

Četrty vidik Gilevičevega izbora iz slovenske poezije pa končno zadeva ureditev antologije. Pesmi so namreč urejene kronološko, po rojstnih letnicah njihovih avtorjev, niso pa razvrščene po književnih merilih bodisi sociološko-literarne narave (npr. po zapovrstnosti pesniških gibanj, skupin, usmeritev, tokov) bodisi estetske ali jezikovne narave (npr. po sosledju zvrstnih, tematskih, motivnih, lingvističnih sklopov). Prevalčeva neaktivnost v tem pogledu je več kot očitna, čeprav je v predgovoru že nakazal možnost za takšno ureditev.

Za presojo Gilevičeve antologije z gledišča soodnosa izvirnik-prevod bi bila potrebna dolgotrajna in znanstveno podprta analiza. Že ob površnem pregledu se pokaže, da je prevajalec pri klasičnem verzu ponekod močno »odstopil« od izvirnika in njegovih jezikovnih posebnosti, ki seveda konstituirajo tudi druge plasti besedne umetnine. Pri modernem svobodnem verzu je prevod ustreznejši, s tem pa struktura pesmi kot celote predstavljena celoviteje tudi v beloruščini. Zdi se, da je prevajalca močno spodbujala (po drugi strani pa ovirala) naravnost njegove matične poezije. To se vidi v globinskem dojemanju in iz tega izhajajoči poustvaritvi literarnih tokov, tem, motivov, oblikovnih postopkov, jezikovnih posebnosti. Očitno je Gilevič celovito in poglobljeno dojel »duha« politične, socialne ali refleksne lirike in ga temu ustrezno tudi v prevodu kreativno posnel (pesmi Stritarja, Aškerca, Župančiča, Kajuha ali Zajca). Na drugi strani pa ga je odsotnost, recimo pesniškega ekspresionizma in njegovih izraznih sredstev na ruskem jezikovnem področju, že vnaprej ovirala, da bi reprezentiral Kosovela, Jarca, A. Vodnika in Kocbeka v njihovi specifični dimenziji. Tako je npr. premalo izpostavil ključno besedo *bori* v istoimenski Kosovelovi pesmi, ki nosi osrednjo težo ekspresionistične metafore, saj je drevo »simbol za katastrofalno, brezizhodno uklenje-

nost, odtujenost« (Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI*, str. 180). Enak prigovor lahko postavimo ob prevedenih pesmih Koviča, Strniša in Svetlane Makarovič, saj je Gilevič premalo skrbno posnel razmreženo tkivo jezikovnih asociacij, asonanc in skritih ali potencialnih rim. Pri tem bi mu ruska pesniška tradicija (od Andreja Belega, Mandelštama in Majakovskega do Pasternaka in Zabolockega, verjetno pa tudi izročilo beloruske lirike) lahko veliko pomagala. Tudi oblikovne in jezikovne značilnosti poezije, razgrajujoče se na jezikovne segmente, glasove, črke, ki nosijo novo vizualno in estetsko sporočilo, ni upošteval, npr. pri prevodu Menartovega *Croquisa* (*Maljunak na stale*). Za to so poleg objektivnih razlogov (slaba zastopanost te poezije v naših antologijah) gotovo tudi subjektivni vzroki (prevajalčev »okus«, receptivnost beloruske publike). Dejstvo pa je, da je antologija *Maci maja, Slave-nija* zato ostala brez pesmi Zagoričnika, Grafenauerja in Šalamuna. Če pa Gilevič že sam ugotavlja, »da je premalo prostora odmerjenega sodobni slovenski poeziji«, lahko pričakujemo, da bo kdaj to popravljeno. Seveda pa se tu prične aktivnost samih ustvarjalcev, kulturnih institucij in kulturnih politikov.

Zavedati pa se moramo, kako pomembno dejanje v zblíževanju med dvema slovanskima narodomoma in njihovima kulturama je Gilevičeva antologija. In ker ni mogoče upati, da bi v bližnji prihodnosti dobili na Slovenskem podoben izbor iz beloruske poezije, bi se morali oddolžiti beloruski književnosti vsaj s kakšnim revialnim natisom prevodov.

