

Zadrega ob Ketteju

1



Filip
Kalan

Razmišljam o nesporazumih, o predsodkih in o prenagljenih sodbah, o seminarskih obrazcih in o psevdofilozofskih teoremih, o metodoloških umetnijah in o estetskih zmotah, skratka, o vsej tej učeni navlaki, ki se je vtihotapila v pisanje o tem, kar smo nekoč opisovali s pojmom slovenska moderna. O tem, kar so naposled preimenovali v terminološki zadregi — nova romantika. Zadrega ni le terminološka — rodila se je že s tisto osivelo legendo o literarni nerazdružljivosti štirih tako nesorodnih ustvarjalcev, kakršni so bili Ivan Cankar in Oton Župančič, Josip Murn in Dragotin Kette. Res, da ta legenda že ugaša — zadrega je ostala. In največ te zadrege se oglašča znova in znova ob Dragotinu Ketteju, nemara že zato, ker učeni možje ne vedo kaj početi s tem edinim izrazitim samorastnikom v legendarni četverici, in tako se sprašujejo, ujeti v začarani krog moderne, o problemu, ki v bistvu nasploh ni problem — ali velja tega preprostega in neproblematičnega poeta prištevati med moderniste ali tradicionaliste.

Vse kaže, da so ta problem sprožile že občudovalne izjave Kettejevih vrstnikov Ivana Cankarja in Otona Župančiča, ki so zapisane ali v njihovi korespondenci ali v pogovorih z Izidorjem Cankarjem. Tako zatrjuje Ivan Cankar svojemu bratrancu še dvanajst let po pesnikovi smrti, da je bil Kette »med vso svojo družbo v svojem stremljenju in mišljenju najgloblji in najvišji« in da je bil »njegov duševni razvoj tako nagel, krepak in naturen, kakor drugega nobenega«. Prav tako priznava Župančič Izidorju Cankarju v Obiskih, da »najvišje ceni Ketteja«, vsaj v primeri z Murnom, zakaj on da je »vse druga potencia, mož, medtem ko je bil Murn otrok in ženska«; Kette pa da je bil »sploh najbolj univerzalen človek med nami«. V veliko bolj zanosni obliki se izpoveduje previdni Župančič o tej pomembnosti v pismu, ki ga je napisal Ketteju 24. aprila 1899, torej dva dni pred prijateljevo smrtjo: »Ti nisi tako izzivajoč, kot sva midva (pri tem misli na Cankarja in nase, ki sta že izdala prvi pesniški zbirki), a Ti si zato vse kaj drugega! Ne misli, da Ti hočem laskati — a v Tebi je globina, v Tebi je bistvo. Mi tavamo, iščemo — Ti hodiš trdno in varno; mi se motimo — Ti prorokuješ.«

Pregled Kettejevih programskih pesmi in njegovih pisem Cankarju, Murnu in Župančiču dokazuje, da doživlja mladi samorastnik razmeroma težko nazorsko in pesniško krizo prav v tistem letu, ko preživljata Cankar in Župančič prvo univerzitetno leto na Dunaju in se Kette iz Ljubljane seli v Novo mesto. Ta kriza je dala tudi prve prepričevalne pesniške rezultate

in izoblikovala pesnikov pogled na svet. Prelomno leto v Kettejevem razvoju je tedaj 1897, tisti čas, ko je Ivan Cankar zapisal izzivalno izjavo, da je »moderna lirika pred vrati in kadar potrka dovolj glasno, odpro se ji sama od sebe«, in ko pravi v pismih, da se misli pridružiti s ciklom Dunajski večeri, kar se tiče modernosti, resda »v vsi ponižnosti« — Aškercu in Ketteju.

Modernost ali vsaj novost, ki jo čuti Cankar v prijateljevih pesmih in jo zagovarja zlasti v polemičnih izjavah proti Antonu Aškercu ob ponesrečeni posmrtni izdaji Kettejevih Poezij, izvira, kakor vse kaže, predvsem iz skupnega odpora takratnega mladega rodu zoper prozodičnost zapoznelih Stritarjevih epigonov — poteza, ki se napoveduje vsaj delno že v diskusijah nekdanjih ljubljanskih združenov.

Ta odpor se izraža dovolj razločno tudi v Kettejevih programskih izjavah med leti 1896—1898, tako vsaj v znanih pesmih Novejšim poetom, Moje maksime, Res je pel:

V prvi pesmi ironizira Kette vse tisto, kar napada že Cankar v kritiki Funtkovi Smrti in to malodane z istimi besedami, saj se norčuje iz puščobne slovnične prozodije Cimpermana, Funtka in Medveda — v Maksimah, ki se bero kakor dnevniški aforizmi prizadevnega študenta z geslom, da »bodi popolnitev edini vzor«, se že, resda še dokaj nejasno, nakazuje znana pesnikova težnja po harmoniji duha in srca, ki da ju lahko uresniči le volja — v znani gazeli o Prešernu, Homerju, Davidu in Jeremiji se pesnik posmehuje pedantnosti tistih nepesnikov, ki nameravajo opisovati družbena vprašanja le s faktografskimi podatki, saj pravi o tipu takšnih verzifikatorjev: »A poet naš, čuj, opeval bo socialno bedo; / Marksa, Engelsa, pritožbe na poslance — vse je preštudiral.«

Res, da je zaključna postaja v Kettejevi krizi pesnik, ki je takrat veljal za modernista — Maurice Maeterlinck z znanim izborom esejev *Le Trésor des Humbles*. Vendar je zelo značilno za geslo Kettejevemu ciklu *Moj Bog*, da si poet poišče pri Maeterlincku besedilo, ki nakazuje možnost za dvig iz neizogibne in ponižujoče vsakdanjosti v višji smisel življenja — geslo, ki skuša preobraziti vsakdanje izkušnje v poetično vizijo sveta: »Il faut que tout homme trouve pour lui-même une possibilité particulière de vie supérieure dans l'humble et inévitable réalité quotidienne.«

Ta zveza med težnjo po preobrazbi neizogibne vsakdanjosti v višjo obliko življenja in pesnikovim odporom do jalovih rimačev Cimpermanovega kova se izraža dovolj razločno že v pismu prijatelju Cankarju na novega leta dan 1898, torej še pred nastankom osrednjih sonetnih ciklov, ko govori o spodbudnosti in o pogubnosti človekovih strasti:

