 %	15,5 %
Peter	13,2 % (17,4 %)	33,4 % (57,6 %)
Vsi	15 %	10,3 %
Zlodej	12,9 %	35 %
Jacinta	5,8 %	23,6 %

Najbolj korenito so skrajšani dolgi monologi; pri stranskih osebah, ki nastopajo s kratkimi govori, pa se je zmanjšalo število replik.

4. **Posegi v verzne sestavine.** Izmed nedramskih verznih oblik, ki jih je Cankar kot citate položil v usta šentflorjancev, je Bravničar s sedmimi replikami vred v prvem prizoru prvega akta črtal tudi navedek Gregorčičevega verza *Na delo tedaj, ker resnobni so dnovi*, ki je zamaskiran v Županovi prozni repliki, medtem ko je citat v Dacarjeva usta položenega frivolnega ljudskega dvostišja *Ljubca moja, kaj si taka, da ti je vsaka noč prekratka* v šestnajstem prizoru tretjega akta in štirivrstičnico o svetem Alojziju, ki dramo sklepa, ohranil.

Pomembnejši so Bravničarjevi posegi v dramski verz, ki je v Cankarjevem odskem besedilu dramaturško funkcionalen: je strogo klasi(cisti)čno obliko-

van in rezerviran samo za dialoge med Petrom in Jacinto: družno ju osamlja in osvobaja in tako tvori kontrast nevtralnemu dialogu ter postaja eno izmed gibal modernističnega dramskega oblikovanja.

Bravničar najpogosteje črta cela verzna zaporedja, redkeje samo polstišja ali dele verz, in sicer tako, kot da bi prevajal artizem Cankarjeve govornice v bolj nevtralen govor.

Med najbolj opazne posege sodijo črtanje v dveh fragmentih v prvem prizoru tretjega akta. V prvem je iz enajstverznega segmenta:

- (1) *Pa glej, Jacinta, in prevdari bistro:*
 Prevelik je bil božji blagoslov!
 Otrok si ti: zagledaš jabolko,
 odtrgaš ga, poduhaš ga, pojéš,
 in ne premisliš nič! — Tako pokrivem
 in ponekrivem sva prišla v nebesa,
 da je napol resnica in napol
 komedija. — Nebés pa nisem vaju;
takóle prve dni je še prijetno
 in človek si za silo odpočije
 od dolgih vic; *nazadnje pa je dolgčas.*

ohranil samo en verz v celoti, iz dveh verzov pa samo del in vse to združil v stavek:

- (1') Pa glej, Jacinta, takole prve dni je še prijetno, nazadnje pa je dolgčas

ki je resda ritmičen, skoraj cankarjansko ritmiziran, ni pa del tipičnega in notranje skladenjsko razgibanega verznege sporočila, ki naj dramaturško učinkovito kontrastira z nevtralnimi proznimi dialogom.

V drugem fragmentu posega Bravničar v prepoznavno cankarjansko skladenjsko stiliziranje in artistično oblikovanje odlomka s tem, da črta prav tiste sestavine, ki so ne le za Cankarjev dramski verz, temveč za njegov stil v celoti, najbolj značilne:

- (2) *In biserje iz Indije, si rekel,*
 in Koromandije! *In vsa, si rekel,*
da bo dolina lepa šentflorjanska
zamaknjena klečala pred menoj.

S stavkom, ki je po takem črtanju nastal:

- (2') In biserje iz Indije! In vsa da bo dolina šentflorjanska klečala pred menoj

je Bravničar dokončno ukini! v svoji operi tisto opozicijo, ki jo je med verznim in proznim dialogom v *Pohujšanju* izoblikoval Ivan Cankar.

5. **Vrste in pomen okrajšav.** Na pomenski plati so okrajšave pripeljale do preinterpretacije nekaterih Cankarjevih poudarkov. Črtani so odlomki, ki razmerje med šentflorjanci in Petrom definirajo kot boj (»da stražimo okope«, str. 14; »Ták je vsake vojske začetek«, str. 15; »zmagovalci na bojnem polju«, str. 82). Ukinja tudi vse odlomke, ki govore o faustovskem kontraktu med Petrom in hudičem, ter na ta način prestavlja konfliktna situacije med navedenimi osebami z ravni projekta na raven slučajnosti.

Statistika je pokazala izrazitejšo črtanje Županovega in Učiteljevega govorjenja, ki je bombastično, patetično, frazersko in dolgovezno. Pri tem je bil reduciran standardni komični motiv — parodija javnega govora.

Med krajšimi posegi je najmanj pravopisnih. Opazno veliko je krčenj ponavljalnih in stopnjevalnih struktur (»Vse kaže in mnogotera znamenja pričajo« → »Vse kaže«, str. 13; »težko mi je pri srcu in zmirom bolj težko« → »težko mi je pri srcu«, str. 62; »nikoli in nikjer in nikomur ne razodeni« → »nikomur ne razodeni«, str. 56; »Res ni čista moja vest, res je obložena s klafterskimi grehi« → »Res ni čista moja vest«, str. 55).

Nazorski in etični razlogi so povzročili celo vrsto krajšav:

a) Zmerljivke (kujon, kanalja, negodnik, pohajač). S takimi okrajšavami se Bravničar ni izognil samo »banalni« komiki, ampak je z njimi izgubil tudi marsikaj ironičnega (»O, dacar, vseh čednosti začetek« → »O, dacar«, str. 67; »cerkovnik /.../, pobožnost doline šentflorjanske« → »cerkovnik«, str. 70).

b) Odlomki, pri katerih bi bralec (gledalec) lahko dobil seksualne aluzije (»Gonila bova, ljubica, še tó noč«, str. 75; »Ali si čutil moje bedro?«, str. 64; »In spalna suknja?«, str. 48).

c) Vsi odlomki, ki govorijo o infernalnem smradu in aludirajo na banalne človeške vetrove.

č) Cankarjansko patetične ali biblično vzvišene sekvence in drobci, ki bi utegnili kompromitirati krščanstvo (»Po dolgih letih koprnenja in bridkosti!«, str. 26; »Čuj, popotnik, slovesno besedo /.../ Postavo čuj, zapoved in pismo«, str. 70; »in se je izdal za krščenega človeka«, str. 81).

d) Govor v stran (Peter Zlodeju v dialogu z Županom in Županjo, str. 28). Iz korenitega krajšanja drugega dejanja je očitno, da je šlo Bravničarju za krajšanje nekomičnih delov besedila, vendar je v splošnem s svojimi posegi dosegel, da je v njegovem *Pohujšanju* komičnosti manj kot v Cankarjevem.

SUMMARY

Matija Bravničar composed his farcical opera *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in 1930. At the same time he wrote a programmatic article claiming that no special libretto was needed for an opera because anything could be set to music, even the Pythagorean theorem. In spite of this programmatic statement, Bravničar's adaptation from Ivan Cankar's drama entailed numerous cuts of longer utterances and sometimes of entire sequences, which amply modified the meaning of the work:

(1) by comparison with Cankar's text, the minor characters are given more emphasis;

(2) in Bravničar's version Jacinta, of all the characters, is emphasized the most, notwithstanding the fact that Act II was the most drastically abridged;

(3) the symmetry between acts is intensified with regard to the number of utterances in an act, but destroyed with regard to the length of the acts;

(4) the contrastive relationship between verse and prose in Cankar's dialogue is obscured;

(5) all comic is struck out, probably because Bravničar found it banal; so are also those comic and critical parts which ran counter to Bravničar's world view;

(6) Cankar's designful intrigue is downgraded into a series of coincidences.

Ob jubileju:

OSEBNOST MATIJE MURKA

(Ob stopetindvajsetletnici rojstva)

Danes pred sto petindvajsetimi leti, 10. februarja 1861 je bil rojen v vasi Drstelski Vrh, ki je sodila v občino Sv. Urbana pri Ptuj, malemu kmetu, ali kakor so rekli v Slovenskih goricah, želarju Martinu Murki, dolgoletnemu županu, sin Matija — zunanji dopisni član SAZU. Po ljudski šoli, gimnaziji v Ptuj in Mariboru je leta 1880 šel študirat na dunajsko univerzo. Leta 1886 je bil promoviran iz germanistike kot glavnega in slavistike kot stranskega predmeta, vendar se je takoj ves posvetil slavistiki. V tistih časih in še potem desetletja do razpada Avstro-Ogrske so se zavedni in marljivi slovenski študenti tudi iz nacionalnih razlogov trudili, da bi končali svoje študije kot odličnjaki v tekmovanju z nemškimi študenti, med katerimi je bilo tako na Dunaju kakor v Gradcu po večini ne samo veliko nasprotnikov, marveč tudi dovolj sovražnikov vsega, kar je bilo slovenskega ali sploh slovanskega. Kdor je bil promoviran kot odličnjak, je imel v pripisu diplome posebno oznako, ki je še poudarjala njegovo odliko, saj je bilo v njej natisnato, da je bil promoviran »sub auspiciis imperatoris« — to se pravi pod pokroviteljstvom samega vladarja, kar je v tistih časih pomenilo za promoviranca ne le veliko dopolnilno vseučiliško priznanje, marveč tudi državljsko.

Nedvomno je Murku oboje pomagalo k novemu priznanju: dobil je štipendijo dunajske univerze, s katero je naslednje leto odšel v Rusijo, kjer je ostal leto in pol. Tako se je moral takoj po promociji popolnoma preusmeriti v slavistiko, in ji je kot znanstvenik in publicist ostal ustvarjalno zvest do svoje smrti 11. februarja 1952.

Nedvomno so na Murkovo preusmeritev v slavistiko vplivala tudi predavanja njegovega bližnjega rojaka prvega profesorja slavistike na dunajski univerzi Frana Miklošiča, ki velja še vedno za največjega slovanskega filologa. Svoj enoinpolletni študij v Petrogradu in Moskvi je izkoristil Murko za študij ruskega jezika in književnosti, zlasti starejše.

