

LJUBLJANSKI ZVON

Mesečnik za književnost in prosveto

XLIII. letnik

1923

10. številka

Dr. J. Kelemina:

Pesnikova osebnost.

(Odlomek iz «Uvoda v literarno vedo».)

Zanimanje za pesnikovo osebnost ne izvira samo iz neke radoznalosti za življenske okolnosti moža, čigar pesniška dela smo čitali in vzljubili, marveč nam je dandanes ustvarjajoč individuj važnejši kot njegova snov. Ta za- X. 10 dobi za nas svojo veljavo šele, ako smo opazili, da jo je obdeloval človek, ki občuti na svoj način, ki ga moremo umeti. V tem zmislu smemo reči, da je človek za nas zanimiv predmet, zanimivejši kot njegovo delo, katero pride za nas v poštev kot izraz določene pesniške osebnosti. Dandanes se vprašamo manj, kaj se pri- poveduje, kot pa, kako se pripoveduje; danes smo manj lačni snovi, a smo postali artistični. Nepobitna resnica se zdi, da nikdo ne more ustvarjati genijalnih del, kdor ni sam genijalen.

Tako sta torej kritični literarni vedi odkazani dve temeljni nalogi: analizirati ustvarjajoči individuj in pa njegove stvaritve; oba dela zavisita med seboj kot temelj in pa zgradba, a tvorita celoto, ker je potrebno, reducirati literarne elemente na njih psihični korelat: to je, kritična analiza se «razširi» v sintezo. Ocenjujoč organizem umetnine kot prirodni izraz ustvarjajoče osebnosti, smo pripoznali i subjektivni i objektivni strani in- dividualnega umetniškega udejstvovanja njeno upravičenost.

Da je treba iskati ključ za umetnikovo delo v njegovi osebnosti, ni tako novo spoznanje, kot da se literarna veda z njim ni mogla ali ni umela okoristiti v dovolj izdatni meri; starejše biografije so dostikrat bolj zmes življenskih dat in anekdot, kot pa resen poskus vpostaviti med pesnikom in njegovimi deli tesen spoj v navedenem pravcu. Razliko in razvoj metod lahko zasledujete v «Allgemeine Deutsche Biographie», ki je ena največjih zbirk in ki je imela kot sotrudnike pač vse važnejše literarne

zgodovinarje. Površnost strese brže bolje svoje blago na knjižni trg; metodično delo ga gnete in prireja, zgledujoč se na zgodovinski, socialni ali naravopisni vedi.

Naloga, analizirati osebnosti, pripada diferencialni psihologiji. Cilj takim razpravam je pa lahko stavljen različno. Na bistveno psiholoških tleh se kreta preiskovalec, ako si skuša raztolmačiti zgodovinsko delovanje umetnikovo kot učinek njegove duševnosti, ki nam je kot nekaj singularno-služajnega podana empirično.

Tudi ako je naloga stavljena v tej omejenosti, se meša v diskusijo vprašanje o razmerju med individualno psihološko enkratnostjo in transsubjektivno zakonitostjo, med historično pogojenostjo in immanentno nujnostjo. Opis kake duševnosti se s čisto psihološkimi sredstvi ne dá izvršiti — scilicet, ako človek ni neomejen «psihologist». Kot druga in višja naloga je stavljena torej: odkriti v očitovanjih te in one zgodovinske osebnosti nečasovne vrednote in nadzgodovinske spoje, razbrati iz individualne in časovno pogojene dejanstvenosti tako rekoč nje metafizični zmisel.

Razlika med enim in drugim načinom razpravljanja postane jasna, ako pregledujete katero izmed številnih začetniških del, kjer skuša avtor svojega pesnika podvzeti pod neki psihološki tip in na temelju psihofiziološke strukture in pogojenosti izkazati njega delovanje kot «nujen» izraz pesniške osebnosti. V takih razpravah ne pridejo prav do veljave vprašanja, ki jih hoče, recimo, razrešiti Simmel v svojem Goetheju (Lipko, 1918); tukaj si postavi pisatelj nalogo, določiti duhovno zmisel Goethejeve eksistence. Pod duhovno zmislijo razume razmerje Goethejeve osebnosti in njenega udejstvovanja k velikim kategorijam umetnosti in intelekta, prakse in metafizike, narave in duše — in pa razvoj, ki so ga te kategorije doživele z Goethejem. Razmotriva se o zadnjih kakovostih in motivih pesnikove duhovnosti, ki oblikujejo in določajo njegovo pesniško in znanstveno delo in njegovo svetovno naziranje, skratka, «prafenomen Goethe», ki odseva iz stoterih izjav. V tako stavljeni nalogi se ne išče šele spoznavanje duhovne osebnosti, temveč njeno umevanje, ne vprašuje se za posamičnosti, temveč za spoje med njimi; v središču stoji pri takem preiskovanju nekako naziranje o osebnosti, koje se skuša raztolmačiti tretjim osebam s pomočjo naših velikih duhovno-zgodovinskih pojmov, pripadajočih našemu svetovnemu in življenjskemu naziranju. V Goethejevem slučaju, kjer imate pred

sabo efekt 80letnega najbogatejšega življenja in ustvarjanja, obeta delo tudi uspeh; a vse to je bolj filozofska vežba, kot pa literarno-zgodovinsko opravilo.

Kot najbližja naloga literarne vede se nam potemtakem razkriva analiza določene ustvarjajoče osebnosti s psihološkimi sredstvi. Svrha temu delu je, ustvariti za nadaljnja preiskovanja sigurno izhodišče; to, kar si želi literarni kritik, so **psihogrami**, na katere more nadovezati svoje študije, v katerih potem ne bodo podane nekake impresije, ampak ki bodo dovedle do fundiranih izsledkov. Takih «dušepisov» je na pobudo s psihološke strani res nekaj sestavljenih, toda vse premalo za potrebe literarne vede. Literarni kritik, ki hočeš nočeš sestavlja za svoje namene take opise, noče s tem pačiti poklicnih dušeslovcev v njihovem delu, marveč predpostavlja njihove izsledke in zakonitosti kot nekaj trdnega; vsekakor ni njegova krivda, ako temu ni tako. Veliko bolj kot kake anomalije, ki so seveda tudi važne, zasleduje on v svojem objektu one procese in habituelne ureditve, ki se v neki izmeri ponavljajo v celih skupinah individujev. Tako je n. pr. iz psihologije vidnih občutkov in zaznav dobro znano, da je sposobnost razlikovanja barvnih kvalitete pri posameznikih razvita zelo različno in ponajvečkrat omejena na majhno število. To dejstvo je treba ugotoviti v kakem ustvarjajočem duhu, da se more najti razlaga za ubožnost njegovih barvnih zaznav; ali pa nadalje za njega nezmožnost, gledati telesno itd.