V tem pismu pravi Kette o »brezstrastnih pesnikih à la Gangl, Doksov«, da »niso pesniki ampak pesmotvorci«, in da »se mora smejati« tem »in enakim, ki hote pesnikovati brez strasti. Ali se ne pravi to hišo zidati brez kamenja v oblake? Ljubezen je strast — neizčrpen vir lirike — pregrešna, pst, te ne sme biti v pesmih katoliških pesnikov. Jeza je strast — neizčrpen vir satir — pregrešna) doli ž njo, entuziazem za karkoli je strast, a brez njega pišejo naši pesniki«. Vendar pisec prepričuje prijatelja, da je »strast reka, ki, če stopi čez bregove in se razlije po ravani, uniči ne samo vso okolico, ampak tudi samo sebe, ker se porazgubi, ki pa, tekoč v strugi, goni mline, nosi ladje« — »strasti« so tedaj pravemu pesniku le gradivo,

ki se šele v pesmih sublimira v višjo obliko življenja: »Ti bi moral napeljati strugo svojih strasti v pesmi.«

Vendar vzori, ki vodijo Dragotina Ketteja iz pesniške in nazorske krize mimo Maeterlincka do problema sublimacije, nikakor niso »modernisti«, ki jih občudujeta Cankar in Župančič — ti mejniki so ob evropski romantiki povsem očitno zasidrani v domačem izročilu:

Ljudska pesem — Jenko — Prešeren.

Tako se Kette omejuje do modernističnih aktualnosti tega časa z življenjskimi in z narodnimi argumenti: »Misli in čutov ne bom kradel narodu: če jih sam nimam, potlej kar pero v kot; zakaj pa bi ne smel uporabljati narodne zgodovine, zakaj bi sploh ne jemal iz življenja svojega naroda, ne vem. Izraz, obliko pa od drugod niti ne morem jemati, nego od njega.« Tako Kette v pismu Cankarju 20. junija 1897.

Ze prej, v pismu 7. marca istega leta, dvomi Kette o pesniški nujnosti skrajnega subjektivizma, ki ga vidi v Cankarjevem izzivalnem poizkusu Dunajskih večerov: »Vendar mislim, da bi se dalo na Dunaji najti tudi drugih snovij. Toda pst! Ti si dejal, mi smo subjektivni. Jaz umolknem in rečem le toliko: Vsak po svoje! Vendar bi rad vedel, kake nazore imaš Ti zdaj o bistvu poezije.« Vse to v istem pismu prijatelju Cankarju, ko dovolj nazorno opisuje svojo tedanjo krizo: »Novo mesto me je zopet restavriralo. Še ne povsem, ali vsaj toliko, da sem začel zopet imeti nekoliko zaupanja do svojega talenta. Da sem ostal v Ljubljani, bil bi do sedaj do mala uničen. Vzrok moje boleznj je bila neka čudna mistika. Tega Ti doslej menda še nisem povedal, ali sedaj Ti že smem to odkriti, tem bolj, ker sem se je kolikor toliko otrešel.«

Vse kaže, da se je Kette »otresel« to leto ne le »čudne mistike«, marveč tudi aktualistične »dekadence«, saj je že v avgustu napisal med svoje zapiske znano zbadljivko v nemškem jeziku — *Nachtlied eines Dekadenten*.

Za Kettejev »nagli, krepki, narurni duševni razvoj«, za njegov »univerzalizem«, ki ga tako občudujeta Cankar in Župančič, je vsekakor značilno, da premaguje pesnik svojo krizo predvsem s sistematičnim razmišljanjem o tem, kako naj človek razvije svoje duhovne sposobnosti in kaj usposablja vsestransko razvitega človeka za pesniško ustvarjanje. Tako beremo v notesu enaindvajsetletnega pesnika (1897) pod naslovom Duševno delovanje znani načrt o možnostih, ki jih je treba razviti — fantazija, bistroumje, spomin. In že v pismu Cankarju 25. oktobra 1897 razmejuje Kette te sposobnosti zelo določno od pesniške nadarjenosti: »Vidiš, jaz mislim, da človek s fantazijo, pa brez spomina in razuma ni nič, a človek z razumom, pa brez fantazije in spomina dvakrat nič, a človek s spominom, pa brez fantazije in razuma trikrat nič; a človek z vsemi tremi zmožnostmi šele nekaj, kar pa ni pesnik. To mu mora biti že od narave dano.«

Rezultat Kettejevega sistematičnega razmišljanja o idealnem človeku in o pravem pesniku s programskimi pesmimi in pisemskimi izjavami vred tedaj nikakor ni modernističen, kvečjemu klasičen v antičnem in v romantičnem pomenu te besede — poeta nascitur.

Razplet Kettejeve osebne in pesniške krize se vsekakor razodeva nenavadno nazorno v sedmerih ciklih sonetov, zapisanih kakor v enem samem izbruhu izpovedne nuje, saj so dozoreli leta 1898 v zelo kratkem razdobju dvajsetih dni, med 22. julijem in 10. avgustom — Slovo, Spomini, Tihe noči, Črne noči, Adrija, Moj Bog, Izprehod. Ti sonetni cikli so tudi osrednje pesnikovo sporočilo o preobrazbi vsakdanjih izkušenj v individualizirano vizijo sveta, saj je v tej izpovedi našel »pour lui-même« zares »une possibilité particulière de vie supérieure dans l'humble et inévitable réalité quotidienne«.

O tej očitni sublimaciji osebnih izkušenj v pesniško izpoved ne govore dovolj razločno niti Cankar niti Župančič niti Regali v prvih pozitivnih poročilih o Kettejevih Poezijah, saj so ti poizkusi ali odkrite ali prikrite polemike zoper Aškercovo prvo posmrtno izdajo teh poezij, in tako razglašajo prijatelja v zaključnih sodbah, ki so ali programske ali vsaj izrazito manifestativne, le za »največji talent, kar smo jih imeli od Prešerna pa do danes« (Cankar), za »našega največjega lirika najnovejše dobe« (Župančič), za »izreden pojav in »pesnika kat exohen« (Regali).

