

## LIRSKÉ IN EPSKE PESNIŠKE OBLIKE V OBDOBJU SLOVENSKE MODERNE

### Balada in romanca

Balada. Anton Aškerc je v 80-ih in v prvi polovici 90-ih let baladi in romanci pribojeval odlično mesto v sestavu slovenskega pesništva. Zato je ob primerjavi z njegovimi zgodovinskimi in kmečkimi baladami v baladopisju v naslednjih dveh desetletjih čutili deloma zastoje, deloma pa tudi zanimiv premik. Zastoj in premik zato, ker je njegovo realistično estetiko v slovstvu nasploh in tudi v baladi izpodrivala novoromantična subjektivna estetika. Impresionizem in simbolizem sta s svojim subjektivizmom preprečevala večje uspehe na področju objektivne baladistike. Impresionist je prišel v glavnem le do temnih razpoloženskih slik ali do baladnih pesmi, kakršna je npr. Murnova *Balada*. Podobno velja za tedanji simbolizem, ki je veroval v skrivne odnose in zveze med stvarmi in človekom, veroval v svet, v katerem ni nobenega višjega reda, nobene hierarhije in v katerem slutnja o bivanjski vseprepletenosti ne dovoljuje nobene trdne izjave. Impresionist je lahko veliko storil le za romanco. Vanjo je mogel sprejeti predmetnost, pokrajino in vesolje. Zadrega v baladistiki pa ni nastajala le zaradi novih stilnih tokov, marveč tudi zato, ker je Aškerc dokaj izčrpal socialne in druge baladne motive, ki so dotlej čakali med kmečkim ljudstvom, da jih prepesni umetni pevec. Zgodovinska socialna balada je dosegla v njegovem ciklu *Stara pravda* naravnost monumentalen vrh. Slovenci so poznali tudi že ljubezensko balado z motivom družbenega nasprotja (Simon Jenko, *Knezov zet*).

Posledice preizčrpanosti motivov za objektivno balado so bile daljnosežne. Nekateri so pohiteli po baladne motive v druga kulturna in narodnostna okrožja, npr. v Bosno in Ukrajino. Ker je subjektivistična novoromantika v baladi lirskemu dala več prostora, kakor mu ga je mogla dati prejšnja objektivistična doba, se je lahko razcvetela lirski balada. Župančič in Murn pa sta znala narediti tudi numinozno ali balado duhov.

Baladi duhov sta Murnova *Kvatrna balada* (Pesmi in romance, 1903) in Župančičeva *Sveti trije kralji* (1901). Obe temeljita na ljudski vraževerni fantastiki. Murnova na vraži, da hudič dobi v kvatrnih noči posebno moč in oblast nad naravo, da tedaj divja s pošastmi po zraku in po zemlji kot »divji lovec« oz. »divja plav« (prim. Jakob Sket — Josip Wester, *Slovenske balade in romance*, 1912, str. 200), Župančičeva pa na vraži, da »kdor se svetim trem kraljem od sedmega leta dalje posti, temu se prikažejo tri dni pred smrtjo, da se lahko nanjo pripravi« (Oton Župančič, LZ 1901, 726). V obeh se junaka srečata z božanskimi, mističnimi »osebami« in silami, ki spadajo v krščansko mitologijo. Sveti trije kralji je verska balada, le da motiv ni pobožnost — s pobožnostjo se ukvarja legenda —, ampak napoved smrti, kakor jo predvideva ljudska vera. Junak »gospodar« si prizadeva nenaden vdor in srečanje s smrtnimi poslanci zaustaviti z razumsko obliko, izziva spravni pogovor, toda naraščajoče groze ne more zadušiti. V Kvatrni baladi se junak sreča z negativnim, rušilnim bo-

žanstvom v nočni naravi, tako da jo moremo deloma imeti tudi za magično naravno balado. V obeh je človek igraca demoničnih nadsil, tudi strahov, ki pa so le pesniški simboli za irealne in iracionalne moči. Oblikovna posebnost v obeh so ostre zvočne moči. Murnovemu impresionističnemu občutju sveta in njegovemu iracionalizmu je ponočni demonični vihar kot fantastični zvočni motiv še kako ugajal. Iz izročila je naredil preganjalsko silo, ki baladno, grozljivo, dramatično raste zdaj tudi iz zvočne urejenosti balade. Estetska naloga sičnikov in šumevcev je tu stopnjevati junakovo nenadno breztalnost in tesnobo. Tudi junakovo ime Žušem sovpada z zvočnim položajem. Podobno vlogo dobi zvok tudi v Župančičevi baladi; pesnik jo uvaja s kakofoničnim zvočnim motivom. Z njim junaka strmo sune v baladni položaj.

Poleg skupnih potez se ti baladi tudi vidno razlikujeta. Loči ju zlasti uporaba pesniških praoblik. Medtem ko je Murnova bolj epsko-lirska in se poskus dialoga ali dramska prvina pojavi šele v vrhunski napetostni točki, požene Župančič svojega junaka že na začetku v veliko zgovornost in radodarnost, s katerima želi pomiriti nenadni vdor iracionalnih duhov.