Opazovanja se zgoste v sistematskih pregledih v konstrukcijo tipov, predvsem tipov pesniške fantazije. Kajti poleg splošno umljivih elementov, ki jih na sličen način lahko doživi vsakdo na sebi, iščemo v pesniku to, kar doživi stvariteljski duh sam. Treba je ugotoviti vlogo produktivne fantazije, katere organizacija se danes vendar ne presoja heterogeno, v celotnem ustrojstvu pesniške individualnosti. Pri posameznem pesniku upamo doseči kolikor toliko točno merilo za obseg, oblikovalno zmožnost in izvirnost njegovih stvariteljskih zmožnosti. Iz celotnih opazovanj zraste slika literarne osebnosti, bolj točna kot jo je mogel podati s svojimi lagodnimi metodami kritik starejše dobe, ki je podajal pač bolj splošne impresije. Bistveno je seveda, da so preiskovanja v resnici izčrpna in se nanašajo na vse faze pesnikovega razvoja.

Taka preiskava vendar ne bo smela izzveneti v absolutno oceno; v kako uvrstitev ustvarjajoče osebnosti. Ko je namreč preiskovalec določil vrsto; obseg, jakost izvestne darovitosti, ko

je ugotovil materialno svojevrstnost kakega individualnega udeleževanja kot notranjo psihološko in zgodovinsko nujnost, je zadostil genetski metodi študija, kakor ga zahteva naša doba.

Psihična osebnost nam je podana z zakonitostjo poteka psihofizioloških procesov, s prvotno svojebitnostjo duševnih funkcij in z vsebino psihičnih dožitkov.

Psihični dožitki so odvisni od vnanjih in dostikrat namernih vplivanj; so izpremenljivi in podvrženi slučajem; nasprotno pa imamo v svojevrstnem poteku psihofizioloških procesov in v svojebitni kakovosti funkcij stalno jedro kake duševnosti. Da gre tudi dožitkom pri stvarjanju važna vloga, bo pokazala razprava.

Kot viri za študij pesnikove duševnosti so nam na razpolago izjave pesnikove, izjave tretjih oseb o pesniku in slednjič material, zadobljen iz pesniških del samih. Težkoča, prodreti v procese pesniškega ustvarjanja, je ista, kot dobiti vpogled v potek dušnega dogajanja vobče. Res, da imamo od pesnikov samih opise procesov inspiracije in prvega zanošenja domislic, toda vsi ti podatki so daleč od znanstvene točnosti; ti podatki niso prosti predzavzetosti, ^{ker niso genetski} ker niso sestavljeni v tvornem momentu, temveč so rezultat naknadnega razmišljanja o stvari. Poročila, ki jih dobimo na ta način, ne vsebujejo tudi razlage o vzrokih ustvarjanja — in ravno to bi želeli vedeti.

Pesnikova osebnost se zrcali v vsem njegovem pesniškem delovanju. Celoto lastnosti kakšnega umotvora imenujemo njegov stil; specijalno one lastnosti, ki imajo svoj izvor v kaki določeni osebnosti, lahko imenujemo stil osebnosti. Iz pesnitve se dá osvetliti pesnikova osebnost in narobe: pesnikova osebnost nam daje ključ za umevanje njegovih del. Stil je fizijognomija duha in manj varljiva od same osebnosti. Seveda se mora to sklepanje od stilističnih opazovanj na avtorjevo duševno organizacijo vršiti s primerno opreznostjo; predpogoj za točnost sklepanja je: da se pesnik kreta v svojem jeziku naravno in neprisiljeno; da ne pokriva svoje notranjosti s plaščem konvencionalnosti, klasičnosti ali tipizujuče korektnosti. Refleksije na smotrenost izraza zabišejo lahko prvotno bistvenost. Pa tudi, ako je jezik adekvatno izrazilo misli, je še opozoriti na težkočo, da spaja kaka osebnost v sebi lahko najprotivnejše tendence in stremljenja, ki jim avtor kot mojster jezika more dati najprimernejšega izraza. Vsekakor bodo za tak študij bolj hvaležne predvsem relativno čisto odrejene, statično v sebi počivajoče duševnosti, ki jih odlikuje nekaka zlata enostranost.

Sicer pa se mora študij stila tesno okleniti razvoja, ki ga je doživel avtor kot človek in umetnik. Govor ni pesniku podan kot mrtvo orodje, temveč kot organska živa tvorba, ki raste in se izpreminja. Poznati bo treba tudi pesnikove vzore, da moremo presoditi, v koliko je pod tujimi vplivi, ali si je ustvaril jezik sam kot voljno orodje. Določiti je treba na podlagi celotnega materiala, ali govori avtor splošen literarni jezik ali ima sam svoj stil.

Dandanes se ne priznava nobena kakovostna razlika več v funkcijah in procesih psihofizijološkega aparata pri umetniku in neumetniku, temveč samo jakostne razlike.

Umetniška darovitost počiva, tako smemo smatrati, na stopnjevanju treh različnih duševnih funkcij: na stopnjevanju in rafinaciji sprejemljivosti vtisov zlasti pri višjih čutih (vid, sluh); na stopnjevanju notranjega ^{na občutek} podelanja sprejetih vtiskov po sintetski in kombinujoči fantaziji ter po emocijah; in na stopnjevanju vseh funkcij, udeleženih pri čutno nazornem prikazovanju in ponavljanju notranjih dožitkov (v govorici, z roko ali glasovi). Te tri točke moramo nahajati v osebi, ki naj ji damo naslov produktivne pesniške individualnosti.

Psihofizična organizacija pesnikova in njeno obratovanje tvori sicer izhodišče našega študija, a baš obravnavanje teh vprašanj eksperimentalnim potom preseza delokrog in zmožnost literarne vede; v tem oziru bo morala pričakovati izsledkov psihofizijologije in induktivne estetike. Literarni študij nima neposredno opravka s psihofizijološkimi primarnimi procesi, ki se gode v pesnikovi duši (občutki, zaznavami), temveč s pesnikovimi predstavami, temelječimi na onih čutnih dožitkih in izraženimi v govorjeni ali pisani besedi. Človeška govorica pa ni samo preprosto ponavljanje predstav, temveč samostojna oblika mišljenja. Vendar pa: ker imamo v psihofizični konstituciji in v njenih najelementarnejših procesih objektivne temelje za pesnikov osebni stil, smo prisiljeni pritegniti tudi ta vprašanja v krog svojih opazovanj; vsled pomanjkanja drugih pripomočkov si skušajo preiskovalci vsaj ustvariti nekako splošno sliko pesnikove telesne organizacije, zlasti, v kolikor so prizadeti višji čuti. Čim bolj je v pesniku razvito kako občutno področje, tem jačji odmev se bo našel v njegovem stilu in narobe; podrobnejša razmotrivanja o tem slede v poglavju o stilu.