V »Spominih« (SM 1951. leta) prizna, da je Miklošič v njem zbudil »zanimanje za različne kulturne pojave slovanskih narodov« (str. 39), vendar se Murko pri tem ni oziral na starejša obdobja, marveč tudi na poznejša in kolikor mogoče tudi na novejša, kar je bilo v nasprotju z Miklošičevimi nazori, ki ga zgodovina modernih slovstev ni zanimala. Osebnosti s Miklošičem so mu kljub temu veliko koristili, saj ga je celo zaposloval s prepisovanjem raznega gradiva za svoja dela (Spomini, str. 40). Murko pa je začel hoditi svoja in širša pota, saj pravi o Miklošiču, da je bil »čisti učenjak po vzgledu starih učenjakov« (str. 40).

Po vrnitvi iz Rusije je postal Murko pri ministrstvu za zunanje zadeve poročevalec o slovanskih listih. Tako si je moral sproti poglobljati poznavanje živih slovanskih jezikov in jih za svoj nadaljnji študij jezikoslovsko med seboj primerjati, hkrati pa se je seznanjal tudi z razmerami, v katerih so živeli slovanski narodi pod avstro-ogrsko monarhijo, kar mu je razširjalo tudi njegovo vseslovansko politično obzorje. Leta 1892 se mu je posrečilo, da je za štiri leta postal celo predavatelj slovenščine na terezijanski akademiji, kar je imelo tudi svoj politični pomen, saj je s svojimi predavanji mogel vmes tudi neslovanske slušateljke seznanjati s kulturo svojega naroda.

Od 1891 do 1899 je na zavodu za vzhodne jezike predaval ruščino, s katero se je jezikoslovsko znanstveno in jezikovno praktično dodobra seznanil že s svojim enoinpolletnim študijem v Rusiji. To mu je pripomoglo, da je imel v letih 1896—1902 tudi stolico za ruski jezik na dunajski konzularni akademiji, hkrati pa je bilo vse to priprava za prihodnje vseučiliško delo. Leta 1897 se je na dunajski univerzi habilitiral za slovansko filologijo z nastopnim predavanjem v nemščini »Prvi koraki ruskega romana«. S tem je opozoril, da razširja svoj slavistični študij in znanje tudi na novejšo književnost, s katero se Miklošič ni hotel ukvarjati, ker je bil v glavnem vendarle predirni jezikoslovsko primerjalni raziskovalec, saj so ga sodobniki

že zaradi obsežnega dela v štirih delih »Primerjalna slovnica slovanskih jezikov« (»Vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen«) imenovali »največjega slovnika« 19. stoletja«, čeprav moramo k temu delu med drugimi še prištevati njegovo številno slovarsko in etimološko delo.

Vse to je spodbujalo mladega slavista Murka, da nadaljuje Miklošičevo delo in da ga razširja še na druga področja. Zato je Murko z vsem svojim življenjskim znanstvenim in publicističnim delom opozarjal slovanski in neslovanski svet na nekatera pomembna poglavja, ki so bila dolejš zapostavljena in zato premalo raziskana.

Prvi Murkov spis »Miklošič in Hrvati«, v katerem sta strnjena znanost in publicistika, je poslanica hrvaškemu akademskemu društvu »Zvonimir« leta 1885. V njem brani Miklošiča pred očitkom pravaških študentov, ki so bojkotirali slavnost ob sedemdesetletnici Miklošičevega rojstva, češ da se je v svojih spisih pokazal sovražnik Hrvatov, kar je bilo tako rekoč iz trte zvito. V obrambi svojega učitelja, ki je pisal o enotnosti srbohrvaškega oziroma hrvaškosrbskega jezika, je v duhu tistega časa Murko zapisal, da je tudi sam privrženec tako imenovane »hrvaško-slovenske zajednice«. V takratni zanešenosti je Murko dejal, da »spada k najprepričanjšim zastopnikom te ideje in da se mu zdi potrebno in seveda tudi mogoče, da se počasi oni proces, kateri je Srbom in Hrvatom dal jeden književni jezik, razširi tudi na Slovenske« (SN 1885, št. 186), kar se pa seveda ni moglo zgoditi, ker je ves razvoj slovenskega jezika, književnosti in kulture že bil usmerjen v potrditev Prešernovega trdnega in neomahljivega spoznanja slovenstva.

Kakor večina zahodnih slovanskih filologov od Kopitarja, Šafarika, Miklošiča itd. dalje je tudi Murko objavljal večino svojih del v nemščini, ker so takratne razmere terjale, da so po tej poti vprašanja slovanske filologije, pisana s stališča vedno bolj razvijajoče se slovanske slavistike, lažje prišla v takratni mednarodni filološki svet, zlasti pa v germanskega, ki je tako politično in v bistvu imperialistično skušal zanikovati enakovrednost slovanskih kultur in narodov z drugimi, predvsem z germanskimi. Ta bahaška in nevarna miselnost se je obnovila spet v na pol preteklem času s Hitlerjem in nacizmom, saj je videl ta v slovanskih ljudstvih le na pol ljudi. Zato naj bi imel nacistično-imperialistični germanizem celo svojto mednarodno pravico za kolonialno podreitev in celo za zator slovanskih narodov.

Preveč pozabljamo narodno buditeljsko delo književnosti in naše slavistike od Kopitarja dalje do leta 1919, ko je bila končno ustanovljena slovenska univerza, čeprav je postala v celoti šele po osvobodilnem boju in revoluciji 1945. leta, dasi smo jo zahtevali že v revolucijskem letu 1848 skupaj z Združenjo Slovenijo, ki še državno politično niti danes ni uresničena.

Zato pa je za nas tem bolj važno vsakršno kulturno udejstvovanje in ustvarjanje, ki sega prek vsiljenih mej in skuša kulturno-narodno združevati ne oziraje se na meje vse, kar je slovenskega.

Slavistika in slovenistika, ki ju je uveljavljalo in nadaljevalo vse Murkovo delo v svojem času in razmerah na znanstvenem in publicističnem področju, sta zapustili dovolj plodne sledove. Pri tem se moramo spominjati dolgotrajnih težkih, a vztrajnih bojev za pravico slovensčine in slovenskega naroda od revolucije 1848. leta dalje.

V ta boj je vključeno tudi Murkovo znanstveno in publicistično delo, saj se prav zaradi boja slovenskega naroda in boja za pravico slovenskega jezika, kakor boja zahodnih Slovanov sploh zavedni in temperamentni Murko ni mogel zapirati le v znanost, marveč je moral k njej dejavno sproti dodajati še svojo publicistiko. Ni odveč, če se ob njegovem jubileju spomnimo boja za uvedbo slovensčine v urade in šole pod Avstro-Ogrsko, saj je še 12. februarja 1866. leta ironiziral ta boj kranjski fevdalec Aursperg, znan po literarnem imenu Anastasius Grün, ali kakor ga je kot Anastazija Zelenca označil v slovensčini njegov nekdanji inštruktor na Dunaju pesnik Prešeren, ko so mlademu grofu v Klinkowströmovem zavodu, (gotovo pod Prešernovim vplivom) še rojile po glavi demokratično napredne ideje. Tem se je pozneje gospod grof izneveril in postal pangermanist, čeprav je pred to svojo reakcionarno in šovinistično dobo zbiral slovenske ljudske pesmi, ki so mu jih med drugimi oskrbeli takrat tudi Prešeren, Vraz, Korytko in drugi in ki jih je leta 1850 izdal v knjigi »Volkslieder aus Krain«.

Ta odskok v mojem pregledu Murkovega slavističnega in slovenističnega znanstvenega in publicističnega dela je bil za dopolnilno ilustracijo razmer v takratni Avstro-Ogrski potreben, ker je bil grof Aursperg še leta 1866 tako predrzen, da je

v deželnem zboru trdil, da imajo Slovenci le eno samo knjigo za zoologijo in botaniko. Dejal je, kakor vemo iz izročila, »omnia mea mecum porto« ter pokazal culo, v kateri je po eni verziji imel to slovensko šolsko knjigo, po drugi pa celo le Prešernove »Poezije«. Zадnje sicer ni dokazano, vendar je kot zloben dovtip, češ da imamo Slovenci le eno samo knjigo pesmi, kljub temu značilen za tiste čase, čeprav se je v svoji germanski ošabnosti tudi pri tem hudo zmotil, kajti ravno Prešernove »Poezije« so eden izmed pglavitnih temeljev slovenske literarno evropske ustvarjalnosti in naše biti, njeno zrno pa je začelo kliti že v drugi polovici 16. stoletja v delu Primoža Trubarja, Dalmatina, Bohoriča in drugih.

Da to dokaže, je Murko posvetil obdobju protestantizma in protireformacije eno izmed svojih najobsežnejših del. »Pomen reformacije in protireformacije za duhovno življenje južnih Slovanov«, ki je izšlo v nemščini leta 1927 (»Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven«).

V svoji razpravi ne daje le priznanje Primožu Trubarju in njegovim, marveč skuša dokazati, kako je jezikovno-slovstveno delo južnoslovenske reformacije posredno vplivalo tudi na nekatera dela protireformacije, ne da bi se pri tem dotaknil deželnooblastne protireformacijske inkvizicije, ker mu je šlo predvsem za ugotavljanje ne samo jezikovnega, marveč tudi splošnojužnoslovenskega vpliva reformacije in nekaterih piscev protireformacije na razvoj južnih Slovanov.

V tem je videl tudi že prve klice za bodoče tesnejše povezave med temi narodi, za kar se je zavzemal zlasti tudi že Trubar. Pomembnost in moč Dalmatinovega prevoda biblije pa je bila tudi za časa protireformacije jezikovno-književno tako močna, da je morala protireformacijska oblast hočeš nočeš dovoliti svojim slovenskim duhovnikom, da so jo lahko brali in uporabljali, saj je šele v letih 1784—86 prevedel Novi zakon v »pravovernem« smislu Jurij Japelj s sodelovanjem Blaža Kumerdeja, stari zakon pa je v enajstih zvezkih izhajal do leta 1892. Japelj je to delo le začel, njegovi sodelavci pa so ga končali, vsi pa so se bolj ali manj morali ilegalno zgledovati na Dalmatinov prevod.

