

LITERARNA VEDA

PREGLED
NJENIH CILJEV IN METOD

SPISAL
DR. JAKOB KELEMINA

V LJUBLJANI 1927
ZALOŽILA NOVA ZALOŽBA

384623

384623



20. I. 1988

N98800036

VSEBINA.

| | Stran |
|---|-------------|
| UVOD | 5—6 |
| PRVO POGLAVJE. | |
| Splošni pregled nalog literarne vede | 7—15 |
| DRUGO POGLAVJE. | |
| Literarna veda kot sistematika. | |
| 1. Opis in analiza umetniškega ustvarjanja | 16—20 |
| 2. Govorica — izrazilo pesniške umetnosti | 20—25 |
| 3. Pesniški umotvor | 25—41 |
| 4. Pesniške snovi | 41—43 |
| 5. Pesniške vrste | 43—45 |
| TRETJE POGLAVJE. | |
| Analiza pesniških umotvorov. | |
| 1. Splošne opazke; impresionistične oznake pesnitev | 46—48 |
| 2. Genetska razlaga | 48—57 |
| 3. Estetska analiza pesniškega umotvora. | |
| I. Splošne opazke | 57—63 |
| II. Kompozicija pesnitve | 63—66 |
| III. Jezikovni stil | 66—71 |
| IV. Stil osebnosti | 71—73 |
| V. Predmetni stil | 73—74 |
| VI. Stil pesniške vrste | 74—75 |
| VII. Razmerje vsebine k obliki | 75—78 |
| 4. Vrednotenje pesnitev | 78—79 |

Literarna veda kot zgodovinska disciplina.

| | |
|--|---------|
| 1. Obče naloge literarne zgodovine . . . | 80— 85 |
| 2. Cilji in metode biografike | 85— 92 |
| 3. Literarna zgodovina kot kritika vsebine in stila | 92— 98 |
| 4. Prikazovanje literarnega življenja po socialno-literarnih vidikih | 99—104 |
| 5. Smeri prikazovanja | 104—111 |
| OPAZKE | 111—120 |

DOSTAVEK:

Bogdan Popović: O književnosti. (Odobrana dela za škoło, knjiga 3). Beograd 1911. Priestupno predavaње na „Istorije svetске književnosti, držano 12 februara 1894 godine).

Gabriel Korbut: Wstep do literatury polskiej (Zarys metodyki badania literatury.) Warszawa 1924. Navaja podrobno polsko in tujo literaturo o predmetu.

Lezin: Вопросы теории и психологии творчества (4 томъ).

П. Н. Сакулнъ: Къ вопросу о построении поэтики. (Искусство. Журнал Россійской Акад. Худ. и Наукъ. № 1. Москва 1923, str. 79—93.)

Н. К. Пиксановъ: Новый путь литературной науки. (Istotam, str. 94—113.)

U V O D.

Pričujoča knjižica hoče seznaniti čitatelja s cilji in metodami literarne vede; ob skromnem obsegu razprave je bilo seveda mogoče, obdelati le poglavitne točke obširneje; pri ostalih morajo za enkrat zadostovati krajši pokazi na probleme, ki so stavljeni znanstvenemu delu. Takí mišljaji ne morejo sicer nadomestiti obširnih razprav o zadevnih predmetih; vendar bo pa moj tako skrčeni kašipot nudil čitatelju pregled čez celotno gradivo in mu, tako upam, pripomogel do spoznanja, da tvorijo vsi tako raznoliki problemi naše vede med seboj nerazdeljivo enoto. Do tega spoznanja bo jedva dospel, kdor proučuje razne stroke literarne vede s pomočjo učnih knjig, ki so jih napisali avtorji stoječi na najrazličnejših stališčih, nanašajočih se na estetska in zgodovinska vprašanja. Naj bi se naši bodoči spisovatelji slovenskih poetik, metrik in stilistik zavedali, da je treba obdelati ta področja z enotnega vidika, ako se naj doseže v prikazih poedinih disciplin notranja soglasnost.

V skladju z mojim naziranjem o delokrogu literarne vede (str. 12), stopi v tem prikazu sistematika dokaj v ozadje. Ugotavljanje (definicija) estetskih pojmov s področja literature je posel, ki pride za literarno vedo šele v drugi vrsti v poštev. Ona ima neprestano posla s temi pojmi, a obravnava jih največkrat — če ne izključno — z zgodovinsko razvojnega stališča. Analize pesniških umetnin so po naziranju, obrazloženem v knjigi, nezadostne, ako nimajo zgodovinskega temelja in ozadja. Glede na to je presojeti naše drugo poglavje kot shematičen oris, ki je bil v danih prilikah potreben, dokler ne dobimo poetike.

V glavnem je torej literarna veda metodologija dela, ki pride pri proučevanju pisemenih umotvorov v poštev. Z ozirom na to pa presodite pomen te vede v nauku in praksi. Samostojnega znanja proučevalcu ne more posredovati tako, kakor poetika z metriko in stilistiko, in literarna zgodovina. Potrebna je pa vendar predvsem v učnem obratu, kakor vse njej sorodne discipline, ki nas usposabljaajo, da pristopimo z njih pomočjo k nekim študijam, ki nam omogočajo lažje in uspešnejše delo v tem področju.

Študija, kakor je naša, bi morala normalno vzrasti iz bogate domače literarno-zgodovinske prakse. Ker pa te ni in je ne more biti, sem navajal vzglede in primere iz drugih literatur. Škodovalo ne bo, ako dobi čitatelj tako stik z istosmernimi pojavi tujih literatur.

Prijetna dolžnost mi je, da izrečem Novi založbi in predvsem njenemu zaslužnemu predsedniku, č. g. župniku F. S. Finžgarju, svojo zahvalo, da sta omogočila publikacijo te študije. Tudi g. profesorju Koblarju iskrena zahvala za mnogotere nasvete in pobude!

V Ljubljani, 1927.

PISATELJ.

PRVO POGlavJE.

SPLOŠNI PREGLED NALOG LITERARNE VEDE.

Literarna veda hoče sistematsko zbrati probleme in vidike za obravnavanje pesniških osebnosti in pesniških del. Kdor se začne s temi nalogami baviti na znanstveni način, si bo kmalu na jasnem, da obsega ta posel raznovrstne in daleč vsaksebi vodeče naloge; z ozirom na njih posebno naravo pa jih moremo v glavnem porazdeliti v dve veliki skupini: pesniške osebnosti in njih dela obdelujemo enkrat **literarno zgodovinsko**, drugič pa **literarno estetsko**. Ta ločitev je teoretsko zelo važna, v praksi sami se pa ta dva principa često ne dasta ločiti; n. pr. v tekstni kritiki se često ne da ugotoviti, ali je kaka predlagana »emendacija« sadež literarno zgodovinskih, posebno filoloških ali pa estetskih pomiselkov. Literarno zgodovinsko in estetsko obravnavanje zadevnih predmetov se je dolga stoletja in skoro do zadnjih let vršilo pod egido široko razpletene vede, nazvane **filologija**¹. Metodika filologije je obsegala kot posebno poglavje metodiko **literarne zgodovine** in pod to zaglavje je šlo, kar so imeli povedati pisatelji o literarno zgodovinskih in literarnoestetskih nalogah in ciljih naše vede². Značilno za to »filološko smer« je, da smatra neko pesnitev v prvi vrsti za jezikovni in zgodovinski dokument; skuša ga zato osvetliti predvsem s teh dveh strani, dočim stopa estetska osvetlitev občutno v ozadje. Estetske kakovosti dotičnega umotvora tukaj niti ne morejo postati predmet korenitih preiskovanj, ker filologija ni razvila primernih metod za takšne posle. Slično je tudi

pri pesniški osebnosti. Glavno, kar zmore omenjena smer s svojimi sredstvi in metodami, je, da osvetli civilno osebnost pesnikovo; vprašanje o bioloških in psiholoških temeljih umetniškega udejstvovanja dotične osebnosti se tu ne stavlja in ne more staviti. Zastopnike te smeri — in njih ni malo — imenujemo s skupnim imenom filološko, oziroma filološko-zgodovinsko šolo³; v njenih vrstah se govori o literarni zgodovini kot področju filologije.

V nasprotstvu s to smerjo priznamo mi filologiji v celokupnosti poslov le značaj pomožne vede; neki posli, ki jih ima obavljati literarna veda, so filološke narave, zahtevajo njene metode, predpostavljajo filološko znanje in rutino; taki posli so edicija in eksegeza tekstov i. t. d. V ostalem pa pomaknemo težišče naše stroke v neposredno bližino takozvanih **kulturnih ved**; zanje je značilno, kakor pravi Meumann (*System der Ästhetik*⁴, str. 28), da imajo posla s subjektivnim in objektivnim dejanskim stanjem, ki ga morajo razlagati obenem iz duševnih in fizičnih vzrokov. Taka veda je estetika v svojih področjih; zgodovinska veda. Imenovali smo ti dve vedi, ker se dajo pod nji subsumirati v glavnem vsa vprašanja, s katerimi se ukvarja literarna veda. Literarno estetsko obravnavanje pesniških del in osebnosti zahteva eksistenco neke sistematsko pojmovne vede, po kateri se more preiskovalec pri svojem poslu ravnati; ta veda je **poetika**, ki pa spet spada v širši okvir nadaljnje vede **estetike**. Istotako pa zahteva literarno zgodovinski posel neko teoretsko vedo, ki daje delavcu na tem polju svoje direktive. To je metodologija literarne zgodovine, ki je pa spet le področje splošne zgodovinske metodike⁵. Poetiko in literarno zgodovinsko metodiko bomo pa zvali v tem našem načrtu s skupnim imenom **literarna veda**⁶. K tema dvema točkama naj pristavim še naslednje opazke načelnega pomena.

Pesniško doživljanje in dojemanje ter pesniški umotvor pripadajo področju umetniškega življenja;

njega celokupnost proučuje estetika⁶. Dožitki, s katerimi imamo tukaj opraviti, so namreč estetske narave; za nje je značilno, da ne merijo na kake praktične svrhe, da so — po Kantu — brez interesnosti⁷. S tem pa še ni rečeno, da so za gospodarstvo življenja brez pomena. V estetskem življenju vidimo zaposlene organe in funkcije, ki bi sicer ležale v nas neizrabljene; to je njega pomen z biološkega vidika. Umetniško doživetje, ki je nekak prebitek tega, kar je neobhodno potrebno, povzroči v nas, da za trenutek prestanemo gledati istinitost utilitaristično in pozabljamo vsakdanje skrbi življenja. Za estetsko doživljanje nekih duševnih vsebin (predstav, zaznav) je značilno, da odgovarjamo na dražljaje, ki so jih povzročili, z jako čustveno reakcijo. Kot povzročitelji teh vsebin pridejo v poštev raznoliki čutni vtisi, ali pa tvorbe in postave fantazije, misli, dogodki in procesi. Osebam, ki so zmožne, da ustvarjajo tvorbe (objekte), služeče estetskemu uživanju, pripisujemo umetniško sposobnost. O umetnosti govorimo, kjer se ta sposobnost v resnici udejestuje s tem, da dela zadevne užitke dostopne doumevanju in uživanju drugih oseb. Kdor vrši to delo, ta umetniško nekaj prikazuje; kot zaključek takega posla imamo realen objekt, »umotvor«, ki ima v sebi pogoje, da povzroči v dojemajočem ali uživajočem človeku (tudi umetniku!) tako ojačeno čustveno reakcijo. Tak umotvor je — z umetniškimi sredstvi in v umetniškem materialu prikazan »ekvivalent neke nazorne istinitosti« (Meumann). Kaj podrobnejšega o razmerju med obema bomo slišali kasneje.

Poedine stroke umetniškega udejestvovanja dobimo, ako se ozremo na sredstvo izražanja ali izrazilo, kakršno služi v njenem področju za ustvarjanje takih ekvivalentov; gledati nam je pa obenem na učinek, ki izvira iz tega raznolikega prikazovanja. Edinstvenost vseh umetnostnih strok je pa podana, ker je vsem lastno, da prikazujejo tako stopnjevano istinitost.

Likovna umetnost obrazuje v objektivnem materialu; rezultat, ki se doseže s tem prikazovanjem, je objektivna slika, koje posameznosti ustrezajo umetniškemu notranjemu dožitku. Besedna umetnost se poslužuje človeške govorice in ustvari s tem svojim materialom »verbalni« umotvor, namenjen, da ga vsak dojemajoči v sebi na novo ustvari in tudi doživi. Muzične umetnosti, ki se poslužujejo ritmičnih glasov, dosežejo kot efekt ritmičnomelodično celoto slušnih vtiskov, zadobljenih ob produkciji takega umotvora. Tem umetnostnim strokam odgovarjajo naslednje znanstvene discipline: umetnostna teorija (to je estetika likovnih umetnosti), poetika in muzikalna teorija.

Poetika⁹ ima nalogo, da zgradi za področje besedne umetnosti sistematsko estetiko. Iz opisa in analize ustvarjanja in prikazovanja s pomočjo govorice, iz opisa in pa analize umotvora samega glede njegovih vsebinskih in oblikovnih elementov si pridobi ta veda možnosti, da pesniško estetsko kategorijo označi po njenem bistvu in da jo razmeji proti muzikalni in likovni kategoriji. Nadalje pa preiskuje ta veda pesniške snovi glede njih učinkov, zatem še možne vrste in načine pesniškega oblikovanja. Z vsem tem pa si dobavlja sredstva in metode, da pesniško delo analizira in glede pomembnosti označi.

Metoda, ki jo upotrebujemo pri obdelovanju teh vprašanj, more biti v današnjih dobah samo empirsko-induktivna. Potrebno je torej, da se zbero v dovoljnem številu primeri pesniškega udejstvovanja; ozirati se nam je pa tu v enaki meri na produktivno delo, ki ga vrši umetnik, kakor tudi na procese reproduktivnega dojemanja v občinstvu in končno na kakovosti umetnine same. Iz skupnih ali pa protivnih znakov naših primerov dobimo tipe in pravila našega umetnostnega področja. Psihologija pesniškega ustvarjanja skuša prodreti v zakonitosti produktivne fantazije — naloga, ki je od vseh najtežja; ona zbira tipe ustvarjajočih oseb-

nosti ter prispeva tako gradivo za umevanja stilistične volje poedincev pa tudi celih skupin. A tudi sorazmerne dožitke sprejemajočega ali uživajočega občinstva nam je vpoštevati. V individualnih dožitkih občinstva moremo opazovati, kako so postali motivi pesniškega ustvarjanja in ustvarjeni umotvori povodi za estetsko uživanje drugih oseb. Prvotni motivi pesniškega ustvarjanja določujejo preko umotvora način in kakovost estetskega dožitka v duši občinstva. Procese in vzroke estetskega dojetanja in ugajanja moremo umeti docela le, če računamo obenem tudi z njih odvisnostjo od neke umetnine; dotična umetnina, ki jo kedo dojema, je s svojim dejanskim stanjem eden izmed najvažnejših vzrokov za postanek estetskega uživanja in ugajanja v taki in taki kakovosti.

Iz tega pa sledi, da mora estetiko, ki sicer preiskuje na opisno-analitski način duševne estetske procese, dopolnjevati veda, ki preiskuje svet umetnostnih objektov ali umetnin. To delo vrši *u m e t n o s t n a v e d a*⁹. Na splošno moremo o celotni naravi in strukturi kake poedine umetnine trditi, da je odvisna tako od subjektivnih činiteljev — namreč od pesnikove celotne osebnosti in še posebej od motivov njegovega ustvarjanja, kakor tudi od objektivnih stilističnih zakonov dotične umetnostne panoge. (Glede te druge točke je lahko umeti, da vladajo n. pr. v pesništvu, ki obrazuje svoje predmete s pomočjo govorice, drugačni stilistični zakoni kakor pa v likovni umetnosti; ali pa da sta si poezija in muzika med seboj sorodnejši kot z drugimi strokami.) Končno je pa umotvor še odvisen od vnanjih vplivov, ki so odločilni za razvoj umetnosti vobče. Te vplive preiskuje, kakor bomo videli, literarna zgodovina.

V tem okviru nekako si naj dogradi svoje postojanke poetika. Kot idealni — doslej še ne doseženi cilj — si zamišljamo vseobčo *e m p i r i č n o* poetiko, ki obravnava estetski fenomen tako s fiziološko-psihološkega stališča kakor tudi z umetnostno-znanstvenega. Taka po-

etika bo beležila in pretehtala na fiziološko-psihološki podlagi vsako tehnično sredstvo, vsako možnost za dosego določenih ciljev. Ona bo dala preiskovalcu tudi natančno orodje za oceno čina, ki ga je dovršil pesnik v svojem delu. — Po vsem tem določimo še natančneje razmerje poetike k nalogam literarne vede. Metodologija poetike tvori obenem tudi poglavje literarne vede, kolikor preiskuje ta metode za analizo pesniških del (prim. III. pogl.). Toda teoretsko preiskovanje estetskih pojmov poetike ni v strogem pomenu naloga literarnega teoretika, temveč tvori problematiko estetske vede. Ako je napisal n. pr. Scherer svojo poetiko, jo je napisal kot estetski mislec, ne kot literarni teoretik. Jasno je pa, da mora biti literarna veda v podrobnosti poučena o vseh pokretilih v področju pesniške estetike (prim. II. pogl. naše knjige).

Preidimo sedaj k drugemu delu naše vede, k slovstveni zgodovini. Posli, ki jih ima opravljati ta disciplina, so mnogovrstni; njih del se pa krije, kot smo že omenili, s filološko in zgodovinsko kritiko. Neko literarno dejstvenost je treba uvrstiti v tok zgodovinskega dogajanja in razvoja; obenem pa jo je treba označiti po njeni pomenljivosti; sredstva za drugi del naloge mi daje ra roko sistematska veda. Razlika med sistematskim in literarno-zgodovinskim obravnavanjem neke pesnitve obstoji v tem: v prvem primeru si skušam priti na jasno glede estetskih lastnosti nekega predmeta, v drugem pa, kako je učinkoval ta umotvor kot član neke zgodovinske vrste. Estetska in pa zgodovinska pomenljivost dotične umetnine sta dve različni stvari; pesnitev je morda šibek umotvor, a njena učinkovitost nerazmerno velika; nasprotno pa ostanejo često dragoceni umotvori — vsaj trenutno brez globljega učinka. **Novičarjem** je svetila kot zvezda-vodnica Koseskega poezija ne pa Preširnova: njih skromnim zahtevam je pač bolje prijal elementarni patos Koseskega, kakor umetniško dovršena poezija Preširnova. Tudi

drugače moremo opazovati, da vplivajo dela, ki so ukrojena za povprečne zahteve občinstva, vse drugače v globino in širino kakor pa klasične umetnine.

Sistematska in zgodovinska literarna veda se torej kar najboljše izpopolnjujeta. Samo tedaj smemo od literarnega zgodovinarja pričakovati točno in primerno oceno in oznako obravnavanega gradiva, ako mu je teoretsko sistematsko znanje v resnici na razpolago. A kolikokrat pa vidimo v literarnih zgodovinah, da dele njih pisatelji ukore in ocene na desno, levo, mesto da bi se pogreznili v svojstva dotičnih avtorjev in jih skušali umeti. Na drugi strani pa visi estetska ocena često v zraku, ker nima zgodovinskega temelja. A ustvariti take čvrste temelje za vsakovrstno obravnavanje literarnih dejstev, je naloga literarne zgodovine, ki zahteva mnogo samozatajevalnega truda. Omeniti še je treba, da v krogih literarne vede ne vlada potrebno soglasje o enaki opravičenosti estetskosistematskega in literarno zgodovinskega posla. H. Hettner n. pr. zahteva, da se spremeni ves **nauk** o umetnosti v **zgodovino** umetnosti; estetska sistematika se mu zdi nekaj nepotrebnege. Nasprotno pa govore zastopniki sistemske vede¹⁰ o »ubijajočem historizmu«; zahtevajo, da mora izginiti iz razprav vse, kar je samo zgodovinskega, da se prikaže tem čisteje in krepkeje, kar je v organizmu umotvora nečasovnega in bistvenega. Nasproti takim enostranskim mnenjem je zadel W. Scherer pravo, rekoč: «Med literarno zgodovino in estetiko ne sme biti nasprotstva, ali pa hodi ena izmed njih ali pa obe po krivih potih.»

Za slovstveno zgodovino kot zgodovinsko disciplino je značilno, da pojmuje in razlaga svoje predmete (osebnosti, umetnine, smeri in razdobja) kot vzroke in učinke in jih kot take nanizuje v zgodovinsko-razvojne vrste¹¹. A ti vzroki, ki določajo celotni razvoj v takih vrstah, so po svoji prvobitni naravi zelo različni. Eni njih so subjektivno psihološki, drugi pa objektivno fizični. K prvi vrsti pripadajo motivi umetniškega ustvar-

janja in uživanja, prihajajoči iz notranjosti umetnikove, oziroma uživalčeve, k drugi vrsti pa objektivni stilistični zakoni kake umetnostne stroke (izrazila in sredstva, kakor smo omenili že zgoraj), nadalje vnanji vplivi, ki je od njih odvisen razvoj umetnosti. Te vzroke presojuje poedini preiskovalci vsak po svojem celotnem svetovnem naziranju; nekateri z zgolj materialističnega, drugi z idealističnega stališča; tako nastanejo različne smeri v literarni zgodovini. Iz naše oznake teh vzrokov je razvidno vnaprej stališče, ki ga zavzema o tem vprašanju ta knjiga. Ker mislim, da se vzrokov, ki tu delujejo, ne da spraviti pod enotno oznako, se nisem mogel uvrstiti ne v čisto materialistično ne v »duhovnoznanstveno« smer (ki je posebno danes en vogue).

V literarni sistematiki prevladuje **analitski** postopek¹²: preiskovan pojav se tukaj razkroji v njegove sestavine; na redu je v obče preiskovanje posameznega predmeta. V literarni zgodovini (»pragmatiki«) pa vlada **sin-teza**; z analizo dobljeni mnogi elementi se spajajo v višje edinice. Življenjepisi je analitski, ako vzame pesnika zase, sintetski, če ga stavlja v razvojne vrste. Umo-tvor morem preiskovati kot izoliran predmet — to je analiza, če mu pa določim mesto v neki vrsti, je to sin-teza i. t. d. O. Walzel sam, ki razpravlja o analizi in sin-tezi v literarni vedi, opozarja, da so dvoumnosti mogoče: enotnost pesniške osebnosti je sin-teza; razlaga zgodovinskih skupin iz vzrokov pa analiza! »Filozofski izrazi si često dovolijo šegavo igro z onim, ki jih uporabljajo.«

Samo take predmete morem izčrpno obdelati literarno-sistematsko in literarno-zgodovinsko, ki pripadajo zgodovini, ki leže pred nami kot zaključena in završena zgodovinska činjenica. Iz tega sledi, da sodobna literatura, ki nastaja pred našimi očmi, ne more biti predmet takih študij. Seveda, ako bi imeli velik sistem literarno-zgodovinskih zakonov, bi mogli spoznati vselej tudi nujnost sodobnega dogajanja, mogli bi celo prerokovati

bodoči razvoj literature. Toda edina zakonitost, ki jo poznamo je ta, da se časovne struje polagoma menjajo — in to je premalo! Sodobna¹⁹ literatura mora torej ostati predmet in torišče **literarno-estetske pedagogike** in pa **kritike**. Literarno-zgodovinski strokovnjak, ki piše estetske analize dnevne literature in jo kritizira, bo prinesel od svojih znanstvenih del k temu poslu izkušen pogled in dobro metodo. Kar se doseže tako, so bolj ali manj neobvezne **impresije**, ki jim dotičnik sam ne bo pripisoval znanstvenega pomena. Ta pomota ostane pri onih, ki so jim problemi literarne vede bolj ali manj tuji.

DRUGO POGlavJE.

LITERARNA VEDA KOT SISTEMATIKA.

1. Opis in analiza umetniškega ustvarjanja.

Psihologija¹ se trudi ugotoviti zakonitosti tvorne fantazije; sicer se je dostikrat izrazil dvom, ali je mogoče pronikniti v delovanje, ki ima tako osebno in individualen značaj, kakor ga ima umetniško ustvarjanje. Metode, ki jih je razvila veda za spoznavanje teh procesov so v glavnem sledeče: 1.) Zbiranje in obdelovanje lastnih izpovedi in svedočb pesnikov o svojem delovanju; s poizvedovanjem (anketami) lahko dovedem še povrhu umetnike do izpovedi glede točk, ki me zanimajo. 2.) Uporabiti morem pri tem biografske podatke o pesniškem delovanju, sporočene od tretjih oseb. 3.) Psihološka analiza pesniških del nam razkriva, kakih sredstev se je pesnik posluževal, da dosega določene estetske učinke, in kako se odraža v pesnitvah individualna svojevrstnost njegove nadarjenosti. Metoda, ki je prevzela to nalogo, in sicer z veliko natančnostjo, se zove psihografija: ona ne analizira samo dela kakega pesnika, temveč razglablja tudi umetnikovo življenje v vseh podrobnostih. Celokupni sistem lastnosti kake osebnosti in okolnosti, od katerih te lastnosti zavise, imenujemo psihogram dotičnega človeka. 4.) Patografija preiskuje odnose med umetniško genialnostjo in nezdravimi in abnormnimi potezami duha. 5.) Eksperimentalna analiza umetniškega ustvarjanja in umetniške darovitosti. 6.) K temu pristopijo še naravoznanstvene metode (primerjajoča razvojno-zgodovinska, biološka in etnološka

metoda); prim. o vsem tem Meumann, System der Ästhetik⁹ 30 ss. — O posebnem značaju, ki ga zadobe procesi ustvarjajoče fantazije pri kakem določenem človeku, govori diferencialna psihologija.

V naslednjem podam nekatere psihološke nauke, ki se jih bomo posluževali kot kažipotov za naša izvajanja. Preiskujoč duševne osobitosti, ki odlikujejo umetnika-pesnika, se je psihološka veda zedinila v ugotovitvah, da pesnikovih darov, kakor je produktivna fantazija, in procesov, kot je **inspiracija**, ne gre presojati heterogeno, kakor se je to često dogajalo: »tvoritelna darovitost je stopnjevanje normalnih funkcij; med darovi pesnika in nepesnika obstoji razlika le v jakosti ne pa v bistvu.«

In sicer počiva darovitost na stopnjevanju treh različnih duševnih funkcij: na stopnjevanju in rafinaciji sprejemljivosti vtisov, zlasti v območju višjih čutov (vida, sluha); na stopnjevanju notranjega obdelavanja sprejetih vtisov po sintetski in kombinujoči fantaziji ter po emocijah; in na stopnjevanju vseh funkcij, udeleženi pri čutno-nazornem prikazovanju notranjih dožitkov (v govorici, z roko ali z glasovi). K tem točkam je pripomniti v posamičnostih: psihofizična organizacija kakega individua in njeni primarni korelati (občutki, zaznave) ne tvorijo neposredno predmeta literarnega študija; za tega se jemljejo marveč v pošteb pesnikovi občutki, predstave in misli šele, kolikor so izpovedani v govorjeni ali pisani besedi; a človeška govorica ni samo preprosta obnova primarnih duševnih procesov, temveč samostojen način mišljenja. Ker tvori psihofizična organizacija in njeno obratovanje podlago vsega doživljanja, vključuje psihološko fundirana stilistika Elsterjeva tudi te procese v krog opazovanj, ko govori o osebni stilu pesnikovem; kakor je razvito kako občutno področje v pesniku, takšen odmev dobi v njegovem načinu izražanja. Pri pesniku, slepem za razne barvne odtenke, ki jih razkazuje priroda, bi bilo zaman

pričakovati v pesniškem delu kako razkošno koloristiko i. t. d. Seveda samo ostro opazovanje narave še ne dela pesnika.

Kar se tiče intenzivnosti doživljanja in zmožnosti izražanja, je navadno, da ti dve sposobnosti pri enem in istem individuu nista v enaki meri razviti; zlasti formalna nadarjenost rada zaostaja za jakostjo duševnega doživljanja. Sto in sto ljudi je, ki čutijo prav tako globoko kot veliki in največji umetniki in ki so v svojem estetskem zadržanju tudi sposobni to globoko čustvo kar najtočneje izolirati od mišljenja in stremljenja; kar jih pa od umetnika razlikuje, je to, da jim slučajno nedostaja še potreben korelat — prirojena zmožnost, ustvariti vidne in slišne tvorbe, ki bi to jako doživljanje naredile dostopno doumevanju drugih oseb; v našem slučaju torej manjka takemu pol-pesniku dar govornice, s pomočjo katere bi nas seznanil z bogastvom svoje duše. Drugače pa je pri pravem pesniku, umetniku!

Na našo notranjo zavest venomer pritiska velika množina dražljajev, prihajajočih bodisi od vnanjih čutov bodisi iz naše notranjosti same. Te dražljaje doživljamo kot vsebine zavesti, ako obrnemo nanje svojo pažnjo. S stališča geneze pesnitve imenujemo ta prvobitni dražljaj »pradožitek«. Njegova nadaljna usoda je sledeča: ta dražljaj zadene na predstavnne mase, nagomiljene v naši podzavesti; od odločujočih ali nadvladujočih predstav, ki se nahajajo v naši zavesti, dobi tak dražljaj svoj posebni pečat glede svoje kakovosti in pomenljivosti; vrh tega pa ta dražljaj vrednotimo — od strani našega čuvstvenega nastrojenja — kot ugodje ali neugodje. Tako ide ta pradoživetek v svojo drugo fazo eksistence, ko je dobil od nadvladujočih predstav in od našega čuvstvovanja svoj znak in nekako pomenljivost in biva, odkar je potekla njegova aktualnost, v naši podzavesti kot njena latentna vsebina, ki pa lahko postane ob ugodni priliki spet aktualna; močnejši sledeči vtiski jo pa lahko

tudi izrinejo iz zavesti oziroma jo »zagozde«, da ne more splavati v žarišče pozornosti.³

Neumetnik in umetnik sta deležna takih doživetkov; le da je pri umetniku razvita težnja, da doživlja tudi malenkostne povode v najintenzivnejši meri; umetnikova razgibana notranjost si celo išče svoje predmete, ali kakor pravijo psihologi, svoje **simbole**, ob katerih lahko postane čuvstveno nastrojstvo aktualno; razbolela duša umetnikova pograbi željno malenkosten dožitek — n. pr. vel list, ki ga suče jesenski veter — kot povod svojih bolestin čuvstev in refleksij. Analiza duševnosti poedinih pesnikov bo vodila račun o predstavah in čuvstvenih nastrojenjih, ki obvladujejo njih zavest trajno ali trenutno. Vsaka vsebina zavesti more postati umetniški dožitek, ako jo pograbimo s krepko razigranim čuvstvom in ako jo izoliramo — v smislu naših prejšnjih razmišljanj — napram interesom praktičnega življenja. Dočim pa pri neumetniku taki dožitki izzvene tekom časa, postanejo pri umetniku zametek umetniškega dela.

Posebno pregnanten način dožitkov, v katerem se vzbujajo pesniku brez njegovega prizadevanja ob največji čuvstveni razdraženosti najčudovitejše tvorbe, imenujemo inspiracijo; tudi tega duševnega stanja niso nikakor edino le umetniki deležni, temveč vsak drug duševni delavec; le da tako vzbujene predstave ne preidejo v umetniško oblikovanje, temveč v koncipiranje idej in misli, ki služijo praktičnim svrham.

Pesnik pripada kakor vsak drug človek po svoji psihofiziološki organizaciji k izvestnim tipom,⁴ to je: poseduje habitualno razvitost tega ali onega čuta, te ali one dušne strani. Pogled na take nadvladujoče dispozicije v duševnosti pesnikovi nam pojasni posebnosti njegovega sloga in nam omogoči pravilno presojo celega njegovega dela; zastonj zahtevamo n. pr. od njega plastične slike, ako ga narava ni obdarila z zmožnostjo gledati v svet pojavov telesno. Nadalje si predstavljamo,

da je pesniku na podlagi njegove darovitosti usojeno, da se udejstvuje ali v dramatskem ali epskem ali liričnem področju; seveda se pa zadevni tipi ne dajo opisati ali zajeti kar z eno besedo.

Tudi take razlike v ustvarjanju, kakor je naturalistični in nenaturalistični slog, morajo imeti svoj izvor v različnih in svojevrstnih darovitostih umetnikovih, istotako pa v njegovem celotnem stališču napram realnosti življenja. Pesnikovo svetovno naziranje se odraža v njegovem slogu. Lažje nam je opisati to svetovno naziranje, nego pa točno opredeliti psihološke tipe, h katerim pripadajo njih umetniki.