Kar se tiče intenzivnosti doživljanja in zmožnosti izražanja, je navadno, da ti dve sposobnosti pri enem in istem individuju

nista enako razviti; zlasti formalna nadarjenost rada zaostaja za intenzivnostjo duševnih dožitkov. Sto in sto ljudi je, ki čutijo prav tako globoko kot veliki in največji umetniki in ki so v svojem estetskem ^{non kalten} zadržanju tudi sposobni, to globoko čuvstvo kar najtočneje izolirati napram mišljenju in stremljenju; kar jih pa razlikuje od umetnika, je to, da jim slučajno nedostaja prirojena zmožnost, ustvariti vidne, slišne ali jezikovne tvorbe, ki nosijo to čuvstvo (Deri).

Vzrokov za zgodovinski nastop genijalne osebnosti ne poznamo, potemtakem tudi njenega nastopa v izvestnem trenutku ne moremo v naprej preračunati. Lahko pa zasledujemo njen razvoj v zgodovinski pogojenosti.

Taine je razlikoval tri činitelje, ki vplivajo odločujoče na oblikovanje osebnosti: la race, le milieu, le moment. Pod prvim imamo umeti prirojene podedovane darovitosti, ki jih človek prinese s seboj zaeno z različnostmi, ki izvirajo iz temperamenta in telesne strukture; preiskovati je nadalje milje, v katerem živi ta «pasma»; nikdo namreč ne stoji osamljen na svetu, marveč ga obdaja narava in drugi ljudje; sekundarni učinki vplivajo na podedovane darove, fizične in socijalne okolnosti preoblikujejo naturel, ki je vanje postavljen; učinkuje podnebje; politične sile so za narode tako merodajne kot vzgoja, poklic, bivališče, življenjski pogoji za posameznika. Pod tretjo točko, glede katere se Taine ni natančneje izrazil, moramo umevati časovne razlike v vtisih, ki se očitujejo, n. pr. v nekih idealih in tipih, v gledaliških razmerah itd. Staro izumre in novo vzklije «v momentu» in potrebno je, iz tvoriteljskih sil razložiti izpremembo dob.

Da imamo v navedenih točkah odločujoče činitelje za tvorbo duševnosti, ni dvoma; samo da je težko oceniti njih pomen in vpliv pri nekem objektu in jasno opredeliti enega proti drugemu.

N. P. Rodovniki nam dajejo n. pr. zanimiva opazovanja, toda ne zakonov, ki bi nam potrjevali, da je po tolikih in tolikih rodovih moral nastopiti genij, obdarjen z izvestno vsoto kakovosti; vsaj mi ne moremo odkriti te zakonitosti. Veda, ki skuša izvajati duševne lastnosti kake osebnosti iz njene pripadnosti k tej ali oni «rasi», tudi še ni izpričala nad vsak dvom svoje upravičenosti; anarhistične in mistične velejitete, ki so bojda izvorna hiba slovenskega rodu, so predobro znane tudi drugod.

Kako to, da plemenim ni glavae jezika (Dalje prih.)

LJUBLJANSKI ZVON

Mesečnik za književnost in prosveto

XLIII. letnik

1923

11. številka

Dr. J. Kelemina:

⟨Nadaljevanje.⟩

Pesnikova osebnost.

⟨Odlomek iz «Uvoda v literarno vedo».⟩

Kar se tiče prirojenih dušnih darovitosti, kažejo vse stopnje pri ljudeh in živalstvu kljub vsej diferenciranosti in kljub vsem možnim stopnjam razvoja nekako praobliko in nerazdirno sorodstvo; zato ni neverjetno, da vnanji vplivi v visoki meri lahko določajo smeri razvoja, da ga lahko pospešujejo ali zadržujejo. Samo da je za nas naravna in podedovana darovitost velika neznanka. Da prvotnih zmožnosti ni podcenjevati, pa sledi iz tega, ker se uveljavijo kljub temu, da so življenske okolnosti često vse prej kot ugodne umetniškemu razvoju.

V tej zvezi nam je tudi upoštevati in umeti vlogo, ki jo ima praktična izobrazba začetnika. Tudi največji genij ne bi prišel daleč, če bi hotel biti za vse samo sebi zahvalen; vsekakor si okrajša pot na svojem razvoju, če se pogrezne v dela svojih prednikov. Začenjajoč z lastnimi stvaritvami, se bo sprva naslonil na mojstre, ki so najbližji njegovemu nagnenju. Biti v prvi dobi razvoja nezrel, nedovršen posnemovalec, ni za začetnika nobena sramota, ako le živi v njem vera v lastno zvanje in hrepenenje priti do prostosti. Ako je v resnici oblagodarjen z elementarno silo umetniške volje, ga bo ta sprva nezavestno, kesneje zavestno gnala naprej na potu razvoja, dokler se ne otrese tujih vplivov in ne najde svoje resnice, t. j. zmožnosti, prikazovati svoj predmet z najprikladnejšimi sredstvi tako, kot ga je gledal sam v svojih vizijah. A pot do te idealne točke je dolga. Ko je pesnik zavestno opustil posnemanje tujih vzorov, je stopil v svojo zrelostno dobo. Pred nezavestnim in nehotenim poseganjem po tujem blagu itak ne bo nikoli varen.

Pravilno umevanje potreb časa in zgodovinskega razvoja bo odvrčalo pesnika od poskusov, na novo oživetvoriti premagane in odpravljene smeri in stile. To rodi mrtve oblike tam, kjer bi pričakovali bujnega življenja.

Ker živi v vsakem pravem umetniku težnja in hrepenenje, otrestiti se tujih vplivov, postaviti napram dokazom tuje zmožnosti svoje lastno delo, je krivično, ako kdo na vsak način skuša umetnika izkazati zgolj kot učenca in posnemalca.

Odkriti je marveč v njem to, kar je njegovega, samobitnega. Ker se dá dokazati pri vsakem velikem pesniku, da je razvil v tem ali onem oziru umetniško prakso, da je priboril umetnosti nove tipe in motive, so vse teorije, ki zanikajo osebne zasluge pesnikove, smatrajoč ga kot najvišjega eksponenta vseobčih stremeljenj med občinstvom, smatrati za neutemeljena pretiravanja.