Prvo kolikor toliko zaokroženo sodbo o Kettejevih poezijah, ki pa pesnika ne obravnava z modernističnimi argumenti, marveč ga veže predvsem s podedovanim izročilom slovenske lirike, je zapisal Ivan Cankar že v nemškem sestavku Die slovenische Literatur seit Prešeren (1900):

»Seine gesammelten Lieder werden kaum einen dünnen Band füllen; doch gibt in diesem dünnen Bändchen soviel Einziges und Unvergleichbares, dass man es ruhig neben die schönsten Gedichte Prešerens stellen kann. Überhaupt besitzt Kette mit Prešeren einige Verwandtschaft; dieselbe hohe Ruhe der Empfindung, dieselbe herzliche, schmerzliche Ironie und dasselbe gelegentlich heitere, lebensfrohe Auflachen; in der Schönheit der Sprache und in der volksthümlichen Natürlichkeit wird Prešeren von Kette überragt.«

Ne le za ta Cankarjev poizkus, ki skuša Kettejevo izvirnost združiti z izročilom, tudi za nadrobno argumentacijo pesnikovih prvih občudovalcev je zelo značilno, da nikakor ne dokazujejo modernizma Kettejeve poezije, samo Oton Župančič, ki se v oceni prijateljevih Poezij izogiba polemičnih izjav, se povzpne do previdne formulacije, da je »Kette eden glavnih reformatorjev naše lirike« in da je »storil Kette s Poezijami v liriki« to, »kar je storil Aškerc v epiki«.

Tako postavljata celo programska modernista Cankar in Župančič za stilno izhodišče Kettejevi poeziji ljudsko pesem in romantiko.

Ivan Cankar celo veže ta dva predela v podedovano enotnost domačega pesniškega izročila, ko pravi v znanem sestavku o Dragotinu Ketteju, da v tej pesmi »samo včasih zazveni nalahno ona romantična struna, ki zveni v delih vseh slovenskih pesnikov, a najglasneje takrat, kadar so najbolj slovenski«, in da je Kette, »sin svojega naroda pel tako čisto iz narodne duše, kakor pred njim samo Prešeren«. Prav tako trdi tudi Župančič, da »preveva vse Kettejeve poezije pristen narodni duh«, le da tega duha obrazloži z modernim načelom o individualizaciji tako, da »je to ona, rekel bi, širša individuanost, na podlagi katere se šele more razviti osebna individualnost krepko in svobodno«. Ta nerazdružna dvojnost ljudske in osebne indi-

vidualnosti se nekako ujema s tem, kar pravi Cankar o Kettejevi pesniški govorici: da »je jezik preprost, naroden, slog čudovito blagovzvenč, metrična oblika nedosežna; prirodnost je v vsem mišljenju in čustvovanju; nikjer ni nič pretiranega in pretencioznega, a vendar se vidi, da je čutil in pel tako preprosto in iskreno človek širokega obzorja in nenavadno inteligenten«.

Povsem očitno se razhajata prva Kettejeva ocenjevalca le ob problemu ustvarjalne zbranosti:

Tako govori Cankar o kvaliteti, ki jo imenuje »die hohe Ruhe der Empfindung« — Župančič pa poudarja Kettejevo pesniško suverenost. Župančič tedaj odločno nasprotuje Cankarju, ko pravi, da se je pesnik »mного učil od starih klasičnih mojstrov« in da se je »od starih navzel onega tako zvanega klasičnega miru — ne miru čustva, marveč miru ustvarjanja«. Cankar zatrjuje, da se Kette »nikoli ni ponižal pod svoja čustva«, da se »nikoli ni vdal trenutku«, da je ta svoja čustva »izlil čista in gorka v najlepše verze, ali iz teh verzov se vidi, kako je ostala njegova duša velika in jasna sredi trpljenja in sreče« — Župančič pa trdi o tej poeziji povsem določno, da je pesnikovo »čustvo globoko vznemirjeno, a umetnik stoji nad njim, vlada ga in temperira, da ne izbruhne v nervoznih presledkih brez prave zveze na dan«.

Priznati je treba, da se Župančič s tem argumentom o pesniški suverenosti veliko bolj bliža tistemu naziranju, ki ga je Kette nekoč opisal Cankarju v razmišljanju o razmerju med »strastjo« in »pesmijo«, saj v tem pismu razlaga Kette s poljudnimi primerami o strasteh to, da so vsakdanja doživetja pravemu pesniku le gradivo, ki se šele v izoblikovanih verzih preobrazi v pesniško vizijo sveta, ko nasvetuje prijatelju povsem nedvoumno, da »bi moral napeljati strugo svojih strasti v pesmi«.

Tako je Župančič tudi »objektivnejši« od Cankarja, ko skuša opredeliti tisti »sublimacijski impulz«, tisto prvobitno spodbudo, ki se izraža v izpovednem sporočilu Kettejevih sonetnih ciklov:

Res, da se oba z različnimi dokazili ujemata v tem, da je cikel Moj Bog z Maeterlinckovim geslom višek pesnikove izpovedi. Vendar opredeljuje Cankar to pesnikovo iskanje življenjskega smisla s »hrepenenjem po lepoti, po večnem, po Bogu, katero hrepenenje je naposled glavna vsebina vsakega dela, ustvarjenega od resničnega umetnika« — Župančič pa odkriva Kettejevo »intimno zvezo s narodo« in ugotavlja, da se »kaže Kette v sonetih že odločnega panteista«, saj je pesnik »zasledil tajne niti, ki vežejo vesoljstvo v enotnost in harmonijo«. Cankarjevo izrazito subjektivno in do znatne mere tudi programsko geslo »hrepenenja« se v Župančičevi razlagi spreminja v stvarnejši ali vsaj veliko ustrežnejši izraz »iskanja«, ki ga pisec utemeljuje malodane z avtobiografskimi podatki iz pesnikovega življenja. Tako razbiramo v tej Župančičevi različici metaforični obris Kettejeve osebne in umetniške poti: ko pesnik »čimbolj spoznava harmonijo v vnanjem svetu, tembolj hrepeni po skladnosti v svoji duši«, pesnik da je »iskal resnice z neumorno vnemo in strastjo« in »v tem iskanju se je njegova energija — mogoče tudi ob čustvu bližajočega se konca — podvojila, in plod tega iskanja je cela vrsta sonetov«, ti soneti pa da so »živa slika pesnikove samovzgoje — ustvarjanje gre vzporedno z njegovim razvojem«.