Murkovo razpravo je z nekaj spisi dopolnil Fran Kidrič, najprej z radikalnim spisom o Trubarju leta 1908, leta 1919 pa objavil habilitacijsko monografijo »Die protestantische Kirchenordnung der Slovenen im XVI. Jahrhundert«, ki je Murkovo delo dopolnila.

Murkova plodna pot vseučilišnega učitelja se je začela leta 1902, ko je kot naslednik dr. Gregorja Kreka in kot redni profesor prevzel stolico za slovensko filologijo in postal vodja slavističnega seminarja na univerzi v Gradcu. Pred tem, leta 1897, se je — kot rečeno — habilitiral na dunajski univerzi in imel nastopno predavanje »Prvi koraki ruskega romana« (»Die ersten Schritte des russischen Romans«). Izšlo je tudi v slovenskem prevodu v Ljubljanskem zvonu leta 1897. Značilno za Murka je njegovo skoraj sprotno objavljanje nekaterih v nemščini napisanih razprav tudi v slovenščini, kar traja vse življenje in dokazuje ne samo njegovo povezanost s slovenskim znanstvenim slavističnim in slovenističnim svetom, marveč tudi njegovo osebno notranjo povezanost z domovino.

V Gradcu je ostal do začetka leta 1917, ko je postal profesor slavistike na univerzi v Leipzigu, ob razpadu stare monarhije pa je bil najprej imenovan za rednega profesorja slavistike v Zagrebu, vendar se je rajši odločil za praško univerzo, ker je videl v Pragi večjo in širšo možnost za povezavo slovanske slavistike.

L. 1920 je tako postal na praški univerzi redni profesor na novo ustanovljeni stolici za južnoslovenske jezike in književnosti, kjer je ostal do svoje upokojitve 15. januarja 1931. leta.

Vendar se z upokojitvijo njegovo znanstveno in publicistično delo ni končalo. Že pred tem je bil med pobudniki za ustanovitev Mednarodnih slavističnih kongresov in »Slovanskega ústava« v Pragi. Leta 1932 je bil izvoljen za njegovega predsednika. Vodil ga je skoraj deset let. V tem času je po Murkovi zaslugi Slovanský ústav (Slovanski inštitut) postal ne samo povezujoče središče vse slovanske slavistike, marveč tudi mednarodne. To ni bilo pomembno le v znanstvenem smislu, marveč v globljem smislu tudi slovansko kulturno politično, kar je v veliki meri bila tudi Murkova zasluga.

V knjigi »Zgodovina starejših južnoslovenskih književnosti« (»Geschichte der älteren südslavischen Literaturen«, leta 1908), med drugimi ugotavlja: »Šele južno od Save in Donave je torej od Cirila in Metoda na Moravskem in Panoniji posejana setev

obrodila bogate sadove, zakaj po njuju v cerkveni in knjižni jezik dvignjeno jugoslovansko narečje se je v 10. in 11. stoletju za stalno razširilo skoro pri vseh slovanskih narodih« (str. 33).

V isti knjigi izreče tudi kritiko o poznejšem zaviralnem delu cerkvenoslovansčine:

»Kdor je prevzet od verskih in narodnostnih predsodkov ali pa zaslepljen od prevelikega filološkega ljubiteljstva, ki se na vsebino nič ne ozira, mora priznati, da je cerkvenoslovanski jezik postal s časom iz blagoslova prekletstvo za pravoslavne Slovane, zakaj v teku stoletij je postajal vse bolj organ mirovanja in nazadovanja, sleherni napredek narodnih jezikov in resnične slovanske kulture na osnovah splošne evropske je bil dosežen samo z borbo proti njemu in njegovim dokončnim umikom v Cerkev, z osvoboditvijo od Vzhoda ter s približanjem Zahodu. Odkrivanje in prikazovanje tega spreminjanja, ki se je pričelo že v srednjeveški Srbiji, posebno v območju varne omike, je zato velikega pomena tudi v južnoslovenski slovstveni zgodovini« (str. 13).

Prelom s tradicijo je predvsem začel izvajati razsvetljenec Dositej Obradović (1742—1811). Ustvaril je srbsko književnost, ki je bila namenjena ljudstvu in meščanstvu, pri kateri ni imela cerkev več odločilne besede. Končna emancipacija od cerkvenega jezika pa se začne z Vukom Karadžićem, katerega učitelj in vodnik je bil naš Kopitar, ki ga ni usmerjal in opozoril le na srbsko ljudsko pesem, marveč hkrati na narodni ljudski jezik, kar je pospešilo razvoj posvetne književnosti.

V svoji razpravi »Početek edinstvenega književnega jezika Hrvatov in Srbov«, ki ga je Murko objavil 1921. leta, ko se je obnovil boj o vprašanju, ali sta ta dva čisto samostojna jezika ali je to eden jezik srbohrvaški oziroma hrvaškosrbski, kar še danes ni za vse rešeno, ne jezikoslovno ne politično.

Murko se je v svoji razpravi odločil za enotnost ter svojo razpravo podprl z raziskavo in ugotovitvami večstoletnega, čeprav variiranega razvoja. Sploh se je Murko kot romantik boril za čim večjo povezanost slovanske in neslovanske slavistike in slovanske zavesti.

Skušal je ob vsaki priliki poudarjati, kar veže in ne kar razdvaja. Poleg tega je veliko storil tudi z osebnimi stiki z neslovanskimi slavisti, saj si je s svojim smotrnim dolgoletnim znanstvenim in publicističnim delom pridobil ugled med — v začetku bolj redkimi — neslovanskimi slavisti na zahodu.

Bil ni le znanstvenik in publicist, marveč tudi prizadevni organizator, ki je tudi s svojim osebnim nastopom znal privlačevati druge. Bil je demokrat po naturi, čeprav je to znanstveno in publicistično posredovalno nalogo za razširjanje in poglabljanje ne samo poznavanja slovanskih jezikov in književnosti, marveč tudi njihovih samobitnih narodnih kultur kljub nekaterim tujim vplivom večkrat terjalo od njega precej potrpežljivosti, da je rodilo v svojem času več kot relativne uspehe.

Murkova podrobna biografija prča o številnih zvezah s slavistiko slovanskih in neslovanskih narodov, hkrati pa tudi o številnih priznanjih. Med drugim je bil prvi slovenski slavist, ki je imel v maju 1928 predavanje na dotlej dokaj vase zaprti pariški Sorboni: »L'état actuel de la poésie populaire épique Yougoslave«. Razširjeno je kot uvod izšlo v publikaciji »La poésie populaire épique en Yougoslavie debut du XXe siècle« (Pariz 1929).

Govoril in pisal je v francoščini, poleg maternega jezika pa je mogel pisati in govoriti še v ruščini, češčini in seveda v nemščini, ki je bila uradni jezik na univerzi na Dunaju, v Gradcu in Leipzigu, hkrati pa večkrat tudi posredovalnik slavističnega znanstvenega dela z neslovanskim znanstvenim svetom.

Čeprav ni mogoče v tem spominsko priložnostnem spisu podrobneje navesti vsega, kar je trajno in razvojno vrednega v njegovem obsežnem slavističnem opusu, bi poleg že rečenega še omenil razpravo »František Celakovský in njegov krog«, ki je posebno poglavje v nemščini leta 1907 objavljene razprave »Nemški vplivi na začetek slovanske romantike«, vendar svoje široko zasnovane študije zaradi obilice gradiva ni mogel razširiti še na poljsko in rusko romantiko. Po Slodnjakovem mnenju je kot nekdanji germanist ta vpliv sicer ponekod preveč poudaril, vendar pravi slavist dr. Jože Glonar v SBL: »V tem fundamentalnem delu je prvi uvedel naziv romantika za rodoljubno šolo v češki književnosti in njej podobne pojave pri drugih Slovanih ter dokazal, da je romantični duh, ki je značilno oblikoval duševno lice Evrope v 19. stoletju, izšel iz Nemčije; rezultat, ki je bil takrat brez ugovora sprejet ne samo pri slavistih, ampak tudi v primerjajoči književnosti.«

Naslednji raziskovalci so to tezo omejili, kajti pojav romantike ni bil zgolj v nemški književnosti, marveč se je na npr. javil samostojno z Byronom na čelu tudi v angleščini. Zato ni naključje, da je Prešeren fragmentarno prevedel Byronovo »Parizino« — bržkone na Smoletovo pobudo, ki je imel več knjig v angleščini in tudi sam znal angleško.

Romantika pri slovanskih narodih je vzkliła iz njih narodnoljudskega in socialnega prebujanja, kakor priča npr. tudi delo Mickiewicza, iz katerega je Prešeren prevedel v nemščino njegov sonet »Resignacia«.

Slovanska romantika v književnosti ni vzkliła neposredno in zgolj iz prvih primerov v nemški romantiki, marveč so njene korenike v prebujajočih se razumnih slovanskih narodov, predvsem pa njihovih pesnikov, ki niso le prisluhnili temu preorojalnem duhu drugod, marveč je vzklił ta duh iz njih samih, kakor priča tudi romantično obdobje pri Puškinu, pri nas pa pri Prešernu, ki se je tega narodnega prebujanja v samem sebi kot narodni progresist in kot pesnik prej zavedal kakor široke ljudske množice.

V prvih letih po prvi svetovni vojni so se ponovno — kljub Prešernovi in Cankarjevi jasni in odločni besedi o samobitnosti slovenskega naroda in jezika — pojavljali v politiki kraljevine SHS ideje po vsaj postopni jezikovni in celo narodni spojitvi v »jugoslovanstvo« — ideja, ki kljub našemu odporu pri nekaterih niti še danes ni čisto utihnila. Ne smemo pozabiti, da še tako imenovana jugoslovanska deklaracija iz leta 1917 govori o treh plemenih in ne o samobitnih narodih. Celó v CK KPJ je njen član dr. Sima Marković zastopal v letih po prvi vojni idejo o spojitvi, čeprav je slovenski del partije stal odločno na Cankarjevem stališču.