Pesnik pripada kot vsak drug individuj glede svoje psihofiziološke organizacije izvestnim psihološkim tipom, to je, da poseduje habituelno razvitost tega ali onega čuta, te ali one dušne strani. Ozir na take nadvladajoče dispozicije v duševnosti pripomore bistveno k umevanju produkcije kakega pesnika; zastonj pričakujemo n. pr. od njega plastičnih slik, ako ga ni obdarila narava z zmožnostjo gledati v svet pojavov telesno. Pesniki s tako enostransko darovitostjo se bodo stavili v nasprotje s slučajno vladajočimi strujami, ki zahtevajo od njih nekaj drugega, kakor to, kar morejo dati oni. Nadalje je razvidno, da so naše porazdelbe v razdobja kot naturalizem, idealizem itd. izvršene samo za oko. Ekspresionistični slikarji so nastopali davno prej, kot je bila izdana ekspresionistična parola.

O temperamentu današnja psihologija ne govori več prerada. Stara šola je vpostavila štiri temperamente, pri čemer se misli na zakoniti odnos med psihofiziološkim poslovanjem in načinom čuvstvovanja. Znano je, da se pesnik in umetnik vobče rad stavi v vrsto sangviničnih temperamentov. Tej kategoriji je lastna povečana dražljivost celotne čutno-duševne organizacije in stopnjevana energija delujočih funkcij; pospešen, toda intermitirajoč tempo poteka duševnih dožitkov; bliskovit, čezmejen razmah sil, ki mu sledi prav urno utrujenost, dà, izčrpanost; hlastno grabljenje in požiranje novih vtisov, skakajoče mišljenje, neposredno menjavanje med stanji manične veselostne razdraženosti in najgloblje duševne depresije, živahno reagiranje napram osebam in stvarjem svoje okolice, ki jo doživlja in prešinja s svojo osebnostjo in proti kateri postavi svoje organe... Nočem se muditi tukaj s pripomnjo, da se nahajajo pesniki-umetniki pač tudi med drugimi temperamenti, temveč se rajši obrnem k točki, ki nas mora predvsem zanimati, to je k delavnosti produktivne fantazije.

V delovanju produktivne fantazije imamo središče pesniškega ustvarjanja, pri katerem so sicer udeležene vse druge zmožnosti naše duševnosti. Samovrstnost fantazije nam je podana z bistvom koncepcije, to je z načinom funkcije, pa tudi s formalno in materialno kakovostjo njenih tvorb samih.

V začetku stvariteljskega procesa stoji inspiracija, to je od pesnikov dostikrat opisano, vzhičeno stanje, v katerem zazre (ali zasliši) pesnik z notranjim očesom svojo pesnitev v celotnem narisu: ta duševni produkt imenujemo kratko **domislek**...

Ako se vprašamo, kaj je povzročilo v pesnikovi duši ta domislek, ne vemo odgovora. Dilthey in drugi naglašajo z vso energijo pomen dožitka za ustvarjanje. Med konstitutivnimi znaki pesniške osebnosti smo navedli njeno potencirano zmožnost doživljanja raznoličnih vsebin kot so zaznave, čuvstva, stremeljenja, spoznavanja... In sicer se more zmožnost za najintenzivnejše doživljanje vsebin raztezati ne le na dožitke lastne zavesti, marveč tudi na tuje zgolj predstavljane vsebine. Pesnika žene k delu notranja potreba, se osvoboditi od pritiska strastvenih in boleznih stanj, v katera so ga zavedli vnanji in notranji dožitki. Pesnitve so izpovedi ali odgovor umetnikov na ona stanja in na one dožitke; literarna veda ima potemtakem v posamni pesnitvi ugotoviti one osebne poteze, ki so dale povod ustvarjanju. Pesniški sujeti so sicer odgovor umetnikov na pritisk življenja, toda niso nikoli zgolj prikrite ponovitve nekdanjih dožitkov, tudi ako so nastale iz njegovih najosebnejših skušenj, temveč nove tvorbe, v katerih je tekom njih razvoja uničena ona podlaga, iz katere so prvotno zrastle.

Pri taki razlagi se nam ustvarjanje prikazuje kot čisto asocijativen proces in fantazija kot pasiven medij, skozi katerega gredo dožitki, da zadobe umetniško obliko.

V resnici se dá v dosti pesnitvah odkriti tako «osebno jedro»; pri kakih lirskih pesnitvah bo to celo nekaj regularnega; na splošno pa ne zadostuje ne razlaganje s pomočjo dožitkov kot agensa ustvarjanja in ne z zgolj asocijativnimi procesi; s pomočjo teh dveh činiteljev bi prišli zgolj do elementarnih izbruhov pesnikovih dožitkov, a ne do oblikovanih umetnin.

V pesniškem udejstvovanju se marveč očituje oblikovalni nagon, in ta se ne polasti pač le lastnih dožitkov, temveč vsakolikih predmetov; udejstvuje se tudi pri podrobnem izdelovanju prvih zasnutkov; ta naporni posel pa se ne vrši več ob pasivnosti fantazije, temveč zahteva hotenje in naprežanje moči. Pesnik ima umetniško intencijo, prikazati objektivno predmet svoje intuicije.

✕ Ta namera tvori oblikujoč princip pesnitve v celoti in v posamičnostih. Ako se torej prikazuje prva koncepcija kot pasivno dogajanje, leži v izpeljavi že aktiven moment. Izdelovanje prvih domislic je neprekinjena veriga asocijativnih procesov in aktov hotenja, katere ovladuje enotna ciljna predstava.

Pri ustvarjanju pesnitve se uveljavlja prvi domislek kot ureja-joča enota, kot osnovni motiv vrstečih se predstav človeške fantazije. Pojmujoči razum, ki je stal sprva bolj v ozadju, se udejestvuje kesneje na ta način, da si pride umetnik glede osnovnega motiva na čisto; nadalje podpira fantazijo s tem, da zavrača neprikladne asocijacije in ji pomaga na nadaljnji poti s tehničnimi sredstvi. Ta reflektirani osnovni motiv se dostikrat zove ideja pesnitve; ista zamislica obstoja v pesnikovi fantaziji kot osnovni motiv in v njegovem razumu kot ideja. Fantazija prispeva naravno svežost ter nazornost gledanih podob, razum pomaga zasnutku do zaokroženja.

Z ozirom na to, da se nam očitujejo nekateri umotvori bolj kot rezultat naivnega ustvarjanja, dočim nosijo drugi na sebi sledove refleksije, ki se je zanje upotrebila, določimo lahko v stvarjajoči fantaziji dva važna tipa, namreč intuitivno in pa kombinujočo fantazijo.