Župančič je odšel še naprej v smeri psihološke balade. *Stari Kiš* (Čaša opojnosti, 1899), samogovor poblaznega starca, ki ga je zavrгла mlada žena, in samogovor prevaranega očeta, ki v mački zagleda svojega sina, ta patološki motiv je najizrazitejša psihološka balada slovenske moderne. Za druge balade je Župančič jemal snov iz kmečkega življenja. Taka je ljubezenska *Kmečka balada* (ČO), zgrajena po načelu dramskega stopnjevanja. Junak napoveduje, da bo dekletu na semnju kupil »srce sladkó«, starec mu načrt zavrne in mu vseje misel, naj raje ubije ljubezenskega tekmeča. Po tej tezi in antitezi napravi pesnik ostro zarezo. Baladno zgodbo sklene le s posledico katastrofe, z motivom ponižujočega tekmečevega pogreba. Baladno vzdušje je Župančič znal ustvariti tudi s kontrasti v zimski naravi in z razdaljo, ki jo junak premaguje, da bi prehitel smrt. »Črni vran«, ki kraka »na belem snegu« grozljivo čez poljano«, in oče, ki hiti z zdravili k bolnemu otroku, pa ga smrt prehiti, je svojska epsko-dramatska balada, v kateri akcijski junak sicer ne propade, v nič pa se mu sesuje njegova velika ljubezen, ideal, življenjska nepretrganost (*Belokranjska balada*, Pisanice 1900).

Vidnejši pisci epskih ali objektivnih balad so bili v tem času še Cvetko Golar, Vladimir Levstik in Ivan Pregelj.

Golar je erotične baladne motive poiskal tudi v Bosni in zanje uporabil nekatere prvine iz pripovedne tehnike srbohrvatske ljudske pesmi. Estetsko dobri sta *Balada o detetu* (Pisano polje, 1910) (motiv detomorilke) in *Balada o obešencu*.

Tudi Levstik je pisal balade na podlagi iracionalne nagonске moči. Tu pripoveduje, kako se trikrat zavrnen ljubimec dvakrat spremeni v morilca (*Tri ljubice*, 1907), tam drastično slika, kako si neuslišani ljubimec pere »krvave roke«; njegov spor sklene s slovansko antitezo, ki razkrije baladno bistvo: »To ni kri od golobice, to je kri iz prs device« (*Balada*, 1907). Nič ne preseneča, da je zagnani vitalist in narodnjak Levstik segel tudi po herojski snovi v preteklosti. Preseneča pa, da iz te ni gnetel junaških balad, ampak je vzpostavil le krvavo fantastiko in surove ljubezenske umore med kozaškimi »junaki« (*Kazak Semjon*, 1907) ali pa je izbral zgodovinsko osebo iz srednjega veka, npr. v baladi *Atila* (1907), ter njeno romantično hudodelstvo. Medtem ko Kazak Semjon nima ničesar skupnega z junaško balado, ne po motivu ne po zunanjih, spremlje-

valnih predmetih motiva (meč, šlem, stremena, konjske podkve itd.), ki jih taka balada ljubi, je v Atili vendarle nekaj metaforičnega gradiva, ki označuje junaške balade (»vojska strašna kot morje«, »krvave in blede vse krasne glave«). Ta se konča z junakovo katastrofo, ona pa napoveduje katastrofo za nasprotnika — nezvesto ljubico in za tekmece. Zanimivo je tudi, da je Levstik junaško ljudsko romanco *Kralj Matjaž in Alenčica* (1907) spremenil v balado. Junak tu Alenčiče ne osvobaja; ta divje jezdi z njim vranca v »črne gore«, da bo »sredi gozda šumečega« njegova žena. Pretresa jo »groza«, in ker je nebeški »soj mrknil«, ji »ledeni kri«. Očitno se bo poročila z legendarnim, vendar mrtvim junakom. V motivu in zanosu »ježe« v smrt se iz ozadja svetlika romantično-mistični motiv Bürgerjeve *Lenore*. Grozljivost Levstik stopnjuje s »šelestom«, s šumevci in sikavci, torej z zvočno ureditvijo pesmi. Romanco je torej preobrazil v balado, kajti položaj popolne sestrašnosti v le navidezni perspektivi ni drugo kot balada. Iz Levstikovega narodnostnega zagona je zrasla politična *Balada* (1907). Junaka sta trinoški kralj in milijoni »robskih duš«. V tej idejno politični in tendenčni baladi pa pesnik uporablja tudi nadnaravna sredstva. Baladno vzdušje vre iz »bledih strahov«, ki burijo kraljevo zavest. Ti »strahovi« pa niso pesniški simboli za kake irealne in iracionalne moči, kot npr. v Murnovi Kvatrni baladi, ampak so le odsevi uporne množice. So posledica neidealistične, realistične fantastike, postavljene na zgodovinski proces.

Ivan Pregelj je balado sicer uporabil tudi za dokaz, da bog in »večnost« obstajata, in tako napisal idejno balado *Ob uri in dnevu* (Romantika, 1910). Toda nič manj ga ni mikala tudi balada strasti, povezana z ljudskim vraževerstvom. Balada *V kresni noči* (Romantika) je prava realistična ljubezenska drama, ki temelji na ljudski veri, da se dekle, ki preskoči kresni ogenj, v istem letu omoži, tista pa, ki ga ne preskoči, postane nezakonska mati. Anton Medved je baladne motive omejil na ljubezenske prevare (*Smrt — nevesta*, Poezije I). Tako so tudi katoliški pesniki priznavali, da nekaterih življenjskih moči ni mogoče urejati po razumski in nazorski shematiki.