Drago Bajt

JURAJ MARTINOVIC, POEZIJA DRAGOTINA KETTEJA

Proti koncu lanskega leta, ki je veljalo za Cankarjevo in nekoliko tudi za Kosovelovo, a ne škodilo bi mu, ko bi bilo še malo Kettejevo — če smo

že pri obletnicah — je pri Slovenski matici izšla knjiga, ki pomeni prvo sklenjeno znanstveno podobo o Dragotinu Ketteju, tem nekam pozabljenem poetu med velikimi slovenskimi mladeniči, na katerega bi brez te izčrpne študije naredili še manj prijazen vtis, kot smo ga, če bi mu seveda bilo dano kaj tako nezaslišanega, da bi bil lanskega 19. januarja učakal sto let.

Beseda je o knjigi zelo učinkovitega sarajevskega slovenista Juraja Martinovića *Poezija Dragotina Ketteja* (v poslovenitvi Franca Drolca in opremi Tadeja Tozona). Avtorja poznamo že po delu *Apsurd i harmonija s podnaslovom Jedno vidjenje Prešernovog pjesničkog djela* (Sarajevo 1973), zdaj pa si je za svojo doktorsko temo izbral Kettejevo poezijo in tako — če omenimo le najpomembnejše avtorje, ki so se doslej ukvarjali s Kettejem — za Koblarjem, ki je prvi dokumentirano in v dveh izdajah *Zbranih del* (1940 in 1949) razgrnil osnovno listo problemov, ki zadevajo to poezijo, za Zadržavcem, ki je v literarnozgodovinskem pregledu ta vprašanja koncizno poglobil, in za Nikom Grafenauerjem, ki je sugestivno razprl ontološko zgradbo Kettejevega pesniškega sveta ter jo sprti reflektiral s »stališča sodobnega eksistencialnega mišljenja biti« (*Poezija Dragotina Ketteja in sodobnost*, spremna beseda v njegovi redakciji *Kettejevih Poezij*, Založba Obzorja, Maribor 1971) — po vseh teh prispevkih je Martinović končno opisal vse strukturalne zakonitosti Kettejeve poezije in njihove pomenske relacije v literarnozgodovinskem kontekstu. Tako je zapolnjena tudi vrzel v slovenski literarni vedi, saj Dragotin Kette gotovo ni bil med tistimi pesniškimi postavami, okrog katerih bi se naša literarna zgodovina najraje vrtela.

Poezija Dragotina Ketteja vsebuje tri dele, vsak od njih po dve poglavji. Prvi del — *Določitve in opredelitve* — se v Prvem poglavju ukvarja z »Druž-

benozgodovinskim kontekstom in idejno usmerjenostjo« Kettejevega pesnjenja, kontekstom, ki je pogojil tako idejno usmerjenost, da jo Martinović po analizi vseh zgodnjih implicitnih pesniških izjav (zlasti pesem *Starec in ptica*) in posebno eksplicitnih poročil iz pesnikove korespondence res lahko naveže samo na vrednote slovenskega liberalnega meščanstva, ki jih je Kette hotel obnoviti v njegovi prvotni in nepokvarjeni zasnovi. Težnja po rehabilitaciji starih vrednot se na socialnem nivoju kaže kot Kettejev družbeni upor, obenem pa je to idejna usmeritev, ki pogojuje že čisto posebno poetološko strukturo; kajti pesniško akcijo po vzpostavitvi »proklamiranih« vrednot liberalizma je Kette naslonil na izraz in motiviko ljudske pesmi, kar je seveda določilo specifično poetološko funkcioniranje njegove poezije, s čimer se Martinović ukvarja v Drugem poglavju. *Poezije*, ki so izšle leta 1900, s svojo dokaj »nemoderno« poetiko namreč niso postale samo predmet različnih ideoloških patronatov, pač pa so v stilni formaciji moderne sprožile tudi notranje razčiščenje in nazorsko diferenciacijo. Za samega Ketteja pa je ideja o »zlati srednji poti«, kot jo je sam formuliral, tudi usodno izhodišče za vse njegovo zasledovanje harmonije kot temeljnega bivanjskega principa, ki je s svojo neuresničljivostjo nenehno povzročal vzporedne dezintegracijske procese, in to na nivoju vseh stilnih koncepcij, ki jih je izoliral Martinović: realizma, impresionizma in simbolizma, kakor seveda tudi v območju vseh treh temeljnih tematskih preokupacij: eksistencialna problematika, ljubezen, poezija. To pa je tudi poglavje, kjer avtor že opisuje odnos Kettejeve pesniške strukture z Jenkovo in zlasti Prešernovo, ob čemer pravi, »da je imela globlja logika Kettejeve pesniške opredelitve svoj izvor predvsem v Prešernovi poeziji in poetiki.« (str. 75) Na ozadju te ugotovitve Mar-

tinovič skozi celo knjigo nenehno preverja resnično sorodnost struktur.