Pri intuitivni darovitosti se strnejo pesniku, brez iskanih ali zavestnih asocijacij podobe spontano krog osnovnega motiva, zadržanega v nenadni inspiraciji. Intuitivno-spontan tip vrši svoj posel «po skrajšanem postopku» in ne pozna prave borbe s problemi in snovmi kot kombinujoči. Tukaj je postopek docela različen od prejšnjega; namesto intuicije stopi ciljno logično mišljenje. Produktivno nastrojenje se bo tukaj pojavljalo bolj redko in ne brez napora od strani subjekta.

Najčešče bo pač le zavestno, intenzivno mišljenje sprožilo koncepcijo. A tudi ta se razodeva kot trudapoln posel; kajti posamezna podoba se mora zadobiti z refleksijo, strnjenje slik pa s kombinacijo. Vsak tip ima svoje prednosti in slabosti. Lahkota in brzina ustvarjanja pri intuitivnem umetniku utegneta povzročati površnost pri obrazovanju strnjene in trdne kompozicije, vsestranske motivacije, in tudi pri stilističnem izpiljenju; kombinujoč postopek, ki se vedno podvrača kontroli razuma, ki previdno tehta, se utegne prej izogniti tem hibam; zato pa bo dostikrat radi prekorenite refleksije prvotna svežost njegovih domislekov medlejša. Seveda tudi pri intuitivnem načinu ni opravljen ves posel že s prvo notranjo koncepcijo, dasi so tukaj že v prvem

zasnutku vse posamičnosti bodoče celote trdno in sigurno nazkazane. Nasprotno se pri čisto naivnem stvarjanju ne sme izločiti nadzirajoče sodelovanje razuma. Ne enega ne drugega tipa ni v naravi najti docela obrazovanega. Še dva nadaljnja razločka, namreč plastično in difluentno fantazijo, je moči dobiti iz analize podob, ki jih ustvarja fantazija.

Čutni in duševni, snovni in duhovni elementi tvorijo jedro naših zaznav in predstav. Z ozirom na to, ali se v duši pesnikovi krepkeje uveljavlja čutni ali afektni faktor in je oko vpostavljeno bolj na vnanje, telesne, ali notranje, duševne eksistenčne oblike, pripadajo tudi slike človekove pretežno telesnemu ali pa duševnemu svetu. Fantazija, ki jo vlada čut, se obrača bolj na čutni dožitek, lepí bolj na površju in pogreša zato poglobitve po čuvstvu. Na drugi strani pa bo oko, ki je vpostavljeno na čutni svet in izvežbano v opazovanju oblik čutnih dožitkov, proizvajalo jasne, ostro začrtane, prvotni zaznavi se bližajoče podobe. V tem zmislu govori estetika o plastični fantaziji, katere znak je jasnost in preciznost oblik in ostrost asociacij, glede katerih se dá njih izvor po navadi točno izkazati. Na tej vrsti fantazije bazira umetnost in teorija realizma.

Zelo je običajno, da se pesniki glede plastičnosti fantazije presojujejo krivo; govori se o nazorni fantaziji pri pisateljih, ki kopičijo podobo na podobo, grotesko na grotesko in hite pred nami s šumom in bleskom. A to je samo lov na podobe. Plastična fantazija se očituje v bujnem življenju celote, če nastopa vsaka misel, vsako čuvstvo v živahni podobi, v bujni gibčnosti članov, če se idealni element poživi z realnim, univerzalni z individualnim. V stilističnem delu bomo skušali podrobneje pojasniti sredstva, s katerimi skušajo pesniki doseči nazornost stila. Tukaj omenimo le, da deskripcija ni in ne more biti edino sredstvo; da obvladuje nazornost vse oblike apersepcije, vsa izražanja čuvstev in misli, skratka vsa očitovanja notranjega gledanja.

Nasprotni tip, tip difluentne fantazije ima kot pogoj nadvladajočo delavnost afektivnega činitelja v notranjem življenju pesnikovem. S pomočjo «prav malo strogih» asociacij ustvarja ta tip nejasne, labave, nevizuelne podobe, impresijonistične, trenutno se porajajoče ideje, nedoločne, čuvstveno krepko naglašene tvorbe, katerih izraz so bolj zastirajoče kot razodevajoče besede. Difluentna fantazija, ki je vedno pripravljena, prekoračiti mejo istinitosti in ki zadobi lahko patološki značaj, je podlaga vseh smeri, ki napuste, bolj ali manj očitno, podlago istinitosti (romantika, simbolizem).

Enakomerno uveljavljanje obeh smeri v enem in istem individuju je tako srečen kot redek slučaj. Le redko se pridruži intenzivni, istinitosti odgovarjajoči predstavi globoko vznemirjenje afektov.

Tudi iz neumetniške prakse sta znana dva tipa, ki se ločita po tem, ali nadvladuje vnanje opazovanje ali pojmovno mišljenje:

Imamo potemtakem tip konkretnega in abstraktnega ali tudi specialnega in tipovnega gledalca. Prvi tip ustvarja iz zvestobe občutkov samih, drugi iz lastnega sveta predstav, ki so paslike občutnih vtiskov. Konkretni ali specialni gledalci konstatirajo povsod ostro določene posamičnosti, dočim gledajo abstraktni ali tipični gledalci znatno manj točno, toda pojmujejo zato povsod tipične pojmovne strani. Specialni gledalec opazi pri možu, ki ga sreča, natančno barvo las in obleke in še kesneje lahko navede kraj brade in obleke, dočim je tipični gledalec opazil jedva ali je bil dotičnik doktor ali to in ono (prim. Müller-Freienfels, Poetik 30). Pripomnim še sledeče o važnosti tipičnih predstav v gospodinjstvu narave: Misleči človek ima pri zamršeni in skoro uničujoči množici stvari, dejstev, dogodkov in razmer, ki se nudijo njegovemu telesnemu ali duševnemu očesu, potrebo orientirati se, dobiti pregled, določiti dele in odvisnost, podvzeti posameznosti pod splošne vidike, ugotoviti nepremakljivi zakon, da dobi tako razumevanje sveta in vlado nad njim. Temu stremljenju služijo znanosti in njihove metode. Stvarjajoči duh, ki se javlja v umetnosti, skuša istotako spraviti jasnost v svoj svet s tem, da ustvarja tipe, s tem, da oblikuje glavne poteze v nazornih, vsakomur razumljivih podobah. Tako omogočuje razumevanje svojih tvorb, ne samo sodobnikom, temveč tudi bodočim rodovom, ker se izvestne poteze vračajo vedno na novo, dočim so druge vezane na gotov čas in kraj.