Murko se je v takratnem boju najprej javil leta 1921 s člankom »Početek edinstvenega književnega jezika Hrvatov in Srbov«, ki je izšel v poljščini v zborniku, posvečenem slavistu Janu Baudouinu de Courtenayu. V kratki razpravi prikazuje zgodovino razvoja in problema od protestantizma in protireformacije dalje.

Leta 1922 je objavil v LZ razmišljanje »Slovenski jezik v Jugoslaviji«. Spis prikazuje strnjen zgodovinski pregled o razvoju in razmerju med srbohrvaščino in slovensščino in opozarja nekatere tiste, ki so takrat tudi na slovenski strani bolj ali manj zagovarjali strnitev. Nekateri so npr. predlagali, da bi naj znanstvena dela po možnost pisali v srbohrvaščini, ker bodo tako bolj dostopna širšemu znanstvenemu svetu v takratni kraljevini.

Murkov spis je zgodovinsko zanimiv še danes, saj vemo tudi po nedavnih polemikah, kako kljub dejstvom in sklepom našega osvobodilnega boja, revolucije, republiške in federalne ustave nekaterim zunaj Slovenije še zmeraj ni jasno ali tudi noče biti jasno, da je stvar za nas za vselej zaključena in dokončana.

Murko ugotavlja, da so v kraljevski skupščini po prvi svetovni vojni takratni slovenski poslanci s a m i pristali, da se vodi zapisnik le v srbohrvaščini. Murko sicer po svoje razmišlja »pro in contra«, ne opusti pa niti nekaterih kritičnih opomb na račun »državnega« in političnega pritiska unitarizma. Murko opozarja na dejstvo, da slovenski narod ne more pristati na jezikovno stapljanje že zaradi tega, ker živi velik del Slovencev izven monarhije pod Avstrijo in Italijo. Odločno zapiše med drugim: »Z ozirom na Slovence zunaj naše države ne more biti ni govora, da bi se opustil slovenski knjižni jezik...« Kljub nekaterim kompromisnim mislim, ki so razumljive pri njem ne samo iz tistega časa, marveč tudi iz preteklosti, zapiše, da bi bila »mnogo večja nesreča, ako bi bil 'zmagal' St. Vraz ter Slovenci ne bi dali jugoslovanskemu edinstvu Prešerna, Levstika, Jurčiča, Stritarja, Gregorčiča, Kersnika, Tavčarja, Aškercarja, Zupančiča, Ivana Cankarja in drugih pisateljev in ne bi tudi v bodočnosti razvijali vseh moči svojega nadarjenega ljudstva« (207).

S to mislijo je sam ovrgel nekatere prejšnje, čeprav po svoje dobronamerne, včasih po današnjem mnenju tudi nekoliko preproste misli romantičnega in demokratičnega slavista, hkrati pa misli vnetega in zaskrbljenega slovenskega, jugoslovanskega in slovenskega patriota.

Dostavlja pa še v obrambo slovenskega jezika nekaj primerov razumevanja pri posameznih srbskih in hrvaških književnikih, sklicuje pa se tudi na ruske filologe, s katerimi se je srečeval in ki so dajali priznanje slovenskemu jeziku.

Med drugim pa tudi zapiše, da je med vojno Ivan Cankar, ki je bil kot jugoslovanski republikanec nekaj časa celo interniran in o katerem vemo, da je leta

1915 v svojem članku »Slovenci in Jugoslovani« predlagal republiško federacijo vseh južnoslovanskih enakopravno združenih narodov, napisal, kakor pravi Murko, »v največjem trpljenju najlepše delo jugoslovanske književnosti (Podobe iz sanj)«.

Murko je dokazal že v svojem eseju »Nekaj misli k Prešernovemu življenjepisju« (ob stoletnici pesnikovega rojstva 1901. leta), da je popolnoma dojel veličino našega pesnika, ko je takoj v začetku svojega eseja zapisal: »Prešeren ni samo največji slovenski pesnik, ampak prvi lirik in rekel bi, tudi umetniški epik na celem slovan-skem jugu. Našo (takrat) ubožno lepo književnost je po slabih začetkih postavil takoj na evropsko stališče po vsebini in obliki, pri tem pa ostal popolnoma naroden«.

Osnovne misli tega spisa je zapisal že v poročilu o Korševem ruskem prevodu Prešerna (LZ 1890) in v slavnostnem govoru na Dunaju ob Prešernovi devetdesetletnici leta 1891 (LZ 1891, 81—87).

Razumljivo je, da je kot vseslovansko usmerjeni slavist posvetil med drugimi tudi dve razmišljanji slovanski ideji in Kollárju: »Sto let Kollárjeve Slovanske vzajemnosti« (1937) in »Slovanska ideja pred Kollárjem« (1938). V drugem daje kritični pregled razvoja slovanske ideje in njenih zarodkov do sredine 19. stoletja. Pri tem pa ne pozabi poudariti, da je že Bohorič opozarjal na sorodnost slovenske z drugimi slovanskimi jeziki, saj navaja za primerjavo v svoji slovnici očenaš v cirilici in glagolici, ki jo označuje kot hrvaško (Croaticae) in pravi »cum quibus ut plurimum Rutenica et Moscovita conveniunt, Bohemicae, Lusaticae (lužiščina) seu Vandalicae et Carniolanae linguae collationem«, kar dokazuje slovansko jezikovno primerjalno razgledanost slovenskega protestanta Bohoriča. Zato Murko na osnovi dolgega Bohoričevega predgovora izpričuje, da je bil Bohorič »mož močne slovanske zavesti«, kar je vredno poudariti še danes.

Kritično razmišljanje ob stoletju Kollárjeve »Slovanske vzajemnosti« končuje Murko iz zavesti svojega časa in razvoja slavistike kakor romantičnega slovanstva z besedami: »Kollarjeva ideja slovanske vzajemnosti, srečno izbran obrazec za razmere, nazore in čustva iz dobe slovanske romantike, se je torej ne samo trajno obdržal na literarnem področju, ampak je bil tudi uspešno prenesen na mnoga druga področja.«

Isti romantični vseslovan in slavist Murko kljub ne preveč prijaznim mednarodnim političnim razmeram zaključuje svoje razmišljanje optimistično, ko pravi v letu 1937 v omenjeni razpravi: »Čedalje bolj napredujoče zблиževanje med slovanskimi narodi v Kollárjevem duhu sicer tudi ustreza celotni razvojni poti človeške kulture in civilizacije in lahko pospešuje blaginjo ne samo Slovanom, ampak vsega kulturnega sveta.«

Ta misel priča o humanističnem poslanstvu slovanstva, in to komaj nekaj let prej, ko je začel Hitler svoj imperialistični pohod zoper Češkoslovaško, Poljsko, Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo.

Toda ali ni med drugo svetovno vojno oživljala na svoj način vseslovanske ideje celo Stalinova politika, saj je bil pod pokroviteljstvom SZ po vojni vseslovanski kongres v Jugoslaviji? Prav tako pa ne smemo spregledovati, čeprav se žal to dogaja, da je ruski revolucionar Mihael Bakunin, poznejši glavni zastopnik in ideolog mednarodnega anarhizma, izdal v revolucijskem letu 1848 »Manifest slovanskim narodom« s pozivom za ustanovitev svetovne slovanske republiške federacije. Njegov manifest ni za študij zgodovine o »slovanski vzajemnosti« in za nas nič manj zgodovinsko-politično važen, kakor je za zgodovino mednarodnega socializma »Komunistični manifest« Marxa in Engelsa. Delo in razvoj slavistike v 19. stoletju, ki sta povezana tako s Kopitarjem kakor z Miklošičem, sta izzvala celo Fridericha Engelsa, da je hotel napisati primerjalno gramatiko slovanskih jezikov, in se je zaradi tega seznanjal tudi s slovensčino, kakor se je ugotovilo po drugi svetovni vojni (prim. Friedrich Engels: Zwischen Bureau und Barrikade, Marxistische Blätter, Frankfurt am Main, 1970, str. 75). Namero pa je opustil, ko je izvedel, da tako primerjalno gramatiko pripravlja Miklošič.

Mladi slavist Murko je bil Miklošičev učenec, ki pa si je zadal nalogo, da ne nadaljuje samo njegovega dela, marveč, da ga dopolnjuje z novimi dognanji in raziskavami, ki pričajo za marsikatero Murkovo izvirno pot v razvoju slavistike, kateri je prispeval toliko razprav in člankov, da v tem priložnostnem spisu ne moremo navesti niti vseh daljših razprav in da se moramo na koncu omejiti le na glavno njegovo slovenico in na narodopisje, na zbiranje in raziskovanje srbske in hrvaške

ljudske pesmi. Vendar moram opozoriti ob stopetindvajsetletnici, da je slavist — akademik Anton Slodnjak izdal pri Slovenski matici leta 1962 Murkovo izbrano delo v eni knjigi s svojim kritičnim uvodom, prav tako pa so leta 1951 izšli pri isti založbi Murkovi »Spomini«, ki niso zanimivi le avtobiografsko, marveč tudi zgodovinsko.

Poleg že omenjenih odlomkov iz Murkovih daljših razprav je uvrstil Slodnjak v izbor med drugim še spis »Miklošičeva mladost in študijska leta«, življenjepisa »Karel Strekelj« in »Vatroslav Jagić«, od petih etnografskih spisov omenjam tri: »Nauki za Slovence«, »Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami« in »Zgodovinski podatki o slovenskih narodnih pesmih«. Iz Murkovih literarnozgodovinskih spisov je uvrstil Slodnjak v svoj izbor dva: »Kopitar in Vuk Karadžić« (1908. leta) in »Knjiga o Stanku Vrazu« (1910. leta), v poglavju »Gradivo« pa še dve poročili: »Stanko Vraz v Solčavi« in »Matija Čop v Lvovu«.

Nedeljiv del slavistike je narodopisje, naj si bo slovensko, slovansko ali mednarodno primerjalno. Na pomembnost zapisovanja in raziskovanja narodnega oziroma ljudskega pesništva je opozoril že Miklošič s štirimi razpravami. Murko mu je sledil z zbiranjem in preučevanjem srbohrvaške ljudske pesmi med ljudstvom samim, hkrati pa je svoje narodopisno raziskovanje razširil tako rekoč na vse, kar velja za ljudsko blago in za ljudsko ustvarjanje. Tako je napisal tudi primerjalno krajšo razpravo »Hiša Slovencev«.