Ker je pesniku na podlagi njegove psihofizične konstitucije ves bodoči razvoj in način prikazovanja takorekoč naprej predpisan in določen, se poedincu kaj lahko pripeti, da pride v svojem umetniškem delu navskriž z vprav vladajočimi strujami. Vladajoči okus zahteva često od individua kaj drugega kakor to, kar more dati on; krepke osebnosti bodo prebredle te težkoče in se uveljavile vseeno na svoj samoroden način.

Nadalje je razvidno, da so take porazdelitve umetniških dob kot naturalizem, idealizem etc. narejene samo po vladajočem okusu, po vodilnih umetniških delih; poleg njih pa obstoje še vse ostale struje. Ko se je vpostavitev romantike v umetnosti zavrgla kot nevredno sanjarjenje, so še nastajala umetniška dela romantičnega kova. Psihološka razlaga nam omogoči pojmovati vse umetniško dogajanje v teku stoletja pravilneje in globlje kot nekoč; sleherni tip se ponavlja skoz stoletja in ni vezan na nobeno dobo. Ekspresionistično gledanje vlada danes na umetniški pozornici. A samo ime je novo: način ustvarjanja je pa obvladoval že baročno dobo.

2. Govorica — izrazilo pesniške umetnosti.

Pesniku se pretvarjajo čuvstva in občutki, ki ga navdajajo, neposredno v zmiselne besede; z njih po-

močjo predaja svoje notranje obraze drugim osebam v vednost in uživanje. Radi izrazila se imenuje pesništvo⁶ često govoreča ali besedna umetnost; vsak poskus, obrazložiti princip pesniške umetnosti, mora izhajati iz govorice kot njenega izrazila. Tako je skušal Lessing obrazložiti poezijo, in sicer v okviru posnemovalne teorije⁶, ki tvori, kakor bomo videli, najrazširjenejšo obliko oblikovalne teorije. Dasi Lessingu ni uspelo postaviti svojo teorijo na dovolj široko podlago, so vendar njegova izvajanja še dandanes važna dovolj, da jih tukaj posnamemo na kratko:

Sodobna teorija je skušala pod vplivom Simonidovega izreka, da je slikarstvo nema poezija in poezija govoreče slikarstvo, in v krivem razlaganju Horacijevega ut pictura poesis, odkriti čim največ sličnosti in sorodnosti med poezijo in slikarstvom in je nadovezovala na to malo umestne sklepe in zahtevke. Kot praktičen rezultat se je razbohotila tam opisujoča poezija, tu pa alegorija. Zdaj so silili poezijo v ožje meje slikarstva, zdaj spet je slikarstvo moralo polniti vse široko področje poezije. Vse, kar v eni stroki ugaja ali ne ugaja, naj bi delovalo slično tudi v drugi.

Napram temu pomešavanju je skušal Lessing v svojem Laokoontu (1766) preiskati in določiti meje ene umetnosti napram drugi. Razlike med njima skuša obrazložiti iz materiala ali sredstva, ki se jih obe umetnosti poslužujeta pri prikazovanju svojih snovi. Po Lessingu sta obe stroki posnemajoči umetnosti (tudi Lessing glede poezije ni prišel preko te neplodne doktrine!) in imata zato skupna vsa pravila, ki slede iz pojma posnemanja; toda poslužujeta se pri tem čisto različnih sredstev; iz različnosti teh sredstev se torej morajo izvajati posebna pravila za vsako izmed njiju. Slikarstvo uporablja figure in barve v prostoru, poezija pa artikulirane glasove v času. Ker morajo pač imeti znaki lagodno razmerje k prikazanim predmetom; zato morejo vzporedno nanizani izražati le vzporedne predmete (oziroma vzporedne dele predmetov); in slično torej zaporedni znaki zaporedne predmete (zaporedne dele predmetov).

Predmeti, ki eksistirajo vzporedno ali katerih deli eksistirajo vzporedno, se zovejo telesa. Torej so telesa s svojimi vidnimi lastnostmi pravi predmeti slikarstva. Predmeti, ki si slede — sami ali v svojih delih — zaporedno, se zovejo dejanja. Torej so dejanja pravi predmeti poezije.

Priznati je treba, da imata material in dotična umetniška stroka posebno ozek stik z ujemajočo se estetsko kategorijo, tako namreč, da se neka določena kategorija da v zadevnem materialu

najlažje in najčistejše uresničiti; narobe pa more določen material samo v izvestni estetski kategoriji popolnoma razviti svoje čare. Toda elementi ene skupine umetnosti se nahajajo istotako v drugi skupini, dasi v neznatnejši izmeri; slikarji se ne omejujejo na prikazovanje prostora in teles, torej koeksistence, temveč slikajo tudi gibanje, torej dogajanje, ki tvori po Lessingovem načelu predmet poezije. Lessingova porazdelitev strok v simultane in sukcesorne, ki je izvedena iz doznavanja estetskih predmetov, je torej karakteristika a priori, in ima pomen, ker zavrača umetnika od preseganja v druge stroke v prave meje njegove umetnosti. Za pesniško prakso je imel Lessingov nastop ta pomen, da je teoretsko spodkopaval opisujočo poezijo, v kateri so ugledali pesniki in teoretiki vrhunec poezije.

Po naših prejšnjih opazkah je pa jasno nadalje, da se poedine estetske kategorije ne dajo označiti samo z opisom doznavanja estetskega izrazila, temveč da je treba upoštevati totalni estetski dožitek. Kritika, ki se je bavila še po Lessingu s tem vprašanjem, je opozorila, da je Lessing tudi način doznavanja obrazložil preveč shematsko. Vpodabljajoča umetnost res prikazuje s svojim materialom koeksistentne predmete; toda koeksistenten predmet (kip, slika) moremo dojeti le v časovnem zaporedju; in človeške glasove kot psihofiziološke fenomene dojmem v časovnem zaporedju; a naša predstava, ki se nadovezuje na te fenomene, ni nič časovno zaporednega; predstavljena vsebina pesnitve je razgrnjena v naši zavesti kot nekaka slika⁷.

Človeška govornica predstavlja samostojno stopnjo mišljenja; ne more se torej trditi, da ponavlja na prosto naše misli; ne, vsebina našega govora le prestavlja naše misli v čutni svet. Istotako roka kiparjeva ne obnavlja tvorbe vida, temveč pričara pred nas nekaj novega, kar nalikuje prapodobu toliko, kolikor more čutni fenomen psihičnemu; človeška roka nadaljuje posel našega očesa ob točki, kjer je dospelo oko do konca svoje delozmožnosti.

Pri besedi nam je razlikovati tri možnosti učinkovanja: muzikalni (senzorni) in gnomični ter nazorni učinek. Vsak izmed njih je važen za umetniško ustvarjanje. Vendar pa sta za dosego pristnega učinka pesniške umetnosti gnomski in nazorni učinek važnejša nego muzikalni. Efekt, ki ga proizvaja v pesnitvi človeška govornica kot čisti glas, moremo smatrati s stališča pravilno

umevane teorije kot postransko pridobitev. Ako skuša pesnik edino le s pomočjo govornih zvokov doseči nastrojstva in se tako kosati v glasbo, je treba pripomniti, da s tem še ni izčrpana vsa zmožnost učinkovanja, ki je lastna človeški govorici. — Akustične učinke, ki jih posreduje govorica, najdemo organizirane v poeziji v določene oblike, kakor so pravilni ritem, gradnja verzov po določenem razporedu, rima.

Poezija predmete svojega prikazovanja poznamevuje, jim daje imena, da omogoči tako umevanje pesnikovih obrazov; k umevanju slišanih besed se pridružijo v duši dojemajočega še nazorne ali pa nenazorne predstave. Pravilno umevanje prikazane vsebine tvori podlago estetskega uživanja. Pesniki, ki se igrajo v svojih umotvorih skrivalnice, oškodujejo sami sebe za najpristnejši uspeh svojega truda. Radi tega je zahteva po jasnosti in določnosti pesniških podob globoko utemeljena v bistvu stvari.

Vendar bi pesnik zgrešil pravi namen svojega prizadevanja, ako ne bi s svojimi podobami dosegel pri čitatelju več kot priprosto umevanje prikazane stvari; rekli smo, da moramo na doumevanje reagirati z jakimi čuvstvi ugodja in neugodja, simpatije in antipatije (nad vsemi temi čuvstvi mora nazadnje obvladati kot končni rezultat estetsko čuvstvo ugodja!). Pesnik bo uporabljal predvsem besede in konstrukcije, ki se obračajo na naša čuvstva. In ta čuvstva, ki se nam vzbude ob dojemanju predstavljene vsebine, vplivajo na našo duševnost tako silno, da se predstavljene slike stopnjujejo do **iluzij**⁹ — svojevrstnih psihičnih dejev — v katerih se nam zazdi, da prikazane predmete v resnici vidimo in slišimo. Poezija ne more s svojim izrazilom neposredno zaznamovati ali vzbujati individualnih slik, prepuščati mora čitatelju, da si nanovo napolni njene shematske znake z individualno vsebino. Samo slikarstvo, plastika, arhitektura nam posredujejo v resnici likovite čutne vtiske. Kajti govorica ne učinkuje neposredno na naš vid, tem-

več samo na obstoječi zaklad predstav iz področja optičnega čuta; vendar pa more govorica v nas oživitvori **čuvstveni ton**, ki ga vzbujajo v nas naziranja in vtiski vnanjega sveta in tudi notranjega. Na ta način torej je mogoče iz podatkov naše govorice črpati polnovredne slike naziranja, ako ji pomore v to naša čvrsta čuvstvena akcija. Tako vrši poezija, kakor vsa druga umetnost, svojo nalogo, da postavi poleg sveta istinitosti nov svet videza, ki je oblikovan iz istega materiala in ekvivalenten svetu istinitosti, a je podvržen svojim lastnim zakonitostim časa, kraja, vzročnosti. Lahko bi govorili »o posebni logiki, o posebnem pojmu resničnosti v umetnosti. Nazorna strujenost in duševni izraz se očitujeta v umetnosti tako, kakor jih ne kaže nikoli nobena istinitost — sicer ne bi mogli umeti, čemu rabimo poleg istinitosti še posebej kako umetnost«. Iz teh opazk izhaja še nadalje, da umetniške tvorbe ne smejo stopiti v neplodno tekmo z dejansko istinitostjo, marveč morajo biti napram njej dvignjene tako, da v svojem učinkovanju niti za trenutek ne zabrišejo občutka, da je vse, kar nam kažejo, le videz.⁹

Rekli smo, da pesnik v svojem umotvoru izraža svoje notranje oblike, svoja videnja; a to izražanje se vrši s tem namenom, da seznaní druge osebe s svojimi notranjimi stanji in da pripomore tem osebam do estetskega dožitka. Z nujnostjo preide torej to prikazovanje v oblikovanje. Pesniku je na tem, da dá svojemu prikazovanju splošno učinkovito obliko, on išče zanj najprikladnejši izraz; rezultat njegovega ustvarjanja je vedno tvorba, ki predstavlja neko nazorno istinitost. Pesnikovi notranji dožitki so res prvobitni predmeti njegovega prikazovanja; toda, ako jih hoče prevesti v nazorno istinitost umotvora, mora privzeti raznolike elemente, kakor mu jih nudita življenje in tradicija; toda o tem bo še govora kasneje.

Teorija, ki naglašá v pesništvu predvsem funkcijo izražanja, se imenuje izrazna; njeno najskrajnejše krilo

je ekspresionizem, ki dopušča kot predmet izražanja le to, kar prihaja iz pesnikove notranjosti; smer pa, ki gleda v pesnikovem delu edino le na oblikovanje, je oblikovalna; kot »posnemovalna teorija« je imelo to naziranje dolgo časa svoj pomen. Po naših izvajanjih je jasno, da teh dveh funkcij izražanja in oblikovanja ne gre tako strogo ločiti, kajti v pravilnem pesniškem delu prideta obe do veljave; priznati pa je, da kažejo poedine pesniške individualnosti lahko pretežno nadarjenost v to ali ono smer. Kar se tiče posnemovalne teorije, je pa dvomljivo, ali smemo od pesniške umetnosti ustvarjene fikcije nazivati posnetke nekake instinitosti in jih staviti v eno vrsto s kontrafakti v podablajoče umetnosti. Slika, vzbujena s pomočjo pesniške govornice, in prapodoba te slike (n. pr. kaka osebnost ali kak predmet) si nalikujeta toliko, kolikor se skladata psihična in fizična realnost. Tudi glede nazornosti v poeziji je treba svariti pred naziranjem, da zasluži obilica podrobnih podatkov, kakršno goji opisujoče pesništvo, že sama po sebi nekako prednost pred škodno dikcijo, da je nazorno prikazovanje že samo po sebi estetski valeur! Ne gre namreč samo za to, ali je prikazovanje nazorno ali nenazorno, temveč ali so naše predstave, nanašajoče se na prikazano gradivo, žive ali medle; a to je odvisno, kakor smo videli, od naše čustvene reakcije na dojet predmet. Nazorno prikazovanje lahko hodi v prilog taki čvrsti čustveni reakciji; a tudi kaj abstraktnega nam lahko pripomore do silnega doživljanja; vse je odvisno od celotnega položaja. Suha alternativa, *to be or not to be* ... nam sega v podani zvezi globlje v srce, kakor pa kaki obilni in preobilni opisi miljeja. Proizvode podučne poezije odklanjamo iz umetnosti ne radi njihovih abstraktnih snovi, temveč ker merijo v celoti na izvenestetske cilje.

3. Pesniški umotvor.

Ako skušamo — pri analizi pesnitve¹⁰ — izolirati in opisati poedine sestavine pesniškega umotvora, še ni re-

čeno, da je imel kateri teh delov kedaj samostojno eksistenco. Elementi oblike in zadržaja, ki jih moremo naknadno razločevati, so nastali v nerazrušljivi edinosti v notranjosti pesnikovi. Ne sme se govoriti, da je pesnik vzel tukaj svojo »snov«, tam »obliko« in zvaril iz tega umotvor; snov ni eksistirala, dokler ni šla skoz medij pesnikove tvorne sile, eksistiral je mogoče kakšen substrat: **vir!** Oblika tudi ni bila pripravljena kot nekak kalup, da se vanj vlije vsebina; oblika se je marveč razvila organsko z vsebino in zadržajem; prve pesniške inspiracije nosijo obenem že begotne konture bodoče oblike. — In bistven del analize obstoji v tem, da se razkrije in opiše odnos celotne oblike do zadržaja.

V s e b i n a¹¹ i n z a d r ž a j. O pestri množici tega, kar more postati pesniška vsebina, poroča eno naslednjih poglavij; tukaj vzemimo vsebino kot vsoto prikazanega gradiva, ki more pripadati področju občutkov, zaznav, spoznanj ali stremljenj in čuvstvovanj. Globlje kot vsebina, ki jo dojamemo že z zmiselnim čitanjem, leži zadržaj, do katerega se moremo često dokopati le z našim čuvstvenim spoznavanjem. Sledeči vzgled naj nam to pojasni:

Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota,
 jaz sem te iskâl,
 mimo tebe sem šel in pogledal sem te
 in ves sem vztrepetâl.
 In moje srcé zaslútilo je
 tvojo tajno moč,
 in moje srcé začútilo je
 da jasní se noč.
 In v moji duši vzcvetelo je
 zakladov nebroj,
 vse bitje mi zahrepenelo je
 za teboj, za teboj,
 ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota
 O, jaz sem bogat —
 pomagaj, pomagaj mi dvígnúti
 moje duše zaklad.

Kaj je v tej pesnitvi vsebina, je brez vsega jasno; a kaj je zadržaj? Kdo je ta »roža mogota« (znana nam sicer iz ljudskih pravljic), s katero hoče pesnik dvigniti zaklade svoje notranjosti? Pesnik meri na posvečujočo moč ljubezni, ki razklene v možu vse, kar je v njem plemenitega. To svojo zamisel nam pove pesnik le s pomočjo podob in ne mogoče z izrecnimi besedami. Krivo je misliti, da mora zadržaj biti vedno kakšna betva teoretskega ali praktičnega svetskega naziranja, torej kakšen filozofski stavek. Pri marsikateri lirski pesnitvi se ne more govoriti o zadržaju kot o kaki splošno veljavni resnici, dostikrat je to čisto pesniško čuvstvo, ki je v pesnitvi prikazano. Kdor bi hotel tukaj ugotoviti zadržaj, mora začrtati potek tega čuvstva od konca do kraja; tak primer bi imeli n. pr. v pesmi Zupančičevi »Kvišku plava moje hrepenenje — sredi polnoči« (Mlada pota 7).

Določiti zadržaj pesnitve je dostikrat težavna stvar, ker je izražen v oblikah, ki se ne obračajo na naš razum, temveč na naše občutke ali na čuvstva; to je neredek slučaj pri lirskih pesnitvah. Zadržaj, ki ni prikazan simbolno v pesniških likih, ampak je samo nalik kovanemu denarju vklenjen vanje, pripravljen, da ga vzameš ven, ni rezultat pesniškega oblikovanja, temveč delo hladne refleksije. — Filozofski zadržaj, ki nastopa izraziteje, imenujemo **tendenco**. Sama na sebi ni zlo, dokler se drži v mejah umetnosti, to je, da je simbolno odeta v umetniško obliko; premočno podčrtana pa razdira iluzijo. Imamo slučaje, kjer čisto čuvstvo ne dovoli igre z estetskimi oblikovnimi čari in na drugi strani nabožne cerkvene pesmi in slike, ki se vkljub najočividnejši tendenci častno imenujejo v zgodovini pesništva, oziroma slikarstva. V obče pa znači tendenca podjarmljenje vsebine pod ukaz volje; in kot taka ni prav za prav umetniška zasluga.

S stališča umetniške vrednosti je vseeno, kakšno svetsko stališče zastopa avtor v svojem delu; to je bolj značilno za umetnika kot moža nego pa za sam umotvor.

Pesnitev z nagnito, izprijeno moralo je lahko stokrat bolji umotvor nego delo, čigar moralno jedro je nepri-korno. Upam, da ne bo nikdo pojmoval te trditve, ki se nanaša na čisto teoretsko vprašanje, kot nekako pobudo. Umetnost s poezijo se je otresla tlake v službi praktičnih ozirov, v katero sta jo spravila moralizujoča tendenca 16. in racionalizem 17. in 18. stoletja. Vsaka pristna in živa pesnitev pomeni v duhovnem svetu nekaj tipičnega; v njenih podobah postane očita splošna narava človeška in narava svetskega dogajanja; ni pa potrebno, da postane posoda kakega odrejenega naziranja ali pa kake praktične tendence. Pesnik, kot mislec, pripada vsakomur in nikomur; slabo za njegovo umetnost, ako si ga sme ali more vzeti v zakup ta ali ona šola ali stranka; on more obdelovati socialna vprašanja, a ne sme vpreči svoje umetnosti pred ojnice razrednega boja; njegova dolžnost ni, da kaže na izenačujočo pravico kot neobhoden postulat. Ako smo torej spoznali v umetniško oblikovanem zadržaju pravo vrednost pesniškega umotvora, smo tudi že izrekli sodbo o geslu, ki ga ponavljajo tudi v današnjih dneh umetniki z večjo vnemo nego s kritičnim umevanjem.¹² Načelo *l'art pour l'art* zanika, dosledno izvedeno, umetniško vrednost zadržaja in vidi vrednost umotvora izključno v tehnični izvedbi. To naziranje posadi na pesnikovo mesto artista; tu se zapostavlja vsebina proti obliki, proti metričnim in jezikovnim izraznim sredstvom. To načelo oblikovanja dovede v svojem koncu do umetnosti brez vsebine, do umotvorov, ki hočejo vplivati le še z zvokom besed in ritmov; največ, kar taka poezija more še nuditi, so nastrojenja, ne pa več določna vsebina.

Kompozicija pesnitve. Pesniška vsebina, kakor je razgrnjena pred nami v kakem umotvoru, predstavlja nekako celoto, individualnost¹³; nekaj, kar je v sebi sklenjeno in se ne da deliti in kar ne predstavlja morda le vsote mnogih poedinih potez. Konkretno povedano: vsebina pesnitve je celotno dejanje ali celotni

potek kakega čuvstva ali misli; ima svoj začetek in konec, preko katerih ne zastavljamo vprašanj; ako pa razbijemo celoto v dele, nas ostavi vsak izmed njih nezadovoljne. K individualnosti pa spada originalnost. Čim svojevrstnejši je takšen kompleks kot celota, najsi so nam njega poedinosti tudi natanko znane, tem večja je njegova individualnost. Najvišja stopnja originalnosti je enkratnost; in v estetskem doživljanju velja enkratnost toliko, da morejo neki umotvori razviti svojo moč le pri prvem doživetju. Ako dražljaj novosti in svojevrstnosti pri kaki vsebini skrbi, da jo vpoštevamo, da postanemo nanjo pozorni, pa totalnost in enotnost individualne postave omogočuje, da se vsebina zaključuje in osredotoči v sebi. A tako individualno ednico morem v podrobnostih bogato razčleniti in razpresti, ne da bi s tem razbil njeno enotnost; posamezne dele te celote mi je mogoče razviti bogato, a tudi edinice spajati v višje skupine — spet pod pogojem, da vlada tudi v skupini enotnost. Razčlenitev in razvrstitev sta torej tvorni načeli umetniške kompozicije; estetika govori o enotnosti v mnogostročnosti.

Tektonika kakega umotvora more biti plod zavestnega ali tudi nezavestnega ustvarjanja. Porazdelitev pesnitve po poglavjih, aktih, kiticah . . . je vsekakor rezultat praktičnega razmišljanja; a tudi pri subtilnejših vprašanjih (stopnjevanjih, kontrastih) ni verjetno, da je pisatelja vedno vodil le nezavestni artistski takt; sicer je pa to vprašanje itak postranske važnosti; kompozicijo pesnitve moramo proučevati itak pod podmeno hotenega in zavestnega ustvarjanja. Pesnik pristopi k svojemu delu z nakano, da prikaže objektivno vsebino svojih notranjih obrazov. Vse poedinosti pesnitve združuje pesnikova zavest v celotnost; on ni samo ustvaritelj umotvora, temveč tudi njega prvi motrilec in uživatelj; iz notranjosti svoje jemlje merila učinkovalnih možnosti svojega dela. Naj nikdo ne misli, da so pesnitve z lepo pregledno gradnjo morda baš zato najboljši umotvori.

Res da hodi lepa porazdelitev in razvrstitev v prilog eni glavnih zahtev, da bodi umotvor podan v lepo dojemljivi obliki; toda če postane šablona, po kateri je delal pesnik, preočita, se nam bo vzbudila slutnja, da prevladuje v njem refleksija nad tvorno fantazijo. Pisatelja zato ni grajati, če je gradil sistematsko po načrtu; a formalna in tektonska dovršenost ne moreta nadomestiti vsega, kar pričakujemo od pesnitve.

V posamičnostih bi pa morali o gradnji umotvora pripomniti še sledeče. Pesnika vodi pri ustvarjanju enotna intencija. Neobhodno je, da ostane ta nakana, ki tvori urejajoč princip pri gradnji pesnitve v celoti in posameznih delih, od početka do konca nespremenjena; ona zahteva podreditev vsega gradiva pod svrho celote in tudi torej solidnost strukture v podrobnostih; tej enotni svrhi morajo služiti digresije, refleksije, skratka vse, kar prinaša pesnitev. V ostalem se pa da raztegniti zahteva po enotnosti na vse točke pesniškega ustvarjanja. Predvsem se nanaša ta zahteva na pesnikovo svetsko naziranje, na način, kako on pojmuje svoje prikazano gradivo. Vsebina neke pesnitve je izoliran kos istinitosti s svojo lastno zakonitostjo, vzročnostjo. S pesnikom veruje v to vzročnost, zakonitost tudi čitatelj; veruje v čudežni svet pravljic, kjer vlada kot najvišji princip dejanja in nehanja — slučaj; veruje pa tudi v materialistično zakonitost v romanu naturalistične smeri i. t. d. Princip enotnosti zahteva, da ostane pesnitev zvesta oni supoziciji, v katero nas je početkoma postavila; nevšečno se nam zdi, ako se pomeša pravljичni svet s pusto vsakdanjostjo — kot n. pr. v Beneškem trgovcu ali pa v E. Th. A. Hoffmannovih pripovedkah; istotako mora ostati naturalistični roman dosledno v svojem tiru. Od pesnikovega svetovnega naziranja je nadalje odvisno, kako se uveljavlja enotnost v njegovem delu. Življenski potek se mora drugače tolmačiti pod materialističnim aspektom nego pod idealističnim; v prvem slučaju vlada s kruto doslednostjo naravna vzroč-

nost; v drugem pa posega v življenje svet ciljnosti. Drugače je spet pod nerealističnim svetovnim naziranjem, ki negira fizično vzročnost zaeno s fizično realnostjo. Ta smer mora zahtevati po enotnosti umotvora nujno dati nov izraz s tem, da nanizuje v drami ali romanu fragmente življenja s pomočjo enotnega simbola v nekako celoto; Veronika Deseniška vsebuje petero slik iz življenja junakinje; te slike so spojene medsebojno z najlagodnejšo dramatsko tehniko, nad celim delom pa razlivajo »celjske zvezde« svoj bleđi, simbolični žar!

Glede pesniških vrst se more reči, da zahteva lirika enotnost duševnega stanja, iz katerega se rode čuvstva. A tako stanje more neskaljeno trajati le krajši čas. Tega se ne zavedajo pesniki, ki vsiljujejo snovem, prikladnim za epsko ali dramatsko obravnavanje, lirске oblike: lirsko-epski Faust Lenauov! — Čim obširnejša je povest, tem težje je izvesti v enotnem stilu kak problem, ki je vpostavljen na neko določeno duševno stanje. V romanu in v eposu pa se izraža enotnost kompozicije v strogo izvedeni motivaciji vsega dogajanja; vendar pa ima motivacija v eni in drugi vrsti drugačen pomen; v drami se prede od neke izhodne točke nit dogajanja takorekoč sama po sebi; v romanu (eposu) se razvijajo značaji dosledno njih življenskim usodam; za dramo smatramo, da je enotnost osebe premalo; zahtevamo tudi enotnost dejanja; nasprotno v romanu (eposu) zadostuje enotnost osebe in ne zahtevamo enotnosti dejanja. In tako je glede enotnosti še v ostalih točkah: dikcija se mora prilagoditi zahtevam stilistične enotnosti; mešanje tragičnega in humorističnega stila v tragediji, kot ga goji Shakespeare, se da s tega stališča težko zagovarjati.

Individualnost kot osnovo kompoziciji je pa mogoče ozaljšati na razne načine, ki morejo naše doživljanje ojačati bolj nego čisto dojemanje kompozicionalne enotnosti. Tako n. pr. s kontrastom. Po nekem splošnem psihološkem zakonu se vsak občutek, vsako naziranje dojame jače in določneje, ako mu neposredno sledi pro-

tiven, toda isti vrsti pripadajoč psihičen dogodek. Dojemanje je spojeno v tem slučaju često s čuvstvom ugodja, ki se da označiti kot estetsko. Tako postane kontrast ne samo v poeziji, temveč v umetnosti vobče sredstvo za krepkejše naglaševanje in ponazorovanje prikazane snovi. Neposredno v zvezi s tem je nadaljnje dejstvo, da dojmemo vsako čuvstvo tudi estetsko živahneje, če mu je prednjačilo čuvstvo neugodja, da celo, da je estetski užitek le tedaj trajen in jak, če so mu v kontrast pridodana čuvstva neugodja. Umetnost nam hoče v celoti ustvariti estetska čuvstva ugodja; toda umetnost rabi v to svrho v enaki meri neprijetna kot prijetna čuvstva; v **sukcesivni** porazdelitvi si slede ugodna in neugodna čuvstva; v **mešana** ni obliki pa so čuvstva pozitivnega in negativnega značaja spojena v nerazdeljivo celotnost; tako slika romantika kaj rada smrtni strah in najvišje naslađje v eni in isti sapi; toda tako mešanje učinkov ne spada v pravem pomenu besede več h kompozicionalnim načelom, temveč je prispevek k splošni oznaki estetskega uživanja, ki se gradi na kontrastih. K sredstvom, s katerimi se podčrta kompozicija, spada **sukcesivna** porazdelitev protivnih učinkov v vseh vrstah pesniškega oblikovanja; ona prispeva k podkrepitvi umetniškega učinkovanja.

V liriki so pesmi, rojene iz enostavnega čuvstva brez vloženi kontrastov, redke in daleko manj učinkovite nego one, ki so rojene iz protivnih čuvstev ali v katere je vložen kontrast.

Veliko bolj nego v liriki sloni v epskem in dramskem pesništvu učinkovanje na kontrastih; da omenim le dramo, h koje konstitutivnim znakom spada baš, da podaja svoje gradivo v večnem nasprotstvu misli, čuvstev, značajev; tudi peripetija ali preokret dejanja računa z učinkom kontrastovanja. Le-ta deluje tem bolj, čim ostrejši in neposrednejši je preokret v usodi junakovi. K učinku po kontrastih stopi v vsaki večji pesnitvi

še nadaljni učinek po **stopnjevanju**; v drami n. pr. se morajo konflikti pojačati do nastopa katastrofe.

In končno se da princip estetske sprave ali izravnave izvajati iz načela zaokrožene individualnosti; ako naj umetnina vzbudi v nas kot zadnji učinek estetsko ugodje, mora doseči stanje, ki zadovolji na nekak način uživalčevo napetost in pričakovanje. Vsaka nakana je usmerjena na neki cilj; ako je ta dosežen, je nakana uresničena in s tem je podan konec; vsaka pesnitev se deli tako sama po sebi v dva dela: v pripravljajoči, ki napetost veže in v razvezujoči del, ki jo razreši ali razplete; v neki točki doseže napetost višek ali kulminacijo. Estetsko zadoščenje, ki ga začuti čitatelj ob razpletu, je nekaj docela drugega kot moralno zadoščenje, ki ga zahteva **idealistično** usmerjen uživalec od umotvora; on namreč ob enem zahteva od umetnika, da zadosti tudi še njegovemu pravnemu čuvstvovanju s tem, da pripomore (pesniški) pravici do zmage. Takov čitatelj se čuti neprijetno dirnjenega spričo naturalističnih pesnitev, ki izenačujoče pravice ne priznavajo. Vendar je stališče naturalističnega umetnika istotako utemeljeno kot ono idealizujočega umetnika.

Končno pa je treba še pripomniti, da nenaturalistična struja ne priznava teh dozdevno tako trdnih nauk o vsestransko zaokroženem pesniškem umotvoru z lepo začrtanim začetkom, koncem in z brezhibno motivacijo vsake poteze. Ta struja nam v svojih umotvorih često ne prikazuje več nego ciklus življenjskih fragmentov, v kojih posameznem se zrcali to, kar smatra on edino vredno prikazovanja: svojo notranjost. In ta psihična istinitost tvori za celo pesnitev enotno vez.

Oblika pesniškega umotvora. Od formalnih elementov¹⁴, ki se dajo opazati na pesniškem umotvoru, upošteva literarna sistematika v glavnem dvoje: pesnitev poseduje stavkovni ritem in stavkovno melodijo; v vezani besedi vidimo te oblikovne elemente organizirane v posebne stilistične tvorbe, kakor so pra-

vilen ritem, gradnja po določenem redu, rima; v prozi nam je važen upotrebljeni ritem pod imenom numerus. Te oblikovane elemente zaznavamo z ritmičnimi in akustičnimi občutki, ki nam jih posreduje govorica kot akustičen fenomen. Nadalje je izgovorjeni besedi (kot pomenonosnemu fenomenu) lastno, da vzbuja v dojemajočem obilico predstav in misli; dosti teh predstav se nam nudi v doznavanje v obliki tipičnega; to je, dosti teh predstav nalikuje v zavesti ležečim predstavam; ob takih redno se povračajočih tipičnih vsebinah zaznavanja proučujemo obliko ali stil pesniškega umotvora; n. pr. študij dikcije nam razkriva stalno se ponavljajoče posebnosti govorice, frazeologije, sintakse; poedine pesniške umotvore prepoznamo za novele, pravljice, tragedije; v tragedijah in pravljicah spet tipično se povračajoče formalne posebnosti i. t. d.

Mesto izraza »oblika« rabimo tudi besedo »stil«¹⁵, posebno tedaj, ako mislimo na pogojenost oblike od določenih časovnih ali krajevnih činiteljev. Večkrat se pa razume pod stilom tudi skladno učinkovanje vseh zadevnih činiteljev; pesnitve, pri katerih oblika v celoti ali v posameznostih ne zadošča, se dozdevajo brezstilne; oni deli, ki kvarijo vtis celote, so »stilu protivni«.