Ta dva tipa torej opogojata dve različni vpostavitvi napram naravi, ki se razodevata kot dve kontrarni smeri: naturalizem in idealizem. Kakor sta specialni in tipični gledalec le dva različna plastičnega tipa, tako sta naturalizem in idealizem le dve smeri realizma, s katerim imata skupno temeljno tendenco, prikazovati v svojih tvorbah naravo. Razlika, sicer važna, obstoja v tem, da hoče naturalist podajati neizpremenjeno, idealist pa stilizirano naravo; oni da naravo prepisuje, ta pa vnaša v njo zmisel in idejo. Sicer je pa vzeti to prepisovanje narave le bolj cum grano salis; tudi naturalistični umetnik, ki mu je zvestost posnetka vse, vnaša v svoje delo elemente iz lastne duševnosti; a o tem kesneje. Tukaj

naj omenimo še, da je skoro neizbežno, da bo ustvarjal konkretni gledalec po modelih; takšen postopek tudi pri tipizujočem umetniku nikakor ni izključen. Svobodno ustvarjanje, brez kake konkretne podlage, je sicer tako malo mogoče kot prepisovanje narave. Tako zvano prosto ustvarjanje je marveč kombiniranje raznolikih osebnih in literarnih spominov (prim. Müller-Freienfels l. c.).

Slika pesnikove duševnosti bi bila nepopolna brez pogleda na vlogo, ki jo igrajo pri njem imaginarne predstave fantazije: halucinacije, vizije, predvsem sanje in nadalje svet čudežnega. Ločiti nam je tukaj, v koliko tvorijo te stvari del istinitih dožitkov in dividuja in v koliko so to samo od njega uporabljeni pesniški motivi, ki presedajo treznemu čitatelju, ako se jih pisatelj poslužuje v preobilni meri. Pri tej priliki omenim še, da ogroža tako fin fizijopsihološki organizem, kot je pesnikov, nevarnost razrušitve (ki se očituje v dušnih krizah). Vendar pa je treba biti oprezen s trditvijo, da je pesnikova genijalnost prav za prav neke vrste blaznost; Aischylos, Sophocles, Goethe, ki jim je bilo dano ustvarjati do najvišje starosti umetniška dela v nezlomljeni moči, ne govore baš v prilog omenjene trditve. Kaj premore blaznik na poprišču poezije, nam izpričuje n. pr. Hoelderlin; pesmi iz dobe, ko mu je legel mrak na dušo, so v svoji temni lepoti globoke kot pitijski izreki; a umotvore — v doslovnem pomenu besede — teh pesnitev ne bi mogli nazivati.

Važen vpogled v pesnikovo ustvarjanje nam nudi preiskovanje njegovih estetskih apercepcijskih oblik.

Pod temi oblikami razumemo — po Elsterju — one načine pojmovanja, po katerih pesnik neposredno podane vsebine svoje duše («percepte») preoblikuje in obogatuje s tem, da jih spoji z «vladajočimi predstavami masami». Ker se v teh subjektivnih pritiklinah zelo krepko izraža pesnikova duševnost s svojimi čuvstvi in afekti, je estetski značaj takih apercepcijskih oblik očividni. Razlikovati moramo dve skupini teh oblik: pri objektivnih estetskih apercepcijah preoblikuje pesnikovo pojmovanje predstavljeno vsebino; sicer so tudi tukaj merodajnega pomena čuvstva in afekti, ki nastopajo ob predstavah, toda s čuvstvi in afekti je obenem podano tudi značilno preoblikovanje prestav. Pri subjektivnih estetskih apercepcijskih oblikah pa manjka tako značilno razširjenje predstavljene vsebine; pač pa je zanje bistveno in značilno podkrepljenje čuvstev in afektov.

(Konec prih.)

Dr. J. Kelemina:

(Konec.)

Pesnikova osebnost.

K prvi skupini prištevamo oduševljajočo in izpreminjajočo, metaforno, metonimsko, simbolno, antitetsko in epitetsko apercepcijsko obliko. K drugi skupini pripadajo čustveno naglašene besede in hiperbole in sredstva stopnjevanja: klimaks, ponavljanje, varijacija, asindeton, polisindeton itd. Podrobnejše opazke o teh oblikah slede v odstavku, ki razpravlja o govoru kot umetniškem sredstvu; preiskovalec, ki mora voditi račun o duševnosti kakega pesnika, oziroma o njegovem (osebnem) stilu, bo torej moral zbrati iz njegovih pesnitev vse zadevne slučaje, zavedajoč se, da to ni nikakšen prigoden nakit govoriče, temveč da ima pred sabo «dragocene žive tvorbe stilizujoče fantazije», in manifestacije, v katerih se zrcali v majhnem okviru veličina avtorjeva.

Doslej smo imeli že večkrat priliko, naglasiti važnost pojmujočega razuma za pesnikovo delo, najsi je tudi priznati, da pesnika naredi «polno srce» (fantazija, afekt). Talentov, ki imajo dobre domisleke, je mnogo, manj je takih, ki bi jih umeli ali mogli oblikovati. Naj se pesnik vdaja navdihom svoje fantazije, zavestna refleksija bo neobhodno potrebna, ko bo šlo za izdelovanje pesnitve v podrobnosti, kjer ne sme manjkati skrbna kombinacija in motivacija, ne skrbno izdelani prehodi. Pesnik pri svojem delu ne sme postati nestrpen; delo mora dozoreti.

Krivo je seveda, ako zadobi razum nadvlado nad konkretnim gledanjem; tedaj bi dobili namesto nazornih podob naziranje (refleksijo), kakor dobimo tendenčne tvorbe, ako pri ustvarjanju odločuje volja.

Potrebno je torej, da ustvarimo sliko umstvenih dispozicij kakega pesnika; presoditi je zlasti njegovo inteligenco (razum), ki je v bistvenem sposobnost, «soditi pravilno», z omejitvijo pač, «da gre pri tem za sodbe abstraktnejše vsebine, ne za čisto elementarne čutne sodbe». Vobče dajemo v poeziji prednost konkretnemu «mišljenju», dočim se nam prebujni razmah abstrakcije ne dozdeva vrlina. Določiti je, ali kaže pesnik nagnjenje do umovanja, do razglabljanja in razmišljanja, tako da često teko vijaki refleksije prosto v zraku; vprašati se je tudi, ali je pesnik zmožen misliti metodično; nesistematsko mišljenje sicer pesniku ne škoduje, ako se ne razodeva pri njem povrhu nagnjenje za filozofiranje.