Pričakovali bi, da bo svetovna vojna 1914—1918 postavila pred slovenske pesnike neizčrpane snovi za epsko, objektivno baladistiko. Toda presenečeni ugotavljamo, da kakšnih velikih vojnih balad Slovenci tedaj nismo dobili. Pregelj je 1917. sicer objavil osemintrideset balad, vendar jih ni zasnoval na vojnem ozadju. Bibliografska natančnost bo gotovo zabeležila katero več —, toda na tem mestu lahko navedem le dve objektivni vojni baladi, Lovrenčičevo *Balado o dveh ženah* in Bevkovo *Balado*. Obe sta iz začetka 1918. Prvi del Lovrenčičeve (Barake) niti ni prava balada, saj ženin samogovor izzveni kljub smrti sedmih sinov uporno in obljublja nova rojstva, katastrofo preraste torej optimizem. Druga (Osvobojenje) zgoščuje v štirih kiticah, štirih »postajah« vojakov erotični roman. Vsako dramsko »postajo« sklene verz »o polnoči«, ki poudarja baladno razpoloženski zgodbni čas. Bevkova Balada je po obliki čisto dramska, zdi se, da edina v tedanjem našem baladopisju. Nobeno mesto v njej ni epsko, napetost raste le iz pogovora, dokler mati na boj pripravljenega sina ne zabode, zato da ne bi »z orožjem« klal drugih. Lirski pretres vzdržuje in stopnjuje medmetni refren »o joj!«; z njim se končujejo vse kitice.

Zanimivost, morda celo novost v slovenskem baladopisju, so Pregljeve *Balade v prozi* iz leta 1917. Balada dopušča različne kitične oblike, celo brezkitičnost, vztraja pa pri verzu. Pregelj pa jo je približal okrajšani noveli in novelističnemu dogodku. Glede na to, da je napisal tudi sam nekaj balad v ver-

zih, se vprašujem, ali je tokrat balado želel rešiti nadaljnje lirizacije, ki je, kot bomo videli, trajala od Frana Gestrina do Janka Glazerja, in ji preko proze vrniti njeno epskost in objektivni značaj. Poleg kmečkih motivov (*Pijanec, Kmet Luka*) je Pregelj poskrbel tudi za zahtevnejšo baladno snov iz razumniških poklicev in iz umetniške psihologije (*Za šolski citat, Pravi izraz, Slovstvena balada*). Zlasti pa je baladiziral svetopisemske motive (*Lucifer, Judež, »Unus ex vobis«*). Kljub temu, da avtor upošteva zakonitosti katastrofe v baladi ter junakov notranji spopad v več primerih preseka s smrtjo, je vendarle zlahka opaziti, da se ponekod za ironičnimi in satiričnimi zvoki javlja ideologizirana pesnikova volja, celo krščanska moralka. Zdaj idealizira pobožnika (*Brat Lucifer in hudič*) in se nagiba že v legendo, drugič ne more skriti poučne težnje (*Kmet Luka*). Kljub racionalnemu in protibaladnemu nadzorovanju junakov pa večina »balad v prozi« potrjuje, da je Pregelj znal epsko-dramatsko zgoščevati, se omejiti na bistvo tragičnega dogodka in ga s sugestivno podobo postaviti v bralca.

In tedanja lirska balada?

Po zgledu F. Villona je balado na začetku našega obdobja subjektivno obarval Fran Gestrin, in sicer 1893. leta. Miselno baladni motiv o smrti (*Balada o smrti*) »Rešnica ti si vseh nadlog!« pesnik na koncu subjektivizira in lirizira. Tudi v *Baladi o zvončkih* sledi pomladanski pokrajinski sliki prenos na lirski subjekt, ki se spomni na pokopane mladostne ideale; preplavi ga tragični privid smrti, ki lahko vsak trenutek pokonča mlado in novo v človeku in pokrajini. *Balada o vinu*, ta hudomušna samoironija, ta kljubovalni beg v omamo pred »sivcev hladnim modrovanjem«, ima obešenjaški humor in satirične poudarke pač po Villonu. Estetsko najboljša je *Balada o prepelici*. Slutnja smrti podaja s simbolično primerom. Prepeličin »pet pedi« opominja bolnika, da je podrejen višji naravni moči, ki ga bo uničila. Teh »pet pedi« pa spada še v racionalistični simbolizem. Pravi simbolizem temelji namreč na iracionalnih zvezah stvari in ne priznava hierarhije moči ali vsaj ne ve zanjo. Slutnja simbolistične bivanjske vseprepletenosti ne dovoljuje tako močnega spoznanja, kakor ga izjavlja naspotje: »Saj če si mlad, še daleč je do groba — — / V poletno noč odmeva: »pet pedi!«.«

Murn je stopil še korak dalje in v lirski *Baladi* odpravil epske in dramske poteze in uporabil samo lirizirani nagovor. Nagovorjeni onkraj zidu molči, pesnik mu sporoča nepreklicno voljo po življenjski ukinitvi. Nekoliko racionalna balada, toda njene oblikovne lastnosti so lirske, vsebina le čustven očrt lastnega tragičnega, brezizhodnega položaja.