Kakor je izvor prave pesnitve dožitek v duševnosti ustvarjajočega, tako meri tudi umotvor na to, da doseže ustrezajoč dožitek v duševnosti dojemajočega. Oblika naj pospešuje, olajša ta namen; njeno mesto je povsod tam, kjer je kak dogodek ali kako dejanje pretežavno in preveč spojeno z interesi življenja, da bi ga izolirali za estetske svrhe, ako ga ne bi oblika prikrojila v to svrhu. Umetniška oblika ima torej za svoj izvor drugačen motiv nego svrhovna. Za le-to je odločujoča smotrenost in uporabnost zadevnega predmeta; umetniška oblika pa hoče prikazati dožitek, ki obvlada pesnikovo duševnost na stopnjevan način, da postane prikazana vsebina drugim osebam spet vzrok za stopnjevano doumevanje in uživanje. Svrhovna oblika je rezultat

praktičnega preudarka o uporabnosti predmeta; umetniška oblika izvira v prvi vrsti iz čustvenega življenja in iz fantazije; preudarek se tukaj začne še le, ako se ima umetnik boriti pri oblikovanju svojih prvobitnih obrazov v določenem materialu (Meumann, Syst. d. Ästh.). Umetniška oblika mora kazati napram svrhovni nekakšen prebitek; umetniško prikazovanje kakega predmeta ali dogodka v poeziji se mora razlikovati od znanstvene obnove. — Oblika torej prilagoduje neko vsebino estetskemu uživanju; to, kar doživljamo v obliki, ostane zmeraj važnejše nego oblika, ki more tudi manjkati ali oropati dožitek totalnosti in intenzivnosti. Idealen umotvor je pač tisti, ki izpove svojo najglobljo vsebino s pomočjo najprikladnejše oblike.

Iz dosedanjih naših razmotrivanj je postalo jasno, da je kakovost pesniškega sloga odvisna od sledečih činiteljev:

1.) Del pogojev leži v izrazilu pesniške umetnosti, ki je človeška govorica. Kakor smo videli iz dotičnega poglavja, tvori to izrazilo konstitutivni znak govoreče ali besedne umetnosti. V praktičnem primeru je to izrazilo ta ali oni jezik, ki daje pesnitvam, v njem spevanim, še svoje posebno obeležje.

2.) Nadaljni pogoji leže v svojstvih določene pesniške osebnosti; to se pravi: kak konkreten pesniški umotvor dobi v ustvarjanju tega in tega pesnika svojo posebno noto, svoje osobitosti, ki jih v celoti imenujemo pesnikov slog. Od teh osobitosti so najvažnejše one, ki jih izvajamo iz pesnikovega svetovnega naziranja.

Od tukaj dobimo možnost za določitev velikih smeri v stilističnem hotenju poedincev in celih skupin.¹⁶ Iz celotnega prikazovanja moremo posneti, kako hoče pesnik, da naj razumemo življenje in njega odnošaje, ki ga je postavil pred nas. V pesnitvi se odraža njegova »vpostavitev« napram realnosti sveta — fizični in pa psihični. A vpostavitev pesnikova se ne odraža morda

samo v zadržaju pesnitve, temveč daje tudi nje formalni, stilistični strani svoj pečat. Toda za tem svetovnim in življenjskim naziranjem pesnikovim stoji kot zadnji vzrok njegova celotna psihofizična osebnost; pesnik poedinec pa je po svoji psihofizični konstituciji **specimen** tega ali onega tipa človeštva; to je, prirojen mu je neki način čutenja, zaznavanja, pojmovanja realnosti; omenili smo že, da je take tipe težko opisati, ker je tu upoštevati raznovrstne psihofizične elemente. A pesnik s takim in takim habitom ni na tem svetu osamel pojav, marveč nalikuje v tem svojstvu mnogim drugim individuum; lahko opazimo celo, da prevladujejo v nekih dobah in pri nekih skupinah tipi ene ali druge vrste. Enakomerno svetovno in življenjsko naziranje takih skupin se izraža tudi v enotnosti stilistične volje. Naloga estetike kot sistematske vede je, da poda karakterologijo takih stilističnih različkov; kako se pa te različne smeri izživljajo v zgodovinski pogojenosti, o tem razmišlja literarna zgodovina, ko opisuje zgodovinski razvoj stilov.

Naši razpredelitvi teh različkov služi za ločoč znak način, po katerem doumeva poedinec realnost sveta. To je karakteristika a **potiori**; k vsaki izmed skupin, ki jih zadobimo po tem znaku, pristopijo še lahko drugi karakteristični znaki, ki določeneje izražajo posebnosti vsakokratnega tipa; n. pr. naturalistični umetnik je obenem individualen motrilec, idealistični pa tipizujoč. Svetskih in filozofskih naziranj, ki jih moremo opazovati na umetnikih, je mnogo, vendar se ne da za vsako izmed njih trditi, da vpliva že obenem odločujoče na pesnikov stil v njega totalnosti. Panteizem je, kakor se pravi, pesnikovo naziranje kat' exochên; on vpliva v odlični meri na dikcijo (pesnik oduhovlja nežive stvari), vendar pa se ne uveljavlja kot osnoven oblikujoč princip. Odločilno je tukaj v glavnem, kaj priznava pesnik za istinitost.

1.) Pesnik pripoznava edinole fizičnemu svetu realnost in eksistenco. Ta »naivni realizem« ali materializem tvori podlago **naturalistični** smeri prikazovanja.

Materializem se razvije v pozitivizem, ako se vzame fizični svet kot fenomen, ki nam ga je postavil pred naše čute v svojem bistvu nespoznaten vzrok. V umetnosti se to naziranje odraža v **impresionizmu**. A tudi idealizem, ki išče za poedinimi predmeti vedno nekaj splošnega, »idejo«, ne odreka fizičnemu svetu realnosti; radi tega spada tudi **idealistični** stil še v realistično vrsto: tudi idealist hoče »resnico«, seveda idealno, od vseh slučajnosti očiščeno resnico, proti kateri se dozdeva »resnica« naturalistova le še kot »istinitost« (R. Müller-Freienfels). 2.) Umetnik priznava realnost le pojavom **notranje** zavesti in negira torej eksistenco fizičnega sveta: to je potem nerealistična (ali psihična) smer prikazovanja.

Naturalistična smer prikazovanja sloni bistveno na teoriji posnemanja, ki vidi jedro estetskega užitka v ugodju nad opaženo sličnostjo originala in posnetka. Ta teorija, ki zahteva od pesniških tvorb naravno zvestobo in točnost — kolikor jo pač poezija s svojimi sredstvi more doseči — neguje **opisujočo poezijo**. Umetnik naturalistične struje se oklepa narave z naivno vernostjo; njegove tvorbe hočejo biti zvesto zrcalo istinitosti. In vendar je razlika med prikazanim predmetom kot posnetkom in njega prapodobo. Tudi tam, kjer se pesnik navidezno omeji na obnovo predmetnega substrata, je neizbežno ono metodično preinačenje prvobitnih formalnih podatkov, ki ga zovemo poenostavljenje, krajšanje in tudi stopnjevanje. Samo da se pri naturalizmu ne prestilizuje tako korenito kakor pri idealistični vpostavitvi. Najsi je torej dosleden naturalizem nemogoč, zato vendar obstoji način prikazovanja, ki hoče v prvi vrsti snov obvladati formalno in se odreka v glavnem tendenci, prošiniti jo idealno.

Pozitivist najde kaj istinitega le v posameznih vtiskih. Samo bolj priprost in pregleden način mišljenja je, da subsumiramo celo vrsto vtiskov, ki smo jih doživeli, pod vrhnje pojme kot **drevo**; dočim vidijo neka-

teri filozofski sistemi v takih splošnih pojmih bistveni in edino resnični svet, jih smatra pozitivist le za lažjsvet in sredstvo za lažje občevanje. Pozitivistični mislec in **impresionistični** umetnik, ki se nanj pozivlje, skušata nabrati pod takimi predpostavami kolikor mogoče čiste, to je od subjektivne interpretacije proste vtiske. Vse, kar je pojmovnega, vse abstraktno mišljenje se zatre; pesnik postane »zelo občutljiv sprejemni ali registrirni aparat, ki mora pozabiti svojo lastno voljo, svojo lastno sodbo« (Walzel); osebni razlagi tukaj ni mesta. Seveda je tako zadržanje tudi le bolj zahtevan umetniški princip, ki ga v praksi ni mogoče uresničiti.

Za **idealistično** smer je značilno, da vnaša v naravo individualno razlago, zmisel. Naturalističnemu ustvarjanju zadostuje zgolj racionalno dojetanje snovi, in prikazan predmet vsled tega ni prisposoda njegovega originala, temveč ostane le njega posnetek. Naturalistični umetnik obstaja pri svojem individualnem enkratnem predmetu, dočim si ustvarja idealizujoč umetnik možnost širše veljavnosti s tem, da vnaša v stvarino zmisel, s tem, da svoje tvorbe tipizira. To se vrši z izbiro najznačilnejših potez. Umetniško prikazan predmet naj sicer ohrani zvestobo poedinih delov, vendar pa naj prekaša naravno obliko radi umetniškega pečata, ki ga je dobil. Realistična in idealistična smer seveda razodevata svoj vpliv še v vseh drugih vprašanih umetniškega oblikovanja: pri izberi snovi, v stilističnem podajanju, v gradnji celote, samo da v podrobnosti ne moremo preiti.

Na **nerealističnem** tečaju najdemo umetnost, ki ji narava ni več dobra zvesta domovina, ker zanikuje nje existenco. Realnost priznava samo pojavom v naši notranjosti; odtod bohotni psihologizem v tej smeri. A kakšno je to nepriznavanje fizične narave v praksi? Atributi realnosti so ohranjeni, ako je premaknil umetnik samo proporcije svojih predlog in nam prikazal v svoji tvorbi samo idealizirano istinitost. Tudi v taki še

vedno morda odkrijemo attribute istinitosti, kakor dejanja, logično potekajoče procese, človeški obraz, obličje, pokrajine, posamičnosti v obleki i. t. d. Vse to je tukaj ohranjeno, toda prestavljeno v ono bistvenejšo istinitost. Atributi realnosti so ohranjeni tudi v postavah pravljice, ki ustvarja svoje tvorbe s permutacijo istinitih elementov (»steklena žaba«) in postavlja pred nas svet z neko namišljeno vzročnostjo. Vsem tem atributom istinitosti se pa odpove avtor nerealistične smeri, ker pripada vse to pač svetu vnanje fizične istinitosti. On hoče biti »zgolj zastopnik misli, čuvstva, usode« (Max Freyhan, *Das Drama der Gegenwart*, str. 119). Tukaj torej ni več izhodišče za umetnikovo delo **milieu**, temveč njegovo notranje življenje. On ustvarja iz svojega čuvstvovanja in iz fantazije. To hoče **izraziti**; radi tega si je nadela ona šola, ki žene v naših dneh te tendence do skrajnosti, ime **izrazna** umetnost (ekspresionizem)¹⁷; da dostojno izrazi svoja psihična stanja, se zdi potrebna najskrajnejša vzhičenost izraza, prenapenjanje, intenzivacija vseh izraznih sredstev. Narava se po možnosti izloči; romanopisec nam pokaže psihično predigro človeškemu dejanju; a ko naj naslika to dejanje samo, mu zamahne roka. Ako že vpodablja fizično naravo — pošiljuoč njene prvotne oblike, omalovažuoč njene naravne proporcije —, se to vrši, da dokaže nadvlado misli nad naravo; simbol je tukaj vse, narava pa le neizogibno sredstvo, da ga prikaže z umetniškimi sredstvi. To, kar značijo ti simboli, je neka višja, nepoznana istinitost, ki stoji izven okvira vsake zemeljske vzročnosti; a tudi umetnine, ki kažejo simbolno na to istinitost, so iztrgane iz spon zemeljske realnosti.

3.) Istotako dobi pesniški stil svoj pečat od pesniške snovi; tukaj so nam posebno važne oblike vzvišene, tragičnega, komičnega. 4.) Končno je še poseben način prikazovanja (in dojemanja) izvor svojevrstnih stilističnih kakovosti; misliti nam je na pesniške vrste in posebne oblike, ki so jih razvile.

Karakteristike stila moremo izvajati tudi še iz drugih znakov nego doslej navedenih. Če upoštevamo posebnosti stila, ki jih je staviti na rovaš vseobčih odnosov določene dobe, govorimo o **časovnem** stilu; slične so sinteze po **nacionalnih** in **rasnih** vidikih; nadalje po socialnih skupinah: stil narodne in ponarodele poezije i. t. d.

O nekaterih teh pojmov nam bo govoriti še kasneje. Vsi ti različki pa se dajo v glavnem reducirati na one štiri osnovne činitelje.

Ti doslej naštetih elementi oblike se dajo do neke mere prijeti, meriti, izračunati. Teoretiki pa, ki grade svoja naziranja na normativno estetiko, nazivajo naštete formalne elemente **vnanjo** obliko ter jo stavijo v nasprotstvo **notranji** obliki, »ki je dostopna le iracionalnemu organu tvoritelne in intuitivne sile«. — »Vnanja oblika je idealno stopnjevana slika dožitka, notranja pa konkretno zóžena slika **ideje**.« — »Vnanja oblika, odvisna v svoji mnogovrstnosti od možnosti in potrebe tehničnih izrazil in od stvarne teže ter strukture konkretno obdelanega predmeta, spada v vrsto kozmičnih pojavov, je naziranje, očitovano in oblikovano od moči **ideje**; notranja oblika, ki so ji vrsta in vrednost ustvarjajoče osebnosti, njena etična in karakterološko diferencirana eksistenca pogoj, **ostane v duhovnem svetu kot izkustvo**, usmerjeno proti notranjosti in oblikovano v notranjosti, kot pravzor vsakega osebnega izražanja, kot čist ritem individualnega življenskega zakona« (Hefele).¹⁸ Spomnimo se tudi na osnovno tezo normativne estetike, da naj prikazuje umotvor idejo v njenem čutnem pojavu, in jasno nam bo, da se v našem prikazu, ki sloni na drugačni teoretski postavki, ne moremo okoristiti s pojmom pesniške ideje. Za usodo nastajajoče pesnitve je odločilen način, kako poet svoj dožitek presoja in vrednoti, in nadalje pesnikova intencija. Prvobiten **motiv** postane — kakor bomo videli — neposredni povod pesnjenja; isti motiv, reflektiran v pesnikov razum, se uveljavlja

pri izdelavi kot urejajoča edinica: to je: on vodi pesnikovo intencijo. S stališča dovršenega pesniškega umotvora imenujemo to urejajočo edinico **zadržaj** pesnitve, ki ga razlikujemo napram njegovi nositeljici — vsebini. Pojma »pesniška ideja« in »notranja oblika« postaneta na ta način za nas odveč. Podrobnosti o teh točkah pa sledo v kasnejših odstavkih.

4. Pesniške snovi.

Vse, kar doznavamo in za kar vemo in najdemo izraz, tvori **predmet**¹⁹ pesniškega prikazovanja. Za to je področje poezije med vsemi umetnostmi najširše. V splošno umetnostno vedo spada ugotovitev, da se poezija ne more omejiti zgolj na prikazovanje lepih predmetov; to je bila trditev starejše estetike; tako definira W. Wackernagelova »Poetika« poezijo kot »lepo prikazovanje lepega z izrazilom besede«. Da se pesnik ne more omejiti na prikazovanje zgolj estetskih vsebin (h katerim pripada tudi vse, kar je lepo), izhaja iz čisto praktičnih razlogov. Estetska vsebina je namreč tako nerazdružno vpletena v raznovrstne odnošaje življenja, da morajo pri oblikovanju snovi priti do izraza tudi ti, ako naj v obče nastane kakšna celota (glej V, 2).

Kakor slove neki Goethejev izrek, tvorijo trije svetovi — notranji v nas, vnani krog nas in idejni svet predmet pesniškega oblikovanja. O **notranjih dožitkih** kot pesniški snovi bo v kasnejših oddelkih še često govorjeno; »ker pesnitve vzrastejo iz človeških dožitkov in hočejo postati drugim osebam dožitek, je le naravno, da tvorijo človeški dožitki pravi predmet poezije;« vse druge snovi dobe v poeziji še le tedaj pravi pomen, ako stopijo v odnose s človeškim čuvstvovanjem in mišljenjem. Glavno je, da ume pesnik kakorkoli udariti ob strune naše duševnosti in jih spraviti k tresljanju. Pesnikovi snovi je učinek zasiguran, ako odkrije čitatelj v nji poteze, ki se nekako dotikajo njegovih trenutnih ali vkoreninjenih želj, nagonov, omiljenih predstav in življen-

skih idealov. Pesniški učinek vsega novega in tujega najde svojo obrazložitev v dejstvu, da skušamo svoje omiljene želje in predstave spraviti v sklad s tem novim in tujim, ki ga prinaša poezija; tako si hrepeneče predstavljamo, kako idilično bi bilo prebivati v tej oddaljeni gorski vasi; ali pa si domišljamo, da smo odkrili v kakem tujcu idealnega moža, po katerem smo hrepeneeli in ki ga v naši banalni vsakdanjosti ne najdemo. Ker se naše duševno nastrojstvo tekom časa spreminja, izgube neke snovi polagoma svoj čar za nas.

Glede **abstraktnih snovi** je vredno pripomniti, da je na splošno boljše, ako se pisatelj ne obrača na naš razum; vendar pa spričo njih estetski dožitek nikakor ni izključen; Hamletov to be or not to be v spoju celote vpliva estetsko istotako kakor marsikatera vzvišena misel in duhovita refleksija, dasi mogoče ni odeta v bujno krilo nazornosti. Imamo pesnitve n. pr. lirske, katerih zadržaj je težko ali celo nemogoče prevesti v oblike, doumljive človeškemu razumu, in vendar je njih estetsko učinkovanje čim najkrepkejše. Simbolni znaki poezije, ki jedva nakazujejo kako določeno misel in pomenijo lahko vsakemu vse, stih, ki zvone, kot da bi se lahna roka dotikala ubranih strun, razvežejo in razganejo to, kar nosi vsakdo v srcu.

Vnanji svet kot nositelj simbolov za naše misli in čuvstva, da poeziji kri in meso; radi tega ne moremo neomejenega psihologizma, ki se hoče v prikazovanju snovi omejiti zgolj na notranjo realnost, presojsati drugače nego kot zaletlost v slabo osnovano teorijo.

Vsaka snov nosi v sebi zmožnost²⁰, da učinkuje na svojevrsten način tudi brez posebnega stilističnega podčrtavanja; pogin Matije Gubca vpliva drugače na nas kot pa povest o višnjanski pravdi. Seveda more doseči avtor z izkrivljenjem bistvenih potez v prvotni podlagi docela nasproten učinek. Snov o pobožnem junaku **Eneju**, ki jo pripoveduje Virgil z naivno vernostjo, je mogoče preurediti v satirične svrhe; iz veličastnega po-

ročila Geneze o ustvaritvi sveta je nastalo Stritarju poročilo o ustvaritvi Slovenije Toda travestirana snov ni več isto, kar je bila njena nekdanja podlaga; vsaka ima svoj lastni učinek. Nasprotno vidimo, da se snov upira poskusu, potegniti jo v sfero nizkotnega. Povest o Piramu in Tizbi v Shakespearovem **Snu kresne noči** ne učinkuje pač sama po sebi smešno; smešen je samo način, kako predstavljajo to plemenito snov rokodelski terusi. Tri vrste takih učinkov so za estetske in pesniške svrhe važni: vzvišeni, tragični in humoristični učinek; pojem vzvišenega, tragičnega, humorističnega dobimo na eni strani z analizo zadevnih predmetov; kot nujni korelat pa pristopi k temu še analiza čustvene reakcije v duši dojemajočega: imamo torej objektivno in subjektivno tragiko, komiko, vzvišenost. Analiza teh pojmov pa ne pripada prvobitno estetiki, ampak etiki; vzvišeni, tragični, humoristični predmet more postati, kakor marsikateri drugi predmet, vsebina estetskega zadržanja, lahko pa ostane tudi izven območja estetskega.

Oblika, ki jo dobi neka snov v pesnitvi, je odvisna od formalne volje ustvarjajočega in vrh tega od določenih raznolikih funkcij in oblik fantazijskega življenja in s temi skladajočih se specifičnih učinkov. Sama po sebi je snov ali, še obširneje povedano, fabula amorfná, eno in isto snov lahko obdelata epik in dramatik; seveda s tem nočemo reči, da se da vsaka snov uporabiti poljubno. Saj vidimo vsak dan, kam vodijo poskusi, razbliniti kake oskodne zgodbe, ki bi jedva zadostovale za skromno povest, v roman ali dramo. Pomanjkanje stilističnega čustva je, ako oblikujejo isti pesniki neke snovi enkrat v dramatski, drugikrat v epski obliki; prečesto zagreše tako delo tkzv. dramaturzi.

5. Pesniške vrste.

Svojo snov poda avtor v eni izmed oblik, ki so nam znane kot epska, dramska in lirská oblika.²¹ Didaktična poezija ni razvila svojih samostojnih oblik ter se

zato ne more smatrati kot onim trem vrstam prirejena; ona se namreč poslužuje v svoje izvenestetske svrhe epske, dramske ali lirske oblike; radi njenih svrh jo hočejo dostikrat izključiti iz poezije. Kar se tiče one trodelitve, moramo to vzeti kot nekaj pojmovno-empiričnega; po teoretskem razmišljanju sicer lahko dožene — vsaj v glavnem — posebnosti vsake vrste; v praksi je pa tako razlikovanje težje izvedljivo, ker združuje vsaka večja pesnitev skoro gotovo elemente vseh treh vrst; kak pesniški umotvor prištevamo torej tej ali oni vrsti z ozirom na »nadvladujočo tendenco«, ki jo moremo v njem ugotoviti.

Epske in dramske pesnitve stavljamo običajno kot pragmatško vrsto v nasprotstvo k liriki. Razliko med obema tvori pojmovanje časa. Dočim se v pragmatški vrsti prikazuje nekak časovni razvoj, nam naj prikazuje lirika kako notranje stanje pesnikovo kot nekaj izoliranega. Epsko pesništvo predstavlja dejanja, to je elemente, ki pomenijo preteklost in časovno distanco; njega enotna oblika izražanja je povest. Dramska vrsta prikazuje sicer tudi časovno potekanje in razvoj, a ona stavi svoj predmet v neposredno sedanjost; njena izrazna oblika obstoji v predočevanju dejanj v vidljivi sedanjosti. Kar se tiče končno lirike, je treba prejšnjo navedbo, da prikazuje izolirana stanja, pravilno umeti. Seveda tudi ona ne more predočevati svojega predmeta v nekaki nečasovni neopredeljenosti, marveč ga mora uvrstiti kakorkoli v verigo vsega zemeljskega dogajanja; prvotno stanje, prvotni dožitek pesnikov naj bo nedoločen in neodrejen kakorkoli — a umetniška svrha zahteva, da mu da v pesnitvi konkretno obliko, časovno določitev v preteklosti ali sedanjosti. Vendar pa je psihološki učinek lirikove izpovedi različen od dramatikove in epikove. Vsebina lirične pesmi ne nudi nič interesantnega, kakor je pripomnil Schopenhauer; uživalec v liriki ne dobi svojega zadoščenja v interesantnem poteku kakega dejanja kakor v

ostalih dveh vrstah; kar nas vabi k liriki, je važnost in pomenljivost pesnikovih dožitkov, prikazanih v dovršeni obliki.

Podroben opis posameznih pesniških vrst, ki bi moral sedaj slediti, pa to pot ne leži v našem načrtu.

TRETJE POGLAVJE.

ANALIZA PESNIŠKIH UMOTVOROV.

1. Splošne opazke; impresionistične oznake pesnitev.

Na umetnino, to je snov, ki je kakorkoli zavestno oblikovana in preinačena po istinitih ali namišljenih zakonih lepega, moremo gledati z raznih vidikov. Predvsem se nam pesnitev nudi v uživanje; to je najstarejši in najnaravnejši način dožemanja umetnin; a to se vrši, kot uči estetska veda, s posebnimi duševnimi procesi in stanji, ki jih imenujemo včuvstvovanje ali sodoživljanje¹. Tudi učeni kritik umotvora naj postane deležen takih oblažujočih učinkov, ki izhajajo iz umotvorov; nekaj ponižne udanosti napram delom umetnosti se bo tudi njemu, ki gre za njih analizo, bolje podalo nego pa refraktarna upornost napram vsem čarom, ki jih izžarevajo tudi skromnejša dela. Taka trdovratnost je tako nenaravna kakor nespremenljiv herojski izraz na obličju primitivnih junakov, ki smatrajo za nespodobno in nepriemerno, podleči takim naravnim slabostim naše duše kot so solze. Kot naivni umetniški entuziast, ki uživa umotvor, ne da bi mogel ali hotel analizirati oboževani predmet ali svoje občutke, se lahko zadrži tudi estetski kritik napram umotvoru le kot hvaležno občudujoče občinstvo. Vendar bo vsakdo pri tem priznal, da je teoretsko naobražen gledalec veliko bolj sposoben sprejeti vsebino pesnitve tako vase, kot je to nameraval pesnik, kakor pa naivni entuziast. Ta pač sprejme le neko število vtisov, ki mu povzročajo ugodje ali neugodje. O popolnem umevanju in doživljanju umetnine tu ne more

biti govora. Sposobnost za globoko sodoživljanje umetnin ne sloni namreč samo na nekaki prirojeni umetniški nežnočutnosti, temveč je v veliki meri pridobljena s čestovajo, s teoretskim razmišljanjem in razpravljanjem. Kdor pa teoretsko razpravlja in razmišlja o umetninah in o učinkih, ki jih povzročajo, mora uvrstiti svoje vtiske v neke vrhnje in podrejene pojme, ki jih je ustvarila umetnostna veda v dolgi praksi; razmišljajoč duh odkrije tudi v najoriginalnejših pesnitvah tipične poteze, ki se povračajo v enaki in slični meri še kje drugod. S prepoznavanjem tipičnih potez pesnitve, z njih uvrščanjem v sorodne pojave, podrejanjem v višje pojme, so pa baš očrtane bistvene naloge umetninske analize kot docela sistematske vede.

Nekateri ljudje pa, zlasti oni, v kojih glavah še vedno vlada kriva vera, da se pesnitev vrši v nekaki nezavestni hipnozi, dočim je urejajoči duh nekako izključen, prenašajo to svoje naziranje tudi v razpravljanje o umotvorih; zato se upirajo z nerazumljivo vnemo temu, da bi se v pesnitvah kazalo na njih tipične poteze in upotrebljali sistematski pojmi. Kar nam nudijo analize pesnitev, pisane v tem duhu, je neko število bolj ali manj točnih **impresij**, sodb, ki so morda resnične za avtorja, ne pa obvezne za druge. Kriterij vsake empirske vede — in to hoče biti veda o umetnosti — je, da dovoljuje možnost kasnejše kontrole. A pri takih kritikah na brzo roko ni obenem z razpravo podano tudi popolno gradivo, na katerem je osnovana taka sodba. Preiskava mora svoj predmet, ki ga hoče do dobra spoznati, prej razbiti, da ga kasneje v sintezi spet zgradi. Sicer je pa pomota, ako misli impresionistična analiza (bolje: kritika²), da ji je mogoče, izhajati docela brez sistematskih pojmov; taki pojmi imajo tudi v impresionističnih prikazih svoj pomen, najsi se avtorji izrazov, prevzetim iz strokovne vede, izogibajo.

Da je umotvor dostopen uživanju tudi brez analize, je treba kar priznati; isto tako, da se pri takem raztele-

šenju umotvora na njegove sestavine vsebine in oblike, pri reduciranju živih in bujnih elementov vsebine na suhoparne in prozorne formule zadržaja — ta lepota ubija; znanstvena analiza se na take pomiselke ne sme ozirati; metodična vrednost analize je zato vseeno nesporna; znanstveno motrenje umetnin in naivno uživanje umetnin sta dve različni stvari. — S sredstvi analize moremo sicer razsvetliti umotvor mnogostransko, ne da bi si sicer smeli ali mogli laskati, da smo mu dospeli do zadnjih globin; do tega je še daleč.

Pri analizi pesniških umetnin sta v glavnem mogoča naslednja dva metodična postopka. Pri **genetski** metodi se obnovi proces ustvarjanja zadevne umetnine. Zgodovina postanka se more smatrati kot priprava na **estetsko** razlago, ki preiskuje umotvor glede njegovih osnovnih sestavin vsebine, postave in oblike in se vprašuje, po katerih formalnih vidikih je bila snov oblikovana in kaki estetski dražljaji iz tega izhajajo. Naša naslednja razprava bo pokazala, da je vsestransko razsvetljenje umotvora nemogoče, ako ni postal deležen najprej genetske in zatem še estetske analize. Samo enostranska zaletelost v teorijo je, ako se to zanika.

2. Genetska razlaga.

Vprašanje po postanku² kake pesnitve bo tvorilo vedno važen predmet literarnega preiskovanja, najsi gleda čisto estetska metoda na ta posel kot nepotrebno potratu časa. V resnici je genetska razlaga priprava za estetsko analizo umotvora, ki se opira iz večine na končno redakcijo. Pesnik in besedilo pesnitve tvorita oba konca verige, koje vmesne člene je treba določiti: svetško in umetniško naziranje, ki je obvladovalo umetnika v dobi porajanja in postanka; dožitek, koncepcijo in dozorevanje načrta; snovne predhodne študije; preudarek o uporabi tehničnih sredstev; izdelava in zadnje formalno piljenje. Kjer so nam življenski dokumenti in viri, nanašajoči ne na vsa ta vprašanja, v dovoljni meri na

razpolago, se da zgodovina kake pesnitve lepo proučevati; a tudi v slučaju, da takih dokumentov in virov nimamo, se vprašanju po genezi določene pesnitve ne smemo izogniti; tedaj nam mora pač pesnitev sama dati taka sredstva na roko. Možna sta pa dva načina metodičnega postopka; **sintetski**, ako izberemo izhodišče pri pesniku, ki je poznan po svojih osobitostih in po svojem dožitku, in nanizujemo elemente pesnitve v časovni zaporednosti, kakor so stopili pred pesnikovo duševno oko; v tem slučaju obnavljamo proces postanka in ustvaritve umotvora od prvega početka do zaključne oblike. V **analitskem** postopku pa se skuša sklepati od podanega umotvora na njega dožito podlago in »strukturo« pesnikovo; ta postopek mora ubrati preiskovalec v slučajih, kjer mu niso življenska data na razpolago, kjer o pesniku ne ve več nego ime ali pa še tega ne. A govorimo najprej o sintetskem načinu analize.

Prva naloga te zgodovinsko-biografske metode obstoji v tem, da oriše zgodovinsko ozadje svojega predmeta, s tem da postavi pesnitev v zvezo z literarno produkcijo njene dobe in skuša umeti zadevni umotvor iz celotnosti njegovih zgodovinskih pogojev. Iščejo se vzori in liki, ki so mogli vplivati na pesnitev, in izprašujejo se vse tendence dotične dobe, kulturna stopnja, časovni stil in moda v publiku, vladajoče teorije etc. Vse te tendence, ki so skupna last in takorekoč duhovna hrana umetniško interesirane družbe v zadevni dobi, so pa šle — to moramo dokazati — skoz medij pesnikove osebnosti, bodisi da jih odobrava ali odklanja. Zlasti zadnja točka je važna: poleg idej in tendenc, ki so splošna last, moramo odkriti v pravem umetniku tudi take, v katerih se — kot originalen tvorec — razlikuje od svoje dobe, glede katerih ni svoji dobi na dolgu.