Osnovni tip vsega umstvenega mišljenja je oblika sodbe, pri kateri se kakšna v zavesti nastopajoča predstava razkroji v subjekt in predikat. Elementi, ki nam spravijo v zavest obliko sodbe in medsebojne odnošaje med sodbami, dobe svoj obstoj in relativno trdno in trajno funkcijsko zmožnost šele v govorici. Najvišje udejstvovanje funkcije spoznavanja, pri katerem ne pojmujeemo samo posameznih dogodkov vnanjosti, temveč tudi zakone dogajanja, se ne dá doseči brez izrazila mišljenja, brez govorice. V govorici, pravi Wundt, se zrcali predvsem bogastvo predstav kakega posameznika; bogastvu besed odgovarja na splošno bogastvo predstav v isti zavesti. Ista je stvar s tako zvanim svetovnim naziranjem, katero lepí tako trdno na govorici, da bi zastoj iskali kak moment v svetovnem naziranju moža, ki se ne bi dal odkriti obenem v njegovi govorici. Specijalna opazovanja o tem, kakšno jezikovno odelo si izbere posamezna misel, spada v stilistiko; tamkaj bodo našli mesto poleg drugega tudi podatki o gradbi stavkov, ki je za pesnika značilna.

Med psihološkimi lastnostmi stavkov (sodb) je za pesnikov dušni ustroj važna njih modalnost; z ozirom na njo imamo izvestne in neizvestne sodbe. O Novalisu je pripomnil Gloege (Novalis' Heinrich von Ofterdingen als Ausdruck dichterischer Persönlichkeit, Lipsko 1911), da omejuje v zelo značilni množini slučajev svoje trditve: morda, kazno, zdi se mi... Ker značijo sodbe zavzemanje aktivnega stališča napram podani vsebini, se mora taka neizvestnost umeti kot znak za pomanjkanje krepke samozavesti in trdne volje; obenem se v tem razodeva tudi discipliniranost mišljenja, ki okleva nesigurno tam, kjer bi kdo drugi ne videl razloga.

Analiza in sinteza sta dva različna tipa mišljenja, ki pa sta udeležena v gotovi izmeri pri razrešitvi vsakega količkaj zapletenega problema. Nadvladujoča darovitost v eno ali drugo smer lahko prispeva znake za karakteristiko določene osebnosti. Zastopniki prvega tipa so zmožni predvsem, razkriti tajne enakosti, zastopniki drugega enakosti.

Drug takšen par sta induktivni pa deduktivni mislec; iz nemške literature sta znana dioskura Goethe in Schiller; zadnji, tip deduktivnega misleca, analizira takole svojega druga: «Vi jemljete skupaj celokupno naravo, da dobite jasnost o posameznem predmetu. V vesoljnosti naravnih pojavov iščete razlog za individuj. Od preprostih organizmov se korak za korakom dvigate k bolj razvitim, da nazadnje zgradite najbolj kompliciranega, človeka, genetsko iz cele zgradbe narave». (Pismo dne 23. avgusta 1794.)

Toda prirojeno svojstvo v deduktivno smer lahko zavede in dividuj v svojeglavno in enostransko razlaganje pojmov. Pesnik kot Novalis, ki mu je bil prirojen deduktivni način mišljenja, se skuša zavestno razviti v induktivno smer in tako razširiti in izpopolniti svojo bistvenost.

Prehajajoč k čuvstvom bi opozoril na svoje prejšnje opazke o pomenu dožitka za ustvarjanje. Pojmovani vtiski postanejo šele v čuvstvu dožitek; v čuvstvu tudi prihaja naš jaz k pravemu življenju, to je k zavesti samega sebe.

V čuvstvu doživlja jaz samega sebe neposredno.

Obenem z osebnostjo je v čuvstvu vkoreninjena tudi umetnost. Govorili smo že o tem, da odlikuje pesnika stopnjevana zdražljivost in energija čuvstvene funkcije. «Na podlagi njegove organizacije, ki ima krepko resonanco za zvoke življenja, postane časniška notica iz sodne kronike, suhoparno poročilo kronistovo, groteskna povest, dožitek... V vsakem vnanjem gledanju pesnikovem učinkuje živo nastrojstvo, ki izpolnuje in oblikuje njegovo gledanje; on poseduje in uživa svojo lastno eksistenco v krepkem življenskem čuvstvu, v njihanju med ugodjem in neugodjem na vedrem, čistem ozadju situacije, slik življenja» (Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters). Taka organizacija dovoljuje pesniku zajeti celo življenje v njegovih globinah in višinah in ga predelati v samobitno življensko in umetniško vsebino. Povečana zdražljivost mu jamči za sigurno, neposredno reakcijo na čuvstveno naglašene vtise; stopnjevana psihična energija more obvladati jakost afekta.

V taki ekstazi čuvstva se torej rodi umotvor; krepka emocionalna razdraženost pokrene ono fazo tvoriteljskega akta, ki ga imenujemo inspiracijo ali «produktivno nastrojenje»; Platon ga celo nazivlje blaznost. To stanje, ki ga pesniki pričakujejo toli nestrpno, in ki ga skušajo često privabiti z umetnimi sredstvi, postane sunek za pravo tvoriteljsko silo, za fantazijo. Vse moči se v čuvstveni ekstazi stopnjujejo do mrzlične delavnosti in proces ustvarjanja je potemtakem v resnici ugodna igra. In še kesneje ponese moč afekta pesnika kot ponavljajoč se val preko vseh težkoč in tudi neuspehov — «v opojnosti nove produkcije pozabi bolečine, ki mu jih je povzročalo prejšnje delo».

Toda pravi pesnik mora imeti zmožnost in sposobnost, zaježiti in napeljati ta hudournik strasti tako, kakor to zahtevajo stroge zahteve umotvora. Čim bolj ume izpovedati svoja čuvstva neposredno, tem bolj se nam bo dozdevalo njegovo prikazovanje naivno; v mnogih slučajih pa ne bo škodovalo pesnitvi, ako

poroča o svojih afektih zgolj intelektualno, brez primeska čuvstvenih asocijacij. Pisatelj ne sme podleči skušnjavi, da bi se mudil na višku afekta dlje časa, kot je potrebno, in kopicil hiperbole kot izraz čuvstvene razdraženosti, v nejevoljo fino čutečega čitatelja.

Po teh splošnih opazkah lahko preidemo v podrobnejša vprašanja, ki se tičejo pesnikovega čuvstvenega zadržanja. Skušajmo predvsem določiti splošno čuvstveno lego njegove duševnosti; v **nastrojstvu**, ki je značilno za neko samobitno dušno življenje, vidimo učinek temperamenta dotične osebnosti. Čuvstva se lahko odigravajo na različnih jakostnih stopnjah, katerih najvišja je afekt. Osnovne smeri so ugodje in neugodje, vzdraženost in depresija, napetost in razrešitev. Upoštevati je izrazne kretnje afektov; kretnje kažejo na jakost, kakovost ali na predstavljano vsebino afektov. Določevanje fizioloških izprememb, ki se dado kontrolirati le s pomočjo aparatov, bo moral literarni kritik prepustiti drugim vedam.