Prešernovo dediščino in Kettejev panteizem, pesnikovo krizo in razplet te drame z izpovednim viškom v ciklu Moj Bog obnavlja s sorodnimi

metaforami tudi Ivan Prijatelj v Epilogu k znanemu eseju Drama Prešernovega duševnega življenja (1905):

»Kette se je instinktivno zlil s Prešernom in od prvega literarnega koraka je šel za njim, ne po njegovih stopinjah, ampak v njegovi smeri. To je pač mogel storiti samo kongenialen duh. Kette je umrl kmalu in se ni mogel izraziti tako določno kot Prešeren. A vendar nam odkrivajo že te maloštevilne pesmi, ki jih je zapustil, duševno organizacijo, popolnoma sorodno in doraslo Prešernovi. Kakor Prešernov se tudi Kettejev duh čuti v neprestanem kontaktu s celim vsemirom, zavedajoč se ga od neznatnega cikloma pa do najvišjega svetovnega viška, h kateremu stremi preko pisane empiričnosti vedno in neprenehoma. Skozi predmete mu gre duh, se dviga na mislih, da naposled splava na krilih vere v naročje *„njegovega Boga“*«.

Ivan Prijatelj se v tej poetizirani meditaciji o dozdevnem paralelizmu med Prešernom in Kettejem zavaruje tudi pred morebitnimi »konfesionalnimi« razlagami pesnikovega bogoiskateljstva, saj navaja z odločnim poudarkom na pesnikov protest zoper »cerkvenoversko vzgojo«, v celoti šesti sonet iz cikla Moj Bog, ki ponazarja povsem nedvoumno panteistično podobo Kettejevega, *„njegovega Boga“*, zakaj to je »on«, ki da je »vir vseh zemeljskih moči« »prvotna moč«, ki da »deluje v slednjem žarku, plamenu in zvoku, magnetnem toku in rastlinskem soku« — »brez dogem in brez teorij«.

Tako se med leti 1900 in 1905 nakazujejo v zanosnih pričevanjih pesnikovih vrstnikov Cankarja in Župančiča in Prijatelja že dovolj razločno vse tiste prvine Kettejeve pesniške osebnosti, ki jih malodane v celoti, le da s treznejšimi in nadrobnejšimi obrazložitvami, prevzemajo vsi poznejši raziskovalci v dolgem razponu med drugo izdajo Poezij (1907) in drugo izdajo Zbranega dela (1949).

3

Res, da med temi dodatnimi sodbami tudi poznejše konfesionalne razlage Kettejevega dejanja in nehanja niso manjkale.

Sprožil jih je nemara že Silvin Sardenko v razgovoru z Izidorjem Cankarjem, saj beremo v Obiskih leta 1911, kako je umirajoči pesnik v cukrarni pristal na to, da so poslali »po gospoda« in da »je prišel župnik Malenšek še tisti dan«. Z ideološkim poudarkom je nadaljeval ta poizkus rekatolizacije Izidor Cankar v uvodu k drugemu zvezku Zbranih spisov Ivana Cankarja, saj zatrjuje, da je Kette v letu 1897 »doživljal težke verske krize, kakor je znano iz spomina njegovih prijateljev, kakor je razvidno iz onih pesmi, pa tudi iz njegovih pisem«. To se žal ne ujema niti s pesnikovimi pismi niti z znano spominsko marginalijo Ivana Cankarja v sestavku o Ketteju iz leta 1900, ko pripoveduje, da je bil prijatelj resda »kot otrok zelo pobožen, posebno v svojih prvih ljubljanskih letih«, da se pa »tistih časov ni spominjal z veseljem, kakor sploh ni mogel biti vesel vse svoje mračne mladosti«, saj se je »pri svoji prvi gospodinji navzel prav asketskega duha; po cele ure je včasih klečal v svoji sobi ter molil«, vendar poudarja Ivan Cankar povsem nedvoumno pesnikovo naglo spremembo že v dijaških letih: »No to se je jako hitro spremenilo; pričel je misliti in dvomiti.«

Kompromisno formulacijo o sožitju med pesnikovim nedvoumno izpovedanim panteizmom in maloda nedokazljivo tezo o pesnikovi spravi s cerkvenoversko vzgojo je tvegal naposled France Koblar ob ciklu Moj Bog

v uvodu k prvi izdaji Kettejevega Zbranega dela, ki je izšlo v katoliški Novi založbi leta 1940, saj tu beremo, da je »miselno dogajanje te pesnitve« resda »sprožil Maeterlinck« in da »se opira na panteistični zanos«, da pa je »v njej toliko živega verskega občutja, prisrčnosti in žarkosti, da daleč presega samo filozofsko prepričanje«, skratka, da je Kettejeva »pesem izpoved človeka, ki se je ves obrnil k Bogu«.

To Koblarjevo obrazložitev prevzema, resda s previdnimi parafrazami, tudi Joža Mahnič v monografiji *Obdobje moderne*:

Avtor obnavlja znano ugotovitev Ivana Cankarja, da je bil Kettejev »miselni razvoj nagel in krepak« in priznava pesniku celo »bojno svobodomiselnost«, izpričano z mladeniškim pamfletom proti ljubljanskemu škofu Jakobu Missii (Naš Mesija), vendar zatrjuje kar na dveh mestih, da označuje pesnikov razvoj »prehod od osebne, nekoliko panteistično doživljenega krščanstva« »do osebne, panteistično obarvane krščanske filozofije« — obnova osrednjega sonetnega cikla *Moj Bog* pa dokazuje, da ocenjuje pisec tudi pesnikov panteizem le kot »prehod« ob dokončni vrnitvi v tolažilno zavetje otroške vernosti, saj Mahnič parafrazira sedmi, tako izrazito panteistični sonet s temi besedami: »Zdaj se tega Boga spet otroško vdano oklepa, v njem je našel notranjo harmonijo in varno življenjsko oporo.«

Ideološki podtekst teh vztrajnih parafraz o »spreobrnjenju« Dragotina Ketteja se da razbrati tudi brez nadrobnega razbora, saj razveljavlja nekdanja Župančičeva in Prijateljeva dognanja o pesnikovem odločno izpovedanem panteizmu s staro tezo o tem, da je slovenski narod naposled le tradicionalna katoliška enota — dodati velja le še ta podatek, da je ta miselnost prešla brez vsakršnih javnih ugovorov tudi v »uradno« Zgodovino slovenskega slovstva, saj je reprezentativna Mahničeva monografija o moderni izšla v petem zvezku te znane zbirke Slovenske matice z letnico — 1964.