Slutnja smrti, resignacija in samomor so glavni motivi tudi v nekaterih drugih lirskih baladah, kakor so Kettejeva *Melanholične misli*, *Balada Vide Jerajeve* (1904), *Balada o roži* Franca Derganca (1905) in *Balada o smrti* Ivana Albrehta (1916), ki pa je le razvodeneli posnetek Murnove Balade. Ljubezen so v lirsko balado vzeli Derganc, Jerajeve (*Balada*, 1917) in Janko Glazer (*Balada o dveh*, 1915). Lirska balada se je ta čas hranila tudi z motivi razdvojenosti med domačijo in tujino. Tu zavesla lirski baladni subjekt »v širno morje« in se mu na njem razbijejo iluzije (Adolf Robida, *Balada* 1909), tam se duhovni človek na tujem iz obupa zapije (Griša Koritnik, *Balada*, 1907) ali pa propade zaradi bede (Ivan Lah, *Zimska balada*, 1911). Podobno kot v nekaj lirskih pesmih Gradnika, Moléta in Frana Albrehta. Take lirske pesmi in balade je rojevala družbena in narodna kriza, ki je mladim razumnikom v tujem državnem okviru lomila utvare.

Svojska lirski psihološka balada je Medvedov *Ponočni gost* (Poezije I). Epski »junak« je tu pesnikov spomin. Ko v viharni, romantično skrivnostni noči obiše pesnika, mu izzove »premislek globok« ali krizo nravstvene zavesti.

F. Villona pa je leta 1907 obnovil Vladimir Levstik, ko se ni obotavljal sočiti banalno in zvišeno, naturalistično snovnost in sentimentalni vzor (*Balada*). Motiv je naravnost grotesken. V park z »otožnimi drevesi«, v katerem upada glas vodometi in nad katerim se boči hladno nebo, »kakor da sto let ni gledala vanj Margot«, prijezdi vitez, tj. lirski baladni subjekt, »črno kobilo«. V nekoliko dekadencnem vrtu »vročih rož« ima kobila tih korak, »pogled gorak, mehak« in vitez ji šepeta na uho, da je dušo zapisal demonu zato, »da v žalostnih sanjah s teboj še biti smem...« Namesto dekleta — kobila. Erotična zavženost si tu nadene patološko obliko in se sprevrže v grotesko.

Lirskim baladam se komaj kje poznajo impresionistične poteze. Levstikova sicer ima zvočni motiv (»zlato je listje, steze šume, šume«), vendar ni izpet z impresionistično, marveč z opisno, realistično tehniko. Poleg Gestrinovih, ki imajo impresionistične prvine, sta Kettejeva Melanholične misli in Balada Vide Jerajeve še najbolj impresionistični. Zvok tu ne zastrašuje kakor v Kvatrni baladi in Svetih treh kraljih, ampak omamlja, uspava in tiho vabi v smrt.

Naposled vemo, da je balade v našem času pisal tudi Anton Aškerc. Toda zanimala nas je le baladistika novih generacij. Te pa so v glavnem opustile zgodovinsko in socialno balado ter ohranile balado duhov in ljubezensko, kot svoj prispevek pa razvile lirsko in balado v prozi. Junaške pa niso razvile, čeprav je bila v tedanjem slovstvu zelo dejavna vsaj narodnostna ideja. Srečali smo tudi nekaj idejnih in celo politično balado. Psihološko in vraževerško balado je dobro pogodil Župančič, versko pa Pregelj. Pri Gestrinu, Levstiku in Preglju stoji katera tudi na meji vedrejše, komične in rahlo satirične balade, drugod pa humorne klice zadušita posmeh samemu sebi in malodušje. Glavna novost je bila ta, da se je balada iz Aškercovega izrazito epsko-dramatskega položaja premaknila bolj proti liriki in se polnila s pesnikovimi osebnimi konflikti.

R o m a n c a. V romanci je odmik od Aškercove še očitnejši, usmeritev k novemu še opaznejša. Ivan Cankar je nekaj časa sicer krožil v območju junaške romance in zgodovinskih motivov, a nič manj zavzeto ni pisal tudi ljubezenske in idejne romance. Kette, Župančič in Murn pa junaških in zgodovinskih romanc sploh nimajo. Z rahlo izjemo pri Cvetku Golarju in Vladimirju Levstiku se razmerje ni spremenilo niti v naslednjih dveh desetletjih.