Za metodološko obvladovanje Kettejeve poezije si je avtor izbral formalni kriterij, ki se kaže glede na kronologijo Kettejevega pesnjenja res najbolj naraven in so ga bolj ali manj zavedno uporabljali tudi vsi dosedanja sestavljalci Kettejevih antologij. Gre namreč za dve izraziti ustvarjalni obdobji: prvo sega do poletja 1898, ko je pesnik ustvarjal v različnih pesniških oblikah, od preprostih štirivrstičnic do redkejših sonetov in gazel, drugo obdobje pa je »ciklično«, zajema nenaden izbruh sedmih sonetnih ciklusov ob koncu julija in v začetku avgusta '98, tem pa sledita še dve ciklični tvorbi, Novi akordi in Na molu San Carlo, napisani v gazelah ali povsem poljubnih kitičnih sestavah. To preprosto polarizacijo Martinovič notranje dinamizira z izrazito formalno intervencijo; izhajajoč iz teoretičnega dejstva, da je sonet s svojo formalno simetrijo harmonična struktura, vse ostale strofične ali nestrofične tvorbe, razen gazel, ki jih razume kot mojstrski primer, pa so svobodne ali »odprte« oblike, imenuje Martinovič glede na hkratnost pojavljanja obeh formalnih tendenc prvo obdobje »Obdobje sinhrona dinamike« (Drugi del), znotraj katerega obravnava pesmi v nesonetnih oblikah kot »Poezijo odprte strukture« (Tretje poglavje), o sonetih pa govori kot o »Poeziji harmonične forme« (Četrto poglavje) — drugo obdobje, ki ga glede na zaporedje sonetnih in nesonetnih tekstov imenuje »Obdobje diahronih sprememb« (Tretji del), pa po notranji »vsebinski« — in ne formalni — logiki v Petem in Šestem poglavju obravnava z naslovoma »Neuresničljivi ideal harmonije« in »Osvobojena poezija«. Že v naslovih prihaja torej do neskladja med čisto formalnim in delno vsebinskim kriterijem. Avtorjev formalni princip temelji očitno na pretirano preprostem dejstvu, da je le sonet »harmonična struktura«,

vse druge verzne formacije pa so »odprta struktura«. Sicer pa Martinovič sam ugotavlja, »da se pesem najpogosteje ne bo uresničila v formalno popolnoma čisti obliki« ter da se bodo nekatere pesmi »upirale vsakemu razvrščanju, zasnovanem na formalnem načelu, medtem ko bomo tudi v Kettejevih sonetih, v strukturah, v katerih je težnja po formalni harmoniji najbolj dosledno izvedena, odkrivali tudi močno prisotno nasprotno tendenco«. (str. 86) Ni namreč jasno, zakaj bi kakšna skladna štirivrstičnica s pravilnim metrom in rimo (na primer pesem Na mostu) ne bila prav tako harmonična (zaprta) in torej ne »odprta« forma. Posebej vprašljivo pa je tako metodološko izhodišče zato, ker hoče ostati dosledno na formalnem nivoju in se izogiba problematiki, ne pa tudi terminologiji, ki jo je razvil Umberto Eco in pri tem seveda mislil na izrazito »zgodovinsko« območje take rabe (Umberto Eco: *Otvoreno djelo*, Sarajevo 1965); Kettejeva duhovna struktura je namreč izrazito ambivalentna in kot taka zelo dovzetna za preverjanje »odprtosti« in »zaprtosti« struktur. Skratka, v študiji se kljub zelo naravnemu formalnemu kriteriju, ki se poleg tega sklada še z osnovno tipologijo slovenske literature (delitev na »klasično« in »protiklasično«, kakor jo je razvil Boris Paternu) nenehno aktualizira neskladje med obravnavo formalne in duhovne ambivalence Kettejeve pesniške strukture, neskladje, ki ga evocira že sama semantika Kettejeve poezije, ki niha med skrajno harmonijo in disharmonijo in ki je ni mogoče zajeti le z razvojem Kettejeve formalne volje po večji ali manjši harmoničnosti pesniških organizmov. Zdi se, da je to edini in temeljni »zaviralni« element te znanstvene refleksije o Dragotinu Ketteju, ki sicer blesti od prodornosti strukturalnih analiz, zlasti tedaj, ko opisuje notranje relacije med vsemi tremi Kettejevimi tematskimi območji in jih