Tako bi prišli do nadaljnje točke, ki zahteva naše upoštevanje: odkriti nam je sličnosti in odnošaje med biografskimi potezami in posamičnostmi umetnin; »pri skrbnem in razboritem izsledovanju sličnosti med živ-

ljenjem in delom pesnikovim človek ne more biti dovolj strog in natančen« pravi Scherer, in literarna veda še vedno izpolnjuje ta ukaz, da si ga skuša umevati bolje in globlje kot preiskovalci preteklih dob. Ni treba poudarjati, da zahteva ta posel temeljito poznanje gradiva in pa tudi zmožnost preiskovalčevo, da se vmisli v pesnikovo duševno stanje; preiskovalec mora pač biti sam vsaj — neproduktiven umetnik. V nedogledni množini psihičnih vsebin, ki napolnjujejo pesnikovo zavest, moremo odkriti — kakor smo že omenili — predvsem sloj nadvladujočih predstav, stremljenj in osobito noto. Vse, kar pride kot duševna vsebina k zavesti pesnikoví, dobi od te nadvladujoče plasti svoj kov in svoj pomen. Vsak dožitek, ako je dovolj važen in izrazit, dobi od strani teh činiteljev svojo simbolno pomembnost za one tendence in probleme in boje, ki izpolnjujejo dušo posameznikovo. Tak dožitek, ki ima za pesnika nekako važnost, postane lahko **umetniški**. Omenili smo že, da imamo v dožitku⁴ razlikovati dve eksistenčni fazi: prva faza je tista konkretna duševna vsebina, ki je v nekem trenutku stopila pred pesnikovo zavest in dirnila krepkejšo ob njegovo notranjost. Druga faza je ona oblika, ki jo dobi ta konkretni vtisek baš od onih nadvladujočih plasti njegove duševnosti⁵. Kakor smo že imeli priliko omeniti, imajo i neumetniki analogne dožitke; za umetnika je pa značilno pri vsem pač le to, da ga sili prirojeni nagon, poiskati za svoj dožitek, ki ga gleda v luči posebne pomenljivosti, izraz ali obliko: dožitek pesnikov je že prvo sluteče ustvarjanje, je že »artistični polprodukt«. Vloga dožitka pri postanku pesnitve je torej dvojna: on prispeva material za simboliko čuvstev, ki obvladujejo pesnika; ob enem je pa emocionalni povod za pesnikovo ustvarjanje; povod, toda ne prvi vzrok! Prve vzroke nam je iskati globlje v pesnikovi notranjosti; cela vrsta procesov se je izvršila že v njej, preden sproži takšen povod latentno ustvarjajočo silo. Dožitek v svoji prvotni realni konkretnosti je mogoče majhen v primeri z njegovo

simbolno pomenljivostjo za pesnika. Tasso dobi (v Goethejevi drami) od vojvode radi nedostojnega vedenja hišni zapor kot običajno kazen, a kaj naredi njegova razdražena pesniška fantazija iz tega dožitka? Ta kazen mu je dokaz za obstoj zarote nevoščljivcev proti njemu; ob tem dogodku se razbije malone njegova človeška in pesniška eksistenca. Seveda pa moramo Tassovo razdražljivo nezaupno naravo poznati, da moremo vse to umeti — in tako tudi v vsakem drugem slučaju. Tako važno, kakor »dožitek« pesnikov, t. j. glede svojega **hic et nunc** odrejen izrezek njegovega realnega življenja, nam je celotno notranje življenje te osebnosti, koje obrazuje tako značilno posamične vtise. Računati nam je pa tudi z možnostjo, da tak dožitek ni nič drugega kot čista tvorba fantazije, sanje, obrazovane iz pesnikovih neuresničenih želja in čuvstev. A takim tvorbam fantazije seveda ne pripada druga realnost kot psihična in ta zadošča v svrhe poezije; seveda bo preiskovalec mogel jedva razbrati iz pesnitve te »dožitke«, ki so se godili izključno v notranjosti, v njih prvotni obliki in jih razmejiti napram prevladujočim plastem predstav, stremjenje in čuvstev. Edino, kar se da konkretno zagrabit v pesnitvah, so na vsak način dožitki v svoji drugi fazi; tedaj, ko so neke prvobitne vsebine zavesti dobile od nadvladujočih plasti že svoj poseben kov in svoje simbolno značenje. Dožitek v tej drugi fazi je zgubil vse slučajne poteze, tem določneje so začrtane one, ki jih individuuum po vsej svoji osebnosti smatra za bistvene.

Iz individualne enkratnosti se dvigne **pradožitek** v sfero tipične splošne veljavnosti.

O postanku Gestrinove »balade o prepelici« (Ljublj. Zv. 1893, 198) nam pripoveduje Kostanjevec (Iz knjige življenja II, 37 ss.): Bil je lep poletni popoldan, ko sta sedela s pesnikom (neozdravno bolnim za sušico) pred kolodvorsko krčmo v Postojni. Pesnik začne razkladati svoj načrt povesti »Iz arhiva«. Toda nazadnje dostavi — v zli slutnji bližnje smrti: »Ako hočem še kaj napraviti, moram hitro začeti.« Prijatelj ga tolaži. V tem trenutku se pa oglasi pod njima v rumenem žitu prepelica in zapoje svojo pesem. Pesnik se

vznemiri in reče: »Do groba je — pet pedi.« Pesniško vsedlino tega dožitka je priobčil Gestrin štiri leta kasneje, nedavno pred smrtjo (Balada je izšla že postumno):

V POLETNO NOČ odmeva: »pet pedi«,
 Sicer ni niti šuma niti klica;
 Le v tesni kletki drobna prepelica
 Bedi in poje, ko vse mirno spi.
 V polmračni sobi na blazino belo
 Naslanja težko glavo mlad bolnik
 In vrača se v prežite kratke čase;
 Razvija se pred njim življenje celo,
 Mnog hipec lep, mnog jasen gleda lik,
 Veselih pesmi čuje znane glase
 Poslušša in smehlja se,
 Češ, skoro se povrne krasna doba,
 Saj če si mlad, še daleč je do groba — —
 V poletno noč odmeva: »pet pedi.«

V tem slučaju lahko opazujemo navedene momente iz geneze pesnitve: neozdravna bolezen je zadela v pesnikovo dušo s tako silo, da se mora neprestano boriti s težkimi predstavami: tako mlad, s tako lepimi načrti, pa že posvečen smrti! V trenutkih olajšanja se zazdi, da se je nevarnost odmaknila, da je bilo vse le težka sanja. Blažena kratkovidnost človeka, ki mu zagrinjaš s kopreno zlokobno usodo! Tako potekajo dnevi med upom in strahom V dožitku, ki ga je imel s takimi mislimi navdan pesnik, ni trebalo pesniku ustvarjati še le simbola in iskati odnošaja na lastno stanje. Vsakdo se rad udaja ljubeznjivemu praznoverju, da ima prepeličina pesem preroški pomen; toda kar je za nepesnika samo ljudska vera, je za pesnika simbol globokega spoznanja, da se železni korak usode ne da ustaviti, oklepaj se življenja trdno, kakor hočeš. In končno pesem: dožitek (prizor pred gostilno) je, kakor vidimo, že zgubil osebne odnose Bolnik (ležeč v postelji) dela in kuje visoke načrte — a objektivni glasnik usode kliče v sobo, da so bolniku dnevi šteti. In ta posamezni slučaj se razširi v vseobči simbol človeškega življenja in umiranja: **medla vita in morte sumus**, a mi živimo naprej ne meneč se za glasnike smrti: ironija našega življenja! Ako si razberemo to simbolno značenje pesnitve, ki nam ga pesnik s pomočjo svojih podob ledva rahlo nakaže, v umstvene sodbe, smo določili »zadržaj« pesnitve.

Rekli smo, da si pesnikova fantazija ustvari v takih dožitkih, ki krepkeje dirnejo ob duševnost, simbole za vse to, kar leži pesniku na duši, kar ga teži, kar je zanj

življenski problem. S stališča geneze pesnitve so pa ti simboli **motivi**⁶. Tako imenujemo v vsaki umetnosti zadnje značilne člene kake umetniške tvorbe; imenujemo jih motive zato, ker so edino oni povzročili umetniško ustvarjanje: vsi pesnikovi čustveno naglašeni dožitki mu postanejo taki motivi; na nje je fiksirano njegovo mišljenje in čustvovanje, njegova ne docela svojevoljna težnja, najti jim izraz. S stališča pesnitve gledano se nam pa isti motiv prikazuje kot v sebi enotna sestavina njene snovi; v naši pesni torej: **bolnik poslušša glasnika smrti!** V celotnem delu resničnega pesnika⁷ more potemtakem preiskovatelj odkriti — v odelu motivov vedno nove a brezuspešne poskuse, da preмага v sebi **traumatske** dožitke, to je, ona izkustva, ki »okrog njih kroži brez pokoja pesnikova duša« (J. Körner); zanimivo bi bilo vedeti, kolikrat in v taki obliki obdeluje pesnik Gestrin motiv smrti v svojem delu. Seveda imamo tudi pesnike, ki svojih motivov ne zajemajo iz lastnih dožitkov, temveč jih dobivajo s tem, da posnemajo druge pesnike. Primerjali smo motiv Gestrinove pesmi, ki je že spleten s snovjo v formalno edinico (vsebino) z dožitkom, ter pripomnili, da je tako malo sestavin nekdanjega dožitka prešlo v snov, da bi ga nobena »intuicija« ne mogla razbrati iz pesnitve brez one notice, ki nam je ohranjena pri J. Kostanjevcu; »ako se najde v vsebini dožit element, se doseže fatalna portretna **sličnost** stvari in dogodkov, ali pa se zapade v neposredno sentimentalnost predmeta, in učinek pesnitve je v tem slučaju samo človeško čustven ne pa umetniški« (A. Hefele). Vendar pa morajo prikazana čustva vzbuditi vtisek istinitih izkustev, čitatelj ne sme misliti, da se pesnik z njimi le igra. Nazadnje je treba še pripomniti, da je to izločevanje najosebnějšíh odnosov sicer priznan estetski princip, da ga pa pesniki vendar kršijo namenoma. Njim je namreč često ležeče na tem, da čitatelj prepozna tudi skozi podobe poezije tisto istinitost, na katero meri umotvor. Seveda si jemljejo pesnitve, ki

predpostavljajo pri čitatelju poznavanje vseh odnosov, same možnost neposrednega učinkovanja in zapadejo pozabljenosti; osebna in časovna satira vseh časov je primer za to. B. Shawu prorokujejo kritiki iz ravno tega vzroka le kratko »nesmrtnost«.

Rekli smo, da je ustvarjanje motivov že obenem tudi prvo rahlo oblikovanje; motiv je zatorej **praoblika** pesnitve. Ker se namreč početku tvoriteljnega procesa ne pridruži že vedno obenem tudi jezikovni izraz, preteče često nekaj časa, dokler ne dobi pesnik za svoj dožitek v primerni snovi jezikovne odeje; med tem časom živi dožitek v njegovi zavesti kot predmet nekakega neugodja, bodisi v obliki neme predstave ali geste, bodisi posnet v kratko stilistično formulo⁸; one kratke zagonetne iztočnice, ki jih najdemo pri pesnikih po listnicah, so prav za prav pesnitve v praobliki. Koliko takih kaži zamre neizrabljenih! Za druge pa pride dan odrešenja, ko si pesnik najde primerno **snov**. Prav za prav moramo reči **fabulo**; kajti objektivne pesniške snovi ni; pesnik pojmuje fabulo subjektivno in ji da simbolno značenje, kakršno ustreza njegovemu temperamentu. Tudi model, ki stoji mogoče pesniku pred očmi, je že subjektivna tvorba. Za pesnika je ona fabula zadovoljiva, v kateri najde simbolno izražena svoja lastna čuvstva in izkustva, skratka svoje lastne dožitke; oziroma v koji more svoje dožitke simbolno ponazorovati. Izbrana fabula mora torej privzeti, pa tudi izločiti elemente, da lahko postane »snov«. Med motivom in pritegnjeno snovjo mora torej od početka vladati sorodstvo. Samo kakšen rutinier bo obdeloval snovi, h katerim nima nikakega notranjega odnošaja; iz tega ne more nastati kaj drugega kot neprebavljeni izdelki. Primerna snov je sicer velika sreča za pesnika, »ki je ne rabi zato, ker se je v resnici dogodila, temveč ker si je za svrho, za katero jo rabi, ne bi mogel boljše izmisliti«. Seveda — snov sama po sebi ne more podeliti umotvoru posebne pomenljivosti. Ta more priti samo iz globin pesnikovega

duha v obliki globokega miselnega ali čuvstvenega dožitka, ki ga povrhi še odlikuje originalnost. »Pesnik ima novo misel; on ima čisto novo izkustvo, ki ga hoče razodeti. Pripovedovati nam hoče, kako je bilo ž njim, in vsi ljudje bodo v njegovi usodi obogateli« (Emerson, *The Poet*). Slično pravi Goethe: »Snov vidi vsakdo pred seboj, zadržaj najde le oni, ki ima kaj pridodati.« (Izreki v prozi.)

Z našim opisom geneze pesnitve stojimo ob točki, kjer se naj začno dosedaj bolj ali manj določni liki (»motivi«), ki plavajo pesniku pred očmi, odevati v besede, kjer naj bodoča pesnitev zadobi konture, postavo. Seveda je tudi v tem stadiju razvoja pesnitve fantazija tisti činitelj, ki prinaša pesniku prikladne podobe, vendar se vrši proces podrobnega oblikovanja pod zapovedjo hotenja. Pesnika vodi pri delu od početka pa do konca celotna **intencija**, ki razodeva svoj vpliv pri vsaki točki tvoritelne procesa. Ta intencija mu je narekovana od one logične misli⁹, za katero smo odklonili ime **pesniška ideja**. Pesnik strne svoja izkustva v tipične dogodke, v čuvstvene like; vendar je v njem tudi kos pojmovnega misleca; z logično refleksijo se osvesti o smislu svojih dožitkov; sad tega logičnega razmišljanja je sodba, adekvatna njegovim notranjim izkustvom. Ta sodba, ki prinese pesniku jasnost in umevanje njegovih notranjih dožitkov, je bodoča **osnovna misel** pesnitve, ki urejuje tvoritelno delavnost fantazije; pod njenim vodstvom se organizira pesnitev v celoto.

Ustvarjanje umotvora se vrši pod imperativom oblike, brez katere si ne moremo predstavljati dovršene pesnitve. Ako odštejemo kake orgijastične izbruhe strastvenosti, ki se izlije, zametajoč vsako vezanost, na kakoršenkoli način, imamo navadno ta slučaj, da stoji pred pesnikovimi duševnimi očmi oblika kot zaželeni cilj. Avtor hoče dopesniti dramo ali sonet v takem in takem ritmu. Pod zapovedjo oblike se začne snov (ki je sama po sebi nekaj amorfnega) pretvarjati in utesnje-

vati v **vsebino**. Tudi v to fazo postanka sledi preiskovalec pesniku.

Tudi nastajanje oblike (stila, tektonike) je treba postaviti na historično-biografske podlage: tudi tukaj je treba, ako le mogoče, razvrstiti formalne elemente po onem časovnem zaporedju, v katerem so se razvijali; istotako je treba naslikati za vsak formalni element tudi historično ozadje. Torej n. pr.: pesnik je zasnoval svojo dramo prvotno v prozaični dikciji, toda jo kasneje pod vplivom kake teorije ali mode predela v stihe; študirajoč tehniko po konceptih in variantah bo razkrival preiskovatelj pesnikovo namero, kakor se odraža s prva nesigurno, kasneje določneje, dokler se pesnik ne osvesti o svoji pravi nalogi. Biografsko-historična metoda smatra konkretno pesnitev tedaj za zadostno obrazloženo, ako se je posrečilo, uvrstiti njene sestavine v kompleks darovitosti, stanj in funkcij, ki predstavljajo za nas celotno osebnost pesnikovo. Toda pripomniti je treba: biografsko-historična metoda more sicer s svoje strani prispevati k umevanju formalnih svojstev pesniškega umotvora, ni pa s svojimi sredstvi kos, podati celotno analizo oblike. Dovršen umotvor, ta organizem, proizvaja na opazovalca učinke, neodvisne od kakih psihičnih procesov in stanj ustvarjajočega. Razbira in analiza teh učinkov je odlično estetska naloga.

Ozrmo se še na kratko na kritična prizadevanja **analitske** metode, ki si skuša, izhajajoč iz pesnitve, utreti pot do pesnikove notranjosti. Starejše dobe literarnega življenja obilujejo pesnitev, kjer ne poznamo niti pesnikovega imena, kamoli podrobnosti njegovega vnanjega ali notranjega življenja. A imamo pesnikovo delo, iz kojega skušamo razkleniti tajnost pesnikove bitnosti. Analitska metoda preiskuje idejno vsebino umotvora in izkaže njega morebitno tendenco, ki se dá spraviti čisto v zvezo z vnanjimi historičnimi dogodki («hermeneutika»). Nadalje skuša z »višjo« kritiko pri delih, nastalih v daljšem roku, iz razlik v uporabi govorice, stila, ritma,

iz notranjih protislovij in neenakosti razluščiti posamezne sloje, kakor so nastali tekom postanka. Preiskuje razmerje do vira in poskuša spremembe razumeti kot izraz umetniškega razmišljanja. Toda več kot činiteljev zavestnega ustvarjanja **regresivna** metoda pač ne more dognati. Od osebnosti same se nam pokažejo tukaj pač elementi in odsevi njene darovitosti, ne pa obenem kaki podrobnejši dogodki v njeni notranjosti. Sicer so posamezne študije skušale tudi prodreti v tvorni proces sam. Tudi tukaj se povprašuje po **motivu**,¹⁰ ki se v pesnitvi najjačje odraža; on se smatra kot prvobitni zametek pesnitve; verz, v katerem se najjačje izraža ritem lirske pesmi, da je bil najprej oblikovan; situacija, ki se vtisne čitatelju najmočneje v spomin, da je bila splavala kot prva v pesnikovo zavest. Seveda je sposobnost, zaslu-titi taka primarna stanja pesnitve, nekaj subjektivnega; mogoče niti pesniku samemu zadnji in najgloblji povod pesni ni bil jasen, kamoli »intuitivnemu očesu« interpreti. Da bi pa bil prvobitni motiv kedaj brez sledu izrinjen iz kake pesnitve — kakor smatra J. Petersen — pa se mi zdi jedva mogoče.

Končno skušajo analize **stila osebnosti** prodreti v notranjost pesnikovo; posebnosti stila, ki so lastne določenemu pesniku, naj nam razsvetle tajnosti njegovega umetniškega ustvarjanja. Taki sklepi se vrše pod predpostavbo, da je pesnikova osebnost nekaž, kar se nahaja v statični umirjenosti in nespremenljivosti. Pri tem se seveda ne računa dovoljno z onimi samovoljnimi variacijami stila, kakor se ž njimi pesniki preradi igrajo. »Umotvor ni navadna gesta, iz katere bi se dal s sigurnostjo uginiti duševni proces, ki jo je povzročil.« (J. Petersen.)

3. Estetska analiza pesniškega umotvora.

I. Splošne opazke.

Vsoto neposredno prikazanega gradiva v kakem umotvoru imenujemo njega vsebino; iz podatkov vse-

bine si skušamo razbrati globljo simboľno značenje umotvora: njega zadržaj. Prikazana vsebina se nam očituje kot nekaka individualnost, ki se nam nudi kot element in podlaga estetskega dožitka. Vsebina (in zadržaj) se nam nudi v nekaki obliki, ki nam omogočuje in olajšuje dojetje in uživanje prikazanega gradiva. Estetska analiza¹¹ umotvora hoče spoznati in opisati te sestavine same zase in v njihovih medsebojnih odnošajih; ona proučuje torej predvsem kompozicijo in obliko umotvora in dražestne učinke, ki izhajajo iz njega; zatem osvetljuje razmerje med postavo in obliko ter vsebino dotične pesnitve. (Vsebina kot taka ni predmet estetske analize, ker je v pesnitvi vedno prekovana v neko obliko.)

Ker smatramo vsebino, postavo in obliko za osnovne sestavine vsake pesnitve, moramo odklanjati kot nedostatne vse one analize, v katerih ne pride ne eden ne drugi element do popolne veljave na gori navedeni način. Tako je n. pr. pozvedovala nekoč **alegorska** metoda za globljim smislom pesnitev, a prezrla njih ustrojstvo; za njo je veljalo dvoje načel: da ima vsak umotvor globok zmisel, »višji« pomen, ki se da doseči potom razuma; drugič, da je tisti, ki je dognal to višjo zmisel, že tudi opravil z umotvorom. Za to metodo je »mistična« vsebina umotvora vse, a njegova tektonika in oblika le nekaj slučajnega. Z našega stališča smatramo sicer tudi umotvor za nositelja simbolne vrednote, a vendar ne verujemo, da je odelo pesnitve samo slučajna pritiklina; ustrojstvo umotvora skušamo umeti kot relativno nujno objektivacijo določene vsebine; vsebina brez umetniške oblike nas z estetskega stališča ne zanima. (Oblika, ki jo zadobi snov v nekem umotvoru, je relativno nujna, ker je odvisna od posebnih okoliščin, pod katerimi je nastala.) — Slično je postopala takozvana **filozofska**¹² smer literarne zgodovine; za njo je bila literarna umetniška dejstvenost samo torišče, na katerem so se vršile borbe idej, dočim je stopala formalna analiza, vprašanje po

kompoziciji in tehniki v ozadje. Študije, ki proučujejo samo oborine svetovnih naziranj v pesnitvah, nam seveda spet razkrivajo le eno stran problema — in so torej nedostatne.

Starejša filološka šola je upoštevala v glavnem one elemente oblike, ki leže takorekoč na dlani: stil in metrum, a si je zadostila s tem, da je te elemente opisala, ni pa skušala s pomočjo teh elementov dograditi nanovo umotvor po njegovem tehnično-tektonskem ustrojstvu. Za določevanje umetniške oblike prozaičnih del je še celo pred kratkim manjkalo primernih formalnih pojmov, s katerimi bi se dali jezikovni pojavi zgrabiti in podrediti pod višje pojme; v vezani besedi se vsaj vzbujajo videzi, da se je z rimo in ritmom določila že tudi oblika.

Da osvetlijo problem pesniške oblike vsestransko, so jeli nekateri uvajati v poetiko osnovne pojme iz ostalih umetniških strok. Tako pot je ubral F. Strich v mnogouvaževani študiji o lirskem stilu 17. stoletja in posebno O. Walzel v načelni razpravi »Die wechselseitige Erhellung der Künste« (Berlin 1917); le-ta je dogradil sedaj v knjigi »Gehalt und Gestalt« (Handbuch der Literaturwissenschaft) svojo zamisel do skrajnih posledic. A tudi doslej je hodila pesniška teorija, ako je hotela osvetliti strukturo svojega predmeta, na posodo v sosedne stroke; pesniška teorija je razvila v svojem lastnem področju le malo primernih tehničnih izrazov. Na vpodabljajočo umetnost se naslanjamo, ako študiramo obliko kake pesnitve pod podmeno, da je njena vsebina razgrnjena pred nami liki kaka slika ali plastika, in proučujemo odnose poedinih delov med seboj in k celoti. Drugič govorimo o »širokem« osnutku kakega romana (vsled množine vpletenih motivov) in pravimo, da ga je pesnik zaostril proti koncu s tem, da je izločil pravočasno nepotrebne elemente; tako piramidalno konfiguracijo lahko vidimo res n. pr. v Laokoontovi grupi. Vsak pesniški umotvor ima svoje »središče« (ali »višek«), ki pomeni to,

kar srednja os pri enakomerno oblikovani skupini vpadljivoče umetnosti. V »pravilno« zgrajenih dramah ima tak pomen tretji akt; okrog njega sta **simetrično** razvrščena prvi in drugi, oziroma četrti in peti akt. Paralele med literarno in »umetnostno« teorijo je razpredel Walzel v podrobnosti ob H. Wölfflinovi knjigi »Kunstgeschichtliche Begriffe; das Problem der Stilentwicklung in der neueren Zeit« (München 1915). Wölfflin skuša tukaj utreti pot umetnostno-zgodovinskemu študiju na podlagi »imanentnih zakonitosti umetniškega ustvarjanja in uživanja«. On kaže, kako zadobe izvestne kontrarne kategorije gledanja in umetniškega ustvarjanja v praksi normativen pomen, določujoč kakovosti nasledujočih si stilov. Nasprotstvo v načinu ustvarjanja in gledanja izbija osobito v dveh polarnih umetniških epohah: v visoki renesansi in v baroku; in pri tem ne gre mogoče za enkratno zgodovinski fakt, temveč za kontrarne tipe umetnostnega življenja, ki se pojavljajo v vseh dobah in krajih. Oznake za omenjena dva tipa visoke renesanse in baroka zadobi Wölfflin v naslednjih parih tehničnih izrazov: linearno : slikarsko; ploskovito : globinsko; tektonsko : atektonsko; množtvenost : edinstvenost (nadrejenost in prirejenost delov kake umetnine); absolutna in relativna jasnost prikazovanja. Na podlagi teh stilističnih znakov preskušajo torej tudi Walzel in njegova šola pesniška dela glede njih »postave«: ali renesančen ali baročen; ali tektoničen ali atektoničen stil ... A tudi glasbena teorija je prispevala svoje pojme: z glasovitim »leitmotivom« se dajo primerjati nekateri »prijemi« v pesniškem delu, s katerimi se podčrtava enotnost vsebine. Mislite na »celjske zvezde« v Zupančičevi Veroniki, ki nam jih predočuje pesnik v najkritičnejših dobah v življenju junakinje.¹³

Toda ali ne pomeni tako izposojanje strokovnih pojmov pri sosednjih disciplinah zabrisanja mej med posebnimi umetniškimi vrstami, ki jih je Lessing potegnil s tako večjo in skrbno roko. Kakor smo že omenili, je

razlika med vpodabljačo in govorečo umetnostjo podana s tem, da ona prikazuje telesa v prostoru, ta pa dogajanja (in stanja) v času. Toda že Herbart je premostil to nasprotstvo med prostorninsko (simultano) in govorečo (sukcesorno) umetnostjo z opazko, da nam je mogoče dojeti slike in like prostorninske umetnosti popolnoma šele v časovnem zaporedju; nasprotno pa, da je zaporednost pesniških slik razprostrta v našem spominu takorekoč kot nekaj prostornega. Tukaj bi torej bila podana možnost za tako osvetljevanje oblikovalnih možnosti poezije s pomočjo opazovanj, prevzetih iz simultanih umetnosti. (Omenili smo pa že, da se mora pri karakteristiki poedinih estetskih kategorij [pesniškega, slikarskega, muzikalnega] upoštevati celotni estetski dožitek, ne samo način dojemanja.)

Z neke druge strani se tudi nudi možnost za tako mešanje estetskih principov posameznih strok. Znano je namreč, da se pri kvantitativni formalni izgradbi kakega umotvora sega zelo rado v območje drugih umetnosti; pesnik n. pr. s svojimi verzi **slika**, doseže **muzikalne** učinke. Toda iz takih obmejnih slučajev, kjer prekorači kaka umetnost svoje lastne meje in se približa drugim, ne sledi nič za njene lastne kvalitativne zakone, in tudi nič za način koncepcije v drugih strokah; pesnik slika s svojimi verzi: a vsi vemo, da to ni najpristnejša naloga pesniške umetnosti.

Seveda se morejo rabiti pojmi, ki se nanašajo na estetske elementarne občutke ritma, simetrije, proporcije, harmonije, s kojih pomočjo poznamenujemo oblikovanje prostora in izpolnitev časa, v obeh strokah, ker so obema lastni; n. pr. pojem tektonskega in atektonskega. Pri raznih drugih terminih pa, ki jih hočejo uporabljati, da se s tem pokaže na skupno notranjo zakonitost raznih področij, se je treba zavedati, da služijo v tem slučaju pač le v prenesenem ali širšem pomenu; izrazi, kakor slikarsko in koloristično, melodično, ne morejo pomeniti v poeziji istega, kar v vpodabljači umetnosti

ali glasbi. Kakor smo že omenili, je naloga splošne umetnostne vede, da zbira in razčisti take strokovne izraze v področju umetnostne prakse.

V naslednjem razpravljamo najprej o analizi umotvora po njegovi kompoziciji, zatem o analizi formalnih ali stilnih elementov. Naši vidiki glede stilistične analize so podani v prvem poglavju razprave; tam je pokazano, da je potrebno razlagati umotvore, umetniške smeri in umetniški značaj kake dobe vedno iz sodelovanja subjektivnih in objektivnih vzrokov — torej iz motivov umetniškega ustvarjanja in uživanja na eni strani in objektivnih stilističnih zakonov določene stroke na drugi strani, k čemur pristopijo še vnanji vplivi, od katerih je razvoj umetnosti v obče odvisen. Naša analiza je torej tako subjektivno psihološka kakor umetnostno predmetna. Vzglede za »umetnostnovedno« analizo stila podaja Walzel v delu »Gehalt und Gestalt«. Ta metoda se sklicuje na to, da je pri vsakem pristnem umotvoru to, kar je snovno omejenega in individualno enkratnega v največjem delu odbito in dvignjeno v sfero splošnega in tipičnega. Ona skuša umeti umotvor kot organizem, zaključen sam v sebi in noseč v sebi svoj namen in svoje zakonitosti. Pesnik predstavlja v podobi motivov svoje notranje življenje; a umotvor postane to le s tem, da se pesnikove ideje objektivirajo, da se odluščijo od svojega individualnega izvora in vzroka in da počnejo bivati v lastni eksistenci kot nekak duhoven lik v zavesti pesnikovi oziroma vsakega naslednjega čitatelja. A tudi ta metoda se bo morala neredko ukvarjati s pesnikovo osebo, zlasti ako je ostal pesnik s svojim umotvorom v sferi osebnega, ker se ni hotel ali mogel povspeti z njim do točke, kjer prikazuje umetnik svoje ideje samo še v splošno umljivih prisposodobah. Psihološko-estetsko metodo je dogradil E. Elster (Prinzipien der Literaturwissenschaft II. Halle 1911). Iz splošnih in posebnih stilističnih znakov kake pesnitve se sklepa tukaj na način pojmovanja in formalno sposobnost pesnikovo. Tako se

ustvarja možnost za globlje zasnovane sodbe o dovršenem umetniškem činu.

II. Kompozicija pesnitve.

Študij kompozicije skuša dognati v pesnitvi one točke, ki smo jih navedli v našem prejšnjem odstavku s sistematskega vidika. Predmet umetnine se skuša umeti kot individualna enota in pokazati, kako zavisi v njej vsaka poteza organsko od druge in kako je podrejena tej enoti; ta enota se razteza na vse sestavne dele vsebine in oblike. Zato je potrebno, da odkrije v vsebini umotvora »enotno središče, ki obvlada celoto in skuša raz to stališče določiti razmerje vseh sestavin k enotnosti celote« (Lehmann). Kar se tiče te iskane »osrednje točke«, moramo spomniti na naše opazke v odstavku o genezi pesnitve: s pomočjo umetniškega čuvstvovanja in na podlagi korenitega poznavanja kakšnega pesnika, nam bo uspelo odkriti v pesnitvi prvobitni **motiv**¹⁴, ki se — s stališča pesnikove refleksije — uveljavlja obenem kot osnovna misel ali urejajoča edinica; ob njenem vodstvu se krog prvobitnega, bolj ali manj neodločnega motiva organizira pesniku **snov**: prvobitni motiv se takorekoč razbrsti, požene nove, z osnovno mislijo skladajoče se motive; pesnik si jih prevzame iz fabule, ki jo spozna za njegovim svrham primerno, ali pa iz življenja v obče.

V ozadju Preširnovega soneta »Memento mori« stoji kot pesnikov dožitek: zdrznjenje pred razpadom, poginom; tak dožitek lahko postavimo v pesnikovo notranjost, dasi nam — ni fallor — literarna zgodovina ne pove nič natančnejega glede njegovega **hic et nunc**. Še celo to: prvotni afekt, ki je pesnika vznemiril, je iz pesnitve izrinjen; ostal je od njega le **motiv**, vzdih takorekoč: dolgost življenja našega je kratka!; in kot filozofska oborina onega čuvstvenega dogodka se je pesniku zasvetilo spoznanje: **memento mori!** Pesnik hoče, da postane tega spoznanja deležen tudi čitatelj; on mu ga ponazori v tej refleksivni pesnitvi s tem, da razplete svoj motiv svrhi primerno; kakor moremo v Preširnovih sonetih često opazovati, obstoji ta razvoj motiva v tem, da nanizuje vrsto sorodnih motivov v verigo:

Dolgost življenja našega je kratka —
 Kaj znancev že zasula je lopata —
 Odprta noč in dan so grôba vrata —
 A! dneva ne pove nobena pratka —
 Pred smrtjo ne obvarje koža gladka —

I. t. d.

Ob tem vzgledu je, mislim, postalo jasno, da tvori preiskava o postanku pesnitve izhodišče za študij njene kompozicije, ker nam je tako dana možnost, da se dotipljemo do osrednje točke pesnitve — do prvobitnega motiva in njemu ustrezajoče osnovne misli. Ob tej osnovni misli nam postane jasna obenem i pesnikova nakana. Pesnik nam hoče prikazati staro in vedno novo resnico, da je človeško življenje minljivo — in to v obliki soneta.

Podrobna analiza kompozicije bi torej morala zasledovati, kako je pesnik oblikoval svojo izbrano vsebino v organsko enoto, a jo obenem bogato razčlenil (»mnogostročnost v enotnosti«!) s pomočjo prej naštetih umetniških »prijemkov«, kot kontrast, stopnjevanje, kako je smotreno s spajanjem in razvijanjem motivov dosegel zaključek.