Res, da ideološka vztrajnost tega nezapisanega podteksta nikakor ni naključje, saj so bili vsi tisti slovstveni zgodovinarji, ki so se temeljiteje lotevali Kettejeve pesniške osebnosti, ujeti kakor že koli v začarani krog konfesionalne vezanosti — Izidor Cankar, Ivan Grafenauer, Rajko Ložar, Anton Slodnjak, France Koblar, Joža Mahnič. Vendar moramo priznati tem raziskovalcem, da so mimo te vezanosti obnovili dovolj nazorno nekdanja dognanja Ivana Cankarja in Otona Župančiča in Ivana Prijatelja ter dodali z domiselnim razborom novih podatkov o življenju in delu Dragotina Ketteja marsikatero veljavno sodbo o pesnikovi osebnosti.

Tako opisuje Izidor Cankar že leta 1925 v uvodu k drugemu zvezku Zbranih spisov Ivana Cankarja z dokumentarnimi dokazili Kettejevo zgodnjo zrelost, saj ugotavlja, da je pesnik »samostojno in kritično motril življenje in delo mladih romantikov«, da je »zavračal tudi subjektivizem nove romantike«, in da »se tudi z nazori dekadentov ni mogel prav sprijazniti, kar da se da razločno razbrati že iz Kettejevega zagovora »narodnih pesmi, ker pač opevajo ali objektivne dogodke ali subjektivna, toda ne individualnih, marveč kolektivna čustva«.

Ivan Grafenauer razširja v Slovenskem biografskem leksikonu leta 1928 obris Kettejeve osebnosti s tem, da opredeljuje dovolj določno razpon pesnikove temeljne motivike v erotični liriki: ljubezensko čustvo je po tem opisu »sprva šegavo, nato intimno impresivno, pozneje polno trpkega nemira, dokler se ne zapre v resignirano bolečino in v odpoved«, tako da je

»zaključek neprestanega miselnega in religioznega iskanja sonetni ciklus Moj Bog«; Župančičevo trditev o Kettejevem reformatorstvu pa obnavlja pisec še z nadrobnimi dokazili, da je pesnik »pretrgal shematični ritem in uvedel naravno svobodno ritmiko in lahkoten izraz«, »ritmično svobodnost« pa da je »prav tako uporabljal v sonetu, vendar je našel zopet sonetovo notranje bistvo.«

Zapleteni, komajda razumljivi uvod Rajka Ložarja v Slovensko sodobno liriko (1933) skuša združiti tradicionalnost in reformatorstvo Dragotina Ketteja v enoten kompleks erotične poezije: tako zatrjuje pisec, da je »problematika Ketteja obrnjena k stvari, v preteklosti zasidrani resničnosti«, »k erotičnemu človeku«, tako da v tej poeziji »nahajamo zelo mnogo epigonske, erotično čustvene lirike«, kar navaja avtorja na sklep, da »je bila to ob koncu stoletja naša ponovna klasična sinteza onega sveta, ki ga je Prešeren izoblikoval na njegovem začetku«, da pa je s to obnovljeno situacijo prešlo s Kettejem »mnogo čiste tradicije in organičnosti v možnosti sodobnega življenja in že sama forma soneta je bila s tem za moderno pesem rešena«.

Antonu Slodnjaku gre zasluga, da je, resda s sorodnimi zanosnimi metaforami kakor nekoč njegov učitelj Ivan Prijatelj, opisal v znanem Pregledu leta 1934 veliko bolj nazorno kakor Rajko Ložar organsko zvezo Kettejeve poezije med izročilom slovenske lirike in zgodovinskim pomenom te poezije ob prelomu stoletja:

V tem poizkusu sinteze beremo, da je Kette »najzvesteje ohranil med pesniki slovenske moderne zvezo s slovensko slovstveno preteklostjo« in da je to »pesniško ustvarjanje nadaljevanje one slovenske melodije, ki izvira v Prešernovem srcu in duhu, se prenavlja in presnavlja v Levstikovi pesmi, pogloblja v Jenkovi otožni liriki ter se razliva preko vsega naroda v Gregorčiču«, tako da je »v Kettejevi pesmi nov samo osnovni zvok, s katerim je obogatil prastaro melodijo«. V soglasju z nekdanjimi gesli o zrelosti in univerzalizmu mladega samorastnika stopnjuje pisec pesnikovo osebnost v idealne razsežnosti tako, da v nji »živi absolutna skladnost duha in telesa, misli in čustva, hrepenjenja in realnosti, ki je znamenje svobodnega človeka«, in to podoba »genialnega, dasi skromnega mladeniča«, ki da je sprejel le malo pobud od moderne«, individualizira portretist še s potezami reformatorstva, saj dodaja, da je Kette »zmagovito zlomil mladoslovensko epigonsko pesništvo, čeprav ni segel z drzno kretnjo v svetovno slovstvo, kakor sta storila Cankar in Župančič, temveč je preporodil našo pesniško idejo in besedni izraz v živi vodi narodne pesmi in jo navdahnil z resničnim življenjem«.

Res, da je govorica tega opisa razpeta med Prijateljevo novoromantično in Slodnjakovo malodane ekspresionistično metaforiko, vendar je to po poizkusu Ivana Cankarja v nemškem sestavku iz leta 1900 prva zaokrožena podoba Kettejeve osebnosti. Ta podoba še ne razkriva tiste osebne problematike, ki je izpovedana v znanih sonetnih ciklih, vendar opredeljuje dovolj nazorno pesnikovo navezanost na izročilo in učinkoviti nastop ob prelomu stoletja. Značilen za Slodnjakovo opredelitev je vsekakor ta poudarek, da je Kette »zmagovito zlomil mladoslovensko epigonsko pesništvo«, ne da bi se pri tem zgledoval po evropskih modernistih — v Kettejevem primeru gre tedaj za »reformatorsko«, ne za »revolucionarno« dejanje.

To spoznanje prevzemajo tudi drugi opisovalci Kettejeve poezije, tako že Bogomil Fatur v znanem eseju o slovenski liriki leta 1936: ta resda spretno parafrazira Ložarjeve in Slodnjakove misli o Kettejevem tradicionalizmu

s to oznako, da je pesnik v liriki pretežno opisen, preprost in harmoničen in da se v nji razodeva ravnovesje notranjega sveta ob pravi naivnosti, vendar se skuša pisec izogniti podedovani legendi o Kettejevi pripadnosti slovenski moderni s to formulacijo, da je ta pesnik — »prehodni človek«.