Cankarjevi zgodovinski romanci sta *Ivan Kacijanar* in *Ungradovi gostje* (in vse druge: *Erotika* 1899, 1902), obe proslavljata uporništvu in zgodovinsko vrednost dejavnih oseb. V drugi imenuje Trubarja za ustvarjalca slovenskega naroda. V *Slavini* se je še najbolj približal tipu srednjeveške kraljevske erotično surove in morilske romance (z motivom umora, ki pripomore do prestola). Vse druge z zgodovinskimi junaki pa nimajo niti ideje junaštva niti kake druge preteklost proslavljajoče misli. Romanci *Sultanove sandale* in *Ob grobu tiranovem* sta idejno satirični. V prvi smeši duhovnega hlapca, ki se iz služnosti da razosebiti in namesto oblastnika časti njegove sandale, v drugi bíje človekov pohlep po oblasti (»Še tristo knezov tam stoji, / po žezlu vsakdo hrepeni«). *Svečanost v Varšavi* in *Konglutse* izhajata iz idejno nasprotujočih si motivov. V drugi vrednoti svobodo kot moč, ki poraja vzvišena dejanja; dandanašnje člo-

veštvo ostaja brez nje, brez odrešilne moči in ideje. V prvi, v tem kriku proti narodni zaslužjenosti in molku pa izjavlja, da je pesnik tisti, ki neti v dušah upor in snuje privid svobodne prihodnosti («Kak se tam stiskajo pesti»). Cankarju je romanca potemtakem služila najprej v boju za narodno svobodo in zmago demokratičnih idej. Hkrati jo je napolnil tudi s senzualističnimi ljubezenskimi motivi in z njimi podiral ovire, ki jih je pesništvo stavilo na pot moralistično merilo. *Sulamit in Španska romanca* sta senzualistični, prava himnika čutnosti. Motiva obeh uvaja senzualistična pokrajina, nato sledi pogovor in prizor omamljenih duš, ki smešijo telesno askezo. Dekadenčno kontrastirajoča je tudi romanca o »modrem kralju« *Dve noči*. V prvi noči je kralj idealist, duh, ki hrepeni kvišku in kruto preganja »grešnike«, v drugi ga »ljubimka mlada« preporodi, da povelečuje le še zdravo čutnost. Cankarjeva romanca je politično in leposlovno neugodni zgodovinski kontekst torej napadala in ga demokratizirala.

Tak je bil Župančič le v satirični, idejno polemični romanci *Essehrin kip* (1897). V njej je poveličal čutnost nasproti muslimanski moralistiki. Meril pa je na domače npravstveno merilo, s katerim je A. Ušeničnik leto kasneje obsojal tudi njegove pesmi. Le na pol satirična je romanca *Večno življenje* (ČO). Ta uprizarja Župančičev notranji spor med dekadenco utrujenostjo in njegovim nepobitnim vitalizmom. Naj mračni »vranci« še tako bijejo po pesnikovi duši, njene moči ne morejo uničiti. Ljubezenski romanci *Svidenje* (ČO) in *Sentimentalna romanca* (Čez plan, 1904) sta po motivu sicer resni in celo dramatični — v prvi si godec na ljubičini poroki zaigra »smrtno pesem«, v drugi komaj poročena zahrepeni po mrtvem ljubimcu —, toda dramatični točki prekrije na koncu optimistični življenjski val, ki valovi mimo ponesrečencev v prihodnost.

Še večji optimist v romanci je bil *Kette*. V *Romanci* (1896) je razvil samogovor lirskega subjekta, ki napoveduje, da bo v ljubezni zmagal. Junak ne dopusti dvogovora, saj bi si z njim spravil v nevarnost utvaro. Še več vedrine je pesnik nasul v *Zimsko romanco* (Poezije, 1900). Tu subjektivizira dedovo pravljico o kralju, ki reši kraljično, pesnik je zdaj sam tak »rešitelj«. Ta neugnani in ljubki osvojitveni Kettejev humor je dragocena sestavina romance v moderni. To je čisti humor. Drugim je razpadal v ironijo in satiro, zlasti Cankarju.

Lirskih romanc, v katerih je motiv pesnikova ljubezen, je v tem času le še malo (Fran Albreht, *Romanca*, 1912; Emil Hojak, *Romanca*, 1913).

Od tako imenovanih junaških romanc naj omenim Golarjevo *Kozaško romanco* (1902), ki napoveduje veliko in slavno dejanje in se končuje himnično. In Levstikovo *Kozak in vran* (1907). Res da so v njej tudi baladne klice in motiv smrti. Toda občutje, ki v njej prerašča smrt in zato tudi odloča o njeni pesniški vrsti, je vedrina, zavest o neugonobljivosti kozaškega rodu, junaštva in življenjske odpornosti. Nikjer tako kot v taki romanci ni Levstik zajemal iz lastne domovinske zagnanosti in vere v slovensko narodno nezlomljivost. Svoje druge romance je znal napolniti zdaj z ironijo zdaj z grenkim humorjem. V *Štirski romanci* (1906) se v ljubezni prevarani študent zapije in postane obešenjaški veseljak, v *Romanci o študentih* (1907) pa trije študentje zamažajo ljubezen, resnico in slavo. Izgubljene iluzije povzamejo z izrazi Nič, Nikjer, Nikoli.

Kot čudno redkost naj navedem še satirično *Čebelarstvo romanco* (1914) Leopolda Turšiča, v kateri je junak profesor in futurist Anton Debeljak, ki niti za življenje niti za slovstvo ni vzgojil čebel, ampak trote.

Posebno poglavje in pomen ima v zgodovini slovenske romance tista, ki je nastala na podlagi impresionizma. Impresionist je namreč romančnega junaka našel — v naravi. In kadar je bil ta junak božanski, je bil božanstvo le v sklopu narave.