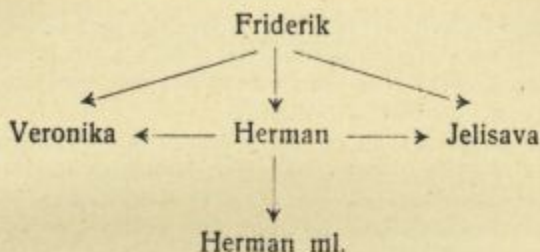
Ker je pesem refleksivnega značaja, stopa zadržaj določeneje v relief kot je sicer v lirski pesmi dopustno: klic *memento mori*, ki ga pesnik stavi kot nekako tezo na čelo soneta, se vrača na koncu, da podčrta zaključek: *quod erat demonstrandum!* Glede razmerja zadržaja k obliki moremo pripomniti sledeče: oblika soneta, ki jo je izbral pesnik za ponazoritev svoje refleksije, predpisuje s svojo togo strukturo pesniku enkrat za vselej porazdelitev gradiva v razmerju $4 + 4 : 3 + 3$; prvi del postavi tezo — drugi je razreši; prvi napne naše pričakovanje, drugi ga razvozlja. Pesniku je v tem slučaju res uspelo, doseči pravilno razmerje obeh delov; verz: *naj zmisli, kdor slepôto ljubl sveta . . .* pomeni vsebinsko početek konkluzije, in jo markira tudi stilistično. Toda o razmerju oblike k vsebini nam bo govoriti še kasneje.

Naš vzgled je bil iz metodičnih ôzirov vzet iz lirskega pesništva, ker se tukaj dado najlažje začrtati pota, ki vodijo iz umotvora v notranjost pesnikovo; take vezi med umetnikom in delom se bodo seveda dale izkazati tudi v ostalih dveh panogah pesniške stroke, v epiki in drami.¹⁵ Tudi za ti dve vrsti velja stavek, da prikazuje umetnik v svojih delih predvsem le sebe in svojo usodo. Res se da iz literarne prakse marsikaterega epika in dramatika dokazati, kako vplivajo dožiti elementi tudi na kompozicijo umotvora; seveda je med obilico upo-

trebljenih motivov v epiki in dramatiki tudi mnogo takih, ki so vzrastli bolj iz literarne tradicije kot pa iz pesnikovega dožitka, oziroma se ta vez med pesnikom in motivom ne da vedno izkazati.

Literarna teorija govori v dramatiki in epiki o motivih¹⁶ kot o osnovnih sestavinah snovi; pri tem je pa vedno obenem živa zavest, da je prvotni pomen besede, da motiv neko dejanje pokrene (ali zavira); to so torej vzroki dejanja in dogajanja. Tudi epika in dramatika poznata osrednji motiv; to je spet tisti, ki se je najjače vtisnil pesnikovi fantaziji in ki stoji v ospredju prikazovanja; njegova umstvena oborina je spet filozofski stavek, ob katerem se pesniku organizira pesnitev; osrednji motiv se v večji pesnitvi razplete v »motivno telo«; tako imenuje F. Trojan¹⁷ celotni sistem pesniško prikazanih dejanj in stremljenj.

Kulturni ambient, v katerem se odigrava dejanje kakega epa ali drame, rodi vedno svojevrstne osnovne motive, ki se razlikujejo od motivov v sporednih pesnitvah. Jedro motivov v Iliadi je vojska, v Odiseji pa potovanje. Ti osnovni motivi dajo tudi vsebini vsakokratne pesnitve svojo posebno noto. Iz posameznih motivov, ki so značilni za kako pesnitev, se dogradi po bolj ali manj trdnih načelih kompozicije pesnitev kot celota. F. Trojan, ki hoče pri razlagi tektonike uiti nevarnostim psihološke razlage, postopa pri razmotrivanju načina, kako je umotvor dograjen iz motivov, čisto morfološko; s primejanjem motivov, ki imajo isto ali slično jedro (n. pr. dvoboj), zadobi značilne razlike v kompoziciji. — Osnovne poteze kompozicije¹⁸ se skušajo često ponazorovati z diagramskimi načrti; vsakomur so znane Freytagove piramide, ob katerih se prikaže celotni potek dejanja; porazdelitev nastopajočih oseb v drami ali romanu se da istotako lepo nazorno predočiti. N. pr. za Veroniko Deseniško:



Pesnik je imenoval svojo dramo po Veroniki; toda v resnici se vse niti igre stekajo v Hermanovih rokah; po svoji pomenljivosti je on osrednja figura te drame! — Razmerje med poedinimi člani vsebinske enote, se da prikazati tudi številčno. La Fontaine gradi tam, kjer se navidezno odpove tradicionalnim oblikam kitic, tako pravilno svoje basni, da kaže n. pr. pripovedka o volku in psu, ki obsega v celoti 41 verzov to-le strukturo: 12—8—1—8—12, to je, vsebina je nanizana krog osi: »1«. Taki očitvidni znaki se ne smejo prezreti, zlasti ako se pojavljajo pri enem in istem pesniku z neko pravilnostjo. Grafični načrti in številčni izkazi so vrlo poučno sredstvo v rokah veščaka, ako jim ume razkleniti smisel in pomen. Da stoji za takimi opazovanji zgolj slučaj, bo trdil le naivni entuziazem. (Prim. A. Žigon, Prešernova čitanka I, str. 20 prip.)

III. Jezikovni stil pesniškega umotvora.

Material umetniškega ustvarjanja je v pesništvu človeška govorica,¹⁹ to je ta ali oni jezik v svoji zgodovinski strukturi in razvitosti. Ta material uporabljamo tudi v vsakdanjem življenju v neumetniške svrhe; kje torej je meja med poezijo in nepoezijo? Možnost za razlikovanje teh dveh načinov izražanja nam da umetniška nakana govorečega človeka, oziroma učinkovanje na slušalca ali čitatelja. Vsak način izražanja, ki stremi za estetskimi cilji, ali ki povzroča take učinke, smemo smatrati za poezijo; nepoeziji pa pripada vsa govorica, ki

služi zgolj praktičnim namenom in takorekoč umstvenemu pregovarjanju. Poeziji služi **vezana** govorica (**verz**); praktičnim potrebam pa **nevezana** oblika, **proza**; a tudi proza, če je vzvišena, patetska, bogata čuvstev in prispodob, doseže — često brez zavestne volje govorečega umetniške učinke; nasprotno se pa da v verzih dopovedati zelo neumetniška vsebina. Ako se poslužuje proza raznolikih stilističnih oblik, ki jih imenujemo pomenške (metafore, krasečega epiteta, posebljenja . . .), z namenom, da bi umstveno pregovorila poslušajočega, imamo pred seboj **retorično prozo**, polutansko tvorbo med poezijo in prozo. Retorika želi vplivati na čuvstvo, a meri na docela realne cilje. Za poezijo spet pa velja zahteva, da naj bo njena govorica vselej umetniški čin pesnikov, da naj jo odlikuje lepota, jasnost, novost in prikladnost; jezik ne sme biti samo »izrazilo«, ki se premika po izvoženih kolotečinah; kjer je to tako, imamo pred sabo »polovičarsko, nezdravo, šepajočo poezijo; kjer prekorači vsebina krog doživljenega in oblikovanega jezika in se kreta po izvoženi poti racionalnih jezikovnih znakov, imen, pojmov, je pesništvo kot tako ubito, in na njega mesto podtaknjen podmenčič osebnega rahločutja in umstvenega pregovarjanja...« (H. Hefele).

Stilistika (to je nauk o sredstvih pesniškega izražanja) ima nalogo, da preiskuje zmisel in umetniško funkcijo teh sredstev, ki jih je razvil človeški govor tekom časa. K stilistiki v širšem pomenu spadajo študije o ritmičnih in melodičnih kakovostih govorice (metrika), istotako kakor opazovanja o posebni jezikovni rabi pesnikov, o njihovi **dikciji**. Novejše študije upoštevajo in preiskujejo oboje z enako skrbnostjo v vezani kot nevezani besedi; zadnja je bila v prejšnjih takih študijah občutno prikrajšana.

Ako smo slišali kakšen stavek, ki ga je kdo izgovoril pred nami tako, kakor odgovarja njegovemu zmišlu (»vsak človek ima svojo zvezdo«), potem najdemo v naši zavesti (poleg drugih vsebin) predstavo neke raz-

delitve po času: —, — —, — — —, — — —, — — —. To je stavkov ritem,²⁹ ki nam je v ugodnih primerih tudi všeč; to se pravi na časovno obliko akustičnega dogajanja nađo-vezujemo občutja (in čuvstva) ugodja.

Za kakovost ritma pa so važni naslednji činitelji:

1. Časovna razdelitev po določenih utrjenih proporcijah; v vezani besedi je to metrum verza.

2. Dinamika, to je stopnjevanje jakosti glasov (forte, piano . . .).

3. Tempo govornice.

4. Agogika: glas, ki ima sicer normalno vrednost, se v manjšem obsegu raztegne ali skrajša, ne da bi bila s tem osnovana proporcija za zavest razrušena.

5. Način vezanja: legato, staccato

6. Mrtvi odmori, to so iracionalni prazni hipi, ki služijo razmejivti.

7. Melodija s svojimi važnimi intervalnimi koraki in sklepi. (Glej spodaj.)

8. Besedilo, ki pospešuje s sintaktičnimi grupami in z menjavanjem naglašanih zlogov zelo določno ritmično porazdelitev po skupinah.

9. Eufonične sestavine teksta: rime, aliteracije in slične stvari, ki istotako podkrepljujejo ritem.

Melodija spet je sestavljena celota; po Sieversu so njeni činitelji sledeči:

1. Specifična višina glasov.

2. Specifična intervalna veličina: velika, srednja, majhna.

3. Zavijanje (Tonführung).

4. Glasovni koraki.

5. Nositelji melodije (naglašeni zlogi; ali tudi ne-naglašeni?).

Celokupnost jezikovnih pojavov, ki jih dojamemo, poslušajoč izgovorjen govorni takt, kot najnižjo takšno edinico, zovemo **zvokovno obliko**. Zvokovna oblika, ki nastane ob zmiselnem in neprisiljenem čitanju, »predna-

šanju« nekega teksta, ni rezultat samovoljne intrepertacije, marveč je vnaprej določena od besedila, ki ga imamo pred seboj. To velja za ritmiko in za melos besedila; melodija, ki jo je imel pesnik, ko je pristopil k svojemu delu, v ušesih, je proizvajala že na postanek pesnitve svoj odločujoči učinek; a njenemu diktatu se ne more upreti tudi predavatelj. Vsak pesnik — in seveda ne pesnik sam — ima sebi lastno glasovno kvaliteto, ki lepi na vseh njegovih pisanih delih. — A besedilo prisili kasneje tudi predavajočega, da se prilagodi s svojim glasom oni kvaliteti, ki jo je imel pesnik: torej moram čitati z mehkim glasom, ako je tako govoril pesnik, s trdim, ako je to bila pesnikova kvaliteta. Iz tega sledi nadalje, da mi je mogoče po dolgih stoletjih opaziti v tekstih koruptele in predelave. A v to svrhu se mi je treba zamisliti v pesnikovo telesno in duševno organizacijo: kajti zvočkovna oblika, ki jo razodeva kak umotvor — to je jasno — je rezultat bioloških in duševnih življenjskih pogojev. Toda v podrobnosti ne moremo iti.

Zatem pristopimo k vprašanju jezikovnega stila v ožjem pomenu besede. Vsak pesnik ima svoj način izražanja (**dikcijo**), ki se povrača z neko pravilnostjo v eni in isti pesnitvi skoz ves umotvor; oziroma vsaj skoz določene dele njegove. Ako odkrijemo v kaki pesnitvi očitvidne spremembe v jezikovni rabi, nam to daje slutiti, da so se vršile v pesniku samem sorazmerne spremembe; taka opazovanja bi spadala pod stil osebnosti. Kot predmet preiskovanja je jemati v poštev malone vsa vprašanja iz področja fleksije, besedotvorja, besednega reda in sintakse, vrhutega še osobite stilištično estetske oblike. Študij jezikovne rabe (dikcije) zahteva in predpostavlja poznavanje slovnične in sintaktične konvencije v njenem prostorno-časovnem poteku. Nasproti normam slovnične in sintakse je ta stil nekaj individualno psihološkega. Glede meje med jezikovno rabo in zgodovinsko utrjeno slovnicu ter sintakso se da na splošno reči: slovnično-sintaktični pojavi so tudi

objekti stilistike, toda področje stilistike je širje. Sintaktični pojavi morejo postati posebna stilistična sredstva; marsikatero izmed njih ima svoj izvor v sintaksi. Često je nastalo tako sredstvo pod nekimi posebnimi pogoji; nato je pa izgubilo svojo sintaktično funkcijo in postalo splošno stilistično pravilo. Sintaktično je imela nekoč lega atributivnega genetiva pred vladajočim samostalnikom ali za njim svoj različni pomen; kasneje se je ta izgubil in je postala lega pred samostalnikom splošni stilistični zakon.

Stil izbira med možnostmi, ki nam jih nudi sintaksa; on more njene finese uničevati in zmanjševati možnosti izraza; često pa občuva tudi konservativno jezikovne posebnosti, ki so že davno zgubile sintaktični ali slovnični pomen.

Od obilice vprašanj, ki pridejo tukaj v poštev, navedimo nekatere primere: Paziti nam je na besedni zagrada. Kako se razlikuje n. pr. grščina in nemščina s svojo sposobnostjo za neomejeno tvorbo nominalnih zloženek od krhke latinščine in slovenščine; kako bi jih rabili prelagatelji Homera! Važne so nadalje besedne grupe; vprašati se je treba ali prevladuje v njih glagol, ki je jezgra slovanskih jezikov, ali nomen. Še tvori glagol v slovenskem stilu hrbtenico stavkov; prikazovanje znanstvenih predmetov pa sili tudi naše avtorje nevzdržno v substantivni stil, ki pozna od glagola le še obledele kopule. — V sintaksi nas bo zanimalo, ali uporablja avtor kratke, samostojne stavke ali pa periode. Stil, v katerem so nanizani stavki v kratke pregledne odseke, primerja Walzel z renesančnim stilom; z barokom pa ciklopsko nagomiljene periode.²¹

Končno spada semkaj še poglavje o posebnih stilistično-estetskih oblikah, o pesniških figurah in tropih, ki imajo bolj namen, da poetizirajo prikazano vsebino, kot pa da jo ponazorujejo; »rože na licu predrage« nas s čarom svojega zvoka in svoje vsebine zavedejo v pesniške kroge, ne pa da bi si morali te rože na licu nazorno

predstavljati. Vsem tem »apercepcijskim načinom« (Eli-ster), kot metafora, metonimija, epitheton ornans, je lastno, da postavijo na mesto direktnega poznamovanja, ki zadostuje za praktične svrhe, neko drugo, ki daje poročstvo za stopnjevan učinek; in takemu izmenjavanju izraza so odprte neskončne možnosti, ker moremo vsako celoto predstaviti s kakim njenim delom; vsako celoto moremo simbolizirati s kako drugo celoto in vsako lastnost alegorizirati s kako celoto.²² Iz antike smo prejeli sistem stilistično-estetskih oblik z nebrojnimi nazivi in razlikami; ves ta material bo treba na novo preurediti na temelju novejše psihologije in estetike.

IV. Stil osebnosti.

Vsak človek je sestavljen iz raznolikih dispozicij, lastnosti, nagnenj, tendenc, in vprav ta, pri vsakem poedincu vedno nova mešanica tvori bistvo individualnosti. Toda imamo mešavine, ki radi svojih tipičnih sestavin ne vzbujajo posebnega zanimanja. Osebnost ima le, kdor predstavlja originalno mešavino; ako je ta krepka dovolj, da se odraža v vsem, kar dela, misli ali govori nositelj te osebnosti — potem pravimo, da ima stil. Originalna mešavina njegovega bistva se zrcali tudi v vsem izražanju dotičnika. In tako je torej stil — človek. Tako imenujemo one lastnosti stila, ki imajo neposredno izvor v njegovi psihofizični konstituciji,²³ stil osebnosti. Take študije tvorijo dopolnilo k biografskim podatkom, nanašajočim se na pesnika, ki jih poznamo od drugod. V slučajih pa, kjer o kakem pesniku nimamo na razpolago življenskih dat, morejo tvoriti analize osebnega stila celo nekak nadomestek življenjepisa samega; stil je fiziognomija duha; on nam razsvetli duševnost mogoče bolj določno kot navedbe, ki nam jih je ohranil kak slučaj o pesniku. Vendar je pa pri takem reduciranju literarnih elementov na njih psihični korelat dokajšnja opreznost na mestu. Stil je zrcalo duševnosti, kolikor je naraven, neposreden, neprisiljen. Dokler je pesnik še v svojih

početkih, se bo to dalo jedva trditi; pesnik v tej dobi še ni prispel do tega, da bi si ustvaril v svojem stilu voljno orodje; on govori splošni literarni jezik, t. j. posnema vladajoče vzore. Zato se mora študij osebnega stila tesno okleniti razvoja, ki ga je doživel avtor kot človek in umetnik. Kakor se spreminja, razširja pesniku duševno obzorje, tako se spreminja tudi njegovo izražanje. Govor mu ni podan kot mrtvo orodje, temveč kot živ organizem, ki s pesnikom raste in se spreminja. A tudi v zrelejši dobi ni izključeno, da pesnik prikriva svojo notranjost s plaščem konvencionalnega ali tipizujočega jezika. Prizadevanja za smotrenost prikazovanja bodo istotako često zabrisala naravne poteze jezikovnega izražanja.

Pa tudi ako je jezik adekvatno izrazilo misli, je še treba računati z možnostjo, da spaja kak pesnik v duši najprotivnejše tendence in stremjenja, ki jim kot mojster jezika more dati najprimernejši izraz. Iz del velikano kot Shakespeara in Goetheja morete nabrati dokaze za najrazličnejše vpostavitve napram vprašanjem svetskega naziranja in najdovršenejše poskuse v raznih stilističnih smereh. Klasicist Schiller se približa tekom razvoja romantiki in postavi na oder Devico Orleansko, ki jo obda z vsemi čari romantičnega naziranja. Vsekakor bodo za tak študij bolj hvaležen predmet enoumno odrejene, statično v sebi umirjene, enostranske osebnosti; le srednje nadarjeni neprožni duhovi ostanejo zvesti svojim nazorom in svojemu stilu.

Analize osebnega stila pesnikovega pritegnejo v krog svojih opazovanj vse vrste in možnosti stilističnega prikazovanja. Nadvladujoče predstave pesnikove determinirajo ne samo strukturo fabule nego tudi tvorbo motiva, izumitev prispodobe in tudi izbiro besed. Ne samo besedni zaklad dovoljuje karakterološko raztolmačenje, tudi sintaktične osobitosti imajo svoj izvor v psihičnih dožitkih. Iz pesnikove tipologije se bo dala raztolmačiti njegova vpostavitve napram naravi, in iz te izvajati pesnikov realistični ali pa nerealistični stil. Vpliv osebnosti se razteza tudi na arhitektoniko pesniškega oblikovanja; v onih načelih, po katerih urejajoči duh

koncipira, zbira, nanizuje in komponira, se zrcalijo življenske usode in pesnikov značaj. Take študije si skušajo pri tem ustvariti ne samo sliko o pesnikovih čustvih, predstavah in stremljenjih, temveč tudi o njegovi psihofiziološki konstituciji. Elsterjeva šola uporablja pri tem shematski načrt duševnega dogajanja, prevzet po Wandtovi psihologiji.

V. Predmetni stil.

On ima svoj izvor v naravi prikazanega predmeta.²⁴ Vsak predmet zahteva svoj izvestni način prikazovanja in izključuje vsak drug način. Naloga umetnikova je, da razvije s primerno stilizacijo učinke, ki leže v snovi kot taki. Med Nemci se je na pr. uprl La Fontainovi šoli, ki je narejala s pomočjo bohotnega nakitja iz živalske basni več kakor ta pesniška vrsta zasluži, Lessing. Po njem naj bo basen čim krajša pripovedka iz živalstva, jedva obširna dovolj, da si čitatelj iz nje lahko posname moralo. Nekaj sličnega je s pripovedovanjem snovi iz tradicionalnega slovstva. Le v malo slučajih uspe Trdin ustvariti v Bajkah in povestih s tem gradivom čisti umotvor. Kot vzgled navajam pravljico o Zlatoperu (I, 82). V drugih primerih pa mu zamuše čisti učinek raznovrstni prirastki in izrastki: to n. pr., ako vrši racionalistično kritiko na pripovedni snovi, mesto da bi pripovedoval z naivno vernostjo; mesto da se kre-tajo povesti, kot jim po njih izvoru pristojna, v mitološkem vzduhu, jih tlači pisatelj v trivialnost in gostilniško sfero. Tako ustvari s svojim spretnim peresom neke vrste pesnitev, ki jim ime bajke in pravljice popolnoma ne pristojni. M. Komanova, ki pripoveduje svoje pravljice z vso vdanostjo, pa stoji v pripovedovanju preveč pod vtiskom svoje snovi: ona drhti, joče in se boji za svoje junake, mesto, da to prepusti čitatelju [»mali deček se je ob pripovedovanju neznanega mladeniča stresal od groze.« Narodne pravljice str. 21; »ljudi se je izogibal in pogostokrat je tako glasno in milo jokal, da se je čulo daleč naokolo«, istotam 80]. Ne tako: pravljичni motiv naj sam deluje in učinkuje s svojo temačnostjo in krutostjo

na čitateljevo domišljijo; avtor naj pripoveduje te nedoumne stvari, ne da bi trenil z očmi.

Velike snovi zahtevajo velika pripovedna sredstva, majhne »zafkrnjene teme kličejo po ironiji« (R. Meyer, *Stilistik*², 222). Predmet mora biti tudi prikazovan primerno dobi in okolici, iz katere prihaja. Glede takozvane **mise en scène** smo dandanes v zgodovinskih snoveh veliko bolj občutljivi kot n. pr. romanopisci v preteklih dobah, ki so z mirno dušo vcepljali nazore in kulturne odnose svojih sodobnikov na snovi iz prejšnjih dob. Slično greše pripovedniki takozvane pokrajinske umetnosti, ako vlagajo na usta svojih hribovskih junakov globokoumna modrovanja. Od tukaj do travestije ni več velik korak; stilistično prikazovanje se tukaj osamosvoji od predmeta in doseže s tem svojevrstne, največ komične učinke.

Kot važne panoge predmetnega stila poznamo **vzvišeni, tragični in komični stil**.

VI. Stil pesniške vrste.

Nadalje si ustvari pesniška vrsta svoj stil;²⁵ tako razlikujemo epski, dramski, lirski stil. Dikcija mora imeti v vsaki pesniški obliki formalno ciljnost. V epski poeziji naj stremi govorica za časovnim učinkom; in ta se ne zadobi iz suhega pripovedovanja, iz bolj ali manj racionalistične obnove kakega predmeta; to bi bilo le suhoparno poročilo, ki poteka metodično izven območja pesniškega elementa. Časovni element sam mora v tej vrsti postati jezikovni pojav. Epska vsebina se očituje v prvi vrsti kot epsko usmerjena govorica. Radi tega mora nositi moment gibanja, razvoja, potekanja takorekoč v sebi (H. Hefele). Važna je v epski poeziji »epska objektivnost«, ki prepoveduje pesniku stopiti s svojim osebnim mnenjem izza kulise; dočim mora spet, podajajoč spremembe v značaju, te narediti vidne za gledalčevo oko . . . Vsaka epska podvrsta je razvila seveda

še svoj posebni stil; romanca se prednaša drugače kot balada i. t. d.

Dramska poezija predstavlja pred našimi očmi dejanja, usmerjena na določeni stil; bistveno pri tem je pa, da se vrši za doseg tega cilja borba med prizadetimi osebami. Dramska dikcija mora radi tega prikazati svoje predmete v aktualni navzočnosti, z vednim naglaševanjem konfliktnega jedra. Samo vnanje dejanje se v drami predstavlja neposredno pred naše čute; to, kar se godi v notranjosti nastopajočih oseb, in kar daje vnanjemu dejanju še le pravi pomen, se prikazuje v dialogu nastopajočih oseb. Vsa stilistična opazovanja se torej osredotočijo v dramskem dialogu.

Lirika obravnava duševne dogodke, toda ne v abstraktnih, brezbarvnih formulah, temveč pod nazornimi podobami. Ako se lirika odpove oblikovanju svojega predmeta s pomočjo naravne podobe, živega elementa, potem ne preostane od nje nič več kot prazen zvok besede ali pa kristalna čistost ideje. Ako pa vpleta lirika za izražanje in ponazorovanje čuvstev in dušnih dogodkov v svoje vrste tudi vnanje elemente, vendar ti ne smejo prevladovati, temveč morajo ostati samo opora. Čuvstvo opeša, se ohladi, ako so materialne sestavine preobilne. Eterično lahka kot zadržaj mora biti tudi dikcija.

VII. Razmerje vsebine do oblike.

Premotriváje oblikovane elemente pesnitve smorali ločiti obliko od vsebine in zadnjo zaenkrat pustiti izpred oči; toda čaka nas še naloga, da razbistrimo razmerje teh dveh sestavin v umetnini.²⁶ Elementi oblike in oblika v celoti nimajo svoje svrhe sami v sebi, temveč služijo, kakor smo omenili, olajšanju estetskega doživljanja vsebin; oblika nam omogoči uživanje vsebin, ki bi jih sicer brez te podpore ne mogli uživati. Potrebno je torej, da se vprašamo, koliko so elementi oblike v prilog

tej zahtevi, kako umetniško funkcijo izvršujejo v umotvoru. Spomniti se je treba tudi, da tvori v doživetnem umotvoru oblika samo spremljevanje, ne pa jedro doživetja; to jedro tvori vedno le individualna postava, melodija ali dejanje. Spremljevanje mora ostati v ozadju kot ritmično ponavljanje, mora biti prilagodeno postavi in podpirati dojemanje te postave . . . (Hamann). Govori in piše se, da je v idealnem umotvoru oblika **nujen izraz** zadržaja. Ta izraz lahko pomeni dvoje: S stališča estetike, da si je našla kaka vsebina v določeni obliki najprikladnejšo, oziroma edino prikladno odejo; s stališča psihologije pa, da so v pesnikovem svetovnem naziranju podani tako krepki in odločujoči činitelji, da dovoljujejo samo eden način izražanja in izključujejo drugega. Kar se tiče pesnikove osebnosti, je ta pogojenost res tudi podana, dasi nimamo jamstva, da bo, odločujoč se za kako obliko, zadel vedno najboljšo. Liričnega pesnika, ki pravilno presoja svoje zmožnosti, normalno ne bodo zavedle še tako lepe snovi, ob katere zadene, k poskusom v dramatskem žanru; če ga pa ničemurnost spravi na to pot, da skuša svoje čuvstvene dožitke, kakršnih je predvsem zmožen, razblinjati v drame, dobimo pesnitve, za katere mu kritika ne bo mogla plesti vencev. Humoriistični vtiski bodo ostali normalno neizrabljeni pri pesniku tragično-patetskega nastrojenja. Skratka, zmožnost srečnega izbiranja najprikladnejše oblike, v kateri izpove svoje obraze, je eden izmed najvidnejših dokazov pesniškega genija. Ako mislimo posebej še na odnos pesnikov k nekim, od starosti in tradicije posvečenim pesniškim oblikam in vrstam, pričakujemo tudi tukaj od pravega pesnika, da bo vedel tudi v teh oblikah najti si najprimernejši izraz. Te starodavne oblike, in tipi dovoljujejo pa sicer glede vsebine in gradnje samo omejen individualni razmah. Oda kot pesniška oblika dopušča samo vzvišene snovi in predmete; način prednašanja in dikcija morata upoštevati do zadnje besede ta patetski značaj ode, ako hočeta doseči stilistično skladnost učinka.

Starejši poeziji, zlasti oni, ki je vznikla med narodom, često nedostaja čuvstva za notranjo vezo med vsebino in obliko; eno gre v nekaki odtujenosti ob drugem. Homer obravnava v isti neprožni metrični obliki tragiko bitke in ljubke slike domačnosti. V patetiški alcejski strofi poje Horac o ljubezni in vinu, pa tudi svoje mogočne rimljanske ode. Tako je tudi v srednjeveški poeziji na splošno strofični in metrični sestav verza neodvisen od vsebine. Čim minucioznejša je pa metrična oblika, s tem večjimi zahtevki nastopa; ona potegne na sebe pozornost ne samo čitateljevo, marveč v veliko večji meri tudi pesnikovo; vpliva na izbero besed in njihovo lego v stavku in odtod tudi na razvijanje misli. Shematizem verza zahteva, da se napolni njega ogrodje brez vrzeli; ako ne gre drugače — z mašili; epopeja v heksametru ali aliteracijskem verzu jih kar mrgoli. Visoko cenimo Preširna radi mojstrstva v ponarejanju težavnih metričnih oblik, kakor jih je ljubila romantična doba; res se mu neredko posreči, spraviti svojo zamisel v ogrodje soneta v proporciji in razmerju, kakor zahteva ta oblika; često bi si pa želeli, da se je osvobodil te Prokrustove postelje in dal svojemu čuvstvu svoboden tok. Nihče namreč ne bo trdil, da so pesmi, kakor **Komur je sreče dar bila klofuta, Življenje ječa, čas v njej rabelj hudi, Čez tebe več ne bo, sovražna sreča** pravilno zgrajeni soneti, ko jim vendar manjka ona stroga porazdelitev teze in antiteze, kot jo zahteva ta oblika (4 + 4 : 3 + 3)! Višek umetnosti pač obstoji v tem, če si vsebina ustvari najprikladnejšo, četudi težavno metrično obliko; tedaj je dosežena ona visoka skladnost med obema, ki se more dozdevati kot naravno nujna. Končno pa vidimo često, da se poezija otrese vsake tradicionalne metrične oblike in se izliva v takozvanih prostih ritmihi; to je ritem besedi, in narekovan zgolj po obziru na vsebino. — Oblika, v kateri poda pesnik svojo zamisel v tej ali oni pesnitvi, je torej odvisna od njegovih trajnih ali trenutnih dispozicij; nuj-

na je z ozirom na tega pesnika, a ne z ozirom na druge; sicer si ne bi mogli razložiti, da imamo ob malone istih preprostih dožitkih in motivih dovršene pesnitve v najrazličnejših oblikah od stoterih umetnikov; poučen vzgled za to trditev so posebno lirske pesnitve s svojimi večno se vračajočimi osnovnimi »motivi« — ljubezenske in pomladanske pesmi.

4. Vrednotenje pesnitev.

Za poezijo vseh časov stoje kot tvoritelji osebnosti najrazličnejših duševnih struktur, ki so si našle v teh umetninah izraz. In te umetnine, tako raznovrstne v svojem stilističnem prikazovanju, najdejo v svojem občinstvu globok in trajen odmev, kar dokazuje, da ustrezajo resničnim potrebam in da niso zgolj svojeglavni poskusi. Toda, ali je mogoče zadobiti splošna, za vse ljudi obvezna pravila za estetsko sodbo, in sicer na kakšen način?²⁷ Ambiciji, da najdemo taka pravila, ki so obvezna za vsakogar, se moramo odpovedati, vendar pa se dajo odkriti za ljudi z prilično enako estetsko vzgojo in za enaki stadij estetskega uživanja pravila za estetsko ugajanje, ki nosijo popolnoma objektivni značaj, in ki ne zavise od mnenja kakih avtoritet, temveč so izvedene iz narave umetnosti same in iz motritve, ki od nje zavisi.

Taka pravila dobimo — po Meumannu, v glavnem iz treh virov: 1. iz pogojev pri zaznavanju in dojemanju umotvora; 2. iz sredstev in materiala vsake umetnosti; 3. iz formalnega značaja estetskega doživljanja, ki je, kot smo rekli, doživljanje tega, kar je umetnik storil in ki mora biti uravnano po istih motivih kakor umetniško ustvarjanje. Prva točka pomeni, da mora biti umotvor tako uravnan, da ga moremo v njegovi celoti z vsem, kar je pesnik vanj vdela in kar je na umetniških vrednotah v njem ostalo, dojeti relativno lahko, jasno in popolnoma določno; Fechnerjevo načelo neprotislovnosti in jasnosti! Kritik, ki gradi, sledeč pesnikovim stopinjam,

umotvor na novo, ima pri vsem spoštovanju napram pesniku svoj sodbo o snovnih predpostavah umotvora, svoje naziranje o pesniški tehniki in se vrh tega razlikuje od pesnika po svetskem in umetniškem naziranju. Ako se pri vsem tem izkaže umotvor kot organska in v sebi strnjena enotnost in kot adekvaten izraz pesnikove osebnosti, se estetska sodba pač ne bo mogla glasiti odklanjalno. Čim manj pa se izkaže ta naravna nujnost porajanja reproduktivnemu preiskovalcu, tem slabeje za pesnitev. Tako kot s prvo točko je z ostalima dvema, glede katerih napotujem čitatelja na Meumannova podrobnejša izvajanja. Tako torej te »norme« niso nič drugega kot ugotovitve, izvajane iz takih del, ki so se izkazala tekom časa kot najbolj učinkovita.