Na zbiranje narodnega blaga je opozoril med drugimi tudi že Miklošič leta 1858, ko je pozval Slovence, naj »rajši zbirajo narodno blago in skrbijo za tisti jezik, ki jim ga je Bog dal, ne pa da se nevedni borijo za prazgodovino«.

Na pomembnost narodopisja za Slovence in del slavistike pa je opozoril Murko leta 1896 (LMS 1996, str. 75—137) v obsežnem spisu Narodopisna razprava v Pragi, ki je na koncu dodal še posebne Nauke za Slovence. V njih je predložil podroben načrt, kako naj se pri nas organizira etnografski študij in ustvarita zanj potrebna knjižnica in muzej. Na svoj način je te ideje realiziral v svojem delu doslej največji slovenski etnograf — akademik Ivan Grafenauer, ki je med drugimi napisal obsežni narodopisni monografiji o pesmi »Lepa Vida« (1943) in »Slovenske pripovedke o kralju Matjažu« (1951) in še razpravi »Ljudsko pesništvo« (v Narodopisju Slovencev). Z njimi je na izviren način uresničeval Murkove načrte in predloge iz leta 1896. Murko je bil tudi med glavnimi ustanovitelji praške slavistične revije *Slavia* (1922), ki izhaja še danes.

Zgodovina slavistike žal še ni napisana, čeprav sodi po svojih znanstvenih, nacionalnih kakor mednarodno primerjalnih ustvaritvah med najpomembnejše humanistične znanosti. Na Dunaju čaka že dolga desetletja korespondenca Frana Miklošiča, ki šteje okrog 300 števil, na svojega raziskovalca, urednika in izdajatelja.

Glavno Murkovo narodopisno raziskovanje je posvečeno srbskohrvaški ljudski epiki. Spoznal je, da jo je treba študirati v njenem okolju, med ljudstvom. Zato je že leta 1909 potoval po obmejnih krajih Hrvaške, Bosne in Dalmacije, leta 1913 po Posavju do Broda, po dolini Bosne in po Hercegovini. Že pri prvem potovanju je odkril, da epska pesem med ljudstvom še živi, da pa včasih posamezni pevci besedno in melodijsko stihe variirajo tudi iz trenutnega občutja in doživljanja. Že skoraj sedemdesetletnik je šel Murko znova na pot, ko je zaradi preučevanja epike prepotoval leta 1930 del severovzhodne Srbije, vzhodno Bosno, vso Črno goro, Metohijo, Staro Srbijo in vzhodni del novopazarskega Sandžaka. Leta 1931 (star sedemdeset let) je obiskal srednje in južno zahodno Srbijo, na vzhod od Morave Resavo, preostale dele južnovzhodne Bosne in gorata dela Dalmacije. Leta 1932 je prepotoval dalmatinske kraje, Dubrovnik in okolico, Boko Kotorsko, črnogorsko Primorje in obiskal nekatere dalmatinske otoke. Na nekaterih študijskih potovanjih ga je spremljal sin Vladimir, ponekod pa ga je zaradi nevarnosti napadov kačakov moralo varovati celo oboroženo spremstvo.

Svojega delovnega raziskovalnega potovanja pa ni opravljal le kot strasten znanstveni narodopisec, marveč iz globokega notranjega nagnjenja iz ljubezni do ljudskega ustvarjanja, saj se je sam kot sin preproste slovenske kmečke hiše vse življenje čutil kot slovenski, jugoslovanski in slovanski ljudski človek, hkrati pa je bil svetovljan. V slovenskem delu svojega narodopisja ni posvečal le pozornosti duhovni ljudski kulturi, marveč tudi snovni ljudski kulturi, v katero sodijo prav tako domača orodja in značajni kmečkih hiš. Njegovi spisi s področja narodopisja so tako številni, da tudi vseh ni mogoče omeniti v tem priložnostnem spisu.

O njem kot narodopiscu so pisali Glonar, Kotnik, Ivan Grafenauer, Vilko Novak, Torto Čebulović, kot slavistu pa pri nas Nahtigal itd. Nekateri so tudi kritično pretresli njegove nazore in izsledke, vendar pa je že pred desetletji dr. Jože Glonar v svojem prispevku za Slovenski biografski leksikon zapisal:

»Z vsem svojim delom na polju južnoslovanske etnografije je postal Murko vodilni znanstvenik na tem polju; njegovi izsledki in preizkušene metode so že davno prezete kot temelj za enaka dela v mednarodnem znanstvenem svetu«.

Čeprav so zastopniki novejšega narodopisja Murkovo delo kritično pretresli, v temeljih priznavajo pómembnost njegovega dela, kar velja tudi za vse njegovo slavistično in slovenistično delo. Bil je med zadnjimi klasični slavist z združenim romantičnim in realističnim duhom, zadnji klasični slavist z znanstveno in publicistično razgledanostjo po širokem svetu slovanskih književnosti in jezikov in s primerno primerjalno razgledanostjo evropskega jezikoslovja, književnosti in narodopisja. Zasluzno in z uspehom je po Dobrovškem, Kopitarju, Miklošiču in drugih slovanskih in neslovanskih slavistih v svojem življenjskem delu dalje oral preostalo ledino ter se kot znanstvenik in publicist in z globoko narodno in humanistično zavestjo trdno zapisal v zgodovino mednarodne slavistike in njenih področij.

Upravičeno je dr. Jože Glonar tudi zapisal, da se je v važnih trenutkih možato in neustrašeno oglašal, ko je šlo za usodo njegovega naroda in njegovih bližnjih in daljnih sorodnikov. To očetovo neustrašeno je izpričal tudi najmlajši sin Stanislav, ki je padel na Dolenjskem kot partizan. Za svojo znanstveno, publicistično in organizacijsko delo je dobil dopisni član SAZU Murko, ki je postal dopisni član JAZU že leta 1897, prav tako pa dopisni član SANU 1905. leta, med vsemi slovenskimi slavisti največ priznanj tudi v tujem svetu: bil je dopisni član Češke akademije znanosti, član Saksonske akademije znanosti, redni inozemski član Poljske akademije znanosti v Krakovu, dopisni član Bolgarske akademije, dopisni član Akademije znanosti ZSSR v Leningradu, dopisni član šole za slavistične študije v Londonu, podeljen mu je bil častni doktorat praške in ljubljanske univerze in še razna druga priznanja.

Zato se Slovenska akademija znanosti in umetnosti in z njo ves slovenski in jugoslovanski svet upravičeno spominja svojega dopisnega člana ob stopetindvajsetletnici rojstva, njegovega najboljšega in trajnega znanstvenega in publicističnega dela, s katerim se je zapisal v anale slovenske, jugoslovanske, slovanske in tudi mednarodne slavistike.

Bratko Kreft
SAZU v Ljubljani

РЕЗЮМЕ

Данная статья была прочитана в Словенской академии наук и искусств по случаю 125-летия со дня рождения слависта, публициста и этнографа Матије Мурко (1861—1952). В ней представлена его богатая и всесторонняя деятельность в разных областях славистики, словенистики, сравнительного языкознания и литературы.

В 1902 году Мурко встаёт на путь ученого-педагога в университете в Градце как профессор славянской филологии. С 1917 года до конца первой мировой войны он читает лекции в Лейпцигском университете. В этот период его избирают ординарным профессором славянской филологии Загребского университета. Однако он предпочитает работать в Праге, где 22 июля 1920 года ему присваивается звание ординарного профессора южнославянских языков и литератур.

Профессор Мурко становится одним из инициаторов основания Славянского института (Slovanského ústavu) в Праге, а в 1932 г. он избирается президентом этого института. В течение девяти с лишним лет институт под его председательством является центром международной славистики. Кроме того, Мурко один из первых инициаторов международных съездов славистов, проходящих и ныне через каждые пять лет в одной из славянских стран и объединяющих славистов всего мира.

В 1931 г. Мурко уходит на пенсию, но несмотря на это он продолжает свою исследовательскую работу в области южнославянского народного поэтического творчества (эпоса). Его обширный и разносторонний труд является продолжением работ Копитара и Миклошича. Эти исследования пополняют знания в области славянской и словенской лингвистики и этнографии и в то же время открывают новые главы.

Библиография творческой деятельности М. Мурко в области литературы была опубликована в его Мемуарах («Spomini», SM, Ljubljana 1951, str. 265—295).

BIBLIOGRAFIJA BORISA PATERNUJA
OB ŠESTDESETLETNICI

1949

B Med novostmi Mladinske knjige. — Ljudska pravica 4. I. 1949, 3.

1950

B Druga knjiga Kersnikovega Zbranega dela. — Ljudska pravica 3. VII. 1950, 3.

1951

B Pahorjev roman o Jurčiču. — Beseda 1, 1951/52, 87—89. (Jože Pahor: Pot desetega brata.)

1952

A Levstikov Martin Krpan. — F. Levstik: Martin Krpan, 1952, 53—77.

C Fran Levstik: Martin Krpan, 1952 (Klasje, 31).

1953

B Generalno čiščenje pojmov ali literarno rokovnjaštvo. — Beseda 2, 1952/53, 475—479.

Prispevek k čiščenju. — Beseda 2, 1952/53, 562—563.

S poti po Koroški. — Koledar Družbe sv. Mohorja, 1953, 166—175.

1954

A Umetnik v znanosti. — Ljudska pravica 25. VII. 1954, 6. (Ivan Prijatelj: Eseji in razprave, II.)

B Nova zgodovina slovenskega slovstva. — Slovenski poročevalec 19. I. 1954, 7. (Projekt Slovenske matice.)

1955

A Iz zgodovine slovenske literarne kritike. — JiS 1, 1955/56, 15—20, 47—54. (Janez Trdina: Pretres slovenskih pesnikov.)

Petrarca pri Slovencih. — Naši razgledi 4, 1955, 246—248. (Francesco Petrarca: Soneti in kancone, prev. Alojz Gradnik.)