Tak impresionistični tip romance je uvedel Josip Murn s *Pomladansko romanco*. Sledil mu je Golar. Za epskega junaka sta si izbrala »svetnika«, povezanega s poteki v naravi. Murn Jurija, nosilca svetlobe in pomladi ter bojevnika z zimo in temo, Golar Gregorja, prebujevalca življenjskih, zlasti ljubezenskih sil v naravi. Ljubezenski motiv v naravi je vzel v romanco tudi Rudolf Maister (*Ptičja romanca*, 1900), ni pa ga družil s koledarsko fantastiko. Tudi letni in dnevni časi so postali izhodišča za številne romance (Jože Vandot *Jesenska romanca*, 1901, *Planinska romanca*, 1902, Ljudmila Poljanec *Večerna romanca*, 1902). Poleg takih, po tematiki ljubezenskih, je idejno in motivno svojska Lovrenčičeva *Jesenska romanca* (1917), v kateri hrasti »okostnjaki« simbolizirajo smrt, barva okrog njih pa simbolizira življenje (»Vse zeleni, rdeči in sveti — jeseni ni!«). Pojavi v pokrajini so »junaki« te romance. Tu pa se gibljemo že zunaj impresionistično zasnovane romance, saj so podobe, okostnjaki in barve tu le slike za neke racionalne vsebine, torej simboli za življenje in smrt. Od tu do romance, ki je zgrajena po ekspresionistično-simbolističnih in futurističnih pesniških normah, ni bilo več daleč. In res, Lovrenčič in Anton Debeljak sta napisala kozmične romance po načinu futuristične poetike. Ljubezenski junaki so tu kozmične svetlobne energije in nasprotja. Debeljak npr. naslika prizor, kako se spodrineta »Zora perica« in »noč vlačuga« (*Romanca*, 1912), pri Lovrenčiču pa noč, »vlačuga vlačug« premami dan in ga ovije v »vijolično platno eterskih rjuh«, njuno ljubezen pa obremeni svet zmerom z novo skrbjo (*Romanca o skrbi*, 1913). Obe romanci se gibljeta že po tirnicah Marinettijeve uporne kretnje proti impresionizmu, hkrati pa dovolj medlo simbolizira dogodke med ljudmi in v naravi.

Romance na temo človek in zemlja sta pisala Karel Dolenc (*Jesenska romanca* (1907) in Jože Bekš (*Romančica*, 1907). Nekaj romanc je postavljenih na krščansko mistiko, npr. cikel Sardenkovih *Svetonočnih romanc* (1902), enake njegovi *Prosjakova zadnja pesem* in *Pri treh mašah* ter Moletova *Božična romanca* (1907). Nasprotno pa nekoliko dolgovezna (23 štirivrstničnih kitic) *Romanca življenja* (1900) Franca Derganca z motivom, kako mrtve device, nune, na dnu samostanskih ruševin ne morejo do kraja umreti, dokler se senzualistično ne potrdijo, zavrača krščansko askezo in povečuje življenje. Molè je aktiviral tudi lepovidinski motiv (*Romanca*, 1913). Temo umetništva pa si je edini izbral za romanco Silvin Sardenko (*Romanca o zadnji pesmi*, 1907).

Romanca in balada si kje stopita tudi na prste in pesnika spravita v zadrego, kako naj naslovi svojo pesem. Neki J. A. je »po Jenkovih zvokih« objavil 1912 *Romanco* z motivom, kako ljubimec v prvih treh kiticah vabi dekletke v žareči nočni kozmos, četrta kitica pa sporoča že tragično posledico snubljenja: »Reka šumela, / dva je sprejela / v mehko naročje / brzih valov«. Romanca kajpada dopušča motiv smrti, vendar smrt s perspektivo. Dramatičen konec pa ne more biti drugačen kot baladen. In naša »romanca« bi pač morala imeti naslov balada.

Drugače sta ravnala Sardenko in Golar. Ko Sardenko v *Narodni romanci* (1911) pripoveduje o umirajočem dekletu tako, da fabulo od kitice do kitice opre na verze iz ljudske *Gozdič je že zelen*, je njegova pripoved komaj elegična.

Kajti smrt v okviru krščanskega nazora ni konec življenja, ampak začetek »vstajenja«. In Sardenko sklene romanco s tem posmrtno spodbudnim krščanskim motivom. Tudi Golarjeva *Poletna romanca* (1906), kjer dekle umre zaradi ljubezenske prevare, se konča optimistično. Smrt je nedramatičen naravni pojav in sklepni motiv je svetel, škrjančki vriskajo »nad sončno trato«. Tu kot tam vzpon, nikar pa globok padec v neznano. To so bolj lirске romance z motivom smrti.

Poglejmo zdaj še Medvedovo epsko *V božični noči* (Poezije I). Po dvajsetih letih se sin vrača iz tujine, da pri materi užije »blaženo noč božično«. Na mater je bil pozabil, zdaj ga hrepenenje priganja na domači prag. Tu ga sprejme tuja žena. Notranja zgodba se zdaj ne zaostri v tragiko, junak ne pade v baladno globino in brezizhodnost. Konča se tako, da »tujec« na materinem grobu posluša polnočno harmonizujočo pesem »Slava bogu na višavah, / mir na zemlji ljudem!« Krščanska predstava sveta umiri dramatično klico in krivca spravi s samim seboj in z »večnostjo«.