ČETRTO POGlavJE.

LITERARNA VEDA KOT ZGODOVINSKA DISCIPLINA.

1. Splošne opazke o nalogah lit. zgodovine.

Literatura (»slovstvo«) kakega naroda je pojem, ki se ga ne da po obsegu opredeliti; tudi če omejimo obseg na proizvode, ki se obračajo na čuvstvo in fantazijo, bodo v praksi dvomi mogoči; dovršen del takih proizvodov n. pr. nikoli ni bil odmenjen za objavljenje in vendar pridejo v javnost in literarna zgodovina se mora nanje ozirati. Od literarnih del, ki se porajajo v modernem obratu, izključujemo spise, ki služijo namenom strokovne izobrazbe, torej znanstvena dela vobče; izjemo dopuščamo pri spisih, ki obdelujejo estetsko teorijo in kritiko.

Slovstveno življenje kakega naroda je del njegovega občega kulturnega udejstvovanja. Literarna zgodovina, ki upravlja narodno proizvodnjo na polju slovstva, pripada s svojimi pomožnimi vedami¹ področju kulturne zgodovine in se ravna s svojimi metodami po tej. To velja tudi za one predhodne posle, ki jih mora literarni zgodovinar opraviti prej nego more začeti na kakršen koli način obravnavati svoje predmete. V uvodnem poglavju je bilo govora o tem, da mora literarna veda za izvesten del svojih poslov poklicati v svojo službo filološko vedo. Vsi pisмени viri za take studije morajo prestati filološko preiskušnjo, predno se začne z njimi delati. Naj slede torej najprej o tem področju literarne zgodovine nekatere opazke.

1. Med filološke posle spada opravljanje tekstne kritike, ki ima svoj završetek v kritičnem tekstu zadevnega dela. Za takšen tekst moremo smatrati onega, ki

ustreza popolnoma ali pa v najvišji dosegljivi meri pesnikovemu namenu. V podrobnosti edicijske tehnike² se pa tukaj ne moremo spuščati; pri delih, ki so nam sporočena v rokopisih, opravlja izdavitelj tekstno kritiko in išče **archetypus**; pri modernih delih pa zasleduje genezo tekstov; na podlagi aluzij v pismih in dnevnikih, prvih osnutkov, paralipomen, athetez, starejših tiskov se nam razkriva postanek teksta vse do one točke, ko je odložil pesnik pero. A že v tem slučaju vidimo, da sega filološka metoda tudi v območje estetike in literarne zgodovine. Proučavanje postanka teksta ne obstoji samo v meharfskem nanizavanju zadevnih listin v časovnem zaporedju; kdor opravlja tako delo, izvrši zaeno i dobršen del psihološke razlage in estetske kritike; v vsakokratni fazi umotvora se zrcali pesnikovo trenutno naziranje; izdavitelj si mora o tem zadobiti sliko, dasi nam rezultata svojih spoznanj ne bo sporočil **in extenso**; le večč aparat variant nam bo pričal, kako globoko se je zamislil izdavitelj v pesnitev.³ Taka študija o postanku teksta ne postane samo podlaga genetske razlage umotvora, ki proučuje isto temo na mnogo širši podlagi s pritegnitvijo celotne pesnikove osebnosti, temveč tudi podlaga za čisto estetsko analizo. Pesnitev, kakor jo imamo pred seboj, je v tej **končni obliki** vselej kompromis med nasprotujočimi si tendencami in naziranj, ki so obvladovala umetnika, ko je delo ustvarjal. Teh neenakosti in neizglajenosti tudi estetska analiza ne bo mogla zlahka prezreti, dasi jo zanima sicer le organizem umotvora, ki je docela odluščen od svojega izhodišča, pesnikove osebnosti. Umotvorov, ki bi bili zlit takorekoč iz cela, v katerih bi bile vse protivne tendence spojene v harmonično celoto, vsakdanja praksa ne pozna; dela take dovršenosti igrajo vlogo kot zahtevke idealistične estetike. V umotvorih, ki jih poznamo, bo preiskovalec skoro povsod zadel na nedoslednosti — in pogled v »variante« mu bo potrdil, da so to res sledovi križajočih se umetniških nakan.

2. Ako sta zgodovina teksta in tekst sam odpravljena, nam mora dati razlaga (»eksegeza«) napotke za pravilno umevanje besedila. Možnost učinkovanja pesniških umotvorov je odvisna od cele vrste časovnih činiteljev, ki morejo postati občutna zapreka za dojetje pesnitve. Material pesniške umetnosti, človeška govornica, je nekaj labilnega; ona se stalno pretvarja in razvija v nove smeri; beseda in sintaktični odnošaji izgube v dolgotrajni rabi umetniški čar in postanejo banalni, vsakdanji. Eksegeza bo' normalno čitatelju podala seveda le prve migljaje za umevanje; podroben študij pesnikovega jezika pa že ni več čisto filološki posel, temveč spada med opravke literarne vede kot analiza jezikovnega stila. Slično je s **stvarno razlago**, ki nam pojasnjuje kulturno-zgodovinske pogoje, pod katerimi je delo nastalo; ti pogoji često niso več jasni; semkaj spadajo n. pr. aluzije, citati, kulturno ozadje. Tudi osnovna misel celote je mogla vzrasti v sedaj ne več razumljivih kulturno-zgodovinskih pogojih. Pri pesnitvah, ki so bile kasneje predelane — često od drugih rok, pomaga tekstna kritika ločiti prvotno jedro od kasnejših pritikin in pomaga tako k umevanju individualne enotnosti umotvorove.

3. **Vire pesnitve** moremo študirati z bolj filološkega vidika, ako se primerjata, recimo glede snovi, dve deli, od kojih je eno odvisno od drugega; ako se pa oziram tudi na oblikovne elemente, prestopi razprava čisto filološki okvir.

Vse ostale posle in naloge moremo obravnavati v okviru splošnih literarno-zgodovinskih nalog — in teh ni malo. Literarna zgodovina skuša neskončne množice tega, kar se imenuje slovstvo, razvrstiti in urediti v časovnem vzporedju in zaporedju. V ta namen spaja svoje predmete — osebnosti, njih dela — v skupine in razvojne vrste. Poedin predmet se tukaj ne upošteva več sam po sebi nego le v spojenosti z vzporednimi ali za-

porednimi pojavi. Med predmeti proučavanja se iščejo in upostavljajo odnosi, sličnosti in razlike, kavzalni spoji. Ako nastopajo taki odnosi v časovnem vzporedju, tvorimo iz prizadetih predmetov **skupine**, ako pa v zaporedju, jih nanizamo v **vzročne verige**. Očitne spremembe v stilističnem hotenju kake generacije so nam kažipot za razmejitev **period**. Ako tvorimo literarno-zgodovinske skupine, kakor je romantika, nas vodi misel, da se bodo ljudje, na koje so vplivali enaki fiziološki, socialni in kulturni učinki, skladali tudi v svojem umetniškem izražanju enako. Ako se pa ne ujemajo, je treba poiskati vzroke v osebnem nastrojenju dotičnikov; in spet je treba raztolmačiti, od kod to oddeljeno zadržanje poedinca. Enotna stilistična volja se bo mogla n. pr. razviti, kjer pripadajo nositelji literature k istim socialnim, plemenskim in lokalnim skupinam in slojem. Trubadurska poezija srednjega veka je enotni umetniški izraz pesnikujočega viteštva. V takozvanih pokrajinskih literaturah se zrcalijo plemenske in lokalne osobitosti pokrajin in plemen. Pokrajinske literature moremo navesti tudi kot zglede za vzrokovanje po časovnem zaporedju. Vsakdo ve, da se tukaj goje tradicije, omiljene občinstvu, z neznatnimi spremembami od roda do roda. Drugod pa, kjer utriplje življenje živahneje in hitreje, pa opazujemo po razdobjih prilično 10 let preinačenje v naziranju človeštva; s tem pristopimo k toli važnemu vprašanju, kako je določevati periode v zgodovinskem razvoju. Prejšnja literarna zgodovina je delala take zaseke često po zelo vnanjih vidikih, kakor so rojstvo in smrt pesnikov, nastop vladarjev, mesto da bi pazila na notranji ritem, po katerem je potekalo življenje umetniške prakse. Z ozirom na to, da se začno vselej po desetih letih kazati nove tendence v umetniških krogih in v občinstvu, je uporabil literarni zgodovinar R. M. Meyer⁴ dekadni princip za razčlenitev gradiva. Spremembe v stilističnem hotenju sledečih si generacij je treba obrazložiti iz subjektivnih in objektivnih vzrokov, ki so tukaj delovali.

Večno se ponavljajoče vprašanje je tukaj: **qua ratione vel cur quid factum sit** (Tacitus).

Od literarnega zgodovinarja se nadalje zahteva, da ume svoje predmete — osebnosti in dela **karakterizirati**; zelo pogosto bo taka oznaka pri marsikaterem čitatelju nadomestovala lastno čtivo (**legimus aliqua, ne legantur**) — kar je vzroka dovolj, da naj bo oznaka točna in nazorna. V naslednjih odstavkih so zbrani nekateri najvažnejši momenti za take oznake literarnih predmetov.

Šele v takih zgodovinskih pregledih, ki nam kažejo literarne osebnosti in spomenike v njih tisočerihi odnosjih, dobimo merilo za pomen poedinca, skupine ali pa cele dobe. V prvem poglavju smo ločili **estetsko** pomembnost umotvora od njegove **zgodovinske**. Za tem smo govorili o možnosti estetskega vrednotenja. (III, 4.) V tej zvezi še nam je poudariti, da literarni zgodovinar ne pazi samo na zgodovinske učinke, ki jih je neko delo proizvajalo tekom zgodovine, temveč tudi na učinke in vtiske estetske narave, ki jih proizvaja neko delo na opazovalca vsled svojih kakovosti. To se pravi, literarni zgodovinar mora imeti o estetski strani obravnavanega predmeta svojo samostojno sodbo, ker drugače ni razvidno, kako naj krmari svoj čolnič po tem razburkanem morju svestno in sigurno. Pomembnejše literarne izdelke bo podvrzel pred čitateljevimi očmi estetski analizi in opozarjal na možne učinke; ali bo svoja opazovanja zaokrožil v sodbo oziroma obsodbo, namenjeno javnosti, ni gotovo; spričo vseobče neizvestnosti na tem polju naj bo vsekakor s takimi ocenami zelo varčen. Glavno so za njega zgodovinski vidiki; pod zgodovinskim vidikom naj zre tudi estetsko stran vprašanja. Prešernov **sonetni venec** je odličen umotvor — namreč s stališča romantične teorije in našega kulturnega stanja, ko je **venec** nastal.

Literarna zgodovina more postaviti v osredje svojega prikazovanja ali pesnike ali njihova dela; mogoče jo je pa tudi zasnovati kot prikaz literarnega življenja.

v neki dobi. Ako izhaja zgodovinar od pesnikove osebnosti, je njegova povest »niz in nasledek« ljudi in generacij; to prikazovanje vrholiči v znanstveni **biografiji**; literarna zgodovina prikazana po pesniških delih, je v glavnem **historična kritika stila** zadevnih umetnin. V tretjem načinu prikazovanja pa vidimo pred seboj plavajoč nekak umetniško-kulturni fluidum kot element, v katerem in ob katerem žive ustvarjajoči umetniki zajedno z občinstvom. To je **socialno-psihični način prikazovanja**.

2. Cilji in metode biografike.

Načrt za prikazovanje kakega življenja, ki ga podamo tukaj, je v svojem jedru primer za psihološko-analitski in razlagavni opis življenjskega poteka kake individualnosti.⁵ Taki življenjepisi bodo tvorili podlago in pogoj filozofskih osvetlitev umetnikovega življenja, kakor jih poznamo iz peresa avtorjev kot n. pr. Simmel, Gundolf i. dr. Psihološko-analitska metoda skuša uresničiti s trudapolnim muzivičnim delom ono tolikanj ponavljano »skupnico«, da je treba umeti pesnikovo delo kot izraz njegove osebnosti. Starejša zgodovinsko-biografska metoda še ni bila kos tej nalogi; v njenih prikazih sta se dozdevala vnanji življenjski potek in njegovo umetniško delo kot dve ločeni črti, ki sta se zato tudi obravnavali vsaka posebej. Razliko in razvoj metod lahko zasledujete v življenjepisih največjega zbornika, ki ga ima nemška literatura »Allgemeine Deutsche Biographie«. O tej zbirki pravi E. Schmidt, da stresa površnost svoje blago brže bolje na knjižni trg; metodično delo ga ugneta in prireja po raznovrstnih znanstvenih vidikih.

O metodah za spisavanje življenjepisa smo govorili v nekem prejšnjem odstavku (glej str. 16); na podlagi kritično preresetanih podatkov, ki so nam o kakem pesniku na razpolago, se napiše življenjepis, ki obsega predvsem vnanji potek pesnikovega življenja;⁶ to je »persona

prattica«; ona tvori folijo za **persona poetica** (Croce, Gundolf): za duhovno in duševno svojebitnost pesnikovo in njegovo notranjo porast. S stališča literarne zgodovine nas mora prevsem zanimati »persona poetica«, dočim seveda one ne smemo puščati v nemar.

Tri točke so po Schererju za analizo in razlago umetnikovega dela merodajne: to, kar je pesnik pode doval, kar se je priučil in kar je doživel. Razglejmo si torej po njih nekatera važnejša vprašanja. Ker tvori psihofizična organizacija in njeno obratovanje podlago duševnega življenja posameznika, bi bilo potrebno, da si preskrbi biograf vse podatke, ki morejo osvetliti psihofizično organizacijo kakega umetnika pesnika: antropografske meritve, rodovnike, psihograme. Kakor vsakdo ve, pa izpolnjujejo pisatelji biografi le v majhnem delu te zahtevke; literarna zgodovina še zmerom najrajši izhaja brez eksperimentov in meritev. Kakor pač more in zna: sicer je pa itak treba priznati, da je vsako sklepanje od telesnih in fizioloških posebnosti individua na njegove duševne poteze kočljiva stvar. »Rasna morala«, o kateri slede še kasneje neke opazke, je še veliko manj dokazala svojo upravičenost nego nacionalna psihologija. Tudi rodovniki, sicer dragoceno orodje v rokah drugih disciplin, so razmerno majhne vrednosti za literarnega zgodovinarja; periodičnega zakona, da je po toliko in toliko rodovih m o r a l nastopiti g e n i j, obdarjen z neko vsoto darovitosti, iz njih ne moremo razbrati. Vendar pa je že nekaj, ako more literarni zgodovinar ugotoviti, da se je že Lessingov praded »Lessick« udeleževal v verskih prepirih, da je torej v malem počenjal to, kar njegov slavni pravnik, Gotthold Ephraim, v velikem. Kakor stoje stvari, se nam je zaenkrat zadovoljiti z ugotovitvijo, da so nam vzroki za zgodovinski nastop genialne osebnosti nepoznani, da njenega nastopa ne moremo naprej preračunati. Lahko pa zasledujemo razvoj osebnosti v njeni zgodovinski pogojenosti.

Važen pripomoček za presojo pesniške individual-

nosti nam daje psihološka tipologija. Za stilističnimi različki, kakor naivnost in sentimentalnost, romantičnost in klasičnost, dionizika in apolinika, renesančnost in baročnost, stoje, kakor smo že omenili, tipi človeštva; s pomočjo podrobne analize stila bomo pesnika definitivno uvrstili v to ali ono stilistično kategorijo; psihogrami in eventualno eksperimentalne meritve nam bodo nudile fiziološko utemeljitev.

Prehajajoč k priučnemu delu se moramo najprej spomniti, da je prvobitna tvorna potencia, ki jo je prinesel pesnik kot naravno doto s seboj na svet, za nas velika neznanka; očrtati jo v njeni naravni in prvobitni kakovosti, bi ostal pač le brezploden poskus; za nas je dostopna in dojemljiva le v zgodovinski pogojenosti, ko jo je obrazovala cela vrsta vzgojnih činiteljev, h katerim lahko računamo skratka vse, karkoli je vplivalo nanjo iz fizičnega ali psihičnega sveta. Pri vsem tem pa moramo vzdrževati vero v primarne razlike prirojenih darovitosti glede njih višine in jakosti. Da predstavlja primarna darovitost v resnici nekako potenco, se razvidi iz tega, da se uveljavi v življenju kljub temu, da so življenske okolnosti često vse prej kot ugodne njenemu razvoju; da se uveljavi pri velikih osebnostih često celo v nasprotno smer, kot bi na podlagi izkazanih vplivov mogli pričakovati. Vsekakor ne gre, da bi motrili potek pesnikovega življenja v nekaki izoliranosti, marveč je treba razširiti pogled na ves krog življenskih in umetniških interesov, v katere je bil človek postavljen; upoštevati je treba vse činitelje njegove vzgoje, njega razmerje k pismenstvu predhodnikov in sodobnikov, razmerje h kritiki in publikii. Tukaj smo se dotaknili le nekaterih točk, dočim bomo razpravljali o ostalih — da se nam ni treba ponavljati — v kasnejšem odstavku.

Teoretska in tehnična predhodna obrazba ima v pesniški praksi veliko manjši pomen nego v katerikoli stroki umetniškega udejstvovanja. Večina pesnikov se zanese na to, da so prinesli oboje za naravno doto se-

boj: teoretske poglede v bistvo in cilje poezije in tudi tehnično obvladovanje jezikovnih tehničnih sredstev. Toda kar velja mogoče za najprimitivnejše svrhe pesniškega izražanja, ne more zadostovati za pesniško udejstvovanje kot umetniški poklic. Pesnik ne ustvarja danes več primitivnih proizvodov za primitivne družbe, temveč dela, ki naj postanejo naobraženemu, da, razvajanemu občinstvu umetniški dožitek; izključeno je, da bi dosegel ta cilj, ako bi se dal brez kritične šolanosti voditi samo od naravnega oblikovalnega talenta. Pesniki takozvanih narodnih epov se morejo samo neukemu človeku zdeti možje, ki so dajali svoje umotvore kar tako brez teoretskega znanja iz polne duše. Nasprotno: res je, da so ti možje razpolagali z vsem teoretskim in praktičnim znanjem, ki zadeva pesniško stroko. Še danes se dogaja vedno in vedno, da sta združena v eni in isti osebi pesnik in kritik; da zavije ustvarjajoča osebnost svoje zamisleke enkrat v pesniške oblike, drugič v miselne dedukcije. Romanopisec Zola se šteje tudi kot kritik k največjim pojavom literature. Pomen teoretske naobrazbe in teorije za ustvarjanje obstoji v tem, da se pesnik-umetnik ob nji osvesti o nalogah in ciljih umetnosti in tudi o svojem lastnem delu in poklicu; ne smemo pa kot kaj normalnega pričakovati, da bo pesnik skušal prekovati svoja teoretska spoznanja v pesniško obliko. Pesnik, kakor vsak drug misleč človek, zazna ob teoretskem studiju zakonitost umetnine, toda tvorni navdih ne bodo prihajali kot uspehi umstvenega nategovanja, temveč se rode iz čisto drugih virov. Seveda vzame pesnik, ko dogotavlja delo, merilo za presojo iz notranjosti duše, pri čemer ima svoj delež in svojo vlogo tudi njegova teoretska izobrazba. Avtor daje naknadno komentarje o svojem postopku, bodisi da se opraviči pred samim seboj ali pa pred občinstvom; da so take izjave umetnikove o ciljih in nalogah pesniške stroke važni dokumenti za literarnega zgodovinarja, ni treba poudarjati. Vendar za našo presojo ni merodajno to,

kar pesnik izdaja za svoj namen; a priori namreč ne stoji, da je pesnik sam spoznal ali hotel to, kar je v njegovem delu najvažnejšega.

Veliko važnejša kot teoretski poduk se dozdeva tehnično-praktična izobrazba, ki jo doživi umetnik v početkih svojega razvoja. Pesnikov genij se ne užge ob teoretskih ugibanjih, temveč ob gledanju živih umotvorov krog sebe: *imitatione optimorum similia inveniendi facultas paratur* (Plinius, Ep. VII, 9, 2). Iz gledanja preide pesnik v posnemanje.

Tudi največji genij ne bi prišel daleč, če bi hotel biti za vse hvaležen le samemu sebi; vsekakor si okrajša pot v svojem razvoju, če se poglobi v dela svojih prednikov. Ob početkih svojega dela se bo naslonil na mojstre, ki so njegovemu duševnemu svojstvu najbližji. Nobena sramota ni za začetnika, če je v prvi dobi razvoja nezrel, nedovršen posnemovalec, ako le živi v njem vera v lastno umetniško poklicanost in hrepenenje, priti do prostosti ustvarjanja. Ako je v njem res umetniška sila, ga bo gnala z neodoljivo silo naprej na potu razvoja, dokler se ne otrese tujih vplivov in ne najde svoje **resnice**, t. j. zmožnosti prikazovanja odbranega predmeta z najprikladnejšimi sredstvi v oni dovršnosti, ki mu je bleščala pred očmi. Ko je pesnik opustil posnemanje tujih vzorov zavestno, je stopil v svojo zrelostno dobo. Pred nezavestnim in nehotenim poseganjem po tujem blagu seveda ne bo nikoli varen.

Ker živi v vsakem pravem umetniku težnja in hrepenenje, otresti se tujih vplivov, postaviti napram dokazom tuje zmožnosti svoje lastno delo, je krivično, ako se umetnik na vsak način skuša prikazati zgolj kot učenec in posnemovalec. Ako se grmadijo ob analizi njegovih del le paralelna mesta, iz katerih da se je pesnik baje inspiriral. Tako postopanje dokazuje le, da nedostaja njegovemu avtorju smisel za dostojanstvo umetniške originalnosti, umevanje za demonijo ženialne narave.

Zatem slede še opazke o pomenu **dožitkov** za pesnikovo biografijo. Vnanje peripetije pesnikovih življenjskih usod nam bodo v ugodnem slučaju znane tudi morda od drugod; a v njegovih delih bomo našli v zmyslu naših izvajanj odsevke onih nadvladujočih predstav, ki so bile za posameznega duha — usoda. Namreč te predstave se bodo najčešče odražavale kot motivi njegovih pesnitev. Število takih predstav — in temu dosledno — tipičnih motivov — bo pri poedinem pesniku le majhno. Veliki pesniki seveda »obsegajo s svojimi motivi celokupnost življenjskih problemov človeštva; pri manjših pesnikih se zožuje ta krog; a posnemovalci hodijo na posluške k priznanim mojstrom« (J. Körner). Motivi, ki jih uporablja pesnik tekom svojega dela, se bodo dali povzeti v skupine in iz tega se bodo dali dobiti vidiki za periodično razdelitev življenja. —

Tako se nam očituje vsaka osebnost kot člen neskončne verige; ako jo motrimo v smeri proti preteklosti, se nam kaže kot dedinja bližnje in daljnje preteklosti; od te strani sprejema vtiske in pobude; dogajalo se bo neredko, da jih odklanja in zavrača s prirojeno averzijo. Nasprotno pa spet oploja z vsem svojim delom sledečo generacijo. V poedinih grupah osebnosti pa spet odkrijemo pri posameznikih skupne poteze bodisi v svetovnem naziranju, bodisi v stilistični volji in ustvarjanju. Po takih skupnih znakih pa je mogoče vtakniti večje ali manjše število osebnosti v skupine, stranke, šole in pokazati njih porast, razmah in zamiranje.

Ta psihološko-analitska biografika, ki je razkrajala predmete svojega proučevanja tako lepo čisto in brez ostanka v prirojene darovitosti ter vplive in vzore, je s časom pokazala neke nedostatke; osebnosti, ki se dajo tako razcepiti v podedovan in priučen delež, ne predstavljajo pesnikovega in umetnikovega tipa v njegovih najvišji stopnji. Pravi umetnik nosi v svojem bistvu demonske poteze, ki jih je pa ta biografika nevede in nehote prezrla. V pravem umetniku so združene najpro-

tivnejše smeri stilističnega hotenja in svetskega nazi-
ranja. Navadni pesnik povprečnik je po svojem naravnem in priučenem deležu ali naturalist ali idealist, apolitičen ali dionizičen; on je ali bogu veren ali ne; v moralnem oziru pozitiven ali negativen. Genialni pesnik pa premosti z nedoumnim elanom taka nasprotstva; on da v svojem umotvoru izraz titanski upornosti človeka napram višjim silam in pa najgloblji vdanosti duha napram istim nebeškimi silam; po svojem etičnem in moralnem prepričanju je neopredeljen; on je pesnik dobrega in zlega; oznanjevalec bratovske ljubezni in gospodske morale. Istotako spavajo v njem glede stilističnega prikazovanja najrazličnejše zmožnosti. Shakespeare, Goethe, Schiller prehodijo tekom svojega razvoja ves obod stilističnih zmožnosti. Za vsemi vnanjimi obrazi se skriva neka apriorna količina, pesnikova individualnost, ki razračunava pred našimi očmi — gotovo ne brez težkih kriz in bojov — z usodnimi vprašanji življenja kakor so: usoda — nadnaravni svet — narava — smrt — ljubezen. Dočim so prikazovale prejšnje biografije na epski način posamezne stopnje pesnikovega življenja, porazdeljujejo opisi, kakor Gundolfovo Goethe⁷, svoj predmet v niz sledečih si življenskih nastrojstev; dočim se ves za vsakokratno centralno idejo nebistven material izpusti, se krepko naglašajo duševna stanja, ki so se oblikovala v pesniku na pobudo raznolikih činiteljev in ki so se po svoji globoki življenski pomenljivosti obrazovala v pesnikovi produkciji neke dobe. Take biografije, ki poudarjajo v svojem predmetu le tipične poteze, so literarno-zgodovinski pendant k portretu ekspresionistične dobe, kakor ga gojita Kokoschka in Macke.

Semkaj spadajo še take metafizične razsvetlitve pesniške individualnosti, kakor jo poskuša G. Simmel v svojem Goetheju.⁸ Pisatelj hoče določiti duhovni zmisel Goethejeve eksistence. Pod duhovnim zmyslom 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 s pesnikovim delom. Razmotriva se o zadnjih kakovostih in motivih pesnikove duhovitosti, ki oblikujejo in določajo njegovo pesniško in znanstveno delo in njegovo svetovno naziranje, skratka — »prafenomen Goethe«, ki odseva iz stoterih izjav. V tako postavljeni nalogi se ne išče šele spoznavanje duhovne osebnosti, temveč njeno umevanje, ne vprašuje se za posamičnosti, temveč za spoje med njim; v središču stoji pri takem preiskovanju nekako naziranje o osebnosti, koje se skuša raztolmačiti drugim osebam s pomočjo naših velikih duhovno-zgodovinskih pojmov, pripadajočih našemu svetovnemu in življenskemu naziranju. V Goethejevem slučaju, kjer imate pred sabo efekt 80-letnega najbogatejšega življenja in ustvarjanja, obeta delo tudi uspeh, a vse to je bolj filozofska vežba, kot pa literarno zgodovinska studija.

3. Literarna zgodovina kot kritika vsebine in stila.

Literarna zgodovina se da pisati tudi tako, da se nanizajo pesnitve v razvojne vrste, dočim se potisne biografski moment v ozadje⁹; čisto izključiti se seveda ne da; »literarna zgodovina brez pesniških imen« ostane bolj gesta kot pa dejstvo. V knjigi, kakor Walzelova »Geschichte d. d. Literatur seit Goethes Tod«, so zbrana življenska data lepo na koncu, dočim je razprava sama posvečena razvoju umetniških naziranj in oblik; taka rešitev problema se dozdeva nasilna in otežuje tudi preglednost. Ker je s stališča literarne zgodovine na pesniku itak važno le to, kar je v kaki zvezi z njegovim ustvarjanjem, bo razprava pač naglaševala le činitelje, tvoreče stil; s tem bo stopila osebnost za občutek čitateljev itak v ozadje.

Pesnitve se da nanizati v razvojne vrste po njih snovi, po vsebini (zadržaju), po formalnih lastnostih in po učinkih.¹⁰ Glede zadnje točke je pripomniti, da se mora upoštevati spet le pri onih poglavjih, kjer se ta

učinek razodeva; literarno potomstvo kakega pesnika mora priti v razgovor na mestih, kjer proizvajajo svoje vplive.

Zgodovina snovi.¹¹ Nanizavanje sorodnih snovi in »motivov« (to je temeljnih elementov snovi) v zgodovinske vrste je umestno tam, kjer se da pri izbiri snovi izkazati neka idejna smer in oblikovna volja.

Pastoralni motivi v nekaterih periodah pesništva nam očitujejo občo vero človeštva, da je iskati srečo in zadovoljstvo v primitivnih odnošajih; snovi, zadevajoče nesrečne samostance in samostanke, tolikanj omiljene v dobi **Sturma in Dranga**, so migljaj, da je ta doba med vsemi konflikti najrajši oblikovala večne in neutajne pravice človeškega srca. Primerjajoči studij teh snovi in motivov bo s pridom primerjal in obdeloval razvoj teh predmetov v posameznih pesniških prikazih. Nadalje: ako vidimo, da se je ista snov obdelala v različnih pesniških oblikah, se bo tudi moglo ugotoviti, za katero stilistično obliko je bolj, za katero pa manj prikladna. Seveda pa je v takem primerjanju snovi že vključena več ali manj tudi razlaga oblikovnih elementov in to že celo, ako primerjam snov pri kakem pesniku z njegovim virom.

Zgodovina zadržaja.¹² Zadržaj ni v pesnitvi samo vezan na obliko, ampak on jo tudi ustvari; celotna kompozicija in tehnika, do najmanjših formalnih posebnosti stoji pod vplivom določenega svetskega in življenjskega naziranja, h kateremu se priznava pesnik. Kakor izvajamo drugod, je le ona analiza pesnitve popolna in izčrpna, ki upošteva obe osnovni sestavini umotvora — zadržaj in obliko v enaki meri. Vendar nas zanimajo v slučaju analize samo oni elementi naziranja, ki imajo odnos do umetniškega pojmovanja, oni, ki se izkažejo preiskovalcu kot oblikotvorni. Samo po sebi je seveda tudi mogoče motriti zadržaj ločeno od pesnitve; ta smer literarne zgodovine, ki proučuje v njej razmah idej, se imenuje filozofska smer; njen zastopnik med Nemci je bil n. pr. Walzel v starejši stopnji svojega raz-

voja. Seveda izključno upoštevanje idejnega jedra ne izčrpa nalog literarne zgodovine, ki oblike, v kateri nastopa, jedro ne sme prezreti. Ne samo literarni, temveč tudi kulturni in filozofski zgodovinar bo smatral oborine svetskega in življenskega naziranja pesnikov za dragocene priče v duševnem razvoju človeštva; one velike ideje in tendence, ki so bile gibalno neke dobe, bo našel zgodovinar izražene v pesnikih, ako so ti jaki in samostojni misleci, v njih klasični, vekoviti obliki. A tako motrenje idej ne služi več svrham literarne zgodovine in estetike; literarno delo se ne upošteva več kot estetski, nego kot kulturno-zgodovinski objekt. Istotako ne ono motrenje, ki vidi v umetninah, kakršne so, dokumente človeške kulture, ali pa izbira iz njih za svoje svrhe raznoliko kulturno in folkloristično gradivo.

Celotno dejansko stanje kakega umotvora ali tudi umetnosti v obče se z omenjenimi sredstvi estetike ne da izčrpati. Umetnine kot zgodovinske činjenice vsebujejo v živi in urejeni tvorbi mnogo verskih, etskih in obče kulturnih sestavin, ki se pač dajo oddvojiti od estetskih, ki se pa ne dajo **odmisliti** od umotvora, ker ima pač umetnost ozko razmerje k vsem vprašanjem življenja. Literatura kakega naroda je le del in sicer bistven del njegovega kulturnega življenja.

Take studije, o kojih pa ne mislimo podrobneje govoriti, imajo literarna dela za najdišča svojega zadevnega gradiva; ni treba omenjati, da je treba tako gradivo uporabljati z vso opreznostjo in podpreti in razčistiti z drugodnimi viri. Izmed zadevnih studij naj omenim le one, ki smatrajo literarna dela kot izraz rasne zavesti in morale, kot **zrcalo narodne duše**. Tak postopek je seveda opravičen; treba je le pripomniti, da imamo poleg literature še druge vire, narodno blago, v kojih se zrcali ta narodna duša in da jo je treba razbrati predvsem iz teh virov; naš postopek bi sicer vseboval *circulus vitiosus*, ako bi dali določenega pesnika pod tako sintezo, ki je zadobljena zgolj iz pesniških virov.