B Ferdo Kozak: Od vojne do vojne. — Ljubljanski dnevnik 15. II. 1955, 6.

1956

A K razumevanju problema Trdina — Koseski. — JiS 1, 1955/56, 270—271.

1957

A Slovenska proza do moderne. Študije. — Koper, Lipa 1957, 154 str. Ponatis: 1965.

Dela so razvrščena po letih in v njihovih okvirih na tri skupine: *A* študije in razprave; *B* strokovni članki; *C* knjižno uredništvo. Ponatisi ali prevodi so priključeni prvi objavi. Naslovi samostojnih knjig so zapisani s polkrepkimi črkami. Načeloma so izpuščena poročila, diskusijski posegi in krajši prispevki v časopisju ali na radiu. Izbor je določil jubilarant sam.

Uporabljeni kratici: *JiS* = Jezik in slovstvo, *SR* = Slavistična revija. Črka *A*, *B* ali *C* velja za vse nadaljnje enote, dokler ni pripisana druga črka.

- B Problemi sodobne literarne zgodovine. — Beseda 6, 1957, 166—173. — JiS 3, 1957/58, 226—231, 277—283. (Ob knjigi Erik Lunding: Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft.)

1960

- A Slovenska literarna kritika pred Levstikom. — Ljubljana, Univerza 1960, 166 str.
Jurčičev Deseti brat in njegovo mesto v slovenski prozi. — J. Jurčič: Deseti brat, 1960, 206—266. Ponatisi: 1962, 1966, 1972, 1976. — Jurčičev Deseti brat i njegovo mesto u slovenačkoj prozi. J. Jurčič: Deseti brat, Sarajevo 1966, 223—242.
Problem katarze v Prešernovem Pevcu. — 900 let Kranja, 1960, 226—249.
Literarna zgodovina v sodobnem življenju. — JiS 6, 1960/61, 38—47. — Literarna zgodovina v sodobnem življenju in znanosti. Naši razgledi 10, 1961, 439—441. (Predavanje na 3. kongresu jugoslovanskih slavistov, Ljubljana 1961.)
- B Nekaj misli o naši sodobni prozi. — Naši razgledi 9, 1960, 92.
- C Josip Jurčič: Deseti brat, 1960 (Kondor, 37). Ponatisi: 1962, 1966, 1972, 1977. Prevod: Sarajevo 1966 (Jugoslavenski roman).

1961

- B Lukáčseva humanistična revolta. — Naši razgledi 10, 1961, 415.
Nova antologija slovenske književnosti. — Naši razgledi 10, 1961, 479—480. (Slovenska književnost, I, ur. Dušan Pirjevec.)

1962

- A Estetske osnove Levstikove literarne kritike. — Ljubljana, Slovenska matica 1962, 336 str. (Razprave in eseji, 2).
Lirika Jožeta Udoviča. — Problemi 1, 1962/63, 9—25.
- B Mladi tok povojne slovenske lirike. — JiS 8, 1962/63, 6—11. — Sodobna slovenska lirika. — Naši razgledi 11, 1962, 335—336.
Kulturni delavec v sodobnem času. — Mlada pota 10, 1961/62, 393—395.
Alojz Gradnik. — Naši razgledi 11, 1962, 291.
K polemiki okoli »literarnega mentorstva«. — Problemi 1, 1962/63, 256—257.
Nekaj problemov naše kritike. — Problemi 1, 1962/63, 295—297. — Prevod: Nekoliko problema naše kritike. Stvaranje (Cetinje) 18, 1963, 416—418.

1963

- A Kersnikove Kmetske slike. — J. Kersnik: Kmetske slike, 1963, 61—86. Ponatisi: 1965, 1974, 1982.
Strnišev Odisej. — Problemi 1, 1962/63, 970—978.
Tauferejev Jetnik prostosti. — Problemi 1, 1962/63, 979—988.
Kocbekova Groza. — Problemi 1, 1962/63, 1105—1125.
Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti. — SR 14, 1963, 153—180. (Predavanje na 5. mednarodnem slavističnem kongresu, Sofija 1963.)
- B Monopolizem poguma. — Problemi 1, 1962/63, 474—476.
O literaturi in literarni kritiki. — Problemi 1, 1962/63, 582—584.
- C Janko-Kersnik: Kmetske slike, 1963 (Kondor, 61). Ponatisi: 1965, 1974, 1982.

1964

- A Krakarjev Cvet pelina. — Problemi 2, 1964, 9—16.
 Menartovi Semafori mladosti in Bela pravljica. — Problemi 2, 1964, 283 do 287.
 Minattijeva lirika. — Problemi 2, 1964, 613—614.

1965

- A Prešeren France. — Enciklopedija Jugoslavije (Zagreb) 6, 1965, 607—609.
 Povojna lirika Antona Vodnika. — Problemi 3, 1965, 220—253.
 Krakarjevi Iskalci biserov. — Problemi 3, 1965, 434—439.
 Razvoj slovenske literature. — Seminar za slovenski jezik, literaturo in kulturo, 1965, 9 str.
 Sodobna slovenska lirika. — Seminar za slovenski jezik, literaturo in kulturo, 1965, 19 str. — Naši razgledi 14, 1965, 306—307, 327.
 B Na razpotju kriterijev. — Naši razgledi 14, 1965, 28—29. (V visokem šolstvu.)
 Miško Maček, Ujeti krik. — Naši razgledi 14, 1965, 480—481.

1966

- A Spremna beseda. — Edvald Flisar: Symphonia poetica, 1966, 107—114.
 Šalamunov Poker. — Naši razgledi 15, 1966, 138.
 Razvoj in tipologija slovenske književnosti. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 2, 1966, 15 str. — JiS 11, 1966, 246—252. — Predavanja iz literarne in kulturne zgodovine, 1968, 19 str. — Slovenski jezik, literatura in kultura, 1974, 131—144.
 B Beseda ustvarjalcev. — Knjiga 66, 79—81.
 Jubilej prof. dr. Marje Boršnikove. — Naši razgledi 15, 1966, 36—37.
 C Fran Levstik: Pesmi, 1966 (miniaturna izdaja).

1967

- A Lirika. — B. Paternu, H. Glušič in M. Kmecl: Slovenska književnost 1945 do 1965, I, 1967, 7—227.
 Funkcija besede v poeziji. — Dialogi 3, 1967, 516—522.
 Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu XIX. stol. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 3, 1967, 19 str. — JiS 13, 1968, 1—10. — Nastanek i razvoj dvije prozne strukture u slovenačkom realizmu. Izraz (Sarajevo) 18, 1974, 65—78.
 Nova dela češkega strukturalizma. — SR 15, 1967, 275—296. (Struktura a smysl literárního díla, Praga 1966.)
 B Živa književna istorija. — Književne novine (Beograd) 19. VIII. 1967, 12.
 C France Prešeren: Poezije, 1967 (4 gramofonske plošče).
 Slovenska lirika 1945—1965, 1967.

1968

- A Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike. — SR 16, 1968, 7—64. (Predavanje na 6. mednarodnem slavističnem kongresu, Praga 1968.)

1969

- A Borova lirika. — M. Bor: Pesmi, 1969, 57—82.
Ivan Cankar in slovenska literarna tradicija. — SR 17, 1969, 117—127.
Tematska kontinuiteta pri uvajanju novih stilov v slovensko pesništvo, od baroka do moderne. — SR 17, 1969, 233—264. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 5, 1969, 15 str.
- B Menartova antologija. — Naši razgledi 18, 1969, 395. (Iz roda v rod duh išče pot.)
- C Matej Bor: Pesmi, 1969 (Kondor, 108).
Janko Kersnik: Izbrano delo, I—II, 1969 (Naša beseda). Ponatisi: 1971, 1974, 1976.

1970

- A Problem dveh tipov slovenske književnosti s posebnim ozirom na njen koroški del. — JiS 15, 1969/70, 215—225. — Koroška in koroški Slovenci, 1971, 364—375. — Koroški kulturni dnevi, 1973, 87—99.
Sodobna slovenska književnost v srednji šoli. I. Lirika. — JiS 16, 1970/71, 49—55. — Naši razgledi 19, 1970, 572.
Jenkova filozofska lirika. — Kranjski zbornik, 1970, 324—334. — JiS 16, 1970/71, 81—94.
Prešernov Krst pri Savici. — F. Prešeren: Krst pri Savici, 1970, 51—131.
Zgodovinski in tipološki oris slovenske poezije. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 6, 1970, 107—118.
Gradnikovo mesto v razvoju slovenske lirike. — SR 18, 1970, 163—178. — Srečanja 5, 1970, št. 25/26, 35—39.
- B Problem »teorija-empirija« v literarni znanosti. — Anthropos 1, 1970, 183—184.
Kaj je književnost za otroke. — Dialogi 6, 1970, 90—91.
Nekaj problemov slovenske literarne zgodovine. — Naši razgledi 19, 1970, 172—173. — Neki problemi slovenačke historije. Izraz (Sarajevo) 19, 1975, št. 7, 18—22.
- C France Prešeren: Krst pri Savici, 1970 (Iz slovenske kulturne zakladnice, 11).

1971

- A Entwicklung und Typologie der slowenischen Literatur. — Serta slavica in memoriam Aoisii Schmaus (München) 1971, 557—566. — Razvoj in tipologija slovenske književnosti. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 7, 1971, 18 str. — Slovenski jezik, literatura in kultura, 1974, 131—144.
Avantgardizem v navzkrižju struktur. — SR 19, 1971, 241—271. (Ob zborniku Katalog 2.)
- B Poročilo katedre za zgodovino slovenske književnosti o stanju stroke in delovnem načrtu. — JiS 17, 1971/72, 89—91.
Program raziskovalnih nalog literarnih zgodovinarjev-slavistov in predlogi, ki jih narekuje položaj stranke. — JiS 17, 1971/72, 127—131.
Živi Orfej. — Naši razgledi 20, 1971, 176—177. (Ocena antologije.)

Prešeren in evropska romantika. — SR 19, 1971, 75—96. (Ocena knjige Janka Kosa.)