Motiv smrti pesnikov torej ni zavajal, da ne bi razločevali, kje se konča romanca in začne balada.

Na kraju lahko ugotovimo, da romanca v našem času številčno presega balado. V njej sta opazni dve novosti: vdor pokrajine in kozmosa po načelih impresionistične in futuristične poetike ter tematska razširitev v smer krščanske mistike (božične in svetončne romance). Njena glavna tema je tudi zdaj ljubezen, le malo je junaških, več pa je satirično-polemičnih. Nekaj motivov je iz kmečkega življenja. Ponekod ima samo estetski namen, drugje hoče biti zdaj kulturno politično (Cankar), drugič krščansko nazorsko (Sardenko, Medved) angažirana, manj pa v ožjem socialnem smislu. Tu in tam živita v njej tudi humor in vedrina (Kette, Levstik), prevladujejo pa elegični toni, k tlom jo tiščita sentimentalizem in motiv smrti. Glasovno nima nič skupnega s starejšo slovensko, zlasti Prešernovo, in s špansko asonirajočo romanco. Ne pozna asonance in vrstice skoraj redno rima. Večinoma hoče kar najbolj na kratko povedati junakov položaj ali dogodek. Kljub temu je umetniških malo, saj kratka oblika sama po sebi ni nikakršna estetska vrednota.

\* \* \*

Sintetični pogled na obe vrsti omogoča nekaj sklepnih opomb. Impresionizem in simbolizem baladi in romanci nista bila preveč naklonjena. Kljub temu pa so nekatere motivne in estetske lastnosti obeh v našem času take, da dovoljujejo sklepati o posebnih zakonih, ki označujejo in oblikujejo eno in drugo vrsto. Seveda je nedopustno, če se prej ne zavemo tudi tehničnih dvomov, ki so jih teoretiki doslej izrekli o razmejevanju balade in romance. Nekateri odločno dvomijo, da ju je sploh mogoče razmejiti. Obema priznavajo sicer različen zgodovinski izvor. Ko pa opazujejo njune estetske lastnosti od 18. stoletja naprej, od tedaj, ko sta oba izraza pomenila v glavnem že isto in so ju pesniki začeli uporabljati mešano, postaja razmejitev zmerom težja. Raziskovalec ruske balade Fridrich Wilhelm Neumann je v poglavju »K teoriji in estetiki balade« vzkliknil na kratko: »Romanco je kot znanstveni pojem treba izločiti, ker je zastarel in vodi v zmoto« (*Geschichte der russischen Ballade*, 1937, str. 3). Tudi drugi ugotavljajo, da so meje med obema prečesto zabrisane. In ali je samo naključje, da sta Murn in Župančič vzela pod naslov »romance« tudi svoje balade?



Ko pa smo pregledali notranji svet — ne sveta kot kozmosa, marveč kot način dogajanja in kot oblike občutja — številnih balad in romanc, ne moremo prezreti, da imata zares mnogo skupnega, da pa ju nekatere bistvene stvari odločno razmejujejo. V obeh vrstah se uveljavljajo praobljke pesništva — lirsko, epsko in dramatsko, seveda v različni moči, kar dovoljuje imenovati balado in romanco npr. tudi »lirska balada« in »lirska romanca«. Obe lahko uporabljata tudi dvogovor, poleg epske torej tudi dramatsko obliko, ali vsaj dramatični samogovor, govorenj nekemu, ki zaradi poslušanja in zavzetosti ne pride ali pa ne sme do besede. Toda poleg teh in takih sorodnosti je mogoče opaziti tudi važne psihološke in estetske razločke.

Zlasti je opaziti, da je romanca prožnejša, bolj sproščena in svetlejša vrsta kot njena »nasprotnica« balada. Res je, da ima lahko tudi temno vsebino in motiv smrti, toda vsebina je v tem primeru tudi čudežna in povezana z odrešilno idejo. Poleg odrešilne ideje pozna romanca tudi hrepenenje v daljavo, prenese šalo in radost, tudi komiko, romančni motiv spremlja včasih tudi himnični zanos. In ko Wolfgang Kayser v knjigi *Geschichte der deutschen Ballade* (1936) razčlenjuje »asonirajočo romanco« (str. 142—147), opozarja prav na odrešilno misel kot na svojski znak romance.

Balada ne dopušča odrešitve. Njen epski ali lirski junak se po navadi bojuje z nedoumnimi in nepremagljivimi iracionalnimi močmi v sebi ali v prostoru in v tem boju nujno podleže. Razum in volja se naposled umakneta ali strasti, ki junaka preplavi ali občutku groze in popolne sestrašenosti. Zaradi nenadne, hipne globine padca se junak notranje zlomi ali pa je zlom in poraz nakazan kot neizbežna stvarnost. Balado in baladno tvorijo potemtakem nagonске in mistične, iracionalne plasti in moči. Ali kakor je zapisal Kayser za vlogo baladnega v predromantiki, da je namreč balada, baladno prebilo in razdrlo »racionalno sliko sveta«, kot si jo je zgradilo prosvetljenstvo (prav tam, str. 98—99).