Stilistične oblike v zgodovinskem razvoju. Estetska analiza stila, o kateri smo razpravljali doslej, je služila dvema svrhama. Enkrat smo z njeno pomočjo hoteli dobiti sistematično pojmov v področju pesniške umetnosti. Iz večjega števila pesniških del, kojih estetski učinek je neoporečen, smo skušali zadobiti stilistično-estetske zakone, ki so v njih merodajni; te pojme smo skušali napolniti z vsebino, to je skušali smo podati njih karakterologijo; tako smo si n. pr. hoteli zadobiti predstave o pesniškem elementu, tej modifikaciji estetskega, o pesniški obliki, o njenih posameznih podvrstah itd. Naš postopek je bil vedno še čisto analitiški,¹² ko smo skušali na Gestrinovi pesmi ali Prešernovem sonetu izkazati, kako se v njih uresničuje ideja vrste; sredstva za analizo teh pesnitev smo skušali zadobiti zgolj iz materiala, ki sta nam ga nudili imenovani pesnitvi sami. Naša analiza stila bi pa postala historična kritika stila, ako bi stavili imenovani pesnitvi v vrsto sorodnih umetnin (bodisi Gestrinovih ali Prešernovih ali pa drugih pesnikov) in izvajali njiju obliki iz zgodovinskih predpostavk. Stilistične posebnosti, ki smo jih opazili na teh dveh pesnitvah, bi se nam razkrile v tem slučaju kot posledice zgodovinskega razvoja; čin, ki je dovršen v kaki pesnitvi, se nam očituje ob takem metodičnem postopku kot rezultanta iz sodelovanja tvoritelne osebnosti z »neoblikovanimi močmi duha in duše, ki so navezane na narodnosti, stanove, skupine, sloje časovne in krajevne razmere«; v umetninah najdejo te sile svojo dovršitev, razlago svojega stremljenja, obliko svojih spoznanj. Imeli smo že priliko naglasiti, da se v praksi literarnega zgodovinarja venomer križa čisto sistematski postopek z zgodovinskim; zdaj razvija zgodovinar estetske učinke, izhajajoče iz umotvora, kakršen je pred nami, zdaj ga veže v zgodovinske vrste in ga preskuša iz zgodovinskih pogojev.

Historična kritika stila ne bo imela pri svojem poslu samo opravka z deli umetniške dovršenosti, kojih

učinek je še danes neoporečen, marveč tudi z običajnimi literarnimi izdelki. Oboji so važni literarnemu zgodovinarju, vendar vsak na svoj način; razume se, da se v literarni zgodovini upoštevajo dela visoke umetniške vrednosti in trajajočega pomena, torej pesnitve v najboljšem smislu, vse drugače kot običajna literatura; samo dela klasične vrednosti bodo deležna podrobnega opisa stila; običajna literatura bo pa prispevala gradivo za zgodovino stila. Ta različna uporaba pesnitev ene in druge vrste je v zvezi s pomenom in veljavnostjo teh pesnitev v kulturnem življenju samem. »Literatura je zrcaljenje življenja kake dobe v vseh njegovih številnih odnošajih; pesnitev (umotvor) pa simbolizacija najglobljega bistva kake epohe« (Mahrholtz). A kaj **nečasovnega** (to je, docela izven zgodovinskega razvoja stoječega) tudi umetnine niso, kakor to trdi Mahrholtz in drugi; tudi umetnine zajemajo, kakor vse, kar je napisala človeška roka, svoja idejna spoznanja iz splošnega zaklada dobe; iz teh tal je vzrastla tudi njega umetniška oblika. Časi, ko so se žrtvovale cele hekatombe pesnitev na ljubo ozkosrčnim estetskim teorijam, so minili.

Literarna zgodovina, ki je zasnovana kot historična kritika stila, bo razvrstila svoja opazovanja po poedinih pesniških vrstah; to je: ocenila bo razvoj epskega, dramskega in lirskega pesništva v poedinih dobah; tako dispozicijo ima n. pr. Koberstein v »Geschichte der deutschen Nationalliteratur«. V taki razvrstitvi stopajo značilne poteze poedinih vrst določneje v relief; seveda pa se na ta način često raztrgajo odnošaji, ki so neodvisni od zgodovine vrst; poedini pesniki, ki so se poskušali v raznih področjih, pridejo pod različne rubrike, kar onemogoči zgodovinarju, podati zaokrožen življenjepis kake osebnosti in otežuje preglednost.

Za historično kritiko stila se jemljejo v poštev vsi njega činitelji, kakor jih poznamo.¹⁴

Predvsem torej bo tvorila **pesniška dikcija** predmet proučevanja, kakor se je razvijala v neki dobi in v določeni kategoriji. Vsi naporí generacij glede izrazila gredo v eno smer, namreč da se pridobi kakemu jeziku čim večja izrazna sposobnost in da se ustvari iz njega vredno orodje prikazovanja. V kritikah, ki obravnavajo prevode iz Goetheja, Shakespeara, Nietzscheja na naš ali srbohrvaški jezik, sem imel večkrat priložnost, pokazati na zadevne napore naših prevajalcev. Zdi se skoro nemogoče, prevesti kako Shakespeareovo dramo na jezik, ki sam nima utrjene dramske dikcije v istem žanru kakor original; ves ethos izvirnika mora pod takimi razmerami trpeti škodo; istotako bi moral biti srbohrvaški jezik dosti bogatejši s filozofsko produkcijo, da bi mogel ponarediti filozofski poem kakor Nietzschejev Sumrak idola.

Stilistične variacije kot **realistični, nerealistični stil** so se nam razkrile kot izrazni način dveh večno se ponavljajočih tipov človeštva. Sistematska literarna veda nam mora podati karakterologijo teh dveh osnovnih načinov izražanja; historična kritika pa karakteristiko teh dveh smeri po razdobjih, v katerih nastopata; skazalo se bo, da je tudi tukaj mogoč razvoj. Za ekspresionistično umetnostjo, ki obvladuje dandanes vseobče umetniško ustvarjanje, stoji isti **diluentni** umetniški tip kakor za baročno umetnostjo; istovetne poteze stilističnega prikazovanja se vračajo tu in tam; vendar pa ekspresionizem ni zakasnel cvet baročne dobe, temveč nova razvojna stopnja umetniškega prikazovanja, ki noče biti obnova realnosti, temveč si dovoljuje napram nji subjektivno razlaganje. Historična kritika stila bo izvajala vsakokratno morfologijo stila iz raznolikih vzrokov, ki so bili — v danem razdobju za njo merodajni.

Stil pesniške **osebnosti** bo ocenila kot sodelovanje osebnega stilističnega hotenja z vzgojnimi vplivi, o kakršnih je bilo že večkrat govora: n. pr. pesnikova

dikcija je deloma njegova osebna last, deloma so jo pomagali ustvariti raznoliki činitelji, ki so vplivali na pesnika.

Isto velja o **predmetnem stilu**, o posebnih **pesniških vrstah** in o kompoziciji. Glede zadnje točke pripomni H. Paul, kako vztrajno so se ohranile neke osnovne sheme skoz stoletja. Dočim nam je za Iliado docela naravno, da posezajo bogovi v človeške borbe, postane ta način kompozicije v kasnejših epih le umetelen prijem, s katerim se spravi ves aparat dejanja v tok. Tasso in Milton etc. morajo vrh tega za spremenjene potrebè in nazore občinstvu predstaviti Olimp v krščansko sfero, kar tudi vzbuja pomisleke.

A tudi pojme: **epos, lirika, oda, satira** ... lahko nanizani v zgodovinske vrste. Te vrste in oblike so se razvile šele tekom časa in z njimi njih zakonitosti. Te stilistične tvórbe so bile tekom stóletij podvržene takim spremembam, da je od njih prvotnega bistva često ostalo samo še ime; pod **novelo** razumemo v moderni dobi nekaj drugega kot Boccaccio in njegovi vrstniki. Primerjajoča — genetska metoda si skuša pojasniti nastanek in razvoj umetniških oblik v poedinih predelih; za to preiskuje svrhu, material, obdelavo, tehniko, vpliv okolice; ne pozabi pa tudi pretehtati individualni čin, ki je dovršen v kaki pesnitvi. Na ta način dovršuje in dopolnjuje ta metoda estetsko sistematiko¹⁵ in nas uči razumevati umetniško dejstvenost kot rezultanto osebnih in neosebnih (objektivnih) činiteljev. Kompozicijsko načelo drame je enotnost časa, dejanja, prostora; ta princip se da v glavnem umeti iz odrskih odnošajev grške drame. Oblikovno načelo novele razumemo najbolje, če se spomnimo na njen postanek: to je bila anekdota, ki si jo je pripovedovala družba krog mize. — Naj samo omenimo še primerjajočo-etnološko in narodno-psihološko metodo za proučavanje umetnosti; zadnjo smer je zastopal W. Wundt.

4. Socialno-literarno prikazovanje.

Možen je tudi način literarno-zgodovinskega prikazovanja,¹⁶ kjer se ne stavljajo v osredje literarni spomeniki, temveč, kar leži za njimi; namreč umetniško nastrojenje in čuvstvovanje in stremljenje in hotenje poedinih dob, ki se odraža v teh spomenikih. Naloga je tukaj preiskovanje tega umetniškega elementa v njegovem zgodovinskem razvoju. Vprašanje, ki se povrača tukaj ob poedinih fazah razvoja, se glasi: koliko je vsled dosedanje produkcije v kaki določeni dobi ostalo še na snoveh in oblikah v občo uporabo, in kak je bil torej okus občinstva. Od tukaj naprej je treba opazovati vsako spremembo v dosedanem stanju: prirastek, pomanjšanje, spremembe snovne in oblikovne posesti. Ker je umetniško interesirana družba, »societas literaria«, ki obsega ustvarjajoče umetnike in sprejemajoče občinstvo, nositeljica tega umetniškega nastrojstva in hotenja, bo razpravljala literarna zgodovina o njem kot pojavu socialnega življenja, stavljajoč ga v vrsto predvsem ostalih kulturnih pojavov in zatem vzporejajoč ga z vsemi očitovanji narodnega življenja. Ta način literarnega zgodovinopisja se more zvati socialno-literarni; od sociološkega načina se loči, ker ne potiska poedinih individualnosti v brezimensko maso takozvanega ustvarjajočega naroda, temveč računa z zavestnim ustvariteljskim delom in činom poedinca, ki ga skuša očrtati, razmejiti napram nezavestno-instiktivnim stremljenjem, ki vladajo istodobno v občinstvu in ki so morda postala prva pobuda za pesnikovo delo. Pesnik živi v tem umetniškem fluidu — in njegovo delovanje zapusti v njem vidne sledove in znake. Čim krepkejši in jačji so ti sledovi, tem višje cenimo njegovo individualno darovitost. Velike umetnine in njih globoko učinkovanje so kajipot, a tudi manjši duhovi se ne prezró; na njih se da predvsem izkazati to, kar se imenuje duh časa. Krepke skupne poteze in usmerjenost na iste cilje daje delovanju

tudi največjih duhov značilno noto in ta je preiskovalcu dokaž, da ne jemlje kakih slučajnih potez in pojavov za zgodovinsko pomenljive činjenice (Walzel).

Ta umetnostni element, ki se poraja in spreminja kot socialni pojav v literarni družbi, si moremo podrobneje ponazoriti ob sledečih točkah. Predvsem ga moremo razbrati iz časovnega stila in okusa kake dobe. Formalne posebnosti ali pa elementi naziranja se povračajo s presenetljivo stalnostjo v produkcijah poedinih dob, bodisi da se preheso zavestno potom šole, bodisi da zvene kot instinktivni izraz umetniške volje dotične dobe enakomerno in soglasno iz njenih spomenikov. Vsaka krepka doba n. pr. si ustvari svoj šolski žargon, ki je v najožji zvezi z njenim literarnim programom; kdor ve n. pr., da napolnjuje ekspresionističnega umetnika ambicija, ponazorovati v svojih podobah kozmos, se ne bo čudil, ako sreča ob vsakem koraku v teh umotvorih besedo **kozmičen**. Isto tako tekmujejo pesniki med seboj glede oblike in vrste: ena uspela drama rodi deset bolj ali manj neuspešnih posnemanj. Tudi svetško naziranje je podvrženo modi; doživeli smo v naši literaturi kot refleks istodobnih evropskih tendenc Stritarjevo svetožalje, Šorlijevega »Človeka in pol«. Pesnik živi in diha v duševni ter duhovni temperaturi svoje dobe; pravilno umevanje potreb časa in zgodovinskega razvoja ga bo odvrčalo od poskusov, na novo oživitviti premagane in odpravljene smeri in stile. To rodi »mrtve oblike tam, kjer bi pričakovali bujnega življenja«.

Pri takem opazovanju duha časa pa se ne sme omejiti na opazovanje zgolj literarnih pojavov, temveč paziti je tudi na stil drugih umetnosti. Ta enotni kulturni akcent, ki obvladuje literarno produkcijo, se zrcali harmonično in v skladju s seboj iz vseh ostalih očitovanj kulturnega življenja dotične dobe. Za pojmom romantika stoji ne samo enakosmerno uravnana literarna produkcija, temveč ves obseg človeških interesov je pritegnjen v čarne kroge romantičnega naziranja; imamo

poleg romantične literature ne samo romantično glasbo, temveč tudi romantično zgodovino in pravoznanstvo. Slično obvladuje v današnjih dneh ekspresionistični duh vse javno življenje v njega globini in širini. Tudi v tem slučaju se izkazuje, da literarni stil kake dobe ni zgolj otrok slučaja, temveč specimen splošne časovne struje in ozko spojen z njenim razpredenim kulturnim sistemom.

Paralelno z zgodovino stila, ki se razgleduje s stališča ustvarjajočega umetnika in ki preiskuje vezanost produkcije na duh časa, gre zgodovina umetniškega okusa,¹⁷ ki gleda na razvoj literarnega življenja s stališča sprejemajočega občinstva in zasleduje medsebojno zблиževanje pesniških nakan in čitateljevih zahtev. Pesnik, tudi najsamotnejši mislec, meri pri svojem delu na neko občinstvo, na katero hoče vplivati; slučajev, kjer klone pred njega despotsko voljo, ni treba iskati; opozorimo samo na eno možnost, da je pisatelj od tega občinstva gmotno odvisen, da je ono njegov delodajalec. Preiskovati je torej treba te odnose med pesnikom in onim slojem, za katerega ustvarja, in se vprašati, kakšen je bil njihov literarni okus, katerim snovem in smerem prikazovanja je dajal prednost pred drugimi i. t. d.

Pri tej priliki bomo postali tudi pozorni na to, da je pojem književnega občinstva nekaj zelo nestalnega, težko dojemljivega. Čim večje razlike v svetovnem naziranju obstoje med literarnimi občani, tem težje bo ustregel poedinec vsem njihovim zahtevam glede vsebine in oblike. Vsak sloj naobraženstva in naroda vobče ima svoje ideale, svoje naziranje, ki jih hoče videti v umetninah dvignjene nad sebe; a posamezni pesnik more zastopati le eden del celote, le eno grupo svetovnega naziranja, le eno skupnost izobrazbe; vsak poskus, najsi tudi znanstveno utemeljen, povzdigniti moža, v katerem se ne čutijo zastopane, iznad sebe, bodo te množice odklonile. Literarna zgodovina je vzdrževala fikcijo, da ima »narod« v takozvanih klasikih, to je umetnikih, ki so

podajali najidealnejšo vsebino v najprikladnejši obliki, svojo idealno in skupno last; njena naloga je bila, odbirati med nastopajočimi umetniki klasike ter utemeljevati z znanstvenimi kriteriji njihov zahtevek na ta »čin«. Šola je spredla nato še svoj nimbus krog glave teh izvoljencev in ga gojila pri mladini. Toda natančnejši pogled nas pouči, da je ta »narod« v resnici samo buržujni in liberalni sloj naše družbe; z razkrojitvijo tega sloja je nastopila kriza tudi za njegove klasike, nova družba, ki je zasedla mesto tega sloja, ne prisega več k tem klasikom, ker v njih ne vidi več sebe utelešene. Kako se tukaj ostro ločijo duhovi, vidimo v primeru Ivana Cankarja; kljub resnim naporom kritike, da bi ga vpostavila na oni položaj in ga naredila za Slovenca-umetnika kat' exochên, prisega nanj v glavnem le ena plast — a ta brez pridržka — namreč naša socialistična struja. —

Nadalje je treba še preiskovati vlogo vsakokratne pesniške teorije pri ustvarjanju časovnega stila (IV, 2); o tem smo pa že govorili v enem prejšnjih odstavkov, zato preidimo tukaj to točko.

Nadaljni važni činitelj stila, ki vpliva tako na poedinca kakor na celotno dobo, je inozemska literatura.¹⁸ Zlasti dandanes moremo živo opazovati, kako se razvijajo vse poedine narodne literature v najožji vzporednosti z drugimi; povsod moremo opazovati, da kaže literarna proizvodnja tendenco, da prekorači ozke narodne meje in vpliva v širino. Poedine narodne literature se tako uvrščajo v celotnost svetske literature in dokazujejo, da veliki pokreti odmevajo tudi na domačih tleh. Tako stopa na plan splošna ali primerjalna literatura, h kateri se zadržujejo nacionalne literature skoro tako kakor provincialna proizvodnja k proizvodnji glavnih središč. Seveda skrbi jezik poedinih narodnih literatur, da tu ne pride do nikake enotnosti. Tudi splošna primerjalna literatura si mora ustvariti za svoje obsežne naloge sredstva in metode. Lažje kot poedina nacionalna literatura bo mogla obrazložiti izpremembe v stil-

stičnem izražanju, kakor se dogajajo in ponavljajo z neko periodičnostjo, iz temeljitih preslojevanj v mišljenju in nastrojstvu celega kulturnega človeštva; za takim izmenjavanjem življenskih idealov pa stoji spet množina gospodarskih in raznih drugih vzrokov.

Literarno udejstvovanje, kakor ga moremo zasledovati tekom stoletij, niha neprestano med dvema krajnikoma; enkrat se približuje bolj slikarstvu, drugič spet glasbi. To polarno nesprotstvo se ponavlja v umetniški praksi, dasi dajemo ponavljajočim se smerem različna imena. Ekspresionizem današnjih dni ima svojega predhodnika v baročni umetnosti; seveda ne da bi bil ekspresionizem samo nova izdaja baroka; zgodovina se nikoli ne ponavlja v nespremenjeni obliki; vsaki dobi vtisnejo svoj obraz oblikujoči činitelji. Toda ako se ozremo na samo jedro stvari, vidimo vendar v obeh smereh istovetne poteze; za njima stoji torej v glavnem istovetno svetovno naziranje. Ker se taki preokreti izvedejo navadno po celem kulturnem svetu, je dovoljeno misliti, da je ta dualizem utemeljen v človeški naravi v obče, in da je odvisno od splošne konstelacije, ali pridejo na površje bolj racionalistični ali mistični elementi. Vrh tega nam je pa seveda računati tudi s tem, da prevladuje ta ali ona tendenca tudi v glavnem pri kakem posameznem narodu. Tako globinsko psihologijo, kakor jo najdemo pri Rusih, bi, mislim, iskali zastonj pri angleških pisateljih. Vsa literarna in kulturna tradicija ne dovoli tukaj poedincu, stopiti tako samolastno iz trdno določenih oblik in se razgaliti tako naivno pred publiko kot delajo to Rusi. Iz istega vzroka pa tudi ni angleški naturalizem to, kar je ruski.

Glasnik tega obče vladajočega svetskega naziranja in kulturnega nastrojenja je vselej vladajoči filozofski sistem, ki ga je treba za to istotako pritegniti v krog opazovanj. Pesniška in umetniška teorija je odvisna od njega, ko mu skuša prilagoditi teoretske in načelne predpostavke ustvarjanja. Vsakomur je znana istovet-

nost romantične filozofije in umetniške teorije; naturalizem v umetnosti ima za zvezdo vodnico materialistično in mehanistično svetovno naziranje, ki potisne idealistično dojemanje istinitosti v stran kot nekaj nesodobnega in zastarelega. Umetniški impresionizem se ravna po pozitivistični smeri filozofije. In dandanes, v dobi duhovne umetnosti, ki išče izraz edino le psihičnemu dejstvu in postavlja svoj ljubi jaz v osredje vsega dogajanja, obvladuje filozofsko pozornico Bergson in po njem Schelling redivivūs. Kamor zrete krog sebe, morete opaziti mistične težnje in iskanje nečesa neskončnega in »absolutnega«.

Vezi, ki spajajo poedine literarne pojave, so tako zavozlane druga v drugo, da bo za literarnega zgodovinarja vedno težko, si ustvariti o njih jasno naziranje in ga posredovati svoji publiki. Vsaka dispozicija, najsi prinese velike koristi, je spojena z neobhodnimi nepravilnostmi. »Preiskovalec bo dobil snov še le tedaj v svojo oblast, ako jo je obdelal ponovno in sicer upotrebljuje pri tem raznolike možne načine razvrščanja« (H. Paul).

5. Smeri prikazovanja.

Kakor smo že imeli priložnost naglasiti, je mogoče oblikujoče činitelje pesnikovega značaja in stila presojati različno; a ta način presoje je zavisen od svetovnega naziranja, ki ga izpoveduje preiskovalec te snovi. Tako imamo v literarni zgodovini različne smeri¹⁹ prikazovanja, ki gredo vzporedno z analognimi pokreti obče zgodovine. Dokler je dajal materialistični, mehanistični in racionalistični duh, ki je obvladoval drugo polovico 19. stoletja, vsemu kulturnemu življenju svoj značaj, je stala tudi literarna zgodovina pod njega vplivom. Na tej materialistični podlagi zadobimo spet posamezne smeri, ako upoštevamo, kaj postavlja zgodovinopisec v osredje svojega prikazovanja, ob kakem činitelju tolmači in razvija zgodovinsko dogajanje. Smer, koje tipični zastop-

nik med Nemci je Scherer, imenujemo običajno zgodovinsko metodo; osnovana je na individualističnem in materialističnem naziranju; po njegovi zahtevi je analizirati vsakega pesnika in vsak umotvor po treh vidikih: kaj je podedoval, doživel in kaj se je pričel; s pomočjo teh treh vprašanj se da vsak pojav uvrstiti brez ostanka v zgodovinske spoje in razložiti kot vzrok in učinek. O pomenu Schererja in njegove šole nam tukaj ni govoriti; omenim naj le, da mora literarno zgodovinopisje vsake narodnosti normalno prehoditi pota, ki jih je pretekla nemška slovstvena zgodovina. To je, ob početku literarne zgodovine mora stati zgodovinska metoda, ki dvigne iz literarnega dejanskega stanja one momente, ki prihajajo kot nositelji vsega dogajanja v poštve; zgodovinska metoda je dopolnilo in dovršitev filološke metode, ki proučuje literarni proizvod ali literarno osebnost zase, v izolaciji in jih ne veže v vrste in člene razvoja kot zgodovinska metoda. Naravno bo zgodovinska metoda pri vpostavitvi razvojnih vrst po vzrokih in učinkih postopala popolnoma empirično in beležila kot vzrok in učinek res le ugotovljena dejstva. Ali ji bo vedno uspelo obrazložiti ves kompleks dogajanja lepo čisto kot vzrok in učinek, je drugo vprašanje. Kakor pripominja pravilno Mahrholtz, nedostaja tej šoli često zmisa za dostojanstvo umetniške originalnosti.

Sociološka²⁰ šola gleda na Tainea in Marxa kot duševna povzročitelja. Za vzroke, ki pogajajo zgodovinsko eksistenco, je našel Taine formulo: **la race, le milieu, le moment**. Prvi činitelj se vrednoti seveda s čisto antropološkega in fiziološkega in ne mogoče s socialno-psihološkega stališča, kakor ga predpostavljajo naša izvajanja. Pod miljêjem razume v bistvu fizikalne in klimatske razmere, v katerih je vzrastel umetnik; pri momentu se misli na posebne odnošaje, ki vladajo v dobi njegovega nastopa. Po marksistični ideologiji moramo videti v zgodovinskih pokretil gibanje mas; toda momenti, ki jih povzročajo, so strogo materialistični in

mehanistični. Literatura je »funkcija družabnih odnošajev, upov in razočaranj in debaklov«. Genialna osebnost je le eksponent ali najvišji nositelj umetniških tendenc, ki obvladujejo maso. Proti takem enostranskemu naziranju je treba pripomniti, da je umotvor vselej individualen čin; ako ima katera človeška delavnost pečat osebnega ustvarjanja, je to predvsem umetnikova; še več: umetnik si je svoje naziranje o umetnosti pridobil često v borbi proti vladajočim smerem v občinstvu, istotako tudi posmatralec umetnin; kot pravi umetnik on odklanja, da bi bil glasnik kakršnih si bodi tendenc, ki vladajo v masi; on ne ustvarja s pogledom na to maso, temveč ozirajoč se na mnenje onih redkih izvoljencev, ki jih bo morda rodila še le bodočnost; v njegovem delu se že oglašča stil bodoče dobe. Socialno motrenje umetnosti je pa na mestu, kjer določujemo vplive nekih skupin na ustvarjanje in umetnika, ali pa kjer govorimo o socialnih učinkih umetnine. S tem da izraža poezija vse, kar ima pesnik na srcu, v vednost drugim osebam, postane nositelj duševnega razvoja od osebe do osebe, od roda do roda. —

Nadalje nam je tukaj omeniti izvajanje stilističnih kakovosti iz rasnih in nacionalnih vidikov, kakor ga goji etnološka šola. Grof Gobineau²¹ je sredi 19. stol. zastopal v svojem delu o neenakosti ras mnenje, da je rasa glavni činitelj v kulturnem življenju človeštva. Kakor je še vsem v spominu, so skušali pisatelji, kakor H. St. Chamberlain in Ludwig Woltmann, s tem kriterijem znanstveno utemeljiti supremacijo Germanstva v zboru ras. Zakasnel sad te teorije, ki izvaja svoje sklepe strogo iz fiziološko-antropografskih znakov poedinca, je Josefa Nadlerja poskus, predelati nemško slovstvo pođ tem edinim in izključnim vidikom. Psihični moment se v tem prikazovanju prezira kot nebivajoč; oblikujoči dožitki ne obstoje ne za poedinca ne za celoto. Kakor je skočila Pallas Athene iz Zevsove glave v celotni opremi, tako prinese v tej knjigi vsak pesnik kot svojo

naravno doto že s seboj na svet popolen etični, moralni in estetski kodeks. Kritika je z večine ta poskus zavrnila kot enostransko zaletelost v zgodovinsko-filozofsko idejo.

Pogoj za sklepčnost dokazovanja iz rasnih znakov individua na njegovo stilistično voljo in smer je ugotovitev rasne in plemenske pripadnosti dotične osebnosti; nadalje bi seveda morala obstajati nekaka rasna ali plemenska psihologija, pod katero bi se potem mogel vzeti vsakokratni primer kot zgled splošnega zakona. Eno in drugo je pa *pium desiderium*. Edini rasni moment tudi ne more po našem stališču zadostovati za opredelitev individua. Posamezna osebnost je po svoji konstituciji res član neke rase, toda obenem član tega in onega naroda; a narodi tvorijo manj fizično kot psihično edinico; njih nacionalno bistvo ni nič od početka trdnega, temveč je nastalo in se spreminjalo tekom časa.

Naš slovenski narod je n. pr. tekom stoletij sprejel v svoje prvotno slovansko jedro obilico tujih elementov in jih asimiliriral; skupni jezik in socialni položaj in vera . . . so ustvarile tip slovenstva iz prvotno heterogenih elementov: Slomšek (Slomščak), Prešeren, Župančič; Vraz (Frass), Tavčar, Levstik (Liebstock), Stritar; Pagliaruzzi . . . so Slovenci po svojem mišljenju, čuvstvovanju, a gotovo ne vsi po svoji rasialni konstituciji; oboroženo oko bi mogoče odkrilo v eni izmed teh treh skupin še posebnosti, ki grede na rovaš rasne pripadnosti dotičnikov. Dozdeva se mi, da so se izkazali možje tujega pokolenja med nami kot organizatorske sile, dočim je delež »domačinov« ustvarjanje umetniških dobrin; toda to preiskovati tukaj ni časa in priložnosti. Duševni obraz kake osebnosti je potemtakem odrejen ne samo po rasnih temveč tudi etnoloških činiteljih. Literarna zgodovina se bo morala pri svojem delu okoristiti z izsledki narodopisne vede ali folkloristike; ta skuša umeti raznovrstne predmete svojega proučevanja kot fenomenologijo narodne duše.²² Tako narodno duševno zrcalo rabi

literarna zgodovina, da pojasni ob njej fiziognomijo določene osebnosti. In ta narodna duševnost dobi še v vsakem slučaju svoj osobiti kolorit po domorodnih tleh, kjer se je razvila. Govoreč o Malovi Zgodovini umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, se vprašuje Mole: »zakaj je bil razvoj prav takšen in ne drugačen? Kaj je v tej umetnosti specifično slovensko, hrvatsko ali srbsko? Kaj smo mi vnesli v splošne umetniške oblike res svojega, kako so se od drugod prevzeti temelji preobrazili na naših tleh?« (Lj. Zvon 1925, 59.) Dražesten čar umotvorov takozvane domovinske umetnosti tvori baš to, da stavijo večne probleme umetnosti v nov, čitatelju nepoznan ambijent: G. Keller, Romeo in Julija na vasi; Turgenjev: Kralj Lear v stepi . . . V obče bodo zastopniki domovinske umetnosti predvsem hvaležen predmet za analize po lokalnih in plemenskih vidikih. Ako pa pesnik ne deluje v svoji domovini, temveč drugod, potem nastanejo nove težave za tako razvrstitev. Zelo običajno je dandanes, razlagati značaj umetnostne proizvodnje celih narodov iz svetskega naziranja dotične narodne skupine. Tukaj se loči klasično umirjeni tip od gotsko razigranega.

W. Worringer smatra (Formprobleme der Gotik, München 1912) opojnostno hrepenenje po neskončnem kot temeljno nastrojstvo germanske duše; izraz tega nastrojstva da je gotska umetnost. Nordijski ornament, ta »neskončna melodija linije«, ima svoj izvor v multiplikatornem značaju germanskem, ki stremi za neprestanim stopnjevanjem, ne poznavajoč »pomirjevalnih akcentov«. Temu nasproti pa stoji »mirna enakomernost seštevaločega značaja« v antični umetnosti. — Toda isti znaki umetniškega oblikovanja, kakor so nepokojno stremljenje v daljavo, neprestano iskanje pomirjenosti v blaženosti nadnaravne zanesenosti, čezmerna patetika — se dajo izkazati izven germanske rase, v čisto drugačnih kulturnih razmerah, n. pr. v islamski arabeskní umetnosti in posebno tudi v baroku . . . V ozadju teh dveh sti-

lističnih krajnikov stoji tu »razlivajoča« se fantazija tam »oblikujoča« (po Ribotu). O tem, ali prevladuje v značaju neke umetniške dobe ta ali oni tip, o tem odloča celotno razpoloženje dotične kulturne epohe; poleg tega je seveda mogoče, da prevladuje v poedinih rasah ta ali oni tip produktivne fantazije. — Prepuščam drugim, da odločijo, kako je v tem oziru z nami Slovenci; zdi se mi pa — ni fallor — da naše mesto ni na strani klasične umirjenosti in ubranosti. — Iz teh razmišljanj je, upam, postalo jasno, da ima fiziološki činitelj (rasa in lokalna vezanost osebnosti) velik pomen pri izoblikovanju osebnosti in njenega stila, istotako kakor časovni činitelj; da pogoja fiziognomijo pisateljevo docela, pa ne trdim.