povezuje v individualno duhovno in historično enoto. Kajti Juraj Martinović je študijo zasnoval na domnevi, »da je mesto kakšnega literarnega dela mogoče določiti šele takrat, ko ga obravnavamo kot relativno samostojno totalnost, kot strukturo, ki je ustvarjena na podlagi lastnih imanentnih zakonitosti, saj je le tako mogoče v pravih razsežnostih določiti smisel in karakter njegovih sorodnosti in posebnosti v sinhroniji in diahroniji širše strukture, ki ji kot njen inherentni sestavni del pripada.« (str. 24)

Kar zadeva diahronijo nastopa Martinović v Sklepu s predlogom, ki naj bi končno ukinil določeno abstraktnost pojma »moderna«, s katerim le za silo pokrivamo neko historično obdobje v razvoju slovenske literature, nikakor pa ne enotne stilne literarne formacije na prelomu stoletja. Notranja diferenciacija, kakršno ob logičnem upoštevanju literarnih dogodkov predlaga avtor, se glasi: za obdobje od leta 1896 do 1899 je najprimernejša oznaka »moderna in naturalizem«, upoštevajoč obe temeljni težnji četverice in Govekarja, obdobje po letu 1899, ko pride pri Cankarju in Župančiču do nazorskih in estetskih premikov, pa kaže poimenovati »nova romantika«. Kette je sicer dozoreval v prvem obdobju, a ga ni mogoče poistovetiti niti z moderno, še manj z naturalizmom, saj se je od obojega eksplicitno distanciral, zato pa velja njegove Poezije razumeti kot »prvo celovito delo, ustvarjeno na imanentnih principih „nove romantike“« (str. 232) Šele v luči razdelitve, kakršne določa Martinović, se kaže Kettejeva svojvrstna pozicija v določenem literarnem obdobju, pozicija, ki je v literarnozgodovinski zavesti vedno nihala med izločenostjo in pripadnostjo, v najjasnejših obrisih. Kajti »Kettejeva poezija se nam danes predstavlja predvsem kot pokazatelj globoke in organske povezanosti nove romantike s slovensko literarno tradicijo, ne pa kot delo, ki

bi, označujoč neko novo obdobje, odločilno vplivalo na njegovo konstituiranje«. (str. 233)

S tem pa smo se — ne da bi posebej obnavljali popis Kettejeve duhovne drame, ki je seveda najzanimivejši del tako poezije kot refleksije o njej — približali poslednjim besedam Martinovičeve knjige, ki nadaljujejo prejšnje: »In mogoče je v tem tudi pojasnilo za nekoliko paradoksalen pojav, da so se ravno tiste karakteristike te poezije, v katerih so Kettejevi sodobniki videli njeno bistveno vrednost, karakteristike, ki so govorile za pesnikovo suvereno obvladovanje duha in materije, za moč njegovega duha, s katero je obvladoval vsako konfliktno situacijo in vzpostavljaj harmonijo, za njegovo sposobnost, da s poezijo formulira idejno in etično nedotakljive rešitve, karakteristike, ki jih je navsezadnje določala njegova idejna pozicija, razkrile kot notranja blokada te poezije, v kateri v nezadostni meri občutimo izrazitejši riziko pesniške avanture. A če je to tako, potem se zastavlja tudi vprašanje, če je Kette resnično umetniško najmočnejši v zaključnih sonetih ciklusa Moj bog, kot je literarna znanost skoraj redno ugotavljala, ali pa v tistih delih, v katerih je bil konflikt izraziteje navzoč, mogoča harmonija pa le intuitivno zaslutena.« (str. 234) S temi izjavami o notranji blokadi pa se avtor Poezije Dragotina Ketteja močno približa končni sodbi Nika Grafenauerja, ki s povsem drugačnim razumevanjem in metodologijo prispe do podobne ugotovitve; da Kettejeve poezije »nismo mogli misliti kot odprto in samozadostno skušanje biti.« »To pa seveda pomeni, da so vzroki za opisano blokado ne le v nas, marveč tudi v sami Kettejevi poeziji, ki nam ni omogočila komunikacije na način biti v svobodni igri, marveč le na način biti v zgodovini.« (navedeno delo, str. 242)