4

Tako tudi France Koblar in Joža Mahnič nista mogla dodati kaj bistvenega k tistim potezam Kettejeve osebnosti, ki so se nakazovale že v raznih zapisih med obema poizkusoma Ivana Cankarja in Antona Slodnjaka.

Res, da Koblarjeva monografija iz leta 1940 ni bila v celoti objavljena, saj beremo v pripombah k drugi izdaji Zbranega dela iz leta 1949, da je »moral odpasti velik del uvoda in zato ni bilo mogoče, obravnavati analize pesniškega teksta«, vendar sklepamo po pravici, da bi takšna analiza le z nadrobnejšimi dokazi dopolnila vse to, kar je pri Koblarju zapisanega o pesniku med leti 1940 in 1949. Tako obnavlja pisec že znano stilno izhodišče Kettejeve poezije v romantičnih in klasičnih besedilih in v ljudski pesmi, tako tudi že uveljavljeno misel o tradicionalizmu, saj da je pesnik »ostal ob novi struji najbolj na domačih tleh«, tako naposled tudi težnjo po prevladovanju »svobodnega ritma po prirodnem čutu« nad metrično prozodijo epigonskih formalistov.

V tistem soglasju z nekdanjim geslom o »prehodnem človeku« skuša Koblar najti ustrezno stilno formulacijo o prehodu med staro in novo poezijo s tem, da ugotavlja Kettejev realizem predvsem v tako imenovani objektivni poeziji in da odkriva impresionistične prvine pretežno le v lirskih pesmih. Omenjen je bil že Koblarjev prizadevni poizkus, da bi združil pri pesniku cerkvenoversko vzgojo in izpovedani panteizem v enoten doživljajski kompleks: kar je novega in sprejemljivega pri tem dvomljivem poizkusu, je vsekakor avtorjeva sklepna pripomba o očitni sublimaciji pesnikovega ljubezenskega doživljanja v bogoiskateljsko dilemo, saj trdi, da »bi se brez teh na pol mističnih občutij tudi ljubezenska pesem ne mogla zaključiti tako skladno in vzvišeno«.

Takšna je tudi razprava Jože Mahniča o Dragotinu Ketteju s podnaslovoma Življenje in osebnost ter Oznaka umetnosti v Obdobju moderne (1964):

Pisec obnavlja dovolj sistematično vse življenjepisne podatke, znane od pesnikovih vrstnikov do Antona Aškercera in od Nika Zupaniča in Josipa Ribariča do Franceta Koblarja ter veže izbor teh podatkov z nadrobним in nazornim opisom značilnih primerov iz vseh zvrsti Kettejeve poezije, in vendar mu naposled tudi ne preostane drugega, kakor da v zaključni sodbi o pesnikovi osebnosti znova združi vse to, kar je bilo napisanega od Cankarja do Koblarja. Tako ugotavlja, da »spada Kette med najbolj samorasle pojave v našem slovstvu«, da se je v njem »družilo in uravnovešalo kipeče čustvo z globoko mislijo in trdno voljo«, da je »kljub svoji mladosti dozorel v plemenito moško osebnost in ustvaril umetnine, ki so zaokrožena življenjska celota«, zvezo z domačim izročilom in pesnikovim odporom do modernizma pa opredeljuje z znanimi dognanji, da je Kette »zametaval umetniško jalovi formalizem domačih verzifikatorjev, a tudi individualistično in blazirano zahodnjaško dekadenco«, in da je »rasel iz tesnega sožitja s slovensko

zemljo, ljudstvom in njegovo poezijo ter iz duhovne dediščine genija naše slovstvene preteklosti Prešerna«.

Žal se tudi v tej skrbni obnovi že znanih dokazil izraža povsem očitno podedovana nelogičnost v sklepni sodbi o pesnikovi osebnosti, saj se da razbrati iz celotne Mahničeve razprave brez bistvenih pridržkov, da je Kette resda poeta natus v vsem obsegu klasičnega pomena te besede, po stilnem izrazu pesniškega dela pa izrazit tradicionalist, le da z individualizirano govorico, vendar vztraja pisec tako kakor Koblar in drugi pred njim pri znani legendi o četverici — Koblar zatrjuje, da je »Kette prvi vrh slovenske moderne«, Mahnič pa obrazloži ta obrazec z dodatnim opisom, da je bil pesnik »v svojem času v četverici modernih po svojih človeških stremljenjih in umetniški dognanosti brez dvoma največji«.

Tako vse kaže, da slovstveni zgodovinarji ob Dragotinu Ketteju nikoli ne vedo, kam iz zadrege. Ne le pesmi in pisma mladega samorastnika dokazujejo, da odklanja pesnik modernizem svojih tovarišev v vsem obsegu od subjektivizma do dekadence, in tudi vse poznejše kolikor toliko veljavne sodbe o pesniku potrjujejo Kettejev tradicionalizem — in vendar vztrajajo vsi, resda z obrobnimi ugotovitvami o Kettejevih zaslugah za reformo starih pesniških oblik, pri šolskem obrazcu o nedvoumni pripadnosti tega samorastnika slovenski moderni.

5

Beseda o podedovani nelogičnosti tedaj ni očitek posameznim raziskovalcem, le neizogibna ugotovitev o vztrajnosti stare legende o četverici. Dilema o tradicionalizmu ali modernizmu Dragotina Ketteja nasploh ni dilema, saj ni nikakršne izbire med dvema možnostima. Že prvi razbor življenjskih podatkov s pismi in pesmimi vred dokazuje, da se je idejna (ne: prijateljska) ločitev med Kettejem in tovariši začela že prej, preden je prišlo do kakršnega koli skupnega nastopa: vsaj že jeseni 1896, ko sta odšla Župančič in Cankar na Dunaj, ko je Murn ostal sam v cukrarni in je Kette zamenjal ljubljansko gimnazijo z novomeško.