Po takih psiholoških in estetskih močeh sta balado in romanco razmejila tudi Jakob Sket in Josip Wester v *Slovenskih baladah in romancah*. Njuni uvodni besedi se pozna, da sta poznala teorijo o izvoru obeh vrst in vedela, da sta se obe tudi precej zblížali.

Tole sta zapisala o baladi:

Dejanje v baladi je enotno; le ena oseba se bori za svojo srečo z naravnimi ali nadnaravnimi močmi in končno večjidel podleže. Ne slika pa se samo razvitek zunanjega dejanja, temveč tudi čustvovanje delujočih oseb; a vse to se vrši več ali manj v tesnooñnih okoliščinah. Zato je tudi pripovedovanje v baladi kratko in jedrnato; misli se vrste kar skokoma, tako se človeška domišljija ob njih tem bolj zbuja in razgreva.

O romanci pa tole:

Pozneje pa se je romanca približala baladi, tako da dandanes obe pesniški vrsti vedno združeni imenujemo, le da je romanca v svoji pripovedi jasnejša, da ji je jezik bujnejši in da se navadno zadovoljivo končuje. Prešernova »Turjaška Rozamunda« ali Valjavčev »Kmet v risu« nam bodita primera take vzorne romanceli

In vendar teoretiki upravičeno navajajo tudi idejno in komično balado. Idejna je kajpada bolj racionalna kot iracionalna, celo tendenčna je in v višjem smislu tudi »poučna«. V njej prevladujeta pripoved in dialog z abstraktno idejo, ne pa dramatični doživljaj. Kakor idejna nasprotuje navidezno značaju balade tudi komična, vedra balada, ker komično izključuje vse tisto, kar navadno imenujemo baladno. In vendar je v nekaterih baladah navzoč tudi humor, včasih fin,

včasih obešenjaški. Zmerom pa je v takih baladah »prava, nezlomljena komika, brez parodistično priostrene ironije in satire« (*Neuman*, navedeno delo, str. 11).

Kljub izjemnima tipoma balad, ki jima moramo pridružiti še socialno in politično tendenčno balado, analitični pregled obeh vrst potrjuje misel, ki sta jo zapisala Sket in Wester, pa W. Kayser in številni drugi, da v baladi junak običajno podleže, romanca pa iz stiske nakaže rešitev ali pa ravna vsaj tako kot Župančičeva ljubezenska romanca, ki za junaka nakaže brezizhodnost, življenjski val pa se zanj ne meni ter optimistično in vitalno zavalovi preko njega in proti prihodnosti.

**Vlado Jagodic**

Filozofska fakulteta Ljubljana

## **ARABSKE BESEDE V SLOVENŠČINI NAŠIH IZSELJENCEV V EGIPTU**

O prvih »Egipčanih« iz naših krajev imamo le malo podatkov. Šele za prvo polovico 18. stoletja je v dokumentih ohranjeno ime frančiškanskega patra Siegfrieda pl. Kapusa iz Kroke. Ta je prišel v Egipt 1728. leta in je ostal v Kairu do leta 1750. Tudi naslednji naši »Egipčani« so bili frančiškani: tako je bil leta 1753 v Kairu pater Jožef Ljubljčan, od leta 1754 do 1774 p. Peter Kramer, od 1774 do 1776 p. Apolinar Hočevar, leta 1763 pa frater Gregor Bizjak.

V Aleksandriji najdemo prva imena Slovencev v arhivu župnije pri sv. Katarini dobrih sto let kasneje. Močnejši val izseljevanja v Egipt se je začel za vladanja hediva Ismaila v sredini 19. stoletja. Zlasti ob gradnji Sueškega prekopa (1859—1869) so prišli sem na delo mnogi Slovenci. Po dovršitvi prekopa jih je precej ostalo, posebno tisti, ki so bili zaposleni pri Kanalski družbi.

V 60-ih letih prejšnjega stoletja se je začelo tudi izseljevanje Slovencev v Egipt, predvsem v Aleksandrijo in manj v Kairo in druga mesta. Vzroki preseljevanja so bili gospodarski. Leta 1882 je bilo v Egiptu že okoli 3200 Slovencev. V tem prvem obdobju so Slovenke večinoma ostale v Egiptu le 2 do 3 leta, ker jim je ta doba že zadoščala, da so lahko s prihranki pomagale svojcem ali pa sebi omogočile lepšo bodočnost. V glavnem so bile služkinje, kuharice in vzgojiteljice.

Po letu 1882 se je položaj precej poslabšal. Zaradi nemirov v Aleksandriji ob nastopu Arabi paše in med angleško zasedbo Egipta se je večina Slovencev vrnila domov. Čeprav so se kmalu začele spet vračati in jih je bilo l. 1884 že kakih 2000, se je njihov položaj zelo spremenil. Težko je bilo dobiti službo in tudi plače niso bile več tako dobre kot poprej.

Polagoma pa so se začele razmere v Egiptu popravljati. Leta 1897 je bilo v Egiptu med 8000 podaniki nekdanje avstro-ogrske monarhije čez 5300 Slovencev in Slovenk in okoli 300 Hrvatov in Srbov. Tudi število moških izseljencev se je v tem času malo povečalo, vendar so ženske ostale še vedno v precejšnji večini.