Tako se najprej z Grafenauerjevo, nato pa še z Martinovičevo problematizacijo godi razvrednotenje visokega Cankarjevega mnenja o Ketteju, saj ga je Cankar postavil ob Prešerna, mnenja, ki je predolgo obveljalo v literarni zgodovini. Toda obenem je v Martinovičevi formulaciji eksplicitno izražena težnja po prevrednotenju Kettejeve poezije, po preorientaciji v tista območja te poezije, ki so bližja današnji senzibilnosti. Zlasti ironija in humor s svojo izrazito estetsko funkcionalnostjo znotraj disharmoničnih procesov obravnavane poezije zelo odgovorno pričata za moderno senzibilnost tega »hudomušnega« poeta.

Peter Kolšek

ANDREJ KOKOT, NEKJE PA PESMI POJO

V spremni besedi k izbranim pesmim koroškega pesnika Andreja Kokota* (zbirka je posvečena spominu prijatelja in tovariša Mitje Mejaka) pred dvema letoma umrli kritik opozarja na koroški delež v sodobni slovenski slovstveni tvornosti, kljub »nacionalni stiski in povečanem pritisku nemške večine na slovenski koroški živelj.« Ta delež je v zadnjih letih vse razsežnejši, posega v vse zvrsti literarnega ustvarjanja, hkrati pa si izoblikuje specifiko, povezano s koroško tradicijo in družbeno-političnim, nacionalnim in jezikovnim položajem v Avstriji. Zato upravičeno pričakujemo od te tvornosti »drugačno naravo«, angažirano kritičnost z nacionalnimi elementi in manjšinskimi vprašanji, s čimer ta literatura presega zgolj literarno-jezikovno esteticistično vrednost in karakter. Njena specifika je odziv na konkreten narodnostni bivanjski položaj, eksistenč-

ne stiske, jezikovne pritiske in politične zlorabe. Zavest narodnostne in duhovne ogroženosti je spremljajoči predznak te ustvarjalnosti, jo usmerja in ji s tem daje homogen značaj. Mitja Mejak pravilno ugotavlja, da »po eni strani ta potencirani občutek nacionalne odgovornosti, ki je seveda prepleten tudi s socialnimi in moralnimi elementi, sprošča ustvarjalni zagon, saj pomeni umetniško delo v tem primeru mnogo več kot zgolj radost nad ustvarjanjem, samo igro, raziskovanje jezika ali pa celo sploh nič, na kar prisegajo nekateri pri nas; kaj takega si zamejski pisatelj sploh ne more privoščiti, pa naj gre za ustvarjalno resnico ali zgolj pozo. Njegova ustvarjalnost je še vedno tradicionalno povezana s samo nacionalno in individualno duhovno eksistenco; slovenska izpoved mu je potrditev obstoja, samoobramba in obet za prihodnost (. . .)« (100)

Nekje pa pesmi pojo je Kokotova že šesta pesniška zbirka, izbor iz vseh dosedanjih njegovih knjig (prej Zemlja molči (1969), Ura vesti (1970), Pesniški listi (1972), Čujte, zvonovi pojo (1973) in Onemelo jutro (1974)). Uvodni Protest kot motto aktualizira odločno bivanjsko voljo, kljub kruti danosti in neodzivnosti obdajajočega sveta. V prvem ciklu Je pa davi svanca padva, se Kokotova poezija približuje aktivistično izpovedni govorici bivanjsko ujetega posameznika, odtujenega zemlji, domu, pokrajini in elementarnem sožitju z naravo. Jezik v ciklu je povedno nemetaforičen, zavezan neposredni, izpovedni funkciji celote. Drugi cikel, Danes je velik dan, razširja motiviko v osebno stisko po spoznanju osamljenosti, neizpolnjivih iluzij, mladostnih predstav, zahtev življenja, nemoči besed in na krajinske impresije (Pomlad, Poletje, Zima). Tretji cikel, Vse je pesem, preverja instrument poezije, komunikacije, izpovedi, misli, sporočila-jezik. Vanj je položena funkcija intimnega razmerja med avtorjem-tekstom in

* Andrej Kokot, Nekje pa pesmi pojo, Založba Obzorja, Maribor 1976, opremil Marijan Remec, str. 103)