Ob tej ločitvi s tovariši, malodane v samoti, sredi krize, začne Kette naglo dozorevati v pesnika, saj je bilo vse dotlej le priprava in poiskus. V ta uvod sodijo še vse tiste drobne umetnine iz zadnjega ljubljanskega leta, ki se tako pogosto pojavljajo v izboru slovenske lirike — Ah, zapojte; Le ti, dekle, ostani (Meglica vso vas že pokrivala je); Zaprta so njena okenca; Ptička; V samotah. Ta naivna, ponekod namerno naivna melodika prehaja še v prve novomeške pesmi ali s podobami razpoloženske lirike ali s prizvoki romantične anakreontike — Tam zunaj je sneg; Večer; Jagned; V mlinu; Aj, ta lepa krčmarica; Pred krčmo; Pijanec.

Metaforika in metonimika vseh teh Kettejevih pesmi pred znamenitimi sonetnimi cikli je še vsa ujeta v ljudsko izročilo, avdiovizualnost pesniških prisposodob je zlasti v epitetonih tako preprosto opisna kakor v pravljičah ali v otroških slikanicah:

Beli hram, beli mlin, bela pristava, bela gostilna, prebele desetice, beli javor, bele lilije, bele roke, bele, prebele grudi — zeleni vrt, zelena dolina, zelena trava, zeleni listi, zeleni rožmarinček, zelena lipa, zelena hoja, zeleni bor — zarudela lica, rumeno sonce, žarko sonce, zelena luna, rdeča luna, rdeča roža gartroža — drobni slavček, drobne resedice, drobne strune,

drobni plamen, blede ščip, daljni zvon — sladko vince, sladka čustva, sladke pesmice, sladke besedice — in naposled še onomatopoeični domisleki, kakor tisti klic sinice, ki ga prevzema tudi Oton Župančič: Fuj, fuj, cicifuj!

V teh pesmih, ki domiselno obnavljajo nezastarele prvine ljudskega izročila, je zajeto prvo poglavje Kettejevega življenja — poglavje, ki prekriva z očarljivo zgovornostjo mladeniške prirsčnosti in lahkotnosti, šegavosti in hudomušnosti, vse tegobe tiste nezaželene vsakdanjosti iz Maeterlinckove primere o »l'humble et inévitable réalité quotidienne«:

V tej pripovedi so le na redko posejane takšne bridke izpovedi, kakršne so zapisane v sonetu Na očevem grobu, da je »življenje sovraštvo, večer boj«, in da pesnik »potuje pot negotov, brez smotra, brez prijateljev, drugov, brez srčce, sam«, ali takšne besede o »križani in pokopani mladosti« kakor v poznem sonetu V kripti, ali takšno priznanje o samomorilni samoti, ki jo poteši le še posmrtno sožitje z naravo, izpričano v Melanholičnih mislih: Skozi gozd je šel, skozi temen gozd — v srcu žalost in bridkost.

Kar tega samorastnika tako zelo razlikuje od drugih nadarjenih mladeničev, ki bi neizogibni nemir čutov in čustev radi preoblikovali v nazorne podobe iz svojega življenja, se zrcali v pesnikovi težnji, da bi se kakor že koli dvignil nad neurejeno gmoto bežnih dogodkov in da bi osvetlil neizogibne epizode tega svojega nemira iz neke notranje distance, če drugače ne, vsaj s preizkušenim prizvokom romantične ironije. Ta problem je zaslutil že Ivan Cankar, ko govori o tej ironiji, ki da je nekako prirojena, ne s filozofsko špekulacijo privzgojena, in tu primerja prijatelja z velikimi zgledi iz preteklosti, saj zatrjuje, da so »največji umetniki bili skeptiki, nehote, kajti tudi dvom jim ni bil princip«.

S to Kettejevo težnjo po distanci se družijo povsem očitno tudi namera po čistem in neponarejenem zapisu mladostnega nemira. Nekaj tega je zapisanega celo še v pismu Župančiču 18. junija 1898, takrat, ko se že iztekajo Kettejeva učna leta, saj tu govori o razliki med pisano in govorjeno besedo s to značilno primero: »Saj veš: pismo je le pismo: vrt Ludvika XIV.: vse lepo obrezano, prirezano, pristriženo, prismuknjeno. 'Alles wohl dressiert, in spanische Stiefel eingeschnürt.' Živ pogovor pa je angleški vrt, ki se v njem čutiš tako prostega, domačega, naravnega.«

Tako prerašča Dragotin Kette že v prvem poglavju svoje pripovedi o življenju prvotno navezanost na ljudsko izročilo, zakaj iz te značilne dvojnosti, ki se izraža v težnji po ironični objektivizaciji bežnih doživljajev in v neugnani vnemi po preobrazbi tega življenjskega gradiva v neponarejeni pesniški zapis, se spočenja tista individualizacija Kettejeve govorice, ki jo Ivan Cankar opisuje z zanosno besedo, da je to — »prava novorojena slovenska pesem«.

S to novorojeno govorico se začenja drugo in sklepno poglavje v pripovedi o življenju mladega pesnika — tisto poglavje, ki se ujema z osrednjo mislijo Maeterlinckove metafore o vsakdanjem in o višjem življenju, o tem, kako mora sleherni človek najti »pour lui-même une possibilité particulière de vie supérieure«:

Spodbuda za to dolgo pot iz vsakdanjosti v višje življenje je bila le epizoda, bežna in nepomembna, mladostna in malomestna, malone absurdna v družbeni, ali če hočete, celo v razredni situaciji. Vse govori o tem, življenjski podatki o kritičnem letu 1897 in vsebinski premiki v zrelih pesmih

tega leta — o tem srečanju med novomeško lepotico Angelo in pesnikom Kettejem: bilo ji je petnajst let, tej hčeri uglednega sodnega svetnika, in njemu že enaindvajset, temu študentu, takrat še brez mature in že potrjen po cesarsko-kraljevskem odloku za triletno vojaško službo.

Ta tako bežna in absurda epizoda se spremeni kakor po usodni danosti v tragično peripetijo in iz te peripetije se rodi zaključno poglavje Kettejeve zgodbe — zgodbe o neizljubljeni ljubezni:

Doživetje nedoživetega — to je agens tiste metamorfoze v pesnikovi psihi, ki spreminja čutni nemir v čustveni zanos. In vendar se to doživetje spreminja v pesnikovi govorici šele polagoma v nov izraz, saj je med prvimi pesniškimi zapisi o tem usodnem srečanju še veliko takšnih, ki so le višja oblika nekdanje anakreontike, tako vse te igrive variacije na eno in isto temo, na slo po nedosežnem — Sapica pihlja, Lastovica prišla, Angelini, Vrnitev, Kadar za gorami, Ljubi me, deklica, Šum vira in zefira. In še in še. In med vsemi temi, na elegični mol nedoživetega ubranimi variacijami malodane edina, povsem individualizirana mojstrovina nove romantike, v zamolklem sordinu otožnega nokturna izoblikovana serenada — Na trgu.