Nova razprava o Goetheju pri Slovencih. — SR 19, 1971, 323—326. (Lojze Krakar: Goethe in Slovenien.)

C Slovensko berilo za prvi razred srednjih šol, 1971 (sourednik, pisec opomb, str. 260—285). Ponatisi: 1973, 1974, 1977, 1979.

1972

A Študij sodobne literature na univerzi. — Naši razgledi 21, 1972, 535. (Predavanje na jugoslovanskem slavističnem kongresu, Beograd 1972.)

Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki. — SR 20, 1972, 377—406. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 8, 1972, 135—172.

Poglavje iz slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva. — SR 20, 1972, 161 do 180.

Slovenska poezija. — Sodobnost 20, 1972, 435—444. — Istoriska in tipološka skica na slovenečkata poezija. Slovenečka poezija (Skopje) 1972, 5 do 22. — La poésie slovène. Le livre slovène 10, 1972, 49—58. — Slovenačka poezija. Izraz (Sarajevo) 17, 1973, 109—124. — Slovenska poezija. Slovenski jezik, literatura in kultura, 1974, 145—164.

B profesor Emil Štampar — šestdesetletnik. — JiS 17, 1971/72, 257.

Brnčić Ivo. — Leksikon pisaca Jugoslavije (Novi Sad) 1, 1972, 356—357.

C Slovenečka poezija, Skopje 1972 (sourednik).

Slovensko berilo za drugi razred srednjih šol, 1972 (sourednik, pisec opomb, str. 319—357). Ponatisi: 1974, 1977, 1978.

1973

A Recepcija romantike v slovenski poeziji. — SR, 21, 1973, 113—148. (Predavanje na 7. mednarodnem kongresu, Varšava 1973). — Problem romantike v slovenski poeziji. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 9, 1973, 119—126.

France Prešeren in naš čas. — Sodobnost, 21, 1973, 623—627. — Sodobni slovenski esej, 1979, 337—345. — France Prešeren notre contemporain. Le livre slovène 18, 1980, 69—72.

C Slovensko berilo za tretji razred srednjih šol, 1973 (sourednik). Ponatisi: 1975, 1977, 1980.

1974

A **Pogledi na slovensko književnost.** Študije in razprave. Ljubljana, Partizanska knjiga 1974. (Pogledi, 1).

I. knjiga, 484 str. Vsebina: Razvoj in tipologija slovenske književnosti. Problem dveh tipov slovenske književnosti s posebnim ozirom na njen koroški del. Slovenska poezija. Od kmečke puntarske do partizanske pesmi. Tematska kontinuiteta pri uvajanju novih stilov v slovensko pesništvo od baroka do moderne. Recepcija romantike v slovenski poeziji. Prešernov Krst pri Savici. Problem katarze v Prešernovem »Pevcu«. France Prešeren in naš čas. Struktura in funkcija Jenkove paradije v razkroju slovenske romantične epike. Jenkova filozofska lirika.

II. knjiga, 464 str. Vsebina: Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti. Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja. Jurčičev Deseti brat in njegovo mesto v slovenski prozi. Kersnikove Kmetške slike. Ivan Cankar in slovenska literarna tradicija. Gradnikovo mesto v razvoju slovenske lirike. Borova lirika. Poglavlje iz slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva. Sodobna slovenska lirika. Funkcija besede v poeziji. Šalamunov Poker. Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki. Avantgardizem v navzkrižju struktur. Problem študija sodobne literature na univerzi. Sodobna slovenska književnost v srednji šoli. Nekaj problemov slovenske literarne zgodovine. Problem »teorija-empirija« v literarni znanosti. Pred mikrofonom.

Od kmečke puntarske do partizanske pesmi. — Kmečki upori v slovenski umetnosti, 1974, 31—46.

Poglavje iz geneze Prešernovega sloga. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 10, 1974, 61—71. — Slavia (Praga) 44, 1975, 7—16.

Prešernova osebnost. — SR 22, 1974, 383—423.

B Nekaj pripomb ob starogorskem rokopisu. — JiS 19, 1973/74, 309—310.

Prešernovo mesto v razvoju slovenske kulture. — C. Avguštin, B. Jenčič in B. Paternu: Prešernov muzej v Kranju, 1974, 3—10.

1975

A Problem tipološkega proučevanja književnosti. — JiS 20, 1974/75, 264—268. (Predavanje na 8. jugoslovanskem slavističnem kongresu, Zagreb 1975.) — Von der Geschichte zur Typologie der Literatur. Zeitschrift für Slavistik (Berlin) 23, 1978, 490—493. (Predavanje na konferenci mednarodne komisije za poetiko in stilistiko, Leipzig 1977.)

Esej o Messnerju. — J. Messner: Skurne storije, 1975, 251—268.

B Zrel in udaren humanizem. — Delo 10. II. 1975, 4. (Iz govora na Prešernovi proslavi, Celovec.) — Večer 7. II. 1975, 6. — Slovenski vestnik (Celovec) 6. II. 1976, 3 + 7.

O položaju humanističnih ved. — Raziskovalec 1, 1975, 260—261.

Martinovičev Prešeren. — SR 23, 1975, 71—79. (Juraj Martinović: Apsurd i harmonija.)

C Janko Messner: Skurne storije, 1975 (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).

Slovensko berilo za četrti razred srednjih šol, 1975 (sourednik, pisec opomb str. 231—405). Ponatis: 1980.

1976

A France Prešeren in njegovo pesniško delo. I. knjiga. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1976, 299 str. (Kultura)

Esej o treh pesnikih. — K. Kovič, D. Zajc in G. Strniša: Pesmi, 1976, 139—175.

Esej o Lipušu. — F. Lipuš: Škorenj, 1976, 215—282.

Prešernov Sonetni venec. — F. Prešeren: Sonetni venec, 1976, 93—84.

Neznano slovensko narodnoosvobodilno pesništvo. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 12, 1976, 89—98. — Naši razgledi 25, 1976, 560 do 562.

Izhodišča Prešernovega sonetizma. — SR 24, 1976, 39—55.

- B Položaj humanističnih ved. — Delo 6. XI. 1976, 22.
 Marja Boršnikova. Sedemdesetletnica. — Naši razgledi 25, 1976, 45—46.
- C Kajetan Kovič, Dane Zajc in Gregor Strniša: Pesmi, 1976 (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).
 Florjan Lipuš: Škorenj, 1976 (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).
 France Prešeren: Sonetni venec, 1976 (Iz slovenske kulturne zakladnice, 18).

1977

- A France Prešeren in njegovo pesniško delo. II. knjiga. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1977, 343 str. (Kultura)
- Prešernova Zdravljica v letu 1937. — Ljubljana, Komunist 1977, 56 str. — Odlomka: Delo 23. IV. 1977, 26—27; Komunist 6. II. 1978, 28.
- Esej o Kavčiču. — V. Kavčič: Pustota, 1977, 263—274.
- Neznano slovensko narodnoosvobodilno pesništvo. — Osvoboditev Slovenije 1945, 1977, 353—360. — Introduction à la poétique de la poésie slovène de la resistance. Le livre slovène 15, 1977, št. 3/4, 13—20.
- Tipološke značilnosti slovenskega romantizma. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 13, 1977, 17—27.
- Poetika slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva 1941—1945. — SR 25, 1977, 161—193. (Predavanje na 8. medn. slavističnem kongresu, Zagreb 1978.) — Odlomka: Delo 18. II. 1978, 28—29; TV-15 21. IX. 1978, 37.
- B Martinovičev Kette. — SR 25, 1977, 107—109. (Juraj Martinovič: Poezija Dragotina Ketteja.)
 Bernikov Cankar. — SR 25, 1977, 376—378. (France Bernik: Cankarjeva zgodnja proza.)
- C Neznano narodnoosvobodilno pesništvo. — Tribuna 14. IV. 1977, 7—10. (Sourednica Marija Stanonik.)

1978

- A Problem jezikovne inflacije v književnosti. — JiS 23, 1977/78, 175—179. — Sodobnost 26, 1978, 175—179.
 Levstikov Martin Krpan med mitom in resničnostjo. — SR 26, 1978, 233 do 252. — F. Levstik: Martin Kerpàn z Verha, 1981, 13—28.
 Župančič in povojna slovenska poezija. — Sodobnost 26, 1978, 801—808; Oton Župančič, 1979, 241—251.
- B K problematiki današnje literarne kritike. — Naši razgledi 27, 1978, 13.

1979

- A Esej o treh lirskih naših dni. — S. Makarovič, N. Grafenauer in T. Šalamun: Pesmi, 1979, 149—202. — Odlomek: Ljudsko besedišče za zahtevno izpoved, Delo 22. III. 1979, 15 (Književni listi).
 Problem literarnostilne diferenciacije v slovenski književnosti razsvetljenstva. — Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1979, 37—56.
- Uvod v poetiko slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva 1941—1945. — Plenum kulturnih delavcev Osvobodilne fronte 5: Kultura, revolucija in današnji čas, 1979, 35—44.

- Boris Kidrič in umetnost. — Plenum kulturnih delavcev Osvobodilne fronte 6: Prispevki Borisa Kidriča k slovenski kulturi, 1979, 22—27. — Delo 15. II. 1979, 16 (Književni listi).
- Poglavje iz tipologije slovenske proze 19. stoletja. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 15, 1979, 183—187.
- Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije. — SR 27, 1979, 325—343. — Odlomek: Jenko v razvoju slovenske poezije. Delo 31. V. 1979, 13 (Književni listi).
- K vprašanju Prešeren-Fister. — Teorija in praksa 16, 1979, 640—643. — Delo 5. IV. 1979, 15 (Književni listi). — Dr. Anton Fister v revoluciji 1848, 1980, 101—105.
- B Nam pesmi ne morejo vzeti! O slovenskem narodnoosvobodilnem pesništvu. — Dnevnik 28. IV. 1979, 5.
- Kulturni spomin na odhajajoče leto. — Delo 22. XII. 1979, 52.
- Pouk slovenščine v srednji šoli. — Naši razgledi 28, 1979, 413.
- C Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer in Tomaž Šalamun: Pesmi, 1979 (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).
- Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1979 (Obdobja, 1).