Druga velika smer literarne zgodovine je ona, kjer jo pojmujejo kot duhovno in duševno zgodovino;²³ ideologijo te smeri so ustvarili filozofi Windelband in Rickert. Zgodovina se po mnenju teh mislecev ne razlikuje od naravoznanstvenih ved v tem oziru, da bi imela opraviti pretežno z duhovnimi pojavi. Razliko je marveč iskati drugod. Naravoznanstvo, posebno fizika in kemija, si ne postavlja naloge, preiskati individualno določen proces, temveč zakon, ki obvladuje s strogo doslednostjo procese. Zgodovina pa ima nasprotno opraviti z enkratnim, individualnim, ki se ne ponavlja. Imamo torej dve različni metodi za preiskovanje istinitosti. Ena je generalizujoča in ta skuša prodreti v istinitost s splošnimi pojmi in najti zakone in razlago dogajanja po relaciji vzroka in učinka. Poedini predmet ali proces je tukaj le primerek za strogo zakonitost vsega dogajanja. Ta metoda ima svoje mesto tako v naravoznanstvu kakor tudi v analitski psihologiji na enak način. Poleg tega pa imamo še drugo metodo preiskovanja, ki motri poedine procese in posamezne osebe le v njih enkratno podani individualnosti in se imenuje zato individualizujoča metoda. Ona služi vsem zgodovinskim znanostim. Razliko med naravoznanstvenim in zgodovinskim pojmom opisuje Rickert takole: dočim vsebuje

naravoznanstveni pojem le znake, ki so skupni množtvu individualnih tvorb in izlušča iz pojmove vsebine to, kar pritiče samo poedincem, in to celo tedaj, ako obsega pojem samo eden individuj, sprejme historičen pojem prav tiste znake v svojo vsebino, po katerih se razlikujejo različni individui drug od drugega in pusti to, kar imajo skupnega, ali čisto ob strani, ali pa vpoštevata le toliko, kolikor se ti znaki ne dajo pogrešati v škodo individualnosti. Takšen enkratni zgodovinski pojem je Cezar, Napoleon, in vsak individuum kot celota, oziroma v posameznem trenutku svojega življenja. Tak individuum predstavlja po svoji celoti in po posameznih delih življenjskega poteka nekaj svojevrstnega, samobitnega, nekaj, kar stoji v svetu realnosti brez primera in — to je važno — brez razlage in utemeljitve. Ona prva smer literarne zgodovine skuša svoj predmet obrazložiti po naravoznanstveni relaciji vzroka in učinka. Duhovna in duševna zgodovina se temu poskusu odpoveduje; ustvarjajoča osebnost in ustvarjajoča skupina pridre — z nepojmljivo nam zakonitostjo iz nedrja absolutnosti. »In to pomeni, da ukine ta način motrenja »kategorijo kavzalnosti v prilog metafizičnega pojma usojenosti. Zgodovina se prikazuje tukaj kot borba med tvoritelno osebnostjo ali skupino, ki se je pojavila, kdo ve kako in zakaj, na pozornici, s tradicionalnimi vrednotami, nastalimi nekaj na isti tajinstveni način.« (Mahrholtz 156.)²⁴

Vsaka individualnost predstavlja tak, nam po svojem postanku nedoumen pojav, toda vsaka individualnost ni zgodovinska. O tem, ali naj postane kaka individualnost predmet zgodovinskega obravnavanja, odloča njen odnos do kulturne vrednote: »Kako dogajanje postane na ta način zgodovinsko, da ga radi njegove enkratne pomenljivosti spravimo direktno ali indirektno v odnos do vrednote« (Windelband). In to nanašanje na vrednote prinese v vrste činjenic smoter in cilj; napram neizmernosti dogajanja služi kot princip izbire. Po do-

sedanjih izvajanjih je, mislim, razvidno, da ne prihaja pri taki »individualistični« metodi razvojni faktor, ki nas s stališča zgodovine predvsem zanima, dovoljno do veljave. Še tako fine in globoke analize duhovnih in duševnih dogajanj v poedincu ali v tvoritelni skupini ne zadostujejo, ako niso obenem izkazane tudi vezi in relacije, ki vežejo osebnost na osebnost, skupino na skupino. A opisovati te medsebojne odnose, se pravi, iskati vzroke vsemu dogajanju; in ti vzroki, ki določajo razvoj umetniškega življenja, so — mimo tega ne moremo — po svoji naravi fiziološke tudi fizične ter psihološke narave. Literarna zgodovina jih mora izsledovati, dasi bo pri tem — najbrže — prečesto zabredla v pomote. Opravičenost te metode je zato nesporna. V neprilog duhovno-znanstvene literarne zgodovine govori seveda nemožnost, pristopiti k tem vprašanjem z nekega utrjenega stališča: vso nepokojnost in razgibanost, ki vlada v filozofiji, zanaša ta metoda tudi v naše področje, isto tako tudi svojo esoterno, nestalno terminologijo.

OPAZKE

PRVO POGlavJE.

¹ Filološka veda razpada v tekstno, jezikovno in realno stroko, zadnja proučuje starožitnosti, folkloro, tradicionalno slovstvo.

² Prim. H. Paul, Begriff und Aufgabe der germ. Philologie: III. Methodenlehre; 6. poglavje: Literaturgeschichte. — P. Merker, Neue Aufgaben d. deutschen Literaturgeschichte. Trübner, str. 30. — J. Petersen, Literaturgeschichte und Philologie, germ. rom. Monatschrift V, 1913, 627 ss.

³ Zgodovinska kritika virov in dogodkov dopolnjuje čisto filološko metodo.



⁴ Načela in metode pri proučevanju zgodovinskih virov poezije so iste kot v drugih zgodovinskih vedah.

⁵ Prim. W. Mahrholz, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* str. 58 ss. (Lebendige Wissenschaft I., Berlin 1923.)

⁶ O smerih estetike prim. Meumann, *Ästh. der Gegenwart*², Leipz. 1919. — R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, 1912.

⁷ Tako estetsko zadržanje (očiščeno) praktičnih smotrov je po Vaihingerju (Phil. des Als-ob) mlajša stopnja razvoja. Umetnine primitivnikov kažejo, da je bilo estetsko udejstvovanje sprva spojeno s praktičnimi svrhami; enako Guyau, *Les Problèmes de L'Esthétique contemporaine*. Paris 1904.

⁸ Psihološka (opisna, analitska) poetika: W. Scherer, *Poetik*, Berlin 1888 (izd. R. M. Meyer). — W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* (Bausteine zu einer Poetik). Phil. Aufsätze, Zeller gewidmet. — E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft* I. Halle 1897. — R. Müller-Freienfels, *Poetik*². Aus Natur und Gw. — H. Rötken, *Poetik* I, Leipz. 1902. — Objektivna poetika (brez psihološke osnove: poetika kot umetnostna veda): R. Lehmann, *Poetik*². München 1919. Handbuch d. d. Unterrichts III, 2. — Na genetski podlagi: Wolff, *Poetik, Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Oldenburg Leipz. 1899. — Bruchmann, *Poetik. Naturlehre der Dichtung*. Berlin 1898. Po svojem namenu spadajo taka dela v zgodovinski del naše stroke.

⁹ Prim. Meumann, *System der Ästhetik*² str. 29. — Umetnostna veda: Dessoir, *Deutsche Literaturzeitung* XXXV (1914), 2405 et passim; *Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*. — Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. 1912. —

¹⁰ Kot taki smeri, ki zametujeta »historizem«, bomo srečali »literarno-pedagoško smer«, ki skuša umotvor s pomočjo analize približati umevanju občinstva, cilj je torej vzgajanje k umetnosti; in pa stilistično-estetsko smer, ki vidi v umotvoru samostojen organizem.

¹¹ Wetz, *Über Literaturgeschichte. Eine Kritik der ten Brincksen Rede über die Aufgabe der Literaturgeschichte*. Hamburg 1892. — R. M. Meyer, *Methode und Stellung der neueren deutschen Literaturgeschichte* (Geisteswissenschaften 1913-4, št. 7.). — R. Unger, *Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft*, I. c. št. 27. — H. Maync, *Dichtung und Kritik. Eine Rechtfertigung der Literaturwissenschaft*. München 1912; *die Methoden der Literaturwissenschaft*; Internat Monatsschrift, Dez. 1913. — J. Petersen, *Literaturgesch. als Wissenschaft*; Heidelberg 1914; prim. *Deutsche Literaturzeitung* XXXVI, 1915, Kol. 5 ss. (H. Maync). — S filozofskega (spoznatno-teoretskega) stališča obdelujeta probleme: J. R. Kaim, *Der Sinn der Literaturwissenschaft*. München 1912; — H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*. Halle 1926. — Renard, *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*. Paris 1900. — F. Baldensberger, *La Littérature; création succès, durée*. Paris 1919 (Bi-

bliothèque de Philosophie scientifique). — A. Novák, Kritika literární. Metody a směry, zásady a prakse. Praha 1925 (= Duch a svět 18—9). (Z nadaljno češko strokovno literaturo.)

¹² Walzel, Analytische und synthetische Literaturforschung; (= Das Wortkunstwerk) 3 ss.; prim. Petersen G. R. M. VI, 1914, 135.

¹³ J. Petersen, l. c. 148 ss.

DRUGO POGlavJE.

¹ Ribot, *Essai sur l' imagination créatrice*, Paris 1900. — R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. Leipz. & Berl. 1912; I, II. — M. Deri, *Versuch einer psychol. Kunstlehre*, Stuttgart 1912; prim. *Deutsche Literaturzeitung* XXXV, 1914, 683 (R. Müller-Freienfels). — Dilthey, *Erlebnis und Dichtung*¹. Leipzig & Berl. 1913. — Psihogrami: P. Margis, E. Th. A. Hoffmann, *Eine psychografische Individualanalyse*. Leipz. 1911. — Lewin L., *Hebbelpsychogramm*. Diss. Naumburg 1913. — B. Schulze, *Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung*. Leipz. 1912. — Eksperimenti: K. in M. Groos, *Zs. f. Ästhet. und allg. Kunstwissenschaft* IV, 559 ss, V, 545 ss. (O čutnih dožitkih pesnikov). *Izpraševanje umetnikov*: Iz. Cankar, Obiski. — K. Marbe, *Über der Rhythmus der Prosa* 1904. — Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg 1912. — Toulouse E., *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la nevropathie*. I. *Introd. générale*: Emile Zola. Paris 1906. — Patologija: Lombroso i. dr.

² J. Körner, *Erlebnis-Motiv — Stoff v. Festschrift f. Walzel*, str. 81 ss.

³ O izrinjenih in »zagvozdениh« dožitkih ter afektih razmišlja S. Freudova »psihoanaliza«; genetska metoda, ki tudi išče v pesnitvah reflekse pesnikovih dožitkov — ki so pa čisto istotako iz njih izrinjeni, se bo lahko v svojem postopku vzgledovala na Freudovi metodi, kako poiskati to dožito podlago.

⁴ Načrt pesniške tipologije podaja R. Müller-Freienfels v svoji poetiki.

⁵ Lat. *poesis*, gr. *poiēsis*, delovanje udejstvovanje, ustvarjanje, pesništvo, h glagolu *poiein*. Slov. pesem, pesnik, h glagolu *pēti* 'canere', kaže na zvezo poezije s petjem; vsa prvotna poezija je bila odmenjena predavanju (recitaciji) ob spremstvu godbe in ritmičnih kretanj.

⁶ Teorija smatra, da je pesništvo posnemanje (*mimesis*) narave; Aristotel je prevzel ta-le izraz, ki tvori jedro te teorije iz splošne helenske zavesti, po kateri se je smatral vsak način umetniškega ustvarjanja kot prikazovanje notranjih videnj v kakšni podobi; prim. Vahlen, *Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik*, Sitz. Ber. der Berl. Ak. 1897, str. 626; Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur*; Schlegel, *Über das Verhältnis der*

schönen Kunst zur Natur; Hegelova Estetika I, 54. — Učinkovanje te teorije: Die antike Nachahmungstheorie in der deutschen Ästhetik des XVIII. Jhs., Neue Jahrb. für das klass. Altertum XIV, 124. — Bieber, Joh. Ad. Schlegels Poetische Theorie in ihrem hist. Zusammenhange untersucht.. Diss. Berlin 1911.

⁷ Lessingovim trditvam je ugovarjal že Herder, Kritische Wälder I, 15. — Prim. o celem vprašanju Irving Babbitt, A. New Laocoon; an Essay on the Confusion of the Arts. London 1910.

⁸ Braune Th. A., Das Stilgesetz der Poesie. Leipz. 1901. — Dessoir, Ästh. 353 ss.

⁹ Fiktivno zadržanje, ki ga kaže duševnost ustvarjajočega in tudi dojemajočega ob estetskih dožitkih — pa tudi ob raznih drugih prilikah, je preiskoval Vaihinger (Philosophie des Als-Ob).

¹⁰ R. Müller-Freienfels, Poetik², 10—1. — O. Walzel, Gehalt und Gestalt (Handbuch d. Literaturwissenschaft). — Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipz. 1921.

¹¹ Vsebina: Inhalt; zadržaj: Gehalt, kar pomeni »wesentlicher Inhalt, angl. substance. — Izrazu »jedro« se rajše izognem, ker se z njim nehote vzbuja vtis, kot da je zadržaj vklenjen v obliki kakor jedro v lupino; po stari rečenici se trdi tudi, da je oblika zlata posoda, v katero se vlije dragocena vsebina: comparativ claudicat.

¹² Egan, The Genesis of the Theory of Art for Arts' Sake in Germany and England. Smith's College Studies II, 4. Northampton Mass.

¹³ Hamann Ästh. 29, 63. — G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik. (Preiskovanje estetskih elementarnih odnošajev je glavno polje eksperimentalne estetike, koje zastopnik je G. Th. Fechner. Psihološko preiskovanje učinkov je podalo pojasnilo o svojevrstnosti estetskih zakonov, kolikor so splošne narave in ne skomplicirani po posebnih pogojih raznih umetniških vrst. Za te učinke je v področju umetnosti podana objektivna podlaga v umetniškem predmetu in do tega ne pridemo s pomočjo psihološke estetike same. Dessoir Ästh.², 19. —

¹⁴ Hamann, Ästh.², str. 84 ss. — Walzel rabi za obliko pesnitve promiscue izraza postava in pa oblika; prim. Das Wortkunstwerk, str. 101; slično Müller-Freienfels, Poetik² str. 10.

¹⁵ Goethe je dal besedi »stil« nekako drugačno vsebino. Imel je v mislih idealizirano prikazovanje narave: ako izbere umetnik iz cele vrste upoštevanih predmetov najbolj značilne in omalovažuje neznatnejše oblike je to slog, to je ona stopnja umetnosti, ki počiva na najglobljih temeljih spoznavanja. V tem slučaju učinkujejo ljudje in stvari kot nekaj večjega in vzvišenejšega in se dozdeva prikazani predmet kot globlji in pomembnejši kot ga vidimo navadno. Stil preiskovati je po Goethejevem naziranju isto kot preiskovati najvišje zahteve, ki jih moremo staviti na jezikovni umotvor. Po tem Goethe-

jevem naziranju, umotvori one umetniške struje, ki se zadovoljuje s posnemanjem osamelih, enkratnih oblik narave, nimajo štila marveč samo maniro, pa tudi to samo v slučaju, ako se žrtvujejo* od gledanega predmeta poedine nebitvene poteze, da se pojači vtis celote (Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil; prim. Goethejahrh. 1914, 39—41, in Deutsche Literaturzeitung 1915, 1357. — E. Castle, Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil, Germ. Rom. Mon. VI (1914), str. 153. — Slov. prevod besede stil: slog pomeni zapravo »kompozicijo«.

¹⁶ Svetovno naziranje umotvora: Ermatinger, Weltanschauung und Dichtung, Neue Jahrb. f. d. klass. Alt. XXX (1913), 198 ss. — Buchwald, Die Weltanschauung im Kunstwerk; Germ. Rom. Mon. V (1913), 417. — Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipz. 1920. — H. Bahr, Expressionismus München 1919. — Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. 1907. — Mallarmé, Enquête sur l' Evolution littéraire. Paris 1891 (Simbolizem). — Petrich, Dref Kapitel vom rom. Stil. Leipz. 1878. — Strich, Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München, 1922 (Karakterologija in zgodovina).

¹⁷ Iz istega duševnega nastrojstva kot ekspresionizem poteka baročni stil (prim. Deri l. c.); in romantični stil: prim. Müller-Freienfels, Poetik 10, ter Walzel, Das Wortkunstwerk 113.

¹⁸ H. Hefele, Das Wesen der Dichtkunst. Stuttgart 1919; Fr. Veber, Estetika.

¹⁹ O pesniških snoveh glej V, 2.

²⁰ Volkelt, Ästhetik des Tragischen³. 1915; prim. pa Hamann, Ästhetik². 109. — Walzel, Über tragische Form, Intern. Monatsschrift 1914. — Bergson, Le rire. Paris 1911. — Lipps, Komik und Humor. 1898.

²¹ Spielhagen, Epik und Dramatik; Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, 1898. — A. Heusler, Lied und Epos 1904. — R. M. Werner, Lyrik und Lyriker 1890. — E. Geiger, Beit. zu einer Ästh. d. Lyrik. — Hebbel, Ästhetische Schriften. — Kurt Adams, O. Ludwigs Theorie des Dramas Diss. 1912. — J. Bab, Kritik der Bühne. 1907. — B. Litzman, Das deutsche Drama d. Gegenwart.

TRETJE POGlavJE.

¹ Včuvstvovanje: Th. Lipps, Ästhetik 1903.

² Walzel, Impressionismus und ästhetische Rubriken (= Das Wortkunstwerk), str. 36 ss.

³ R. M. Meyer, Über das Verständnis von Kunstwerken. N. Jahrb. VII, 366 ss. — J. Petersen, Der Aufbau der Literaturgeschichte. G. R. M. 1914, 10 ss. — P. Merker, Einführung in das Verständnis lit. Kunstwerke (Aus Natur und Geisteswelt). — F. Baldensperger, La Littérature, str. 15 ss. — Za protivno stališče: Lehmann Poetik², 52 ss. — B. Litzmann, Meine Ziele im akad. Lehramt. Dortmund 1906.

⁴ J. Körner, Festschrift f. Walzel, 80 ss. Ako nam o dožitku ni znano nič konkretnega, je seveda genetska razlaga otežkočena — a ne onemogočena.

⁵ Prejšnja šola je rabila za procese ustvarjanja dokaj drzno fiziološke izraze (oploditev, kal pesmi, notranja in vnanja porast, rojstvo); prim. R. M. Werner, Z. f. Ästh. und allg. Kunstwissenschaft I, 142 ss. —

⁶ Motivi, o katerih govorimo v razpravi, so označeni s tem, da kažejo vez s pesnikovim osebnim življenjem; takih motivov se poslužuje predvsem lirika; niso pa izključeni seveda v eposu in drami. Pri motivih, ki jih uporabljata ti dve vrsti še sicer, se pa največkrat ne da več prepoznati kaka osebna vez s pesnikom; oni niso več osebna last tega ali onega pesnika, marveč pripadajo k vseobčemu inventarju pesniškega ustvarjanja

⁷ Prim. »Strah zbežal je, z njim upanje golj'fivo« in »Slovo sem upu, strahu dal« (Preš.).

⁸ V drugem zvezku Levstikovih zbr. spisov najdemo pesem »Najdihojca« (str. 5). To besedo je na nekem izletu, ki se ga je udeležil Levstik, skoval pesnik in zasnoval na tem dožitku pesem, glej str. 372.

⁹ O osnovni misli govorimo v večjih pesnitvah, zato ker spleta večjo množino dejanj v celoto; osnovna misel tvori enotno vez med dostikrat disparatnimi deli pesnitve. V poedinih pramenih dejanja se lahko javljajo še posebne teme, ki imajo v celotnem sestavu bolj podrejen pomen; analiza jih kajpak mora tudi vpoštovati. Krivo je bilo naziranje starih teoretikov, da mora imeti pesnik najprej tēmo ali idejo, h kateri si potem poišče motive in snov. Po Gottschedu (Krit. Dichtkunst 472—3) je pričel Homer v Illadi s filozofsko mislijo, da je razprtija med velikaši kake dežele škodljiva, sloga pa zelo koristna; Odiseja, da nam hoče dokazati, da rodi odsotnost »deželnega očeta« slabe posledice za državo, dočim je njegova prisotnost zelo koristna. Glede Milčinskega povesti »Mutasti birič« sem pripomnil (Ljublj. Zvon 1921), da moremo razbrati iz nje, da vest ne miruje tudi v najbolj topi duši, dokler ne dovede zločinca do zaslužene kazni.

¹⁰ J. Körner, Festschrift f. Walzel, str. 80. Prim. takšen poskus: B. Schulze, Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Rede. 1912. —

¹¹ O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917; prim. Deutsche Literaturzeitung 1918, Kol. 1012 et pass.; Gehalt und Gestalt (Handbuch d. Literaturwissenschaft 144 ss); Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926, 100 (Das Wesen des dichterischen Kunstwerks). — R. Lehmann, Poetik², 52 ss (estetsko-pedagoška metoda).

¹² Glej III. pogl., odst. 3.

¹³ O. Walzel, Leitmotive in Dichtungen (Das Wortkunstwerk 152).

¹⁴ J. Körner, Erlebnis-Motiv-Stoff (Festschrift f. Walzel) str. 89 ss.

¹⁵ Vzgladi za to glej J. Körner, l. c. str. 89.

¹⁶ Korespondenca med Goethejem in Schillerjem (Über epische und dram. Dichtung). — Scuffert, Germ. Rom. Mon. I, 599 ss.

¹⁷ F. Trojan, Wege zu einer vergl. Wissenschaft von der dichterischen Komposition. Festschrift f. Walzel 90.

¹⁸ R. M. Meyer, l. c. § 176 ss. — K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der epischen Dichtung. 1909. — R. Riemann, Goethes Romanteknik, Leipzig 1902. — P. Ulrich, G. Freytags Romanteknik. Diss. Marburg 1907. — R. Müller-Ems, Otto Ludwigs Erzählungskunst, 1905. — Lohre, Otto Ludwigs Romanstudien und seine Erzählungspraxis. Progr. Berl., 1915. — Hirsch, Zu H. v. Kleists Novellenteknik. Progr. Friedenau, 1910. — R. M. Werner, Schriften über die Technik der Erzählung. Deutsche Literaturzeitung 1909; Modern Language Notes 1909—10 (Bibliografija k tehniki novejšega nemškega romana). — B. Scuffert, Beobachtungen über dichterische Komposition, Germ. Rom. Mon. I, 599 et pass. — Behaghel, Zur Technik der mhd. Dichtung, P. B. B. XXX, 431 ss (z obsežno literaturo in vzgledi tudi iz poezije balkanskih narodov). — Tehnika drame: O. Spiesz, Die dram. Handlung in Goethes Clavigo, Egmont, Iphigenie (Bausteine zur Gesch. d. Literatur XVII). Halle 1918. —

¹⁹ R. M. Meyer, Deutsche Stilistik², Handbuch d. d. Unterrichts. München 1913. — E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft II, Stilistik, Halle 1911. — Gerber, Sprache als Kunst, II. zv. 1. izd. 1881. — Wackernagel, Poetik, Rhetorik u. Stilistik, 2. izd. Halle 1888. — E. Norden, Die antike Kunstprosa. Leipz. 1898. — Seleković, Jezik kao kulturna vrednost. Beograd 1924.

²⁰ Ritmika in melodika stavka in verza: E. Sievers, Rythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912; prim. tudi Germ. Rom. Mon. IV, 389 ss. — Behaghel, Gesch. d. d. Sprache v Pauls Grundriß 4. izd. str. 99 ss. — K. Bücher, Arbeit und Rythmus⁵, Leipzig 1919. — Saran, Deutsche Verslehre; Matthias, Handb. III, 3. — M. Grammont, Le vers français, ses moyens d' expression, son harmonie. Paris 1904; W. Thomson, The Rhythm of Speech. Glasgow 1924.

²¹ Odo v. Greyerz, Stilkritische Übungen. Leipz. 1925. — Analize jezikovnega stila podaja Gundolf v delih Goethe, Shakespeare und der deutsche Geist.

²² L. Zima, Figure u našem narodnom pjesništvu s njihovom teorijom. Zagreb, 1880. — J. Debevc, Podoba (metafora) v slovenskem jeziku in slovstvu.

²³ Navodila za opis osebnega stila daje Elster, Handb. der Literaturwissenschaft 75 ss; — E. Hennequin, La critique scientifique. Paris 1888. Prim. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik 234 ss. Študije iz Elsterjeve šole: G. Gloege, Novalis' Heinrich von Osterdingen. Leipz. 1911; W. Ledererbogen, Fel. Dor. Hemans' Lyrik. Eine Stilkritik. Diss. Heidelberg 1913. — E. Bertram, Studien zu A. Stifters Novellenteknik. Dortmund 1907. Za »motivistično« tolmačenje pesnitev prim. J. Körner, Vom Geiste neuerer Literaturforschung 80 ss; s številnimi

vzgleđi iz nem. lit. zgodovine. — Slično H. Sperber (Motiv und Wort. Leipz. 1918), L. Spitzer, Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache (Arch. Romanicum VIII, 59 ss). B. Schulze, Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung. Leipz. 1912.

²⁴ R. M. Meyer, Deutsche Stilistik 222 ss.

²⁵ Bretschneider, Zum Stil der deutschen Erzählung Progr. Mühlhausen 1913. — O. Walzel, Formeigenheiten des Romans; Kunstform der Novelle; Schicksale des lyrischen Ichs etc: Das Wortkunstwerk 125 ss. — Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung.

²⁶ Walzel, Gehalt und Gestalt 368 ss.

²⁷ R. Müller-Freienfels, Poetik², 101 ss. — Meumann, System der Ästh.², 166 ss. Glej tudi IV. pogl. 1. odst.

ČETRTO POGlavJE.

¹ Podružne vede so za literarno zgodovino posebno one stroke, ki preiskujejo tehnično proizvajanje pesnitev: vsak pesniški umotvor zahteva, da se ga napolni z življenjem s smiselnim in prikladnim prednašanjem. To nalogo vrše: **predavatelj** (recitator), **pevec**, **igralac na odru**. Prim. E. Drach, Die redenden Künste 1926 (= Wissenschaft und Bildung 221). Zgodovina lirike rabi kot dopolnitev zgodovino ritmično-muzikalnega prednašanja; zgodovini drame stoji ob strani zgodovina odra, dramaturgija. Nadalje nam je še omeniti zgodovino tiska in knjižnega trga etc.

² G. Witkowski, Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Leipzig 1924.

³ Pri pesnitvah, ki jih je pesnik zaporedoma korenito predelal, posamezne variante ne morejo zadostovati, marveč bo potrebno ponatisniti vzporedne **redakcije** v celoti.

⁴ Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung. Euph. 1901, 8.

⁵ E. Schmidt, Die literarische Persönlichkeit (Rektoratsrede). Berlin 1909. — Mahrholtz, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. 75 et passim. — Glej tudi III, 1. odst.

⁶ Prim. Fr. Kidrič, Prešernove odklonjene prošnje za **advokaturu**. Razprave III, Zn. Dr. — A. Žigon, Jezna zgodba iz Levstikovega življenja. Slovan 1916, 9—13.

⁷ Mahrholtz, Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte 112 ss. — Fr. Gundolf, Goethe, Berlin 1916; Stefan George, Berlin 1916; Kleist, Berlin 1923.

⁸ J. R. Kaim, Der Sinn der Literaturwissenschaft (Philos. Reihe 41), str. 31 ss; Cyszarz, Literaturgesch. als Geisteswissenschaft, str. 50 ss; G. Simmel, Goethe. Leipzig 1918.

⁹ Literarne zgodovine s pesnikom v osredju so dobro poznane; metodičnejše kot Walzelovo delo je J. Wiegand, Geschichte d. d.

Dichtung; in strenger Systematik nach Gedanken, Stoffen, Formen in fortgesetzten Längs- und Querschnitten 1922. — I. Prijatelj, Janko Kersnik, njega delo in doba. Zbrani spisi VI. — I. Grafenauer, Zgodovina novejšega slov. slovstva I, II. Ljubljana 1909—11.

¹⁰ Učinki pesnikovega dela: Zgodovinski pomen kakega dela se javlja v sprejemu od strani kritike in publike in v vplivu na celo duševno življenje naslednje dobe. Prim. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung 1906, str. 255. — J. Hirsch, Genesis des Ruhmes. Leipzig 1914. — Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. 2. izd. 1914.

¹¹ Scherrer zahteva kot pripomoček bodoče literarne vede sistematski zbornik vsch mogočih motivov; da, ali kdo bi ga preskrbel, ker bi trebalo pač pritegniti ves krog življenjskih interesov. Prim. Fürst, L., Schuld und Sühne in d. d. Literatur. Literatur XXVI, 1924, str. 455—7, i. dr.

¹² Walzel, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jhs. Germ. Rom. Mon. I, 416 ss; das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe. Neue Jahrb. XXV, 1910. (S Shaftesburyjem je prišel v nemško estetiko pojem organske umetnine). — R. Unger, Hamann und die Aufklärung 1911; Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geistesgeschichtlicher Synthese. Berlin 1924 (Schriften der Königsberger Gelehrten-gesellschaft. Geisteswiss. Klasse I). — W. Liepe, Das Religionsproblem im neueren Drama. Von Lessing bis zur Romantik. Diss. Halle 1913. — A. Biese, Entwicklung des Naturgefühls I. Bei den Griechen und Römern. 1882—4; II. Im Mittelalter und in der Neuzeit. 2. izdaja, Leipzig 1891. — F. Kammerer, Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls in der d. Dichtung des frühen 18. Jhs. Diss. Berlin 1909. Prim. Anz. f. d. Alt. XXXV, 1911, 232 ss (Walzel); Deutsche Litztg. 1910, kol. 2083 (A. Biese). V obeh referatih so navedeni nadaljni naslovi. — O narodnih psihologijah in zrcalih glej kasneje.

¹³ O analizi in sintezi glej prvo poglavje.

¹⁴ Vzore za opis pesniške dikcije s historičnega vidika je postavil Gundolf v delih Goethe, Berlin, Bondi 1916; Shakespeare und der deutsche Geist. Berl. 1914. — Romantični in klasicistični stil (fenomenološko in zgodovinsko): Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich. München, Meyer & Jessen 1922. — Zgodovinski razvoj stila v pesniški vrsti: Fr. Strich, Der lyrische Stil des 17. Jhs. (Abhandlungen zur Literaturgeschichte, Fr. Munker dargebracht. 1916).

¹⁵ Poetike na genetski podlagi: Wolff, Bruchmann, glej prvi del. — K. Vietor, Geschichte d. d. Ode. (Geschichte d. d. Literatur nach Gattungen I); prim. Mahrholtz, str. 191 ss. — Gummere, The Beginnings of Poetry 1901. — K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. — Schröter, Die Anfänge und Entwicklung der Kunst im Tierreiche und bei den Zwergvölkern. 1914.

¹⁶ P. Merker, Neue Aufgaben 54 ss. Mahrholtz, l. c. III. —

Walzel, Analytische und synthetische Literaturforschung 3 ss (»Das Wortkunstwerk). Vezi, ki grede od umetnine do umetnine, od umetnika do umetnika, so psihične vsebine, pojmi; Walzel l. c. 20 ss.

¹⁷ Zgodovina okusa: L. L. Schücking, Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte, Germ. Rom. Monatsschrift V (1913), 561 ss. — Ivan Prijatelj, Pesniki in občani, Ljublj. Zvon 1914, 17 et pass. — J. Nadler, Hochland 1926, XXVII, 102. — Mahrholtz l. c. 185 ss.

¹⁸ A. Biese, Die Aufgaben der Literaturgeschichte. Neue Jahrb. IV (1899), 35 ss. — L. P. Betz, La littérature comparée, essai bibliographique. 2e édition. Strasb. Trübner. — A. Stern, Grundriss der allgem. Literaturgeschichte. 4. izd. 1906.

¹⁹ Walzel, Analytische und synthetische Literaturforschung. (Prevzeto v zbornik Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926) str. 3 ss. — P. Merker, Neue Aufgaben d. d. Literaturgeschichte. Leipzig & Berlin 1921, str. 84 ss. Mahrholtz, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft (=Lebendige Wissenschaft I), str. 84 ss.

²⁰ H. Taine, Zgod. angl. literature 1863. Uvod. Samuel Lublinski, Literatur und Gesellschaft im 19. Jh. 4. zv. Berlin 1899—1900: Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904, i. dr.

²¹ A. Sauer, Literaturgeschichte und Volkskunde. Rektoratsrede. Praga. — Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euphorion XXI, 1—63; Literatur d. deutschen Stämme und Landschaften; 3. zv. Regensburg 1912—8. — A. Lajovic, Ali je narodna umetnost lahko socialno škodljiva? Lj. Zv. 1926, 401 ss. — Prim. rezko kritiko Nadlerjevega dela: J. Körner, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, Neue Jahrb. XL (1922), 166 ss. Prim. vendar odobravajoče stališče W. Mahrholtza, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, str. 132.

²² Narodna zrcala: L. F. Clause, Die nordische Seele. Halle a. S. 1923. F. Naumann, Deutsche Seele, 1917; Przybyszewski, Polens Seele. Jena 1917. Germ. Rom. Mon. XIII, 81 et pass. — Vl. Dvorniković, Psiha jugoslov. melanholije 1926. — V članku v Dom in Svetu 1926 stoji o slovenski duši nekatere opazke, ki jih pa tukaj ne mislim ponavljati; Jakob Sket, Narodna pesem — zrcalo narodnega življenja, Kres. F. Baldensberger, La littérature, str. 268; Les délimitations nationales.

²³ Windelband, Geschichte und Naturwissenschaft. Straßburg 1894 (Rektoratsrede). — Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Tübingen 1912. 2. izd. — M. T. Selesković, Natur- und Literaturwissenschaft. Germ. Rom. Mon. XIII, 81 et pass.

²⁴ Unger, Hamann. l. c.