In vendar zaznavamo vse te prve odmeve po doživetju nedoživetega le kakor napoved tiste drame, ki je v celoti zajeta šele v sedmerih sonetnih ciklih iz leta 1898:

Eros je vse — to je geslo te drame, zapisane v predsmrtnem dnevniku mladega pesnika, ki ga je doživetje neizljubljene ljubezni spremenilo iz mladeniča v moža, in ta zgodba se obnavlja v sonetnih ciklih malone tako nazorno kakor po dramaturških zakonih minulega stoletja zaokrožena celota med prologom in epilogom z ekspozicijo in sprožilnim momentom, z zapletom in krizo, z razpletom in katarzo.

Tako napoveduje uvodni cikelus *Slovo* zgodbo o neminljivosti neizljubljene ljubezni, ki se v zaključnem ciklu *Izprehod* izteka v spoznanje, da vodi poti do resnice, zajete že v sami naravi, le skozi izpoved neponarejenega čustva:

V ta okvir je zajeta tragična zgodba peterih sonetnih ciklov — *Spo- mini* nakazujejo malodane z realističnim opisom brezupno situacijo med pesnikom in novomeško lepotico, očitno protislovje med pesnikovim notranjim bogastvom in dekletovim družabnim ugledom: to je zapisek o odporu mladega intelektualca, ki stavi svoje umske darove na tehtnico ob javni blišč bogate gospodične — *Tihe noči* ponazarjajo sprožilni moment pesnikove drame: družbena različnost se izteka v spoznanje o zakonitostih neizljubljene ljubezni z obnovo znane legende o ljubimcih, ki ju loči nemila usoda, da sta združena šele po smrti — *Črne noči* potekajo v diabolični dialektiki: kaj, če zvestoba neizljubljeni ljubezni morda le ni prevara, čemu naj bi ne živel samo svojim čutom — *Adrija* stopnjuje v tragično krizo nasprotovanje med čuti in čustvi, prebujena moška sla izziva nasprotovanje med hrepenenjem in strastjo, tako da se iz podedovanega dualizma duše in telesa poraja dvom o usodni dvojnosti erosa — *Moj Bog* šele ponazori razplet in katarzo: Eros je vse, bivanje in harmonija, in tako se panerotizem izenači s panteizmom; to je veroizpoved dozorele mladosti, preobrazba čutnosti v čustvo, humanizacija vsega življenja v treh parafrazah panteizma — prvotna moč, vsepričujočnost te moči, ta edina luč, ki je več kot enega življenja vredna, več kot ene, več kot ene smrti.

To drugo, zadnje, predsmrtno poglavje v zgodbi Kettejevega življenja, zajeto v sonetnih ciklih, ponazarja tisto trojnost, ki jo pesnik v svojih zapiskih prisoja zrelemu človeku: domišljijo, razum, spomin. Domiselni, možat, nadarjen: te lastnosti pripisujemo Dragotinu Ketteju, kadar govorimo o njegovi osebni podobi. Nadarjeno, možato, domiselno je Kette preoblikoval gradivo svojih mladih dni, ki mu jih je usoda že tako kmalu do malega preštel: takšno je njegovo delo. Pa bi ne bilo dovolj: zakaj priznati moramo, da je presnoval to nezajetno življenjsko gradivo v zaokroženo umetnino, in to njegovo domiselno snovanje razodeva takšno zavestno zbravnost, kakršno podeli življenje samo tistim, ki dozorevajo v somračnem znamenju prezgodnje smrti.

Ta radoživa in razgibana, vsestransko stopnjevana zavest oživlja nerazsežni doživljajski svet tega poeta v razsežno lirsko pokrajino, vso ožarjeno z nelomljeno svetlobo prebujene čustvenosti, še več: ta zavest, ki spreminja čutni nemir v čustveni zanos, prodira z bridko vedrino tudi v senčne predele te pokrajine — v predele podedovanega tradicionalizma.



Bojan
Štih

O Ketteju in Kosovelu

(list iz dnevnika, maj 1976).

Noč v Celju. Sedim v hotelski sobi, v eni izmed tistih sob, ki nimajo ne obličja in ne vsebine. Mišle pa je v tistem minulem času, ko sem štiri leta delal v celjskem gledališču. Doba, ki mi je razkrila toliko pomenov in smisla v življenju in delu kot morebiti nobena druga. Berem Cankarjev članek o Ketteju iz leta 1900. Če bi danes tako pisal o svojem prijatelju pesnik, kot je pisal mladi Cankar o mladem in žal takrat že mrtvem Ketteju, bi sedanji čuvarji reda in miru v naši literaturi takoj spregovorili o kliki in izrekli kazen in prekletstvo. Istega leta je Cankar iznašel tudi oznako takega izreka: *literarna policija*. To je bilo v znamenitem *Literarnem pismu*, ki ga je Cankar objavil v Slovenki 15. septembra 1900. Kdo bi zdaj našteval vse naše literarne policaje od protestantske dobe do danes, ki so skrbeli in skrbijo za razumni literarni red v slovenski literaturi, zakaj »nepisan zakon veleva, da se je treba ozreti prej na desno in levo in celo za hrbet, predno se napiše besedo«. Žrtev literarne policije je bil Kosovel in žrtev je bil tudi Kette. Ta naša literarna policija, ki bi bilo o njej treba napisati debelo knjigo, a ta knjiga bi se morala imenovati *Zgodovina posebnih odlik našega poštenega slovstva*, je seveda izdelala v preteklih štirih desetletjih tako dognano metodo pisanja, upravljanja in zdaj tudi telefoniranja, da človek večkrat v resnici ne ve, ali ima opraviti s poštenimi humanisti ali pa z zvitimi policaji v literarni preobleki tradicije in klasičnosti. Morebiti je glede na predmet, ki o njem razmišljamo, oznaka literarna policija resda preostra, a kaj pomaga, ko pa je to opredelitev zapisal Ivan Cankar. In to v mladih letih. Ko berem Cankarjev plaidoyer za Ketteja, vem, da se moramo čimprej osvoboditi vseh oblik literarne policije,