Razpravljanje čutnih čuvstev (ki so spojena z občutki in zaznavami) bo dovoljevalo osvetliti in pojasniti občutke in zaznave same. Ob **nižjih duševnih** čuvstvih se bo vršila analiza samosvestnega čuvstva, sočuvstva in občestvenega čuvstva. Izmed višjih duševnih čuvstev omenimo še vsaj estetska in naravna čuvstva. — Pri opisu estetskega zadržanja pesnikovega se moramo ozreti tudi na dožitke objektivne vsebine, ki so zaradi svojih posebnih lastnosti (barve, oblike, kretnje) sposobni, zbuditi v nas čuvstva in nastrojstva, ki jih nato projiciramo v predmete same. To omenim, ker izvajajo zastopniki čiste čuvstvene teorije vse estetsko doživljanje zgolj iz doživljanja čuvstev. Opis **estetskih pojmov** se pa ne dá izvršiti ob izoliranih slučajih kake pesniške samobitnosti, marveč se mora postaviti na širšo podlago.

O **naravnih čuvstvih** (t. j. čuvstvih spričo narave) je zrastle v zadnjih letih ogromna literatura, tako da je skušal sam Walzel zaježiti ta papirnati veletok. Razlikovati nam je naivno, simpatetsko in sentimentalno uživanje narave; k predmetu se sicer še vrnemo.

Upoštevati nam je končno še stremljenja in nagone kake psihične samobitnosti; celokupnost njenih raznolikih dispozicij imenujemo značaj.

Pesnik lahko v formalnem oziru zadostuje zahtevam umetniškega oblikovanja, kar se tiče nazornosti in plastike in vobče čutnosti njegovih tvorb; toda pogled na miselno jedro njegovih pesnitev bo jemala njegovemu delu potezo nadvladajoče veličine;

s tega vidika se nam bo prikazovalo pesnikovo nebo nizko, njegovo obzorje ozko. Vsi časi se strinjajo v tem, da mora biti pesnik tudi misleča glava, da mora razboritemu čitatelju nekaj nuditi; nove originalne ideje, plodne misli, take, ki začrtujejo nova pota; on mora sodelovati, ko se udarjajo novi temelji našemu razvoju.

Zato pa mora pesnik velikega stila spadati k faustovski razglablajočim naravam, ki se jim po težkih duševnih borbah razveže vozal dvoma, odpre zadnja globina naše narave; ne sme mu biti tuja razdvojenost našega nramnega čutenja. Njegova pozornost mora biti obrnjena tudi na filozofske probleme in ne sme lepeti zgolj na realnih oblikah življenja. A tudi realno življenje mu mora biti dobro poznano.

Iz celotnih izjav avtorjevih o svetu in njega poteku se dá do neke gotove mere deducirati njegovo svetovno naziranje, ki tvori njegovo življensko vsebino. A samo do neke meje: kajti često se pesnik izgubi za svojimi figurami; njegova pesnitev je indiferentno ogledalo svetskega dogajanja; pesnik ne postavlja metafizičnega naziranja, ki bi mu razbremenilo dušo. Za njega je umetnost, t. j. podajanje duševnosti, in religija eno in isto, posebno svetsko naziranje nepotrebno. In čim večja je pesnikova osebnost, tem več kontrarnih in kontradiktornih nasprotij bo obsegala z mirno samoumevnostjo njegova zavest; pri tem ne upoštevam niti tega, da prehaja pesnik, kot noben drug človek, tekom časa v različne faze razvoja in da slehernik polagoma doživlja vse možnosti, ki so mu na podlagi celotne organizacije usojene. Iz Goethejevih spisov utegnute dobiti priče za stotero diametralno si nasprotujočih naziranj glede enega in istega predmeta.

Literarni pripomočki:

1. **Psihološka osnova literarne vede:** Scherer, Poetik. Berlin 1888 (izdal R. M. Meyer). — W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine zu einer Poetik. Philos. Aufsätze, Zeller gewidmet. Strassburg 1889. — E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 2 zvezka, Halle 1897, 1911. — Lehmann, Poetik². Handb. des deutschen Unterr. München 1919. — R. M. Meyer, Deutsche Stilistik². Handbuch d. d. Unterr. München 1913; prim. str. 124, op.

2. **Psihološka literatura:** Ribot, Essai sur l'imagination créatrice. Paris 1900. Nemški prevod: W. Mecklenburg 1902. — E. Hirt, Die Temperamente, ihr Wesen, ihre Bedeutung für das seelische Leben und ihre besonderen Gestaltungen. 1905. — Neumann, Ästhetik der Gegenwart. Leipzig 1908. — R. Müller-Freienfels, Über Denk- und Phantasietypen. Zs. f. angew. Psych. VII. — Psychologie der Kunst. Leipz. & Berl. 1912, dva zvezka. — Poetik (Aus Natur- und Geisteswelt 460. Leipzig & Berlin 1914. — M. Déri, Versuch einer psychol. Kunstlehre. Stuttgart 1912. — Glej Deutsche Lit. Ztg. XXXV, 1914, 683 s. (Müller-Freienfels). — E. Schmidt, Die literarische Persönlichkeit, Rektoratsrede. Berlin 1909. — Dilthey, Erlebnis und Dichtung¹. Leipz.-Berl. 1913.

3. Psihogrami: P. Margis, E. T. A. Hoffmann, Eine psychographische Individualanalyse. Leipz. 1911 — Lewin L., Hebbelpsychogramm, Diss. Naumburg 1913. Toulouse E., Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la neuropathie. Introduction générale: Emile Zola 2 Mille, Par. 1896.

Alojz Gradnik:

De profundis.

1.

Mene ni požela kosa,
bila sem ko v jutru rosa,
ki jo pije solnca žar.

Zdaj več nisem svetna stvar,
nisem roža in ne kamen,
sem le zate svetel plámen.

2.

Usta so mi bila nema
kot teh kamnov bela hosta,
nihče ni zaslutil mosta,
vzpetega med nama dvema.

Bila pot je le za duše.
Zdaj bi vpila, vpila rada,
ali glas moj zopet pada
name od zelene ruše.

3.

Vidiš še te naše križe?
Komaj še okó te gleda,
zgublja tvoja se beseda,
daleč si, o pridi bliže!

Že si tu. Saj če široke
smrti so nevidne struge,
kakor val z obali druge
spet prihajaš v moje róke.

4.

Na moj temni grobni kamen
dal si luč, da me obsije,
kri si vlil v njo, da jo pije
in da raste plahi plamen.