1980

- A Polifonija slovenske lirike. — Delo 23. V. 1980, 16 (Književni listi).
- Folklorizacija literature in literatizacija folklore. — Glasnik Slovenskega etnološkega društva 20, 1980, 71—80. — Delo 26. II. 1980, 13 (Književni listi).
- Sodobna slovenska lirika — Slowenische Lyrik der Gegenwart. — Na zeleni strehi vetra — Auf dem grünen Dach des Windes (Celovec) 1980, 178 do 211.
- Spremna beseda. — M. Ribičič: Pesmi partizana Cirila, 1980, 49—90 (tudi v srbohrv. in angleščini). — Odlomek: Boj, trpljenje in upanje. Delo 25. XII. 1980, 16 (Književni listi).
- Poezija na prelomu iz romantike v realizem. Teze. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 16, 1980, 93—94.
- Prelom med romantiko in realizmom v slovenski liriki 19. stoletja. — SR 28, 1980, 241—250.
- B Revija Primerjalna književnost. — SR 28, 1980, 112—114.
- Raziskovalno delo v visokošolskem izobraževanju. — Univerza v združenem delu, 1980, 271—272.
- C Na zeleni strehi vetra — Auf dem grünen Dach des Windes, Celovec 1980 (sourednik).
- Mitja Ribičič: Pesmi partizana Cirila (1942—1944), 1980 (tudi pisec opomb).

1981

- A Ob Adamičevem pisateljevanju. — JiS 27, 1981/82, 42—44.
- Nastajanje Adamičevega sestava vrednot ob Ameriki in Jugoslaviji. — Louis Adamič, 1981, 85—101.
- Konstituiranje slovenske poezije. — Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1981, 7—28. — Odlomka: Delo 26. VII. 1980, 13 (Književni listi); Dnevnik 3. VII. 1980, 8.

- Razpotja sodobne slovenske literarne kritike. — Plenum kulturnih delavcev Osvobodilne fronte 9: Vloga kritike v sodobni umetnosti, 1981, 33—56. — Delo 8. X. 1981, 13 (Književni listi).
- Problemi sodobnega slovenskega vojnega romana. — SR 29, 1981, 473—502. — Odlomka: Delo 21. V. 1981, 6 (Književni listi); Dnevnik 23. V. 1981, 8.
- Pesmi Lojzeta Žabkarja. — L. Žabkar: Brevir moj v travi, 1981, 79—85.
- B Prispevek k razpravi o zgodovini starejšega slovenskega slovstva. — Glasnik Slovenske matice 5, 1981, 83—85.
- Der »verbesserte« Cankar. — Integral (Dunaj) 6, 1981, 43.
- Unterstellung ohne Argumente. — Integral (Dunaj) 6, 1981, 59.
- C Obdobje romantike v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi, 1981 (Obdobja, 2).
- Lojze Žabkar: Brevir moj v travi, 1981.
- Fran Levstik: Martin Kerpàn z Verha, 1981.

1982

- A La poesia romantica slovena al punto d'incontro di tre culture. — Il contributo sloveno al convegno di studi sull'identità culturale di Alpe Adria (Benetke) 1982, 3—9. — Slovenska romantična poezija na stičišču. Delo 7. X. 1982, 7 (Književni listi).
- Književnost in zgodovina ob tematiki NOB. — Delo 21. V. 1982, 3 (Književni listi). — Odnosot na književnota i istorijata kon tematika NOB. Treta programa Radio Skopje, 1983, št. 11/15, 283—290.
- Problem smrti v sodobni slovenski književnosti. — Delo 28. X. in 4. XI. 1982, 8—9 (Književni listi). — Samomor in Slovenci, 1983, 236—250.
- K tipologiji realizma v slovenski književnosti. — Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1982, 7—29. — Odlomka: JiS 27, 1981/82, 1—9; Delo 16. VII. 1981, 3 (Književni listi).
- Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 18, 1982, 23—31.
- B Hrvaški Prešeren. — Delo 7. V. 1982, 3 (Književni listi). (Prev. Luko Paljetak, Zagreb 1982.)
- Marja Boršnik. (24. I. 1906 — 10. VIII. 1982.) — JiS 28, 1982/83, 1.
- Henry R. Cooper, Prešeren's Erotic Poetry. — SR 30, 1982, 227—230.
- Marja Boršnik (1906—1982). — SR 30, 1982, 512—516.
- C Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1982 (Obdobja, 3).

1983

- A Od Prešerna do Kranjca. — Delo 20. X. 1983, 8 (Književni listi). — Plenum kulturnih delavcev Osvobodilne fronte 11: Miško Kranjec, 1984, 48—50.
- Matej Bor. — Naši razgledi 32, 1983, 228.
- Problem simbolizma v slovenski književnosti. — Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi, 1983, 39—75. — Odlomek: Vidiki historičnega pojmovanja dobe. Delo 30. VI. 1983, 7 (Književni listi).
- Poetika Prešernovega Krsta pri Savici. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 19, 1983, 23—32. — Zbornik Matice srpske za slavistiku (Novi Sad) 29, 1985, 61—67.

- Problem realizma in modernizma v povojni slovenski liriki (1945—1980). — SR 31, 1983, 89—106. (Predavanje na 9. mednarodnem slavističnem kongresu, Kijev 1983.) — Problem realizma i modernizma u poslijeratnoj slovenačkoj lirici (1945—1980). Izraz (Sarajevo) 29, 1984, št. 9, 137—156.
- Kersnikovo mesto v razvoju slovenskega romana. — SR 31, 1983, 391—411. — J. Kersnik: Ciklami in Agitator, 1984, 339—392.
- B Kako do skupnih jeder. — Delo 8. X. 1983, 2.
- Različni modeli skupnega. — Dnevnik 11. X. 1983, 3.
- Jugoslovansko jedro pravzaprav ni slovenski problem. — Teleks 20. X. 1983, 15—17.
- O programskih jedrih. — Večer 18. X. 1983, 6.
- Profesorici Marji Boršnikovi v slovo. — Vestnik (Univerza E. Kardelja) 12, 1983, 112—114.
- 1984**
- A Kaj hočemo s poukom književnosti? — JiS 29, 1983/84, 155—162. — Odlomek: Delo 15. XII. 1983, 10 (Književni listi). — Šta očekujemo od nastave književnosti. Književna reč (Beograd) 12, 1984, št. 232, 233. — Pridenos kon novata zamisla za jugoslovanskoto »jadro«. Treta programa Radio Skopje, 1984, št. 20, 145—156.
- Temelji poetike slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva 1941—1945. — Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji (Skopje) 1984, 219—227. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 21, 1985, 179—189.
- Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela. — Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1984, 41—68.
- Protestantism and the Emergence of Slovene Literature. — Slovene Studies (New York) 6, 1984, 73—91. — Odlomek: Kulturna dozorelost reformacijskega jezika. Delo 28. VI. 1984, 7 (Književni listi).
- B Ko so padale meje med literaturo in življenjem. — Večer 27. XI. 1984, 6.
- Raziskave s področja literarnih znanosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. — Wiener slawistischer Almanach, 1984, pos. zv. 13 (Protestantismus bei den Slowenen — Protestantizem pri Slovencih), 273—280.
- 1985**
- A Kosmačevo pripovedništvo med arhaiko in modernizmom. — C. Kosmač: Pomladni dan, 1985, 313—352. — SR 33, 1985, 1—15.
- Kocbekova kontinuiteta modernizma. — Naši razgledi 34, 1985, 420.
- Dimensioni ideologiche e letterarie della riforma slovena — Ideološke in literarne razsežnosti slovenske reformacije. — Parola e libro — Beseda in knjiga (Trst) 1985, 13—20. — Temeljni pomen slovenske reformacije. Delo 31. XII. 1985, 7 (Književni listi). — Zgodovinski časopis 39, 1985, 385—388.
- Slovenski modernizem. — Sodobnost 33, 1985, 1015—1029. (Predavanje na Nobelovem simpoziju Slovanske literature in modernizem, Stockholm 1985.)
- B Izvirna, ustvarjalna in kulturna pamet. Ob Prešernovem trenutku ljubljanske univerze. — Delo 14. II. 1985, 7 (Književni listi).
- Nobelov simpozij na Švedskem o modernizmu v slovanskih literaturah. — Delo 15. VIII. 1985, 7 (Književni listi).

Znanstveno preučevanje avantgard (okrogla miza). — Primerjalna književnost 8, 1985, 4.

Ideološka kritika tu več ne zadošča. — Slovenski narod in slovenska kultura, 1985, 143—146. — Sodobnost 33, 1985, 261—263.

1986

A Jezik v skupnem prostoru tesnobe. — JiS 31, 1985/86, 145—147.

B Nove vzporednice s Francetom Prešernom. Kako je s strogostjo pesniške besede. — Delo 6. II. 1986, 3 (Književni listi).

Vrednost pesniške besede. — Delo 8. V. 1986, 7 (Književni listi). (Poezija Edvarda Kocbeka.)

Paternu je bil ali je član več uredniških odborov ali izdajateljskih svetov serijskih publikacij. Tehtnejše je njegovo delo pri knjižni zbirki Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev (sourednik 1975—1980) in pri Slavistični reviji (od 1970 naprej je urednik za literarne vede) ter pri delih, ki jih bibliografija navaja v poglavju C.

Jože Munda
ZRC SAZU, Ljubljana

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 х
Makedonski	ѓ ĝ	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ d	Srbohrvatski	ц dž
Ruski	е e	Ruski	щ šč
Ruski	ѐ è	Bolgarski	щ št
Ukrajinski	є je	Ruski	ь '
Ukrajinski	и y	Bolgarski	ъ ä
Ukrajinski	і i	Ruski	ы y
Ukrajinski	ї ji	Ruski	ъ "
Ruski	й j	Ruski	ѣ ě
Makedonski	ќ k	Ruski	э è
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	я ja
Srbohrvatski	ћ ć		

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/imeiti, pošljejo uredništvu ustrezno 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.

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

Glavni sofinancer Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani