

SLAVISTIČNA  
REVIJA

ZADNAY ČEV ZBORNİK

SRI

**Uredniški odbor—Editorial Board:** Varja Cvetko Orešnik, Aleksandra Derganc, Miran Hladnik, Marko Juvan, Tomo Korošec (**odgovorni urednik—Executive Editor**), Irena Orel, Vladimir Osolnik, Aleksander Skaza (**glavni urednik za literarne vede—Editor in Chief for Literary Sciences**), Ada Vidovič Muha (**glavna urednica za jezikoslovje—Editor in Chief for Linguistics**).

**Tehnični urednik—Technical Editor:** Vojko Gorjanc.

**Časopisni svet—Advisory Council:** France Bernik, Zoltan Jan, Janko Kos, Jože Pogačnik, Jože Toporišič, Franc Zadravec.

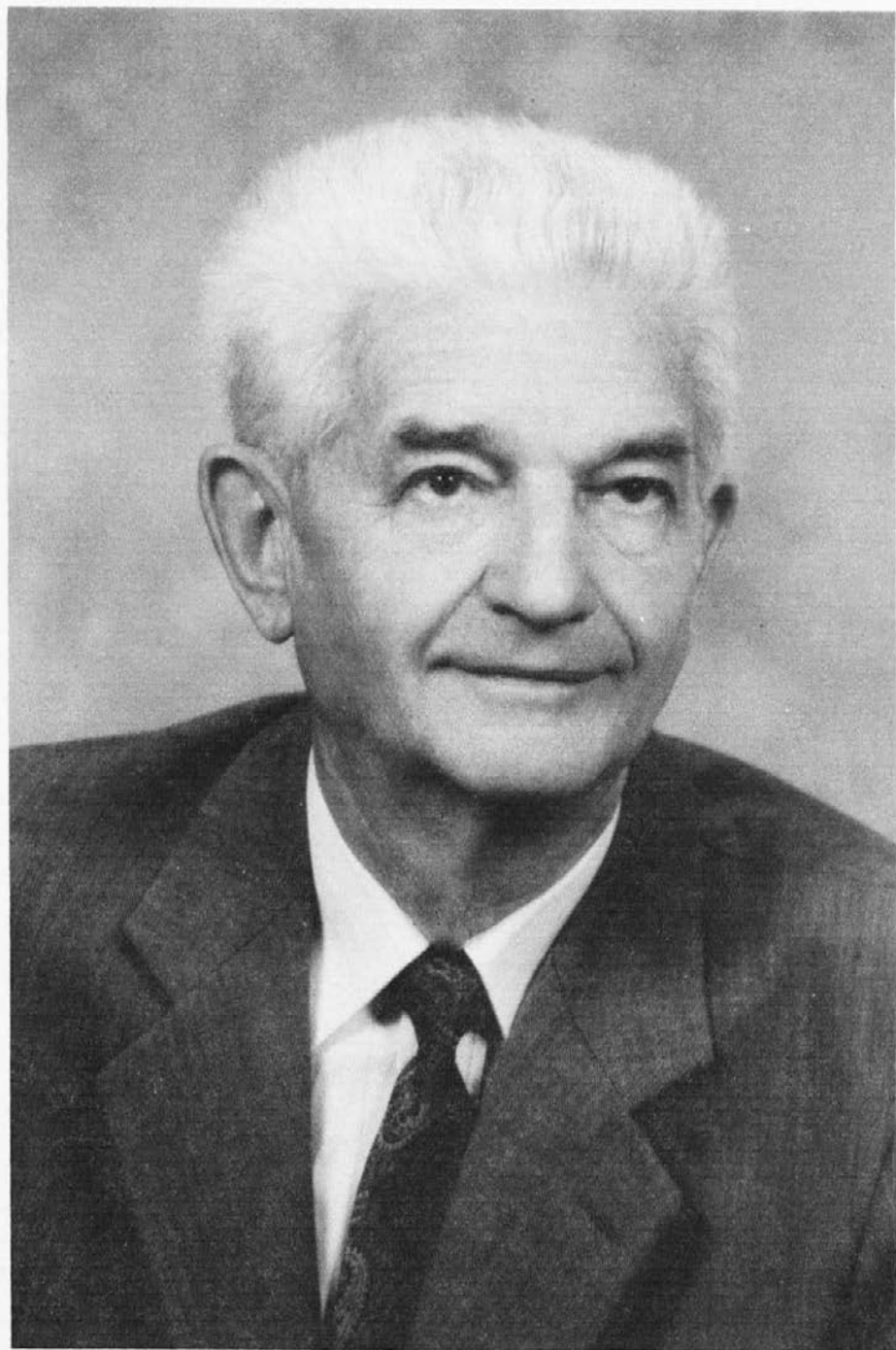
**Naslov uredništva—Address:** Slavistična revija, Aškerčeva 2/II, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Žiroračun pri Slavističnem društvu Slovenije: 50100-678-45265 (za SR). Naročnina velja do odpovedi. Odpovedi le ob koncu leta. Cena letnika za posameznike 4.000 SIT, za člane Slavističnega društva Slovenije 3.000 SIT, za študente 2.000 SIT, za inštitucije in knjigarne 6.000 SIT. — Price of yearly subscription for foreign countries 38 USA \$.

**Natisnil—Printed by:** PLANPRINT, d. o. o., Ljubljana. **Naklada—Circulation:** 1200 izvodov — 1200 copies.

ISSN 0350-6894

Po mnenju Ministrstva za znanost in tehnologijo (415-12/92, 24. 4. 1992) šteje Slavistična revija med proizvode, za katere se plačuje 5-odstotni davek od prometa.



*Akademik profesor dr. Franc Zadavec*

SP805105





Zbornik pripravila in uredila  
Matjaž Kmecl in Aleksander Skaza  
s sodelovanjem Vojka Gorjanca.

ZABRAVAČEV ZBORNIK

## VSEBINA

### I

Gregor KOČIJAN, Kratka pripovedna proza v prvem desetletju našega stoletja (brez Cankarja) .....	9
Aleksandar FLAKER, Cankarovi (bečki) prostorni kontrasti .....	39
Jožica ČEH, Cankarjeva metafora v vinjetnem obdobju .....	45
Gerhard SCHAUMANN, Srečko Kosovel's Europagedichte .....	59
Marija STANONIK, Slovenska knjižna pravljica v prvi polovici dvajsetega stoletja .....	67
Taras KERMAUNER, Vir politične revolucije v osebni prelomni odločitvi .....	85
Boris PATERNU, Razvojna črta Krakarjeve lirike .....	103
Gerhard GIESEMANN, Ein Zyklus, der es in sich hat: <i>Šel je popotnik skozi atomski vek</i> von Matej Bor .....	111
Silvija BOROVIK, Humor, ironija in groteska v delih Janka Messnerja .....	127
Miran ŠTUHEC, Poetika izmikajoče se strukture (O romanu Ferija Lainščka <i>Astralni niz</i> ) .....	135

### II

Jože POGAČNIK, Janez Trdina in Paskoje Antun Kazali .....	147
Rudolf NEUHAUSER, Anton Čehov und Josip Murn: Zur existenziellen befindlichkeit der <i>Moderne</i> .....	155
Zdzisław DARASZ, Polska glosa do sloveńskiego dialogu z dziedzictwem narodowej kultury .....	161
Staniša TUTNJEVIČ, Jedan prilog poetici istorijskog romana (Na primjeru romana <i>Derviš i smrt</i> Meše Selimovića) .....	171
Cvetka TÓTH, Čudovita pozornost na človečnost .....	179
Aleksander BIJELČEVIČ, Zgodovina slovenskega verza – skica .....	191
Peter SVETINA, Ujemanje besednega naglasa in melodičnega poudarka v slovenski ljudski pesmi in pesmi slovenskih protestantov .....	203

### III

Marko JUVAN, Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj .....	207
Janez VREČKO, Aristotel, mimesis in estetski doživljaj .....	225
Matjaž KMECL, Pogled na literarno tipologiziranje (Z dodatno pozornostjo do literarnih dejanj na prelomu 19. v 20. stoletje) .....	239
Darko DOLINAR, Štrekelj, Pypin in opredelitev literarne zgodovine .....	247
Meta GROSMAN, Kritika kot govorno dejanje .....	269
Janko KOS, K vprašanju o bistvu komedije .....	293
France BERNIK, O recepcijskih modelih v slovenski književnosti .....	307
Zoran KONSTANTINVIČ, Komparatistik als Methode .....	313

### IV

Ivan VERČ, Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj) .....	323
Aleksander SKAZA, Kronotop v groteskni strukturi romana <i>Peterburg</i> Andreja Belega .....	331
Адам Е. СУПРУН, Лексическая структура стихотворения Велимира Хлебникова <i>Косга умирают кони</i> .....	349
Rozka ŠTEFAN, O sonetizmu Leopolda Staffa .....	365

### V

Jože TOPORIŠIČ, Kopitar in J. Grimm ob Cločevem glagolitu .....	377
Franc JAKOPIN, Slavistična vrstnika Miklošič in Sreznjevski v Jagičevi osvetlitvi .....	391
Rado L. LENČEK, Jan Baudouin Courtenay – Vatroslav Oblak's Master and Teacher .....	405

## CONTENTS

### I

Gregor KOČIAN, Short Narrative Prose in the First Decade of the 20th c. (Excluding Cankar) .....	9
Aleksandar FLAKER, Cankar's (Viennese) Spital Contrasts .....	39
Jožica ČEH, Cankar's Metaphor in the Vignette Period .....	45
Gerhard SCHAUMANN, Srečko Kosovel's Europa Poems .....	59
Marija STANONIK, The Slovene Book-Length Fairy Tale in the First Half of the 20th c. ....	67
Taras KERMAUNER, The Source of Political Revolution in a Personal Fateful Decision .....	85
Boris PATERNU, The Developmental Line of Krakar's Lyrical Poetry .....	103
Gerhard GIESEMANN, A Cycle Containing Matej Bor's <i>Šel je popotnik skozi atomski vek</i> .....	111
Silvija BOROVIK, Humor, Irony and the Grotesque in Janko Messner's Works .....	127
Miran ŠTUHEC, The Poetics of Elusive Structure (On the Novel <i>Astralni niz</i> by Feri Lainšček) .....	135

### II

Jože POGAČNIK, Janez Trdina and Paskoje Antun Kazali .....	147
Rudolf NEUHÄUSER, Anton Chekhov and Josip Murn: On the Existential Situation of the <i>Moderna</i> ...	155
Zdzisław DARASZ, A Polish Gloss on the Slovene Dialogue with the Legacy of Folk Culture .....	161
Staniša TUTNJEVIČ, A Contribution to the Poetics of the Historical Novel (On the Example of Meša Selimović's Novel <i>Derviš i smrt</i> ) .....	171
Cvetka TÓTH, Wonderful Attention to Humaneness .....	179
Aleksander BJELČEVIČ, The History of Slovene Verse – A Sketch .....	191
Peter SVETINA, The Agreement of Word Accent and Melodic Stress in Slovene Folk Songs and in Songs by the Slovene Protestants .....	203

### III

Marko JUVAN, A Question on Literariness – Some Initial Observations .....	207
Janez VREČKO, Aristotle, Mimesis, and Aesthetic Experience .....	225
Matjaž KMECL, A View of Literary Typologization (With Additional Attention to Literary Activitiess at the Turn of the 19th c.) .....	239
Darko DOLINAR, Štrekelj, Pypin, and the Definition of Literary History .....	247
Meta GROSAN, The Critique as a Verbal Act .....	269
Janko KOS, On the Question of the Essence of Comedy .....	293
France BERNIK, On Models of Reception in Slovene Literature .....	307
Zoran KONSTANTINVIČ, Comparativism as Method .....	313

### IV

Ivan VERČ, Tears for Hecuba (Dostoevsky, Turgenev, Tolstoy) .....	323
Aleksander SKAZA, Chronotopos in the Grotesque Structure of Andrei Bely's novel <i>Petersburg</i> .....	331
Adam E. SUPRUN, The Lexical Structure of Velimir Xlebnikov's Poem <i>Kogda umirjat koni</i> .....	349
Rozka ŠTEFAN, Leopold Staff's Sonnetism .....	365

### V

Joze TOPORIŠIČ, Kopitar and J. Grimm on the Glagolita Clozianus .....	377
Franc JAKOPIN, The Slavic Contemporaries Miklošič and Sreznjevskij from Jagić's Viewpoint .....	391
Rado L. LENČEK, Jan Baudouin Courtenay – Vatroslav Oblak's Master and Teacher .....	405



S tem zbornikom želimo sodelavci in uredniki delovno počastiti sedemdesetletnico slovenskega literarnega zgodovinarja, akademika in univerzitetnega profesorja Franca Zadravca. Ne glede na to, da se je jubilej »dogodil« že pred dvema letoma – priprava zbornika je pač zahtevala svoj čas – naj tudi ob tej priložnosti ponovimo voščila in izraze spoštovanja do njegovega obsežnega in sijajnega opusa! Ob avtorjih v zborniku se voščilom pridružuje bržkone celotna slavistična javnost, izrecno pa še:

Marja Bešter  
Marija Cvetek  
Aleksandra Derganc  
Vojko Gorjanc  
Kajetan Gantar  
Bruno Hartman  
Miran Hladnik  
Zoltan Jan  
Miha Javornik  
Niko Jež  
Hermina Jug – Kranjec  
Tomo Korošec  
Simona Kranjc  
Marko Kranjec  
Albinca Lipovec  
Alenka Logar Pleško  
Juraj Martinović  
Dušan Nečak  
Gerhard Neweklowsky  
Irena Novak – Popov  
Vladimir Osolnik  
Marija Pirjevec  
Breda Pogorelec  
Andrej Rozman  
Tomaž Sajovic  
Igor Saksida  
Jože Sever  
Anka Sollner Perdih  
Marko Stabej  
Dragi Stefanija  
Jože Šifrer  
Alenka Šivic – Dular  
Jadranka Šumi  
Nace Šumi  
Boris Urbančič  
Ada Vidovič Muha  
Janez Zor

Kakor je literarno ustvarjanje resnobno delo, je tudi Tvoje znanstveno raziskovanje besedne umetnosti vsekoli resnobno in zaradi tega ostaja v naši duhovni zakladnici pobuda njim, ki se vanj poglabljajo.

Janez Rotar

Slavistično društvo Slovenije  
Znanstveni inštitut Filozofske fakultete

## KRATKA PRIPOVEDNA PROZA V PRVEM DESETLETJU NAŠEGA STOLETJA (BREZ CANKARJA)

Razprava predstavlja kratko prozno bero v prvem desetletju našega stoletja, in sicer brez razčlenjevanja Cankarjevega tovrstnega deleža. S kratko pripovedjo se je v obravnavanem času ukvarjalo kar precejšnje število pripovednikov, ki pa – razen manjšega števila (npr. Meško, delno Kvedrova) – niso iskali rešitev v inovacijah modela pripovedne proze po Cankarjevem zgledu, marveč večinoma ostajali pri različicah tradicionalnega načina pisanja oz. oblikovanja kratke pripovedi.

The paper presents the production of short prose in the first decade of the 20th c., but without analyzing Cankar's share of this prose. At the time a sizable number of authors wrote short prose. However, with a few exceptions (e.g., Meško, to some extent Kveder), they did not seek the solutions in innovating upon the short prose model following Cankar's example, but in most cases stayed with the variants of traditional short prose writing and form.

### 1900

V letu 1900 sta izšli dve zbirki kratkih pripovedi: Zofke Kvedrove *Misterij žene* in Josipa Kostanjevca *Iz knjige življenja I*. Kaj takega se dotlej še ni zgodilo. V 90. letih so bile zbirke redkost (Funtek 1891, Govekar 1897, Cankar 1899), zdaj pa se začne obdobje, ko vse do leta 1918 ne mine leto, da ne bi izšla vsaj ena zbirka (izjema je leto 1910).

Zofka Kvedrova je s pisanjem svoje sodobnike prijetno presenečala. Polnila je (velikokrat pod psevdonimi, vendar vse pogosteje s pravim imenom) podlistka tržaške Edinosti in Slovenskega naroda, zaželena je bila v Rdečem praporu, Ilustrovanem narodnem koledarju, Prvem majniku in Slovenki (tudi v prejšnjih dveh letih), mogoče jo je bilo srečati v Domu in svetu in Ljubljanskem zvonu. Leta 1900 je nastopila s svojo prvo zbirko kratkih pripovedi z naslovom *Misterij žene*. Takih svojevrstnih nenaslovljenih kratkih pripovedi dotlej ni objavljala (primere je za poskušnjo predstavila v Rdečem praporu in Slovenki). Zbirka vsebuje 28 izjemno kratkih besedil (dvajset od nekaj manj kot 100 do nekaj nad 200 besed in osem od nekaj nad 300 do malo čez 500 besed). Gre za skice, obrisne portrete žensk, ki trpijo kot matere, žene, delavke, državljanke. Vse je prežeto s temnimi barvami, pretresljive so zlasti tiste, ki razkrivajo žensko kot trpinko (ne glede na družbeni sloj in status). Krajše so primeri »pesmi v prozi« z bolj ali manj opaznim nagnjenjem k deepizaciji in s prevladovanjem retoričnih sredstev, manj metaforike. Vsemu temu ustreza tudi skladenjska struktura, saj je ponekod parataktičnost prevladujoča (1., 3., 7. itd.), ni pa vidnejše ritmiziranosti. Daljši sestavki so primeri črtnice proze. Zbirka izzveneva proti moškemu šovinizmu in je obenem kritika obstoječih razmerij do ženske, še posebej kot družbenega bitja. Kvedrova se tudi z literaturo bojuje za žensko emancipacijo. Le manjše število pripovedi deluje literarno celostno, sicer je vedno v ospredju ideja, ki jo pisateljica ponuja na pripovedni način.

Z *Misterijem žene*<sup>1</sup> je Kvedrova skušala prispevati k spreminjanju tradicionalnega modela kratke pripovedi; ponudila je svojo varianto, ki je pozneje sama ni več uporabljala ali samo izjemno. Tudi drugih pripovednikov ni spodbudila, da bi ji sledili, zato kaj podobnega srečamo zelo poredko. Kot je videti iz njenega nadaljnega pisanja, je v večji ali manjši meri sledila Cankarju, obenem pa ohranjala navezanost na tradicionalni<sup>2</sup> model.

V četrtem letniku Slovenke (1900) je največ kratkih pripovedi objavila Ivanka Anžič-Klemenčič, po nekaj pa Zofka Kveder, Ivo Šorli, Franjo Klemenčič, Josip Regali idr.<sup>3</sup> Zadnji je v letih 1899–1900 objavil štiri kratke pripovedi v Slovincu (*Vstop v življenje, Smrtni angel, Blaznost in Damijan Čuk*), s katerimi se je začel uvrščati med tiste, ki so nadaljevali s tradicionalnim modelom kratke pripovedi in uresničevali svojo varianto realističnosti. Toda treba je poudariti, da je Regali v delu svojih pripovedi (o tem priča poznejša zbirka *Reliefi*, 1905) dosegel v upovedovanju visoko stopnjo dovršenosti. Prvi dokaz za tako trditev je v tem letniku Slovenke objavljena pripoved *Opekar*. Regali je nadaljeval s kersnikovskim načinom pripovedovanja, vendar ni posnemal Kersnikove lapidarnosti, marveč se je rad prepustil opisu, daljšemu poročanju in poudarjeni psihološki obravnavi. Življenje, dogodki, predmetni svet so prikazani na podlagi mimetiziranja stvarnosti. Karakterizacije so zgoščene, jedrnate, zgodba je logično izpeljana, vse dogajanje je v tesni medsebojni odvisnosti, motivacijski sistem deluje. Zaradi snovno-motivne podlage (prikazan je proletarski živelj), izjemno plastičnih podob ljudi, efektnih pripovednih prizorov, poudarjenih posebnih osebnostnih lastnosti središčne osebe itd. je Regali s to pripovedjo pravzaprav predhodnik Prežihovega Voranca.

<sup>1</sup> Dokaj nenavadno sodbo o zbirki je izrekel O. Župančič v sestavku *Moderna črtica pri nas v prvem letniku Slovana*: »Zofke Kvedrove 'Misterij ženske' ne spada pravzaprav v literaturo, ampak v kulturno-socialno zgodovino. Tisti sestavki so literarno neokusni, nje vizionarne slike pretirane, nje simbolizem plitek; 'misterij žene' je del takozvane 'Vera-literature', s tendencami, ki preveč diše po demagoštvu in nimajo z literaturo ničesar opraviti« (1902/03: 25).

I. Cankar pa je v sestavku *Skizzen in časniku Der Süden* (1900) *Misterij žene* označil: »Pred kratkim je izšla knjiga Zofke Kvedrove..., ki je takoj zbudila splošno pozornost. To je drzna knjiga. Mlada gosposkična pripoveduje v kratkih črticah, v suhih, lapidarnih stavkih usodo ženske, in sicer predvsem ženske iz ljudstva. Razen dveh ali treh črtic, katerih stil spominja na nenaravni, zaviti način izražanja Dunajčana Petra Altenberga, učinkujejo vsi ti trenutni posnetki iz življenja ženske globoko in trajno. Zofka Kvedrova je nesporno najbolj nadarjena slovenska pisateljica in obžalovanja vredno je, da znajo le maloštevilni ceniti pomen te nove, polnovredne osebnosti, medtem ko ji velika množica zaradi svojega nezaupanja do vsega novega, zaradi sovražnega drznosti in gotovo tudi zaradi napačnega razumevanja njenih namenov ostaja tuja in je ne razume« (prim. Cankarjevo ZD XXIV, 92).

<sup>2</sup> Pod izrazom »tradicionalen« bomo pojmovali model kratkoproznega pisanja, ki se je izoblikoval in uveljavil z Jurčičem, Kersnikom in Tavčarjem. Po slogovni plati gre za postromantično in realistično usmeritev ter za trdno podlago v mimetičnosti in epskosti. Izraza tradicionalen nikoli ne uporabljamo pejorativno, s tem označujemo le lastnosti, ki izvirajo iz kratkoproznega pisanja v naznačeni preteklosti. O vprašanju tradicije prim. B. Paternu, Ivan Cankar in slovenska tradicija, *Slavistična revija* 1969, F. Bernik, Cankarjeva tradicionalna črtica, SR 1979 in J. Pogačnik: Pojem književne tradicije v znanosti o književnosti SR 1993.

<sup>3</sup> I. Cankar je v Slovenki objavil kratki pripovedi *Umirajoči ljudje in Rdeča lisa* ter dolgo novelo *Jesenske noči*; poleg tega nekaj črtic srečamo v Slovincu, Slovenskem narodu in Životu.

Ljubljanski zvon, ki je to leto vseboval tudi prilogo Prešernov zbornik z nekaj kratke proze, ubrane na Prešernovo življenje (F. Zbašnik, K. Meško, J. Kostanjevec, F. Govekar, R. Murnik), je ob Cankarjevi dolgi noveli *Smrt kontrolorja Stepnika* objavil še vrsto kratkih pripovedi, ki so v večini uresničevale tradicionalni model (Josip Kostanjevec *Utrinki*, Rajko Perušek *Med krajišniki*, Ivan Prijatelj *Stari Boc*, Fran Zbašnik *Elza*, sem bi uvrstili tudi začetniško pripoved Iva Šorlija *A zakaj?*). Iz tega okvira poleg Cankarja izstopa le Ksaver Meško s kratko pripovedjo *Bil je človek*. Pisatelj upošteva cankarjanski model<sup>4</sup> in bivanjske stiske osrednje osebe ponazarja z nepovezanimi situacijami, polnimi obupa in notranje razdvojenosti. Čustvenoizpovedni deli se prepletajo z rahlo reflektivnostjo, kompozicija je fragmentarizirana. Od Cankarja se tudi tokrat Meško razlikuje po večji rabi retoričnih sredstev in poudarjeni razčustvovanosti. Približa pa se mu z zastrtostjo obrisov tako okolja in predmetnega sveta kot ljudi.

Josip Kostanjevec se v *Utrinkih*, ki jih je nadaljeval naslednje leto, v treh pripovedih ukvarja z ljubezensko temo, ki ima vedno nesrečen konec, četrti utrinek pa je posvečen spominu in podobi Frana Gestrina. Osrednji liki so trški izobraženci. Bili bi krivični, če bi v zvezi s Kostanjevcem govorili le o epigonstvu, zagotovo pa ne gre za odstopanje od že znanega modela in nekaterih pripovednih lastnosti, ki so blizu vodilnim prestavnikom iz obdobja realizma. Pisatelj je vztrajno nadaljeval kratkopropno tradicijo.

Na pripoved *Bil je človek* se po načinu pripovedovanja navezujejo tri Meškove črtice, ki jih je objavil v Knezovi knjižnici pod skupnim naslovom *Iz mojega dnevnika (Izgubljena duša, Gozdna romanca, Življenja večerna molitev)*. Vse tri pripovedi so lirizirane, pri čemer so podprte zlasti z retoriko, in skrajno razčustvovane. Meško išče prisposodbe v naravi, z njeno pomočjo ustvari takšno ali drugačno ozračje, toda pri tem mu manjka subtilnosti, občutljivosti za zvočno-barvne nianse, ki jih pozna Cankar, kadar se ravna po impresionističnem slogovnem toku. Mešku tudi ni do »rafiniranih metafor«, o katerih je govoril Cankar.<sup>5</sup> Medtem ko je v *Gozdni romanci* skušal prizadetost izraziti z mnogimi vzkliki (»ah«), pa je v *Življenja večerni molitvi* ubral drugačen način izražanja in ga povsem približal psalmično-obrednemu nizanju priprošnje. Podobne kot prejšnje so štiri prvoosebne kratke pripovedi, ki jih je pod skupnim naslovom *Črtice* objavil v Knezovi knjižnici za leto 1901. *Besede otožnosti, Slika, Razne poti* in *Sen poletne noči* kažejo na pisateljevo doživljajsko preobčutljivost in razbolelost. Pripovedi večkrat postanejo rezultat teze (ki je sicer postavljena v ozadje) in pripovedovalec skuša s primeri dokazovati upravičenost take ali drugačne trditve. Pri tem mu pride prav okvirna pripovedna kompozicija z vloženo zgodbo kot dokaznim gradivom, ki naj tezo potrdi. Konci so v glavnem nesrečni, razočaranje nad življenjem in ljudmi je pravilo. Meško v tem ciklu črtic ob včasih kar potencirani sentimentalnosti niha

<sup>4</sup> O cankarjanskem inovativnem modelu kratke pripovedi prim. G. Kocijan, *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne*, 1996, 48–55, 225.

<sup>5</sup> V kritiki: »Popevčice milemu narodu«, Cankarjevo ZD XXIV, 62.

med epičnostjo in liričnostjo in se močno nagne k cankarjanskemu modelu kratke pripovedi.

V Domu in svetu je Pavel Perko objavil pripoved *Puci*, Janko Barle *Drobtine*, medtem ko je Fran S. Finžgar dve pripovedi iz mestno-izobraženskega sveta: *Šmarnic nikar!* in *Pomlad – se poslavlja*. V obeh pripovedih gre za idilično naravo, idealizirane književne osebe (v tem prednjačijo ženski liki), ki prizadeto doživljajo ljubezen; vse se konča nesrečno, tj. z neuslišanostjo. Finžgar pripoveduje po realističnem zgledu s pridihom idealizacije. Njegova kratka pripoved je v mejah tradicionalnega modela. Dramatična napetost in konciznost pisanja se razblinjata ob daljšem opisovanju narave in okolja. Vplivi impresionizma so šibki, njegovi opisi narave so skladni z mimezismom in podkrepjeni z odtokom razčustvovane mehknosti.

## 1901

Bogoslovci Alojzij Merhar, Frančišek K. Steržaj in Pavle Perko so svojo kratko prozo predstavili javnosti v Almanahu (slovenskih bogoslovcev, 1901), obenem pa so precejšnji del prostora v letu 1901 dobili v Domu in svetu. Središčni kratkoprozni prispevek v reviji so bile *Konture* Frančiška Steržaja. Ime cikla spominja na Cankarjeve<sup>6</sup> vinjete in Meškove silhuete, čeprav so pripovedni postopki drugačni kot pri omenjenih dveh. Steržaj je delno zagledan v alegoričnost in paraboličnost, pojavljajo se legendarni motivi, človeško življenje je večinoma nesrečno, rešitve išče v krščanskem verovanju, v svetu, ki mu je zemeljska sreča samo postaja na poti v onstranstvo. Ni mogoče reči, da se Steržajevega pisanja – podobno velja za Merharja (*Na tihem in na skrivnem*) in delno za Perka (*Usmiljenka*) – niso dotaknile stilno-nazorske značilnosti moderne, vendar se to močno izgublja spričo ideološko-moralizirajoče podlage, na kateri sloni celotno njegovo pripovedništvo. Alegorično-abstraktne konstrukcije spremljajo premišljevanja z retorično poudarjeno sintakso, ki je blizu svetopisemsko-obrednega sloga.

V reviji je zavel bolj svež veter, saj so nastopili mladi, ki so prinašali nove poglede in ki so na svoj način sledili sodobnim literarno-umetnostnim tokovom, sicer mestoma zadržano, vendar so iskali nove možnosti.

V Edinosti je v letu 1900 največ kratke proze objavila Zofka Kveder, s pripovedjo *V podstrešni sobici* pa se je oglasil tudi Abditus – Albin Prepeluh. Nadaljeval je s pripovedništvom, s katerim je začel 1897/98 v celjskih Svobodnih glasovih in v Prvem majniku. V letu 1900 je objavil tri kratke pripovedi v Rdečem praporu (*Zadnji pojav*, *Boj pravice*, *Pripovedka o zasebni lasti*), vendar jih je imel za premalo (kakovostne?) ustrezne, da bi jih ponatisnil v zbirki *Iz nižin življenja*, ki jo je izdal 1903. leta. V njegovih pripovedih je jasno izražena ideja o krivičnem družbenem redu in o nastopajočem proletariatu, ki se mu godi krivica. Idejna poan-tiranost njegovih kratkih pripovedi je močno opazna, skratka, mladi pripovednik –

<sup>6</sup>Cankar je v tem letu izdal zbirko *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, v Životu pa objavil programsko črtico *Ob zori*.

politik piše tendenčno literaturo in v njej zastopa dokaj radikalne socialne ideje. Zelo značilna je pripoved *V rudnikih* (Rdeči prapor 1901), v kateri je upovedil stisko rudarjev in njihovo stavko, ki se je razvila v individualno in kolektivno tragedijo. Prepeluh je pisal na realistični način in pri tem uporabljal bolj reportažne prijeme, ki so omogočali videz dokumentarnosti. Manj se je zgledoval po pripovednih in stilnih značilnostih moderne in novih modelskih poskusih, bil je zelo podoben novostrujarjem. Glede na socialno temo, ki jo je naš avtor najpogosteje obravnaval, spada v bližino kratke pripovedi, kakršno sta pisala Etbin Kristan in Zofka Kveder.

Kot smo že ugotavljali, je Ljubljanski zvon v prejšnjih letnikih nakazoval bolj ali manj prodorne usmeritve piscev kratke proze v inovativnost. Za leto 1901 kaj takega ne bi mogli trditi, ker je kljub mlajšim povsem prevladala realistično-naturalistična slogovna usmeritev s tradicionalnim modelom kratke pripovedi, vendar pa s težnjo po psihologiziranju in ubesedovanju bizarnih književnih likov ter motivov, ki so bili značilni za naturalistično pripovedništvo. V ta okvir spadajo Lojza Kraigherja *Irma*, Ivana Puclja pripoved *Na kolesu*, Marice Bartolove *Iz oblasti teme*, Engelberta Gangla *Marta*, Zofke Kvedrove *Moja prijateljica*, Iva Šorlija *Mož z železno krono* itd. Ivan Prijatelj se je z *Monologom pomladnjega večera* poslavljaval od leposlovja, sicer pa je omenjeni sestavek bolj esej kot pripoved v pravem pomenu besede. Njegov prispevek h kratki pripovedni prozi je bil skromen, čeprav po svoje zanimiv (v letu 1900 je v Ilustrovanem narodnem koledarju objavil »počitniško idilo« *Filozof*, v Slovenskem narodu pa pripoved *Avskultant Hren*). Narazumljivo je, da kot leposlovec – kljub podobnim ali enakim pogledom z vodilnimi predstavniki moderne na literaturo – ni skušal pogumneje hoditi po novih poteh, marveč je pretežno ostajal v mejah realističnega izročila.

Slovenki so v tem letu dali pečat: Kvedrova z dvema črticama pod skupnim naslovom *Daj nam danes naš vsakdanji kruh*, Regali s *Slepcom Matijo* in *Pripovedko o kmetu*, Cvetko Golar s pripovedjo *V leščevju*, Anžičeva pa je prispevala cikel štirih *Črtic iz življenja*. Golar, ki je bil v teh letih bolj zavzet s pesništvom, je že 1900 v Domu in svetu objavil »črtico iz vasi« *Njiva*, zdaj pa se je v pripovedi *V leščevju* oklenil tradicionalnega modela kratke proze. Tako kot v prejšnji tudi tu obravnava kmečko življenje in se motivno opira na naturalistično pripovedništvo, ki postavlja v ospredje determiniranost z dednostjo in okoljem.

V letu 1901 je Slovenski narod posmrtno objavil Kettejevo črtico *Zimska romanca* (bral jo je leta 1897 v novomeški Zadruzi),<sup>7</sup> medtem ko je Slovenski list leto prej natisnil *Pobožnost k Majci božji*, v tem letu pa »prizor iz narave« *Ob Savi*. Nobena pripoved ne pomeni kakšnega posebnega prispevka k slovenskemu pripovedništvu. *Ob Savi* kaže Kettejev smisel za opazovanje narave in dogajanja, s tem da mimetiziranje ni suhoparno, marveč barvito in precej slišno. Opisovanje narave in označevanje ljudi, ki jih s prijateljem srečujeta, je namreč slikovito zaradi epiteoneze in privlačnih personifikacij, k živahnosti pa prispevajo zvočni učinki, ki jih

<sup>7</sup> Prim. Kettejevo ZD II, 296–297.

pisatelj doseže z besedno stavo (govorjenjem ljudi), s komaj opazno onomatopoijo in z vpletanjem besedila ljudske pesmi. Iz pripovedovanja vejeta svežina in vedrina, ki zamreta ob drobnih prizorih človeškega nesoglasja (npr. mlada žena z otrokom in mož pijanec). Kettejevo navdušenje nad Ljubljanskim poljem je podobno Župančičevemu v pesmi *Ljubljansko polje*. Seveda gre za zgodnje Kettejevo pisanje, ki je po svoje obetalo in o katerem je Cankar menil, da ima prijatelj »imeniten slog«. <sup>8</sup>

Slovenski narod je to leto ob ne preveč zanimivi in dokaj skopi kratkoprozni beri objavil dve Murnovi pripovedi: *Romantična noč* in *Simpatija*. Prva je pisana na podoben način kot že prej *Kresna noč*, torej sta opazni lirizacija in impresionistična naravnost, medtem ko se *Simpatija* motivno ukvarja z bolj obdelanim področjem (zaljubljenost). Pripovedi kakovostno ne presegata povprečja takratnega pisanja. (Pozneje pesnika oz. njuno pripoved srečamo še leta 1902, in sicer Murnovo črtico *Penzionist* v Slovenskem narodu, in 1912, ko sta bili objavljeni v Domu in svetu Kettejeva pripoved *Sončnik in dežnik* in v Slovanu Murnova črtica *Navodnice*.)

Slovenski list je s svojo blago humornostjo in kramljajočimi kratkimi pripovedmi polnil Ivan Baloh; med drugim je objavil črtico *Na Kettejevem grobu*. Baloh je v tem listu sodeloval tudi v naslednjih dveh letih in tako nakopičil dovolj gradiva, da je lahko nastala samostojna zbirka, ki jo je leta 1905 izdal pod naslovom *Črtice*. Morda je imel večje ambicije, toda njegova pripovedna moč je bila precej skromna. Obdržal je tradicionalni model kratke pripovedi in realistično stilno usmerjenost. Njegove črtice (dolge od nekaj na 1000 do manj kot 2000 besed) so bile v večini bolj ali manj namenjene bralcem za zabavo. Pisane so »na kožo« povprečnega, manj zahtevnega bralca; pisatelj se ni trudil z drugačnostjo kratkega pripovedovanja, marveč mu je zadostovalo že znano in preizkušeno. Balohove pripovedi so velikokrat tezne in z bolj ali manj nevsiljivim poukom po zgledu krščanske moralke.

## 1902

Zofka Kvedrova v letu 1902 ni nič manj pogosto nastopala v slovenskem časopisju kot prejšnja leta, nikoli pa se ni (ne prej in ne pozneje) tolikokrat oglasila v Ljubljanskem zvonu kot tokrat. Objavila je pet kratkih pripovedi, izšla pa je tudi njena zbirka *Odsevi*. V tej zbirki, ki jo je založil Andrej Gabršček v Gorici in jo uvrstil v svojo Salonsko knjižnico, je zbrala osemnajst kratkih pripovedi in dve dolgi noveli (*Vaški roman* in *Telegrafistka*). V predgovoru, ki je nastal v Pragi, je zapisala, da je to »nekak dokument« njenega »duševnega razvitka«. <sup>9</sup> V ospredju so ženske

<sup>8</sup> Prav tam.

<sup>9</sup> V predgovoru je Kvedrova med drugim ugotavljala: »Pomladi 1898. sem stopila na pisateljsko polje; 'Markčeva strina', 'Sam', 'Gabrijela' so moji prvenci. 'Epizoda' in 'Vaški roman' so pisani nazadnje – v poletju 1900. – No mislim, da obsega ta zvezek vse moje težnje, vse, kar sem hotela in kar hočem povedati. Mlada sem še, pa upam, da pridem še kdaj do besede. – Nekateri moji javni in privatni kritiki mi svetujejo zdaj, da naj pišem brez tendence, zdaj zopet, da moram imeti idejo, smoter, namen, – tendenco. Jaz mislim, da imata srce in razum enako pravico, da zdaj ideje, zdaj čustva prevladujejo v naši duši, in po tem se ravnam.«



književne osebe iz kmečko-vaškega ali trško-mestnega sveta. Drugo je bolj poznala, pri prvem pa so jo pretresle zlasti usode kmečkih žena, ki so jih gnetle trde in neusmiljene razmere, velikokrat tudi moška grobost in oblastnost. Iz zbirke izseva pisateljčino nihanje, značilno tudi za poznejše pisanje, med pripovednim izočilom in značilnostmi, ki jih je prineslo novostrujarstvo (naturalizem), in na drugi strani cankarjanskimi novostmi. Kadar jo je prevzela socialna problematika, se je raje ozrla po tradicionalnem modelu kratke pripovedi, če pa jo je zanimalo notranje doživljanje književnih oseb oz. se je hotela izpovedovati, potem so ji bili bliže Cankarjevi prijemi in deepizirana proza. V prvo skupino spadajo pripovedi, ki bodisi obravnavajo s strastmi prepletene človeške drame (npr. *Vera, Tilda, Gabrijela*, tudi obe dolgi noveli) ali pa se ukvarjajo z drobnimi epizodami iz vsakdanjega življenja žensk, npr. *Vseh devet, Sam, Biciklistinja, Sestri*. V teh pripovedih prevladujejo epske sestavine s trdno fabulativno podlago, z motivi, ki so blizu naturalistični usmeritvi, navzoča je motivacijska logika itd. Druga skupina je cankarjansko usmerjena in zato je v ospredju lirizacija s čustvenimi izpovedmi, meditiranjem, razblinjenim dogajalnim zaledjem, z ozračjem, ki napoveduje življenjsko srečo ali pa melanholijsko »bolnih rož« (npr. *Ljubi me!, Blede rože, Sanje, Življenja!*).

Ljubljanski zvon sta leto 1902 skoraj v celoti kratkoprozno »okupirala« Zofka Kvedrova in Fran Zbašnik (osem prispevkov). Za Kvedrovo bi lahko rekli, da se v enem delu približuje Cankarjevemu načinu pisanja kratke pripovedi, in to bodisi v smeri družbene satire, npr. pripoved *Proti jutru*, ali vidnejše izpovednosti, npr. *Jaz sem bogata!*; v drugo skupino pa spadajo pripovedi, ki so bliže realistično-naturalistični slogovno-nazorski usmeritvi in temu primerno prilagajajo tudi kratkoprozne značilnosti (*Slika, Iz mirnega kraja*). Fran Zbašnik je nekaj več pozornosti zbudil z objavo »povestice« *Pastirica* v Knezovi knjižnici 1900, isto leto je v Prešernovem zborniku (Ljubljanskega zvona) objavil »črtico« *Nezakonska mati*, v Ljubljanskem zvonu 1902 pa kar serijo kratkih pripovedi. Večino objavljenega je imenoval črtica, pri čemer je vsaj dvakrat dokazal, da pojmuje to vrstno oznako zelo ohlapno in jo pripisuje sestavkom, ki nimajo s tem kaj početi. Zbašnik je bil široko razgledan, poznal je sodobne slogovne usmeritve, obvladoval je jezik itd. Toda kljub temu je redkokdaj presegel epigonstvo, ki ga je naslonil na Kersnika, Tavčarja in novostrujarje. Motivno so njegove pripovedi precej skromne, problemska tehtnost je šibka, zanimajo ga posebne vrste ljudi in nenavadno dogajanje, ne oddaljuje se od mimezisa vsakdana, epskosti in realističnega načina upovedovanja. To velja tudi za tokrat objavljene kratke pripovedi: *Genialen človek, Humaniteta, Za zabavo, V žalni obleki...* itd.

Začetni letnik Slovana<sup>10</sup> je objavil Kvedrove *Vsakanje tragedijo*, ki se loteva socialnega vprašanja in z indirektnim notranjim monologom razkriva duševno

<sup>10</sup> V prvem letniku Slovana (1902/03) je Oton Župančič objavil sestavek *Moderna črtica pri nas*, v katerem je na splošno opredelil črtičnost. Črtico je označil za »produkt nove dobe«, menil je, da je »demokratska po snovi« in da je »moderna umetnost po obliki aristokratsko rafinirana – in to tudi v svoji priprostosti«. Za poglobitnega uresničevalca te vrste proze je omenil Dunajčana Altenberga, opozoril na nekaj hrvaških črtičarjev, največ hvale pa je izrekel Ivanu Cankarju. Vinjete je postavil na prvo mesto, o Knjigi za lahkomišelnje ljudi pa je zapisal, da je v njej »oblika črtice sicer prekoračena, ki

stisko reveža, ki so ga odpustili iz bolnišnice in ki bi se rad vrnil domov, vendar ve, da bo samo povečal bedo, ki vlada v družini. Konec je nesrečen: doma ga zaman čakajo... V pripovedi prevlada dušeslovna analiza, ki se uresničuje skozi razmišljanje središčne osebe, kaj storiti. Pripovedovanje je v marsičem značilno za moderno slovensko pripovedništvo.

Ob Kvedrovi so v Slovanu izšle tri pripovedi Ivana Cankarja (*Pozdrav iz domovine, V temi in Izpoved*),<sup>11</sup> sodelovali so tudi Marica Strnad (*Ljubezen*), Fran Zbašnik (*Lea, Krst*), Josip Regali (*Jesenski večer*), Ksaver Meško pa je objavil *Romanco o beli cesti*.

Petnajstemu letniku Doma in sveta (1902) so dali s svojimi katkimi pripovedmi obeležje Meško, Finžgar in Steržaj. Objavljati je začel Milan Pugelj (pojavi se je kar s tremi sestavki), navzoči pa so bili tudi Ivan Lah, Ivan Šinkovec in Pavel Perko. Meško je objavil tri zanj zelo značilne kratke pripovedi: *Ob tihih večerih...*, *O čoveku, ki se je vračal* in *Mir božji*. Prvo začenja z meditiranjem o blagosti večerov, s katerimi so zvezani »često prav burni in veliki dogodki našega življenja«. In nato zvrsti spomine na materino Ljubezen (skrb ob bolezni), na zvestega prijatelja, ki je umrl, in doživetje tuje pokrajine (na Ogrskem), konča pa z domišljjsko predstavo o lastnem koncu, ko bo tudi »tih večer«. Pripoved je v precejšnji meri napisana po zgledu cankarjanske modelske inovacije, le da je očitna Meškova samosvojost in variantnost omenjenega modela (o zgodbi seveda ni mogoče govoriti, gre za fragmentarizirano povezovanje nesimultanih dogodkov, ki jim je skupen samo pojem »tih večer«; meditiranje in prvoosebna naredita pripoved intimno, sklepanje, da gre za avtobiografičnost, se zdi upravičeno itd.). Meško je s tem utrjeval svojo različico kratkoproznega modela, pri tem pa se ni izognil razčustvovanosti in svetobolni črnogledosti, ki je bila navzoča že prej in jo je mogoče srečati tudi pozneje. Po doživljanju podobna, vendar parbolično naravnana, z nekaj več refleksivnosti in s poudarki na minljivosti, je druga objavljena pripoved, tj. *Človek, ki se je vračal*, medtem ko tretja, *Mir božji*, izrazi svojevrstno novodobno svetobolje, ki ga pisatelj kanalizira v religiozno doživljanje, v mir vere, tako da ima svetopisemsko in obredno izrazje oz. prisposodabljanje simbolični in konkretni pomen. V tem se s Cankarjem bistveno razlikujeta. Prevladujeta nesrečnost in depresivnost; njegovo pisanje obvladuje razbolelost. Zadnji del pripovedi se ob iskanju tolažbe izlije v izpoved vere na psalmično-molitveni način in konča v ugotovitvi, da v njegovo srce »tolažilno lije tih mir – ...mir božji...«.

*Ob tihih večerih* in *Mir božji* sta pravzaprav Meškovi programski pripovedi (kar zadeva vsebinsko-izpovedno plat), ki potrjujeta njegovo privrženost netradicionalnemu kratkoproznemu modelu, čeprav se pisatelj vedno znova vrača k tradicionalnemu, če mu tako narekujejo snov, motivi in vsebinska izpeljava. Trditev o

se pa snovno ne da ločiti od 'Vinjet', ker je 'Knjiga za lahkomišelnje ljudi' samo korak dalje na istem potu...« Župančič se ne ukvarja z morfološko-vrstnimi značilnostmi črtice, marveč samo z izpovedno-vsebinskimi; njegovo pisanje o črtici je bilo bolj afirmativne narave (novost!) in se ni poglobljalo v njene strukturne lastnosti.

<sup>11</sup> Cankar je nekaj črtic objavil tudi v Slovenki in Slovenskem narodu.

programskosti potrjujeta tudi uvrstitvi obeh pripovedi: *Ob tihih večerih* v istoimensko zbirko na drugo mesto, takoj za kratkim razpoloženskim uvodom (1904), in *Mir božji* v prav tako istoimensko zbirko (1906) na mesto epiloga. Zbirki sta združili sestavke, ubrane na prvo in drugo temo, ter celostneje predstavili Meškovo kratko pripovedništvo.

*Romanca o beli cesti* spada v isto vrsto kot njegove najbolj inovativne pripovedi. V tej noveli je deepizacija domala popolna; dogajalni drobci so zgolj prisposode, izpovedno-razpoloženske pasaje se prepletajo z meditiranjem, časa in prostora ni mogoče razvidneje določiti. »Bela cesta« ima simbolni pomen, Meškova metaforika pa je v primerjavi s Cankarjevo dosti bolj razumska konstrukcija. Pripoved je sestavljena po »logiki« občutij in stanj. Pripovednik se poigrava s tendenco in navzoča je novoromantična mitizacija ljubezni. Prevlada deziluzija, ki rojeva resignacijo, hrepenenje išče oporo v nadčutnosti. Skratka, Meško išče pota stran od tradicionalnega načina pisanja in poskuša prispevati svoj delež k drugačnosti kratke pripovedi na začetku našega stoletja.

Fran S. Finžgar si je v pripovedi *Veliki dan* za vrstno poimenovanje izbral izraz silhueta: meditiranje, nekaj je čustvenega izpovedovanja, pripoved preveča razčustvovanost, čeprav ne preveč močna, ki se poraja ob razočaranju nad dekletom. Po pripovednih lastnostih je bližje Mešku kot Cankarju, čeprav se od obeh oddaljuje z večjo mero racionalne obdelave pripovedne materije in z nekoliko reducirano čustvenostjo. Na podoben način kot *Veliki dan* je napisana tudi silhueta (!) *Njene citre romajo...* Primerjava s Cankarjevim jezikovnim slogom nedvoumno pove, da je Finžgarjevo izražanje dokaj stereotipno in njegova skromna metaforika povsem neinvenciozna.

Tudi Steržaj je za pripoved *Ob vse bogastvo...* (Dom in svet) uporabil izraz silhueta, vendar bi težko našli specifikko, ki bi pomagala opredeliti ta vrstni pojem. Pavzaprav gre za »obraz« lajnarja, ki ga pripovedovalec najprej označi, nato pa poroča o odločilnem dogodku, ki ponazori človeško krutost, saj mu najljubše na svetu, tj. lajno, objestneži razbijejo. To ga tako pretrese, da kmalu umre. Tako kot ta pripoved se tudi črtica *V sanjavem mraku* ne odaljuje od tradicionalne kratkoproznosti. Še največ približevanja sodobnim poskusom kažejo *Akvareli*, v katerih so z žalostjo napolnjene razpoloženske slike z ozadjem letnih časov.

Na razpoloženskost so ubrane tudi Pugljeve »jesenske melodije« *Iz zadnjih tihih dni*. V tej (pretežno) meditaciji se poslavlja od mladosti, prevladata otožnost in žalost, vendar zmaga vera v življenje: »Ali v meni je še mlada moč in bodočnost je moja«. V *Domu in svetu* je objavil še »sličico« *Slovo in Svetonočno romanco*.

### 1903

V letu 1903 so izšle tri zbirke kratkih pripovedi: Cankarjeva *Ob zori*, Kvedrove *Iz naših krajev*<sup>12</sup> in Prepeluhova *Iz nižin življenja*. Skupna jim je prevladujoča socialna tema, ki pa jo vsak avtor obravnava na svoj način.

<sup>12</sup>I. Robida je o zbirki Z. Kvedrove *Iz naših krajev* v Ljubljanskem zvonu 1903 (693–694), menil,

Dom in svet je bil v letu 1903 nabit s kratko prozo, ki je dajala reviji barvo. V ospredju je bil Finžgarjev cikel *Moja duša vasuje...*, prezreti pa ne smemo niti Meška niti Steržaja, pa tudi Lavtarja ne. Slednji je prispeval cikel črtic *Izza kulis življenja*, ki pripovedujejo o dogajanju iz vsakdanjega življenja; delno so uglašene na socialno temo in obsojajo krivičnost, ki jo trpijo nižji sloji. Jože Lavtar je pri tem pokazal večjo občutljivost za socialno krivičnost kot drugi iz dominsvetovskega kroga. Finžgar se je s svojimi »vasovalci – spomini«, ki se oglašajo »ob samotnih večerih«, približal Cankarjevi subtilno lirizirani prozi in Meškovi celo preveč občutljivi in sentimentalni pripovedi. Iz prologa *Vasovalci prihajajo* vejejo podobne misli, kot smo jih brali pri Cankarju (čeprav je med njima pomembna razlika):

»Stari znanci so ti spomini; znane oči me zro, znani smehi donijo, skozi vlažne oči jim gledam v dušo in srce. A čudo – več vidim zdaj, veliko več kot nekdaj.«

Seveda pa Finžgar ni imel v zavesti subjektivizma, kot ga srečamo pri Cankarju, zato se za vsem tem ne skrivajo velikokrat nepojmljivi in nerazložljivi utripi cankarjanske duše, marveč povsem stvarni prizori iz življenja, ki so bili skriti v spominu in so v določenih trenutkih privreli na dan. Dokaz za to je šest kratkih pripovedi in dolga novela *Na prodaj*, ki se sprehajajo od enega dogodka do drugega in obujajo spomine na nekdanje dni. Finžgar je fabulist, zato se tudi te kratke pripovedi ravna po značilnostih kratke proze, ki postavlja v ospredje izsek iz življenja z jasno upovedenim odločilnim dogodkom oz. trenutkom. Zvrstijo se srečne in nesrečne usode ljudi, ki se jih pripovedovalec spominja, in sicer s perspektive nekdanjosti in sedanosti. V tem sta značilni zlasti pripovedi *Zvonček s tihih Poljan* in *Kletev zavrženega srca*. Vse središčne osebe trpijo ali se veselijo zaradi ljubezni, ki je v večini primerov vzrok nesreče: *Njegova zvezda se je utrnila...*, *Pohojeni biser...*, *Kletev zavrženega srca*, *Mara*, *Video meliora proboque...* V zadnji pripovedi se je pripovedovalec poglobil vase, tako da je sve skupaj ena sama meditacija, premislek o literarnem ustvarjanju in človekovem življenju. Pisanje je na meji z meditativno prozo. Pripovedovalca privlači domišljjski svet, mami ga literatura, za katero meni, da je po svojih vsebinskih razsežnostih »morje brez dna«. Toda v nekem trenutku ga obvlada skepsa, pravi:

»Zdi se mi danes vse, kar je pred menoj, kar sem pred kratkim bral našega – nič, kar sem pisal – prazen nič ali kvečjemu laški drobiž, katerega imaš poln žep, pa še kosila ne plačaš z njim. Kje je vzrok, da smo tako drobižasti, da lahko najboljšo črtico vsakega pisatelja izberemo in bomo približno vedeli in slutili vse druge...«

Zaželi si:

»Moči, moči – sile, velike volje in velikih idej in železne roke je treba, ki bi vrgla med nas 'veliki tekst', da bi zatrepotali kakor vrabiči, ko pridrvi mednje sokol in z dvorišča pobere kokoš! In Cankar je bil mož, ki je obetal 'veliki tekst', in ga skoro započel – pa se vrača spet in spet v dvorano, kjer se pleše po prstih na godala, pri-tajena s surdinami.«

---

da se ob tej zbirki da definitivno reči, da je Kvedrova »dobra pisateljica«. Ob splošni pohvali je sicer našel vrsto hib, vendar je pisateljico pokroviteljsko spodbujal k nadaljnjemu delu.

Išče rešitev v podobah stvarnega življenja, v usodah vsakdanjih ljudi, ki se življenja ne boje, marveč se z njim spoprimejo. Morda bi lahko rekli, da gre v tem primeru za Finžgarjev programski tekst, s katerim prepričuje sebe in sodobnike, da nam je potrebna literatura, ki bi se poslovala od pretirane sentimentalnosti in zagledanosti vase. Po svoje je to napoved romana *Pod svobodnim soncem* in povesti iz vsakdanjega kmečkega življenja.

Poleg Finžgarja so v tem letniku Doma in sveta sodelovali še K. Meško (z značilnima kratkima pripovedma *Prezare* in *Človek, ki stoji ob grobovih in plaka*), J. Lavtar (*Izza kulis življenja*), P. Perko (*V svet...*), F. K. Steržaj (*Polakinca, Velikonočni dih*), I. Lah (*Slovo, Voz z oslicami*) idr. Prevladal je tradicionalni kratkoprozni model in slogovno naslanjanje na izkušnje realističnega načina pripovedovanja (izjema je Meško). Podobno bi lahko zapisali za prispevke F. K. Steržaja in I. Grafenauerja v Zori.

Zelo pisana je bila kratkoprozna podoba Slovenskega naroda, v katerem sta poleg J. Knafliča, F. Ločniškarja, R. Murnika, E. Gangla, R. Maistra, V. Jelenca (ki je šele začel) sodelovala tudi Cankar s črtico *Prijateljica – Zaljubljena fantazija* in Zofka Kvedrova z množico pripovedi. Pri zadnjih zbuja zanimanje zlasti *Črtice*, ki obravnavajo dogajanje iz vsakdanjega življenja (*Sovrašтво, Svetilka, Vratar, Glasek* idr.); odlikuje jih kritična in obenem sočustvujoča drža. Pri tem avtorica očitno ni imela ambicij, da bi vpeljevala v kratko pripoved modelske novosti.

Večji delež h količini kratke pripovedi na Slovenskem so v tistem času prispevali še tržaška Edinost (in v njej zlasti Alojzij Remec), mariborski Naš dom, »neodvisno slovensko krščansko-socialno glasilo« Slovenski list itd. Ni pa dvoma, da je bil najpomembnejši prispevek h kratki prozi v tem letu (1903) tisti v Ljubljanskem zvonu s sestavki Zofke Kvedrove, Iva Šorlija, Josipa Regalija, Frana Zbašnika in Ivana Cankarja, ki je po daljšem premoru (zadnjikrat je v tem listu objavil kratke pripovedi leta 1898, 1900 pa dolgo novelo *Smrt kontrolorja Stepnika*) natisnil štiri kratke sestavke.<sup>13</sup>

Šorli je z »novelo« *Povest o neki drugi ob precej bizarnem liku moža* (ki ugotovi ženino nezvestobo in jo s tem, da ji pripoveduje podobno zgodbo, počasi prisili v samomor) napisal pripoved v skladu s tradicionalnimi značilnostmi, toda ustvaril je dramatično napeto pripovedovanje (z nepričakovanim preobratom) z dokaj prepričljivo psihološko osvetlitvijo obeh središčnih likov in tako dokazal, da se je že uspešno iztrgal iz začetništva in epigonske odvisnosti. Podobno bi lahko trdili za pripoved *Zemljiškoknjižni izpisek*, s katerim nas nehote pelje h Kersniku. Obe pripovedi sta se mu zdeli dovolj značilni za njegovo pripovedništvo, zato ju je uvrstil v zbirko *Novele in črtice* (1907).

Regali je ravnal podobno, saj sta obe objavljeni pripovedi v Ljubljanskem zvonu, to je *Mati* in *Mira*, tudi v njegovi zbirki. Regali je obe pripovedi tako rekoč izklesal, skrbno izpeljal kompozicijo, ki je v obeh primerih enopramensko in premočrtno naravnana v konec, upošteval načelo konciznosti in tako (v okviru tra-

<sup>13</sup> Cankarjeve črtice: Tinka, Živetil!, O prešcah in Greh.

dicionalnega modela) napisal zgledni kratki pripovedi, za kateri velja podobna ugotovitev, kot smo jo zapisali za *Opekarja*. Ženska lika sta monumentalna; tudi po tem je Prežihov predhodnik.

Kvedrova je tokrat kot že nekajkrat prispevala *Črtice*, ki se na eni strani lotevajo domoljubne teme, na drugi pa socialne. Pripovedno-stilno izrazitejša je pripoved *Zločin*, in sicer v naturalistično smer.

Zbašnik je bil navezan na Ljubljanski zvon že od leta 1896, ko je objavil svoji prvi kratki pripovedi (*Srečanja: I. Evelina, II. Elvira*). Njegov prispevek v reviji leta 1903 je bil šest kratkih pripovedi, toda z nobeno pripovedno lastnostjo ni poskušal ustvariti kaj novega, ostajal je pri ustaljeni kratkoprozni praksi in se bolj ali manj lagodno naslonil na tradicijo.

### 1904

Zanimivo je in ne morda povsem naključno, da je Cankar urednici Zofki Kvedrovi kot svoj prvi prispevek za novo revijo Domači prijatelj poslal črtico *Poet* (1904). Kvedrova se je namenila, da bo z revijo skušala doseči vsaj dvoje: prvič, zajela naj bi razmeroma širok krog bralcev (revija je izhajala kot mesečnik, ki ga je svojim odjemalcem brezplačno razpošiljala Vydrova tovarna žitne kave v Pragi), in drugič, sodeloval naj bi čim večji krog pišočih, zlasti mladih pisateljev, ki šele stopajo na to pot. V dvanajstih letnikih (od 1904 do 1915) je ta dva cilja kar uspešno uresničevala in tako se je res zvrstilo približno 140 pisateljev kratke proze in mnogi so svoje začetne spise objavili prav v tem listu (npr. Lea Fatur, Stanko Majcen, Lovro Kuhar, Narte Velikonja, Marija Kmet, Ivan Albreht). Od pomembnejših imen med sodelavci naj omenimo Ivana Cankarja, Zofko Kvedrovo, Etbina Kristana, Ivana Laha, Milana Puglja, Stanka Majcna, Franceta Bevka, Andreja Budala, Lovra Kuharja-Prežihovega Voranca, Cvetka Golarja, Ksaverja Meška idr. Najpogosteje pa so objavljali svoje kratke pripovedi: Zofka Kveder, Ivan Lah, Ivo Trošt, Fran Bolka, Ivo Česnik, Stane Svetina, Ivan Stukelj, Lovro Kuhar idr. Odpiranje vrat na novo prihajajočim in objavljane taki množici piscev sicer nista povzročila vidnih premikov na kratkoprozem področju, saj so sodelujoči v pretežni večini ostajali pri tradicionalnih pripovednih in vrstnih značilnostih in se samo izjemno bližali cankarjanski inovativnosti. V tem se tudi urednica ni dosti razlikovala od drugih, razen tega se je opredelila za čimbolj poljuden način pisanja in se oklenila pripovedovanja o pripetljajih v svoji družini (že v prvem letniku *Naša mala, Naša Vlada* itd.), s čimer je polnila revijo do konca njenega izhajanja.

Celjska Domovina je v letu 1904 prvič objavila kaj Novačanovega (»slika« *Ob morju*); tržaško Edinost je pridno zalagal Alojzij Remec (*V lepše življenje!*, *Gosli, Spomini* idr.); Slovenca so preplavile rahlo humorne pripovedi Ivana Baloha, ki je nekatere uvrstil v svojo zbirko *Črtice* (1905), zelo pogosto pa sta polnila podlistkarski prostor z lahkotnejšimi, pretežno zabavnimi spisi Rado Murnik in v literaturo prihajajoči Vladimir Levstik. Pravo poplavo kratke proze na feljtonskem prostoru je v letu 1904 doživel Slovenski narod, ki je imel tudi v naslednjih letih bogato bero na tem področju, rekordno pa je bilo leto 1910, in sicer zlasti po zaslugi Ivana

Cankarja in delno Cvetka Golarja. Tokrat so po največ kratkih pripovedi prispevali Fran Bolka, Vitomir Jelenc, Josip Knaflič, Frančišek Ločniškar, Ivo Česnik idr. Novega se ni zgodilo nič, res pa je, da so imeli bralci skoraj vsak dan na razpolago kratko branje z domačega literarnega vrta. Cankarjevega vpliva ni mogoče spregledati, še več pa je bilo hoje za tradicijo, kar seveda ni nič slabega, le da se ni mogoče pohvaliti z vidnejšo kvaliteto.

Medtem ko je Dom in svet v tem letu skoraj izpustil objavljane kratkih pripovedi,<sup>14</sup> pa je imel Ljubljanski zvon solidno žetev, čeprav ne tako kot leto prej. Nabralo se je precej raznorodnega pripovednega gradiva, ki je dobro odsevalo trenutni položaj v slovenski kratki prozi oz. pripovedništvu sploh. Prevladal je tradicionalni model kratke pripovedi, ki so ga Pucelj, Kostanjevec in Trošt uresničevali z večjo pisateljsko močjo, kot so to delali dotlej. Zlasti se je vsem (ne glede na snovno področje: vaški in malomestni svet) posrečilo napisati dokaj napeto branje, ki bralca zagotovo ni dolgočasilo.

Precej manj pripovedne zanimivosti in spretnosti so v svojem pisanju pokazali Marica Gregorič-Stepančič, Janko Kersnik ml. in Ivo Šorli, ki je dotlej napisal že kaj boljšega, kot je bila pripoved *Na ovinku*. Prispevki Zofke Kvedrove, ki je ob objavah v Domačem prijatelju v Ljubljanskem zvonu natisnila kar troje kratkih pripovedi (*Odmev, Pisma, Eva*), opozarjajo na pisateljico nenehno nihanje med trdnim zavetjem tradicionalnega kratkoproznega modela z realistično-naturalističnimi stilnimi lastnostmi in iskanjem v smeri, ki jo je nakazoval Cankar.<sup>15</sup>

Tem pripovedim moramo pridružiti še v tretjem letniku Slovana (1904/05) objavljeno novelo *Mara in njen sin Kajn*, ki je za našo pripovednico manj običajna, skoraj neverjetna. Prepletajo se prvine fantastike in pravljичnosti, naturalistično-senzualistična elementarnost in romantično-sentimentalna erotičnost. Vrsto potez je mogoče navezati na romantično novelistiko, ki je doživljala svojevrstno oživitvev v okvirih nove romantike in secesijskega estetiziranja. Pripoved odstopa od pisateljice splošne usmerjenosti, ki je izrazitejša v smeri upovedovanja socialne teme in iskanja mesta posameznika v družbenem ustroju. Čustveno-fantastični naboj je v pripovedi potenciran, stvarna podoba življenja pa se je za trenutek umaknila v ozadje. V tem primeru je Kvedrovi bolj ustrezala epskost in temu prilagojeni model kratke pripovedi (tradicija!).

Za Kvedrovo smo ugotovili, da se je v tem času precej posvetila družinskim temam, na drugi strani pa ubesedovala sojevrsten svet, ki kaže podobo stvarnosti, vendar je ta prepletena s fantastiko, včasih z nagnjenjem k pravljичnosti, tako da je vse skupaj mogoče sprejeti samo na simbolni ravni. Za krajši čas so bili socialni poudarki v njeni pripovedi manj opazni. To se je zgodilo tudi s Cankarjevo kratko pripovedjo, ki je bila že med pripravljanim zbirke *Ob zori* in po njej vsa zagledana v bivanjsko problematiko in ob tem v izstopajoče hrepenenjske variante. Zanimivo je, da tudi objave v Rdečem praporu (Prepeluh, Kristan) niso pretežno ponujale so-

<sup>14</sup> Prim. G. Kocijan, Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918. *Bibliografija*, 1988, 57.

<sup>15</sup> Cankar je razen v Domačem prijatelju objavil nekaj kratkih pripovedi v Ljubljanskem zvonu (Lepa Vida, Otrok se smeje), Slovanu in Slovencu.

cialne usmeritve, marveč so motivno-problemsko tipale v druge smeri. Med Kristanovimi objavami v tem listu (1904, *Fantazija na zavoru, Osamov vrt, Ljubezen do bližnjega*) je najbolj izstopala pripoved *Megla* (vključil jo je v zbirko *Francka in druge*, 1909), pravzaprav psihološka študija o stojevodji, ki ga preganja slutnja, da se mu bo na vožnji tisto noč zgodilo nekaj usodnega. Pripovednik podrobno razčlenjuje posamezne trenutke stiske in napetosti, ki pripeljejo do nenavadnih reakcij in se nato prevesijo v umiritev in posledice, ki jih je povzročila duševna stiska. Kristan si na modelski ravni ni privoščil nič novega, ostal je pri ustaljeni kratki pripovedi, gotovo pa je pokazal izjemen posluš za analizo psihičnega stanja književne osebe in značilnostim tega razčlenjevanja podredil tudi kompozicijske sestavine, tako da smo dobili izrazito enopramensko in premočrtno pripovedovanje, ki se steče v konec z dolgo zapletno linijo in z baladno mračnim in negotovim ozračjem. Skladno z zakonitostmi kratke pripovedi imamo pred sabo časovno kratek izsek iz življenja upovedene osebe in odločilni trenutek, ki povzroči bistvene spremembe v njenem življenju. Gre za primer realistične psihološke novelistike, obenem pa dobimo vtis, kot da bi pisatelj rad po naturalističnem zgledu eksperimentiral s svojo književno osebo, jo vodil in pripeljal v zaželeni položaj. Pri tem je dovolj vidna Kristanova pripovedna veščost, zlasti v indirektnem notranjem monologu, medtem ko je izražanje precej papirnato in časnikarsko.

V letu 1904 sta izšli dve zbirki: Kostonjeveva *Iz knjige življenja II* in Meškova *Ob tihih večerih*. Kostonjevec je prvo zbirko izdal 1900, od tega časa pa se mu je že nabralo nekaj gradiva. Zbirka ni sestavljena samo iz kratkih pripovedi, saj skoraj dve tretjini knjige zajema povest *Kotanjska elita*. Med kratkimi je poleg *Vida Dobrina* (Ljubljanski zvon 1901) ponatisnil večino svojih *Utrinkov*, ki jih je objavljial v Ljubljanskem zvonu v letih 1900–1901. Meško je v svojo zbirko uvrstil osem kratkih pripovedi, dve dolgi noveli in kratko povest. Zbirki je dala ton pripoved *Ob tihih večerih*, o kateri smo že spregovorili in menili, da pomeni za Meška programsko besedilo. Celota je naravnana precej svetobolno, melanholično in črnogledo, kar mu je očitala tudi kritika. Toda tak je Meško bil in v kratki pripovedi se je zaradi izpovedne usmerjenosti njegova narava še bolj razkrila, poleg tega pa je k splošnemu vtisu pripomogla pisateljeva nazorska prepričanost. Zbirko so izraziteje obarvale pripovedi, ki so na ta ali oni način obravnavale pripovedovalčevo odpoved ljubzenski sreči:

»V srcu mi je zadrhtelo. Ni bila ne radost, ne žalost, bila je velika tesnoba, strah – strah pred njo, pred njeno krasoto, njeno ljubeznijo in strah pred menoj samim.«

Takšna doživetja so povzročala hude bolečine in melanholijo ter prilivale na ogenj razčustvovanosti. O tem pričajo pripovedi: *Zasanjam včasih, Človek, ki stoji ob grobovih in plaka* in *Ob pomladanskih večerih*. V teh treh pripovedih je epičnost močneje reducirana (model kratke pripovedi je v bližini cankarjanskega) kot pri drugih; bolj se uveljavi liričnost z metaforiko in seveda z mnogimi retoričnimi figurami, mestoma tudi z ritimizacijo. Poglejmo dva primera iz *Zasanjam včasih*. (Zaradi Meškove interpunkcije si dovoljujemo pisati stavčne dele v verzni obliki.)



*Kostanji so šumeli nad teboj,*

*čudili so se tvoji lepoti, Lenica,*

*pozdravljali so te s čudovitimi pozdravi...*

ali

*Tih večer je sanjal ob nama,*

*in najine misli so sanjale,*

*in sanjali sta najini srci,*

*in najini duši sta sanjali.*

/	/	/			
/	/	/	/	/	/
/			/		/
/	/	/	/		
/	/	/			
/		/	/		/
/	/	/			

## 1905

Slovensko pripovedništvo je bilo v letu 1905 bogatejše za štiri zbirke kratkih pripovedi. Ivan Baloh je v samozaložbi izdal *Črtice*, prav tako Zofka Kvedrova svoje *Iskre* (v Pragi), njima se je s samozaložbo pridružil še Ferdo Tuma z zbirko *V znamenju življenja*, medtem ko je Josipu Regaliju izdajo *Reliefi* omogočil založnik Dragotin Hribar.

Zofka Kvedrova je v *Iskrah* zbrala svoje pripovedi iz obdobja 1900–1905 in jih objavila na poseben način: kratkim pripovedim v slovenščini sledijo (druge) pripovedi v hrvaščini, tako da je zbirka dvojezična. Gotovo gre za zanimivost, ki je pogojena z Zofkino vezanostjo na zakonskega partnerja (hrvaškega književnika Jelovška). V zbirki je pisateljica združila zlasti tiste pripovedi iz omenjenega obdobja, ki kažejo v večini bližino cankarjanskega modela kratke pripovedi ali pa so na meji. Tudi vsebinsko se pisateljica pogloblja v človekov notranji svet, s tem da so v ospredju ljubezenska čustva. Vse, kar ima podobo stvarnosti, ima v glavnem vlogo prisposodabljanja; pogloblitveni namen je predstaviti občutja, razpoloženja, stanja. V ospredju sta čustvena izpoved in meditiranje. Ne manjka tudi vizij, sanj, spominjanja in hrepenenja. Kljub vsemu pa Kvedrova ni povsem opustila zgodbenosti. Poučno je, da so kritiki različno sprejeli njeno zbirko in se razhajali zlasti v tem, ali ni še preveč pod Cankarjevim vplivom.<sup>16</sup>

V letu 1905 je Dom in svet kazal zelo umirjeno in stabilizirano kratkoprožno podobo, h kateri so pripomogli Fran S. Finžgar (*»Games – love«, Še enkrat..., Nagrob-nica izgubljenemu raji*), Ksaver Meško (*V kupeju*), Frančišek K. Steržaj (*Na reji*), Milan Pugelj in Ivan Lah. Največ pripovedi za ta letnik sta prispevala zadnja dva. Lah, ki se je v Domu in svetu oglasil že leta 1900, je v teh letih objavljajl še v Slovincu, Slovenskem listu, Domačem prijatelju, Slovenskih večernicah idr. Zlasti iz objav v Domu in svetu se dobro vidi, kako se je postopno otresal začetniških težav in se oblikoval v samostojno pisateljsko osebnost. Tokrat je v reviji poleg štirih kratkih pripovedi objavil tudi dve dolgi noveli (*Čarovnica, Zadnji ribič*), ki kažeta nekaj več postromantičnih značilnosti, medtem ko so kratke oblikovane bolj realistično, obravnavajo pa kmečki svet in ob tem škodljive posledice razvad, npr. pijančevanja (*Zavožen voz...*), zapravljanja in negospodarnosti (*Historija hiše*) itd.

<sup>16</sup>F. Terseglav v Domu in svetu: »Ta zvezek drobnih skic nas je iznenadil; tendenciozna in predrzna Zofka Kvedrova se je tu vsa raznežila in njene 'Iskre' se nam zde kot nekaj povrat k boljšim romantičnim tradicijam. ...Stara Zofka sili tu na dan, tista, ki posnema ton Cankarja, njegovo ironijo, nonšalantnost in umetniško impertinenco. In še to je skrajno neokusno in banalno« (1905: 371). (Ob zadnjem misli na njeno črtico Proti jutru.) Gledano v celoti Terseglavova ocena ni ugodna.

V »vaški sliki« *Ljudje s povestmi* je s programsko kretnjo dopovedoval, da je treba kmečke ljudi opazovati, prisluhniti njihovim »povestim« in jih prenesti v literaturo. Po vsem tem je razumljivo, kakšen model kratke pripovedi si je izbral in kakšne slogovne značilnosti so mu bile pri srcu. V tem času je plačeval davek tudi novim poskusom v pripovedništvu, saj je v pripovedi *Sanje o domovini* po svoje posnemal cankarjanski način, toda brez pretanjene liričnosti in metaforike, pač pa z močno donečim patosom.

Milan Pugelj je z nekaj več liričnosti opremil svoje pripovedi v Domu in svetu 1902. leta in prav tako z nekaj objavami v naslednjih letih dal slutiti Cankarjev vpliv, toda z letom 1905 je že čutili, da se osamosvaja, čeprav se še ne more povsem. Ob pripovedi *Bajta* bi lahko sklepali, da se je vrnil h Kersniku in njegovemu prepričanju, kaj vse pisatelj lahko zasluži ob zavrženih stvareh, v prvi vrsti pa človeške usode. Tako tudi ta »bajta« s svojo »zgodbo« skriva nesrečne usode tistih, ki so v njej prebivali. Mladi Pugelj je za svoje pripovedovanje izbral postopke, ki so bili doma v realizmu, s tem da je zelo malo pozornosti posvečal konciznosti, ki narekuje redukcijo, če pisatelj hoče, da bo kratka pripoved čim učinkovitejša. Ob pripovedi *Profesor Damjan Čebulovec* pa že lahko govorimo o tipičnih pugljevskih značilnostih in o pugljevski različici realističnega pripovedovanja, ki so ji botrovali tudi naturalistični in novoromantični vplivi.

Da se je Pugelj na začetku svoje pisateljske poti spogledoval s cankarjansko novoromantiko oz. simbolizmom, je dokaz pripoved *Onstran hriba*. Vpeta je v hrepenenje in simboliko poti, vrha in pogleda na ono stran, v srečno dolino. Pugljeva podoba stvarnega sveta se prepleta z namišljenim, osebe iz resničnosti stopajo v namišljeni svet, sanje se srečujejo z resničnostjo (podoba, narejena po podobi resničnosti), iz katere želijo ubežati. Tako imamo opraviti z različico simbolične prisposodljivosti, ki si je za zunanji videz izbrala obrise izkustvenega sveta, a si ga prikrojila po svoje. Pugljev jezik je bolj običajen kot metaforiziran, za njegov stil je tudi značilno, da zelo pogosto ponavlja dele povedi, posamezne sintagme in besede. Ni izpovednosti in meditiranja po Cankarjevem zgledu. Toda dogajanje kljub vsemu ni vedno urejeno le po stvarni logiki, marveč prevladajo druge zakonitosti. Veliko je dialoga; ta je odsev doživljanja oseb, ki so v svojem hrepenenju zagledane v daljne cilje, so pravzaprav odsev duše, ki je zasanjana v nedosežne svetove. Značilna za pugljevsko hrepenenje je kombinacija socialne podlage in človeku iminentnega hrepenenja. S Cankarjem se povsem ujemata v neuresničljivosti ciljev. Pugelj v svojem pisanju sproti vrednoti iluzije in jih praviloma tudi sproti spreminja v deziluzijo, skratka, svojih oseb in s tem tudi bralca ne pušča v hrepenenjskih višavah, marveč jih vedno znova spušča na trda tla. Tako je njegovo hrepenenje obteženo z deziluzijo, ki je ne more zamegliti nobena čustvenost, ker je podrejena racionalni presoji. V tem je pomembna razlika med Pugljem in Cankarjem.

V Ljubljanskem zvonu (1905) je tokrat dominiral Cankar, toda ne le s kratko pripovedjo (*Budalo Martinec, Epilog, Povest o dolgem nosu*), marveč tudi z dolgo novelo: *Polikarp in V mesečini*.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Cankar je nekaj kratkih pripovedi objavil še v Domačem prijatelju, Slovanu in Slovencu.

Za preostale prispevke v Ljubljanskem zvonu je treba reči, da imajo že znani obraz po zgledu tradicionalno pisanih pripovedi z opazno bližino naturalističnih motivno-postopkovnih značilnosti; sem bi uvrstili Zbašnikovi pripovedi *Teloh*, *Anica*, *Ganglovo Mare*, *Kvedrove En svetel spomin*. Na drugi strani pa skušajo biti pripovedniki drugačni s tem, da se oddaljujejo od tradicionalnih lastnosti in na svoj način deepizirajo svojo prozo in inicirajo retorično vzneseno pripovedovanje, ki kljub plemenitim idejam izzveneva narejeno. Tako bi lahko označili *Kvedrove Misi-jon* in *Zbašnikovo Vizijo* (brezsrčnost ljudi je prikazana skozi parafraziranje Kristusovega trpljenja). Na svojevrsten način deluje Šorlijeva pripoved *Brez tragike*, ki se odlikuje po berljivosti, dražljivi motiviki in med naturalisti razširjeni eksperimentalnosti.

V tem letu so začeli zbujati pozornost trije mlajši pripovedniki: v Ilustrovanem narodnem koledarju Anton Novačan, v prvem letniku Krekovega »glasila za slovensko delavstvo« Naša moč Izidor Cankar in v Govekarjevem Slovanu Vladimir Levstik. Novačan se je prejšnje leto oglasil v celjski Domovini s »sliko« *Ob morju*, v Ilustrovanem narodnem koledarju pa tokrat z dvema sestavkoma: *Zadnji goldinar* in *Pater Sebastijan*. Zlasti druga ga dovolj dobro predstavi kot nadarjenega začetnika, ki ga odlikujeta bogat jezik in bleščeč slog; v pripovednem pogledu se je tesno naslonil na Tavčarjevo noveletno prozo. V nasprotju z Novačanovo stopnjevano čustvenostjo in razgibano domišljijo je Cankarjeva pripoved povsem prozaična: konec in začetek črtice *Po resnici in pravici* (iz cikla *Proletarske povesti*) pove, da je »vse pripovedovano po resnici in pravici« in da beda, o kateri je zgovoren dogodek, ni nekaj, kar je nastalo v domišljiji, marveč ob opazovanju krute stvarnosti. Izidor Cankar je motivno in po nekaterih pripovednih postopkih v bližini bratranca Ivana, toda tudi ob taki motiviki in obravnavani problematiki je Ivan prisluškoval svoji notranjosti in lirskim melodijam, ki jih je rojevalo hrepenenje, vse skupaj pa je spremljala žlahtna metaforika; Izidorjevo pisanje je sila stvarno in celo, ko upoveduje otrokovo sanjarjenje, je povsem na tleh. Revščina (ki jo spremljajo pijančevanje, pomanjkanje, zadolževanje, bolezen) je obdelana stvarno, dogodki so zaokroženi v zgodbo in osebe dobijo zelo razločno označen obraz. Kritičnost, vemo, na koga je naslovljena, ni nič manj ostra, kot je Ivanova, le da je drugače oblikovana. Od realizma v drugi polovici 19. stoletja se Izidorjevo pisanje razlikuje po večji pripovedovalčevi prizadetosti in po manjši objektivizaciji. V tem je viden vpliv nove romantike, medtem ko pripovednopolstopkovno in modelsko Izidor ni stopal po bratrančevih stopinjah. Podobne so tudi druge pripovedi v ciklu: *Umetnost*, *Žalost in veselje*, *Dekle in kanarček* idr. Snovno-motivno podobnih in tako kratkih pripovedi je Izidor Cankar v naslednjih letih objavil še nekaj. Ob Cankarjevem pisanju ne smemo prezreti njegovega prefinjenega posluha za ironijo, ki z obrnjeno podobo resničnosti vtisne »proletarskim povestim« pečat pretresljivosti.

V prvem letniku *Naše moči* sta poleg Izidorja Cankarja sodelovala Ivan Podlesnik in Ivo Česnik. Tudi Slovenec in Slovenski narod sta se kar košatila z obilico kratkih pripovedi na feljtonskem prostoru. V prvem je bil dokaj pogost sodelavec Rado Murnik, Ivan Cankar je objavil satiro *Idealizem v kavarni*, nekajkrat pa je bilo mogoče srečati F. S. Finžgarja: z »velikonočno legendo« *Peregrin*, s pripovedjo »iz

Prešernovega življenja» »*Oh, ne dajte mi pištole...*« itd. Murnik je objavljala svoje prispevke tudi v Slovenskem narodu, ob njem pa so se bolj ali manj pogosto oglašali Vitomir Jelenc, Ana Fabijan, Oskar Kamenšek, Milan Pugelj, Vekoslav Špindler idr.; prvič so na kratkoproznem področju nastopili Josip Premk, Mara Tavčar in Josip Vandot. Snovno-motivnih novosti ni bilo veliko, razmerje med kmečko-vaško in malomestno snovjo je bilo uravnovešeno, v kratkoproznem modelu je prevladalo nagnjenje k nekdanjosti, kar je bilo za podlistkarsko objavo morda celo dobro, medtem ko je bilo približevanje cankarjanskim novostim samo izjemno.

Po bolj humoristični in lahkotnejši pripovedi v Slovanu 1904 (*Za dom v bojni grom, Oče, Sorodna duša* itn.) je začel Vladimir Levstik objavljati resno in ambiciozno pisanje v Slovanu: *Bele roke, Jadranska rapsodija* in *Saša Lokar*. Izbira snovi in motivov je že takoj na začetku – *Bele roke* – naznanjala, da se bodo bralci srečali z dokaj nenavadnimi ljudmi in dogodki, s katerimi bo pripovednik ilustriral človeško moralno in socialno deviantnost. Že prva Levstikova resnejša objava je opozorila na nagnjenje h grotesknosti, ki je ena od pisateljevih značilnih lastnosti nasploh. Nenavadno dogajanje in nenavadni človeški liki dobijo svoj pripovedni izraz v nekaj nad 3000 besed obsegajoči kratki pripovedi, pri čemer je bolj ali manj realističnemu (včasih tudi naturalističnemu) slogu prilagojen model kratke proze, ki je v mejah izročila 2. pol. 19. stoletja.

Iskanje primerne snovi za upovedovanje fantazijskih ekshibicij je pisatelja pripeljalo do antične mitologije in še poglobilo njegovo nagnjenje k bizarnosti (*Jadranska rapsodija*). Pri tem ga kratkoprozne modelske novosti niso zanimale. Pripoved *Saša Lokar* je znanilka Levstikovega pripovednega mojstrstva, seveda v okviru ustaljenega pripovednega modela. Trdna zgodbena zasnova, razvidna motivacija in nenavadnost v motivih so lastnosti, ki jih je Levstik gojil ves čas svojega pisanja. Levstikovo pripovedništvo se oddaljuje od cankarjanskega tipa kratke proze in ubira povsem samosvoja pota, s tem da nič novega ne prispeva k modelu obravnavane pripovedne proze.

Poleg Vladimira Levstika so v četrtem letniku Slovana svoje kratke pripovedi objavili Zofka Kvedrova (*Slikar Novak, Miriam in Nafis* idr.), Ivan Lah (*Njiva, Krištof in Magdalena, Pastir Jona*), Ivo Šorli (*Pomota*), Vojeslav Mole (*Igor*) idr. Ivan Cankar je objavil novelo *Na otoku*.

## 1906

Po izrazito z eksotiko, fantastiko in grotesknostjo prepleteni kratki pripovedi v četrtem letniku Slovana so v naslednjem (1906/07) sledile manj razburljive objave, čeprav ne brez poantiranosti, ki je hotela zbujati pozornost. Za to so poskrbeli urednik Fran Govekar s pripovedjo *Mlaj*, Ivan Lah z »zimsko pravljico« *Muzik Cilijan* in »sliko« *Klara*, Milan Pugelj s »kmetiško zgodbo« *Glas božji*, Fran Milčinski z »detektivsko povestjo« *Ura št. 55.916*, Ksaver Meško s pripovedjo *Otrok*, Vladimir Levstik z »novelo« *Dimitrij Pavlovič in grda ženska* idr.

V četrtem letniku Slovana se ni zgodilo nič takega, kar bi močnejše vzvalovilo kratkoprozne vode, saj je utrjeval utečeno, nekoliko izbrusil fiziognomijo dveh, treh pripovednikov, postajal pa vse zanimivejši in privlačnejši za bralno občinstvo.

Tudi v Ljubljanskem zvonu ni bilo opaznejših premikov. Podobo kratke proze so krojili Zofka Kvedrova, Ksaver Meško, manj pogost sodelavec je bil Fran Maselj Podlimbarski, medtem ko so si Vladimir Levstik, Cvetko Golar in Vojeslav Mole kot kratkoprozniki šele utirali pot v revijo; Janko Rozman, ki je v prejšnjem letniku objavil »črtico« *Otroci*, pa se je s »črtico« *Slikar* poslovil od objavljanja kratkih pripovedi. Kvedrova je z *Dvema portretoma* napisala dva dokaj tradicionalna »obrazca« – o dveh moških in dveh ženskah z nesrečnimi usodami. Pač pa je s *Potovalci* prispevala pozornosti vredno pripoved. Precej je opustila epskost in ob rahlem meditiranju in čustveni prizadetosti ob izseljenski problematiki razvrstila nekaj situacij, ki opozarjajo na nesrečo in bolečino ljudi – izseljencev. Na impresionistični način je upovedila ozračje stiske in razpoloženje med tistimi, ki zapuščajo domovino in se odpravljajo v neznano. Nesreča posameznika se zliva z nesrečo drugih v veletok, ki pa ne grozi le posamezniku, marveč širšemu občestvu, narodu. *Potovalci* so primer razpoloženjsko-socialne črtice z nekoliko patetično besedo in prekipevajočo bolečino. Zato imamo opraviti z nekaj več retoričnimi izraznimi sredstvi. Pripoved zbuja vtis, da gre za skico, ki naj bi bila zasnutek za obsežnejše delo o izseljenskem vprašanju.

Meško se s svojima črticama *Demonske oči* in *Poglavje o Rozki* giblje natančno po kratkoproznem robu tradicije in moderne. Na nobeno stran se ne nagne izrazito, marveč z obeh strani jemlje tisto, kar mu trenutno ustreza. Levstikova uokvirjena pripoved *Prijatelj Satan* je bolj dialogiziran filozofsko-etični traktat kot pripoved v pravem pomenu besede, čeprav uporablja značilne pripovedne postopke. Intelektualistični diskurz se prepleta s fantastiko, ironija z grotesknostjo, nihilizem se zdi bolj poza kot resnično sporočilno jedro pripovedi, medtem ko bizarnost osrednje književne osebe prišepetava, da tudi parodiranja ne smemo povsem izključiti.

Cvetko Golar je s *Povestjo o zaljubljeni deklici* opozoril na nekatere svoje pripovedne značilnosti, zlasti pa na nagnjenje k stilizaciji kmečkega okolja in folklornih elementov: pred nami je »vesela krčma«, ki ima na pročelju narisano »veliko zvezdasto rožo«, v središču je »mlada deklica«, v krčmi je veselo, godec-cigan gode, vanj se zaljubi dekle, oče krčmar ne mara cigana, dekle od nedovoljene ljubezni skoprni. Prepletajo se hrepenenje po ljubezni, upanje, sanje, žalost, obup. Golarju besede kar valovijo, mestoma celo preveč gostobesedno; epitetoneza je dovolj pisana in izrazito folklorno obarvana, to pomeni, da je dosti stalnih ukrasnih pridevkov ali pa narejenih po njihovem zgledu. Ljudje, okolje, dogodki – vse je v glavnem odeto v praznično oblačilo. Sicer pa vladajo v kmečkem svetu patriarhalna razmerja, ki jih vodijo dokaj prvinska človeška nagnjenja. Za Golarjevo kratko pripoved, ki se praviloma ne oddaljuje od epskosti, je značilna navezanost na tradicionalno vrstno strukturiranost, posebno vlogo igrajo folklorne značilnosti. Na svoj način sta na pisatelja vplivali tako nova romanika kot secesija, izbral pa si je slogovne posebnosti, ki jih na Slovenskem še ni nihče na proznem področju, pač pa si je nekaj podobnega umislil Murn v poeziji (Golar mu je v tem sledil v svojih pesmih). Golarjevo pripovedovanje redno spremljajo podobe iz narave, ob katerih prevladajo impresionistične lastnosti. Razpoloženjskost je nemalokrat predstavljena tudi s simboličnimi paralelizmi, ki napovedujejo svetlo ali temno obarvanost.

V tem in naslednjem letu Golar ni objavil večjega števila kratkih pripovedi, pač pa se je naglo povzpelo leta 1908. V letu 1906 so podobno kot *Povest o zaljubljeni deklici* oblikovane pripovedi *Pastirica Angelka* (Naš list), *Na svatbi* (Novi slovenski štajerc), *Velikonočna roža* (Slovenski narod) itd. Precej drugačna je pripoved *Jesenske rože*, ki jo je objavil v *Domu in svetu*. Obdelal je aktualen motiv, kako žena pričakuje moža, ki se je odpravil v tujino za zaslužkom. V tej kratki pripovedi se zvrstijo različna stanja, ki jih doživlja čakajoča žena: trdno prepričanje, da bo prišel, »ko bodo cvetele astre«, počasi razjeda dvom, ki jo pripelje v obup, ko zve, da se je smrtno ponesrečil. Golar v tem primeru pripoveduje na realistični način, podlaga mu je mimezis, uporabi pretanjeno psihološko razčlenjevanje in tradicionalni model kratke pripovedi.

Nekateri pomembnejši sodelavci so v tem letniku Doma in sveta največ obravnavali kmečko življenje, npr. Steržaj, Perko, Pugelj idr. Finžgarja tokrat ni zanimalo kmečko, marveč mestno življenje (*Kakor pelikan...*), vendar se tako kot drugi ni oddaljeval od že preizkušenega pisanja kratkih pripovedi. Nekaj več ambicije po drugačnosti je nakazal Frančišek Steržaj v »fantaziji« *Ob Bohinjskem jezeru*.

V letu 1906 se z bogato kratkoprozno podlistkarsko žetvijo nista odlikovala samo Slovenec in Slovenski narod, marveč še nekaj drugih glasil: tržaški *Novi list*, delavska *Naša moč* (zlasti s prispevki Iva Česnika in s prvo kratko pripovedjo Franceta Bevka: *Oderuh*), tržaška *Edinost* (z Dragom Komacem v ospredju), »poučno-zabavni list« *Družinski prijatelj* itd. Srednješolska *Zora* je izhajala že od leta 1895: zvrstilo se je lepo število pripovednikov, začeli bi lahko pri Petru Bohinjcu, Evgenu Lampetu, Francetu Kralju, nadaljevali z Ivanom Šinkovcem, Frančiškom Steržajem in Pavlom Perkom ter sklenili z Ivanom Grafenauerjem, prezgodaj umrlim Janezom Urbasom in Ivanom Pregljem. Pregelj naj bi se s kratko pripovedjo pojavil že leta 1901. v Slovenskih večernicah (*Kakor na kup, tako s kupa*), nato pa je leta 1904 nastopil s priljubljenim psevdonomimom I. Mohorov v Primorskem listu (*Povest o križani mladosti*) in v zborniku goriških bogoslovcev *Za resnico* (*Dve sliki in Iz tajen umetniškega srca*). 1905. leta se je že spet oglasil v Primorskem listu s pripovedjo *Zdrava, morska zvezda!*, v *Zori* (ki jo je urejeval dve leti) pa s »sliko iz življenja slepcev« *Iz krajev solza in hrepenenj in s »črtico« Iz življenja šibkih*. Že dotlej je bilo več kot očitno, da se ne more ubraniti Cankarjevega vpliva, objave v *Zori* 1906 pa so to še bolj potrdile. Pripovedi *Kadar se je bilo sonce nagnilo...* in *Na sveti večer* (dolgi nekaj nad 1000 besed) sta epskost opustili in se v glavnem prepustili meditaciji, obujanju spominov, razpoloženju, ki je prispodobljeno s podobami iz narave, s tem da ob indirektnem notranjem monologu prevladujeta opisnost in retoričnost, medtem ko bolj ali manj slikovita metaforika ni instrument, s katerim bi pripovednik dosegel barvitost pripovedovanja. Vse naštete pripovedi izzvenevajo v znamenju retorične preobloženosti in začetnih pripovedno-proznih težav. Ni dvoma, da je šlo za eno od različic kratkoproznega pisanja, na katerega je vplivalo načelo deepizacije, in da je na vse pomembno vplival Cankar.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Cankar je objavil nekaj kratkih pripovedi v *Domu in svetu* in dve dolgi noveli v Ljubljanskem zvonu (*Poslednji dnevi Štefana Poljanca*) in Zabavni knjižnici (*Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*).

V letu 1906 je Ksaver Meško svoje pripovedi objavljal v Koledarju Mohorjeve družbe, Slovanu in Ljubljanskem zvonu. Krona v tem letu je bila zbirka *Mir božji*,<sup>19</sup> ki jo je končal z istoimensko pripovedjo, za katero smo ugotovili, da je uglašena programsko. V sestavku je kot cilj hrepenenja označil tolažbo in srčni mir. Skozi pripoved se kaže refleksivno-prispodobljivostni način upovedovanja; zaznamovana je pot od brezupja prek iskanja tolažbe v »šumnem svetu« do odrešujočega pristanka v Kristusovi veri. Tudi v tem je bistvena razlika med Meškom in Cankarjem, saj slednji nikoli ni iskal rešitve v neki absolutnosti z definitivnimi odgovori, marveč je vedno bežal od takšne utesnjenosti. Meškovo hrepenenje se bolj ali manj končuje v postulatih krščanskega verovanja. V posameznih pripovedih, ki jih je uvrstil v zbirko in ki jih je približno uglasil na temeljno izhodišče svojega epiloga, je v glavnem parabično ubesedoval, kako posameznik išče mir, in na drugi strani, kako ga strasti zapeljejo v pogubo. Meškove pripovedi so razpete med drobnimi (parabičnimi) dogodki in meditacijami ter evforičnim zanosom, v katerem izraža svoja čustva. Epskosti ni povsem opustil, zlasti v daljših pripovedih ne (npr. *Romanje na Goro, Na cesti, O človeku, ki se je vračal, Romanca o izgubljeni*), marveč je s fragmentarizirano sestavo povezoval dogodke v celoto. Vmes se je prepustil razmišljanju in čustveni izpovedi ter tako liriziral svojo prozo. Lahko bi rekli, da gre za vmesno rešitev (pri Mešku je pogosta): nagnjenje k lirčnosti je korigiral z dogajalno slikovitostjo. Njegove pripovedi so prepletene z vzdihji in vzkliki, s psalmičnim hvalospевom in molitveno umirjenostjo. Ker je bil duhovnik, je bila retoričnost bistvena sestavina njegovega načina izražanja. Posledica neinventivnosti v metaforiki je precej klišeizirana epitetoneza (primer pridevka krasen: krasno dekle, krasne sanje, krasna pravljica, krasen pogled na naravo itd.).

## 1907

Dom in svet je bil v letu 1907 podobno ubran kot prejšnje leto in tudi Cankar<sup>20</sup> je nadaljeval s sodelovanjem; Ivan Lah, Pavel Perko in Milan Pugelj so bili že stari znanci, medtem ko so bili Izidor Cankar, Ivo Česnik in Lea Fatur v tej reviji novi.

Izidor Cankar je ubesedil portret muzikanta Novaka (*Muzikant Ciril Novak*), ki je po svoje »filozof«, muzikus in pijanec. Gostobesedno razlaga svojo usodo in poglede, tako da se dialog spremeni v monolog. Je bizarna oseba, ki jo pisatelj izriše do podrobnosti, v prvi vrsti skozi govorjenje. Ne gre za nove ali drugačne vrstne

<sup>19</sup>E. Lampe je v Domu in svetu z ironijo obravnaval Meškovo zbirko *Mir božji*: »Zopet cela veroizpoved razdvojenega srca, ki je venomer ginjeno in ob vsaki priliki vznemirjeno. S pisateljem se zopet enkrat vozimo po kupejih in mehkih blazinah, se srečavamo z damami s polnimi boki in koprnečimi očmi, hodimo po sanjavih smrekovih gozdovih, srečujemo izgubljene, prevarane in zapeljane koristke, ki se nam smilijo in katere z nežnimi besedami in primerno eleganco, kakršna se nasproti takim usehlim cvetkam mora rabiti, rešujemo iz blata in jih vendar ne rešimo, se tudi pomolimo k Bogu in ga prosimo, naj vendar enkrat umiri naše od dvoma razjedeno srce in seveda vmes vedno tožimo za izgubljeno mladostjo, ki nam jo neusmiljena usoda nikakor noče vrniti« (1906: 710–711).

<sup>20</sup>Cankar je to leto izdal zbirko Krpanova kobila in objavil nekaj kratkih pripovedi v Domu in svetu (Brat Edvard, Publikum, Jure), v Ljubljanskem zvonu, Ilustrovanem narodnem koledarju in Rdečem praporu.

značilnosti, marveč le za poseben pripovedni postopek, sicer pa Izidor Cankar ostaja v mejah tradicionalnega modela in realističnega načina pripovedovanja. Enako je mogoče trditi za Milana Puglja in za njegovo »sliko iz narave« *Bela vrana*.

Ivan Lah se je (1907) predstavil z zbirko *Vaška kronika* in v njej poleg dolgih novel *Gospod Vitič* ter *Gura in sinovi* objavil še štiri kratke pripovedi o naši preteklosti, kar mu je omogočilo »svobodno fabuliranje ter sestav 'značajev', ki so romantično strastni ali pa veliki etični junaki, obakrat polresnični ljudje«. <sup>21</sup> Rado Murnik je med »povesti in orise« *Znanci* uvrstil bolj ali manj uspele portretne »študije« *Američanka*, *Mali kavalir*, *Gorjanski župnik*, *Umetnik*, *Rekrut*, *Poročnik* idr., svojo najkvalitetnejšo novelo *Materino srce* in nekaj humoresk. Prvotni naslovi sestavkov (ob prvih objavah) mu zdaj niso bili vedno po volji, zato jih je kar precej spremenil. Sicer pa je zbirka strnila značilne Murnikove dotedanje kratke pripovedi. Če odmislimo humoreske, ki so bile v tedanjem slovenskem pripovedništvu kar pomemben dosežek, ni Murnikova zbirka prinašala nič novega, marveč je samo utrjevala – na dokajšnji kakovostni ravni – kratkoprozni model, ki so ga uveljavili Juričič, Kersnik in Tavčar. Ta kolikor toliko strnjeni prikaz Murnikove kratke proze izpričuje, da so pri njem naturalistične sestavine razmeroma skromne in da s tem v zvezi lahko govorimo o motivnih in postopkovnih značilnostih (podrobnejši opisi in označitve), dosti manj pa o naturalističnih determinantah.

Ljubljanski zvon 1907 ni dajal prednosti kratki prozi, marveč dolgi noveli in Tavčarjevemu obsežnemu zgodovinskemu romanu *Izza kongresa*. Dolge novele so prispevali Cankar (*Ženidba kancelista Jareba*), Golar (*Jelar in njegov sin*), Zbašnik (*Strup*) in Šorli (*Klic čez vodo*), Kristan je objavil povest *Vitez Ivan*. Med sedmimi kratkimi pripovedmi so kar štiri Moletove. Vojeslav Mole se je prvič pojavil s kratko pripovedjo leta 1905 v Slovanu: *Igor*. S tradicionalno kratko pripovedjo ni bil zadovoljen, vendar se sam ni spoprijel z inovacijami na tem področju. Prihodnje leto je v Domačem prijatelju objavil povsem nepretenciozno črtico *Vijolice*, tej pa sta sledili dve v Ljubljanskem zvonu: *Razkljujejo nas vrani...* in *Nori Tone*.

Za najnovejše pripovedi si je Mole izbral npr. orientalsko snov v pripovedi *Pa in Sulejka* in legendarno v *Dolenjski legendi*. Gre za domišljjska konstrukta, ki v sebi skrivata sporočilo o človekovi zavezanosti dobremu in hkrati večnemu hrepenjenju po lepoti. Stilizirana orientalska snov je verjetno imponirala tistim, ki so iskali možnosti v secesijski estetiki, naklonjeni dekorativnosti. Mole je motiv hrepenjenja upovedil v taki preobleki in ob tem izrazil svojo nagnjenost k estetiziranju. Modelsko je ostal pri utečenem, saj ni sledil cankarjanskim poskusom.

V *parku* je izrazita razpoloženjska črtica: v življenjsko radost kapne utrinek žalosti, ko si pripovedovalec predstavlja deklico, ki jo bo življenje izučilo, razočaralo, ožalostilo, toda to je samo trenutek, sicer pa prevlada svetel pomladni dan, poln smeha in radosti. Gospodujejo impresionistična barvitost, metaforična slikovitost in rahla retorična privzdignjenost, ne uporablja simbolike, marveč zelo stvarne podobe življenja. Na približno enak način je upovedana tudi črtica *Nela*, le da je razpoloženje primerno deklici, ki zveneva zaradi bolezni. V obeh primerih dogajanja ni, marveč je upovedeno stanje, in to s čustveno-razpoloženjsko obarvanostjo.

<sup>21</sup> F. Zadravec, Nova romantika in mejni obliki realizma, *Zgodovina slovenskega slovstva* V, 1970, 373.



Smeli bi trditi, da je Cankarjev vpliv več kot viden in da je tudi v modelu marsikaj sorodnega, tako da lahko govorimo o eni od različic cankarjanske kratke pripovedi. Seveda ne smemo spregledati, da so navzoče začetniške težave. Najbliže Cankarju je gotovo črtica *Hrepenenje* (objavljena to leto v Ilustrovanem narodnem koledarju) z ljubezenskim motivom, dekletovo smrtjo, izrazito melanholijsko in s poskusom lirizacije.

Pripovednik, ki se je v tem letu razmeroma pogosto pojavljal v slovenskem časopisju, je bil Vladimir Levstik. V Ljubljanskem zvonu je objavil novelo *Historija o kugi*, ki je literarno-družbena satira z nagnjenjem k imitiranju boccacciovske novele in z nekaj nihilističnimi poudarki. Poleg tega srečamo Levstika v Našem listu z »obrazom« *Zenica v očesu* in z »božično pravljico« *Monna Ema, petero tujcev in Gospod Bog*, medtem ko je v Novi dobi nastopil v vrsto kratkih pripovedi, med katerimi jih je nekaj podnaslovil »obraz«. V »glasilu narodnonapredne stranke« Slovenija je objavil tri kratke pripovedi: *Gospa markiza*, *Kravata davkarja Korca* in *Absint*. Bralec dobi vtis, da Levstiku najbolj leži parodiranje; posebej izrazito je v *Spominih slepega pinča* in v *Puški*. Pri tem mu je ustrezala epskost, posmehljiv odnos do obravnavanega predmeta, duhovito zaokrožena misel in komaj opazna moralka. Levstik v glavnem ni odstopal od realističnega načina pripovedovanja in že znanega modela kratke pripovedi, vendar se povsem le ni mogel izogniti načinu izražanja, ki je bil takrat tako rekoč v zraku, dokaz za to je npr. epitetoneza: kričočebela obleka, čmerikave šipe ipd. Vse omenjene pripovedi so razmeroma kratke, saj se gibljejo v razponu od 1000 do 2000 besed in le izjemoma več.

Slovenca je podobno kot leto prej (1906) s svojimi pripovedmi oskrboval Ivan Baloh, najpogosteje pa mu je pomagala Lea Fatur; Fran S. Finžgar se je oglašil s črtico *Selskega župnika Velika noč*, ki jo je smiselno obravnavati skupaj s črticami *Selskega župnika sveti večer...*, *In misli moje se ustavijo...* (iz leta 1906), *Svetonočna vizija...* in *Dies magna et amara valde...* (iz leta 1908). Finžgar je bil nadaljevalec realistične usmeritve v slovenskem slovstvu in to dokazujejo tudi njegove kratke pripovedi, vendar pa ga je na svoj način oplazila novoromantična slogovna usmeritev, ki je nekatere njegove pripovedi prepletla z mehkobnostjo čustvene izpovedi, ga zapletla v brskanje po duši in meditiranje ter izrekla metaforično besedo. Pisatelja razjedajo dvomi, objame ga neprijetno občutje, ko mu poklicni status izmika duševno-moralno oporo in ko se znajde v podobnem položaju, kot sta se njegova predhodnika Anton Aškerc in Simon Gregorčič. In tako stanje, ki ga spremlja temu ustrezno razpoloženje, je upovedano v *Selskega župnika svetem večeru...* Čeprav modelsko ostaja v mejah že znanega in mu ne ustreza kaka različica cankarjanske inovirane kratke pripovedi, je povsem razumljivo, da so v utrjene pripovedne strukture vdrli postopki, ki jih rahljajo. Pripovedna sestava, ki se oklepa realističnega načina pisanja in ki ustreza mimetizirani podobi stvarnosti z atributi življenjske verjetnosti je brez simbolične pomenske večplastnosti, se seveda s tem ne podre, marveč ohrani vtis celotnosti. Krizni trenutki<sup>22</sup> so bili zgolj slabost, ki jih

<sup>22</sup>J. Šiferer je v tretji knjigi Finžgarjevega *ZD* razložil: »Črtica je v katoliških krogih vzbudila nekaj vznemirjenja, kar spoznamo iz korespondence med pisateljem in študentom filozofije na Dunaju

premaga vdanost poklicu; v župnikovi duši je »zazoril zopet dan, žalost je zbežala iz srca«. Finžgarju se je očitno občasno prilegala postopkovno-izrazna osvežitev, ki jo je prinašala moderna, toda to ga ni niti slogovno niti pripovednomodelsko vrglo s tira realistične usmerjenosti. Molitveno-razmišljajoč je v podobni pripovedi z naslovom *Selskega župnika Velika noč*, le da je ob vidno otožnem razpoloženju poln zaupanja in vere. V precej zanosnem indirektnem notranjem monologu (pripoved je tretjeosebna) se čustvena izpovednost prepleta z meditiranjem, kar pripoved vsaj po tem uvršča med lirsko pripovedno prozo in s tem v bližino cankarjanskega modela kratke proze. Težko pa bi govorili o stilno-nazorski plati, da gre za premike v novoromantično oz. simbolistično smer. Dvomi, ki so prevevali prejšnjo črtico, so izginili, zavladal je notranji mir. Motivno in razpoložensko so sorodne tudi preostale tri omenjene črtice.

### 1908

V Domu in svetu (1908) Cankarjevemu<sup>23</sup> *Kovaču Damjanu* ni delalo družbe kaj dosti kratkih pripovedi, to so bile: blago lirizirana pesem v prozi – »fantazija« *Jezerška roža* Lee Faturjeve, kot mladostni spomini upovedana »slika« Izidorja Cankarja *Pri mrličih*, Iva Česnika »vipavska zgodba« *Mlinar Janez* in Petra Bohinjca pripoved iz 18. stoletja *Zaigrana vas*. Razen v prvem primeru prevladuje realistični način pisanja in s tem tudi ustrezen model kratke proze.

Kar zadeva količino kratkih pripovedi, je bila situacija povsem drugačna v Ljubljanskem zvonu (1908), saj je poleg Cankarjevega *Jakobovega hudodelstva* objavil skoraj štirikrat več takega branja kot Dom in svet. Tudi se je v tem letniku zbrala kar precejšnja skupina bolj ali manj vidnih imen takratne kratke proze na Slovenskem: I. Cankar, K. Meško, Z. Kveder, I. Šorli, C. Golar, M. Pugelj, V. Levstik, I. Lah, J. Premk, J. Kersnik ml. In kaj so prinašale kratke pripovedi naštetih pisateljev? Medtem ko je Zofka Kvedrova s črtico *Konec* ob živahni konverzaciji med središčnima osebama in njuni moralni trdnosti tretjeosebno osvetlila meščansko okolje, je Vladimir Levstik v *Dninarici Lizi* obdelal vaški svet z nesrečnim dekletom, ki z grajskim Karlom doživi trenutke sreče, da bi nato vse življenje delala pokoro in se s skrajnim naporom prebijala skozi življenje z nezakonskim sinom. Levstik vztrajno nadaljuje s svojo različico realistične kratke pripovedi, v kateri se prepletajo realistično mimetiziranje, naturalistom priljubljena motivika in jezikovnoslogovne lastnosti, ki spajajo stvarno premosporočilnost s slikovitostjo in lirično

Ivanom Dolencem, ki je bil sicer doma iz Sopotnice pri Škofji Loki. Dolenec mu je pisal, kaj on in njegovi slovenski znanci na Dunaju mislijo o črtici, in to slabo razumevanje je Finžgarja spodbudilo, da je Dolencu v pismu z dne 5.1.1907 o zadevi nekaj več napisal.

S precejšnjo prizadetostjo v pismu toži, kako različno so bralci črtico razumeli. Nekateri mu čestitajo, nekateri kolegi pa se 'silno jeze'. Nato piše o tem, kakšna je na splošno usoda selskega župnika in kako da ni prav nič čudno, če kdaj pa kdaj pride do krize. Pravi, da je črtico pisal z iskreno ljubeznijo in z lastno krvjo in da kaj lepšega še ni nikdar napisal. Obljublja pa tudi, da bo za veliko noč napisal novo« (Finžgarjevo ZD III, 559).

<sup>23</sup>Cankar je to leto izdal zbirko *Zgodbe iz doline šentflorjanske* in objavljaval kratke pripovedi v Domu in svetu, Ljubljanskemu zvonu, Prvem majniku in Rdečem praporu.

nadahnenostjo prenesenega pomena besede, s katerim hoče upovediti zlasti odtenske ozračja («Tu in tam se je prerinil sončni žarek, pogledal se v rjavi mlaki, zgrozil se in se umaknil.«). Sestavku ne manjka niti drugih značilnosti literarne ustvarjalnosti, v prvi vrsti mislimo na ironijo, sarkazem in karikiranje. Meško je v prvoosebni črtici *Najžalostnejša noč* ostajal pri svoji svetobolni razbolelosti in sve-tovečersko sentimentalnost prepletel z domovinskim čustvom, medtem ko se je Cvetko Golar v *Večni ljubezni* oklenil fantazijskega konstrukta o mladeniču, ki mu je umrla ljubica in je padel v blaznost. Tako kot Golar se tudi Ivan Lah v pripovedi *Signora Bianca* ni branil romantično-novoromantičnega hrepenenja, povezanega z domoljubjem, pri tem pa je razvidno, da se ne bo odrekel realističnega načina pripovedovanja s tradicionalnim kratkoproznim ustrojem. Pugljevo specifično pripovedno usmeritev kažeta dve pripovedi iz kmečkega življenja: *Matija in njegova ljubezen* ter *Med gorami*.

Za Puglja, ki ne teži h kratkoprozni modelski prenovi, je značilno, da v svojih pripovedih razmeroma pogosto pozablja na zgoščenost pripovedovanja in se prepušča bodisi obsežnejšemu opisu ali daljšemu poročanju ter tako zamuja priložnost za večjo dramatično napetost pripovedovanega. Zato so tudi njegove pripovedi povečini nagnetene na zgornji dolžinski meji kratke proze. Lirično-hrepenenjske sestavine, pripete na podobo stvarnega življenja, Pugelj v pripovedi *Med gorami* zamenja za izbruhe elementarnih človeških strasti, ki prinašajo pogubo. Niha med romantično neomejenostjo in naturalistično determiniranostjo. S tem je skladen tudi ljubezenski trikotnik, ki se razreši nesrečno. Pugelj se od tradicionalnega ustroja kratke pripovedi bistveno ne oddaljuje. V tem sta bila podobna Puglju Ivo Šorli in Fran Zbašnik, ki v objavljenih pripovedih (Šorli: *Nevesta, Iz dolgega časa*; Zbašnik: *Sredi noči*) nista ponujala drugačnosti.

Šorli, Levstik in Pugelj so v tem letu objavljali tudi v Slovanu. Ti trije pripovedniki so imeli nekaj skupnih lastnosti: večjo ali manjšo naklonjenost naturalistični motivni usmerjenosti, nagnjenje k bizarnim človeškim usodam, smisel za ironiziranje in satiričnost, mestoma tudi za grotesknost, v jezikovnostilnem pogledu je v njihovem pisanju vidna bolj ali manj izrazita prepletenost premosporočilnosti s prenesenostjo besednega pomena in ostajanje pri tradicionalni kratkoprozni strukturi.

Levstik je pripoved *Gospa Melita in Aristidov učitelj* označil za »historijo« in dal delu nekoliko arhaičen prizvok. Pri pisanju je verjetno imel v mislih šokantnost, bolj kot snov mu je bila pomembna ideja o absolutni ljubezni, ki zdrzne v samouničenje. Novela je tipičen primer nekdanjega modela s klasičnim novelističnim preobratom, ekstravagantno snovjo in motivi, rahlo fantastiko, ostro zarisano duševno situacijo, izbranim dialogom in nesrečnim koncem. Bizarno in fantastično, povedano z realističnimi izraznimi sredstvi, izzveneva v esteticizem. Levstik je izraz »historija« uporabil tudi pri preostalih dveh pripovedih v tem letniku Slovana: *Kmet Gregorač in »svetnica«* ter *Koča za vasjo*. Kmečko življenje mu je podlaga za nenavadne usode in učinkovanje prvinskih človeških lastnosti. Razkriva v glavnem nevsakdanje in nesrečne človeške usode. V Levstikovem pripovedovanju se oglašča disonantnost, ki ga približuje ekspresionizmu.

V letu 1908 se je »utrgal pripovedni plaz« pri Cvetku Golarju, saj je na feljtonističnem prostoru v Slovenskem narodu od januarja do oktobra objavil kar dvaindvajset kratkih pripovedi. Te kot slikarska paleta predstavijo pisateljevo snovno-motivno raznolikost, ki jo spremlja stilno nihanje in pripovednopostopkovna pisanost. Tako npr. pravljlični motiv o zakleti kraljični uporabi za groteskni prikaz strahu pred tesnejšo (konvencionalno) navezanostjo na žensko (*Potepuh*); motiv o kralju Matjažu (*Kralj Matjaž*) izrabi za parodiranje mita in za kar nekoliko grob prikaz kmečkih razvad (pijančevanje); bajeslovje mu narekuje pripoved o lepi Rožici (*Devica Rožica in ljubljanski zmaji*), ki ji zavistna dekleta podtikajo nečednosti, toda zmaji potrdijo njeno nedolžnost, itd. Golar je tudi pozneje dokaj pogosto uporabil motive iz ljudskega izročila. V teh pripovedih je posegal manj v kmečko okolje kot v malomestno življenje, vzrok pa moramo po vsej verjetnosti iskati v namenu obravnavanih feljtonističnih objav. Prav gotovo so imele več bralcev med malomestnim prebivalstvom.

Poskusimo izluščiti nekaj pglavitnih Golarjevih značilnosti. Snovno-motivno je njegova pripoved zelo pisana: ob stvarnem kmečkem in malomestnem življenju rad upoveduje motive iz ljudskega izročila, večkrat vse skupaj poveže, preplete; v stilizirano mimetiziranje stvarnosti vplete tudi stilizirane folklorne elemente in pri tem uporabi hiperbolizacijo, humorno-ironične sestavine, blago gotesknost itd. Modelsko so njegove pripovedi v območju tradicije. Povečini so pripovedi ubrane na ljubezensko temo, ki ima včasih bivanjske razsežnosti, sicer pa obravnavam daje videz šegavosti in prešerne življenjske radosti. Za Golarja so značilne lirične pasaže, barvno in zvočno je slikovit, ko predstavlja folklorne motive, podobno velja za impresionistične opise narave, ki spremljajo razpoloženja in ustvarjajo tako ali drugačno ozračje. Na podoben način in s podobno motiviko so napisane pripovedi, ki jih je Golar v podlistku Slovenskega naroda objavil v letu 1909.

## 1909

V letu 1909 so izšle tri zbirke: Cankarjeva *Za križem*, Kristanova *Francka in drugo* in Levstikovi *Obsojenci*.

Etbin Kristan je poleg dolge novele *Francka* (Rdeči prapor 1908/09) zbral kratke pripovedi, ki jih je objavljajl v časopisju od 1899 (*Kapitan*) do 1909 (*Vprašanje*). Ker gre samo za pet pripovedi, je skrbno izbral in uglasil zbirko tako, da je predstavila avtorja kot kratkoproznega pisca, za katerega je značilna socialna problematika, psihološko poglobljen prikaz človeka, vklenjenega v družbeno determiniranost, realistično-naturalistična slogovna usmerjenost z nekaj več refleksivnosti in s poskusi izpovednih vrivkov ter tradicionalni model kratke pripovedi. V slovensko kratko pripovedništvo je pomembnejši delež prispeval zlasti s prvima dvema značilnostma. Kristan zelo stvarno, racionalno, brez trohice sentimentalnosti razgrne pred bralcem problem in z vsem povedanim – obtožuje. Navidezna umirjenost, ki mestoma deluje skoraj hladno, je v bistvu razbeljena ost, ki neusmiljeno vžiga boleča znamenja. Da je njegov jezikovni izraz suhoparno stvaren, je verjetno treba pripisati avtorjevi poklicni usmeritvi, ki se je stekala v publicistiko.

Levstikova zbirka *Obsojenci* vsebuje dve kratki pripovedi (*Nenormalni piščanec* in *Razmišljeni Vid*), preostali dve pa sta dolga novela in povest (*Mlada Breda* in *slepec* ter *Rikard Malloprou*). Poudarek zbirke vsebuje naslov: vse osrednje osebe so obsojene na neuspešnost in nesrečno življenje. V *Nenormalnem piščancu* je prav nenormalni piščanec središčna »osebnost«. Iz jastrebovega ali sokolovega jajčeca se izleže mladič, predestiniran za polet v višave, a je obsojen na kurje okolje. Hrepenenje po višavah ga začne vse bolj vznemirjati in se na koncu kljub vsemu prebudi. Levstik je očitno napisal parodijo s simbolno-grotesknimi prvini in temu prilagodil snovno-motivno in pripovednopostopkovno urejenost pripovedi. Parodistično-satirični usmerjenosti je prilagojena tudi jezikovnoslogovna plat. Lahko bi govorili o samosvoji različici satire. Precej drugačna je pripoved *Razmišljeni Vid*, ki na tradicionalni pripovedni način upovedi podobo nesrečnega mladeniča, bolnega in obsojenega na starševsko sovraštvo. Motivna in položajska drastika dajeta delu poseben pečat. Levstik se v svojem pisanju giblje med naturalistično motiviko in psihologiziranjem, ki meji na psihoanalizo in napoveduje v ekspresionizmu usmerjeno obravnavanje človeških elementarnih lastnosti in doživetij. Tudi Vid je »obsojenec«, zato za življenje nima prav nobenih možnosti. Glede na značilnosti pripovedi, o katerih je bil govor, se Levstikovo pisanje povsem odvrča od novoromantično-simbolistične naravnosti, ki ji sicer nikoli ni bil preveč naklonjen.<sup>24</sup>

Cankarju<sup>25</sup> so se v Ljubljanskem zvonu 1909 s kratko pripovedjo pridružili še Ivan Lah, Cvetko Golar, Milan Pugelj in Vojeslav Mole. Golarjeva *Klasova Klara* je pripovedno bolj dovšena različica prepletanja pravljličnih motivov in podobe stvarnega življenja z ljubezensko temo v ospredju. Pugelj je v pripovedi *Iz tujine* (pripovedno ne preveč sugestivno) zašel – to se mu je včasih dogajalo – med motive in čustva, ki so jih imeli radi že stari romantiki, novoromantiki pa so jih na svoj način obujali. Bogatega tujca in prelepo Magdaleno veže prekipevajoča ljubezenska strast, ki jo spremlja potencirana ljubosumnost in na koncu pripelje do združitve Erosa in Tanatosa. Pugelj ne odstopa od zanj značilnih pripovednih postopkov, tako da je navzoča značilna nedoločnost, le nakazanost namer in dejanj, kar ustvarja vtis odprtosti. Gospodujejo slutnje, na pol izrečene misli in nerazkrite skrivnostne po-

<sup>24</sup> Vladimir Levstik je v letu 1909 v spisu Poizkus o lepem slovstvu v Slovencih (Ljubljanski zvon) povedal nekaj svojih misli o estetiki, o slovenskem slovstvu in posebej o moderni. Realizmu pripiše izreden pomen, češ da je »osvobodil umetnikov polet«. S tem v zvezi razmišlja o velikem, krepkem in zdravem slovstvu ter si zastavi vprašanje, ali so Slovenci imeli takšno slovstvo, ali ga imajo in ali ga bodo sploh kdaj imeli. Odgovor se glasi: »Imeli ga niso, ali bili so blizu, da ga dobe.« Pri tem je mislil naše realiste in roman polpretekle dobe, o katerem pravi: »...slovenski roman bivše dobe ni tako neznamen, kakor se nam dozdeva.« Nato je spregovoril o moderni in zaključil: »Po mojem je glavna zasluga moderne ta, da je pokozmopolitila našo estetsko kulturo do kraja, dvignila formo do viška, podrla spoštovanje do razmer in vse lokalne meje naših umetniških teženj ter se predočila v krepkih, rafinirano, vseobsežno čutečih talentih, obdarovanih z najboljšimi darovi sodobnega duševnega življenja.« Toda menil je, da se obet ni uresničil in tudi Cankar ni izpolnil svojega mesijanstva v epiki, tako da »črta, ki loči moderno od bodočnosti, že stoji«. Nato je bil kategoričen: »Zgoraj sem primerjal bivšo in sedanjo literaturo Slovencev; prvo in drugo nas ne more zadovoljiti, ker ne pomeni napredka: najti se mora tretje, in kje?« Na to ni odgovoril.

<sup>25</sup> Izšla je Cankarjeva zbirka *Za križem*; razen v LZ je to leto objavil kratke pripovedi v Prvem majniku in Straži.

teze. Skratka, Pugelj se poskuša v drugačnosti, ki pa v območju kratkoprotnih značilnosti ne prinaša novosti.

Vojeslava Moleta smo si nekoliko natančneje ogledali ob njegovih objavah v letu 1907, s podobnimi pripovedmi je nadaljeval v naslednjem letu (*Brez moči, Legenda o človeškem srcu*), leta 1909 pa je v Ljubljanskem zvonu natisnil *Pesem v prozi* in *Jesensko pesem*. Takih »pesmi v prozi« (z okrog 800 besedami) dotlej nismo srečevali, saj je v našem primeru »pesem« bolj podobna delno lirizirani črtici s stilizirano pravljlično snovjo. Mole išče snovno-motino podlago v ljudskih pripovedih in po zgledu ljudskega izročila piše umetne pravljice in legende. Estetiziranje mu je še naprej vodilo in pripovedi pod lepotnim površjem skrivajo idejna sporočila, ki se jim prilagajajo tudi pripovedni postopki. Delna lirizacija je uresničena z nekoliko stereotipno metaforiko (lesovi so trepetali, smreke so ječale pod težko snežno odejo, sani so letele hitro kot misli, zmagoslavje je kipelo, čaša je zlata, roke so bele, kraljica je kot divna roža itd.). *Jesenska pesem* je prvoosebna reprodukcija doživljanja ljubezenskega hrepenenja ob pogledu na dekle, ki si jo želi. Pripovednik ubeseduje čustveno valovanje in si pri tem pomaga z delnim dialogom in retoričnimi figurami. Pripoved ima zgodbeno podlago, na koncu je zaokrožena v tragičen konec. V vsem pisanju je viden Cankarjev vpliv, toda izpeljava je samosvoja, manjka ji le ustvarjalna moč, da bi lahko nastala trajnejša literarna stvaritev.

Lah, Pugelj in Golar so svojo kratko prozo objavili tudi v Slovanu, njim so se pridružili Kvedrova, Premk in Levstik.

V letu 1909 je Dom in svet kazal prav poseben obraz. V primerjavi s prejšnjim letnikom je vseboval dosti več kratkih pripovedi. Sodelovali so Venceslav Bele, Peter Bohinjec, Izidor Cankar, Ivo Česnik, Anton Erjavec, Cvetko Golar in Ksaver Meško. In prav zaradi zadnjega je bil ta letnik revije drugačen kot prejšnji. Meško je objavil štiri meditacije: *Meditacijo jesenskega večera*, *Pomladansko meditacijo*, *Meditacijo ob nevihti* in *Meditacijo pred Križem*. V naslednjem letniku je objavil še *Meditacijo malih in teptanih*. Pisatelj se je s svojimi *Meditacijami* vrnil v bližino inovativnega modela kratke proze, ki ima za podlago deepizacijo, s tem da je tokrat prevladala meditativnost in da je v ospredju retorično-psalmični način izražanja. Premišljevanje se rojeva ob različnih razpoloženskih trenutkih: ob misli na jesen življenja, ob pogledu na prebujanje naroda, ob nevihtni grožnji in ob pogledu na križ. Sestavki so dolgi od 400 do 1200 besed. Najpogostejše so retorične figure, prav tako pa tudi svetopisemsko izrazje in svetopisemski citati. Prispodobljivost je razmeroma šibka, vse obvladuje govorniška privzdignjenost, s katero pripovedovalec nagovarja brate, Boga, križ in jim razlaga svoje misli in občutja. Vidna je tudi ritmizacija, ki jo povzroča zlasti ponavljanje posameznih besed in sintagem.

Za podobo Doma in sveta sta prav tako pomembna prispevka Izidorja Cankarja *Sijajna svatba* in *Golobje*. Prvo pripoved začenja z dolgim (prvoosebni) potopisnim uvodom (Savinjska dolina in splavarjenje), ki daje vtis, kot bi bil vaja za poznejše potopisno pisanje v kratkem romanu *S poti*. Ta del je prepleten z meditacijo, sicer pa pri opisu narave ne skopari z najenostavnejšo metaforiko, zlasti s poosebitvijo in primero. Kmečko življenje si je izbral za snov, za osrednji motiv pa krutost bogatega gospodarja Grofa do žene in sina. Svatba (pripoveduje tretjeosebno) je bila komaj nekaj tednov potem, ko je Grofu umrla žena, in praznovali so jo dokaj bučno. Mali sin Pavle in hlapec Matija sta bila živa vest. Zadnji je vedel za vso gospodarjevo surovost do žene Tone; in ko se v malem fantiču ob vračanju z

vozom domov prebudi jeza in ogorčenje, mu pripovedovalec prigovarja: »Udari, Pavle, in naj poči oje in se zgrudijo konji, ti udari in ne izpusti biča!« S tem je nakazano, kako bo sin krivičnemu očetu neizprosno obujevalec vesti in izterjevalec računa za krivice, ki jih je oče povzročil njemu in njegovi materi. Novela na realistični način upoveduje izsek iz življenja na kmetih, s katerim bosta odločilno zakoličena gospodarjevo življenje in usoda sina Pavleta. Preobrat, ki je nastopil v pripovedi z Matijevim nastopom, je pripeljal pripoved do konca samo z Matijevo pripovedjo o trpljenju Pavlove matere Tone, medtem ko je to, kar se je po Matijevem odhodu dogajalo na svatbi, ostalo zavito v neznano. Cankar je ostal pri tradicionalnem modelu kratke pripovedi, toda vanj je vnašal spremembe, ki so značilno novelistično naravnost zgodbenega poteka v konec na določeni točki zavrle, središčno os zgodbe premaknile, tako da se novela ni končala v smeri glavnega dogodka, tj. svatbe, marveč so vpeljale preteklost, ki naj opozori na prebujanje vesti osrednje osebe (gospodarja Grofa). Konec – divjanje z vozom – je simboličen in torej drugačna rešitev, kot smo jo navajeni pri dosledno tradicionalni pripovedi. V tem in v premiku središčne zgodbene osi je Izidor Cankar ubral svojo varianto kratke pripovedi, ki se tako delno razlikuje od tradicionalne. Cankar se je gibal v območju krščanskih etičnih nazorov, toda bil je zelo diskreten, saj mu moraliziranja in tendenčnosti ni mogoče očitati. V pripovedi *Golobje* je Izidor Cankar uresničil svojo zamisel o »pripovedovanju«, pri čemer je ob precejšnji kompozicijski ohlapnosti okrog naklonjenosti do golobov uporabil različne pripovedne postopke in upovedil različne življenjske položaje, razporejene fragmentarizirano, vendar s skupno usmeritvijo v konec. Ne gre za linearno postopnost v konec, marveč za bolj ali manj zaokrožene dele pripovedi, ki jih razporeja z adiranjem. Ob sicer izraziti epičnosti je v Cankarjevih pripovedih malo prostora za liričnost, čeprav se mu bodisi ob občudovanju narave ali ob asociacijah na ljubezenska doživetja sproži nekaj liričnosti, ki pa na celoto ne vpliva odločilno.

Sleherno leto je kdo na novo vstopil v areno slovenskega kratkega pripovedništva. Razumljivo je, da nas v prvi vrsti zanimajo ustvarjalci, ki so prispevali pomembnejše deleže v skupno pripovedno zakladnico. Tokrat je nastopil Lovro Kuhar, ki se je nekaj časa podpisoval Ivan Wastl: v Domačem prijatelju *Petkov Cenc* in v *Miru V tujino*. Plodnejši v tem letu je bil Stanko Majcen, ki se je s kratko pripovedjo prvič oglasil leta 1905, leta 1909 pa se je s kar šestimi pripovedmi pojavil v mariborskem »neodvisnem političnem listu« Straža, vendar je svoje ime samo nakazal: podpisal se je s St. M. V teh pripovedih se je loteval nekaterih kritičnih človeških položajev; upovedil je nenavadne človeške like in pripovedi ubral izrazito disonantno, deziluzionistično in z opozarjanjem na nemoč središčnih oseb. Po tem so značilne zlasti črtice *Romarji*, *Klic*, *Plesalka* in *Človek*. Pisatelj je uresničeval kratkoprozno vrstne značilnosti in po obsegu sestavke zamejeval od nekaj nad 1000 do približno 1400 besed. Takšen obseg je bil zelo primeren za osredotočenost na eno osebo, ki jo je prikazal v odločilnem življenjskem trenutku: materi bolnega otroka v *Romarjih* se razkrije vsa nemoč njene vere in zaupanja v čudežno odrešitev; plesalka v istoimenski črtici doživi stres, ki jo meče iz kolesnic normalnega obstajanja; posebnež Gabron v pripovedi *Človek* ujame trenutek, ko se lahko izpove svojega čudaštva (v očeh drugih), toda takoj spozna, da ga ljudje ne razumejo, itd. Podobne ljudi in položaje smo lahko opazili že pri Cankarju; prav tako za moderno ni bila posebnost grotesknost, ki jo srečamo v Majcnovem pisanju,

podobno bi lahko rekli za ironijo, v privide in fantazijo odeto dogajanje, ki se tako kot pri Cankarju izpričuje kot prava resničnost, ipd. V okviru pripovedi, objavljenih v Straži, je najznačilnejša črtica *Klic*. Samotna starejša ženska ne pogreša ljudi, le včasih ji je samotno pri srcu; tako je bilo tudi tisti večer, ko je v tesnobno ozračje njenega domovanja padel »klic«, ki je imel podobo človeka brez obraza. Opredmetenega »klica« ni mogoče identificirati, je del nepojmljivega, nespoznavnega sveta. Ana Marija poskuša dojeti »klic«, a ga na izkustveni način ne more, zato preprosto pusti, da prebiva, da živi ob njej. Lahko da je nekaj resničnega, lahko pa je samo blodnja, privid, slutnja, igra živcev in prenapete domišljije, rezultat tesnobe. Vse to se je dogajalo proti večeru, zjutraj je pred vrati našla zmrznjenega človeka. Pisatelj je črtico sestavil iz petih pripovednih enot in jih združil v harmonično in smiselno celoto: opis situacije, pojavi se »klic« (ki postane poglobljena kompozicijska os), negotovost se stopnjuje do vrha – »klica« si Ana Marija ne more razložiti, sledi kratka alegorična pripoved o samotnežu na osamljenem otroku, epilog: ženska najde mrtveca na pragu. Očitno gre za igro nepojmljivosti, ki jo avtor ubeseduje ob pretiranem intenziviranju doživetja; simbolika je večpomenska, tako kot je večpomenska sporočilna plast pripovedi.<sup>26</sup> Res pa je, da bi pravi simbolist končal svojo pripoved, preden bi Ana Marija našla pred vrati mrtveca.<sup>27</sup> Majcen se je naslonil tako na tradicijo kot na cankarjanske novosti ter obenem želel seči še dlje, »začel je svojo pot, na kateri so se niti tradicije vse bolj trgale, namesto njih pa so se pletle mreže, ki bodo izoblikovale njegovo razumevanje modernizma«. Med izraznimi sredstvi igra pomembno vlogo preneseni besedni pomen, zlasti poosebitev. Prav posebej zanimiva je personifikacija »klica«. Za niansiranost pripovednih položajev in ustvarjanje ozračja je odločilna »drža poosebljenca«, nekaj primerov: »Tako je stal pred njo, ki ga je gledala, in ni prestopil z nogo. Klic s polja... V kotu je stal klic, tih in nem, in od nog se je cedila voda... Ni se ozrla v kot, ali še stoji klic v njem, ampak je legla in takoj zaspala...«

#### SUMMARY

After Cankar's volume of short prose *Vinjete* (Vignettes), in the first decade of the 20th c. at least one volume of Slovene short prose was published every year, most years even two or more. The present study leaves aside findings on Cankar's short prose and deals with the rest of the short prose writers. It is obvious that a sizable amount of short prose is involved, but it must be pointed out that much smaller number of writers followed Cankar's innovative model of this prose (the consequences of de-epization or lyricization with the attendant phenomena) than the traditional one. This short prose remained stylistically more in the realm of Postromantic, Realistic, and Naturalistic than of Impressionistic-Neoromantic and Symbolistic orientation. Often stylistic syncretism can be observed. The more prominent short prose authors besides Cankar include: Zofka Kveder, Fran S. Finžgar, Cvetko Golar, Ivo Šorli, Josip Regali, Milan Pugelj, Anton Novačan, Izidor Cankar, Vladimir Levstik, etc.

<sup>26</sup>G. Kocijan, Majcnova kratka pripovedna proza (1905–1917), *Med analizo in sintezo*, 1992, 176–177.

<sup>27</sup>J. Pogačnik, Stanko Majcen in književna tradicija, *Majcnov zbornik*, 1990, 73.

<sup>28</sup>Prav tam.



## CANKAROVI (BEČKI) PROSTORNI KONTRASTI

Ruski je semiotičar Lotman ustvrdio kako je »*zbivanje u tekstu – premještanje lika (personaža) preko granica semantičkog polja*« (Lotman 1970: 282), a kako su granice semantičkoga polja određene često prostornim granicama, i fabula se često gradi na prostornom premještanju likova. Posebno to vrijedi za fabule realističke proze u kojima se premještanje likova u prostoru vezuje za sustav socijalno-psiholoških motivacija, pa i prostor redovno nosi ovakva ili onakva socijalna obilježja, pri čemu se »semantička polja« ograničenih prostora nerijetko kontrastiraju, pa i na taj način sudjeluju kako u fabuli tako i u karakterizaciji likova. Navodimo ovdje paradigmatički primjer:

Balzakov roman *La Père Goriot opisima* gradskih prostora kao arhitektonskih ansambla (a to će postati značajkom realističke proze!) ne obiluje. Unutar prvog poglavlja imamo ipak **vedutu** KUĆE VAUQUER – tog utočišta temeljnih likova romana:

Smještena je na kraju ulice Neuve-Sainte-Geneviève, na mjestu gdje se spušta prema ulici Arbalète tako naglo i strmo da se konji tuda rijetko kad penju ili silaze. Ta okolnost čini još glušom tišinu koja vlada u tim ulicama natisnutim među Val-de-Graceom i Panthéonom, dvama spomenicima koji mijenjaju atmosferske prilike okoliša, ubacuju u danju svjetlost žute tonove i sve zamračuju oštrim sjenama svojih kupola. Tu su pločnici suhi, tu u jarcima nema ni blata ni vode, a duž zidova raste trava. Tu se i najbezbržižnji čovjek rastuži kao svi prolaznici, tandrk kola tu postaje događaj; kuće su tmurne, zidine podsjećaju na tamnice. (Balzac 1996: 4)

Odatle će Rastignac krenuti s osvajanjem **drugog** Praiza: počam od ulice Saint-Lazare s kućama »pretjerane raskoši, štukatura, stubišnih odmorišta od mramorna mozaika« (108), a roman će završiti **panoramom** Pariza s grobljanske uzvisine i Rastignacovim pogledom na »prostor među trgov Vendome i kupolom Invalida, tamo gdje je živio onaj otmjeni svijet u koji se želio probiti« (218).

Balzakovi su kontrastni prostori topografski obilježeni, prepoznatljivi, a njegovo oblikovanje prostora uzima u obzir sva čula, pa se ikonična kromatika vezuje za auditivni dojam, a naglašeni su i (neugodni) mirisi, pa će upravo »neopisivi vonj« zagrebačka romanistkinja smatrati bitnim za opis pansiona Vauquer (I. Šafranek u: Balzac: XVII). Citirani odlomak zaokružen je pak poredbom »tmurnih kuća« s »tamnicom«.

Poredbu cijelog jednog predgrađa s kaznionom naći ćemo kasnije u Cankara. Tako počinje Cankarova novela:

V te kraje ne posije nikoli nebeško sonce. Nad strehami se vije dim iz tovarn, in će greš po ulici, ti padajo saje na obraz. Hiše so visoke in dolgočasne; ljudje, ki ti prihajajo tod naproti, so slabo oblečeni, njih lica so udrta in oči gledajo nezadovoljno. To pusto predmestje se razteza daleč na okoli; pojdi proti izhodu ali zahodu, nikjer ni konca. Poznal sem človeka, ki je imel že sivo brado in sključen

hrbet, a še v svojem življenju ni prišel do kraja one nedogledne dolge ceste, ki vodi v svetlejši svet. To predmestje je velikanska kaznilnica; nobenega svobodnega človeka ni tukaj. (Cankar 1967–76: 9, 149)

Dakako, metafora »kaznionie« u odnosu na zatvoreni, skućeni prostor nije samo balzakovska, pa smo njegovu realistićku paradigmu naveli ne samo da bismo naglasili srodnost, nego i razlike. Naime, ekspozicija Cankarove novele *Mimi*, koja je prvi puta objavljena u **zagrebaćkom** glasilu hrvatske (ali i slovenske!) moderne («*Život*« 2, 1900, 1),<sup>1</sup> znaćajna je po tome što predstavlja polazište na **pripovjedaćevu** putu kroz gradske prostore – putu koji upravo na prijelazu iz jednog »semantićnog polja« u drugo vodi u katastrofu: put djevojke iz predgrađa u **umjetnićku** »raskoš« gradskoga središta inverzivan je, naime, Rastignacovu pohodu u **drugi** Pariz. Cankar stoga vodi novelu, mijenjajući prostore, ali s time što je poćetni prostor do te mjere obilježen, da nam njegov »opis« na kraju nije ni potreban: samo presjecanje prostora postalo je kobnim! Pri tome valja odmah upozoriti: poćetni fragment u Cankara ne poznaje ni boja, ni zvukova ni vonja, nema ni arhitekture; pozornost je posvećena anonimnim ljudima, komentaru subjekta pripovijedanja u kojemu se odjednom otimlje primjedba kako i iz ovog skućenoga u sivulu prostora ipak vodi »**nedogledno**« duga cesta »**v svetlejši svet**«.

Taj se »**svetlejši svet**« uskoro pojavio. Znamo: pripovjedać **izvodi** djevojćicu u operu. Sam je izlazak već doživljaj istog, ali u biti drugog prostora:

Zunaj je bil zrak poln toplega južnega vetra; sredi enakomernih, pustih ulic, med sivimi hišami, v prahu, ki se je dvigal ter padal na oći in na ustnice, je dihalo vendar nekaj mehkega in veselega – lahek dih od juga, od zelenih planjav in šumećih gozdov. Mraćilo se je in zahodna polovica neba se je že svetila v sanjavi svetlobi; beli oblaki so hiteli od izhoda proti zahodu. (151)

Prostor je još uvijek isti, »jednolik«, »prazan« i »siv«, ali je njegovo »semantićko polje« već drugaćije: oznaćena je kakvoća, kromatska i ćujna, **drugog prostora** – prostora prirode što ga u **grad** donosi vjetar. Postupak znamo: u hrvatskoj književnosti imamo ga u vedutama Vojnovićeve »bećke idile« (*Rose Mary*, 1884) u kojima se naglašeno urbani prostori vezuju s izvangradskim proljetnim prirodnim prostorima, s tom razlikom što se reprezentativni gradski prostori ne vrednuju negativno (usp. Flaker 1995: 81–84). Ono što u citiranom Cankarovu odlomku osobito pada u oći karakterizacija je nebeskog prostora: sintagma »**svetila v sanjavi svetlobi**« eufonićno je organizirana, ikonićnosti se atribuiru ljudska kakvoća, pri ćemu dobiva izrazito **simbolićnu vrijednost nadprostora**, a »**svetlejši svet**« iz prvog fragmenta povlaći svoju nadstvarnosnu realizaciju.

Međutim, odmah iza toga slijedi ulazak u središte grada, a ćitatelju se nudi izravni **kontrast** poćetnom prostoru sivog predgrađa:

<sup>1</sup> U ćasopisima hrvatske moderne Cankar je, na slovenskom jeziku, objavio slijedeće tekstove: Ti si sam kriv! Naćrt za novelo, *Mladost* (1898), 5, 209–213; Odloćene suknje, *Život* I (1900), 1, 20–21; Ob zori, *Život* III (1901) 1, 20–21; Mimi, *Život* II (1900) 1, 5–8.

Kolikor bliže sva prihajala notranjemu mestu, tem življeje je bilo po ulicah, in ljudje, ki sva jih srečevala, so bili elegantnije oblečeni. Pred velikimi, bogatimi izložbami so gorele električne svetilke /.../

Cesta se je razširila: vsenavzkriž so hiteli elegantni vozovi; zvonili so zvončki cestne železnice, vmes so žvižgale piščalke konduktejev. Na obeh straneh ceste so gorele plinove svetilke, istotake svetilke kakor v premostju; ali ta luč je bila popolnoma drugačna, svetla in vesela; zasijala je v obraz in obraz se je nasmehnil... (151)

Ponovo je pripovjedača privuklo **svjetlo**, ali je ono sada umjetno, električno ili plinsko: nije nadstvarnosno, premda znade izvabiti – smiješak. Velegradska vreva nije označena toliko kretanjem, koliko suglasničkim zvučnim onomatopejskim nizom (zv-zv-čk-ž-l-z-žv-žg-šć) koji kao da prethodi avangardnoj poetici, ali u biti svojom kakofonijom oponira eufoničnoj organizaciji nadprostora u odlomku kretanja iz predgrađa.

Slijedi doživljaj opere i čitatelj je spreman da poslije doživljaja **umjetnosti** stupi na novo semantičko polje – koje je zapravo i naslovljeno kao »polje življenja«. Prostor je sada otvoren, zaista »nedogledan«, ali on ne pripada više opservaciji pripovjedačevoj. Riječ je o **imaginarnom, nadstvarnom prostoru** koji je pripisan maloljetnoj djevojčici, ali je predočen u trećem licu: pripovjedač kao da se poistovjećuje s djevojčinom **vizijom**:

Kakor prej in kakor na večne čase je pisano cvetje vsenaokoli, neskončno nebo se širi od obzorja do obzorja... in to vse je njeno po milosti božji. Ona razprostira roke in trosi bogatstvo po vsej zemlji. V beli obleki in z deviško spletenimi lasmi hodi čez polja in travnike, skozi vasi in mesta. Pred njo žalost, za njo sreča. Kamor pogleda, tja zasije sonce, kamor stopi, vzklije roža... Njen grad stoji ob morju. Morje je tako veliko, da se ne vidi kraja nikjer – kamor se ozreš, samo srebrno morje. V gradu na stopnicah in na koridorjih rastejo čudovite rože z bujnimi, rdečimi cvetovi; po tleh so razstrte preproge, mehke kakor zelen mah. (154)

I sada može uslijediti katastrofa: izvršen je pomak u vremenu, zbivanje je prenjeto na »drugo jutro«, a pripovjedač je ponovo svjedok zbivanja. Krug se zatvorio i vratio se gradski okoliš s početka novele. Ali je sada viđenje pripisano djevojčici suženo, veduta je prozorska (sjetimo se prozorske mletačke vedute prije In-sarovljeve **smrti** u romanu *Nakakune* Ivana Turgenjeva!). Nema više »nedogledne dolge ceste« jer nema više ni izlaza koji je bio ipak iluzoran. Odlomak se gradi sada na izrazitom kontrastu s vizijom koju je nadahnula (kazališna) umjetnost, zapravo motivski označena – bio je to Gounodov *Faust!* Završni prostorni fragment govori o posvemašnjoj bezizlaznosti iz predgradskog prostora. Ona se u kratkom epilogu razrješava – smrću – »mesec dni pozneje«. Smrću djevojčice novela se samo poentira, pa tako potvrđuje zakone književne vrste i odmiče ovaj tekst od Cankarovih nefabularnih »crtica«. Prostorni je ipak fragment pravi završetak novele:

Od tedaj je bil njen pogled čisto drugačen; stopila je časih k oknu, in videl sem, kako so se ji razširile in zasolzile oči... Nebo je bilo tukaj sivo in nizko, zamazane in zakajene od dima iz tovarn, hiše so bile temne in dolgočasne, ulice puste, in ljudje, ki so hodili tod, so imeli sestradane obraze in zakrpane obleke. Rož ni bilo nikjer in

nikjer svetlobe; kadar je sijalo sonce, je samevalo samo na najvišjih strehah par plašnih žarkov (155).

Djevojčica je zapravo vidjela ono o čemu nas je pripovjedač emocionalno angažirano izvjestio na samom početku novele. Ona je tek sada spoznala **kontrast** triju prostora: vlastitog, prigradskog; »elegantnog« (atribut se ponavljao!) gradskoga središta, a naposljetku i vlastite iluzorne vizije. Njezin je pogled sada bio »čisto drugačen«, a u tom je pogledu zanijekana i iluzija. Pa ipak... izvješćuje čitatelja o »pogledu« djevojčice pripovjedač. A Cankar je uvijek sklon pogledu **uvis**, pa nimalo slučajno za čas napušta trenutak **njezina** pogleda i generalizira: kada bi sjalo sunce, ipak je **najviše** krovove znalo osvijetliti svojim zrakama!

Motiv katastrofičnoga prekoračenja **zadanoga** prostora nije ni u Cankara nov. U ruskoj ga književnosti poznajemo iz alegorijske novele Vsevoloda Garšina *Attalea princeps* u kojoj palma, presađena iz drugog prostora u zatvoreni prostor staklenika čezne za otvorenim prostorom slobode, probija staklo i – doživljuje **smrt!** Dakako, Cankarova inačica motiva tragičnoga izlaska iz zadanoga prostora naglašeno je socijalno obilježena. Predgrađe je okuženo industrijom, a prostori o kojima je riječ redovno se karakteriziraju i ljudskim spodobama koje nisu samo štafažnoga značenja; štoviše unutar vedute »notranjega mesta« pojava starca u zimskom kaputu »z ovratnikom od kožuhovine« i s otromboljenom donjom usnom (»bila je debela in sli-nasta«, 151) remeti opći ugođaj »elegancije« i gotovo karikaturalno podvlači drugačiji klasni značaj velegradskog »notranjega mesta«. Uostalom, upravo nas sintagma »unutarnjega grada« vodi prema relevantnom za novelu pitanju identifikacije grada o kojemu je riječ. Naime, znamo da je riječ o Beču, ali momenata identifikacije u tekstu jedva ima. Dioba grada na siromašno predgrađe i bogato središte za to je vrijeme još vrijedila; opere imaju i drugi gradovi, pa je upravo pojam »unutarnjeg grada« jedini koji upućuje na Beč kao mjesto zbiljanja: taj grad s **Ringom** koji odvaja vanjske **Bezirke** od »unutarnjega grada« (**Innenstadt**), modeliran, doduše, na priliku Hausmannova Pariza, jedan je od rijetkih europskih velegradova tako podvojene kružne izgradnje. Drugih značajki grada na Dunavu u tom tekstu nema, a malo ih ima i u ostalim »bečkim« proznim tekstovima Cankarovim. Svjedoče o tome i njemački prijevodi »bečke proze« Cankarove (Cankar 1994) u kojima se grad Beč jedva spominje, a i suvremena istraživačica njegovih djela upravo s obzirom na nazočnost Beča u njima, mora ustvrditi kako često samo autorova biografija upućuje na to da je u tekstovima riječ o Beču, što vrijedi posebno za rane kratke prozne tekstove u kojima se »ime grada gotovo nikada ne spominje« (Claricini 1996: 409). Pa ipak, jedan od tih kratkih tekstova nosi čak i naslov *Dunaj poleti*, a objavljen je iste godine kad i *Mimi*. Tekst ovaj puta počinje turpistični opis »pijanoga filistra« s neposrednim zaključkom:

To je danas Dunaj.

Zatim pak slijede dvije vedute i to u naglašeno kontrastnom slijedu. Prva je jutarnja i posve odgovara prikazu predgrađa u *Mimi*, druga je pak večernja, naoko »vesela« s tisućama osvijetljenih prozora i tisućama vrata koja se otvaraju i iz njih izlaze ljudi

v parfimiranih toaletah, v pisanih telovnikih, pisanih kravatah, pisanih bluzah.

Ovaj dojmpljivi prizor nije, doduše, lokaliziran, ali je jasno da nije više riječ o tmurnom predgrađu, a šarenilu prizora **autorski pripovjedač** ipak ne ostaje dužan: popraćuje uličnu večernju vedutu komentarom o »pohotnosti in pregrešnosti« prikaza (Cankar 9, 267). Slijedi Cankarova refleksija koja taj tekst odvaja od njegove novelistike toga doba: *Mimi* jest punokrvna novela, dok *Dunaj poleti* to nije! *Mimi* se vezuje za visoku umjetnost u operi, *Dunaj poleti* za trivijalnu erotiku predstave koja izaziva požudu u »velikanski živali« dviju stotina gledatelja! Spominje se čak i naslov komada i ime glumišta nižeg ranga (»Benetke« – **Venedig**). Na području smo nefikcionalnog teksta.

Ako je pak riječ o noveli *Mimi*, orijentacija na fikciju očita je od početka: pripovjedač jamačno nije autorski pripovjedač, on je zapravo sukrivac djevojčine pre-rane smrti s **prozora** zgrade u sumornom predgrađu, a fikcionalnost potvrđuje i »uživljavanje« u dječju maštu do te mjere neuvjerljivosti da je umjetnikovo autorstvo ovdje nedvojbeno!

Nismo, međutim, slučajno započeli razgovor o *Mimi* citatom iz Balzaka. Intencije Cankarove jesu, naime, još uvijek realističke, njima su u biti podređeni ljudski likovi, gdjekad groteskni, ali izrazito socijano motivirani, njima je podređena i temeljna opozicija: predgrađe (radničko, industrijsko!) – središte grada (svijet bogatih), ali ne zaboravimo – Cankarov velegrad **nije Beč**, čak ni u toj mjeri u kojoj će postati hrvatskom bečkom đaku Milutinu Cihlaru-Nehajevu u pripovijesti značajna naslova – *Veliki grad*, napisanoj samo godinu dana poslije objave Cankarove *Mimi* – tekstu koji već anticipira ekspresionističko modeliranje velegrada, ali sadrži i cijeli niz vrlo konkretnih bečkih realija. Cankarov tekst posvećen je prostorima **velikog grada** uopće i već po tome nadilazi realističku matricu novele, kako ju je shvaćao Zdravec (1970: 203). Upravo zato što zapostavlja konkretnu bečku realnost, može se okrenuti spram nadprostora nebesa, ali i onoga prema kojemu »**hrep-peni**« dječja uobrazilja očarana **umjetnošću**. Pa i to što je uzvišena umjetnost ujedno i **kobna** (*Mimi* ne gine uslijed socijalnih suprotnosti gradskog prostora nego uslijed suprotnosti stvarnog i nadstvarnog prostora što ga stvara umjetnost!) – pripada, dakako, modernom shvaćanju umjetnosti. Tako i ovaj Cankarov tekst možda upravo nezahitjivošću kako intencije tako i izvedbe, na najbolji način, ne toliko iskazima koliko cjelokupnom strukturom, posebno prostornog oblikovanja i kontrastiranja, potvrđuje Zdravčevo svrstavanje Cankarova djela u **kontekst** europskog simbolizma (usp. Zdravec 1983: 15–19).

#### LITERATURA

- BALZAC, H. de, 1996: *Čiča Goriot*. Prev. I. Čaberica, predgovor I. Šafranek. Zagreb: Sysprint.
- CANKAR, I., 1967–76: *Zbrano delo*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- – 1994: *Vor dem Ziel, literarische Skizzen aus Wien*. Prev. E. Köstler. Celovec: Drava.
- – 1995: *Pavličeks Krone*. Prev. E. Köstler, Celovec: Drava.
- CLARICINI, M. V., 1996: Cankars Wien – ein Ausschnitt der Stadt. *Wien als Magnet?* Ur. G. Marinelli-König, N. Pavlova. Wien: ÖAdW, 393–436.

- FLAKER, A., 1995: *Riječ, slika, grad*. Zagreb: HAZU. (Tekst o Beču u hrvatskoj književnosti na njemačkom jeziku u *Wien als Magnet*).
- LOTMAN, Ju. M., 1970: *Struktura hudožestvennoga teksta*. Moskva: »Iskusstvo«.
- ZADRAVEC, F., 1970: Nova romantika in mejni obliki realizma. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- 1983: Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi I*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

#### POVZETEK

Cankarjeva novela *Mimi* je grajena na prostorskih nasprotjih velemesta, označenih v nizu vedut, in predstavljajo različna »pomenska polja«. Njihova prekoračitev vodi protagonistko novele v smrt, pri čemer je pomemben imaginarni nadprostor, sugeriran z umetniškimi doživetjem opere; niti najmanj slučajno pa se uvajajo motivi *Fausta*. Čeprav je grajena na modelu realistične novele in socialnega kontrastiranja, avtorjevo neomejanje velemestnih prostorov (Dunaj) in drugih toponimov, pa tudi strukturiranje posameznih prostorov z izpostavljenim pogledom v višino, proti nadprostoru, sugerira uvrščanje novele v kontekst simbolizma.

## CANKARJEVA METAFORA V VINJETNEM OBDOBJU

Vinjetna metafora je izšla iz avtorjevih disonanc ob subjektivnem dojetanju stvarnosti in slogovnega pluralizma ob koncu prejšnjega stoletja. Oblikovala se je iz izhodiščnih območij snovno lepega in grdega, razvijanja osnovnih pojmovnih metafor ter povezovanja sorodnih mikrostrukturnih metafor v obsežnejša in cankarjansko prepoznavna metaforična polja.

The vignette metaphor was derived from the author's dissonances in his subjective perception of reality and from the stylistic pluralism at the end of the 19th c. It was formed from the fundamentals of material beauty and ugliness, development of the basic conceptual metaphors, and the connection of related microstructural metaphors into larger, recognizably Cankarian metaphoric fields.

### Cankarjev pogled na metaforo

Vse do sredine devetdesetih let prejšnjega stoletja je bilo v ospredju Cankarjeve ustvarjalnosti pesništvo. S pripovedno prozo se do leta 1896 ni intenzivneje ukvarjal in jo je pisal bolj ali manj iz neliterarnih nagibov ter po tradicionalnem realistično-naturalističnem vzorcu,<sup>1</sup> vendar ga je že naslednje leto z bolj ali manj deepiziranimi vinjetami *Zadnji večer*, *Ada*, »Mož pri oknu«, *Pismo in Glad*, objavljenimi leta 1897 v *Slovenskem narodu*, začel tudi razkrajati. Ob omenjenih vinjetah je literarna veda določila prelomnico Cankarjevega kratkoproznega pisanja in zametek poznejše med tradicionalnim in inovativnim ali cankarjanskim pripovednim modelom nihajoče zbirke kratke proze *Vinjete* (Bernik 1983: 81, Kocijan 1996: 36). A ne tako dolgo po objavi prvih vinjet se je tudi avtor nedvoumno odpovedal pesništvu in odločil za noveleto ob trdnem prepričanju, da zmore prav v prozi najbolj izraziti »svoj značaj in svoje barve«.<sup>2</sup>

Cankarjevo kratko prozo je odločilno obarvala prav metafora, saj je nemalokrat prestopila stavčno mejo ter prerasla v metaforizacijo obsežnejših odlomkov ali kar celotne pripovedi (Pogorelec 1986: 7). Avtor je metaforo učinkovito zapisoval v pripovedni prozi, drami ali kritiki in jo uporabil celo tedaj, ko je razmišljal o njej sami. Tako je leta 1897 v eseju *Naša lirika* prav z metaforo napovedal prodor moderne lirike, ki da je že »pred vrati in kadar potrka dovolj glasno, odpro se ji sama od sebe« (ZD 24: 49). V istem eseju je ob primeru *Funtkove pesniške zbirke Smrt obračunal* s formalistično pesmijo in njenimi avtorji ter z metaforama *okostnika* in *živega or-*

<sup>1</sup> Ivan Cankar je menda v letih 1895/96 zatrjeval Govekarju, da hoče »postati dramatik, pa pisati še nekaj časa pesmi, a s prozo da se nikakor ne misli dosti ukvarjati, kvečjemu s črticami za zaslužek« (ZD 6: 420).

<sup>2</sup> Ivan Cankar je 21. avgusta 1898 o svoji odločitvi za pripovedno prozo pisal Otonu Župančiču: »A povem Ti še enkrat, – v pesmih ni mene; moja stvar je noveleta, morda drama... pesem ne! /.../ V prozi imam svoj značaj in svoje barve, – v verzih ne, in to, prijatelj, je veliko!« I. Cankar, *Pisma I, Zbrano delo* 26, Ljubljana, 1970, 369–370.

ganizma ponazoril kontrast med formalistično in pravo lirsko pesmijo. Prva je po Cankarju mrtva, na silo povezana z žicami v okostnik, zato oblikovno in vsebinsko suhoparna, lesena ter polna »nepotrebnih besed, brezbarvnih figur in ponarejenega patosa« (ZD 24: 48), medtem ko morata iz lirske pesmi dihati »gorak čut in živa barva« (ZD 24: 49). V kritičnem zapisu *Dve izvorni drami* (1898) je Cankar posvaril tudi pred posnemovalci zunanjega sloga modernih pesnikov in pred njihovimi verzi z »nenaravnimi pridevki« in »eksotičnimi tropi« (ZD 24: 52).

Iz obeh avtorjevih zapisov se z metaforo razbirajo njene negativne lastnosti; okorelost, lesenost, konvencionalnost, suhoparnost in brezbarvnost figure ali zgolj bleščeč in eksotičen okras. V kritiki Hribarjevih Popevčič milemu narodu je leta 1899 sledila Cankarjeva zahteva po moderni metafori: »Ne skrbno izrezljanih kipov, ne do pičice izvršenih, kričečih slik, – to je stvar realistov! duševne skrivnosti se ne dajo prijati – najskrivnejše misli se ne dajo slikati – najfinejši čuti se ne dajo izreči. Treba je rafiniranih metafor, treba je izbranih izrazov, ki bi ne vplivali sami na sebi, a ki stisnejo srce na svojem mestu in v določni zvezi.« (ZD 24: 62) V rafinirani, oblikovno in pomensko inovativni metafori, nakazovalki pesnikovih prefinjenih čutno-čustvenih in miselnih otenkov je videl Cankar učinkovito sredstvo za prenovitev pesniškega sloga, ki naj bo spleten iz »finih metafor, srebrnih besed in sončnih žarkov« (ZD 24: 58).

### Metafora – pomenska zgoščevalka in nakazovalka v kratki pripovedi

Ob koncu prejšnjega stoletja je prevladujoče življenjsko načelo trenutka razbilo dotlej trdno podobo sveta in človeka, da ni bilo več mogoče nikjer z gotovostjo govoriti o celoti, zaporednosti in sklenjenosti. Iz občutja razdrobljenosti, razcepljenosti, nagle spremenljivosti, ki je dodobra zamajalo tudi dotlej trdna poetiška pravila in ostre pregrade med književnimi zvrstmi in vrstami, je nastala »impresionistična črtica, zatajila epičnost ter postala prehodna oblika med pesmijo v prozi in novelo« (Zadravec 1983: 11). Z deepizacijo kratke pripovedi je prišlo vanjo do vdora lirskih sestavin in tako do »jezikovnostilnih lastnosti, ki so se uresničevale v metaforiki« (Kocijan 1996: 348). Ob silovitem razcvetu kratke proze se je moral dotlej prevladujoč roman s sklenjeno zgodbo v obsežnejšem času in prostoru umakniti v ozadje, niso pa manjkale tudi razprave, kako prav v različnih oblikah kratke pripovedi najti nadomestilo zanj (Zadravec 1980: 73). Po Huysmansovi teoriji bi ga mogla najučinkoviteje nadomestiti pesem v prozi,<sup>3</sup> Peter Altenberg pa je ponujal v zameno zanj svoje črtice in jih celo poimenoval ekstrakti življenja.<sup>4</sup> Toda

<sup>3</sup> Teoretično razpravo o pesmi v prozi prinaša 14. poglavje romana J. Huysmansa *À rebours* (1866). Dekadenčni junak romana des Esseintes je hranil v svoji knjižnici dragoceni, posebej zanj izdelani antologiji Baudelairovih in Mallarméjevih pesmi v prozi; pri slednjem naj bi pesem v prozi že dosegla svoj vrhunec. Ko je des Esseintes razmišljal, kako napisati zgoščen roman v nekaj stavkih, da bi zajel bistvo, srž nekaj sto strani, je videl rešitev prav v pesmi v prozi, v njenem kratkem obsegu, zgoščeni vsebini in ob idealnem bralcu, saj mu je pomenila »oprijemljivo srčiko, ozmazon književnosti, esenčno olje umetnosti«. Prim. J. K. Huysmans, *Proti toku*, Ljubljana, 1995, 159.

<sup>4</sup> Peter Altenberg je s svojo skico izrazil posebno težnjo po novi, enkratni obliki, ki ne sodi v nobeno književno zvrst. V črtici *Selbstbiographie* je celo programsko zapisal, da so njegove črtice



ob vprašanju, kako v trenutek stisnjeno življenje ali zgoščen roman ubesediti, sta ostala oba avtorja precej nemočna. Huysmansov junak des Esseintes je bil prepričan, da bi ga zmožel ubesediti le pridevek, če bi bil »zakoličen tako izvirno in s tako odločnostjo, da ga sploh ne bi mogli premakniti z njegovega mesta, odpirati bi moral takšna obnebja, da bi bralec lahko po cele tedne presanjaril o njegovem pomenu, saj bi bil hkrati natančen in vsestranski, vzpostavljal bi sedanost, obnavljal preteklost in v dušah junakov uganjeval prihodnost« (Huysmans 1995: 158). Na Huysmansovo teorijo izvirnega, vsestranskega in obenem natančnega pridevka se je naslonil Peter Altenberg in te lastnosti prenesel na besedo v celoti, v svoje ekstrakte pa je uvedel območja molka, ki naj bi jih zapolnjeval idealen bralec in v katerih naj se razodeva duša (Köwer 1987: 107). Pesem v prozi in skica seveda nista nadomestili romana, saj življenja ni bilo mogoče zgostiti v trenutek in še manj izpisati z molkom, s pridevkom ali s še tako zgoščeno besedo.

Cankar v devetdesetih letih prejšnjega stoletja svojih vinjet ni razlagal kot nadomestila za roman, ko je po lastni izjavi »narisal samo par ponižnih vinjet« in gojil močno upanje, da bo napisal svoj »veliki tekst« (ZD 7: 197). Četudi z velikim tekstom ni meril samo na obseg, marveč predvsem na velike družbenokritične teme, na naše strašno socialno in duhovno uboštvo, je za njihovo ubeseditve potreboval dogajanje v bolj sklenjeni in od trenutka daljši časovni periodi.<sup>5</sup> Toda po odločitvi za subjektivizem v literaturi se je tudi njemu linearna podoba časa vse bolj trgala in zgoščala v harmonične trenutke: » /.../ sedanost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minulimi časi in s krasno prihodnostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah; stal je pred mano ves kratki trenotek od Adama do Antikrista...« (ZD 7: 195)

Ko so se Cankarju v trenutke zgoščene življenjske zgodbe prikazovale v »pogledu umirajočih oči«, v »smehljaju ljubečih usten« ali v »vzdihu izmučenih prsi«, se je pri njihovem upovedovanju izogibal pretirani besedni hermetičnosti in enigmatičnosti, saj je v sklepnih delih pripovedi pogosto razvezal tudi svoje najbolj polivalentne simbole,<sup>6</sup> večkrat z identifikacijsko metaforo kot v vinjeti Glad.

ekstrakti življenja in ne spadajo ne v liriko, ne v epiko in ne v filozofijo (Köwer 1987: 76). Avtor je v svoji drugi, razširjeni in spremenjeni izdaji črtic *Wie ich es sehe* (1898) na uvodno mesto zapisal nekoliko spremenjen odlomek iz 14. poglavja Huysmansovega romana *À rebours* o teoriji pesmi v prozi kot programski spis svoje teorije ekstrakta (Köwer 1985: 83–84).

<sup>5</sup> V Epilogu k Vinjetam napovedani »veliki tekst« je Cankarja preganjal vse do leta 1910. V pismu Alojzu Kraigherju (27. 2. 1910) je avtor opravičilo za njegovo neuresničitev utemeljil s svojim socialnim položajem in duševnim nemirom: »Resnica je, da bi bilo moje delo višje in krepkejše, če bi delal svobodno. /.../ Ker nimam ne časa, ne miru, da bi zgradil veliko poslopje, gradim bajto za bajto, sproti. Ali poslopje bi mi bilo prav tako podobno, kakor so moje bajte.« (ZD 28: 71) V črtici *Nenapisani romani* iz leta 1914 je ponovno razmišljal o romanu, v katerem se odslikava življenje dobe. Na vprašanje, kaj je življenje in tako tudi snov romana, si je takole odgovoril: »Milijard milijarda trenutkov. Če bi verno opisal en sam trenutek po vsem njegovem smislu in pomenu, kaj bi to ne bil roman? /.../ Med enim požirkom in drugim, med eno uro in drugo se je bil začel, razpletel in dovršil roman. Ali vsi ti romani, ki jih mi trebušasti in plešasti ljudje nosimo v sebi več nego bacilov, ne bodo nikoli napisani.« (ZD 22: 181)

<sup>6</sup> Boris Paternu je iz soobstajanja in prežemanja divergentnih polov Cankarjevega ustvarjalnega navdaha razložil njegovo težnjo po dešifriranju polivalentnih simbolov (1989: 114).

Leta 1900 je Ivan Cankar v sestavku *Skizzen* za dunajski časopis *Der Süden* pisal o razmahu črtice pri nas, o njeni umetniški vrednosti in slogu ter podobno kot pozneje Oton Župančič<sup>7</sup> utemeljil njen razcvet z modernim, hitrim tempom življenja. Črtica naj bi ustrezala »dobi jutranjih, opoldanskih in večernih časnikov, telegrafa, splošnega hitenja in bojazni pred postankom«, njena kratkost pa je zahtevala zgoščen slog, saj naj bi črtičar »kar v najmanj besedah povedal kar največ ter pri tem zadovoljil bralčeve potrebe po umetnosti z izražanjem, ki je polno povezav in metaforično nakazuje« (ZD 24: 312–313). Slogovni lastnosti črtice, njeno pomensko zgoščenost in nakazovalnost, je Cankar vezal na metaforo,<sup>8</sup> ki je kot združevalka vsaj dveh zgodb v zgoščeno tretjo mogla oboje učinkovito udejanjati tudi v Vinjetah.

Ivan Cankar je torej v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zahteval tako za pesem kot kratko prozo rafinirano, pomensko zgoščeno in nakazovalno metaforo. Kot ustvarjalec in kritik metafore je z njo preganjal natančno opisno in poučno besedo ter mrtvo ali le zgolj okrasno metaforo formalista, njegove »prekrasne periode, ki vam božajo ušesa, kakor pomladanski zefir« (ZD 7: 181) in ničesar ne povedo, a nič manj tudi simbolistovo enigmatično, hermetično in razpomenjeno besedo ter metaforo.

### **Iz območij snovno lepega in grdega izhajajoča vinjetna metafora**

Najgostejša mesta vinjetne metaforike se spletajo v močno liriziranih pripovedih *Glad*, *Matilda*, *Marta* in *Magdalena*, *Tisti lepi večeri*, *V pozni jeseni*, *Mrtvi nočejo*, *Čudna povest* idr. Ob raznovrstnosti vinjet s prevladujočo čustvenoizpovedno pripovedjo, erotično temo in dekadentno motiviko ter pogosto literarno, tudi politično in socialno satiro je metafora ob posameznih motivih, različnih držah pripovedovalca in oseb ter pripovednih postopkih funkcijsko raznolika in različno gosta, vendar enaka ali podobna metaforična izhodišča vinjetne metafore v čustvenoizpovedni in satirični pripovedi obenem dokazujejo, da vrstno-tematska raznolikost vinjet ni ločnica Cankarjeve metafore, saj se izhodišča, kot so okostnjaki, roke, vezi, voda, blato, cesta, območje čutnih zaznav za razpoloženjska stanja in lirske opise narave, zapisujejo kot osrednja območja Cankarjeve metaforizacije ne glede na vrstno-tematsko določitev pripovedi.

Ko je Cankarjeva umetniška beseda vse od *Vinjet* do *Podob iz sanj* poganjala iz divergentnega ustvarjalnega navdiha (Paternu 1983: 67–68) oziroma iz soobstajanja, prepletanja in navzkrižja »med idealistično estetsko in etično socialno poj-

<sup>7</sup> Oton Župančič je v eseju *Moderna črtica pri nas* (Sn 1902/1903) razglasil črtico kot »produkt nove dobe«, ki jo je naplavilo duhovno ozračje ob koncu prejšnjega stoletja. (ZD 7: 80)

<sup>8</sup> Metaforo kot zgoščeno zgodbo razlaga interakcijska teorija, katere zametki segajo v začetek 20. stoletja, vendar se je močneje razmahnila v drugi polovici stoletja (Black, Weinrich, Ricoeur, Kurz). Po Weinrichovi teoriji nastane metafora z interakcijo dveh pojmovnih območij metafore, območjem dajalca in sprejemalca podobe (1958: 508). Medtem ko je Weinrich določil metaforično območje s hkratno povezavo obeh pojmovnih območij metafore, je uporabil Gerhard Kurz ta izraz le za območje podobodajalca v metafori (1986: 24). Namesto Weinrichovih izrazov za poimenovanje območij metafore uporabljam po Ireni Novak Popov prevzeta izraza izhodišče in cilj (1995: 61).

movano umetnostjo« (Pogačnik 1988: 127), je ta dvojnost tudi ločnica izhodiščnih območij njegove snovno lepe ali grde metafore. Na dnu vinjetne metafore tlijo številna nasprotja in otenki med subjektivnim in objektivnim, spiritualnim in senzualnim, telesnim in duhovnim, notranjim in zunanjim, tradicionalnim in modernim. Ali s cankarjansko metaforo: vinjetno metaforo oblikujejo nasprotja in številni otenki med blatom vsakdanjega življenja in lepoto duše.

Kot preimenovalni način izražanja je postala Cankarjeva metafora tudi fabulativna prvina njegove kratke proze, nosilka karakterizacije oseb, razpoloženskih stanj, lirskih opisov, pripovedne zgradbe, pogosto antitetične ali aditivne s ponavljanjem in modificiranjem vodilnega motiva. Tako je obarvala in sooblikovala moderni moški in ženski erotični subjekt, malomeščanske like, konzervativnega urednika, politika, razpoloženska in duševna stanja prvoosebne pripovedovalca ali oseb, jih preslikovala v dogajalni prostor in pokrajino, popredmetila značajske napake, estetizirala pokrajine prvoosebne duše, njegovo hrepenenje, sanje, spomine, osmešila konvencionalni slog tradicionalnih piscev in njihovo poetiko, prenavljala frazeološko metaforo, razvijala in poglobljala osnovne pojmovne metafore ter ob posameznih motivih ali motivnih drobcih, osebah oziroma njihovih tipih razvila cankarjansko prepoznavna metaforična polja.

### Metafora ob dekadenco obarvanem vinjetnem subjektu

V vinjetah *Čudna povest*, *Glad*, *Mrtvi nočejo*, *V pozni jeseni*, *Nina* in *Pismo* se v metafori ob prvoosebne pripovedovalcu ali posameznih osebah opazno razbirajo poteze, ki jih je mogoče pripisati tipu dekadentnega junaka.<sup>9</sup> Tudi vinjetni moški je lastnosti zdravega in krepkega klasičnega junaka zamenjal za novo estetsko vrednoto pretanjene čutne senzibilnosti. Ta je po dekadentni estetiki naraščala z usihanjem njegove življenjske in telesne moči ter se krepila s telesno šibkostjo in boleznijo (Rasch 1986: 62–66). Ob nenehnem prežanju in odzivanju na številne nevsakdanje in raznovrstne dražljaje postanejo njegovi živci izostreni, prenapeti, a kmalu tudi utrujeni, izsesani, razrvani in otopeli za vsakdanje in povprečne dražljaje. Ko potrebuje zmeraj močnejše in umetno spodbujene dražljaje, se seveda boji vsakdanje povprečnosti in ponavljanja ter išče nove vtise in lepoto v neznanem, v položajih na robu življenja in smrti, v obupu, razkroju, bolezni in trpljenju.

<sup>9</sup>Dekadentna estetika s šibkim, nežnim, tankočutnim, bolnim junakom je nastala kot opozicija na teorijo degeneracije v psihiatriji v drugi polovici 19. stoletja in tudi iz protesta proti veljavni družbi in njeni morali, oprti na darvinistični razvojni nauk, in je tedaj (nič manj tudi danes) mnogim omogočala uspeh na račun šibkih in prizadetih. Ko je 1857 Benedict Augustin Morel izdal prvo razpravo o degeneraciji, je Charles Baudelaire še istega leta v *Notes sur Edgar Allan Poe* negativni pojem degeneracije prevrednotil v estetski fenomen dekadence in tako nasproti klasični estetiki postavil novo estetiko, iskanje lepote v bolehnosti, razkroju, razcepljenem, razdraženem in izjemno občutljivem subjektu. Nov tip junaka je pogosto srečati pri Thomasu Mannu, ki je tudi programsko zapisal: »Ich schuf mir einen modernen Helden, einen Helden des zarten Typs, einen Helden der Schwäche.« Prim. W. Müller-Seidel, *Degeneration und Décadence, Thomas Mann Weg zum Zaubergebirg*, *DVJ* 49, 1975, 118–135.

Dekadenčno obarvanih motivov telesnega propadanja, pomanjkanja volje, obupanosti, predsmrtnih stanj, družbi nepotrebnih, na njen rob potisnjenih in »nepomembnih eksistenc« ne manjka tudi v vinjetni pripovedi. Poudarjeno čutni epitetoni, glagolska metafora in primera ponazarjajo njihovo telesno izsesanost, utrujenost, živčno občutljivost, razrvanost, obupanost, depresivna in predsmrtna stanja ter poudarjajo njihovo senzualno dojetanje sveta in človeka. Prvoosebni pripovedovalec v vinjeti Pismo je nemočen, čustveno zmeden, razdrobljen, prepojen z samomorilskim občutjem in se pomenljivo imenuje Lužar. Ko ga je zapustilo dekle, vidi edini izhod v samomoru. V predsmrtnih blodnjah piše svojemu prijatelju Antonu poslednje pismo in svoje duševno stanje takole označi: »svoje čute in misli sem izsesal sam do kosti /.../ Zdaj pa je prišla noč, in v mojem srcu ni drugega, kakor tema in mrtvaški vzduh« (ZD 7: 52). Prvoosebni pripovedovalec v vinjeti Glad je že napol mrtev, na obrazu mu »leži težka, mrzla skorja, vse telo je bolno in izjedeno« (ZD 7: 86). Spet drugje, denimo v vinjeti Jadač, se v trepetajoče živce »sesajo barve« (ZD 7: 170). Živčno razdraženost, utrujenost in izsesanost vinjetnega subjekta ponazarjajo pogosto rabljeni epitetoni, kot so nervozen, utrujen, izsesan, mrzliččen, pereč, neznosen, takšna subjektova občutja pa napolnijo in obarvajo tudi dogajalni prostor.<sup>10</sup> Ponazoritvene primere za telesno utrujenega in izsesanega moškega preslikujejo nanj pomenke vlažnega, ohlapnega, negibnega, zgrbljenega. V vinjeti Glad se prvoosebnikova »brezbarvna koža (se) grba na kostéh, kakor ohlapna mokra cunja« (ZD 7: 84). Lužarjevo telo je »ležalo na svojem mestu mirno in leno, kakor zgrbljen kos mesa« (ZD 7: 53). Bolj kot eksplicitne ponazoritvene primere so v Vinjetah v ospredju modalne primere za subjektovo duševno stanje. Ko naj bi ga s čutnimi predmeti konkretizirale in vizualizirale, ga z modalnim odnosom med členoma primere le nakazujejo, pogosto spremenijo v še bolj nedoločno in neznano ter govorijo o nemoči dekadénčno-impresionističnega epskega subjekta, o njegovem čutno-čustvenem raztapljanju in drobljenju.

Vinjetni subjekt ima prepoznavne lastnosti dekadénčnega junaka, vendar se od njega tudi pomembno razlikuje v odnosu do senzualne erotike, enega dekadentovih najmočnejših dražljajev in užitkov (Rasch 1986: 67). Medtem ko doživlja dekadénčni junak v erotiki vrhunec senzualnega hedonizma, se telesna erotika vinjetnemu subjektu gnusi ali pa se je kot ljubezenski neizkušenelec in zafrustriranec boji. Vinjetni subjekt je iskalec notranje lepote, lepote svoje duše, senzualna erotika pa prebujata v njem občutke grdega in gnusnega. Vinjetne metafore za telesno in erotično izhajajo iz izhodiščnih območij surovega in krvavega mesa, oljnih tekočin ter golazni. Te metafore preslikujejo nanjo pomenke gnilega, ogabno lepljivega, opolzkega, sluzastega in pretirano snovnega. Tako se prvoosebnik v Čudni povesti ne more znebiti ženske brez imena ali morda čutnosti same, ki ga nenehno zasleduje in obvladuje. Pred njo se osmeši, ko govori o ljubezni kot »mlečnozob petošolec«, prebujanje lastne čutnosti pa občuti kot ogabno, mastno in vročo tekočino: »Pereč,

<sup>10</sup> Nekaj primerov: nervozno vzkipevanje umirajoče duše, utrujene roke, brezbarvna koža, izsesane ustnice, Glad; dolgočasen čut, brezčutno telo, pereč, neznosen čut, Čudna povest; mrzliččen hlad, Moja miznica; nervozno svetli žarki, Matilda.

neznosen čut se mi je vzdigoval vedno višje; razlil se mi je po vseh prsih, kakor bi jih namočil v vrelo olje« (ZD 7: 97). Prebujajoča se čutnost preganja tudi Martina Gradarja in se mu v hudih duševnih mukah prikazuje v grozljivi podobi preganjalca, neznanega ali onega: »Bližalo se mu je polagoma in previdno; četudi ni slišal najtišje stopinje, vedel je natanko, kedaj se je premaknilo za milimeter k njemu. In v tem trenutku je sklonil glavo in zakričal; skočilo mu je na tilnik, zasadilo jeklene prste v njegov vrat... nekaj mrzlega se je zarezalo v njegovo glavo...« (ZD 7: 73)

### Metafora ob senzualni in otroško krhki ženski

V vinjetni pripovedi se dogaja erotika zunaj lahkotnega, mimobežnega in frivolnega ljubimčkanja ali senzualno opojnega hedonizma, saj jo vinjetni subjekt doživlja kot nasilno, neznano, a tudi ogabno moč. Lepoto dekadentnega senzualno-erotičnega opoja z roba smrti občuti Matilda v istoimenski pripovedi, in ko bi iskali dekadentno metaforo senzualne erotike na robu smrti, se ta nemara skriva v podobi metulja za umirajočo, a po razkošno opojnem življenju hlastajočo Matildo: »Kadar sem jo videl, kako se je oklepala življenja in sonca z vsemi svojimi željami, – kako je iskala nervozno svetlih žarkov in glasnega veselja, da bi se ubranila svoje nejasne slutnje, – zdela se mi je podobna metulju, ki frfota z onemoglimi krili krog razcevele rože, opaja se v njenem vonju in umira v zadnji razkošni pijanosti...« (ZD 7: 103).

Pri iskanju ponotranjene lepote ali lepote duše čutna ženska vinjetnega moškega ovira, zato jo odganja in celo sovraži. V Čudni povesti ji prvoosebni pripovedovalec očita, da je uničevalka njegove duše: »V svoji zlobnosti si mi iztrgala dušo in moje teló je mrtvo in gnilo, brez misli, brez sanj, brez ljubezni... Vrne mi dušo! Vrne mi dušo!« (ZD 7: 98) A tudi vinjetni subjekt kljub močnemu prizadevanju ne more ubežati senzualni ženski, ta ga celo preganja, muči in obvladuje kot kakšna »femme fatale«, ki je ob koncu prejšnjega stoletja kot demonično bitje s svojimi senzualnimi čari privlačevala in pogubljala šibkejšega moškega tako v literaturi kot v likovni umetnosti (Rasch 1986: 68). Vinjetni subjekt ve, da ga ženska obvladuje in morda ga je Cankar pred njeno močjo branil tudi tako, da je čutno žensko z metaforo spreminjal v grdo, v karikaturu. Te metafore se zbirajo okrog ustnic, las, vratu, poudarjajo njeno senzualnost, da učinkuje ogabno in pretirano. Najpogosteje ima ta ženska popačen obraz, ko se nanj preslikujejo intenzivne barve, zlasti rdeča in črna, pomenke živalsko nagonskega in pohotnega ter slinastega in ogabnega. Ker iz takšne ženske ne sije notranja lepota, so njene oči praviloma majhne, zaspane, motne, vodene, steklene, iz zeleno obarvanih pa žarči tudi njena demonična moč. Takšni sta na primer Julija in Hermina, medtem ko je neimenovana ženska v Čudni povesti nemara poosebljenje senzualnosti oziroma nagonosti same, ki z demonsko močjo uničuje in preganja pripovedovalca. Ženska v Čudni povesti je opisana takole: »Bujna, pohotna ustna so bila rdeča kakor sveže mesó, zategnjena na levi strani lahko navzdol. Nobenega ognja ni bilo v črnih, motnih očeh; z zelenkasto rumenim krogom obrobline punčice so se premikale trudno in zaspano.« (ZD 7: 90)

Precej podobna ji je Julija, hči gospodinje, pri kateri sta stanovala študenta Vran in Danijel, in združuje otroške poteze obraza z opolzlostjo telesa. Kmalu zatem ko

Julija osvoji erotično neizkušenega in sentimentalno poetičnega Danijela, ga tudi zavrže. Julija je napol otrok, a brez duše in s senzualno poudarjenimi ustnicami, lasmi, poželjivim smehom in mrtvimi, steklenimi očmi. Zdi se, da se je pred njeno erotično močjo, ko Danijela poimenuje »veliko dete« in ga obvladuje z nerazumljivo močjo, da »mehanično blodi v krogu, brez misli in brez svoje volje«, mogoče rešiti le s sovraštvom in prezirom. Vranu se kot zmes otroka in opolzke čutnosti zagabi, da izreče o njej v Vinjetah najbolj gnusno podobo, ko na njeno telo preslika pomenke gliste: »Le-tó teló je podobno glistam, – mehko in opolzlo... Ali ne zavedajo se svoje gnusnosti; mirno in zadovoljno se prevračajo po luži in glas ostane otroški in obraz idealen« (ZD 7: 151). Povsem drugače se vinjetni subjekt obnaša do prostitutke in jo podobno kot dekadenci junak poveličuje in sočustvuje z njo.<sup>11</sup> Z metaforo jo odeva v belo barvo in nanjo preslikuje pomenke otroške lepote in nedolžnosti. Pravi slavospev ji zapoje v vinjeti »Mož pri oknu«: »Ah, moj Bog, moj Bog, kako si nesrečna! In tvoja lica so tako bela in nedolžna, tvoje oči tako otroške, kakor bi ne poznale greha in prisiljene pohotnosti« (ZD 7: 29).

Ob različnih variantah »femme fatale« je bil v literaturi s konca prejšnjega stoletja navzoč tudi tip krhke ženske ali »femme fragile« (Buzov 1996: 93). Telesno krhke, nežne, eterične, bledične in poduhovljene ženske se v Vinjetah pojavljajo kot nasprotje čutno grdi ženski in so deležne posebne naklonjenosti. Takšne lastnosti imajo še otroška Nina v istoimenski pripovedi, sanjava Helena iz Tistih lepih večerov, »plavooka ljubica« v Adi ali po idealni ljubezni hrepeneča Ana v pripovedi Na večer. Še posebej izrazite so njihove velike modre, sanjajoče in duševno lepoto izžarevajoče oči. Epitetoneza izvzema te ženske iz območja senzualne erotike in jih odeva v nakopičene nežne belo-srebrno-modre barve. Izrazit primer je Helena iz vinjete Tisti lepi večeri: »Oblečena je bila moja ljubica v dolgo plavo krilo, prepasano s srebrnim pasom, na prsih izrezano, široki rokavi komaj do komolcev, okrašeni ob robu s srebrno vezenino. Bele šolne od svile je imela na drobnih nožicah, na njenih laséh je cvetela bela roža« (ZD 7: 7).

### Čutno zaznavna epitetoneza

Vinjetna pripoved je bila v slovenski kratki prozi tudi barvno inovativna, saj je prva izraziteje razširila spekter dotlej v prozi skromno zastopane barvne epitetoneze (Ocvirk 1976: 146). Razpon vinjetne barvne skale sega od izrazito močnih barv s prevladujočo črno, pogosto rdečo, zeleno, rumeno in zlato barvo vse tja do najnežnejših prelivajočih se barv in odtenkov modre, srebrne in bele (svetlosinja bluza, bledosinja luč, srebrno sinji svit). Kontrastno zaznavanje je nemara zvezano z razdraženimi živci vinjetnega subjekta. Ta se ne odziva na srednje, povprečne dražljaje, temveč na komaj zaznavne, povsem neznatne in najfineše odtenke glasov, barv, vonjev, svetlobe ali na njihovo nasprotje, na kričee barve, ostre vonje in rezke tone. Rdeča in črna barva v vinjetni pripovedi pogosto simbolizirata že omen-

<sup>11</sup> Dekadenci junak je videl v prostitutki prijateljico, predstavnico marginalcev, potisnjeno na obrobje družbe, z naklonjenostjo in njenim čaščenjem pa je izzival tudi spolno moralo meščanske družbe.

jeno erotičnost ženskih ustnic in las. Z obema ter z zeleno in rumeno je Cankar pogosto osmešil barvno oziroma sploh čutno okorelost, otopelost, banalnost in odvratnost malomeščanskega človeka ter vsakršno provincialnost v literaturi. Tako se v vinjeti Glad urednik Hladnik v svojem nerganju o moderni literaturi jezi, da pentlja ni rdeča ali zelena, svoje zgražanje nad moderno umetnostjo pa sklene tako, da vzame rdeč robec, se usekne in pljune nanjo. Nakopičena rumena barva povečuje ogabnost in odvratnost »literarno izobraženega človeka«, sedečega v družbi z debelim trgovcem, rumeno brado, rumenimi lici, rumenimi lasmi in rumenim nosom. Med kričeče in nežno je v Vinjetah ujeta tudi sinestezijska metafora. Prvoosebni pripovedovalec v pripovedi Tisti lepi večeri se kot kak flaneur brezciljno in lenobno sprehaja po dunajskem Ringu ter potaplja v množico lepotnih vidno-zvočnih vtisov, a dotik s filistrom ga hipoma prebudi in učinkuje nanj kot kričeč dražljaj zvočno-barvne sinestezijske metafore: »Nastopil sem svojo vsakdanjo pot: brez namena križem po cestah, skozi šum in gnečo. Poleg mene govoré ljudjé, prikaže se za trenotek dvoje ljubkih očesc, zadene se óbme suh filister s spodobno ostriženo brado, ob oglu zakričí nad mano rdeč plakat« (ZD 7: 7). V vinjeti Marta in Magdalena pa nežna vidno-zvočna sinestezijska metafora sooblikuje svečano, nekoliko skrivnostno pričakovanje: »Lahke nogé od alabastra stopajo po zvenečem srebru. /.../ V svetlih valovih trepeče zrak, čudovite melodije plavajo pod nebom« (ZD 7: 47).

V Vinjetah se čutno zaznavni epitetonu dopolnjujejo, tako da ustvarjajo harmonično svetlo ali temno razpoloženje epskega subjekta, ki narekuje subjektivno razpoloženjsko obarvanost dogajalnega prostora, saj je vinjetni subjekt barval pokrajino po programu iz Epiloga: »Zunaj je zima in noč, ali v moji sobi plava mehki pomladni vonj.« (ZD 7: 195) V pokrajini tako utripa razpoloženje epskega subjekta, pronica v dogajalni prostor, ga personificira, senzualizira, napolnjuje s čutno-čustvenimi epitetonu in ga spreminja v metonimični simbol subjektovega duševnega stanja. V Vinjetah prevladuje temno, mračno razpoloženje, zato je dogajalni prostor posut z rumenim listjem, ovenelimi rožami, med katerimi tava epski subjekt, se opoteka po mokrih, blatnih, lepljivih poteh, po megli in dežju, med golimi debli s preperelimi in črnimi vejami.

### **Metafora ob malomeščanskem moškem in ženskem liku, konzervativnem uredniku, politiku**

Ob malomeščanskem moškem in ženskem liku, konzervativnem uredniku, kritiku, politiku ali uradniku se rade zapisujejo komične, ironične, tudi groteskno obarvane metafore, ki spreminjajo omenjene like v karikaturu. Ker je karikatura po Cankarju kritika in resnica,<sup>12</sup> tovrstne metafore niso vzniknile iz avtorjevega larpurlartističnega smeha, cinične ali sadistične porogljivosti, marveč izhajajo kot komično in groteskno pri Cankarju sploh iz »duhovnih, moralnih in socialnih napak in zmaličenosti posameznika in družbe« (Zadravec 1991: 253) ter razkrivajo

<sup>12</sup> »Vsaka karikatura je obenem kritika, to je njeno bistvo in njen pomen.« Prim. Ivan Cankar, Poslednji dnevi Štefana Poljanca, *Zbrano delo* 15, Ljubljana, 1972, 180.

človekovo čustveno, značajsko in miselno pohabljenost. Malomeščanski moški so v vinjetni pripovedi nerodni in se prikazujejo s potnim, mastnim obrazom ali rdečim nosom. Oglašajo se z nosljavim ali pretirano hrupnim glasom, smešni pa so tudi, ker govorijo po šabloni in uporabljajo izrabljene ali neokusne modne pridevke (krasen, čudovit, dražesten). Podobne so jim njihove gospe, obdane s šilastimi, bradavičastimi nosovi, majhnimi očmi, tolstimi obrazi ter z vonjem po kvargljih. Tako sta gospa Majerjeva in gospa Divjakova v vinjeti Marta in Magdalena »bili nekoliko slični samó, kar se tiče nosú; obema je silil nenavadno naprej, oster in šilast« (ZD 7: 48), notarka v vinjeti Na večer ima »majhna očesca, pol skrita v tolstem, zardelem obrazu« (ZD 7: 34), sosede iz črtice »Mož pri oknu« pa so obdane tudi z »bradavičastimi nosovi« (ZD 7: 28).

Značajske napake malomeščanskega posameznika ali družbe se v vinjetni konkretizacijski metafori večkrat osamosvojijo v čutno otipljive predmete in odslikavajo človekovo popačeno moralno-etično podobo. Popredmetene metafore za politično prepričanje, kot so broširan ali v usnje vezan zvezek, knjiga javnega mnenja, leksikon, učinkujejo v noveli O človeku, ki je izgubil prepričanje sprva smešno, toda s preslikavo pomenk nečloveško, neživo, predmetno v ciljno območje metafore, ki je v tem primeru človekovo politično prepričanje, se obenem razkriva človekova degradacija in njegova značajska napaka. V popredmeteni metafori se tako zgosti idejna poanta novele, ki pravi, da politično prepričanje ni več človekova trdna vsebina, temveč predmet, tržno blago, ki ga je mogoče vsak trenutek menjati glede na priložnost in osebno korist. Človekovo dvojno moralo razkriva tudi metafora debele ženske z golimi grudmi v noveli Literarno izobraženi ljudje. Njihov predstavnik pridiga o spolni moralni, toda to počne, sedeč pod sliko omenjene ženske. V pripovedi Poglavlje o bradavici so se negativne lastnosti osivelega in otopelega politika, ki razpravlja le o obrobni, nepomebni vprašanji, pred resničnimi pa si zatiska nos, zgostile v metaforo bradavice. O krhki, na zunaj skrbno varovani urejenosti malomeščanskega zakona, katerega prava vsebina so črepinje, govori metafora porcelanaste vaze v vinjeti Ti sam si kriv. Gospa Krajnikova, žena zdolgočasenega in skrbno urejenega uradnika, prevara svojega moža, kmalu zatem se hoče z možem pogovoriti in na novo vzpostaviti medsebojne odnose, toda mož se ni sposoben soočiti s črepinjasto resnico njunega zakona, saj se boji le za videz, za porcelanasto vazo: »Obstal je pri okrogli mizici ob oknu, ne da bi se ozrl na svojo ženo. Dotaknil se je s prsti porcelanaste vaze, a roka se mu je tresla in rože so se razsule po tleh« (ZD 7: 177).

### Metafora rok

Ob prenovitvah frazeološke metafore<sup>13</sup> predstavljajo obsežno območje metaforičnih izhodišč osnovne pojmovne metafore rok, vezi, vode in poti, ki jih vinjetna metafora na svoj način prenavlja in razvija. Metaforika rok raste iz svetopisemske

<sup>13</sup> Po raziskavi Erike Kržišnik je Cankarjeva kreativna metafora rasla tudi iz prenovitev frazeološke metafore, prenovitve so naraščale od začetnega (Vinjete) proti končnemu obdobju (Podobe iz sanj) Cankarjeve kratke proze (1988: 156).



božje roke, iz oblakov štrleče božje dlani, ki varuje, blagoslavlja, ščiti, kaznuje in uničuje, a tudi iz oblastniške roke, kraljevskega emblema moči in prevlade (Chevalier 1993: 515). Vinjetna roka ne ščiti in ne varuje, marveč se pojavlja v temi kot metafora neznane, nasilne, grozeče, polaščevalne moči in predsmtne groze. V ospredju je torej neprijetna, strah in srh zbujajoča roka, njen pomen pa določajo optični in taktilni epitetoni (koščen, leden, mrzel, jeklen, številen, dolg, neznan, neviden idr.). Roka je v Vinjetah pogosto tudi primerjalni člen razvite modalne primere in postavlja subjekt v svet irealnega, neznanega, samo slutenega, nakazuje in povečuje subjektovo nemoč, otrplost, stisko, strah, gnus, privid. Tako na primer koščena roka v pripovedi Nina preraste v podobo okostnjaka, v nasilno moč, v neznano ono, v grozljiv privid. Gradarjev boj z lastnim spolnim nagonom v noči po Ninini poroki poteka tako, da »ugleda koščeno roko na svoji rami in bled obraz za seboj. Bled obraz z režečimi ustmi in globokimi temnimi očmi... /.../ skočilo mu je na tilnik, zasadilo jeklene prste v njegov vrat... nekaj mrzlega se je zarezalo v njegovo glavo« (ZD 7: 72–73). Roke se razraščajo po temnem, vlažnem, samotnem prostoru, dobijo nenavadno, nejasno, polaščevalno, pošastno obliko in jim ni mogoče uiti. Največkrat gre za preslikavo subjektovega grozljivega občutja navzven, v prostor, ki postane metonimični simbol njegovega duševnega stanja. V pripovedi Pismo se Lužarjevo samomorilsko občutje seli v noč: »videl sem strašno noč, kako je vstajala za gorami, kako se je plazila po širokem nebu, padala na mesto in mi pričela stiskati srce z ledenimi rokami« (ZD 7: 52–53).

Ob ne povsem določljivih, samo slutenskih rokah, ki obvladujejo človeka, smo v Vinjetah priča tudi konkretni, oblastniški roki vaškega mogotca, neusmiljeni roki malomeščanskih ljudi ter koščeni roki konzervativnega urednika. Človek iz samotne družine sicer napove upor ljudem v elegantnih oblekah, vendar ve, da je nemočen in da je njegov protest ne boj, temveč umiranje na cesti. V gostilni pravi Anastazij takole: »Čutil sem zadosti težko njihovo neusmiljeno roko in treba je, da tudi oni čutijo mojo.« (ZD 7: 161) Upokojeni učitelj Mrva v noveli O čebelnjaku je imel na županovi zemlji svoj čebelnjak, edino bogastvo in veselje, ki ga je ohranjalo pri življenju in mu dajalo smisel. Ko sta se nekega večera z županom sprla, se mu je ta maščeval tako, da mu je dal podreti čebelnjak. Ob porušenem čebelnjaku je Mrva občutil mogotčevo silno roko, ki odloča o življenju in smrti, in »zazdelo se mu je vse naokrog takó mrtvo, tuje in pusto, kot da ga je ravnokar pahnila silna roka iz lepšega, svetlejšega sveta« (ZD 7: 116). V smrt pošilja tudi roka konzervativnega kritika, urednika, uničevalca modernih umetnikov in umetnosti. Občuti jo umirajoč in po lepoti duše hrepeneč umetnik v vinjeti Glad. Nanj se sklanja on, glad ali urednik, povzročitelj umetnikove smrti, ko »izza črne halje steza proti meni poraščene, koščene roke« (ZD 7: 84).

### Metafora vezi

Na metaforično območje rok se navezujejo tudi številne vezi in vrvi kot metafore subjektove nesvobode in uklenjenosti. V črtici Mrtvi nočejo je prvoosebni pripovedovalec vklenjen v svet mrtvih, ki z belimi, koščeni rokami nategujejo vezi

in mu ne pustijo živeti: »Kakó globoko so se zarezale vrví v moje mesó! Natezale so jih koščene roke mrličev« (ZD 7: 88). Vezi se razpenjajo tudi onkraj življenja v smrt. Ob opazovanju trupel je Gradar razmišljal takole: »Smrti ni. Vsenaokrog je življenje, udušeno, z okrvavljenimi vrvmi zvezano življenje, polno trpljenja in strašnih tajnosti« (ZD 7: 72). V pripovedi A jaz pojdem spleta vezi tudi ženska in ovije v svojo mrežo sentimentalnega Evstahija, sicer odločenega, da se Pavli umakne, ko ga je prisilila v zaroko in ga obenem varala s hrupnim poetom, vendar je njena mreža premočna, zakaj »trdno so se zadržile vezi krog mojega telesa, da se nisem mogel okreniti nikamor« (ZD 7: 80).

### Metafora vode

V vinjetni pripovedi je zelo rodovitno metaforično območje vode, njene metafore pa vznikajo iz vode, prametafore življenja. Ob depresivnem, življenju le prisluškujočem in v skorajšnji konec nagibajočem se subjektu v pripovedih Čudna povest, Matilda, Mrtvi nočejo voda ni metafora človekovega prerojevanja, prenavljanja in očiščevanja, zato njeno izhodišče ni bistra in tekoča voda. Na življenje in bivanje vinjetnega subjekta se močno preslikujejo pomenke stoječe, kalne, črne, smrdeče vode, globoki vodnjaki, grozeči hudourniki z razpadajočimi in gnilimi utopljeni. Vodilno metaforo vode v omenjenih vinjetah pogosto spremljajo sorodne nakazovalne metafore bližajoče se smrti, netopirji, peketanje konjskih kopit, okrvavljena luna, zahajajoča rdeča svetloba, na zahodu vzhajajoče sonce in številne sence. Pod oknom umirajoče Matilde se vali temna voda in »tam spodaj so šumeli črni hrasti in pod njihovimi debli so se raztezale vedno širje in dalje nedoločne sence. Sanjalo je tam doli in šepetalo; to je bila temna voda, ki se je valila v lenih, širokih valovih prav mimo najinega okna« (ZD 7: 102). V Čudni povesti se prvoosebni pripovedovalec znajde na blatnem dvorišču in že namaka svoje roke v vodnjak, okrog katerega frfotajo netopirji in odkoder ga s silo odvleče stavec: »V obraz mi je udarjal zoprn smrad po netopirjih, – da, zdi se mi celó, da mi je zafrfotal eden prav mimo ušes« (ZD 7: 94). V oblast mrtvih ujet prvoosebni pripovedovalec v črtici Mrtvi nočejo življenju le od daleč in nemočno prisluškuje: »Zdelo se mi je, da so me izobčili iz svetá, – da stojim daleč, daleč od vsega življenja, – da čujem samo nejasno njegovo opojno šumenje, kakor da pada nekje v daljavi studenec po skalovju« (ZD 7: 87). Sam hodi po cesti, kjer »so se dvigali visoki topoli v neenakih presledkih; deset korakov od ceste se je valila vzporedno temna voda. /.../ Daleč na okoli ni bilo čuti nobenega glasú, razen peketanja konjskih kopit ob kamenju« (ZD 7: 88).

### Metafora poti

V Vinjetah so močno opazne tudi metafore poti, izhajajoče iz osnovne pojmovne metafore »življenje je potovanje«. Življenje vinjetnega subjekta je največkrat potovanje po prašni, blatni cesti, v beli obleki z belo rožo po beli cesti hodi le trpeča in spokorjena grešnica Magdalena. Vinjetni junaki se opotekajo tudi po temnih klancih, njihova pokrajina je napolnjena s črnino, vlago, grozljivimi kriki ali

morečo in neznošno tišino, bujno zeleno cveti le pokrajina slovenskega nazadnjaštva (Epilog). Prvoosebnu pripovedovalcu v Čudni povesti se zdi, da hodi po klancih, klanec pa se dviguje tudi pred Ano v metonimični simbol njenega neuresničenega ljubezenskega hrepenenja, razočaranja in obupa: »Pričeli so se neskončni klanci; zmerom navzdol... navzdol... navzdol v globoko noč...« (ZD 7: 46).

### Raznovrstnost in cankarjanska prepoznavnost vinjetne metafore

Vinjetna metafora se je oplajala ob sočasnem in subjektivnem sprejemanju različnih, tudi navzkrižnih idejno-slogovnih smeri in tokov naturalizma, dekadence, impresionizma in simbolizma, rasla iz frazeološke metafore in njenih prenovitev, a tudi iz prenovitev tradicionalne, zvrstno leksikalizirane romantične in svetopisemske metafore, razvijanja osnovnih pojmovnih metafor poti, vode, vezi, svetlobe ter se oblikovala v cankarjansko individualizirano metaforo. Obenem je zasnovala vrsto Cankarjevih osrednjih metafor, po katerih je avtor v poznejši prozi in dramatikki zmeraj znova posegal in jih močno razvijal. Če navedemo le nekaj primerov, vodi pot od Aninega klanca k romanu Na klancu, od bujno cvetoče zelene doline slovenskega nazadnjaštva k Zgodbam iz doline šentflorjanske, od metafore nepotrebnega človeka v pripovedi Iz samotne družine k Petru Novljanu in Štefanu Poljancu, od Blokarjeve roke iz novele O čebelnjaku h Kantorjevi v drami Kralj na Betajnovi, od bežnega stika s filistrom v pripovedi Tisti lepi večeri k poznejšemu motivu filistra, od gardin v pripovedi Tisti lepi večeri k simboliki vrat v Hiši Marije Pomočnice.

#### ODNOSNICE

- France BERNIK, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: CZ.
- Dragan BUZOV, 1996: »Progonjena nevinost« i femme fragile. *Republika* 52/5–6. 93–105.
- Ivan CANKAR, 1969: Vinjete. *Zbrano delo* 7. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1975: Naša lirika. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 46–50.
- Ivan CANKAR, 1975: Dve izvorni drami. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 52–58.
- Ivan CANKAR, 1975: »Popevčice milemu narodu«. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 58–63.
- Ivan CANKAR, 1975: Skizzen. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 90–94.
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Joris-Karl HUYSMANS, 1995: *Proti toku*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana.
- Gregor KOČIAN, 1996: *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne*. Ljubljana: ZRI FF.
- Irene KÖWER, 1987: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform*. Frankfurt am Main.
- Erika KRŽIŠNIK KOLŠEK, 1988: *Frazeologija v moderni*. Magistrska naloga. Ljubljana.
- Gerhard KURZ, 1986: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen.
- Irena NOVAK POPOV, 1994: *Lirika Edvarda Kocbeka – ustvarjalni vidiki pomenske figurativnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana.
- Anton OCVRK, 1979: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v dekadenco in impresionizem. *Literarna teorija med zgodovino in teorijo*. Drugi del. Ljubljana: DZS. 99–150.

- Boris PATERNU, 1983: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana. 38-75.
- Jože POGAČNIK, 1988: *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*. Ljubljana: CZ.
- Breda POGORELEC, 1986: Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja. 22. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana. 7-21.
- Wolfdietrich RASCH, 1986: Motive der Décadence-Dichtung. *Die literarische Décadence um 1900*. München: Verlag C. H. Beck. 38-133.
- Harald WEINRICH, 1976: Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld. *Sprache in Texten*. Stuttgart. 276-290.
- Franc ZADRAVEC, 1980: Impresionizem ter črtica in roman. *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba. 73-90.
- Franc ZADRAVEC, 1983: Nekateri posebnosti slovenskega simbolizma. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana. 9-38.
- Franc ZADRAVEC, 1991: *Cankarjeva ironija*. Murska Sobota: Pomurska založba in ZI Filozofske fakultete.
- Oton ŽUPANČIČ, 1978: Moderna črtica pri nas. *Zbrano delo 7*. Ljubljana: DZS. 80-84.

#### SUMMARY

In the 1890's Ivan Cankar, despite a relatively conventional poetic style, required semantically suggestive and condensed metaphor in lyric poetry as well as in short prose.

In Cankar's thematically and topically relatively heterogeneous volume *Vinjete* (The Vignettes), oscillating between the traditional and innovative model, the vignette metaphor is most commonly used in this volume's lyrical prose. Besides microstructural metaphors the vignette metaphor consumed larger sections of the text and became a story element of the narrative. This metaphor stems from the author's dissonances originating in his subjective view of reality, from his idea of the physical and spiritual, material and spiritual, sensually erotic and fragile spiritual woman, modern and traditional art, a bourgeois and modern artist. The other sources are the stylistic pluralism at the end of the 19th c., impressionistic sensual-emotional merging with nature, its colors and light, sound and atmosphere, aesthetization and sensualization of nature, synesthetic perception of reality, decadently pessimistic and nervously distressed subject and symbolistic seeker of spiritual beauty.

In view of the numerous dissonances, the vignette metaphor grew from thematically beautiful and repugnant sources. Particularly the metaphors connected with ironically, satirically, parodically, and even grotesquely formed motives and characters are derived from the latter. They project the semantics of ugliness, greasiness, putrefaction, decay, animalistic debasement, flaccidity, intrusive colors, etc., onto these motives and characters. The materialized vignette metaphors have a comical effect, they condense the main idea of the story and display human flaws. Besides the widely represented adjectival metaphor, metaphoric modal comparison emerged and often grew into a larger evocative image. The vignette metaphor rejuvenated the phraseological and traditional metaphors, developed basic conceptual metaphors, connected related microstructural metaphors into an independent metaphoric field, and created the readily recognizable Cankarian metaphor.

## SREČKO KOSOVELS EUROPAGEDICHTE

## I

»Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltentheil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches. – Ohne große weltliche Besitzthümer lenkte und vereinigte Ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte.«<sup>1</sup> So beginnt der 1799 geschriebene, aber erst 1826 veröffentlichte Essay Novalis' »Die Christenheit oder Europa«, in dem ein von der Reformation noch ungeteiltes einheitliches christliches Europa des Mittelalters beschworen wird. Angesichts der durch Aufklärung und Französische Revolution vertieften Krise eines solchen von christlichen Grundwerten getragenen Europas sieht Novalis die Rettung in der Erneuerung dieser verlorenen Einheit. Im Europa des 19. Jahrhunderts, der sich entwickelnden Nationalstaaten mit ihren disparaten Interessen war das vergebliche Hoffnung. Novalis' Verweis auf das Mittelalter und die dort durch das eine Christentum gleichsam garantierte ideale europäische Gesellschaft negierte zwar in ihrer utopischen Überhöhung die tatsächlichen realpolitischen Widersprüche der Staaten, ungeachtet dessen läßt sich jedoch sagen, daß es dieses Bewußtsein durchaus gab. Sicher nicht in der von Novalis unterstellten Absolutheit, wohl aber in historisch angespannten Situationen. Man denke an die Einfälle der Magyaren, Mongolen und Türken. In Mittelalter erlebte Europa »seine Einheit vor allem dann, wenn es um die Abwehr einer gemeinsamen Gefahr geht, und es verliert diese Einheit, wenn die Gefahr geschwunden ist.«<sup>2</sup>

Für das von Novalis herbeigewünschte neue Goldene Zeitalter gab es im Jahrhundert der Nationalstaaten keinen Platz. Der Europabegriff war nicht mehr praktikabel. Wenn überhaupt, dann im negativen Sinn als Allianz reaktionären Polizeistaaten. Alternativ, gegen politische nationalstaatliche Abgrenzung und Vereinzelung gerichtet, entstand der Begriff des Kosmopolitismus, der als gedankliches Zentrum ein durch gemeinsame Geschichte, Traditionen und kulturellen Austausch lebendiges Europa einschloß, dieses aber nicht als Zielvorstellung heraus hob.

Hundert Jahre nach Novalis wurde in der deutschen Literatur wiederum Europa thematisiert. Und es war ebenfalls das Bewußtsein einer nicht mehr abzuwendenden Krise, dem die Schriftsteller Ausdruck verliehen. Das rücksichtslose Machtstreben der Großmächte, der Kampf um Rohstoffe und Märkte führte zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, zu sinnlosen Zerstörungen und Menschenopfern in einem Umfang, wie Europa sie in diesem Umfang noch

<sup>1</sup> Novalis, *Dichtungen und Prosa*, Leipzig, 1975, 443.

<sup>2</sup> H. Schulze, *Die Wiederkehr Europas*, Berlin, 1990, 31.

nicht erlebt hatte. Besonders im deutschen Expressionismus artikuliert sich der Protest gegen einen absurden gesellschaftlichen Zustand, der nicht nur der großen europäischen Kulturtradition widersprach, sondern der – konsequent zu Ende gedacht – den Untergang Europas bedeuten würde. Der Untergang Europas ist ein immer wieder aufgegriffenes Thema vor allem der Lyrik der ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Die Schriftsteller erfassen Europa in Zuständen des Wahnsinns, des Verfalls und des Sterbens. Franz Pfemfert – in seiner Zeitschrift »Die Aktion« bündelten sich seit 1911 die leidenschaftlichen und kritischen Stimmen der jungen Generation – schreibt von »Europas Wahnsinn« (1912), J. R. Becher wendet sich verzweifelt und hoffend »An Europa« (1915), Albert Ehrenstein dichtet »Das sterbende Europa« (1917) und erhebt seine »Stimme über Barbaropa«. Europas Untergang erweitert sich zum »Weltende« – so die Titel der Gedichte von Else Lasker-Schüler (1905) und Jakob van Hoddis. Es wird nach Alternativen gesucht: Vertrauen in die ewige Kraft erneuernder Natur, Besinnung auf das Menschliche im Menschen, Solidarität der »guten Menschen«.

Mit der russischen Revolution verbinden diese ihrem Wesen nach oft unpolitischen Dichter utopische Hoffnung, schreiben Hymnen, Revolutionsappelle, Erklärungen der Solidarität und Verbrüderung mit dem »heiligen Rußland« (Karl Otten). Dabei gerät diese Dichtung nur selten in Gefahr, ins bloß Politische und Agitatorische zu fallen. Davor bewahrt sie ihre Sensibilität gegenüber den politischen und sozialen Vorgängen, ihre Betroffenheit, die sich subjektiv als individuelle Leidensfähigkeit und ästhetisch als maximal gesteigerte Expressivität äußert. Ihr Idealismus lebt sich in Traumwelten aus, in denen der »gute Mensch« beschworen wird (Franz Werfel, Leonhard Frank). Veränderung der Welt setzt für sie eigene Wandlung voraus, Läuterung, Neugeburt, Liebe. »Liebe den Menschen« heißt programmatisch der letzte Teil der diese Dichtung exemplarisch repräsentierenden Sammlung »Menschheitsdämmerung« (1919), deren ambivalenter Titel Untergang und Neubeginn symbolisch umschließt. Kurt Pinthus, der Herausgeber dieser Anthologie, sah 1922 das expressionistische Jahrzehnt als abgeschlossen an: »Von der kleinen lyrischen Schar dieses Buches blieb nichts als der gemeinsame Ruf von Untergang und Zukunftsglück.«<sup>3</sup>

## II

Eben dieser »gemeinsame Ruf von Untergang und Zukunftsglück« ist es, den Srečko Kosovel in Slowenien vernommen hat. Zweifellos ist es dieser Ruf aus Deutschland, auf den er antwortet. Kosovels Dichtung erscheint so, wenn auch nicht ausschließlich, in der Nachfolge des deutschen Expressionismus, als ein Echo. Das heißt aber nicht als bloßer Wiederhall, gar als Wiederholung. Kosovel fühlt sich dem Anliegen der Expressionisten verbunden, und mit seiner Charakteristik des Expressionismus charakterisiert er durcaus einen wesentlichen

<sup>3</sup> *Menschheitsdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus*, Hsg. von Karl Pinthus, Hamburg 1959, 35.

Zug auch seines Werkes: »Zato je umetnost ekspresionizma bila umetnost religiozne sinteze, umetnost iskanja končnega smisla in odrešitve življenja.«<sup>4</sup>

Die Welt hatte sich verändert. Im Nachkriegseuropa waren neue Widersprüche entstanden: Grenzen, die Unruhe schufen, Friedensverträge, die neue Konflikte in sich bargen, ökonomische Krisen mit gefährlichen sozialen Folgen. In diesem Umfeld beginnt Kosovel als Schriftsteller. Jener chaotische Weltzustand, mit dem sich die deutschen Expressionisten auseinandergesetzt hatten, hatte zwar seine Form verändert, das Chaos war geblieben. Für Kosovel auch sein übergreifender Name: Europa. Kosovel, bei aller Entschiedenheit, mit der er Europa angreift, orientiert sich aber auch an jenen Europäern, die für eine Erneuerung eintreten: Romain Rolland, Maxim Gorki, Hermann Hesse, Stefan Zweig. Und man muß in diesem Zusammenhang auch den Namen Rabindranath Tagore nennen, den großen Menschenfreund, auch wenn das »grüne Indien« (»V zeleni Indiji«), das Kosovel als Gegenbild zu Europa sieht, ein schöner naiver Traum ist. In einer Anmerkung zur Skizze »Študent Vasja« heißt es: »... Romain Rolland in Tagore sta edina vez na prehodu v novo družbo.«<sup>5</sup> Und in dem Essay »Križa človečanstva« unterstreicht er diesen Gedanken: »Nova pota nam je pokazal Romain Rolland, nova Tagore, nova pota Cankar.«<sup>6</sup>

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob und wie sich Einflüsse der Philosophie Friedrich Nietzsches in den Europagedichten äußern. Verweise auf Nietzsche finden sich in Briefen und Tagebüchern Kosovels. Kosovel gebraucht auch die zentralen Begriffe Nietzsches »apollinisch« und »dionysisch«, die dieser in »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« entwickelt hatte. Diese waren ihm in den Vorlesungen Professor Prijatelj's an der Universität vermittelt worden.<sup>7</sup> Der »Übermensch« (nadčlovek) ist ihm vertraut, im »Klub« – Programm plant er einen Vortrag zu »Also sprach Zarathustra«.<sup>8</sup> Nietzschelektüre vermerkt er auch unter dem 25. Juli 1925 in seinem Tagebuch: »Kadar mi najgrenkejši pri sreč, berem Nietzscheja in zaničujem ljudi, ker se ne zaničujejo sami.«<sup>9</sup>

Für die Expressionistengeneration war Nietzsches Philosophie vor allem durch ihre antibürgerliche provokative Kulturkritik von Bedeutung gewesen. Nietzsche erlangte erste öffentliche Wirkungen in breiteren Kreisen gerade in dem Augenblick, als die Expressionisten daran gingen, überkommene ästhetische Normen in Frage zu stellen. bei der radikalen »Umwertung aller Werte«, ästhetischer wie moralischer, war Nietzsche den jungen Dichtern und Malern ein Bundesgenosse. Man kann – und das ist ein Beispiel, das für viele steht – etwa auf Franz Marc verweisen. (Motive des Marcschen Werks finden sich in Kosovels

<sup>4</sup> Srečko Kosovel, *Zbrano delo*, Ljubljana, 1946–1977, Bd. 1-3. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert, wobei die erste Zahl den Band, die zweite die Seite ausweist.

<sup>5</sup> 2/699.

<sup>6</sup> 3/33.

<sup>7</sup> 3/84.

<sup>8</sup> 3/747.

<sup>9</sup> 3/703.

Gedichten wieder. Die berühmten »blauen Pferde« – modri konji – sind eine direkte Übernahme, die ihn zu lyrischen Paraphrasen anregen.)<sup>10</sup> In seinen Briefen aus den Jahren 1915/16 bezieht sich Franc Marc oft auf Nietzsche als großen Anreger. Der 41. Aphorismus seiner »Hundert Aphorismen. Das zweite Gesicht« (1915) lautet: »Die Umwertung von Nietzsches Willen zur Macht in das Wissen um die Macht, – nach langen Kriegen, die wir unter Nietzsches Fahnen kämpfen und noch kämpfen werden – das wird unser Glaube, unsere Zeit, die Zeit Europas sein.«<sup>11</sup>

Nietzsches Urteil über Europa als untergehende Welt, über die Nivellierung des europäischen Geistes, wurde direkt von den Expressionisten übernommen. Sicher ist Nietzsches aus aristokratischem, auch antidemokratischem Geist entwickelter Europabegriff nicht absolut deckungsgleich mit dem der Expressionisten. Besonders in ihren Vorstellungen von einem neuen Europa unterscheiden sie sich, und die Perspektiven eines Europas der Zukunft weisen in diametral entgegengesetzte Richtungen. Es ist schwer vorstellbar, daß Kosovel etwa Nietzsches Hoffnung auf »eine verwegene herrschende Rasse auf der Breite einer äußerst intelligenten Herden-Masse« oder über »die Züchtung einer über Europa regierenden Kaste« geteilt hat.<sup>12</sup> Dennoch: als auslösendes Moment für den expressionistischen Aufbruch und die Überwindung der europäischen Krise hat Nietzsche auch dort gewirkt, wo sich das Widersprüchliche, Chaotische und Zerstörerische als die alte Welt in Frage stellende Energie des Dionysischen in Szene setzt, selbst wenn sie sich in der Feier des Krieges als Befreiung, als »etwas Großes und Furchtbares«, als »Sterbelust und Opferdrang« mißbrauchen ließ.<sup>13</sup>

Kosovel hat, wie man annehmen darf, die dem Zeitgeist einer ebenso sensibel empfindenen wie radikal handelnden Intellektuellen- und Künstlerschicht entsprechenden Schlagworte der Kulturkritik Nietzsches als Bestätigung seiner eigenen Erfahrung aufgenommen. Der Übermensch war für ihn der Gegner und Überwinder einer satten und selbstzufriedenen Bürgerlichkeit. Er war für ihn der freie, unabhängige und nicht mehr erniedrigte Mensch. Insofern geht der Übermensch in Kosovels Vorstellungen vom »neuen Mensch« ein: »Novi človek boja in energije, človek, ki se bori za človečanstvo in stoji na strani vseh tistih, ki se borijo zanj.«<sup>14</sup> Ein solches Verständnis des Übermenschen entfernt Kosovel von Nietzsche. Aber das ist in diesem Fall unwesentlich. Das produktive Mißverständnis war schon immer Teil der Rezeptionsgeschichte.

Es liegt nahe, wenn von Nietzsches Wirkung gesprochen wird, auf einen anderen deutschen Philosophen einzugehen, den Kosovel erwähnt. Dazu veranlaßt schon der Titel seines Hauptwerks: »Der Untergang des Abendlandes«. Sein

<sup>10</sup> Vgl. F. Zdravec, *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota, 1980, 239.

<sup>11</sup> F. Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig und Weimar, 1989, 287f.

<sup>12</sup> F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart, 1980, 637 bzw. *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, Leipzig, 1930, 185.

<sup>13</sup> F. Marc, *Briefe ...*, 138 bzw., 142.

<sup>14</sup> 3/103.



Verfasser ist Oswald Spengler (1880-1936). In seinem Vortrag vom 23. Februar 1926 in Zagorje »Umetnost in proletarec« kommt Kosovel auch auf Spengler zu sprechen: »V zadnjih časih govorijo mnogo o tem, kako propada Evropa. Nemci imajo veliko knjigo, ki jo je spisal nemški filozof Oswald Spengler in ki se imenuje 'Propad Zapada' (mišljena s tem zapadna Evropa: Nemčija, Francija, Španija, Italija itd.) Dasi je v vsem tem tudi kal resnice – v Nemčiji je ta knjiga izzvala velike debate in polemike – vendar pa ni vzeti 'propada' dobesedno. Ako govorimo o propadu Evrope, mislimo na propad razpadoječega kapitalizma, ki sicer še skuša z vsemi sredstvi kraljevati po Evropi, ki pa bo kakor vsaka krivica moral tekom let propasti. Tako je tudi razumeti mojo pesem 'Ekstaza smrti'«. <sup>15</sup>

Das ist eine eindeutige Stellungnahme. Sie zeigt, wie unterschiedlich der Begriff des Untergangs Europas von Spengler und Kosovel verstanden wird. »Der Untergang des Abendlandes« war 1919 erschienen. Der nationalkonservative Philosoph hatte darin mit seiner Zivilisationskritik eine biologistische Geschichtstheorie entwickelt, nach der Geschichte sich als ewiger Kreislauf von wechselnden Kulturen vollzieht. Nach Spengler folgt auf jede Kultur eine Zivilisation, wobei Zivilisation im Verständnis Spenglers Abstieg und Verfall und damit das Ende der Kultur bedeutet. »Der Untergang des Abendlandes, so betrachtet, bedeutet nichts Geringeres als das Problem der Zivilisation«, schreibt Spengler. <sup>16</sup> Die Gegenwart Europas sah er als Übergang vom Napoleonismus zum Cäsarismus, als eine Phase, die er in allen Kulturen glaubte nachweisen zu können. Nietzsches Ideen vom Recht des Stärkeren, von »Zucht« und »Züchtung« wurden von Spengler übernommen.

Auf den ersten Blick scheint es bei Kosovel Annäherungen an Spengler zu geben, wenn auch nur punktuell. Er teilt dessen Kritik an der Erstarrung der Lebensprozesse, der einseitigen Rationalität, des Mechanischen als seelenloser Konstruktion, nicht zuletzt auch seine Kritik an der Kunst der Gegenwart. <sup>17</sup> In »Kons« heißt es: »Civilizacija je brez srca. / Srce je brez civilizacije.« <sup>18</sup> Die gezielte Aufnahme des Zivilisationsbegriffs könnte auch auf Spenglers Buch zurückgehen. Noch mehr vielleicht die Schlußzeilen des Gedichts »Pesem o zelenem odrešenju« mit ihrer kalten Verurteilung der »Friseur-Zivilisation«: »... jaz pa se ne vozim rad z avtomobili in hočem podreti / to stavbo, vse stavbe, te strašne in frizerske civilizacije.« <sup>19</sup>

In Kosovel's »Mehanikom!« stehen die Mechanismen, die zu zerstören er aufruft, stellvertretend für gesellschaftliche Erstarrung, der der Kampf angesagt wird und mit der die Hoffnung auf eine menschheitliche Auferstehung verbunden

<sup>15</sup> Zit. nach 3/438f.

<sup>16</sup> O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie*, München, 1990, 43.

<sup>17</sup> »Mit der abendländischen Kunst geht es im 19. Jahrhundert zu Ende. ... Was heute als Kunst betrieben wird, ist Ohnmacht und Lüge, die Musik nach Wagner so gut wie die Malerei nach Manet, Cézanne, Leibl und Menzel.« Ebd., 377.

<sup>18</sup> 2/73.

<sup>19</sup> 2/470f.

wird. Der soziale Impetus Kosovels, sein leidenschaftliches Eintreten für alle Unterdrückten und Erniedrigten unabhängig von ihrer Nationalität steht in direktem Gegensatz zu Spenglers Abwertung der Massen als beliebig zur Verfügung stehendes Material für Napoleons und Cäsaren.

### III

Die hier genannten Einflüsse – die deutschen Expressionisten, Friedrich Nietzsche und Oswald Spengler – dürfen als Elemente der Biographie Kosovels sicher nicht übersehen werden, weil sie die Sicht des Dichters auf seine Zeit mitbestimmen haben. Die entscheidende Komponente ist hierbei zweifellos der deutsche Expressionismus, mit dem ihn auch das Ethos seiner Kritik und seine Erwartungstutopie verbindet. Insofern steht er in einer Reihe mit Dichtern wie Albert Ehrenstein, Paul Zech, Karl Otten, J. R. Becher, Franz Werfel u. a. Es hieße aber Kosovels Beitrag zur Gestaltung des Eurothemas unterschätzen, würde man es bei dieser inhaltlichen Zuordnung seiner Gedichte belassen. Kosovel als eigenständiger slowenischer Dichter würde dann in seiner unverwechselbaren Physiognomie nicht erfaßt. Das Einmalige seiner dichterischen Leistung besteht in der Universalität seines poetischen Bildes von der Welt, das sich nicht in thematische Segmente auflösen läßt. Als lyrisches Subjekt, das alles, was in der Welt geschieht, auf sich bezieht, durchdringen sich bei ihm ständig Weltgeschichte und individuelle Biographie. Im lyrischen Gedicht fällt Kosovel Urteile über Europa, und er fällt Urteile über sich. Der Zustand Europas ist ihm Anlaß, über die eigene Situation nachzudenken. Seine früh von Krankheit überschattete Existenz und die immer wiederkehrenden Todesahnungen haben ihn für das Problem von Untergang und Sterben sensibilisiert. Das Zusammenfallen von persönlicher Tragik und einem Weltzustand, in dem aus seiner Sichtsichapokalypse und Revolution gegenüberstanden, vermittelt seiner Lyrik die Energie des Widerstands und die Melancholie der Entsaugung.

Die Anrufung und Verfluchung Europas ist begleitet von wechselnden Stimmungen: Empörung (»Ljudje brez src«), Verzweiflung (»Gloria in excelsis«), Haß (»Destrukcije«), Hoffnungslosigkeit (»Evropa umira«).<sup>20</sup> Das sind unterschiedliche Stimmungen, die den Untergang Europas begleiten. Die grundsätzliche Fragestellung aber ändert sich nicht, Europas Verfall ist ein gleichsam schicksalhafter Vorgang. Hier vollzieht sich Unabwendbares. Kosovel aber entzieht ihn der Eindeutigkeit, indem er ihn aus unterschiedlichen persönlichen Perspektiven wertet, die jeweils dominierenden Befindlichkeiten entsprechen.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> In einer Variante dieses Gedichts stellt Kosovel dem Untergang Europas den Aufstieg Rußlands entgegen, womit er eine optimistische Perspektive verbindet: »Da nam je počiti / v ravninah Rusije. / Evropa umira. / Rusija vstaja.« 3/439.

<sup>21</sup> Bedauerlicherweise erlaubt die in der Werkausgabe Zbrano delo fehlende Datierung der Entstehung der Gedichte keine chronologische Darstellung. Damit muß manche Schlußfolgerung hypothetisch bleiben.

»Alarm« ist ein entschiedenes, durchweg optimistisch gehaltenes Gedicht. Konsequenter aufgebaut zeigt es Kosovels Aufbruch als Dichter, der seine Mitstreiter in den Arbeitern Europas findet, denen er Bruder sein will. Offen formuliert er seine Hoffnung: »Ko jih že veže / fluidna sila Nove Evrope, / Nove Evrope / z / Novim človekom.« Doch selbst hier bleibt am Ende eine Frage: »Ali smo že blizu tečaja? / Polarna noč sije / na nas.«<sup>22</sup> In »Depresija« wendet sich der Dichter nach der Verfluchung Europas an Christus. Kosovel ist Ankläger und Leidender zugleich: »Mučno strašne so moje sanje. / Kristus, odpusti strahoto dejanj.«<sup>23</sup> Und in »Mrtvo stoletje« warnt er vor dem »toten Jahrhundert« und entzieht sich ihm: »Uprite se smrti! / Smrti! / Smrti! / Potapljam se.«

Verfall und Tod liegen nahe beieinander. Der Verfall Europas und der eigene absehbare Tod bestimmten zusammen das Lebensgefühl Kosovels. Es wurde zum großen Thema seiner Lyrik. Er hatte den Zeitgeist der vorhergehenden, ihm noch nahen Dichtergeneration verinnerlicht, die Europa sterben sah, und er glaubte wie diese an eine menschliche Revolution. So stand er zwischen Vergangenheit und Zukunft und sah sich selbst in der alten Welt untergehen: »Stari svet umira v meni.«<sup>24</sup> Um zu wissen, worin die »verborgene Sendung des Menschen« (zatajeno poslanstvo človeka) bestehe, ging er bis an die Grenzen des Möglichen: er stellte die Welt und stellte sich selbst in Frage. Hier liegen die Wurzeln für den kathartischen Grundzug seiner Lyrik, der alle von ihm behandelten Themen bestimmt.

Heinrich Mann hatte schon 1920 geschrieben: »Man hatte dem alten Europa keine Erneuerung seiner kulturellen Kräfte zugetraut. Der Untergang des abgelebten Europas war sogar mitten unter uns für viele ein Dogma geworden. Mir scheint, das Dogma wird jedenfalls widerlegt durch die ungeahnte Aktivität... die heute im ganzen Weltteil die Jugend bewegt.«<sup>25</sup> Er hatte recht und er irrte. Der Idealismus der europäischen Jugend unterlag dem »alten« Europa. Eine neue Barbarei zerstörte alle ihre Hoffnungen.

Aus der Sicht der Gegenwart sind alle mit Europa verbundenen Visionen und Utopien Srečko Kosovels erledigt. Aber: das gilt nur für die realhistorische Betrachtung. Die tiefen Erschütterungen, die Europa am Ende des zweiten Jahrtausende erlebte und noch erlebt, haben Prozesse in Gang gesetzt, die sich nicht mehr auf einfache Formeln wie Verfall und Triumph, Zerstörung und Wiedergeburt bringen lassen. Liest man die Gedichte Kosovels heute, dann begreift man sie als Aussagen eines Menschen auf der Suche nach menschlichen Lebensformen. Der Expressionist Ludwig Rubiner forderte vom Dichter »humanozentrisches Bewußtsein«.<sup>26</sup> Das war das Bewußtsein Kosovels. Die Gültigkeit seiner Dichtung hat Franc Zdravec, der sich so oft und produktiv mit

<sup>22</sup> 1/284ff.

<sup>23</sup> 1/302.

<sup>24</sup> 2/185.

<sup>25</sup> H. Mann, *Essays*. Zweiter Band, Berlin, 1956, 89.

<sup>26</sup> *Menschheitsdämmerung*, 357.

dem Werk dieses Dichters auseinandergesetzt hat, angemessen beschreiben: »Kosovel ostaja velika osebnost zato, ker je uporno izpovedoval svoje humanistične vizije, velik umetnik pa zato, ker je pri tem nepopustljivo služil umetniški lepoti, jo štel za katarzično resnico ter najvplivnejšo moč v človeški duhovni in moralni rasti.«<sup>27</sup>

#### POVZETEK

Avtor izhaja iz Novalisovega eseja Krščanstvo ali Evropa (1799) in literarno-zgodovinsko umesti Kosovelove pesmi na temo Evrope. V središču je povezava pesmi z liriko nemškega ekspresionizma prvih dveh desetletij 20. stoletja. Kosovel izhaja iz te tradicije in poudarja nestabilnost, krizo in razpad meščanske družbe. Pri tem je pomembno navezovanje na ideje Friedricha Nietzscheja in Oswalda Spenglerja. Med Nietzschejeve vplive sodi predstava o nadčloveku, ki ga Kosovel podobno kot nemški ekspresionisti pojmuje kot »novega človeka«, ki se »bojuje za človeštvo«. Oswald Spengler je na Kosovela vplival s svojo kritiko civilizacije, ki se razkriva kot osnovni ton Kosovelovih pesmi v obliki kritike mehničnega, brezdušnega, samo racionalno določenega sveta: energija upora in melanholija odrekanja. Pri tem je pomembno naslednje: Kosovel sicer povzame pomembne pobude iz Nietzscheja in Spenglerja, toda ni ne nietzschejanec ne spenglerjanec. Kosovel tudi ni ekspresionistični epigon. Njegov nezamenljivi pomen je posledica zmeraj konkretizirane sinteze individualne biografije in zgodovinske danosti, kriznega stanja Evrope in slutnje lastne smrti, sinteze, ki je bistvena za njegovo liriko.

<sup>27</sup> F. Zadavec, *Elementi...*, 223.

SLOVENSKA AVTORSKA PRAVLJICA V PRVI POLOVICI DVAJSETEGA  
STOLETJA

Na eni strani gre za literarizacijo slovstvene folklore. V njej so za dolgo obdobje postale estetsko merilo knjižnih izdaj *Pravljice Frana Milčinskega* iz leta 1911. Na drugi strani so knjižne pravljice, ki se s slovstveno folkloro spogledujejo le v nekaterih njenih sestavinah, predvsem snovno pa so samostojno avtorsko delo. Njihov vrh je *Povest o dobrih ljudeh Miška Kranjca* iz leta 1940. Težišče tukajšnjega prispevka je v tej smeri, medtem ko je prva predstavljena bolj mimogrede.

The topic in the title consists of two parts. On the one hand there is literarization of oral folklore, in which the aesthetic standard was set for a long time by Fran Milčinski's *Pravljice* (Fairy Tales) of 1911. On the other hand there are book-length fairy tales which touch upon oral folklore only in certain elements, but are, particularly with respect to their subject matter, autonomous works by individual authors. Their pinnacle is Miško Kranjec's *Povest o dobrih ljudeh* (A Tale about Good People) of 1940. The present study is centered around the latter, while the former is presented more or less in passing.

### 1. Literarizacija slovstvene folklore

Prenekateri avtor, ki se je po objavi Milčinskega pravljic<sup>1</sup> trudil s terenskim gradivom ali svojo zbirko pravljic oblikoval na lastno pest, je doživel uničujočo primerjavo z njim. Milčinski je ustvarjalno, jezikovno umetelno preoblikoval snov slovenske slovstvene folklore v vezani in nevezani besedi v poetične, tragikomične in baladne pravljice, marsikdaj z moralno poanto. Še sicer vedno nezadovoljni in kronično piker Joža Glonar piše o knjigi s presenetljivim navdušenjem, saj da si je Milčinski »s temi pravljicami pridobil trajen sedež v naši literaturi.«<sup>2</sup> Skoraj se mu čudi, da si je upal spustiti se v folklorno pesemsko snov, in da se mu je zelo posrečilo spajati med seboj sestavine posameznih pesmi, katerim je tudi dodajal iz svojega, »popolnoma v duhu narodovega pripovedovanja.«<sup>3</sup> V nasprotju z drugimi Oton Župančič nikakor ne deli z njim tolikšnega vzhičenja. Zadržanost pokaže že takoj v uvodu; knjiga se mu zdi »večjega narodno-pedagoškega pomena, nego estetske vrednosti.«<sup>4</sup> Zakaj, se sprašuje, se ni Milčinski lotil »narodnih pravljic samih ter jih priredil za deco«, ampak je prelival v prozo »narodne pesmi«. »Ali ni tako delo odveč?... Zakaj ne bi srebala naša mladina napoja narodne pesmi iz čistega pristnega vrela, mi ni jasno.«<sup>5</sup> Medtem ko Glonar priporoča pravljico *Gospod in hruška*

<sup>1</sup> Fran Milčinski, *Pravljice*, Ljubljana, 1911.

<sup>2</sup> Joža Glonar, slovensko slovstvo, *Veda* 1 (1911), 176–177.

<sup>3</sup> Glonar, n. d.

<sup>4</sup> Oton Župančič, K Milčinskega Pravljicam, *Ljubljanski zvon* 31 (1911), 205–206.

<sup>5</sup> O. Župančič, n. d.

»za didaktičen zgled«, ker da »je prav po narodovo šegava«,<sup>6</sup> se zdi Župančiču čisto ponesrečena: »Namesto živega naivnega pripovedovanja literatura, papir.«<sup>7</sup>

Ivan Pregelj sredi vojnih let ocenjuje *Milčinskega Kralja Mataja*, ki je pravzaprav dopolnjena prva izdaja *Pravljic*.<sup>8</sup> Vsebinske in oblikovne vrline zbirke so »konkretnost, ki prehaja že rahlo v karikaturu in grotesko, lastna ljudski in otroški duši, naivnost prikazovanja, jasnost pripovedovanja, sočnost domače govorice in figure, mnogoličnost motivov in bogata snovnost, zajeta ali iz narodne naivne pravljичnosti ali pa iz ... slovenske balade in narodne pesmi. Milčinski je izpričal tudi izredno bogato fantazijo. Lahkotno in neprisiljeno je ustvaril vrsto analognih motivov, drugod je stare srečno presadil in tako oživil in osvežil... Akribistično se je poglobil v tipičnost narodnega jezika, vpeljal je v slovstvo nekaj ljudskih rečenic v okusu Gasparijeve ornamentike. Njegova pravljica je sijajna in popolna, če jo čitaš glasno. Vsak drobec zase umetniški.«<sup>9</sup> Nato Pregelj pokaže še drugo plat medalje. Žanrski sinkretizem in anahronizem nista po njegovem okusu.<sup>10</sup> Pri Miljutinu Zarniku je v oceni čutiti rahlo nelagodnost, da v *Pravljicah* Frana Milčinskega ni jasnega razmerja med folklornim in osebnim deležem. Tudi bleščeč jezik ga ne premami: to je »ritmični jezik vežbanih ljudskih pripovedovalcev, bardov in guslarjev, skoro melodramatičen, stavki jedrnat in kratki, sledba besedi in raba izrazov prava naslada... pri daljšem čitanju začutiš neko manirnost. Malo manj bi moralo biti malo več.«<sup>11</sup>

Težko se je znebiti vtisa, da ni *Pavel Flere* izdal podobne zbirke folklornih pripovedi *Babica pripoveduje*<sup>12</sup> po zgledu F. Milčinskega. Zbirčico je prvi ocenil Josip Wester, ki noče Fleretu vzeti poguma, toda mirno in zadržano jo odkloni, naj bi se rajši »dotične narodne pesmi, če treba v opiljeni in prikrojeni obliki, ponatisnile kot mladinska zbirka, kakor da se prvotno vezana dikcija rahlja in razgrinja v otroško prozo.«<sup>13</sup> Kritik v *Slovanu* mu priznava, da se po »izbiri snovi« »prijetno loči od drugih svojih tovarišev, ki nekako preradi zaidejo v bledo moralizovanje in sentimentalni, nedidaktični ton, ki nima vpliva na otroška srca«,<sup>14</sup> toda v jedru se strinja z Westrom. Podobno je z Ivanom Grafenauerjem, čigar ocena<sup>15</sup> je eden prvih korakov v njegovo poznejšo bogato folkloristično dejavnost.

<sup>6</sup>J. Glonar, n. d.

<sup>7</sup>O. Župančič, n. d.

<sup>8</sup>Fran Milčinski, *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice*, Ljubljana, 1917.

<sup>9</sup>Ivan Pregelj, F. Milčinski, *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice*, *Dom in svet* 30 (1917), 349.

<sup>10</sup>I. Pregelj, n. d.

<sup>11</sup>Miljutin Zarnik, *Tolovaj Mataj-Martin Krpan*, *Ljubljanski zvon* 38 (1918), 221–224.

<sup>12</sup>Pavel Flere, *Babica pripoveduje*, Ljubljana, 1913.

<sup>13</sup>Josip Wester, Pavel Flere, *Babica pripoveduje*, *Ljubljanski zvon* 33 (1913), 331.

<sup>14</sup>F. G. (=?), Pavel Flere, *Babica pripoveduje*, *Slovan* 13 (1915), 125. Gre za oceno II. zvezka Fleretovih pravljic.

<sup>15</sup>Ivan Grafenauer, Pavel Flere, *Babica pripoveduje*, *Dom in svet* 28 (1915), 138.

Joža Lovrenčič je leta 1921 izdal upesnjene *Gorske pravljice*.<sup>16</sup> Opraviti imamo torej z drugačnim načinom literariziranja, kot smo mu bili priče v primeru F. Milčinskega in P. Flereta. Kakor je ta dal svoji zbirki pomenljiv naslov Babica pripoveduje, se tudi Lovrenčič ni mogel izogniti temu klasičnemu motivu – da ne rečemo stereotipu – kadar gre za prenašanje slovstvene folklorne iz roda v rod, saj v uvodni pesmi tematizira staro mater in vnuka. Moralo bi biti samoumevno, da je ta Lovrenčičeva zbirka izšla v Gorici, vendar je prihodnost pokazala, da je bila bolj sreča. Iz avtorjevih besed – »Pravljice, pripovedke in legende iz Kobariškega kota so to, a namenjene vsem, ki ljubijo našo zemljo in na njej čuvajo ustno in zgodovinsko izročilo naših dedov!«<sup>17</sup> je zaslutiti zastrto prošnjo in vabilo rojakom naj vztrajajo pri svojih lastnih koreninah kljub črnim oblakom, ki so se z italijansko zasedbo slovenskega ozemlja zgrinjali nanje.

Manica Komanova s svojimi *Narodnimi pravljicami in legendami*<sup>18</sup> prejkone sledi Pavlu Fleretu, le da je njihova prostorska umeščenost bolj prepoznavna (Gorenjska).<sup>19</sup>

Franu Milčinskemu so, vsaj po naslovu sodeč, s projugoslovansko težnjo izšle še *Zgodbe kraljeviča Marka*.<sup>20</sup> Po lokaciji pripovedi<sup>21</sup> bi isto mogli prisoditi tudi *Lei Fatur*, ki ji je bilo tudi blizu samostojno prestvarjanje folklornih motivov – po zgledu F. Milčinskega ali ne – kakor pričajo njene objave v Mohorjevem koledarju tega časa in še pozneje.<sup>22</sup> S tem je tudi v okviru tukajšnje problematike zaznamovan nov kulturni krog, kateremu je bila ob razpadu Avstro-Ogrske, glavnina Slovencev priključena po prvi svetovni vojni.

## 2. Književna pravljica

Veliko prahu so dvignile *Pravljice* z navideznim dvojnimi avtorstvom *Utva in Mira*.<sup>23</sup> Zlatolasa kneginja Pravljica v njej nastopi prva. Gre za personifikacijo žanra. Živi v »Deveti deželi, za deveto goro in deveto vodo, v daljnem kraju«. Figura anafore (»Čudovito je njeno kraljestvo, čudoviti so njeni podložniki in čudovita je ona sama«) – napoveduje samo harmonijo, toda čez nekaj vrstic brez logičnega prehoda beremo: »Kneginja Pravljica je bila čudne samosvoje narave. Še dokler je bila otrok, stikala in brskala je najraje po najskrivnostnejših in čudovitih delih kraljestva svoje majke.«<sup>24</sup> V pripovedi je veliko naštevanja, predvsem motivov in oseb, ki nastopajo v posameznih konkretnih pravljicah iz ljudstva. Poteka vsesko-

<sup>16</sup> Joža Lovrenčič, *Gorske pravljice*, Gorica, 1921.

<sup>17</sup> J. Lovrenčič, n. d., 94.

<sup>18</sup> Manica Koman, *Narodne pravljice in legende*, Ljubljana, 1923.

<sup>19</sup> Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, Ljubljana, 1969, 55.

<sup>20</sup> Fran Milčinski, *Zgodbe kraljeviča Marka*, Ljubljana, 1923.

<sup>21</sup> Prim. Zarika in Sončica.

<sup>22</sup> Lea Fatur, Zarika in Sončica, *Mohorjev koledar* 1927, 151–163. Galjot je vozil galejico, *Mohorjev koledar* 1931, 46–48. To je storil neznan koren, *Mohorjev koledar* 1938, 76–80.

<sup>23</sup> Utva in Mira (= Ljudmila Prunkova), *Pravljice*, Celovec, 1913.

<sup>24</sup> Utva in Mira, n. d. 3–8.

zi v fikciji personifikacije; v resnici gre za paletu motivov iz (slovenske) slovstvene folklore, ki niso samo pravljici. Ali avtorica namenoma, po »majčinih« besedah, pošilja v svet samo bitja, ki so lastna krajevno nevezanim pravljicam, medtem ko zahteva, naj ostanejo doma posebljeni motivi, ki so praviloma del povedk in kot taki tudi žanrsko veliko bolj pripeti na konkreten prostor, da o času ne govorimo? Konec pripovedi razkrije, da avtorica ni imela pred očmi toliko te žanrske razmejitve, ampak bolj etično razmerje dobrega in zlega, vendar na hudó abstrakten način. V tej pripovedi so navzoči tudi bajčni motivi. Da avtorica pojem pozna, dokazujejo njene druge umetelno zgrajene zgodbe, ki od slovstvene folklore delno prevzemajo strukturo in žanrsko ime. Iz pod/naslovov posameznih zgodb se to lepo vidi: Bajka o žitnih palčkih, Bajka o borovcu, Podrti borovec (Gozdna bajka), Enodnevnica (Pomladna bajka), Božič v gozdu (Zimska bajka), Jazbec (Živalska bajka), V smrekovem vrhu ...(Ptičja bajka). Glede na to, da sta le prvo in zadnje besedilo označeni kot pravljica, preseneča, da je to ime dobila tudi zbirka v celoti.

Da ne bi žalil ženske rahločutnosti nemara, si Joža Lovrenčič pravo izmislil. Ne pove naravnost, kaj ga žuli, ampak po načelu šilo za ognjilo izbere personifikacijo, v slogu predmeta samega: »Poslušajte, povem vam pravljico. – In tako se je zgodilo, da so prišle Pravljice v slovenski svet. Dolgo jih je slovenski svet pogrešal – v spominu so mu živele vse nežne in bajne. A začudil se je, ko je zagledal te nove Pravljice in ni mogel verjeti, da je spomin na stare, ki so bile njegove hčerke, tako opešal. In oddahnil si je, ko je slišal Publico in Kritika, ki sta se pogovarjala. Publica: »Dolgočasne so te Pravljice!« Kritik: »Da dobro si rekla.« »Ali ne hodijo več ljudje po svetu? –« Kritik: »Ženska<sup>25</sup> jih ne vidi več; samo rožice še cveto in ptički pojo itd. Ta pogovor je slišal slovenski svet in ga povedal Pravljicam. ...Dolga je pot k Tebi, Umetnost, in daleč je še do primitivne Lepote! – Če jo dobijo, vam že povem.«<sup>26</sup> Na kratko je Lovrenčičevo sceno strniti v kritično pripombo: v teh pravljicah manjka človek, zato so dolgočasne in se bodo pozabile. Oton Župančič je bolj neposreden: »Sama srčkanost in presrčkanost, samo igračkasto kodranje in krotivičenje sloga in misli, fabule, pravega pripovedovanja pa niti za pedenj.«<sup>27</sup> Zdaj vemo, zakaj so dolgočasne.

Iz *Pravljic Ilke Waschtetove* (Vaštetove) zaslutimo, da lahko ni naključje, zakaj se tedaj morda bolj kot prej pojavljajo v pisateljski vlogi tudi ženske. Veliko mož in mladeničev je ostalo na bojiščih prve svetovne vojne. Tudi njene pravljice so knjižne, umetne, čeprav so v posameznih primerih še upovedene pravljicične osebe in prostor dogajanja: deveta dežela, kralj, kraljična, čarovnice, hudir (=hudič). Tudi posamezni motivi iz ljudskih uver in slog podajanja (npr. pomanjševalnica) še spominjata, zgolj spominjata, na slovstveno folkloro: »V deveti deželi, tam v tihi vodici, je zajela tetka štokrlja prelepega dečka.«<sup>28</sup> Kadar ti pridejo bolj do veljave,

<sup>25</sup> Ali gre zgolj za avtorico kot tako ali za rahel prizvok na račun ženskega pisanja sploh, ostaja odprto.

<sup>26</sup> Josip Lovrenčič, Utva in Mira, *Pravljice, Dom in svet* 26 (1913), 437.

<sup>27</sup> -č, (= Oton Župančič), *Pravljice*, spisali Utva in Mira, *Slovan* 12 (1914), 29.

<sup>28</sup> *Pravljice*, spisala in jim slike narisala Ilka Waschtetova, Ljubljana, 1921.



avtorica pošteno prizna skupinsko lastnino in tako besedilo označi: »\*Po narodnem motivu.« »Pleši, pleši črni kos!« je uvodni akord zgodbe, ki so ji dodani še motivi o jami, po kateri se pride na oni svet, zacopanih, vilah, in ima srečni, pravljичni konec s poroko. Hkrati je poduk otrokom, kaj se jim pripeti, če so svojeglavi.<sup>29</sup> Zaklad uboge mamice sodi v vrsto besedil z vojno tematiko, približano otroški dojemljivosti, ravno s pomočjo posodobljenih postopkov pravljичnega ustvarjanja. Času in razpoloženju ustrezno arhetipsko naravo pravljичnih in bajčnih bitij razkriva Pripoved o zmaju, ki je – z vidika stilistike – alegorija za vojsko: »Drečček je stekel po veži v izbo. Stara mati je sedela pri peči rdečih oči. 'Mamka, kam so šli ata?' 'Na vojsko.' 'Kaj je to vojska?' 'To je zmaj, ki nam varuje domove pred sovragom, za plačilo pa mu mora dajati kralj može in fante...'<sup>30</sup> Pripovedka s Soških planin je v bistvu opis soške fronte, čeprav v njej nastopajo vile in fant Dobran.<sup>31</sup> Snov teh pravljic je sodobna, trpki vojni čas, avtorica se v njen žanr zateka predvsem z vidika sprejemalca – otroka – da bi mu s tem olajšala prehod iz varnega zatočišča domačije v krut svet življenjske realnosti.

Še bolj so vpete vanjo *Pravljice izтока*,<sup>32</sup> čeprav – že naslov to pove – se snovno trgajo iz našega okolja na bližnji vzhod (prim. podnaslove: Babilonska pravljica, Mezopotamska pravljica, Krimska pravljica, Iranska pravljica, Veliko ruska pravljica, Turkestanska pravljica, Sumerijsko-babilonska pravljica-legenda) in v Indijo (prim. Indijska pravljica, Indijska basen-pravljica, Indijska bajka-basen), je njihova problematika še kako aktualna, saj je navezana na sočasni razredni boj, za katerega se je njihov avtor Ivan Vuk zavestno odločil.<sup>33</sup> Njemu je podredil tudi svoje literarno udejstvovanje, zato bi marsikdaj tudi lahko oponesli v njegovih pravljicah pomanjkanje fabule na račun razpravljanja o delavskem vprašanju, o slásti oblasti in dostojanstvu človeka – Človeka. V bistvu so to filozofske pravljice, čeprav so nosilci avtorjevih idej v njih tudi živali in rastline.<sup>34</sup> Njihova zgradba je pogosto okvirna, pripoveduje jih 'modra' oseba,<sup>35</sup> kar jim tudi daje vzhodnjaški nadih, saj ima tam pripovedovanje /zgodb/ čisto drugačno težo, kakor v zahodni civilizaciji. Če jih pri nas jemljemo kot sredstva za uspavanje,<sup>36</sup> jim vzhodna kultura namenja vlogo prebujanja, v visokem pomenu te besede. Takšno funkcijo je namenil svojim Pravljicam tudi Ivan Vuk in za kaj predvsem mu je v njih šlo, priča tudi njegova objava v Proletarski knjižici, ki jo je ustanovil sam in so v njej izšle kot prvi zvezek. Pri temeljitem ukvarjanju z njimi bi bilo eno prvih vprašanj, kje se je avtor seznanil z ustreznimi snovjo, saj je včasih njegova suverenost nad njo tolikšna, da bralec dobi vtis, kot da gre zgolj za priredbo tujih predlog ali njihov prevod. Razen Svetega pisma

<sup>29</sup> I. Waschtetova, n. d., 28–35.

<sup>30</sup> I. Waschtetova, n. d., 36–39.

<sup>31</sup> I. Waschtetova, n. d., 86–89.

<sup>32</sup> Ivan Vuk, *Pravljice izтока*, Ljubljana, 1923.

<sup>33</sup> Prim. Leksikon CZ: *Slovenska književnost*, Ljubljana, 1996, 512.

<sup>34</sup> I. Vuk, n. d., 19–29, 36–38, 47–60, 84–89.

<sup>35</sup> Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI/1*, Maribor, 1972, 240.

<sup>36</sup> Prim. pravljice v oddajah za lahko noč otrokom.

viri niso prepoznavni kar takoj. Resnoba teh pravljic izpričuje tudi njihova skrbna, slovenska ubeseditiv, »inverzije, svečan, slovesen ton, mirno valoveč ritem, posebno v estetsko boljših.«<sup>37</sup> Razen zavestno izbrane oblike – kar seveda ni več folklor v prvotnem pomenu besede – je zaznati folklorno razsežnost zgolj v motivu sibil in povodnem možu.<sup>38</sup>

Literarna zgodovina imenuje *Stanislava Vdoviča (ps. Janeza Rožencveta)* za pravljničarja<sup>39</sup> in ga uvršča med mladinske pisatelje<sup>40</sup> tridesetih let. Izdal je tri zbirke pravljic,<sup>41</sup> med njimi *Pravljice za lahkomišelnje ljudi* razkrivajo avtorjevo slovstveno zaledje<sup>42</sup> v moderno. Od tam je tudi mimogrede navržena »roža mogota«<sup>43</sup> v prvi pravljici v njegovi prvi samostojni knjigi.<sup>44</sup> Posebnost njegovega pravljničenja je izredna lahkotnost, s katero prepleta izročeno snov s sodobnimi realističnimi motivi, kot sta npr. čarovnikov sin, ki je študent v Parizu ali iznajdljivi Mihec, ki postane znameniti vozar in nazadnje bogat lastnik ladij, saj mu po gospodarski plati vse gre kot po maslu, a svoje sreče vendarle ne doseže. Smerni motiv »Boncarja«<sup>45</sup> je »prelepa deklica z zlatimi lasmi«,<sup>46</sup> in zaradi nesrečnega baladnega konca pravzaprav ne spada v pravljnično družino. Rožencvetova sposobnost za živahno preskakovanje iz realnega v irealni svet izpričujejo pripombe, kakor je v naslednjem odlomku: »Čarovnica se jim uslužno hlina in jih nekaj časa vodi. Ko pa pridejo do jase, jih ošvrkne s šibico in spremeni vse v drevesa. Kralj je postal hrast, kraljica lipa, njena spletična breza, strežaja pa borovca. 'Tako se jasa pogozduje!' se je nazaj grede režala čarovnica.«<sup>47</sup> (podčrtala ms). Vzgoji otrok so prirejena imena bajnih bitij Lažibaba, Figamož, škratek Nered. Vse kaže, da so avtorja posebej privlačila nova prometna sredstva in sredstva obveščanja. O Marku, ki je z uhlji strigel, pravi: »To je stara povest. Takrat ni bilo še ne brzjava, ne telefona, ne radia. Novine so sicer že bile, a pošta je bila zelo počasna.«<sup>48</sup> V omenjenem Boncarju beremo: »Odkar Mihca ni bilo, so bili zgradili železnico od Dunaja do Trsta. Peljal se je z vlakom do Rakeka. Od tam naprej ni maral s pošto ali peš. Od trgovca, ki je čez noč vse zaigral v gostilni, kjer so se one čase zbirali najhujši kvartopirci, je kupil konje in koleselj in se precej odpeljal v svoj domači kraj... Mihčeve veličastne jadrnice ne plovejo več, parniki in motorne ladje orjejo zdaj morje. Voznikov, kakor so bili Jakopetovi, tudi ni več. Železnice so jih izpodrinile... Zdaj imamo elektriko, mašine,

<sup>37</sup> F. Zdravec, n. d.

<sup>38</sup> I. Vuk, n. d., 30, 94.

<sup>39</sup> Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, Ljubljana, 1969, 321.

<sup>40</sup> L. Legiša, n. d., 412.

<sup>41</sup> Prim. Leksikon CZ, *Slovenska književnost*, 492.

<sup>42</sup> Pri. Ivan Cankar, *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, Ljubljana, 1901.

<sup>43</sup> Oton Župančič, *Ti skrivnostni moj cvet, Izbrane pesmi* (Kondor), Ljubljana, 1963, 13.

<sup>44</sup> Janez Rožencvet, *Pravljice*, Ljubljana, 1932, 12, 13.

<sup>45</sup> J. Rožencvet, n. d., 90, 92.

<sup>46</sup> J. Rožencvet, n. d., 93, 97–98, 107–108, 110.

<sup>47</sup> Janez Rožencvet, *Leteče copate*, Ljubljana, 1933, 47.

<sup>48</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 77–78.

avtomobile in aeroplane, kupčije se delajo drugače in marsikaj še je danes drugače.«<sup>49</sup> Čarovnikov sin zavrže očetovo dediščino z besedami: »Pa copate, leteče copate? Ko je bil moj oče mlad, so bile kaj vredne. Danes so kar smešne, ko so letala hitrejša in udobnejša!«<sup>50</sup>

Posebnost, tudi novost Rožencvetovega pisanja v tej zvezi je, da si ne pomišlja babuškasto vnašati motiva pravljic še znotraj pravljice same. V pravljici o čarovni palici brez zadrege sporoča: »Palica je ležala na cesti v miru do drugega dne, ko jo je zagledal študent, ki je bil doma na vakancah. Pobral jo je in odšel z njo v gmajno, kjer je za otroških dni pasel in pravljice prebiral.«<sup>51</sup> Dvogovor med polžem in velikanom je dvakrat pravljichen. »Z milim glasom reče polž: 'Lepo te prosim, ljubi velikan, ne stri me, saj ti nisem hotel nič žalega!' 'Ne boj se, ne bom te, samo povej mi, kako si mi na nos skočil,' reče velikan in položi polža poleg sebe v travo. 'Na jari kači sem jezdil, pa se je nekaj preveč plašila in skočil sem s sedla,' se odreže polž, ko spozna, da se je velikan dobre volje zbudil. Velikanu je tudi mati pripovedovala pravljice o jari kači, ali sam je še ni nikoli videl. Čudil se je in dejal: 'Moraš biti pa velik junak!'«<sup>52</sup> To ni edini motiv pripovedovanja v Rožencvetovih pravljicah. Z njim je okarakterizirana tudi Alenčica, ki jo vitezi snubijo za Kralja Matjaža: »Alenčica je s predivom sedla h kolovratu, jela presti in povesti praviti. Gladko ji je tekla nit izpod prstov in beseda iz ust. S prejo se je Alenčica pripravila h krosnam. Urno, kakor čolniček med rokami, so se sukale njene povesti, da vitezi še zapazili niso, kako mineva čas... In stkala je Alenčica dvanajst rjuh, jih izročila vitezom in dejala: 'Nesite jih Kralju Matjažu, pa pridite mi povedat, kako se mu bodo prilegle!' Ostrmel je Kralj Matjaž nad rjuhami, ki so bile kakor iz srebrne svile in voljne kakor pomladna sapica. Pregačili so mu z njimi posteljo. Zjutraj je rekel: 'Še nikoli nisem slaje počival!' In dan za dnem so mu vitezi pravili povesti, ki so jih čuli od Alenčice. Ko so mu povedali vse, je Kralj Matjaž vprašal: 'A zakaj niste pripeljali Alenčice v Celje?'«<sup>53</sup> Vpričo teh dveh primerov deluje čisto realistično, četudi je v pravljici, da krčmar pripoveduje »novice ali smešnice« imenitnim gostom.<sup>54</sup> V realistični funkciji je tudi pripovedovalčev izstop iz pravljice ob njenem koncu. Seveda se ta konča srečno (s poroko), toda da gre zgolj zanjo, zašpiči avtorjev komentar: »Pri poroki se je nevesti svetil na roki vilinski prstan, v kroni se ji je lesketal čudežni kristal in vse je bilo tako neizrečeno lepo, kakor je v pravljicah in vesele dni pri dobrih ljudeh.«<sup>55</sup> Pripovedovalčev položaj, da je hkrati znotraj in zunaj pravljice, doseže avtor z vmesno pripombo, ki velja za primero: »Janezek je živel sedem dni pri bogatem gospodu in lepo je bilo kakor v pravljici, kjer je vse zlato.«<sup>56</sup>

<sup>49</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 109, 112.

<sup>50</sup> J. Rožencvet, *Leteče copate*, 3–4.

<sup>51</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 6.

<sup>52</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 34.

<sup>53</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 115.

<sup>54</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 89.

<sup>55</sup> J. Rožencvet, *Leteče copate*, 61.

<sup>56</sup> J. Rožencvet, *Leteče copate*, 24.

Dolgoletno bivanje v mestih: Ljubljana, Gradec, Dunaj, Trst so morda pripomogli, da se junaki njegovih pravljic spretno gibljejo tudi v mestnem okolju. Polž piše svojim, »da je edini polž v mestu, kjer živijo drugače sami ljudje, konji, psi, mačke, ptiči in muhe, drugih živali pa skoraj nič. Pisal je, da je v mestu lepo, pa da je moral na ulici zmerom odskakovati, da ga niso ljudje pohodili ali avtomobili povozili. Ljudje se mu zdijo veliki reveži, ker ne morejo hoditi po stenah in po stropih, kakor polži ali muhe, ampak samo po tleh. Zato delajo tako gnečo...«<sup>57</sup>

Medtem ko je Rožencvet danes docela pozabljen, je njemu v obravnavanem žanru najbližji *Bogomir Magajna* še vedno navzoč v slovenski literarni kulturi. V železen repertoar njegovih izbranih del vedno pride divji mož *Brkonja Čeljustnik*,<sup>58</sup> čeprav sprva ni našel milosti pri literarni kritiki.<sup>59</sup> Zakaj divji mož dobi takšno ime, je utemeljeno v njegovi pojavi in ravnanju, a da se bog Triglav tu prelevi v zmaja Triglava, pač moti koga, ki kaj dá na tradicijo. V povesti je zlahka prepoznati pravljlično strukturo, delno je tudi snov zajeta iz slovstvene folklore. V njej navadno opiše divjega moža, da se, ko se zbudi iz omotice, osramočen umakne in ga ni več med ljudmi. Brkonja Čeljustnik pokaže trden značaj, saj se pijače ubrani. Tu so opiti ljudje in mu, ko spi, odstrižejo brke, za dar nevesti. Za svojo identiteto prikrajšani nesrečnež napove ljudem maščevanje, ki pomeni zaplet dogajanja. Vile in škrti so pritegnjeni vanj v svobodni obdelavi njihovih motivov: pomagajo oropati najlepšo deklico dežele, Darko. Sin starega ribiča, Branko uresničuje vlogo pravljličnega junaka, ki rešuje zakleto kraljično; čarovno sredstvo, ki mu to omogoča, pa so tu gosli, zato je Branko v sorodu tudi z godcem pred peklom, še toliko bolj, ker ga sila razmer vodi po podzemlju. Konec te povesti je pravljličen: srečen. Šele Branko odpre oči užaljenemu možu, da so mu zrasli »novi brki, lepši, mehkejši od starih«,<sup>60</sup> Brkonjeva identiteta je rešena in zato tudi notranje ozdravi. Tako sporočilo Brkonje Čeljustnika lahko nagovori tudi odrasle in ni le kratkočasno branje za mladino.

Že tu je bilo mogoče spoznati, da je B. Magajna soroden Rožencvetovemu sproščenemu prepletanju fantazijske in realistične snovi, a presenetljivo je, da si gresta naproti še v motivu pripovedovanja: »velikokrat je posedal ob pastirskih ognjih med pastirji, pastircami in jim pripovedoval zgodbe iz črnih borovih gozdov, kako je srečal volka in medveda in se poigral z njima tako, da je prijel vsakega za rep in ju vrtnčil po zraku; o življenju vil, škratov in raka Dolgokraka v podzemlju. Med pripovedovanjem se je neprestano igral z belimi brki, ki so bili tako dolgi, da jih je moral trikrat zaviti od tal do nosu. Bili so tako lepi ti dragoceni brki, da so mu zaradi njih nadele vile in škrti ponosno ime Brkonja.«<sup>61</sup>

Leta 1937 je izšla *Magajnova čudovita pravljica o Vidu in labodu Belem ptiču*.<sup>62</sup> Od klasične pravljice ji je pravzaprav ostalo le ime, če zanemarimo antropomorfi-

<sup>57</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 31.

<sup>58</sup> Bogomir Magajna; prim. *V deželi pravljic in sanj*, Ljubljana, 1952, 5–52.

<sup>59</sup> L. Legiša, n. d., 363. Jan Zoltan spremna beseda h knjigi: B. Magajna, *Izbrana mladinska beseda*, Ljubljana, 1980, 197–207.

<sup>60</sup> B. Magajna, *V deželi pravljic in sanj*, 50.

<sup>61</sup> B. Magajna, n. d., 6.

zacija kiparjevega umetniškega otroka – dečka Vida z labodom in njuno svobodno premagovanje prostora – ponoči se spreletavata po ljubljanskem mestu kot bi bile sanje. Čez dan sta v veselje obiskovalcem otroškega igrišča v Tivolskem vrtu, noč pa je njuna. Njun prvi (nevidni) obisk velja umetnikom v nebotičniku, čez čas izkažeta pozornost slavnim možem, ki jim je Ljubljana postavila spomenike (Valvazor, Vodnik, Prešeren) in v družbi genijev umetnostnih panog spremljata spokojno umiranje blagega zaslužnega profesorja Luka Modrijana. Drugo noč odneseta na Grad bolni punčki denarja, jabolk in oranžo, s sanjami obiščeta otroke v gluhozemnici, siroti Tinčetu v sirotišnici priključeta nasmeh na ustnice. Vse to dokazuje in potrjuje sloves avtorja kot izredno dobrosrčnega človeka.<sup>63</sup>

Saj bi bilo od tega komaj kaj za zabavo in otroško radoživost, če ne bi Magajna v tem delu poskrbel za vznemirjenje Ljubljančanov, češ da so v Tivoliju ukradli dečka z labodom – ko sta se le potepala! – in za obisk živopisnega sejma, kjer se ukreše ljubezen med dečkom Vidom in lepo Zulejko, kar se po zaslugi pesnika Peresnika izteka z upanjem na srečen konec. Kljub temu da je snov izrazito slovenska, glavni postavi te Magajnovе pripovedi porajata vprašanje, ali sta si kaj v sorodu z modernimi pravljicami Oscarja Wilde-a. Njegov Srečni kraljevič je tudi kip, ki mu lastovka dela družbo. V službi dobrega se oba dokončno izčrpata.<sup>64</sup> Da je z žanrsko oznako v naslovu Magajna mislil resno,<sup>65</sup> dokazuje njegova ponovitev le-te v samem besedilu: »V tistih časih, ko se je godila ta *pravljica* (podčrtala ms), je nudila ta klop pesniku Peresniku veselje, kadar ga je gospodinja vrgla iz stanovanja, gostoljubno prenočišče.«<sup>66</sup> Poglavitna snov te pravljice je – po Ivanu Cankarju posneto – vprašanje umetništva, vendar ne toliko njegov socialni položaj, kolikor njegova ustvarjalna razsežnost. Kljub temu ponekod slogovna popustljivost publicistični zvrsti jezika preprečuje, da bi jo mogli brez pridržka imenovati poetična pravljica, čeprav ni brez njenih potez: »Od umetnika sta ustvarjena in zato vama zloba sveta ne more škoditi. V mesečini sta bila spočeta in rojena, v mesečini potujta naokoli. Zlati žarki mesečine vama bodo pokazali stvari, ki jih mnogi ne vidijo. Po žarkih mesečine se bosta najbolj neslišno približala človeškim srcem.«<sup>67</sup> ...»Iz te mesečine pa so se porajale trume čudovito lepih bitij, katerih oči so tudi ponoči sijale sinje ko dnevno nebo, pa tudi njihove haljice so bile sinje, le da so se pri pregibih in med valovanjem lesketale zvezde v njih. Vitka telesa so plavala lahno, kakor da jih podpirajo nevidne roke. 'Ta bitja so geniji godbe, petja, kiparstva, slikarstva, plesa. Plavajo k umetnikom, da vzbude v njihovih dušah nova dela,' je pojasnil genij poezije. Med temi trumami so padali slapovi mesečine navzdol na strehe in ceste. Vid in Beli ptič sta zavzeto strmela v lepoto, ki ju je obdajala, in sta si komaj upala zašepetati kako besedo, ki je bila polna občudovanja. Pa tudi pesnik Peresnik si niti

<sup>62</sup> V omenjenem izboru je naslov okrajšan v: O dečku in labodu, 53–104.

<sup>63</sup> Z. Jan, n. d., 198.

<sup>64</sup> Oscar Wilde, Srečni kraljevič, *Pravljice* (Kondor), Ljubljana, 1959, 7–19.

<sup>65</sup> Vprašanje je, ali si je okrajšavo dovolil urednik sam ali v dogovoru z avtorjem.

<sup>66</sup> B. Magajna, *V deželi pravljic*, 89.

<sup>67</sup> B. Magajna, *V deželi*, 58.

v sanjah ne bi mogel predstavljati kaj takega. On, pa tudi Vid in Beli ptič so nenadoma zaslišali iz velikanske daljave godbo, kakršne bi ne mogli ustvariti vsi muzikanti skupaj na zemlji. Valovala, plesala in drhtela je med žarki mesečine, da so bili vsi trije opojeni od nje, kakor da v neskončnih daljavah poje milijon in milijon zlatih kraguljčkov. Genij poezije se je ozrl na pesnika Peresnika in se nasmehnil: 'Do smrti ne boš več slišal take godbe. To je harmonija svetov, petje veseljstva, godba zvezd. Če bi ljudje že v življenju poslušali to godbo, bi tako ostrmeli, da bi se jim sto let zdelo kot trenutek, pozabili bi na jed in pijačo in bi si več ne zidali hiš.'<sup>68</sup> Ali se ne skriva v tem odlomku tudi folklorni motiv rajske ptice?<sup>69</sup>

Enako leta 1937 je izšla tudi »pravljica o požeruhu in skopuhu«, kakor jo je Juš Kozak prvotno nameraval nasloviti, a se je pozneje odločil, da bo nosila požeruhovo ime Špiridon.<sup>70</sup> Da gre za mladinsko knjigo, je bil le reklamni trik, saj je to le zunanji videz fabule, a še ta se s premočnim kontrastom skopuhovega stiskaštva in Špiridonove brezmejnne požrešnosti ne more prikupiti z revami tega sveta še kolikor toliko neobremenjenemu bralcu, saj deluje prej ogabno kot apetitno. Stalno lačnemu je prebivalstvo na Koroškem dalo ime »netek«, <sup>71</sup> ker »mu nič ne tekne«, ponekod pa so pravili za takega človeka, da »nima svetega Duha«. <sup>72</sup> Ali je zgolj naključje, da je nosilcu Kozakove pravljice ime Spiridon, prva dva zloga imena spominjata na latinsko ime za duh: Spiritus. Od tod tudi dejstvo, da postane Špiridon družbeno vprašljiv, ko pogoltne »svetega Duha«. <sup>73</sup> Morda je v tem zaledju skrita zasnova Kozakove pravljice, ki nikakor ni lahkotni žanr za oddih, kakor ji po krivem kdo pripisuje, ampak v šifrah rešuje temeljna človeška vprašanja. Ena njenih pomembnih lastnosti je tudi, da je časovno in prostorsko neomejena. To njeno potezo v svojem primeru izrecno potrjuje Juš Kozak sam, ko piše Otonu Berkopcu: »Vi ste zadeli to, da je stvar treba vzeti bolj s človeškega, življenskega stališča, ne toliko slovenskega. Slovensko je le toliko, da je vzeta iz naših pravljicnih motivov in da so reminiscence na dogodke, ki so se pri nas dogajali, a so obči človeški. Je pa stvar pisano življenje, kakor se nam prikazuje v bizarnih podobah. Satira je zaostrena na veliki spor med materializmom (satanovim carstvom) in na božje kraljestvo (duha), ki divja po vsem svetu. Je pa ta materializem človeško prikazan tak, kakor se nam je kazal in kakor ga nasprotniki še danes omenjajo. Satira je naperjena tudi nanj – a končno se razleti, ker ga v najglobljem bistvu takega ni bilo.« <sup>74</sup> To ne pomeni, da ne drži Zadravčeva ocena Kozakove pravljice: »Špiridon je ostra satira na celo vrsto 'narodnih svetinj': na kapitalističnega gospodarja, cerkev, katolištvo, državo, domovino. Špiridon je pravljicni hlapec, ki požre svetega duha, 'religiozno bit' slovenskega naroda, pa 'narodno svetinjo' ali samoslovenstvo,

<sup>68</sup> B. Magajna, *V deželi*, 92.

<sup>69</sup> Prim. Karel Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi I*, Ljubljana, 1895–1898, 305–308.

<sup>70</sup> Juš Kozak, *Zbrano delo IV*, Ljubljana, 1991, 284.

<sup>71</sup> Avtopsija.

<sup>72</sup> Avtopsija.

<sup>73</sup> J. Kozak, *Špiridon*, 109.

<sup>74</sup> J. Kozak, n. d., 281.

kulturno avtarkijo. Hkrati je ta karikirana 'oseba' podoba zamaščenega, brezdušnega, neduhovnega meščanstva sploh. Zato Špiridon požre tudi Prešernove pesmi, Cankarjeva dela, Župančiča, Krležo, Shakespeara – vse to je satira na meščansko pojmovanje kulture, ki spreminja duhovne vrednote v surovo zaslužkarstvo.«<sup>75</sup> Le z dopolnilom, da je Kozakov meč dvorezen in reže na obe strani in z njegovim pismom v Prago se ujema, da pred Špiridonovo požrešnostjo ne uideta Krleža in Shakespeare – predstavnika svetovne literature. F. Zadavec je spregledal, da je Špiridon »snedel tudi paragrafe«. Za Božjo in narodno avtoriteto so zgolj paragrafi zadnje, ki še omogočajo preglednost v življenju skupnosti. Zato šele tedaj pride v roke ljudstvu. Zato sega Kozakova kritika še čez meje satire na meščanski svet. Satanšek v tej pravljici je literarizirani folklorni hudič, ki v stiski zamoti človeka, da mu proda svojo dušo. V skladu s folklornim modelom je, da se mu tudi tu to ponesreči, vendar zmagovalca, junaka, v tej pravljici ni. Krišpin, je naslednik graščakov, za katere folklorne pripovedi trdijo, da pri njih straši in nihče ne more obstati pri njih. Po svoji naravi je le negativen odtis Špiridona, zato sta si v najbližjem sorodu. Oba namreč družijo pohlep. Enega po hrani, drugega po imetju. Po cerkvenem nauku je od sedmih najhujših grehov ravno požrešnost na prvem mestu. Morda je Kozak imel tudi to pred očmi, saj je pripoved sprva hotel žanrsko označiti za legendo.<sup>76</sup> Sled tega so morda v njej imitacije dolgih svetopisemskih navedkov. Pravljica je nazorsko manj obvezujoča.

Kdo ve, ali je sploh mogoče zanesljivo odgovoriti na vprašanje, koliko je premislek o tem vplival na tu obravnavane avtorje. Na *Ludvika Mrzela* na primer, ki mu je zbirka pravljič z naslovom *Bog v Trbovljah*, prav tako izšla leta 1937. Kot v pravljici, v tretje gre rado, bi hotel kdo vzklikniti. Toda hladnokrvni analitik bi ga opozoril na Tarasa Kermaunerja, ki avtorjevim oznakam navkljub pri tem prostodušno govori o zbirki legend.<sup>77</sup> Katera oznaka je v takem primeru veljavnejša, avtorjeva, četudi je subjektivna ali strokovnjakova, ki se opira na tradicijo posameznega žanra? Že začetek, še bolj pa nadaljevanje prve pripovedi v omenjeni Mrzelovi zbirki zagotavlja, da to pač ni legenda. Klasična pravljica pa tudi ne. Natančna prostorska umestitev dogajanja je lastnost povedke, tudi »perkmandelci« – pri Mrzelu le metafora za grožnjo smrti – nastopajo le v povedkah. Zgolj imena nekaterih upovedenih oseb upravičujejo pričakovanje legende. Vendar ga prekine avtoironija, ki se razvije v refleksijo o pravljličnih bitjih in biti v filozofskem pomenu te besede. Začne se z nedolžno pravopisno pripombo, češ da pisanje Boga z veliko začetnico še ni porok za vero vanj, tako da avtor itak »v svojih pravljicah piše tako imena vseh pravljličnih bitij.«<sup>78</sup> Mrzelova tematizacija Boga je umetniško počlovečena in osebna: »Rekel si, Alfonz, tisto o pravljličnih bitjih. Jaz pa blagrujem duha, ki je kdaj bil ali ga morda nikdar ni bilo, pa se je v množici ljudstva našel nekdo in mu je v pesem in pravljico vklesal večer spomin. Da, jaz sem ustvaril svet,

<sup>75</sup> F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva*, 241.

<sup>76</sup> F. Zadavec, n. d., 284.

<sup>77</sup> Ludvik Mrzel, *Luči ob cesti*, Ljubljana, 1991, 211, 263.

<sup>78</sup> Ludvik Mrzel, *Bog v Trbovljah*, Ljubljana, 1937, 19.

ničesar ne tajim in nič me ni sram, izdavna pa vem: tisočkrat lepše ko bivati pod soncem, je bivati v srcih ljudi.«<sup>79</sup>

Zgodba dobiva vedno bolj trpke socialne razsežnosti: Bog Oče v podobi zane-marljivega frančiškana postane zaupnik rudarjev, a ko se v potegovanju za njihove pravice priglasi na pogovor z baronom, ga ta da spraviti s poti, ker ne sprejme njegove podkupnine. »In če bi danes še kdo povprašal starega rudarja, ki sedi na klopi pred hišo zvečer in žveči svoj tobak, ali je Bog v Trbovljah ali ga ni, bi mu dejal: – O, bil je nekoč, vsi vemo, še pravljica piše o tem...«<sup>80</sup> Edino ta pripoved pri Mrzelu ni že v naslovu žanrsko označena, toda znotraj nje same pisatelj sam nedvoumno izpričuje, da jo ima tudi za pravljico. Lino Legiša ima prav, ko v tej zvezi govori o »modernejši socialni pravljici«,<sup>81</sup> vendar se bo treba poglobiti še v druge njene sestavine, ki jih je na svoj način nakazal že T. Kermavner.<sup>82</sup> Cela zbirka bi zaslužila tudi teološko analizo. Zdi se, da je *Pravljica o tem, kako je Bog ustvaril svet*, najbolj osebna, saj je v njej socialna problematika skrčena v pretresljivo védenje. »kakšen bo tok stvari, če ga enkrat započne: da bo nekoč glad kruh množic in da bo razkošje greh bogatinov, in kdor bo pretil kaj krvi od svojega srca, da bo končan, in kdor bo mnogo ubijal, da bo vladar vsega.«<sup>83</sup> *Pravljica o čudežu svetega Nikolaja* zelo plastično prikaže revščino in brezvestnost kapitalističnega svetovnega reda.<sup>84</sup> *Pravljica o tem, kako se je mesec uprl Bogu*, si privošči celo tisto zguljeno šalo »Tudi Bog je najprej sam sebi brado ustvaril«, vendar ji značilno mrzelovski kontekst, daje čisto drugačen podton: »...v vsem svojem prostranem vsemiru prav za prav ne more najti skrite steze, kjer bi se lahko vsaj kratek trenutek pomudil sam s seboj...samo zase bi si bil moral napraviti kak majhen kot, ki bi se ga niti Einstein ne mogel dotakniti s svojo relativitetno teorijo...Tako žalosten je bil, da bi bil najrajši roko položil na vsemir in ga vsega naenkrat utrnil – pa kaj je hotel, vsem ljudem je bilo vendar preveč znano, kako je on od vsega začetka učil, naj človek ne živi samo v svoje veselje in korist, nič drugega mu ni kazalo, kakor da tudi sam lepo malo potrpi.«<sup>85</sup> Ko se naključno sreča z mesecem, ki mu razklada svoje ideje za izboljšavo svojega vseirskega delavnika, spet uporabi folklorno reklo za kontrast: »Ej, ta njegov nesrečni, zavrženi človek – zdaj bo z raketami delal izlete v vsemir, doma, pred lastnim pragom pa ne da bi pometel!«<sup>86</sup> Pa ne, da je tu iskati izvir *Pravljice o cestnem pometaču*.<sup>87</sup> To je bridka zgodba novega hlapca Jerneja. Oba po tridesetih letih zvestega dela odslovijo. Tu ni prava priložnost za njuno nadaljnjo

<sup>79</sup> L. Mrzel, n. d., 20.

<sup>80</sup> L. Mrzel, 41.

<sup>81</sup> L. Legiša, n. d., 336.

<sup>82</sup> Taras Kermauner, Med čistim humanizmom in krščanskim reizmom, spremna beseda k *Luči na cesti*, 247, 211, 231, 232, 236, 256.

<sup>83</sup> L. Mrzel, *Bog v Trbovljah*, 45–46.

<sup>84</sup> L. Mrzel, n. d., 53–63.

<sup>85</sup> L. Mrzel, n. d., 70–71.

<sup>86</sup> L. Mrzel, n. d., 75.

<sup>87</sup> L. Mrzel, n. d., 85–100.



primerjavo. V iskanju dela odide cestni pometaç na rimsko cesto na nebo. Tu se sreça s svetim Petrom, kar je hitro prepoznaven folklorni motiv, manj pa, da ni vse zlato, kar se sveti: »Izpod škornjev se mu je dvigal srebrni prah rimske ceste in tedaj se je v njem vnela iskrica upanja. Nalašč je nekoliko globlje pobrodil – le naj se mu malo nebeškega prahu ujame na umazane škornje, bo vsaj svojim lahko kupil kruha zanj... Šel je in šel, nazadnje pa stopil z neba na zemljo, se ozrl po škornjih – na njih pa sam navaden, siv, pozemski prah do kolen, ne duha ne sluha nebeškega srebra.«<sup>88</sup> To je prva pravljica v zbirki, ki se na osebni ravni konča relativno srečno, nikakor pa ne na družbeni. Kakšne pravljice so pravzaprav, če se ne končujejo srečno in krivica ne najde zadoščenja? To se pač uresniči v zadnji pravljici, *Pravljici o malem Trinajstiču, o drobni solzi z materinega groba in o velikem kralju*.<sup>89</sup> Socialna problematika je v njej najbolj individualizirana in podana v klasični folklorni obliki. »Že naslov pove, da pripovednik ureja in oblikuje odnose med pravljimi bitji na pravljini ravnini. Mrzel je povsod poskrbel za pravljino ozračje. Ko njegova pravljica omejuje časovno brezmejnost, ohranja popoln privid preteklosti. Glede na dogajalni prostor pa se preteklost redno pomeša s sedanostjo. Krajevnost je pomaknjena v domačnost, s tem pa tudi bliže sedanosti. Mrzel je obvladal lahkotnost pravljinega dogajanja, hitre prehode iz prizora v prizor, svobodno menjaval dogajalno prizorišče, združeval realnost s fantastiko.«<sup>90</sup>

K temu pripomorejo tudi ljudska števila. Po vrsti: »Šel je skozi *sedem* dolin in *čez sedem* gora«, »je šel *trikrat* okoli gradu, a *trikrat* mu je manjkalo poguma«, »*devet* belo oblečenih kuharjev«, »*Sedem* dni je v tednu in prav toliko je bilo ministrov na dvoru, da so kakor *sedem* kraljevih desnih rok vladali v njegovem imenu *sedem* dni in *sedem* noči«, »*Tri* dni je bil za kuharja na dvoru, *tri* dni je bil veder kraljev obraz, *tri* dni se je po vsem kraljestvu dramila radost...«, »*dvanajst* zdravnikov – *dvanajst* učenih glav...«, »za *deveto* goro«. Že iz naštetih primerov je zaznati tudi figure ponavljanja. Pomanjševalnici sta dve, a bistveni: »Trinajstič' »drobna srebrna kapljica«. »To je solza, takšno solzo potoči zemlja nad grobom matere, ki je rodila trinajst otrok in umrla od gladu.« Tudi motivno si v tej pravljici Mrzel s slovstveno folkloro pomaga bolj kot sicer. Za motivom enoletne vrbe utegne biti v ljudskem verovanju pogosto uporabljana enoletna leskova šiba, ki ima čudežno moč.<sup>91</sup> Motiv sinov, ki gredo po svetu, je standarden motiv pravljic, le da so ponavadi trije, tu pa avtor drugih dvanajst izloči iz dogajanja že na začetku, tudi kralj in kraljica sta standardna, čeprav tu ne gre za razmerje mož in žena ampak mati – sin, da dobimo kompozicijski paralelizem. Motiv, kako deklica izdere trn iz kraljevičeve noge, je tu antropomorfiziran Androklov motiv, ko to stori človek živali (levu, medvedu) in žival to človeku, ko pride čas, bogato poplača.<sup>92</sup> Tretji tak motiv je v siromaka preoblečen

<sup>88</sup> L. Mrzel, n. d., 99–100.

<sup>89</sup> L. Mrzel, n. d., 101–120.

<sup>90</sup> F. Zadavec, n. d., 241.

<sup>91</sup> Prim. Niko Kuret, *Praznično leto Slovencev* IV, Celje, 1970, 215–227.

<sup>92</sup> Prim. Albina Štrubelj, *Androkles in lev – pravljice o trnu v levji šapi*; pripravljeno za objavo v *Traditions* 1995.

kralj.<sup>93</sup> Tudi v jeziku je tu najti več sledov folklornega izražanja kakor v prejšnjih besedilih, npr. fraze »leto in dan«, »boš norce iz nas bril«, klasično prevljijčna je »zlata skleda«. Z motivom kraljeve bolezni je Ludvik Mrzel za nekaj desetletij prehitel Ericha Fromma, ki v eni svojih razprav razvija misel, kako dandanašnji za družbeno zlo občutljivi človek tudi zboli, a njegova bolezen je dokaz, da je v resnici (še) zdrav, medtem ko je v resnici bolan tisti, ki je brezbrizen do družbenih odklonov.<sup>94</sup>

V Pravljičah *Janeza Rožencveta* je tudi ena z naslovom *Zgodba o dobrem človeku*.<sup>95</sup> Dobrota, brez preračunljivosti, je dosledno njegovo pravilo življenja in v tem je podoben svetopisemskemu Tobiji; čeprav je tu snov izrazito folklorna, sta si omenjeni zgodbi popolnoma podobni v tem, da v obeh primerih žena stalno gnjavi moža zaradi njegove neomajne dobrohotnosti.<sup>96</sup> Četudi ni mogoče dognati, ali gre tu za morebitno neposredno zvezo oziroma vpliv, bi bila dobrodošla primerjava med navedeno zgodbo in *Povestjo o dobrih ljudeh Miška Kranjca*.<sup>97</sup> Vzporednico je najti v naslovu, v vsebini pa produktivno nasprotje. Medtem ko gre v Zgodbi za stalno spotikanje žene nad možem, je v Povesti njuno ljubeznilno pričkanje pravzaprav dokaz za njuno globoko ubranost. Še preden je mogoče karkoli reči o njeni vsebini, se že zastavi vprašanje njenega poimenovanja. Gre za razmerje povest : pravljica. V naslovu je povest, toda prvi stavek v njej zatrjuje: »To je *pravljica* o malih, a dobrih ljudeh, ki so živeli morda pred nedavnim v tistem čudovitem kraju pri Muri, kjer je toliko močvirnih jarkov, kakor nikjer na svetu.«<sup>98</sup> Drugi odstavek to samo še podkrepi – »To je *pravljica* o dobrih ljudeh, o Koštrčevem domu, o starem Jožefu Koštrci in njegovi pobožni ženi Ani, ki sta skoraj osemdeset let preživela med temi Murinimi rokavi, na samotnem otoku, večinoma sama, kolikor ju niso obiskovala *bitja pravljic*, živali in ptice ter razni dobri ljudje, ki so kakor koli zašli k njima. To je *pravljica* o delovnem, pa vendar do smrti revnem človeku Ivanu Korenu, ki je imel majhne načrte, pa se mu še ti niso izpolnili. *Pravljica* o čudoviti lepoti njegove žene Marte in njeni nemirni krvi, ki jo je pognala po svetu, od koder se ni nikdar več vrnila; *pravljica* o slepi deklici Katici, ki je s svojim glasom ganila dobrega starega organista, a je ljudje vendar niso sprejeli medse; to je *pravljica* o Koštrčevem vnuku Petru Koštrci, ki je bil velik razbojnik, pa dober človek, čigar spomin še danes živi med ljudmi, med tem ko je spomin na toliko in toliko imenitnih ljudi že zdavnaj splahnel. In naposled je to *pravljica* o ljubezni, o zvestobi, o nezvestobi, o sovraštvu, o dobroti in zlobi, o lepoti, o vseh strasteh in vrlinah, ki so kdaj krasile človeka ali pa tudi pačile njegovo podobo. In konec koncev je to *pravljica* o premnogih stvareh, ki so nekoč bile na svetu in krasile človeka, ki pa

<sup>93</sup> Prim. Cesar Jožef ni vojak, Cesar Jožef ni menih. Franc Pokorn, Narodno blago iz Škofjeloškega pogorja, *Loški razgledi* 36, Škofja Loka, 1989, 183–187.

<sup>94</sup> Avtopsija.

<sup>95</sup> J. Rožencvet, *Pravljice*, 79–84.

<sup>96</sup> *Sveto pismo*, ekumenska izdaja 1985, Tob 1, 3–2, 23.

<sup>97</sup> Miško Kranjec, *Povest o dobrih ljudeh*, Ljubljana, 1940.

<sup>98</sup> M. Kranjec, n. d., 5.

danes ne živi več; prav zato, ker so vsebina vseh *pravljic*, ne pa resničnega sveta... Zdaj je na svetu velika vojna<sup>99</sup> in *pravljice* bodo umrle, kolikor niso že prej, kakor bodo umrli vsi dobri ljudje... To je *pravljica* o dobrih ljudeh, o starima Koštrčevima, o njunem vnuku razbojniku, o čudoviti ljubezni in še čudovitejši lepoti, o zvestobi in bolečinah srca in še o mnogih drugih stvareh, ki vsak dan bolj izumirajo, kakor sta umrla tudi stara Koštrčeva. Prav za prav nista umrla, temveč sta se spremenila v pravljico, kakor se je tudi Katica spremenila v pojoč zrak, v prelepo pesem...<sup>100</sup> M. Kranjec ponavlja v uvodnih odstavkih samostalnik »pravljica« v izrazito poetološki funkciji, kar je tu nekako izkoriščeno za razmislek o vprašanju terminološke in žanrske interference med povestjo in pravljico. Ne poznam slovenskega avtorja, ki bi le-to bolj toplo in mehko okarakteriziral – ne po snovi in njeni tradicijski verigi, ki se odčitujeta na ravnini teksta, ampak glede na njeno učinkovanje na sprejemalca, kar stroka danes reflektira s pojmom ravnina teksture in ravnina konteksta. Še enkrat, ob iztekanju »povesti«, se Kranjec povrne k pravljici: »Ta glas ni bil tisti s katerim je pela Katica ob zimskih večerih, ta glas je bil vse drug. Prihajal je k njemu kakor spomin iz davnih let, iz prelepe mladosti, iz časov, ki se nikdar več ne vrnejo, iz tistih časov, ko sedijo otroci vse zimske dni ob veliki kmečki peči in si šepetaje pripovedujejo najbolj čudovite *pravljice*. In srca jim trepetajo, ker zanje vse to ni *pravljica*, temveč resnično življenje. Nemogočnosti *pravljice* ne igrajo pri njih nikake vloge, narobe, *pravljica* je nekaj tako resničnega, kakor najturse življenje samo. In nekaj takega je razodevala ta pesem... To je pesem o revnem zapuščenem otroku, ki ga je mati zavrgla,<sup>101</sup> nežna in lepa, pesem pravljicnih nemogočnosti, na katere pa nihče ne more misliti in si ne bo nikdar rekel: Kaj bi me ganilo, ko pa je vse izmišljeno. A tudi Katičin glas sam je podoben pravljici. Tako, kot je pela ob zimskih večerih, je bilo nekaj vsakdanjega v primeri s tem, kot je pela zdaj.«<sup>102</sup>

Kranjec postavlja pravljico celó nad pesem. Če je ta najvišji dosežek izrazljivega, mu pravljica pomeni tisto notranje doživljanje, ki je brez besed, le čutenje: »Nekaj čudnega ga je obhajalo in ni se mogel več sprostiti te presunjenosti... samo odmev neizrazne lepote mu je še ostal v duši.«<sup>103</sup> Sklepno poglavje svoje »povesti« Kranjec naslovi »*Pravljica o dobrih ljudeh*«. Začne ga z variacijo prve uvodne povedi prvega tu že navedenega poglavja: »To je *pravljica* o dobrih ljudeh, ki so nekoč živeli na prelepem otoku pri Muri...«<sup>104</sup> Tik pred koncem spravljici glavne osebe svoje pripovedi, pomeni: prenese jih v irealnost znotraj pripovedne fikcije: »Glej, Katica, tista slepa deklica, ki je nekoč tako čudovito pela, se je spremenila v pesem in jo danes bogati, ki imajo radio, lahko poslušajo, ko lovijo iz zraka njeno pesem. Tudi Peter Koštrca se je spremenil v *pravljico* in mnogi otroci sanjajo o njem, kakor o nečem posebnem; ko so sami, si pripovedujejo o njem z žarečimi

<sup>99</sup> Nemčija je tedaj že zasedla Poljsko, Češko...

<sup>100</sup> M. Kranjec, *Povest o dobrih ljudeh*, 5, 6, 7, 8, 9.

<sup>101</sup> M. Kranjec, n. d., 223, 224.

<sup>102</sup> Prim. M. Kranjec, n. d., 208.

<sup>103</sup> M. Kranjec, n. d., 224.

<sup>104</sup> M. Kranjec, n. d., 306.

očmi in strastnimi besedami. Še sami so sklenili, da bodo postali razbojniki, ko dorasejo, in tudi sami bodo darovali ljudem mnogo denarja, ker je samo po sebi umevno, da ga bodo mnogo imeli. – Ni čudno, če otroci tako govorijo o Petru Koštrci, saj celo stari pripovedujejo o njem velike in lepe stvari... A zdi se, da je tudi Marta postala *pravljica* s svojo čudovito lepoto, in dekleta sanjajo samo o tem, da bi postale tako lepe, kakor je bila Korenova Marta. Naposled pa sta tudi stara Koštrčeva postala pravljlični bitji. Kajti že govorijo ljudje po okoliških vaseh, da ju je ta ali oni videl v poletnem večeru, kako se z roko v roki sprehajata okoli...«<sup>105</sup> Samo enkrat, v notranjem govoru slepe Katice, Kranjec poezijo pravljice zasenči s trdo življensko resničnostjo: »Ali so res samo *pravljice*, kako so premnogi spregledali, ali pa se je res zgodilo? Inako bi se zdaj nenadoma zgodilo?«<sup>106</sup>

Vse kaže, da Kranjec pojmov povest in pravljica ne uporablja naključno in poljubno. Medtem ko mu pravljica služi za poetiziranje snovi in z njo uokvirja svojo pripoved – na začetku z večkratno ponovitvijo; tako da celota daje vtis figure polisindetona, vendar ne mehanično, ampak v zmeraj novi vsebinski zvezi, na koncu so te ponovitve manj bravurozno izpeljane, vendar jih nadomešča figura stopnjevanja, ker se zadnje poglavje konča z naslovom *Pravljica o dobrih ljudeh*, kot nekakšen povzetek, ne konec knjige. »Zakaj Koštrčeva Ana je vedno trdila, da lepe in dobre stvari nikdar ne umro.«<sup>107</sup> Pojem »povest« rabi Kranjcu za bolj racionalno členjenje snovi. Razen v naslovu knjige nastopa tudi v naslovu njenih posameznih poglavij: *Povest o slepi deklici*, *Povest o razbojniku Petru Koštrci*, *Povest o mladi ženi*, *Povest o pomladi*. Le zadnje poglavje, kot že rečeno, ima naslov *Pravljica o dobrih ljudeh*. In ravno v tem sklepnem poglavju, a samo v njem, avtor tematizira povest, v nasprotju z liriziranjem pravljice zelo stvarno, da ne rečemo suhoparno: »Nekoč... lahko bi se začela ta *povest* s to besedo, zakaj če bi kdo vprašal, ali danes ne živijo več dobri ljudje, bi mu lahko odgovoril z nekim obotavljanjem: Morda še živijo. ako pa živijo, tedaj gotovo tolčejo revščino v prelepih krajih ob Muri...«<sup>108</sup> Tako smo prišli do razveseljivega dejstva, da Kranjcu v tej zvezi ni mogoče oponašati malomarnosti, ampak nasprotno: skrbno, premišljeno, zelo pretanjeno rabo obeh pojmov, s pripombo, da mu pravljica nazadnje še komaj pomeni žanrsko oznako, prej etološko perspektivo – pomeni, da je ta pojem pri njem večznačen. Nikakor pa njega ne zadene očitek Izidorja Cankarja, ki se je že v začetku stoletja jezil nad nemarno uporabo pojmov pripovedka in povest.<sup>109</sup>

Franc Zadravec ugotavlja troje pomembnih potez pravljličnosti v Kranjčevi omenjeni *Povesti*:

1. »pripovedni čas«: »Pripovednik jemlje vsebino epskih oseb na videz iz davne preteklosti... Bralca postavi v časovno negotovost oziroma ga vzdigne v vsečasnost,

<sup>105</sup> M. Kranjec, n. d., 314–315.

<sup>106</sup> M. Kranjec, n. d., 79.

<sup>107</sup> M. Kranjec, n. d., 308.

<sup>108</sup> M. Kranjec, n. d., 307.

<sup>109</sup> Izidor Cankar, Jurij Slapšak, Dedek je pravil, *Dom in svet* 24 (1911), 332.

kakor hitro pove, da so njegovi ljudje živeli 'morda pred davnim morda pred nadavnim'.«

2. »dogajalni prostor«: »Osebe se gibljejo na Pravljicnem otoku, na prav skrivnostno poetičnem prizorišču. Le v takem poetično pravljicnem prostoru avtor zlahka sooča idealno ljubezen, slepo umetnico, vihravo vaško lepoticu in plemenitega revolucionarja.«

3. Ljudske uvere: »Ljudje pokrajino naseljujejo z duhovi mrtvih, s smrtjo, z nočnimi klici, za vsem tem pa slutijo skrivnost. Pravljičnost povečujejo tudi različni obrazi Petra Koštrce (razbojnik, Kristus, revolucionar). Pravljična je Katičina metamorfoza, njen vizionarni vstop v idealni svet, v katerem spregleda. Pravljičnost povečuje tudi Ana, ki pripoveduje o sanjah, o uresničevanju sanjskih prividov, pravljična je njena zaverovanost v evangelijske besede, da bodo slepi spregledali, pravljično učinkuje tudi tedaj, ko novo resničnost kliče z molitvijo.«<sup>110</sup>

Kranjec svoje povesti ne kinča s folklornimi motivi kot za okras, ampak so del duhovnega ozračja pripovedi, ljudske uvere so lastnost osebne konstitucije njenih oseb. Poglavitna nosilka in posredovalka takšnih stanj je Ana; »Ani Koštrčevi se je nenadoma zazdelo, da bo v kratkem umrla. Povrhu se ji je sanjalo o tem, v sanjah je videla odprto nebo, dolgo lestvo, po kateri so prihajali angeli nizdol, dokler ni eden stopil naravnost do nje, rekoč: 'Pojdi, Ana, z menoj, v nebo, ki je pripravljeno zate.'«<sup>111</sup> Odprto nebo, strahovi, znamenja, ki napovedujejo smrt,<sup>112</sup> so téma njenih nočnih pogovorov z možem, ki vsega tega ne jemlje tako resno, a dejstvo je, da se ravno naštetih motivi najbolj trdovratno drže tradicije. Še danes jih je na terenu najlažje presteči.<sup>113</sup> Nasproti temnemu polu uver čez dan Ani lepša življenje prepričanje, da se v skrivnostni pojavi Petra Koštrce skrivata bog oziroma Peter, iz slovstvene folklore znani osebi, ki navadno nastopata skupaj, tu pa se ena in ista oseba preoblikuje za ene v razbojnika, za druge v revolucionarja, za Ano v boga, ki prihaja na zemljo in deli dobrote.<sup>114</sup> Pesmi je v Povesti veliko,<sup>115</sup> vendar avtor nobenkoli ne navaja besedil, le za dve izvemo posredno za njuno vsebino. Prva je balada: 'To je pesem o materi, ki je zavrgla svoje otroke. Pa se je eden rešil in zrasel v gozdu. Ko se je mati poročila, pride ta otrok na poroko in pove vsem, da je ta, ki ima belo obleko in venec na glavi, njegova mati.'<sup>116</sup> Druga je (vsaj meni) neznana. Peter Koštrca razloži Katici, zakaj mu je ljuba »Sva sejala, ljuba draga, bajžulek.«<sup>117</sup> To ju je zblížalo in ta pesem postane znamenje njune medsebojne naklonjenosti.<sup>118</sup>

<sup>110</sup>F. Zadravec, n. d., 242.

<sup>111</sup>M. Kranjec, n. d., 80.

<sup>112</sup>M. Kranjec, n. d., 80–87.

<sup>113</sup>Prim. razdelke v knjigah iz zbirke Glasovi, Kmečki glas.

<sup>114</sup>M. Kranjec, n. d., 98, 103, 173, 178, 211, 304, 304.

<sup>115</sup>M. Kranjec, n. d., 38, 58, 71, 77, 79, 310.

<sup>116</sup>M. Kranjec, n. d., 208.

<sup>117</sup>M. Kranjec, n. d., 266–267.

<sup>118</sup>M. Kranjec, n. d., 298, 301, 302, 310.

## Sklep

Prispevek predvsem odpira vprašanja in nakazuje nove možnosti raziskovanja slovenske literature, ki vsebuje tudi folklorne sestavine ali na kratko folkloreme. Predvsem se tudi s stališča literarne vede odpira vprašanje razmerja med legendo, pravljico, in povestjo, torej genealoški problemi. Ravno tako so bila tu le nakazana vprašanja predelave, obdelave in funkcije folklornih motivov. Čeprav je imel članek namen pretresti vse avtorske zbirke pravljic v označenem obdobju, ostaja dolžnik Sonji Sever, ki je med drugim izdala dvojce zbirk pravljic, Čevljarček Palček in druge pravljice (1938) in Pravljice (1940).<sup>119</sup>

## SUMMARY

The first part treats the literarization of Slovene oral folklore in the first half of the 20th c. when the aesthetic standard of book-length publications was set for a long time by Fran Milčinski's *Pravljice* (Fairy Tales) of 1911. It was met with great enthusiasm by most critics, except for Oton Župančič, who did not like the transformation of poetry into prose. Milčinski's second, similar volume of 1917 was received with more criticism concerning its genre syncretism, anachronisms, and linguistic manner. Milčinski's example was followed by Pavel Flere and to some extent by Manica Koman. Joža Lovrenčič set folklore motives to verse in *Gorske pravljice* (Mountain Fairy Tales, 1921), which was an original way of literarization. The new cultural circle in which Slovenes found themselves after World War I (The Balkans) was included in the stage for the action of these kind of fairy tales. A book-length fairy tale touches upon oral folklore only in certain elements, but is, particularly with respect to their subject matter, an autonomous work by an individual author. Its pinnacle is Miško Kranjec's *Povest o dobrih ljudeh* (A Tale about Good People, 1940). The terms »tale« and »fairy tale« are not used only by chance. »Fairy tale« is used for poeticizing the material and framing the narrative, while the »tale« is used for more rational segmentation of the material. Ljudmila Prunk attempted to achieve a fairy-tale character of her narrative with personification of the genre, but without much success. Ilka Vaute modernizes the genre with allegorization of World War I events, Ivan Vuk actualizes them by connecting them with the contemporary class struggle. The peculiarity of Stanislav Vdovič's fairy tales is the extraordinary easiness with which he intertwines the traditional subject matter with realistic motives, e.g., the magician's son is a student in Paris. Similar to that is Bogomir Magajna's work, i.e., with regard to the relaxed intertwining of fantastic and realistic material, although it is to a greater extent connected to actual Slovene circumstances and literary tradition. Juš Kozak's *Ipiridon* opens genealogical issues with the question about the relationship between fairy tale and legend; the same is true for the volume of fairy tales *Bog v Trbovljah* (God in Trbovlje) by Ludvik Mrzel. The paper also tackles the questions of the remake, treatment, and function of folklore motives (in a word, folkloremes) in Slovene literature.

<sup>119</sup>Prim. Leksikon CZ, *Slovenska književnost*, 412.

## VIR POLITIČNE REVOLUCIJE V OSEBNI PRELOMNI ODLOČITVI

*Razpravo posvečam kolegu-akademiku Francu Zadravcu, raziskovalcu slovenske literature 20-ih let, za njegovo sedemdesetletnico*

V Kocbekovi drami *Mati in sin* analiza dešifira osnove Kocbekove odločitve za NOB in komunistično revolucijo: to, kar je dano v drami na ravni družinske intime in osebe, se prenaša na socialno politično in historično raven. Nastaja dvojnost, značilna za vse Kocbekovo delo: po eni strani brezrezervno podpira revolucijo, ji daje sakralistično naturalistično kozmični alibi, po drugi strani razvija svobodno avtonomno posamezno osebo. To »raztrganje« sintezira in ga rešuje na dva načina: z regresom v sveto Tovarišijo in s prehodom v krščanski personalizem. Zato ima Kocbek pomemben delež pri oblikovanju tako fašistoidne nerazločljivosti idealiziranega Komunizma in posvečenega Slovenstva kot pri vzpodbujanju civilizma, libertarnosti in močne avtorefleksije.

The analysis deciphers the bases of Kocbek's decision to join the War of National Liberation and the communist revolution in his drama *Mati in sin* (Mother and Son): what is presented in drama on an intimate, familial and personal level, is transposed to the social political and historical level. This creates the duality typical of all of Kocbek's work: he supports the revolution on the one hand, while developing a free, autonomous, individual personality on the other. He synthesizes and solves this »tattered« condition in two ways: with a regression to the Holy Comradeship and with the transition to Christian personalism. Hence, Kocbek plays an important role in creating fascistic inseparability of idealized communism and consecrated Sloveneness, as well as in propagating civility, libertarianism, and strong self-reflection.

Vednost o tem, da je bil Edvard Kocbek tudi dramatik, je še danes minimalna. Na to dejstvo je opozoril šele Andrej Inkret, ko je v 5. knjigi Kocbekovega *Zbranega dela* objavil dve Kocbekovi mladostni drami; pod tem naslovom ju je uvrstil v *Dodatek*. Sam se s takšno uvrstitvijo ne morem strinjati; drami imam za odlični, v več ozirih za izjemno pomembni. (Enako kot se ne morem strinjati, da je uvrstil Lado Kralj v *Dodatek* Grumovega *Zbranega dela* dve Grumovi mladostni drami, *Pierrotta in Pierrette* in *Trudne zastore*. *Zastore* že leta navajam kot eno osrednjih slovenskih dram.) Prva od obeh Kocbekovih, z naslovom *Plamenica*, je prvič izšla v mariborskem rokopisnem glasilu bogoslovcev Lipica v letniku 1925/26, druga, z naslovom *Mati in sin*, v istem listu v letniku 1926/27. Do objave v *Zbranem delu* tako rekoč nista bili znani; a tudi od te objave, 1994, nista, kot mi je znano, naleteli na kak vidnejši – analitičen – odziv. Ker ju imam v vsakem primeru za nenavadno značilni, se ju lotevam s podrobno razčlenitvijo; za zbornik o kolegu akademiku Zadravcu izbiram drugo, *Mater in sina*.

V knjigi *Slovenska dramatika 20-tih let 20. stoletja* ne ene ne druge, razumljivo, nisem upošteval; omenjena knjiga je šele prva v vrsti obravnav dramskih 20-ih let. V *RSD* (rekonstrukciji-reinterpretaciji slovenske dramatike) Grumove drame kar

naprej omenjam, a kot merilo; nisem pa se jim še posvetil monografsko. V elitni slovenski kritiki in kulturni zavesti je obveljalo, da je Grum osrednji dramatik SD 20-ih let, a tudi SD kot take, poleg Cankarja. Tudi sam imam kar se da visoko mnenje o teh dramah; zato jih jemljem, posebno zadnji dve, *Zastore* in *Dogodek v mestu Gogi*, za merilo, vendar ne za edino, Kocbekovi drami sta avtonomno merilo, tudi *Mati in sin* (kadar ne bom napisal drugače, velja naziv *Mati* za Kocbekovo in ne za Meškovo ali Klopčičevo dramo istega naslova). Čeprav je Grum osrednji dramatik 20-ih let, ni edini; svet njegovih dram – njihova pomenska struktura – ni edini in ne najvišji. Načeloma ji je pomenska struktura obeh Kocbekovih enakovredna. (Drami bom večkrat pogojno istil ali dajal pod skupni imenovalec, ker sta njuni pomenski mikrostrukturi v marsičem sorodni.) Grum in Kocbek sodita v isto generacijo, čeprav ne v isto – kulturno in socialno, ideološko in politično – grupo; prvi je rojen 1901, drugi 1904. Oba se odzivata na isto problematiko; a na povsem različna, celo nasprotna načina. Drame piscev prejšnjih generacij, ki so nastajale v 20-ih letih, so – po večini – zelo drugačne od Kocbekovih-Grumovih; recimo *Na Pologu* Iva Šorlija, *Kristalni grad* Antona Funtka, *Umetnikova trilogija* Lojza Kraigherja, *Vdova Rošlinka* Cvetka Golarja, *Veronika Deseniška* Otona Župančiča, *Razvalina življenja* Franca S. Finžgarja.

*Zastore* in *Gogo* na eni in *Plamenico* ter *Mater* na drugi strani lahko postavimo kot eno, morda celo kot osrednjo os dramatike-sveta 20-ih let. Iz te predpostavke bom v pričujoči analizi izhajal. Kar ne pomeni, da imam to os za edino. Imam pa jo za eno odločilnih. Druge bom potem vezal na to, t.j. obravnaval jih bom glede na to že postavljeno. Vsako branje je rekonstrukcija in reinterpretacija (RR).

Zunanjega dogajanja je v *Materi* malo; vse je v s čustvi in eksistencialno radikalno nabiti notrini treh nastopajočih oseb, predvsem Matere in Sina, obrobno tudi na koncu nastopajoče Hčere. *Mati* in *Sin* se pogovarjata, na pesniško simboličen način, izpovedujeta sama sebe. To počneta v odločilni uri njunega medsebojnega življenja: ko se njun odnos nalomi, ko pride v krizo. *Mati* temeljne spremembe ne more prenesti, zato se »ustreli v srce«. Že natančnost oznake, kam se ustrelji, je važna. *Mati* je »srce«. Ne ubije se kot empirična singularna PO (posamezna oseba), ampak kot predstavnica sistema, drže, paradigme.

Drama, enodejanka, se dogaja v stanovanju, v sobi, v materini »spalnici«. Tudi simbolika prizorišča je izbrana hote. Ves čas je v ozračju-razpoloženju navzoča erotična bližina obeh najbližjih sorodnikov. Kot v *Gogi* je tudi tu ne le implicite podložen svet tistega, čemur se je v 20-ih letih dejalo Edipov kompleks; danes ima ta kompleks mnogo manjši pomen, saj je z razvezavo medčloveških odnosov, tudi spolnih in družinskih, s pretvorbo intime v javnost, z odpravo besednih in vrednostnih tabujev »kompleks« mnogo manj skrivnosten, usoden, determinanten, pohujšljiv, svetotajski. S tem v zvezi je treba ugotoviti, da je bil svet *Matere* neprimerno bolj perverzen – spolno in vrednostno – in izprevržen, kot ga živimo danes. Sam sem iz generacije, ki je notranje doživljala še predvojni svet, zato čutim, kaj je pomenil svet *Matere* v 20-ih letih; da je mogla drama iziti v listu bogoslovcev, se zdi z današnjega vidika, pa se ima pokoncilska KC (katoliška Cerkev) za »liberalno«, komaj verjetno. 20. leta so bila očitno v cerkvenem življenju prelomna;



današnja KC na Slovenskem jih glede svobode še zdaleč ne dosega. Prelom s tisočletno FD (fevdalno družbo), s stabilnostjo, s samoumevno »večnostjo« avstrijskega sveta je bil tolikšen kot malokdaj prej; morda niti s protestantizmom ne, niti z nastopom – komunistične – revolucije 1941. Skušal bom »dokazati«, da izhaja Kocbekova odločitev za NOB in komunistično revolucijo (KR) že iz *Materi*; da je »le« dimenzioniranje problema-odločitve-sporočila, ki je dano v *Materi* na ravni družinske intimne in osebe, na socialno, politično in historično raven.

*Mati* se dogaja v »razkošni spalnici«, v kateri je v »ozadju eno samo veliko gotsko okno«, v sobi je »razkošna oprema«, kar vse kaže, da je uprizarjana družina meščanska; enako kot v *Plamenici*. Tudi pogovor med liki je tak, da ga je zmožno le kultivirano, izobrazeno višje meščanstvo, nikakor ne malomeščanstvo. Vendar pa, za razliko od *Plamenice*, tema drame ni v ničemer socialna v pomenu kritične socialne moralnosti, celo razrednosti, izkoriščanja in zatiranja, kritike kapitalistične družbe. Gre izključno za omejitev na notranji osebni problem med materjo in sinom, za Sinovo odločitev, da se osvobodi Materinega totalitarnega varuštva. Šele če dramo transponiramo iz osebno-intimne na socialno zgodovinsko raven, kar je metoda RR, lahko zagledamo v *Materi* tudi predstavnico stare oblasti, despotinjo političnega ali cerkvenega kova, človeka-vlogo, ki ne dopusti, da bi mu otroci odrasli, se osamosvojili, emancipirali, osvobodili. Na tej ravni je mogoče brati *Mater* kot Cankarjeve *Hlapce*, Kocbekovo *Mater* kot sintezo Župnika in *Materi* iz *Hlapcev*, ideološko-političnega terorja in posesivne ljubezni do otroka, ki kot ljubezen do našega, do svojega na ideološko-intimnem, na čustveno-eksistencialnem planu dopolnjuje in celo alibizira politično razmerje.

Kocbek se je očitno poldrugo desetletje – od 1925 do 1941 – notranje pripravljaj, da se tvorno in dejavno udeleži KR; kajti edino KR – ne pa zgolj NOB kot boj zoper okupatorja, kakor želijo danes ideologi naknadno in napačno razločevati med NOB in KR – je bila (je mogla postati) takšne narave, kot jo je terjaj Kocbek oz. Sin iz *Materi*: radikalna in totalna Sprememba dozdalejšnjega ne le socialnega in političnega položaja znotraj slovenstva, tudi duhovno simbolično eksistencialnega. Nikakor ne gre zgolj za odpor zoper tujca-sovražnika, ki je – bi – vdrj v svet našosti, kot so Nemci-Italijani leta 1941 v Slovenijo, ali kot je Peter v Cankarjevem *Pohujšanju v dolino Šentflorjansko*, ali Ščuka v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor* v meščanski svet; ne gre za to, da bi – da so – morali šentflorjanci in meščani odbijati vdor tujca, braniti svoje-naše. Kocbek ne izhaja s stališča NSS (naše svete stvari). Nasprotno: v Petru in Ščuki vidi prava človeka, nosilca absolutne in nujne Spremembe; šele takšna Revolucija je po njegovi čudi. Takšna pa je bila leta 1941 le komunistična, le ta je obljubljala – konkretno načrtovala – preoblikovanje slovenstva v temelju, na religiozni ravni.

Kocbek sploh ne more in noče misliti zgolj laično, politično, razumsko, interesno, torej v duhu zgolj nacionalne obrambe slovenstva, ki bi ohranjala stari svet v celoti, socialno, duhovno, versko. Kocbek terjaj absolutni Preobrat-Prevrat. Obramba zgolj starega slovenstva pred tujci-sovražniki mu je (bila) daleč premalo. Kaj je bila ta obramba, vidimo iz izjemno značilne drame Jože Lovrenčiča mlajšega *Izdajalec*; drama zastopa stališče slovenskega četništva, stare kraljeve Jugoslavije.

Tudi če bi *Izdajalec* prikazal vojno četnikov z Nemci-Italijani – je ni, ker je ni bilo –, bi ostala pomenska struktura drame oz. njenih junakov, predvsem osrednjega, dramatikovega alter ega Rasta Verina, ista; bila bi ista kot duševnost Golievih vojakov recimo v *Dobrudži 1916*, drami iz srede 30-tih let, ali iz Jelenčeve enodejanke *Kosovo*. To bi bil svet, ki ga kritično osvetljuje Miheličeva v drami *Ogenj in pepel* kot svet starega meščanstva; lik Senatorja. Kocbek je popolnoma drugje.

Komunizma in KR ni mogoče razumeti, če ne razumemo duhovne priprave nanj(jo), nastale v 20-ih letih. Kardelj, Kidrič, Rus, Kocbek, Ferdo Kozak, torej Partija in OF, v njihovi odločitvi-ravnanju iz leta 1941 in kasneje niso razumljivi, če ne razumemo *Matere-Plamenice*, Kreftove dramatike 20-ih let, *Tiberija Grakha* in *Leta 1905*. Os slovenske KR je v osi Kidrič – Kocbek, kar pomeni *Grakh – Mati* (Sin); a tudi Ivan iz *Plamenice*. KR je bila vojaško totalna realizacija vizije absolutne Spremembe človeka-sveta. Ta model, ki je v slovenski KR edinstven in poseben, a v duhu Marxa in Münzerja, Lenina in Blocha (glej Blochovo knjigo *Načelo Upanje*), v drugi polovici 20-ega stoletja v Srednji Ameriki Partije in duhovnikov, ki prisegajo na teologijo osvoboditve, je bil mogoč šele v spoju vizije Sina-Ivana z vizijo Gubca, glej Kreftovo *Veliko puntarijo*, Ivana Tomca, glej Kreftove *Kreature*. Takšna sinteza je duh-svet Špelce iz Miheličeve NOBD(rame) *Svet brez sovraštva*, vizionarke, vernice, radikalne humanistke in fizične vojaške revolucionarne likvidatorke. Da je Kocbek leta 1942 kot malokdo podprl najbolj radikalne postopke KR kot likvidacije političnih nasprotnikov, je mogoče razumeti le odtod; enako kot komunistom so mu te likvidacije pomenile absolutno Spremembo sveta, fizično potrditev udejanjanje vizije nastajajoče Drugosti. Kocbekov in Kidričev svet, partijski, Špelčin, s tem pa oefarski – Miheličeva kot meščanka, ki je skušala radikalno obračunati s svojo pripadnostjo meščanstvu in z meščanstvom, sodi v OF: še konec 40-ih let, v *Ognju in pepelu*, podpira revolucionarne likvidacije meščanov – svet je v temelju religiozen.

Kocbek se je že sredi 20-ih let, dvajsetleten, uprl svetu slovenske – ne le katoliške – tradicije, svetu, ki ga je zagovarjala klerikalna KC in se je nato radikaliziral v klerofašizem, glej Jeločnikovo dramo iz leta 1938, *Krvava Španija*, v kateri idealni duhovnik brez ostanka podpira staro špansko in svetovno FD. Jeločnik izhaja iz sveta Meškove *Matere*, drame iz prvega desetletja tega stoletja, ki prav tako uprizarja eksistencialni, usodni, dokončni spor med Materjo in otroki, a z ravno nasprotni strani oz. z ravno nasprotnim sporočilom kot Kocbek. Meško kaže tragedijo *Matere* – tradicionalnega slovenstva, Družine, Naroda, vrednost maternalistične FD –, ki jo liberalno-libertinski otroci mučijo in ubijajo. Tudi Kocbek kaže tragedijo istega; le da se Meško postavlja na stran *Matere*, Kocbek na stran otrok.

V NOBD se dogodi naslednja faza: KR kot totalna pritegne na stran otrok kot revolucionarnih nosilcev novega tudi *matere*. Kajuhova in Štihovalova drama *Mati* uprizarja prav ta obrat v Materi, spremembo od tradicionalne v človeka, ki postane solidaren z otroki-revolucionarji. Klopčičeva *Mati* naredi še korak dlje: sinove žrtvuje za zmago Novega slovenstva. S tem pa se zgodi premik dogajanja – pomenske strukture – od spora znotraj družine, značilnega za Meškovo in Kocbekovo

dramo, v spor znotraj naroda-družbe, KR zoper buržoazijo, veleposestnike, trgovce, meščansko državo, okupatorje.

V točki NOB pa se začne dogajati še dodatno – regresivno – premeščanje totalne vizije KR, značilne tudi za Kocbekovi drami, na raven obrambe NSS, torej gentilizma in nacionalizma, nečesa, kar je Kocbeku in Kreftu v njihovih dramah iz 20-ih let popolnoma neustrezno. Kocbek in Kreft sta v 20-ih letih univerzalista, čeprav vsak po svoje. Šele v 30-ih letih prehajata, spet vsak po svoje, h konkretizaciji verske planetarne kozmičnosti, k Narodu; Kreft v *Puntariji* in še posebej v *Kranjskih komedijantih*, Kocbek v enobejevski drami *Večer pod Hmeljnikom*. A ne pozabimo: premestitev versko totalnega na narodno lokalno, Duha k Zemlji, je opravljena znotraj predpostavljene versko-umske, splošno-posebne sinteze, značilne prav za slovensko NOB, ki je sama v sebi obenem tudi KR.

Šele nadaljnji potek, dejansko šele obdobje po letu 1990, oba momenta razloči in začne izigravati NOB, ki da je gola obramba Naroda kot stare socialne-duhovne strukture, nasproti KR kot zgolj totalitarno-lumpenistično-kriminalni in celo importirani od zunaj, od sovražnika, od Srbov in Sovjetov. Kocbek te ločitve nikdar ne naredi; do smrti ostaja pri omenjeni sintezi, le da skuša iz nje izločiti kriminalno stalinistične, totalitarno despotske momente, tiste, ki jih uprizarja Kozak v likih Komisarja in Marcela v *Aferi*. To počne Kocbek personalist, s tem zastopnik LD (liberalne ali libertarne družbe) oz. CD (civilne družbe), kakor so jo Slovenci pojmovali v 80-ih letih. To je Kocbek iz *Strahu in poguma*, zagovornik človeka kot SAPO (samostojne svobodne posamezne osebe).

A tudi ta Kocbek izhaja iz *Matere (Plamenice)*, iz drže Sina in Ivana. SAPO sploh ne more nastati, če se najprej radikalno ne upre staremu sistemu Varnosti in Varuštva, Tradicije in fevdalno maternalistične KC, simbolizirane, že pri Mešku, v liku tradicionalne Matere, ki ne dopušča otroku, da bi se emancipiral. Kar je pokazal kot nujnost že Cankar: z liki upornikov, Maksa, Ščuke, Jermana, Petra, Dioniza. Brez radikalne revolucije, ki pomeni Materino smrt, ni SAPO, s tem pa ne notranjega svobodnega razmerja človeka z Bogom, ni prehoda od poganskega boga-vere k OK (odrešenjsko krščanskemu), od hlapca k svobodnjaku, od sužnja k samostojnemu, od zunanjega človeka k notranjemu, od trpnega k dejavnemu, od živalskega k božjemu.

Mati mora umreti. V *Materi* naredi samomor, v KR jo otroci ali podredijo, Kajuhova-Štihova in Klopčičeva *Mati*, ali ubijejo. Ta umor Matere je zmožna pokazati šele povojna SD (SPD), ki razveže predpostavljeno sintezo matere in otrok, družin(e) in naroda, doseženo v NOBD. Umor Matere poda Svetina v drami *Vrtovi in golobica*. Tu je mati – Šamuramata – direktna izvedba Kocbekove Matere, njene posesivnosti, ki gre do perverzne volje sina vrniti v svoje naročje-maternico oz. celo v spolovilo. Sin ji mora zagroziti z umorom.

Ob tem je treba reči, da je že v *Materi* oboje: univerzalnost in lokalnost, Svet in Dom, Vesolje in Zemlja. Sin je podan kot človek, ki je v sebi razpet, ker mu mati ne dovoli, da bi se osamosvojil. Če bi mu to dovolila, Sin ne bi postal revolucionar; bil bi sintetik; Kocbekova narava je absolutno Skladje. Mati Sina podzavestno, nehote

prisili v KR, ker ostaja despotsko posesivna. Tako razlaga Kocbek svoj odnos do KC: noče je ubiti ali iz nje izstopiti: likvidirati hoče le tisto, kar je po njegovem prepričanju v nji nekrščansko, klerofašistično, zlo: Ehrlichovo linijo, ki se veže s policijsko, s Polakom, z vojsko, z Rupnikom, z ideološko, s Tomcem, z državno, z Natlačenom; zato podpira leta 1942 likvidacije – in poskuse likvidiranj – omenjenih ljudi.

Kocbek je mnogo preveč harmonična oseba – človek izjemne notranje osebnostne moči, tako rekoč v milosti –, da bi ga spor, značilen za Sina, raztrgal, kot raztrga Larsena v *Zastorih* in like *Goge*; tudi Jermana, *Hlapci*, ki pa vendar najde v Lojzki novo Mater. Sin – neznansko – trpi, a noče Materine smrti; za njeno smrt tudi ne prevzame krivde. Ve, da se je z odločitvijo za samomor napačno odločila; da je le sama odgovorna za svoje dejanje.

Naj Kocbek od leta 1943 naprej, kar je vidno tudi v tedaj napisani drami *Večer pod Hmeljnikom*, zavzema še tako veliko distanco do radikalnih potez KR, ki jih je še leto prej sam totalno branil, ta distanca ga ni vrgla v notranji razcep, kot recimo Vasjo Ocvirka v izjemno zanimivi drami *Mati na pogorišču*. (Ocvirk je bil sam fizično likvidator, obenem pa notranje pobožen in krščanski, tudi v tem Bevkov sin.) Nobena NOB poezija ni tako blago, popolno, urejeno, milo, lepo harmonična, združujoča Vesolje in Narod, SAPO in sveto vojno, kot je Kocbekova medvojna v *Pentagramu* in *Grozi*. Razcep, razkol, notranji boj, uprizarjan v dušah Sina in Ivana, *Matere* in *Plamenice*, se je pomiril, uknil v absolutni predanosti usodi-milosti sveta, ki jo sprejema Kocbek že v mladostnih dramah. Ti dve drami uprizarjata hip krize in odločitve. Ta hip je – skrajno – mučen, saj pride v njem do smrti tistih, ki se nočejo odpreti novemu; kar velja tudi za likvidirance leta 1942.

Kocbeku se posreči, da nato preide v svet Vseskladja, ki je v osnovi religiozen svet. Tega Zupan ne zmore, ker ne veruje v Boga; zato se preda obupu, v *Ladji brez imena*. Če čemu, se Kocbek ne prepusti obupu, negativiteti, premici, ki teče od *Ladje* do Smoletovih *Zlatih čevljevčkov*, od Zupanove medvojne drame *Tretji zaplodek* do Matjaža Zupančiča *Slastnega mrliča*, drame iz 90-ih let, ki dokumentira, da po letu 1990 dosežena LD ni nič drugega kot regres v 20. leta, pri tem pa v tisti del 20-ih let, ki ga je oblikoval Grum, tudi Remec v *Magdi*, ne pa Kocbek in Kreft. Vrnitev v staro, neodrešeno, brezperspektivno, negativistično, samomorilsko, ki je, če ostaja brez – zunaj – Boga, usodno zapisano AD (avtodestrukciji).

Že nekaj let govorim o gentilizmu-nacionalizmu znotraj NOB kot o levem fašizmu; danes se vrača kot nasprotje-dopolnilo desnemu fašizmu desnice. Levi fašizem (Fz) sem vezal na Kocbeka. Kocbek je sicer kompleksen človek, družni marsikaj na prvi pogled nezdružljivega, recimo SAPO in – levi – Fz; to družni po svoje celo Kidrič. Realna Partija je bila na Slovenskem, ne pa v Srbiji, maksimalno nacional(istič)na; prav ona je nosila odločilni slovenski NOB, kar bogato dokumentira NOBD, Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, še bolj Canjkarjeva drama *Za svobodo* itd. Partija je kot marksistična izhajala – več kot le delno – sicer iz razsvetljenstva, zato je poskušala biti znanost, uporabljala je racionalni diskurzivni jezik. V realiteti pa sta postajala ta jezik in vezanost Partije na razsvetljenski vir vse bolj le alibi, retorika, način samorazumevanja; realna vsebina pa se je spreminjala v vse bolj iracionalno,

sakralistično. To sem pred četrto stoletja odkrival na primeru NOB poezije, v kateri so motivi svete žrtve, viktimizma, žrtvovanja posameznika – celo SAPO – za sveti kolektiv NaRODa zelo pogosti, če ne prevladujoči. Seliškar da svoji partizanski zbirki naslov *V naročju domovine*; iz razrednega socialnega pesnika postane narodno domovinski socialni pesnik. Podobno Bor. Svetost pa je eden osnovnih znakov za Fz; ne le za klerofašizem.

V *Materi* so marsikatero osnovne poteze-besede poudarjeno sakralistične. Niso – še – vezane na NaROD, kot v NOB oz. v Kocbekovi NOB poeziji; niso pa več vezane na KC. Gre za možno fašistično potezo sakralizacije Zemlje in Krvi, čeprav je dana v *Materi* še kot sakralni vitalizem kot tak. Ko govori sin o krvi – »moja kri« –, ne misli le psihološko na vzbunjene gone mladeniča, ki ni več vezan kot otrok na mater, ampak postaja spolno zrelo bitje, ki si bo poiskalo samico. Biologistični vitalizem, ki je za Kocbeka nenavadno močno značilen, je osnovnejše narave.

Sveto naturistična je tudi narava Matere. Mati za Kocbeka ni le Kultura, Cerkev-religija, etika, Varnost družine. Kocbek je ne gleda kot Marije Matere božje, ki je nedolžna in ščiti; takšna je v Majcnovem *Bogarju Mehu in Mariji*. Že takoj na začetku drame se Mati predstavi kot zver: »Kdo je močnejši, moje mleko ali divja kri?« A ne nadaljuje v tej – v Gradnikovi – smeri mleka. Postati hoče najbolj divja kri: »O, jaz sem volkulja in bom v smrtni grozi grela svojega mladiča.« Varovati, a kot Zver!

Na začetku se zdi, da gre le za banalni, običajni spolno mladostniški bios – Sin: »Ali ne slišiš šumenja in prelivanja studencev? Neizmerni potoki teko pod zemljo. Življenje gre v sokove. Sokovi se vzpenjajo v rastline. Tudi jaz sem rastlina. Ali nisem vroč in nemiren? Ali ni kri vsa burna in kipeča?« Ta bios je že generaliziran, patetiziran v nekaj, kar je značilno za Kocbeka od začetka: vse pretvori v ekstazo, sveta ne doživlja kot predmeta, na razsvetljsko racionalen način, ampak kot mistično doživetje. Prav to vodi v Fz: v mistiko Nature in Biosa.

Bios prehaja v obliko, ki ji pravimo transcendenca (Tr) v imanenci: kozmizacija biosa, kar je bistvo sakralizacije. Kocbek uporablja vse bolj izraze, ki so religiozni, a ne veljajo za krščansko tematiko. Vse se transgigantizira, gigantizacija je Župančičeva poteza; Kocbek skuša razširiti veličastnost na večnost. Ne na onkrajnost, kar je značilno za OK (odrešenjsko krščanstvo). Ampak na absolutnost, ki je v bistvu tega sveta kot psevdoreligioznega; to pa je nekaj, kar karakterizira Fz. »Vidim morje. Vidim nemirne valove. Čutim veter. Vonjam vihar... O, jaz vidim brezbrežje!« Analizo zamenjajo čuti, ti pa prehajajo iz sfere individualnega in osebnega v sfero neosebnega, brezbrežnega, magme, energije, moči, skratka religiozirane Nature. Prav tu vstopi v opisani svet sakralizacija: duševni akt kot »najsvetejše človekovo čiščenje.«

Vse več je privzdignjenega svetega govora – Sin: »Iz mene hoče spregovoriti človek.« Ne Bog. Religiozni naradni sveti Človek je pol ultrakomunistični, pol levofašistični; je bitje svete Narave tega sveta, te Zemlje in Zgodovine, kar Kocbek razvije med NOB. »Da se bo dopolnilo zadnje neurje nad rojevajočimi in da se bo zasvetilo upanje sojenim.« Marx se je gledal skoz – liberalnega, racionalnega –

Hegla, a mnogi njegovi kritični analitiki so prepoznavali v njegovi revolucionarni teoriji judovsko mistiko, krščanski milenarizem, tradicijo Münzerja, reformskih kristjanov, ki so se vračali k prvemu krščanstvu. Slovenska KR nikakor ne bi tako totalno fascinirala toliko ljudi, če je ne bi doživljali kot religiozne in kot verske vojne, kot hiliastičnega obeta zemeljskega paradiza.

Marksizem je z racionalnimi besedami obljubljal Novo zemljo in Novo nebo apostola Pavla; Miheličeva – Špelca – oznanja *Svet brez sovraštva*. Zupan uprizarja *Rojstvo Sveta brez sovraštva v nevihti*, t.j. v apokaliptičnem dogajanju, kakršno je napovedal evangelist Janez v Skrivnem razodetju. Kristan se v NOB drami vnema za *nov svet*. Molek govori v NOB drami iz leta 1942 že z naslovom *Z vero v vstajenje*; Kristusovo vstajenje je razumljeno kot socialno duhovno. O »sojenih« govori že Cankar, glej izraze Maksa v *Kralju na Betajnovi*, Ščuke v *Narodovem blagru*, da ne govorim o *Romantičnih dušah* in *Lepi Vidi*, v kateri je Dioniz sinteza upanjskega krščanstva in leninističnega marksizma. Upanje za obsojene – obsojeni so s stališča kapitalistične družbe kot družbe zla in hudiča – prinaša Partija, ne le in ne več KC oz. KC spet v klerofašistični različici, v Jeločnikovi SPED (rami) *Vstajenje kralja Matjaža*, kjer gre spet za (psevdo)religiozno vstajenje svete slovenske magizirane Nature.

Sin nadaljuje v istem tonu: »V vsakem človeku spi vesolje.« Kozmizem, kozmocentrizem. »Veš, kaj je kaos. Zato veš, kaj je Kozmos.« Kaos in Kozmos sta pisana z veliko začetnico. Oba sta dvignjena v sveti kategoriji. Kocbek ne išče v Tr, ki je po definiciji zunaj kaosa in kozmosa, t.j. kaozmosa; išče v Kozmosu, kar je značilno za romantično magični moment fašizma. Enako užitek v rojevanju, ki omogoča gentilistično »narodenost« v NaROD. »Zato poznaš neskončno« – poudarek je na neskončno – »slast rojstva. Rojstvo je življenje iz nič.« Fz je tako premag(ov)ani nihilizem, da je radikalno vitaliziran: v ekspanzijo Krvi, Energije, ki je v krvi, nazadnje seveda revolucionarne politične Energije, ki je tipična za KR NOB. Kocbek KR dobesedno napoveduje z barvo neba: »Tam je rdeče ozadje.«

Tako čustvujoči človek se doživlja na svet način: »Nad tabo je bilo razpeto nebo. In povem ti: nad vsakim človekom je pripravljen baldahin.« Najsvetejše ni več monštranca, ampak Človek. Človek Prihodnosti se bo rodil, »ko se bom iztrgal iz medlega vzdušja«, t.j. iz sveta Grumove dramatične, iz sveta, v katerega je Sina zaklenila Mati, enako kot v Gogi, »in utrgal večnordečo rožo«, simbol svete – lepe – močne Nature. Rojstvo Novega sveta in Novega človeka je strukturalno že kompletno dano v *Materi*; je imenovano kot »slovo«, kot zapustitev sveta Matere-Tradicije-Varnosti; zato je Revolucija. Sin ve, da »je vsakemu človeku določena ura slovesa.«

Človek ne ravna le iz svobode, iz te postaja SAPO, ampak ravna enako po določilih usode, po diktatu Krvi-Nature, kar vodi v Fz. Človek »mora oditi. Vsakdo, ki prisluskuje vsemirski zagonetnosti.« Ne pa cerkvenemu ali osebnemu – OK – Bogu. KR je v tem, da doseže, »da daleč zunaj ostane vse, kar je bilo zanj svetega do te najsvetejše ure.« Tradicija je bila sveta: Novi svet, ki ga – ki se – rojeva v uri slovesa, pa je »najsvetejši«. Na način, »da so moji koraki železno nujni.« Natančno to je trdila Partija; to je Marxov nauk o nujnem Zakonu Zgodovine, ki bo skož

Razred Proletarcev ustvarila Komunistem kot idealno družbo tisočletnega kraljestva. Tisočletno kraljestvo je seveda nacistični pojem-vrednota; Partija ne govori o njem s temi besedami, a ga udejanja – veruje, da ga udejanja –, enako kot Fz.

Leta 1941 se politično-historično-vojaško realizira, kar je povedano kot platforma in vizija že v *Sinu*: »Pred mano se odpirajo črni prepadi.« Prepadi svetovne vojne, revolucije, zla, ki v tem nastaja; Kocbek ni slep, da ga ne bi videl. Ve, da je to zlo nujno; brez njega ni uresničenja sveta, ki se more roditi le onkraj prepadov. Zajc te vere ne zmore; Jur v *Grmačah* hoče čez prepade, a se v njih izgubi, ponesreči. Da ne govorim o Grumu, čigar junaki preidejo v blodnje, Larsen itn. Kocbek – Sin – pa kaže neizmerno vero istega vitalizma, kot ga imata Zupan in Bor in ki ga je nemška in italijanska inteligenca oblikovala kot Fz, slovenska pa kot Komunistem.

Sin: »Jaz moram iz puščave v življenje.« Slovenska družba., ki jo hoče DSD (današnja slovenska desnica) vrniti, tj. Družba pred letom 1941, je za Sina-Kocbeka »puščava«, tisto, kar je treba zapustiti. Če pa sile puščave slovesa ne dovolijo, če postane Mati agresivna, kot je postala z Župniki iz *Hlapcev* iz Govekarjeve drame *Grča* in Mrakove *Anton Aškerc* oz. iz Miheličeve *Ognja in pepela*, klero fašistični padre Giovanni, in *Operacije*, duhovnik Klavora, ali iz Božičeve *Komisar Kriš*, kaplan Kregulj, ali iz Ocvirkove *Matere na pogorišču*, potem nadomesti sloves vojaški upor: KR. V vsakem primeru pa mora priti do dejanja, ki ga vizionarsko oznanja Sin: »Jaz moram skočiti čez prepad.« To je odločitev, ta osrednja vrednota za Fz in za komunistično Partijo, za decizionizem Carla Schmidta in NOB drame, kot je Javorškova (in Tiranova) *Odločitev*, kot je scenarij za film *Trenutki odločitve*. Tema odločitve je temeljna za Borovo NOB dramo, lik Matjaža Jeriša, *Težka ura*, za Miheličeve *Operacijo*, lik dr. Donata, za Kristanovo *Za nov svet*, lik ameriškega Slovenca, ki se pridruži partizanom, a enako za SPED(rame), za Vombergarjev *Napad*, lik Stotnika, za Jeločnikovo *Vstajenje*, lik Junaka in Mojce, za Simčičevo *Zgodaj dopolnjeno mladost*, lik Matjaža. Za oba fašizma, za levega in za desnega.

Razlika med Kocbekom in bolj razsvetljensko usmerjenimi NOBD (ramatiki) je v tem, da oni bolj poudarjajo vojaško komponento, laično-sekular(istič)no, Bor v *Raztrgancih*, in osebno psihološko, ki ostaja znotraj realizma, Miheličeva v *Operaciji*, medtem ko Kocbeka zanaša v sakralistični kozmizem, ki je strukturalno fašistoiden, mysticističen. Stavki, ki jih bom navedel, govorijo sami zase – Sin: »Jaz sem nosilec tisočerih življenj.« Ekspanzivni vitalizem. »Jaz sem večnostna posoda. Jaz sem svet.« Ne mundus, ampak posvečen, sakralen; ali pa oboje. »Kdor mi veže roke, greši nad človeštvom, ki prihaja.« Kot Preroka, kot karizmatičnega Vodjo se je doživljal že dvajsetletni Kocbek; leta 1941 je le vstopil v zavezo-tovarišijo karizmatične (nad)historične grupe, v OF, ki jo je sovodil, sousmerjal.

H KR prebujeno-pozvano slovensko ljudstvo-narod je »človeštvo, ki prihaja«. Kdor ga ne razume tako, ne razume, kaj je bilo bistvo – platforma, verska vizija – OF in KR. Ban Dravske banovine Natlačen, policijski komisar Polak, ideolog Slovenije, ki naj bi bila država po zgledu Salazarjeve Portugalske, duhovnik Ehrlich in podobni so za Kocbeka iz leta 1941, ki je kompletnejši Sin iz leta 1926, predstavniki človeštva, ki odмира; natančno to pa je drža-vizija – sveto prepričanje – leninske Partije. Kocbek da KR sakralen značaj, s tem pa alibizira sveto vojno (kar je

bistvo KR) zoper tiste, ki vežejo prihajajočemu človeštvu in njegovim voditeljem roke. Natlačen, Ehrlich, Polak vežejo roke, se nočejo priključiti, t. j. podrediti Partiji-OF; branijo staro človeštvo, predvojni sistem, Kantorja in Župnika iz *Kralja na Betajnovi*. Kocbek že sredi 20-ih let ugotavlja, da »grešijo«. Kdor greši, mora biti kaznovan, sam jemlje nase posledice svojih dejanj: ker ovira nujni in sveti prihod Novega sveta, Novega človeka. Sam izziva kontranasilje, ki je vsebina KR. Tega nasilja v *Sinu* še ni eksplicite; a so že posledice: Mati se ubije; posledica slovesa je nasilna smrt, čeprav je zaenkrat šele samomor. Samomor kapitalista Mirtiča, Zupanovo *Rojstvo*, je le druga plat pravične svete likvidacije gestapovca Baumanna v *Svetu brez sovraštva* in vojaške likvidacije esesovca Harza v *Rojstvu*. Enako kot v SPED: samomor Polkovnika v *Napadu*.

Likvidacija grešnikov, zaustavljajočih Prihod Novega človeka, ki je Človek-bog, je za Kocbeka v bistvu »ljubezenski« akt; kdo je dajal Partiji leta 1941 trdnejši alibi kot ravno Kocbek s takšno sakralizacijo KR? Sin: »Prakrik gori v meni z večnim ljubezenskim plamenom.« Kdor ovira in celo ubija revolucionarja, ki je sam na sebi svet v obeh pomenih, sakralen in mundus, greši nad svetom in svetostjo življenja, to je najhujša krivda, ki jo je treba kaznovati z najhujšo kaznijo. Masovna likvidacija – holokavst – nad deset tisoč vrnjenimi domobranci leta 1945 s stališča KR nikakor ni napaka, kot skušajo danes razložiti bivši komunisti, ki likvidacijo pripisujejo celo Srbom-Jugoslovanom; ampak je sveto – nujno – dejanje očiščenja svete slovenske Zemlje od mrčesa, grešnikov, zveri, zla. Je nujna posledica Pravega ravnanja. Če je KR ne bi storila, bi izdala sama sebe. Umor kršilcev Svetega, odstranitev tistih, ki so vojaško preprečevali Prihod Novega človeka, je – s stališča KR – najbolj zaslužno sveto dejanje, ne pa zločin.

Sin je v tem povsem jasen. Kocbek je natančen v viziji: »Pogledal sem se v čisti vodi in uzrl obraz«. Napoveduje prihodnost: dobo med leti 1941 in 45. »Na dnu neznane globočine se poraja obris bodočih dni. Med njimi se vije rdeča nit. Kri teče.« Jasneje KR ni mogoče napovedati. Ta kri – pobitih, likvidiranih sovražnikov in za Novi svet žrtvujočih se revolucionarjev – je le nujno dopolnilo praktika. Kar nastaja v – Pirjevčevem – Potresu, glej dramo *Ljudje v potresu*, v koncu Svetinove drame *Šeherezada*, ali v Potopu, glej Svetinovo dramo *Vrtovi in golobica*, je svet pravih svetišč; le da sta Pirjevec in Kocbek verovala v takšen Novi svet, Svetina pa ga kaže že kot blodnjo, vizijo kot SSL (samoslepilo). Sin: »Tisoče svetišč se poraja v mojem morju. Nisem sam v sebi. Veliko je, kar nosim. Nedotakljivo in neumrljivo.« Besedi sodita v religiozno sfero. Gre za stanje-čas nosečnosti, ki se mora v določenem trenutku spremeniti v Rojstvo. A ne le v rojstvo enega posameznega človeka, kot terja SAPO, ampak v rojstvo Novega sveta, ki je Komunizem; v Rojstvo skoz KR.

Kocbek-Sin kot da bi govoril iz leta 1941. »Rodilo se bo nekaj veličastnega. Prihaja z grozo in strašnim korakom. Trenutki krog naju so nosni.« Kocbekova *Groza* kot naslov-vsebina pesniške zbirke iz začetka 60-ih let je uresničenje groze, napovedane v *Sinu*. *Groza* je tako komponirana, da vsebuje oboje: vero KR in njene posledice kot negativne. *Groza* ni Zajčeva zbirka *Požgana trava*, ki pozna le zle posledice, le *Jalovo setev*. Zajčeva zbirka *Jezik iz zemlje* razume Zemljo kot *Kepo*



pepela, kar je tudi facit *Otrok reke*. Medtem ko je Kocbekova *Zemlja* iz začetka 30-ih let hvalnica Sveti zemlji, ki omogoča sveto rojstvo Novega sveta. Vizija Novega sveta pa se razkriva v človeku, ki zastopa vse, celoto, svet; v njem se je zbrala resnica sveta kot v eni točki. Sin: »Pradavnine so se zlile vame.«

KR »pride nepričakovano«. Njen »pogled te omami in potegne v breztalni vrtinec.« To ni kaos KR, kakor ga uprizarja Kmecl v drami o NOB, v *Marjetici*, ki ima značilen podnaslov *Smrt dolgo po umiranju*. Kocbek oznanja premaganje smrti; Vstajenje. – Kaos KR kaže Šeligo v dramah *Ana* in *Volčji čas ljubezni*. Kar ima Kocbek za čas ljubezni, razkrije Šeligo kot volčji čas; to stori tako, da odkrije v sinu oz. v hčeri, v Geni, volkuljo, čekistko, v likvidatorski Špelci zgolj zločinko; Kocbekovo Mater poisti s Sinom oz. jo naredi za resnico Sina in Hčere, Borovega Matjaža, *Ura*, in Miheličeve Špelce, *Svet*.

»Breztalni vrtinec« je za Kocbeka le nujna dodatna oblika novega Reda; kaos prehaja v Kozmos. KR obvladuje kaos. Kocbek ne prizna sveta *Ane*, ki je svet ljudožercev, podan že v Strniševih *Ljudožercih*. SPD ne verjame, da je mogoč uspešen kozmos kot to svetni red polisa oz. verjame to šele okrog leta 1990 v projekciji DSD kot regresa k predvojnemu meščanstvu in k predkoncilski KC; a tega ne izpove v dramatiki, le v politični ideologiji. Dramatika udov DSD ostaja nihilistična, skleptična, desperatska, kar je tipično za intimo fašizma; tudi za Hitlerjevo oboževanje svete Smrti v Wagnerjevem ciklu Somraka bogov.

Kocbek idealizira in celo idilizira, kar je značilno za njegovo NOB poezijo, tudi za *Tovarišijo*; to so Špelčine sanje-videnja v *Svetu*. Sin v vrtincu ne vidi zla, ampak poudarja njegovo odrešilno plat; kri, ki steče – ki mora steči – v KR, je le porodna. To videnje, ki je s stališča SPD blodnja, omamlja; je fascinacija; fascinacija pa je temeljna vrednota-metoda fašizma. Vidčeve sanje: »Tako tiho in toplo te objame« – ta vrtinec –, »da ne slišiš nič, ko se odpro vsa vrata in okna, da vidiš v neznano deželo. In zdaj sem poln svetega vzdušja neznanih ljudi in neznanih toplih vetrov.« To je svet tisočletnega kraljestva.

Nista pa Kocbek in Sin slepa, da bi zgolj idealizirala in idilizirala. Poznata tudi temno plat KR – Sin; »Grizem temo, bičam svojo kri in podiram nekaj, kar mora pasti.« Mora pasti: gre za železno nujnost Sveta-Zgodovine, v katero enako trdno verujeta Kidrič in Kocbek. V *Tovarišiji* in *Listini* beremo, da sta oba enako verovala v Absolutno prihodnost. Ta pa je dosegljiva le s »Potresom«. Sin: »Čuj, zdaj je v naju samo še človek.« Humanizem je za KR pogoj; Bog v *Materi* ni tematiziran. »Ali čutiš potres, ki je razgibal najini duši? Ali si videla temelje, ki so zazijali daleč pod nama?« Natančno o tem govori Marx v *Komunističnem manifestu*, ko načrtuje razbitje temeljev starega sveta; o tem govori Borova NOB poezija, o istem dinamitu, ki ga je treba vtakniti v te temelje. Novi svet je treba zgraditi na povsem novih temeljih. Zato je potres nujen. Treba ga je priklicati, sprožiti – z revolucionarno akcijo, kot oznanjata že Ščuka in Maks v *Blagru* in *Kralju oz. Dioniz v Vidi*.

Ko sveti človek – revolucionar – predvideva (re-konstruira) Novo prihodnost, čuti mistično ekstazo; Hitler jo je čutil še v uri smrti, ko si je predvajal Wagnerjevo glasbo. V svetosti je zmerom oboje: fascinans in tremendum, vera in avtodestruk-

tivizem kot vsebina mazohističnega mortualizma in viktimizma. Sin: »Moje roke krožijo in objemajo veliko kraljestvo«, tisočletno kraljestvo, ki traja, kot antična Babilonija, stoletja, potem pa ga potopi Svetovni potop, kot uprizarja Svetina v *Vrtovih*, ali kot se razkroji FD v kaosu, v nečem, kar sam imenujem *Potop s spermo*, v Poniževi drami *Spolno življenje grofa Franja Tahija*. Tega Kocbek leta 1926 noče videti; noče napovedovati črnega scenarija, kot ga Grum. Enako optimističen je kot Kreft v *Grakhu*. Gre le za dve plati istega: KR.

KR pomeni tudi osvoboditev iz ječe stare družbe, ki je despotska, v tem zločinska; kot takšno jo kaže že Cankar v *Blagru*, v *Kralju*, v *Hlapcih*. Mati v *Materi* je ječarka – Sin: »Doslej si me imela zaprtega v kletki kakor mladega orla. O, ko bi vedela, kako se trga v meni naglo razvezana mladost. Kako se trga plaz za plazom in drvi v svobodo.« To je že Revolucija. »Luč za lučjo se prižiga v mojem telesu, vsak atom raste in hoče vedno novega, svežega zraka in vprašuje po kronanju čistega telesa: o kdaj?« Revolucija je telesna, a to Telo je čisto, religiozno. Čiščenje – čas čiščenja, o katerem govori *Mati* – je osnovni pojem v Fz; purizem ne le Rodu (Rase), ampak duše kot duše Rodu. Nedeljivo sveto telo Zemlje–Krvi ni le sveto, ampak mora biti tudi čisto, očiščeno zla, tujstva.

Vendar pa revolucije, ki jo oznanja Sin, ne smemo gledati le kot napovedi socialno historične; je tudi – in ne manj – personalna. Gre tudi za rojstvo SAPO.

Sinovega upora zoper Mater ne smemo razumeti le kot upora nove generacije zoper staro; gre tudi za to, vendar sta socialna in biologistična razlaga prekratki. SAPO sploh šele more (začeti) nastajati, ko se izvrši prelom med Materjo kot despotom, ki ne pusti otroku osamosvojitve, na eni strani in otrokom, ki se mora iz odvisnika preoblikovati v samostojnega, na drugi strani. Šele SAPO omogoči nastanek OK. OK ni mogoče, če ga ne tvorijo SAPO, vsaka SAPO pa je obenem verska (z vero v Boga) in umska (z radikalno ARF). Prehod iz PS (plemenske skupnosti) – oz. – intimne – družine, delane po modelu PS, v LD (liberalno družbo, ki je lahko libertarna, lahko libertinska in/ali oboje), se dogodi tako, da Sin preneha biti opredeljen družinsko biološko, kot sin, kot otrok, kot del Rodu, in postane SAPO, tj. preide na drugo raven. To se zgodi tudi z OK Bogom, ko Jezusa na križu zapusti rodovni poganski bog Oče, sin pa se osamosvoji, ker je pogoj, da ohrani vero v Boga, le v tem, če Boga odkrije v svoji vesti-duši-notrini, ne pa več kot zunanji Zakon Rodu-Družine. V tem pomenu je Jezusova radikalna zapuščenost na križu preizkušnja in pogoj za oblikovanje-eksistenco šele zares transcendentnega Boga. Nastanek takšnega Boga in SAPO ni le paralelen, ampak izvira iz iste strukture; ima isto strukturo.

Emancipacija se dogaja na dveh ravneh: na osebni in na socialno-grupno-kolektivni. Partija poudarja predvsem socialno-historično-razredno kolektivno, libertarna opcija, a tudi personalistično krščanska, ki jo je Kocbek razvil v 30-ih letih, pa osebno. V *Sinu* sta, več kot nakazani, dejansko že razviti obe. Osebna – Sin: »Mati, jaz hočem svojo pravico!!!« Pravica je pojem tosvetne emancipacije; brez te OK drža nima »materialne« – socialne, psihološke – baze. Mati: »Kdo ti jo brani?« Sin: »Vi vsi mi jo branite.«

Brani mu jo celoten represivni avtoritarni paternalistični-maternalistični sistem, dedovan še v 20. stoletju iz FD; sistem gospodstva Cerkve in Države, Vzgoje in Tradicije, Navad in Okolja. Ta sistem je blok, ki tišči vsak poskus emancipacije navzdol. Kako močen je ta pritisk, uprizarja Grum, v čigar dramah se ljudje ne zmorejo emancipirati oz. prehajajo namesto v osebno (ali razredno) akcijo v blodenje, Larsen, Gapit, tako rekoč vsi.

Nekateri sinovi so ocenili, da je osebna emancipacija tako dolgo nemogoča, dokler ne da pogojev zanjo razredno socialna KR. To je bilo stališče Krefta in Dušana Kermavnerja; oba sta kot otroka liberalnih družin spoznala, da postane človek, če se omeji na osebno osamosvojitvev-osvoboditev, libertinsko-egoistično-privatističen posameznik, hedonist (glej Berto in njene v Remčevi drami *Kirke* iz začetka 20-ih let, glej Iris in Sava iz Miheličeve *Ognja*), kar pa je s stališča univerzalne in radikalno etične humanitete (humanizma) deformacija, stranpot. Šele s socialnim odporom kot emancipacijo razreda Proletariata, tj. izkoriščanih, zatiranih, ubogih, sužnjev, glej akcijo Maksa, Ščuke, Jermana iz *Kralja, Blagra* in *Hlapcev*, je dana osnova za nadaljnjo in šele zares učinkovito emancipacijo SAPO.

V realiteti do tega ni prišlo, Partija se je refevdalizirala, redespotizirala. Vendar pa je del emancipacije opravila, že s tem, da je podrla stari fevdalni cerkveni sistem; da je pokazala s tem možnost, da tradicionalni sistem, ki je trajal tisočletje, od začetka fevdalne KC na Slovenskem, glej Turnškovo dramo *Potujoči križ belih menihov*, pade. Partijski je trajal le pol stoletja. A že v drugem desetletju svoje eksistence je omogočil notranjo ARF – z dramami, kot so Javorškovo *Povečevalno steklo*, Božičev *Človek v šipi*, Smoletovo *Potovanje v Koromandijo*, Kozakovi *Dialogi*, Zupanov *Aleksander praznih rok*, Torkarjeva *Pisana žoga*, da ne govorim o Mrakovih dramah *Razsulo Rimljanovine*, *Rdeča maša*, *Marija Tudor* in *Revolucijska tetralogija*. – SPED ne štejem sem, saj v njej ni ARF. Izhaja iz partijski že od začetka nasprotno pozicije; iz obrambe Matere.

Sin nadaljuje: »Vem, da je ne branite« – preprečujete dostop do lastne pravice – »hudobne duše in iz zlega namena.« Kocbek razume KC; ko dramo piše, je še semiščenik. Mati dela iz dobrega namena: da bi sina čimbolj obvarovala pred nevarnostmi življenja; ne zaupa mu, saj pozna iz izkustva strašnost naključij in zla. Celo sama bi se žrtvovala, le da bi sina obvarovala zla; a kaj ko s takšno žrtvijo le še utrjuje svojo oblast nad nedozorelim otrokom; odtod kar se da uspešni cerkveni načelni viktimizem. Mati – KC, stara družba – je pri tem celo tragična (ni le zločinska), posebno tedaj, ko sama ugotovi, da je jalova; da njen trud pomagati otroku nima več notranje moči; da Mati nima več mleka, mleko je simbol njene materinskosti, tega, da lahko otroke nahranjuje s smislom in s sabo.

Ta tragedija se zgodi v *Materi* povsem jasno: anagnoresis ob Materini posušitvi, samospoznanje, na osnovi tega ARF, ki pa vodi v AD (avtodestrukcijo). Ko Mater Sin pozove – »v divji grozi poklekne pred mater, ves razbičan: Mati, ali imaš kaj mleka v sebi? Saj si mati. Daj mi ga! Tvoj otrok je žejen....! Mati onemi, prime se krčevito za prsi: O – o – o, nimam ga! Zgrudi se na divan. Sin (čez nekaj sekund s spremenjenim glasom): Žena, ti nisi več mati!... Čuj, zdaj je v naju samo še človek.« Oba sva – ali vsaj jaz, ki na to dematernizacijo matere pristajam –, le človeka, torej

v možnosti, da iz Družine-Rodu, iz razmerja-para Mati-otrok postaneva SAPO. Mati na to ne pristane; ni se zmožna odpovedati svoji vlogi Varuhinje. Zato se ubije. Sin pristane. Zato se odpre pot, po kateri bo napredoval do SAPO, ki je homo multiplex, tj. kompleksnost več eksistenc in vlog hkrati.

To pot označujejo na začetku Ščuka iz *Blagra*, Ivan Gorjanc iz Kristanove *Zvestobe*, na koncu Kristijan iz *Afere*. Katoliška dramatika, Krek v *Treh sestrah* in *Ciganu-čarovniku*, celo Finžgar v *Naši krvi*, pa nasprotno dokazuje nujnost-etičnost (edino pravilnost, edino možnost) modela, v katerem Varuh(inja) ščiti nesamostojne, otroke; tj. fevdalni model razmerja med Zaščitnikom, ki v realiteti postaja despot, Župnik iz *Hlapcev*, a že Herman Celjski v Jurčičevi *Veroniki Deseniški*, in ščitencem, ki v realiteti postaja odvisnik, nikoli ne dozori, regredira ali v hlapca, v verno podložno ljudstvo, glej Slovence v Iskračevi drami *Andrej Turjaški*, ali pa v avtista, glej Grumove like, v *Gogi* materinega sina, ki igra Ibsenove *Strahove*. To, da Mati-Varuh nima »zlega namena in hudobne duše«, je kvečjemu še dodatna zapreka otrokovi emancipaciji, saj ga veže etika, hvaležnost do žrtvujoče se in ljubeče matere. Glej Meškovo *Mater*, ki prehaja tudi v model partijske matere; glej Klopčičevo *Mater*.

Kocbekov Sin preide v napad na Mater, v radikalno kritiko. Tak Kocbek bo postal vogelni kamen KR: »Toda zdaj ste trudni. Zakaj ljubite vsakdanjost? Zakaj nas zaklepate vanjo?« V staro družbo, v Konvencijo, v prostore, kjer primanjkuje zraka. »Zakaj ugašate vsako luč?«

Liberalizem – Aškerc v dramatični pesnitvi *Primož Trubar*, Govekar v drami *Grča* – prinaša svobodno misel, razsvetljenje; to je razsvetljenje: Les lumières. Tudi gnoza. To je temà, ki jo očita osvobajajoči se svet svobodne misli in svobodnega človeka Cerkev. »Ali ne čutite, da nas duši?« Vrsta stavkov je nenavadno sorodnih kasneje nastali *Gogi*. »Ali ne čutite, da je zrak skozi tisočletja že ves predihan?« Kot da bi brali *Grčo*. »Potem pa še pridete do naših mladih src. Hočete vstopiti in ste nasilni.«

To je nasilje despota, ki ga podrejeni doživlja kot smrtno ogrožajoč. Ni čudno, da se potem odloči za kontranasilje (prvi v vrsti upornikov je Ščuka, *Blagor*), ki nazadnje, ker z etičnim uporom Jermanovega tipa, *Hlapci*, emancipirajoči otroci niso uspešni, preide v vojaško revolucijo kot radikalni kontra teror, kot revolucionarni teror krvave revolucije, kot jo zagovarjata Štih in Kajuh v *Materi* in razkrinkuje SPED, Jeločnikova *Simfonija iz novega sveta*, Branka Rozmana *Roka za steno*, Simčičeva *Mladost*, te drame od zunaj; od znotraj (iz ARF) pa Kozak v *Dialogih* in *Aferi*, Hofman v *Noči do jutra*, Rupel v *Jobu*.

Sin govori v istem monologu enkrat kot predstavnik-ud generacije otrok – v perspektivi zatiranega Razreda –, drugič kot PO. Med obojim marsikdaj niti ne razločuje. Kocbek se leta 1941 zavestno odloča za KR, ker je prepričan, da brez socialno kolektivne revolucije osebna obvisi v zraku in je abstraktna ter zasebna. V tem se moti, saj se Partija rekolektivizira in depersonalizira; a se tudi ne moti, ker KR vendar spodbije samoumevnost oblasti, ki je bila prej prepričana, da je od boga. Brž ko ljudje ponotranjijo marksistično – že liberalno, a ta zaradi premočne

fevdalne KC na Slovenskem do leta 1941 ni prodrila-trditev, da je (mora biti) oblast od ljudstva, je mogoče oblast zamenjati, ne da bi človek s tem grešil zoper osnovno versko etiko, zoper boga, kot je to učila fevdalna KC.

Sin: »Glej, vsaka beseda, namenjena otroku, me tesni. Jaz nisem več otrok.« Brž ko se je odločil, da ni in noče biti več otrok, si je omogočil, da ne bo več otrok; zavest je pogoj akciji. *Mati* uprizarja trenutek nastanka te prelomne zavesti, ki je sama prvi in najmočnejši upor zoper samoumevno pripadnost otroka otroštvu in varuštvo. Dejanja revolucije oz. emancipacija kot empirično konkretno dejavne sledijo; sledijo v dramah upora-revolucije, v Kreftovem *Grakhu* in *Puntariji*, v Zupanovem *Puntu*, v Miheličeve *Operaciji* in *Ognju*, lika Donata in Tanje. Diferencirano celoto nastanka zavesti o nujnosti odhoda iz konvencionalne brezdušne tradicionalne družbe in nastanka dejanja odhoda poda že Cankar v *Romantičnih dušah*, v liku dr. Mlakarja. Isto odločitev uprizarja Kozak s Kristijanovim uporom Komisarju v *Aferi*, Smole z *Antigono*. Tudi Javoršek v *Steklu*. Seveda prvi Mrak v liku Fedje v *Rdeči maši* oz. že zdavnaj prej z likom Njega v *Obločnici, ki se rojeva* in z *Ivanom Groharjem*.

Sin: »V tvojih očeh sem še vedno otrok. Zaprt sem v tej hiši kakor samostanec, ki je zakopal dušo v svobodni stepi.« Kocbek doživlja kot semeniščnik svoj položaj kot ječo. Razumljivo je, da je moral izstopiti iz lemenata in iz tradicijske katoliške družbe, saj je tedaj še liberalno slovensko družbo – 20-ih let – doživljal v primerjavi s KC kot svobodno stepto, sicer kot nevarno, v nji se klatijo zveri, prostor obvladajo najmočnejši kot najbolj brezobzirni, Kantorji, lik Ivanovega očeta tovarnarja v *Plamenici*; a kljub temu je stepta svobodna, torej korak naprej od nesvobodne cerkveno fevdalske ječe.

Kocbek natančno določi realnost slovenstva v 20-ih letih: »Telo je sicer svobodno, duša pa omaguje pod silo vzdušja.« Jugoslavija je v 20-ih letih parlamentarno strankarska država; po eni strani kot kraljevina avtoritarna, velikosrbsko integralistična, po drugi pa vendar liberalna. A kaj ko vlada v dušah – navadah – Slovencev še fevdalna hlapčevska miselnost; najradikalneje se kaže v *Gogi*; tudi v *Pohujšanju* kot mentaliteta Šentflorjancev. Da bi mogel Slovenec postati SAPO, kakor je Amerikanec v ZDA v duhu Jeffersona ali Anglež v duhu Shawa, glej *Hudičevega učenca*, mora najprej izvesti duhovno revolucijo, to pa so bila 20. leta na osnovi Cankarjeve, a tudi Kristanove predvojne dramatike. *Plamenica* in *Mati* sta vidni drami te duhovno-eksistencialne emancipacije Slovencev kot PO.

Sin se zave, kje je vzrok njegovega odvisništva – Materi: »Vse tvoje besede mi sedijo na tilniku.« Kar ima KC za božjo besedo, se skaže v realiteti kot sredstvo za maternalizem-paternalizem, *Hlapci*, *Grča*: če ne celo za despotizem. »O, vem, vse imam na razpolago« – v idealnem primeru socialno zavarovanega in gmotno visokega položaja otrok-delavstva v družbi krščansko socialne varnosti, kakor jo je programiral Leon XIII. in apliciral Krek na osnovi Leonove okrožnice *Rerum novarum* in kakor jo je dramatiziral Medved v drami *Sreče kolo*, v kateri so delavci podani kot srečni, pomirjeni, varni otroci pod krščanskim podjetnikom Leviničem. »Toda najvažnejšega nimam.« To najvažnejše je svoboda, s tem avtonomija, s tem

šele možnost za neposreden stik z Bogom kot osebo in ne več z bogom kot sveto bitjo svetega Kolektiva-Institucije.

To najvažnejše je tudi novi kolektiv-grupa, tvorijo ga dodanašnji otroci, ki so postali PO, a težijo k tovarišiji. Kocbekova medvojna *Tovarišija* ima osnovo, kot vse ostalo, že v *Materi*. Sin: »Tam daleč« – daleč od zaprtosti v Rod-Družino konservativnega tipa – »se družijo fantje in pojo pesmi.« Ti fantje so cilj tudi Kreku, recimo v *Ciganu*, ali anonimnemu dramatik, ki je napisal zvesto v Krekovem duhu dramo *Za križ in svobodo*; in kasneje komunistom, glej partizanski ali ocfarski kolektiv v Kocbekovi agitki *Večer pod Hmeljnikom*; ali pojočo četo partizanov v Canjkarjevi drami *Za svobodo*. Oba modela omenjam skupaj, ker se v NOB(D) SAPO že umika iz programa in realitete. Kocbek v *Sinu* sicer razločuje SAPO in tovarišijo kot pozitivno, a ju vendar družijo. Prav to združevanje obojega ga je pripeljalo v NOB KR, medtem ko Mraka ne. Mrak se je opredelil le za odnos dveh SAPO, pa še ta se ne posreči, ne v *Begu iz pekla*, Verlaine-Rimbaud, ne v *Van Goghovem Vidovem plesu*, Van Gogh-Gauguin, ne v *Emigrantski tragediji*, Karel-Ana. Za Mraka je rešitev v razmerju dveh, ki je razmerje človek kot SAPO in Bog kot SAPO; *Proces, Herodes Magnus*. Celó v drami *Evangelist Janez* ne slika občestva-tovarišije apostolov, ampak osebni odnos med Janezom in vstalim Kristom. Enako v *Apostolu Petru*. Peter in vstali Kristus se srečata v Rimu, ko Peter beži pred svojim poslanstvom in samoprivikrivo vpraša Jezusa: Quo vadis, Domine?

Mrak ostaja osamelec, Kocbeka pa privlačuje pozitivna tovarišija – Sin: »Njihova rast« – rast fantov – »seje gibko radost in vznemirja nežna srca za gardinami.« Zato človek nežnega srca, Sin in Kocbek, zapusti družino, Mater in odide k fantom, k OF, v ilegalo, v hribe: k tovarišiji KR. Kot Zupan k razredu Deževnikov, kmetov-delavcev, v *Stvari Jurija Trajbasa*, v partizane v *Rojstvu*. Kot Miheličeva od *Sveta do Operacije*, od Mime prek Tanje do dr. Donata. Kot Ščuka v *Blagru*; kot Gorjanc v *Zvestobi*. Kot Kristan v drami *Za nov svet*.

Treba je prebiti stene ječe; kdor jih ni zmožen prebiti – uiti Materi –, zapade usodi Grumovih junakov. Sin: »Mati, jaz sem preklet. Nimam vsega tega, kar je fantovska last. Iz tegobne omame bledim..... Ven iz mene mora vse to zadržano.« Materina ljubezen ga le ovira. Mati: »se ga krčevito oprime: Otrok, bolj te ne more nikdo ljubiti na svetu, kakor te ljubim jaz!!! Jaz sem zemlja. Težka. S svojim telesom sem te grela. S svojo krvjo sem te hranila. S svojim mlekom sem te dojila. Ah, iz sebe sem te vzela.« Zato noče Sina pustiti, da bi postal on sam, SAPO; hoče ga vrniti vase, v svojo maternico, celo v spolovilo, kar stori kot Šamuramata v *Vrtovih* dobesedno; sin ji zaplodi otroka. A ko vidi, da se ji upre tudi Hči – kompletna revolucija –, jo hoče kaznovati z zadnjim, kar ji je še na razpolago: da bi oba do smrti nosila krivdo, zavest-greh, da sta jo ubila, prisilila v smrt. Mati »govori iz vročice: Dovolj je čakanja. Poslušajta: jaz sem Mati. Žejna sta. Zato pijta mojo kri!!! (Ustrelji se v srce in se zgrudi na tla.)«

Kot sem omenil, Kocbek to realno osvobojanje sakralizira; to je njegova fašistoidnost. Najprej sin noče prevzeti nase krivde za to, kar se dogaja; s stališča OK bi jo moral. Sin torej, še ni dovolj SAPO. Kot fašistoiden ne bo nikoli dovolj SAPO; zmerom bo prelagal krivdo na druge, na Varuha, na tiste, ki so ga – predolgo – ob-

vladovali; enako počne tudi Partija, ki je v tem globoko fašistoidna. Sin: »Moje srce je pred tabo kakor boječa ptička.« Žal je bilo do ne tako majhne mere tudi Kocbekovo srce – vse do konca – prenesamostojno pred Partijo, pred Kidričem, ki je novi paternalistični gospodar-despot, Komisar iz *Afere*. Emancipacijo je izvršil šele Zupan v *Aleksandru*, dokončno pa Smole z *Antigono*, s samim likom Antigone, in Kozak z *Afero*, z likoma Simona in Kristijana. Kristijan je OK kristjan; krivdo vzame nase, pa vendar ne popusti pred Komisarjem-Očetom-Materjo. Ker Kocbek tega ni zmožen izpeljati, mora svoj kljub vsemu polovičarski, ne dovolj radikalni prelom s Tradicijo zaviti v sakralistično kozmično retoriko. Tu je vir njegovega sakralizma; enak vir, kot pri današnjih slovenskih sakralistih.

Sin: »Nisem jaz kriv. Ni srce samo krivo. Vi ste krivi, ki ste ga uspavali tako dolgo.« Prav to odklanjanje lastne krivde in pripisovanje krivde drugemu kot nasprotniku vodi Kocbeka v KR, ki je strukturirana po modelu bratomornih dvojčkov, Eteokla in Polinejka iz Smoletove in Jovanovičeve *Antigone* ali Jelka in Elka iz Snojeve drame *Gabrijel in Mahael* ali iz Ocvirkove *Matere na pogorišču*. Bratomornost je mogoče odpraviti šele tedaj, ko vzame človek krivdo nase in je dovolj močan, da jo nosi; Kristijan, Andrej iz Mrakove drame *Andrej Chenier*. Ta drža postaja tragična; a ravno s tem v duhu OK. Kocbek pa ni zmožen tragedije; tudi v poeziji ne. Vse se mu usklaja v absolutno Harmonijo. Z vidika, na katerega opozarjam zdaj, je to Vseskladje vprašljivo. Je – tudi – alibi za slepoto pred nujnim spoznanjem tragičnosti sveta, pasijona, ki vršiči v zapuščenosti Bogočloveka od boga Očeta. Je beg pred skrajno zavestjo človekove izpostavljenosti zgolj Bogu in nič. Ker tega Kocbek ne zmore, ostaja v delu samega sebe fašistoiden. Prav Fz je namreč izraz za človekov beg pred SAPO in njenimi – tragičnimi – konsekvencami v sveti Kolektiv NaRODa, Razreda, Cerkve.

To razbiram(o) iz nadaljnjih Sinovih – a tudi drugih – besed: »Zdaj se je srce prebudilo.« A to prebujanje ni le osebno; dramatik ga vidi v luči kolektivne svetosti: »V njem je zazvonilo k polnočni daritvi. Čakam svetega dejanja.« Dejanje za SAPO je človeško in božje, laično in božje, nikakor pa ne sveto, tj. magično. Kocbek zaostane pri magično-sakralnem; zato lahko postane v 80-ih letih platforma za gentiliste, za oba Hribarja in Novo revijo; ne pa za Rupla, ki percipira-recipienta Kocbeka povsem drugače; glej njegovo dramo, ki ima za motiv Kocbekovo usodo: *Prepovedana igra*. SAPO in reitualizacija se izključujeta. V svetem se vrne iracionalizem Skrivnostnosti, fašistoidne izbranosti in ezoterizma. »Ne, ne da se povedati.« Tu je konec razsvetljenke drža, ki je osnova krščanskemu personalizmu; konec ARF. Začetek fascinantnega prepuščanja svetim silam Usode, Kolektiva. »Za to sveto dejanje ni besed.« Le čuti-čustva-vzdušja: ekstaza pesniškega mišljenja, ki je kot predsokratsko participativno in predmetafizično, predracionalno, predrefleksivno. To pa je pogoj za regres v ponovno nesamostojnost, kar je osnovna poteza vsakega fašizma (in komunizma kot oblike fašizma).

Kocbek ni le to; je tudi nasprotje fašistoidnosti. Navajani monolog konča Sin s priznanjem: »Ponoči sem ves drugačen kot podnevi.« To je Kocbekova temeljna dvojnost, ki jo sam sicer harmonizira, a ostaja obenem (raz)ločena; tudi v kompoziciji *Groze*, pa v novelah *Strahu in poguma*, posebno v *Temni strani mesca* in

*Blaženi krivdi*. Ponoči je, metaforično rečeno, fašistoiden (komunistoiden), podnevi je človek ARF in SAPO. Mater je to jasno: »Fant, v tebi je silen dvoboj.« Sin: »O, moje razklano srce... Vse je razklano. Vse ima dve polovici ... Dve razklani polovici se privlačita in spet odbijata, božanstvo in zver. Planil bi v svobodno vseмирje«, tj. alibi – SSL kozmocentrizma kot sakralizma, »pa čutim silno težo.«

Ne gre le za nasprotje med *Zemljo* in – Strniševim – *Vesoljem*, med dvema pesniškima zbirkama, ki sta obe nemalo sakralistični; Strniša je nazadnje regrediral v magizirajoči kozmizem. Gre bolj za razliko med SAPO in svetim neosebim. Kocbek čuti, da je »raztrgan«, a to rešuje na dva načina: z regresom v sveto tovarišijo in s prehodom v krščanski personalizem. Obe rešitvi gresta skoz stanje »čiščenja«, le da prva dejansko, druga pa nedosledno, odtod regres v rearhaizacijo. Na eni strani se »bolečina objema z radostjo« in prihaja do značilno fašistoidne nerazločljivosti. Na drugi pa se vse diferencira z ARF, a ob nihajoči veri v OK Boga. Ker je Kocbeku nemalokrat manjkala, se je vračal k neosebnemu bogu Komunizma in NaRODa. Odtod strahotna redukcija Kocbekovega sveta v *Večeru pod Hmeljnikom* kot partizanski časnikarski agitki, ki zagovarja nerazločljivi kolektiv ideal(izira)nega Komunizma in svetega Slovenstva. Kar je sicer Skladje, a ideologizirano, konstrukt, ki se je kmalu, že med vojno, že v Mrakovem *Maratu* in *Rdeči maši*, kmalu po vojni pa v Majcnovi *Revoluciji*, razkril kot SSL in blodnja.

#### SUMMARY

Kocbek's early drama *Mati in sin* (Mother and Son) is (besides his other early drama *Plamenica* [The Torch]) a watershed in the Slovene drama of the 1920's. The drama deals with a son's decision to liberate himself from his mother's totalitarian guardianship, and this Mother, transposed to the social historical level, represents »the old«, i.e., she is a political or/and Church despot. This calls for an absolute Change, Overturn of Man and the World, which was in 1941 promised and materialized only by the Communist Party, which, in Slovene lands, connected Marx and Münzer, enlightenment and sacral magic. This religious-intellectual, general-special synthesis is typical of the Slovene War of National Liberation, which is in itself autochthonously also a communist revolution, as well as for Kocbek. This is where Kocbek's inclination towards (leftist) fascism originates, towards ecstatic sacralization of Blood and Earth, Man and Nature-Cosmos; he gives a character of holiness to the communist revolution, hence finding an alibi for the holy war as a just tyranny over the people who try to prevent the coming of new humanity. – The revolution proclaimed in the drama by the Son, is at the same time a personal revolution; emerging from it is a free and autonomous individual personality, to which the opportunities for a personal relationship with God are opening. Along this line Kocbek is a Christian personalist, his typical peculiarity being that he unites – synthesizes Comradeship and autonomous Personality. However, his break-up with the Tradition is not radical, therefore he cannot wrap it into a sacral-cosmic rhetoric, in his sacral biovitalism he loses his personal God and returns to energetic-ecstatic god of Communism and Nation. This leads him to grave reductions, as demonstrated in his World War II agitational piece *Večer pod Hmeljnikom* (A Night Bellow Hmeljnik), which defends the inseparable union of ideal(ized) Communism and consecrated Sloveneness. Post-War Slovene drama soon exposed this ideological construction as an erroneous self-deception.



## RAZVOJNA ČRTA KRAKARJEVE LIRIKE

V liriki Lojzeta Krakarja (1926–1995) lahko sledimo vsem temeljnim fazam razvoja povojne slovenske lirike, čeprav jih je uresničeval na svoj osebni način in z močno vezanostjo na tradicijo. Evolucijski proces je opazovan na štirih paradigmatičnih besedilih Krakarjeve poezije. Pozornost je usmerjena k tematiki in stilu, še posebej k razvojnim spremembam v metaforiki.

In lyrical poetry by Lojze Krakar (1926–1995) one can observe all the fundamental phases in the development of post-War Slovene lyrical poetry, despite the fact that he realized them in his personal way and with strong ties to tradition. The evolutionary process is observed in four paradigmatic texts from Krakar's poetry. The attention is focused on the themes and style, particularly on the evolutionary changes in his metaphor.

Razvojna črta prvih obdobjev povojne slovenske poezije je močno razvidna, skoraj paradigmatična prav v liriki *Lojzeta Krakarja* (1926–1995), pa naj jo opazujemo s tematske ali stilne ravni. Ta črta poteka čez celo vrsto značilnih postaj: od zgodnje povojne, tako imenovane »graditeljske poezije« pa mimo različnih stopenj »intimizma« do moderne lirike z močno destabilizacijo subjekta in od tod v post-moderno poezijo, obrnjeno v novo transcendenco. Pričujoči zapis poskuša zarisati ta razvojni lok ob izbiri štirih značilnih besedil.

Naj bo za izhodišče Krakarjeva *Cesta mladosti 2*, prvič objavljena v *Novih obzorjih* leta 1948, zatem pa v njegovi prvi zbirki *V vzponu mladosti* leta 1949.

Tematika pesmi je za tisti čas in za pesništvo mladih tipična: delo prostovoljnih mladinskih delovnih brigad pri velikem državnem projektu, gradnji moderne avtoceste Zagreb-Beograd, ceste »bratstva in enotnosti«, kot se ji je reklo, projekta z globalno politično in v nekem smislu mitizirano vsebino. Temeljna ideja pesmi je scela ustrezala temu zgodnesocialističnemu projektu in je bila povedana jasno. Gre za idejo skupnega dela mladih za obnovo domovine, in še nekaj več, je vera v delo kot zanesljivo skupno pot v srečno bodočnost sploh, je »pot v vekove«, kot napove sklepni stih prve kitice. Ta metafizika trdega, garaškega kolektivnega dela s krampi in v znoju dobi sredi pesmi svoj čisto razločen transparent: »Za sé in za sinove!«. Preprosta semantika pesmi je določala tudi njen izraz. Jezik je v bistvu enoumen, na eni valovni dolžini in sposoben najširšega komuniciranja. Lirizacija besedila je zelo skromna in trdo privezana na pripovednost in opisnost, ki sta tolikšni, da bi slikar realist brez težav narisal upesnjene prizore, dogajanje in mlade ljudi, ki so zraven. Metaforika je slabo razvita in konvencionalna. Vodilna, naslovna metafora *Cesta mladosti* niti ni osebna, temveč takrat že leksikalna, časopisna metafora, dogovorjena za označevanje velike cestne akcije. Tudi gramatikalni ustroj sporočanja je značilen: izbrana je množinska *mi* oblika, edninskega subjekta ni nikjer. In smer sporočanja, to se pravi »implicitni bralec« ali poslušalec, je množica, recimo mladih brigadirjev ob večernem tabornem ognju ali drugih bralcev skupnega časopisa. Vsemu temu seveda ustreza tudi glavna razpoloženska intonacija, ki je zanos, in

slog, ki je privzdignjen in govorniški, primeren za recitacijo na prostem ali v dvorani.

Z roko mladostno krčimo gozdove  
in šumno rušijo na tla se hrasti,  
kot zid poslednji, ki še mora pasti,  
da skozenj skrčimo si pot v vekove.

Oblika pesmi je strogo izmerjena in disciplinirana v sonet, in sicer v sonet brez notranje antiteze, saj njegova vsebinska gibljivost poteka samo od miselne teze v začetku do čustvenega vzpona enake misli v koncu, torej po črti premo stopnjevane harmonične retorike.

Po vsem tem bi se dalo reči, da je pred nami bolj dokument časa kot poezija nadčasovne vrste. Vendar ta sodba na postavlja pod vprašaj resničnosti ali neresničnosti takratnega avtorjevega doživetja, se pravi moralne identitete besedila. S Krakarjem sva se v tistih študentskih letih kot kolega na univerzi in prijatelja razmeroma veliko družila in spominjam se, da je bil pri njem zanos te vrste lahko resničen, v trenutkih tudi čez mero utopičen, lahko pa tudi v hipu spodrežan in sesut v depresijo. Toda res je prav tako, da pesmi te vrste pozneje ni sprejemal v svoje izbore. Tudi omenjal jih je redko in če jih je, je govoril o njih s humorno ironijo kot o svoji »kramparski poeziji«, eni izmed mladostnih epizod.

*Kolodvorska restavracija*, ki je prvič izšla v *Naši sodobnosti* leta 1959, zatem pa v Krakarjevi drugi pesniški zbirki *Cvet pelina* leta 1962, naslovljeni izrazito deziluzionistično, pomeni konec zanosnega vzpona in optimizma, ki je udarjal na dan iz njegove prve zbirke.

Dogajalni prostor te pesmi se v primerjavi s prejšnjo zelo skrči in z njim vred tudi zunanje dogajanje. Če je bil v *Cesti mladosti* navzven široko razprt in dogajanje v njem veliko, v nekem smislu zgodovinsko, akcija pa množična in mladostna, se vse to zdaj temeljito spremeni. Dogajanje se zoži med stene prozaične kolodvorske restavracije in omeji na družbeno marginalno nočno boemo nekaj pesnikov, umetnikov, študentov in kakšne prostitutke zraven. Če je bil svet prejšnje pesmi ves odprt v neko utopično, jasno in srečno bodočnost, se zdaj ves obrne nekam navznoter, v dvom in negotovost. Kot je bilo prej najdenje smisla popolno, je popolna zdaj izgubljenost. Teh posamičnih nočnih eksistenc ne povezuje noben skupni cilj več, veže jih le še to, da so vsi skupaj enako negotove »duše zgubljenih ljudi«, ki jih družba niti ne potrebuje niti ne mara, in da je njihova skupna hoja le še pot »v neznano«. Neizrečena misel o družbeni deziluziji in depresiji je do kraja razvidna, če to pesem postavimo ob *Cesto mladosti*. Vse, kar je še pozitivnega in pokončnega, je zdaj preneseno v subjekt sam, v njegovo notranjost, v njegovo še neuničljivo »lačnost srca«. Gre za tipično duhovno shemo tako imenovanega intimizma, ki se je odvrnil od družbene vere in v nekem smislu obnovil romantični spopad med lepo dušo in nelepoto resničnostjo.

Na tem mestu se ponuja vprašanje, koliko je ta novi subjekt pri Krakarju že osamosvojen. Gramatikalna oblika pripovedi je še zmeraj ujeta v prvo osebo množine, v pluralno *mi*- izpoved. Vendar se ta množina in njena množica glede na prejšnjo pesem bistveno spremenijo: zamejena je na ožjo skupino ljudi, ki se med seboj tudi že ločujejo med umetnike, pesnike, študente idr., pa tudi individualizirajo se v določene osebe, nastopa na primer znani umetnik in boem Čargo in pojavi se

prav tako Krakar sam, s svojim pravim imenom. Pot od brezimne množice v subjektivizacijo je odprta.

Podobne sredinske in prehodne položaje kaže tudi slog. Pripovednost in opisnost še zmeraj prevladujeta, mimetično prikazovanje ljudi in prizorov ostaja nazorno in tudi avtorjevo pojmovno oz. težno komentiranje je nenehoma zraven (*Vsi smo tu pravzaprav strašni berači, / brez idealov, žena in boga, / večni bohemi in večni nergači, / žejni življenja in lačni srca.*) Ti postopki poganjajo besedilo v njegovo dolžino (44 vrstic). Vendar se očitne spremembe dogajajo v metaforiki. Ta raste količinsko in, kar je bistveno, v svoji intenziteti, se pravi v subjektivizaciji in sporočilni moči. Dogajanje v nočnem lokalu iz svoje stvarnosti prehaja v nadpomene, na primer v podobo »v peklu zbranih... duš zgubljenih ljudi« – sredi med njimi pa »kot angel se v belem / suče natakark zaspanih oči«. Razdalja med obema tematskima poloma te metafore, primerjajočega in primerjanega, je razmeroma velika in drastična, saj povezuje banalno konkretnost s svetopisemsko onostranstvo. Vendar gre še zmeraj za preprosto prisposodbo, za metaforo v aristotelskem ali Kvintilijanovem smislu, za metaforo kot »skrčeno primerko«, celo z ohranjeno premostitveno kot-konstrukcijo. Tudi izbira neba in pekla kot prisposodbe realne življenske danosti je nepresenetljiva, čeprav v tistem povojnem času in danih okoliščinah morda znova nekoliko bolj učinkovita. Najmočnejša metaforična plast besedila, ki hkrati presega besedno ali stavčno mejo in zavzema celotno besedilo, pa je skrita v pojmu kolodvorske restavracije, ki se pojavi že v naslovu in spremlja besedilo do konca. Pojem zavzema več vsebin: od čisto stvarnega, resnično obstoječega lokala, ljubljanske kolodvorske restavracije, ki obstaja še danes, pa do njenega abstraktnega nadpomena, ki ima globljo družbeno, bivanjsko in osebno vsebino. Ta druga, dodana in nadstvarna vsebina je razmeroma jasna in določljiva, saj jo avtor sam sproti dešifrira s pojmi eksistencialne krize in izgubljenosti. Vendar je zraven še neka razsežnost slutenjskega in neznanega, ki je metaforika *Ceste mladosti* še ni imela, saj je socialistična eshatologija ni poznala. Kolodvor je zaznamovan s sanjami, ki bi rade v svet, in s slutnjo, da »naš vlak več nikamor ne pelje«, torej z ambivalenco nasprotujočih si vsebin. Gre za metaforiko logične in identifikacijske vrste, vendar že do neke mere odprte v smer proste osebne asociativnosti.

Nekaj nam pove tudi zunanja oblika pesmi. To ni več disciplinirani sonet, temveč nestalna, prosta oblika, razporejena v šest po številu stihov neenakih kitic (6+8+6+8+8+8), tudi z različno dolgimi stih, v posvobodnem daktilskem ritmu in dokaj prosto razporejenimi rimami. Skratka, gre za očitno liberalizacijo pravil klasično urejene forme, vendar še v mejah opaznega reda.

V primerjavi s *Cesto mladosti* je to besedilo, ki v sebi nosi še črte dokumenta, vezanega v svoj čas in prostor, hkrati pa z eksistencialno vsebino in metaforično odprtostjo prestopa zgodovinski determinizem in sega v trajnejša in odpornejša območja pesniških sporočil. Bralna identifikacija z njim je do neke mere mogoča tudi danes.

Pesem *Sam kakor vrana po snežni planjavi*, ki je izšla v zbirki z naslovom *Nekje tam čisto na robu* leta 1975, pomeni nadaljno stopnjo v premikih Krakarjeve lirike. Prostor dogajanja v njej postane irealen, zunaj družbe in zunaj zgodovine, je

nekakšna »bela puščava« brez razločnega kraja. V tem prostoru tudi ni več nobenih drugih oseb in ljudi, v njej je le še lirski subjekt, tokrat že popolnoma sam. Celotna pripoved je zdaj postavljena v prvo osebo ednine, v čisto jaz- obliko. Početje tega subjekta pa je samo še osamljena hoja izgubljenca, nekakšno obupno in brezciljno stopanje po snežni puščavi brez konca. Taka je zunanja scenerija dogajanja, ki je v primerjavi s prejšnjo pesmijo mnogo bolj skrčeno in vsebuje samo še nekaj mimetičnih črt, kar tudi besedilo omeji na vsega 12 stihov. Hkrati z redukcijo zunanega pa se dogajanje obrne strmo navznoter in se osredini v bivanjski problem izgubljenosti kot temeljnem položaju, ki je nastal po notranji porazenosti – po »prebodenosti srca«, če parafraziramo besedilo –, torej po zlomu »intimizma« kot vzorca romantičnega vztrajanja lepe duše v nelepi resničnosti. Ta pretres in polom bivše duhovne sheme upiranja je tudi Krakarja postavil pred novo, globljo in težjo eksistencialno preizkušnjo, ki se je zdaj odprla pred njim in ga postavila v brezizhoden prostor. Postavila ga je v položaj, ko se utvara natanko zave, da je utvara, in da je pričakovanje izhoda v resnici pričakovanje čudeža, torej nečesa, česar pravzaprav ni in ne bo. »Čakam na čudež, ki naj bi se zgodil...«, je formulacija, ki upanje tako rekoč do kraja zrelativizira. Po drugi strani pa je v tem položaju čakanje še zmeraj nekaj: je vztrajanje pred pragom ravnodušnosti in nad prepadom nihilizma. Je še zmeraj volja k pričakovanju, čeprav brez kakršne prepričanosti o uspešnem izidu, je nekakšna spodnja meja sizifovstva. Krakar pa ne more drugače, kot da je tudi v tem skrajno znižanem položaju aktivist, čeprav brez cilja in upa.

Ob tej zbranosti v lastno notranje stanje se je spremenil tudi Krakarjev slog, premaknil se je od nekdanje epizirane v izrazito osamosvojeno liriko. Navzven to napove že sama kratkost pesmi. Zatem pove nekaj podobnega odstranitve naslova, ki do besedila običajno vzpostavlja neko označevalno ali pojasnevalno razdaljo, tu pa se pesem začenja neposredno in s stihom, ki nas takoj postavlja v središče stvari. Najbolj pa se subjektivizacija in lirizacija sloga pokaže v nenavadno okrepljeni metaforizaciji in opuščanju pripovednosti ter opisnosti, ki sta tokrat čisto v ozadju. Metaforizirano izražanje zavzema tako rekoč celotno besedilo in ga na gosto preplete s podobami, ki so veččlenske (1. *Sam kakor vrana po snežni planjavi... 2. podoban črnemu žigu na pismu brez konca... 3. krvi na beli nevestini rjuhi... Ali: 1. Ovčji sem kožuh, preboden na mestu, kjer je srce... 2. sem v latvici mleka mrtve mušice... 3. in v beli polarni noči zgubljenec brez psov in sani...)* Besedilo nosijo tričlenski katalogi podob in en sam stih je, ki ni metafora, temveč pojasnevalni transparent, postavljen nad celoto: »Čakam na čudež, ki naj bi se zgodil...«

Premik v metaforično izražanje ni naključen. Povzročilo in omogočilo ga je vse bolj osebno in razvezano razmerje do sveta. Metaforizacija je širjenje in zamenjava besednih pomenov, je pravzaprav osvobajanje besed in njihove slovarske ječe. Temelji na načelu, da besede niso privezane k stvarim, kot bi rekel H. Bergson in za njim O. Župančič. Ta »manipulacija s pomeni«, kot je zadevo imenoval R. Jakobson, ima seveda svoj pogoj v notranji svobodi subjekta, ki stvari imenuje znova in jih krsti po svoje. Seveda, če ne gre za metaforizacijo konvencionalne, ne več kreativne vrste. Lahko se ob tej priložnosti spomnimo na A. Stamaća, ki pravi, da je metafora »osebna vizura« sveta. Zato ni čudno, da sta se subjektivizacija povojne

lirike, izstopajoče iz idealoške shematike, in njen premik proti modernizmu zelo razločno kazala v vse močnejši in bolj razviti metaforizaciji, tako da lahko prav ob njej merimo stanje stvari.

Toda Krakarjeva metaforika, kot se kaže iz pričujoče pesmi, bolj preseneča po svoji količini kot po svojem notranjem ustroju. V njej so še dobro ohranjeni logični mostovi primerjav, postavljeni z besedami, kot sta »kakor« ali »podoben«, ki vzpostavljata razločne analogije metaforičnih preslikav. Pa tudi če odpadeta in nastane čista metaforska identifikacija, so analogije nazorne. (*Ovčji sem kožuh, preboden na mestu, / kjer je srce...*) Smo še pred pragom tistih asociativnih povezav, ki so med seboj bolj ali manj nemotivirane in šokantne in jih H. Weinrich imenuje »drzne metafore«. Prav ob njih se je »identifikacijska« teorija metafore prevesila v tako imenovano »interakcijsko«. Kljub opaženim zamejitvam pa je premik Krakarjeve lirike v območje dinamične metaforike toliko močan in daljnosežen, da je lahko postala stilno znamenje močno vznemirjenega in destabiliziranega subjekta, ki je na svoj, s klasiko zavarovan način vstopal v območje modernizma.

Vežanost na klasiko je razvidna tudi iz oblikovne urejenosti pesmi. Na prvi pogled in navzven je brez-kritična, zajeta v eno samo besedilno celoto, z različno dolgimi stihmi in brez rime. Navznoter pa je sestavljena natančno iz štirih stavkov-kitic in z doslednim, komaj rahlo motenim daktilskim ritmom.

Pozornost bi kazalo zbrati še ob Krakarjevi pesmi *Rojstva*, ki je izšla v zbirki *Romanje v Kelmorajn* leta 1986 ob njegovi šestdesetletnici. Za to zbirko je značilno, da Krakar v njej močno prestopa krizne položaje depresije in izgubljenosti in se prebija v notranjo pomiritev, v dosege nekakšnega svetlega najdenja. Prostor dogajanja te pesmi ostaja še zmeraj zunaj družbe in zgodovine, razprt je samo v naravo, kot jo vidi, dojema in izraža subjekt. Vendar njegovo mesto ni več »nekje tam čisto na robu«, na robu izvrženosti ali izgubljenosti, izgubljenosti tudi v naravi sami, neprijazni in sovražni, polarno ledeni. Narava okoli njega se začne spreminjati in polniti z novo, prijazno vsebino. Njeno tujstvo izgine in se spreminja v bližino ter odprtost, iz nje udari na dan silovita ljubezen, ki zdaj tudi puščavo spreminja v oazo. Na črti Krakarjevih nomadsko nemirnih in že od vojnih taborišč naprej, ki jih je preživel, travmatiziranih iskanjih, se je v pesmi *Rojstva* in še nekaterih drugih okoli nje, pojavilo nenavadno intenzivno rojevanje nekega novega, presvetljenga in katarzičnega sveta. Pesem je ena njegovih najbolj kratkih in vsebinsko zgoščenih, tako da jo lahko navedemo v celoti.

Ljubezen med nebom in zemljo rodi se,  
ko zemljo poljubi škrlatni večer.  
Rodi se večernica, v njeni sredici  
spočne se opolnoči kačji pastir.  
Kjer ta se ob svitanju v letu dotakne  
smaragdne vodé, bel lotos vzcveti,  
kjer sonce opoldan puščavo poljubi,  
se tam iz poljuba oaza rodi.

Gre za pesem, v kateri Krakar imanenco svojega sveta razpre transcendenci in njenemu Smislu ali Biti, če bi bil heideggerjanec, kar pa nikoli ni bil. Njegova transcendenca je uprizorjena toliko poetično in metaforično, da je ni mogoče natanko definirati, kar je seveda njena sreča. Vendar je religiozna smer tega dogajanja določljiva in jo do neke mere označuje že sam naslov zbirke *Romanje v Kelmorajnu*, čeprav gre za osebno prispodobo. To je Krakarjeva notranja pot, seveda pesniško romarska, zmožna tavanj in dvomov herezije, vendar je. Navsezadnje pa zdaj, ko gledamo nazaj na njegovo celotno pot, tudi že mnogo prej na njej lahko vzremo nekatera predhodna znamenja teh poznih rojstev. Nekoč še v začetku petdesetih let mi je ob neki večerni priložnosti dal brati svoje še neobjavljene pesmi in zapise, kar sicer ni rad storil. In dobro se spominjam, da sem med tistimi zapisi bral stih, ki me je takrat presenetil: »Rad bi vedel, če je Bog...« Ta, po moji vednosti nikoli objavljeni stih se mi je do kraja razvezal šele ob branju zbirke *Romanje v Kelmorajnu*, ob kateri me je Krakar tudi nekako zavezal, da ji napišem spremno besedo.

Glede sloga se podobno kot ob prejšnji pesmi da reči, da se izražanje scela osredini v metaforiziran jezik. Slede si štiri zaporedna in zgoščena metaforična jedra (*škrlatni večer, kačji pastir, bel lotos, oaza*), strnjen katalog podob, ki pa so pripete na enako semantično os in so v nekem smislu enopomenske, sinonimne, kot se je dogajalo pri barokistih. Vse je zdaj obrnjeno k presvetlitvi in poetizaciji narave, ne več v njeno pomračitev kot prej. Sestavine pripovedništva, ki so bile pri njem nekoč razmeroma močne in imajo še v pesmi o izgubljeni hoji po snežni planjavi do neke mere samostojno funkcijo, se zdaj scela prenesejo v metaforiko, in sicer tako, da metaforo predelajo iz besedne v stavčno in jo spremenijo v dogajalno strukturo, v skrčeno parabelo. Tako vsako od štirih metaforičnih jeder zavzema po dva stiha. In tudi avtorjeva ideja ali komentar, ki je nekoč zaštrlel v osamosvojeno tezo, transparent, se zdaj poleže, izravna in strne z metaforo, na primer o rojstvu »ljubezni med nebom in zemljo«. Pred nami je ena izmed Krakarjevih slogovno izčiščenih pesmi, v kateri so poprej ločene izrazne prvine dosegle notranje ravnovesje in klasično zlitje na ravni metaforiziranega lirskega sloga. Ta izrazna harmonizacija je ustrezala tudi duhovni in je bila njen del. Pojav sam pa lahko štejemo za oddaljevanje od modernizma v smeri nove stabilizacije subjekta in tudi jezika. To oboje pa se da uvrstiti med značilne lastnosti slovenske postmoderne poezije.

Znaki »klasiciziranja« so ugotovljivi tudi v zunanji obliki *Rojstev*, ujeti v 12- ali 11-zložne amfibrahe z enim samim funkcionalnim prelomom v šestem, izjemoma 10-zložnem stihu. V smotrna razmerja je naravnano tudi stavčno parceliranje stihov (2+2+4), ki jih spremlja pregledno vzporedje rim in asonanc (skozi stihe 2-4-6-8, drugod ne).

In za konec: o Lojzetu Krakarju bi se dalo reči, da je v štirih desetletjih svojega pesnjenja prehodil tako rekoč vse temeljne razvojne faze slovenske povojne lirike, seveda na svoj osebni način, z močno vezanostjo na tradicijo.

#### SUMMARY

In lyrical poetry by Lojze Krakar (1926–1995) one can observe all the fundamental phases in the development of post-War Slovene lyrical poetry, despite the fact that he

realized them in his personal way and with strong ties to the tradition. The paper observes this evolutionary process in four paradigmatic poems: *Cesta mladosti 2* (*The Road of Youth 2*, 1948), *Kolodvorska restavracija* (*Railway-Station Restaurant*, 1959), *Sam kakor vrana po snežni planjavi* (*Alone Like a Crow on a Snowy Plain*, 1975), and *Rojstva* (*Births*, 1986). The analysis focuses on thematic and stylistic changes, in the latter particularly on the evolutionary process within metaphorization.

Die vierstellige Begriffsreihe *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung. Die vier paradigmatischen Gedichte sind: *Cesta mladosti 2* (1948), *Kolodvorska restavracija* (1959), *Sam kakor vrana po snežni planjavi* (1975) und *Rojstva* (1986). Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung. Die vier paradigmatischen Gedichte sind: *Cesta mladosti 2* (1948), *Kolodvorska restavracija* (1959), *Sam kakor vrana po snežni planjavi* (1975) und *Rojstva* (1986). Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.

Das lyrische Werk *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.

Das lyrische Werk *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.

Das lyrische Werk *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.

Das lyrische Werk *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.

Das lyrische Werk *Sam kakor vrana po snežni planjavi* wird als ein Beispiel für die evolutionäre Entwicklung der Lyrik betrachtet. Die Analyse konzentriert sich auf thematische und stilistische Veränderungen, in der letzten insbesondere auf den evolutionären Prozess innerhalb der Metaphorisierung.





EIN ZYKLUS, DER ES IN SICH HAT: *ŠEL JE POPOTNIK SKOZI ATOMSKI VEK* VON MATEJ BOR

1. Die vielfältige Begabung Matej Bors auf seine Lyrik und da auf einen bestimmten Zyklus zu beschränken, ist ein gewagtes Unternehmen.<sup>1</sup> Sicher steht der Dichter Bor mit seinem Talent im Mittelpunkt;<sup>2</sup> subjektiver ist schon die Behauptung, der Zyklus »Šel je popotnik skozi atomski vek« sei das zentrale Ereignis von Bors Lyrik, in dem die Chiffren eines modernen Mythos sämtlich konzentriert sind. Die Urteile über den Lyriker Bor in der slovenischen Literaturwissenschaft sind relativ einheitlich: sie bewilligen seiner Dichtkunst eine Spannbreite von intimer Menschenkenntnis bis zu visionären Einsichten, fast immer in der positiven Wendung, aus Zweifel, Hoffnungslosigkeit einen Weg zur Befreiung und Lebenskraft zu finden. Seine Partisanenlieder veräußern diesen Weg; die Vergleiche Bors mit antiken Sängern, mit Guslaren und Barden<sup>3</sup> in der direkten lyrischen Anrührung seiner Zuhörer, zeigt schon eher auf, was m.E. für Bors Dichtung zentrale Bedeutung hat, und aus der seine Wirksamkeit erwächst. Die nur verkleidete biographisch-reale Mitteilung wird in eine metasemantische Ebene transformiert und das unsagbar gewordene auf diese Weise als Botschaft zum Menschen transportiert. »Aus der Erfahrung universaler Widersinnigkeit, die die Stabilität des Individuums bedroht, schlägt sich Mythos nieder in poetischen Chiffren 'einer Interpretation des Inkommensurablen, Chiffren einer verzweifelten Orientierung in einer Welt, die dem erwarteten Sinn nicht mehr entspricht.'<sup>4</sup> Das Unsagbare sagbar zu machen, dies ist die eigentliche Botschaft von Bor; sie bedarf der Symbole, semantischer Rekurrenzen, Textkohärenzen, der Verwandlung in die mythische Chiffre, um sie dem Trivialen und Alltäglichen zu entziehen und damit tiefgründig verständlich zu machen. Seine Bilder und Erlebnisse entgrenzen daher irdische Zeit und weltlichen Raum, sie beleihen kosmische, biblische, mythische Motive.

Das lyrische Werk »Šel je popotnik...« verdichtet die thematisch-semantische Konzentration solcher Chiffren; die Aufhebung von Maß, Sinn, Ziel, d.h. aller anthropomorpher Verhältnisse, entgrenzt diese Lyrik. Die Formbesonderheit des

<sup>1</sup> Der für den Beitrag benutzte Text befindet sich in der Ausgabe M. Bor, *Zvezde so večne*. Ljubljana, 1977. Bei Verweis auf Zitatstellen werden Teilgedicht (erste Ziffer) und Seite (zweite Ziffer) angegeben.

<sup>2</sup> Seine lyrische Begabung wird nicht nur, weil er mit Gedichten begonnen hat, an erste Stelle gesetzt. Vgl. u.a. B. Paternu, *Sodobna slovenska lirika*. In: *Na zeleni strehi vetra. Sodobna slovenska lirika*, Klagenfurt, 1980, S. 194f.

<sup>3</sup> Vgl. den Hinweis bei J. Javoršek, zitiert nach F. Bohanec, *Matej Bor – pesnik človekovega osvobajanja*. In: M. Bor, *Zvezde so večne*, a.a.O., S. 325.

<sup>4</sup> G. Gieseemann: *Mythos als Symbol der Maßlosigkeit (Beobachtungen zu Motiven und Bildern in der slovenischen Lyrik der 50er und 60er Jahre)*. In: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura* (Obdobja 8), Ljubljana, 1988, S. 49 und S. 59 (Anm. 2).

Zyklus verstärkt das semantische Gewicht durch Variation in den Teigliedern und den Vereinigungswert im Textganzen; auch im formalen Bereich des Zyklus werden logische Folgen, wie Anfang und Ende, oder Symbole, wie Kreis und Spirale, subsumiert und gleichzeitig ihrer kosmischen Ordnungsfunktion entfremdet.

2. Zwei ineinander verflochtene und sich gegenseitig bedingende Bereiche sollen in der Untersuchung skizziert werden, die thematisch-semantische und formal-ästhetische Analysegegenstände bilden. Sie betreffen das mythische Weltverständnis und seine Einkleidung in Gesetzmäßigkeiten des Zyklus als Gattungsform.<sup>5</sup>

Bor verwendet das Motiv des Wanderns, des Unterwegsseins, ein in vielen seiner Gedichte und Sammlungen verwendetes Element.<sup>6</sup> Es eignet sich in besonderer Weise für die zyklische Darstellung, weil es – in Entsprechung zum narrativen 'und dann' – die thematische Sukzession in diskursiven raumzeitlichen Erlebnissituationen ermöglicht. Dem episch-linearen Ablauf sind Anfang und Ende des Wanderns in jedem Teilbereich zugeordnet. Diese erste Feststellung zum Zyklus »Šel je popotnik...« bedarf natürlich weiterer vielfältiger Ergänzungen. Bors Wandermotiv ist ein mythisch bedeutsames Motiv. Biblisch zeigt es fast ausschließlich einen positiven zielgerichteten Effekt, denn überwiegend versinnbildlicht 'wandern' (als Tätigkeit von Personen der Heilsgeschichte) eine göttliche Aufforderung an den Menschen zum Fortschritt in der Heilsgeschichte. Es ordnet sich einem eschatologischen Verständnis unter. Abgewandelt ist das Wandermotiv in den Ahasver-Legenden vom 'Ewigen Juden', verbunden mit dem Sühne- und Erlösungsmotiv. Eine Parallele wird deutlich in der Ausgestaltung dieses Stoffes seit dem 18. Jahrhundert, die den 'Ewigen Juden' nach der Zerstörung seiner Heimat Jerusalem in einer weder durch Zeit noch Ort begrenzten Wanderung darstellt und weiterhin in romantisch-düsteren Farben den Empörer und Selbstvernichter ausmalt, der allerdings seiner Verfluchung letztlich durch Gnadenaufnahme entgeht. Matej Bor hat die Zielgerichtetheit des Motivs, das sinnvolle Streben trotz aller Irrwege, nicht übernommen. Sein 'popotnik' ist nicht nur heimatlos: er hat die Orientierung verloren, ist sich selbst entfremdet. Die Koordinaten seines raumzeitlichen Menschseins sind so verschoben, daß alle Beziehungen sinnlos, alle Zuordnungen verkehrt sind. Die Aufhebung von Maß, Ziel und Sinn hat Auswirkungen; sie beraubt den Menschen seines Zentrums, fragmentiert ihn. Das zeigt sich in Bors Zyklus als übergreifende Botschaft, die

<sup>5</sup>Eine umfangreiche Zusammenstellung von Untersuchungen, die sich mit der Gattung des Zyklus befassen, findet sich bei R. Ibler: Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans. Neuried, 1988 (Typoskript-Edition Hieronymus. Slavische Sprachen und Literaturen. 17). Immer noch gültig ist der Aufsatz von J. Müller, dessen methodischer Ansatz hier z.T. Berücksichtigung gefunden hat. (Vgl. J. Müller: Das zyklische Prinzip in der Lyrik. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. XX.Jg. 1932, S. 1–20).

<sup>6</sup>Vgl. die Hinweise bei G. Giesemann: Mythos als Symbol der Maßlosigkeit, a.a.O., S. 53ff., weiterhin: *Slovenska lirika 1945–1965*. Hrsg. B. Paternu. Ljubljana, 1967; F. Bohanec: Matej Bor – pesnik človekovega osvobojanja, a.a.O., S. 326.

den Rezipienten verunsichert durch ein nicht mehr verlässliches Vokabular, sinnlose Beziehungsverhältnisse, die Dominanz des Nicht-Wissens. Dafür lassen sich im gesamten Zyklus zahlreiche Beispiele finden, also nicht nur im Teilbereich des Einzelgedichtes. Die menschlichen Attribute (Körperteile, auch als Metaphern seelischer Empfindung) werden funktionslos, etwa im 2. und 3. Gedicht als absurde Situation, aber logisch gefolgerte Tat: »popotnik je gledal vse to / in ko je pomislil, / kako nepotrebno je njegovo srce / sredi vsega tega ...« (2. 32) – »Šel je popotnik skozi atomski vek / in je na tržnicah, kjer prodajajo vse, / [...] / prodajal svoje srce.« (3. 33). Das Haus symbolisiert Enthaftung, das Leben die Erstarrung, das Gefühl einen Automatismus, die Seele eine mechanische (leblose) Struktur. Die Berührung des Lebendigen bringt Tod: »– Ne osuj se, / dokler bo v mojem srcu še kaj veselja. / In še preden je izgovoril do kraja, / se je roža osula.« (5. 35); das Wandern ist ziellos, die Kommunikation stiftet Verwirrung: »Šel je popotnik skozi atomski vek / in srečal popotnika. / Ta mu je rekel: Kam? / – Ne vem. / – Tudi jaz ne. / – Pa pojdi z menoj, kamor prideva, prideva, / In sta šla.« (6. 36). Das Wissen um die Dinge ist verlorengegangen, das Nicht-Wissen symbolisiert den bedrohlichen Entzug der Grundlagen menschlicher Existenz: »in ptiček, ki je stal tam, jo [solze] je popil. / In ko jo je popil, je rekel: Grenka je tvoja solza. / Zakaj je tako grenka? / In še preden mu je popotnik mogel reči / svoj običajni: Ne vem – / je ptiček umrl.« (2. 32). Lebenswichtige, gewohnte und berechenbare Zuordnungen werden entfunktionalisiert, etwa die Selbstverständlichkeit des wiederkehrenden Frühlings;<sup>7</sup> die Lebensbasis wird damit erschüttert: »In res je prišla pomlad. / [...] Bil je tak, / kakor so vsi oblaki že od nekoč, / in tudi dež je bil tak, / kakor je dež že od nekoč, / le da je z njim / [...] / trudne od čakanja, / kaplja-la smrt.« (13. 44).

3. Die aufgezeigten Rekurrenzen bestimmen die Kontinuitätslinie des Zyklus, äußerlich gehalten durch das Motiv des fortschreitenden Wanderns. Gleichzeitig demonstrieren die 14 Einzelgedichte in ihrem Teilbereich mehr oder weniger intensiv und vollständig Variationen dieser Destabilität, zeigen sie in einer (wiederum die Zykluskonstruktion verdeutlichenden) kompositionellen Anlage der Steigerung. Wenn vom Wandern als äußerem Motiv zu sprechen ist, das sich unüberlesbar im gleichförmigen Einleitungssatz jeden Teilgedichtes in Erinnerung bringt: »Šel je popotnik skozi atomski vek in ...«, so ist gleichzeitig seine Verankerung in einem unausgesprochenen, aber deutlich signalisierten Zentrum anzumerken. In seinem Artikel »Zyklische Dichtung« geht Claus-Michael Ort vom griechischen Wortbegriff 'kyklos' (Kreis, Kreislauf) aus und nimmt die spezifische Definition des Zyklus vom Deutschen Wörterbuch auf als einer »periodischen Folge innerhalb der Zeit [...], wo sich Einzeldarstellungen zu einem Ganzen zusammenschließen«.<sup>8</sup> Die textübergreifende Kohärenz bezeichnet Joachim Müller

<sup>7</sup> Das Motiv der unterbrochenen Wiederkehr bzw. der kosmischen Regelverletzung wird in der apokalyptisch gestimmten Literatur des 20. Jahrhunderts häufig eingesetzt. Fast zwei Jahrzehnte später taucht es als Grundstimmung etwa in der Erzählung »Proščanje s Materoj« von V.G. Rasputin auf.

<sup>8</sup> Zitiert nach C.-M. Ort: *Zyklische Dichtung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*.

in seinem immer noch gültigen Aufsatz »Das zyklische Prinzip in der Lyrik«<sup>9</sup> als Aussage eines Grunderlebnisses in einer Anfolge von Gedichten, »die eine sich rundende und 'spiralisch' in sich zurücklaufende Reihung ist.«<sup>10</sup> Das zentripedale Thema, auf das der gesamte Zyklus sich bezieht, das er kreisförmig abschreitet und gleichzeitig in einer Aufwärtslinie (Spirale) steigernd durchschreitet, ist bei Matej Bor zweifellos gegeben. Allerdings ist es in seiner Sinnfälligkeit durch die Tendenz der Werteverkehrung zweifellos schwierig zu beweisen. Halten wir zunächst die Aussagerichtung von Bors Zyklus fest, um auf diese Weise die eigentlich gemeinte (positive) Grundlage Teil für Teil zu beglaubigen. Bors Wanderung ist kosmisch angelegt, erfährt dadurch und infolge ihrer eschatologischen Bedingungen, d.h. der 'Lehre' vom Endsicksal des Menschen in der Welt, einen pathetisch-religiösen Bezug. Das ist in seiner Dichtung keine einmalige Erscheinung. Anspielungen an religiöse Motive und Symbole sind häufig zu beobachten.<sup>11</sup> Der Begriff des Zyklus ist bei Bor nicht nur formal und geometrisch umgesetzt, sondern auch regelrecht thematisiert worden. Die Endlosigkeit des Wanderns, scheinbar durch die Grenzüberschreitung im letzten Gedicht aufgehoben, erweist sich als Übergang vom Nichts in das Nichts; der 'Kreis' wird in seiner Pervertierung benutzt: er hat weder Anfang noch Ende, liefert damit keine Richtung und Orientierung, die Bewegung symbolisiert die Entgrenzung von Zeit in Endlosigkeit und die Entleerung von Raum in Nichts. Zwar findet sich eine Form der 'Entwicklung' in den Erlebnisstationen des Zerfalls (des Menschen, der Natur, des Kosmos), aber eben einseitig und nicht im dynamischen System der Spirale, die ein Sich-Entfalten oder Sich-Zusammenballen, ein Werden oder Vergehen, eine Evolution oder Involution in der Bewegung zum Zentrum hin oder aus diesem heraus symbolisiert. Bei Bor ist diese Dynamik durch den Zusammenfall von Sein und Nicht-Sein neutralisiert, in ihrer Bewegung paralysiert. Drei Beispiele mögen das veranschaulichen, einmal aus dem semantischen Bereich:

»so obrisali usta, ki niso bila usta, / z rokami, ki niso bile roke, / in se zazrli z očmi, ki niso bile oči« (12. 43) – dann aus dem lexikalischen Bereich:

»[popotnik] razložil njegovo [človeka] dušo. / Razložil jo je, / zložiti pa je ni več znal.« »In vsi so bili kakor otroci, / ki jemljejo drug drugemu igračo iz rok, / katero so razložili, / da bi jo znova zložili, / a vse zastonj –« (4. 34) – und aus dem phonologischen Bereich:

die Blume als Symbol des Positiven, Friedlichen wird in dreifacher Aufzählung dem dreifach Negativen gegenübergestellt und dabei lautlich verknüpft: »Okoli obeh hišic / pa so rasle / rože / rože / rože, / kakor da so hotele prekri / jezo, / prezir / in zavist.« (9. 39) (r-o-ž-e: e-z-o; r-e-z; z).

Band 1–5. Berlin, 1958–1988; hier Band 4. Berlin, 1984, S. 1105–1120, hier: S. 1105.

<sup>9</sup> Vgl. J. Müller, a.a.O.

<sup>10</sup> A.a.O., S.20.

<sup>11</sup> Als Beispiele vgl. etwa die Gedichte »Krvave roke«, »Galjot«, »Poletje«, »Roke« usw.

Die Endlosigkeit, die Unentrinnbarkeit aus dem Kreislauf, im Verbund mit der Sinn- und Ziellosigkeit, verkettet den Wanderer mit dem Sisyphos-Mythos. Hier wie dort wird das scheinbar dynamische Auf und Ab als sich gegenseitig neutralisierende und damit perspektivlose Bewegung vermittelt. Die Sisyphos-Chiffre als unausgesprochenes Zentrum des Zyklus wäre aber nur eine Parallele, die zwar formal-erklärend, aber nicht semantisch-vertiefend wirken würde. Entscheidend nachhaltiger prägt die Gedichtsaussage ein 'thematisches Apriori',<sup>12</sup> dem in oppositionellem Spannungsverhältnis Bor seine entmenschlichte Welt entgegengesetzt. Die Rekurrenzbeziehungen ergeben sich auf der einen Seite aus einem eschatologisch-apokalyptisch gestalteten Inferno bei Bor, das eine grotesk tote Welt symbolisiert, in der Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung, Verlorenheit, Unbehaustheit keine Umwandlung erfahren können, sondern eine statische Qualität haben, und demgegenüber auf der anderen Seite aus dem großen Mythos der biblischen Heilslehre. Der Heilsweg von der Erschaffung der Welt bis zur Apokalypse und ihrer eschatologischen Zielsetzung der Erlösung vermittelt alle jenen positiven Signale, die bei Bor nur noch im Negativen ersehnt werden können. Die Wandlungen von Verzweiflung in Hoffnung, von Tod in Leben, von Zeit in Ewigkeit, von Raum in Jenseits, jeweils Sinngebung und Zielrichtung einbeziehend, sind die gedachten Oppositionsstrategien, auf deren Hintergrund die Wirkung des Zyklus in religiöse Tiefen vordringt. Die Heilslehre weist eine diachron-dynamische Komponente auf, die der reihenden und steigernden, sich aber im Kreis drehenden 'und dann' – Variation des Zyklus einen kontrastiv-verstärkenden Impuls vermittelt. Die Analyse der einzelnen Gedichte wird die Pervertierung des göttlichen Heilsweges (als Zyklus verstanden) verdeutlichen. Die Vollkommenheit des Kreislaufes von der Schöpfung bis zur Erlösung um das Zentrum des Göttlichen läßt das Ende (Verheißung) sinnvoll im Anfang (Paradies) aufgehen, während die Anfang-Ende-Verbindung für das 'denkende' Individuum Bors in der perspektivlosen Leere verlorengegangen bzw. nicht mehr einsichtig ist.

Der Zyklus bietet mit den einzelnen abgeschlossenen Erlebnisberichten, die häufig szenisch gestaltet sind (Dialoge) eine synchron-statische Komponente, die die Aufgabe erfüllt, durch semantische Rekurrenz das Thema (Wanderung durch eine zerstörte, entmenschlichte Welt) in zahlreichen Variationen vorzuführen. Die Gattung vermittelt ebenfalls einen diachron-dynamischen Akzent in der episch-linearen Sukzession des Erzählens. Die diskursive, zusätzliche Bedeutungen einführende Aufeinanderfolge, gebunden an das fortschreitend wandernde Menschenfragment und seine in Einzelteilen abgesonderten Erlebnisse, werden verknüpft und gleichzeitig abgesetzt durch den jedes Einzelgedicht stereotyp

<sup>12</sup>J. Müller hat diesen Begriff, der hier übernommen wird, eingeführt: »hinter der motivischen Variation stand immer das, was variiert wird, von dem die gedanklichen Bewegungen in sprachliche Gebärden differierten, der Mittelpunkt, auf den das einzelne Gedicht in aller ausgreifenden Spannung sich zurückbezog. [...] Ich möchte es [...] das motivische oder noch besser *thematische Apriori* [Hervorhebung G.G.] nennen. Es ist von vornherein als primus motor vorhanden, ohne daß es 'genannt' wird.« (Vgl. J. Müller, a.a.O., S. 6f.).

einleitenden Satz »Šel je popotnik skozi atomski vek«, der weitergibt und zugleich neu aufnimmt. In jedem Teil wird das Alltägliche, Normale, Natürliche aufgebaut, um dann seine gedachte Existenz im schockierenden Abnormen zu verlieren. Entfremdungen der Bezugssysteme zwischen Mensch und Natur, Mensch und Kosmos, Mensch und Partner, Mensch und sozialem Umfeld, die Destruktion des 'Ego' kehren in zahlreichen Varianten wieder. Jede sinnvolle menschliche Kommunikationsform erweist sich als nicht existent, die Lebenswerte sind auf den Kopf gestellt. In allen Gedichten finden wir neben dem Bezug auf das 'thematische Apriori' ein spezielles Leitmotiv sowie eine Art Entscheidung, deren Folgen auf die nächsten Erlebnisse verweisen oder sie auslösen. Auf diese Weise wird von Bor eine Steigerung erreicht. Insgesamt sind, ohne daß das Einzelgedicht seine Selbständigkeit verliert, Kontinuität schaffende Signale wirksam, die zusätzliches semantisches Potential generieren. Kompositionelle Abstimmung macht sich in der unterschiedlichen Verbverwendung, der verschiedenartigen Szenierung, in bestimmten syntaktischen Konstruktionen (Zirkelschluß, Reihung, chiasmische Figurationen, Wiederholung u.a.), in pointierten Situationsdarstellungen usw. in den einzelnen Gedichtsteilen bemerkbar und schafft für jedes Teil einen unverwechselbaren Akzent.

4. Die ersten drei Gedichte des Zyklus weisen auf die Schöpfungsgeschichte als das mitgedachte Kontrastzentrum hin. Dem Schaffensakt, der Besiedlung der Erde mit Pflanzen und Vögeln: »Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame, und fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage, und habe seinen eigenen Samen bei sich selbst auf Erden. Und es geschah also. [...] Und Gott schuf [...] allerlei gefiedertes Gevögel, ein jegliches nach seiner Art.« (Genesis 1,11+21), steht bei Bor der umgekehrte Vorgang, die Entleerung der geschaffenen Welt, gegenüber. Alles Lebendige (Bäume, Gärten, Vögel) verläßt fluchtartig und in konsequenter Folge das 'Paradies'. Die Fluchtsituation wird durch spezielle Verwendung der Verben unterstrichen. Unter den 21 benutzten Verbformen tauchen solche der Fortbewegung 15 mal auf in der Steigerung »gehen« – »eilen« – »flüchten« (iti – pohiteti – bežati). Diesem Exodus muß sich am Ende das Zentrum des Lebendigen, die Liebe, anschließen. Bor hat die Entsiedlung in ähnlicher kompositorischer Struktur vorgenommen, wie der Bibeltext die allmähliche Besiedlung der Erde darstellt: die lebendigen Dinge werden in ihren Merkmalen und ihrem Nutzen benannt; auch die dreifache Bündelung: Gras – Kraut – Bäume (Genesis 1,11+12); Walfische – Tiere – Gevögel (Genesis 1, 21); Vich – Gewürm – Tiere (Genesis 1, 24+25), findet sich bei Bor wieder: »in če pojdejo drevesa, vrtovi in ptice, pojde tudi ljubezen« (1. 31). Der Exodus, also die Verkehrung der Schöpfungsgeschichte, durchzieht das gesamte erste Gedicht und wird leitmotivisch im Satz »Drevesa so bežala naprej« im ersten, zweiten und dritten Drittel wiederholt. Die Entleerung der Welt von allem Lebendigen ist bereits im ersten Gedicht vollendet mit dem zur ersten Zeile (»Šel je popotnik skozi atomski vek«) zurückführenden Endsatz: »dreve-sa [...] so bežala

naprej, / zapuščajoč atomski vek.« (1. 32). Die Schöpfung ist vernichtet, das Zurückbleibende (einschließlich des Wanderers) ist der Leb-Losigkeit verfallen.

Die Folgen der Leb- und Lieblosigkeit werden im 2. Gedicht exemplifiziert; der intertextuelle biblische Bezug nimmt folgerichtig die Rückwärtsentwicklung des Schöpfungsgeschehens (wie in einem zurücklaufenden Film) auf: »Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe« (Genesis 1, 2). Das Leitmotiv »Wüste«, in dem sich Chiffren der Industriegesellschaft wiederfinden (Beton, Eisen, Neon), symbolisiert Bor mit dem am Anfang und Ende wiederholten Chiasmus »vsepovsod, / kamor je segalo oko, / beton in železo, / železo in beton« – »vsepovsod sam beton in železo, / samo železo in beton« (2. 32 u. 33). Die rhetorische Figur weist auf die beliebige Auswechselbarkeit hin, auf die Gleichgültigkeit der Anordnungen, dem auch das ehemals Lebendige unterworfen ist: »in niti toliko zemlje, ki rodi rože in ptice, / da bi našel grob za ptico / in zasadil rožo nani.« (2. 33). Durch diesen im Chiasmus demonstrierten Zirkelschluß wird Sinnlosigkeit angezeigt. Die Leblosigkeit wird unterstrichen durch die »negibne sence« (im Unterschied zu den schattenspendenden Bäumen des 1. Gedichts) der »toten« Neonlichter, Zeichen des Nichtgeschaffenen, des Künstlichen, eine parodistische Verkehrung der Schöpfungstat auf der wüsten Erde: »Und Gott sprach: Es werde Licht« (Genesis 1, 3). Die im ersten Gedicht in der Verbindung von Anfang und Ende angezeigte Entseelung des Menschen wird in diesem Teil verstärkt im Hinweis auf die Entfunktionalisierung der Gefühlsträger 'Herz' und 'Träne': »nepotrebno srce« (2. 32), »grenka solza« (2. 32). Die Folgerungen der Herz-Losigkeit verbinden mit dem 3. Gedicht, das in seiner Thematik wiederum die Schöpfungsgeschichte umkehrt. Die Entmenschlichung durch den Verkauf des Herzens, mit dem die Beziehungslosigkeit zu den (Haus)Tieren einhergeht,<sup>13</sup> symbolisiert die Aufgabe der Existenz und damit der Schöpfungszugehörigkeit. »Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über die ganze Erde« (Genesis 1, 26). Die sozial defekte Situation zeigt sich nicht nur in der Bezugsunterbrechung zu vertrauten Lebewesen, sondern auch im Verlust des Hauses in seiner Funktion der Behausung, symbolisiert in der Tür- und Fensterlosigkeit. Die Dinge müssen für den Menschen sprechen: »je rekla hišica: / Človek, ki se je skril vame, / ker ga je sram, da je prodal svoje srce.« (3. 34). Die Begründung erschließt wiederum eine Parallele zum biblischen Text, dem schamvollen Verbergen Adams vor Gott, nachdem er die Frucht vom Baum der Erkenntnis gegessen hat. Auf den ersten Blick scheint eine direkte Parallelisierung vorzuliegen, deren gemeinsamer Nenner der negative Aspekt ist. Aber auch hier offenbart sich für den Rezipienten die Kontrastsituation im intertextuellen Bezug: Adams Schritt dient der

<sup>13</sup> Auch hier steht die Dreigliedrigkeit des Dialogs: »Vprašal je kanarčka...; Vprašal je psa...; Vprašal je zvezdo...« (3. 33) in Parallele zur dreifachen biblischen Herrschaftsbegründung des Menschen über die Tierwelt: »herrschen über die Fische im Meer«; »über die Vögel unter dem Himmel«; »über das Vieh und über die ganze Erde« (Genesis 1,26).

Vernunftbegabung und löst den Lebenskampf des Menschen aus – Bors Held verliert seine menschlichen Gefühle und damit alle Attribute für Leben und Kampf. Der Vertreibung von Adam (=Mensch) aus dem Paradies steht das Zerrbild des künstlichen Menschenattributes (Limousine) gegenüber, die die Menschen vor sich herjagen. Bor greift in einem neuen Ringschluß den des ersten Gedichts noch einmal auf; während aber dort noch eine Zielrichtung des Lebendigen existiert: »[Drevesa] so bežala naprej / zapuščajoč atomski vek« (1. 32), ist hier die Steigerung ins Negative, das ziellose Vertreiben angezeigt: »in pognali svoje limuzine / naprej skozi atomski vek.« (3. 34). Das Sich-im-Kreis-Drehen wird deutlicher.

Der erste Überblick hat sowohl die Abgeschlossenheit der einzelnen Episoden mit den jeweiligen Erlebnissen, als auch ihre grundsätzliche zyklische Verbindung durch das 'thematische Apriori' (Schöpfungsgeschichte), durch semantische Rekurrenzen, durch lexische, kompositorische, rhetorische, kontrastive Kohärenzsignale aufgewiesen. Dabei finden sich intensivierende Verfahren (Steigerung) sowohl in den Einzelteilen als auch im übergreifenden Zusammenhang. Zwar kann bestätigt werden, daß die »Isolierbarkeit des einzelnen Gedichts ein ebenso signifikantes Merkmal dar[stellt] wie seine Integration in den Gesamtkomplex«,<sup>14</sup> doch ist eine Subordination des einzelnen unter das Ganze<sup>15</sup> auszumachen.

Die Kontinuitätssignale des Zyklus stehen ebenfalls in einer Über- und Unterordnung. Der jeweilige Zeilenanfang ist oberstes Zeichen des Zusammenhangs, eine ähnliche Funktion ist dem beim Rezipienten provozierten gedanklichen Zentrum zuzuschreiben, aus dem der Zyklus seine Vertiefung und Schärfe erfährt, wiederum abgestuft dazu die bereits genannten Signale der Wiederaufnahme bestimmter semantischer, kompositorischer oder formal-syntaktischer Aussagegliederungen. Die Verfahren können die Gliederung des Zyklus in sich bestimmen, d.h. das mehr oder weniger intensive Zusammenrücken der Einzelteile bzw. ihren mehr oder weniger deutlichen Bezug zur gedanklichen Mitte.

5. Die Gedichte 4–6 bilden in sich eine Einheit durch die Kontaktaufnahme des Helden, die im Einleitungssatz angegeben werden: »Šel je popotnik skozi atomski vek in je srečal človeka« (4. 34) – »[...] in je dobil službo« (5. 35) – »[...] in srečal popotnika« (6. 36). Die jeweilige Beziehung zur gedanklichen Mitte ist diffuser als in den ersten Gedichtteilen, bleibt aber der Pervertierung der Schöpfungsgeschichte verbunden. Die Zerlegung der Seele, das Unvermögen, sie wieder zusammzusetzen, und ihre Aufbewahrung als Gepäckstück korrespondieren in grotesker Verkehrung mit der Schöpfung des Menschen: »Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen

<sup>14</sup> R. Ibler, a.a.O., S.26.

<sup>15</sup> J. Müller, der in diesem Zusammenhang den echten Zyklus als einen »Kreis von Gedichten« und »nicht eine bloße Reihe« bezeichnet (a.a.O., S.5), spricht von einer »Verschlingung von Ansatz [des einzelnen Gedichtes] und Kontinuitätslinie im Innern des Zyklus« (a.a.O., S. 17).



Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.« (Genesis 2, 7). Signale der Entseelung und Schöpfungsvernichtung bei Bor sind die Mechanisierung des Lebendigen: die Seele wird wie ein Uhrwerk zerlegt (»in je srečal človeka, / ki je razložil njegovo dušo.« – 4. 34); weiterhin das Unvermögen zu (nach)schöpferischer Handlung (»Razložil jo je, / zložiti pa je ni več znal.« – 4. 34), die Verdinglichung des Lebendigen (»spravil tako razloženo dušo v kovček [...] pozabil kovček v čakalnici« – 4. 34) und schließlich die Umfunktionierung des Kindermotivs, das in gängigen Assoziationen die unschuldige Seele symbolisiert (»In vsi so bili kakor otroci, / ko jemljejo drug drugemu igračo iz rok, / katero so razložili, / da bi jo znova zložili, / a vse zastonj« – 4. 34).

Die Folgerungen der Automatisierung werden lexikalisch und semantisch im 5. Gedicht vorgeführt: Der Mensch erscheint uniformiert (entindividualisiert) in seiner Kanal-Arbeitskleidung (V kombinezonu, gumijastih škornjih / in z brizgalno v rokah« – 5. 35), alles Lebendige ist durch seine Berührung totgeweiht (»In še preden je izgovoril do kraja, / se je roža osula« – 5. 35). Die Aussagewiederholung der schmutzigen Tätigkeit führt zu einer atmosphärischen Verstärkung: »je blodil po ulicah / in spiral umazanijo, / ki jo je nanje odlagal atomski vek.« (5. 35) – »[...] izpira umazanijo, / ki jo na ulice odlaga atomski vek.« (5. 36), ebenso die mehrmalige Erwähnung der Arbeitskleidung. Der Eindruck der leblosen Maske zeigt sich auch in der assoziativ-bildhaften Verbindung des Herzens mit dem unterirdischen Kanalsystem (»in ko je hodil po njem, / se mu je zdelo, / da hodi po mrakotnih, / zatohlih, brezkončnih kanalih« – 5. 36). Die finstere Lebensferne verweist wieder auf die rückläufige Schöpfungsgeschichte, den Zustand der noch ungeordneten Welt, des anfänglichen 'tohu wa bohu' der Bibel: »Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe« (Genesis 1, 2). Aus dem vom Schöpfergeist noch nicht erfaßten Chaos heraus beginnt die gestaltende Schöpfung, der Weg in die Zukunft; für Bors 'popotnik' ist es der Rückfall in die nicht mehr vom Schöpfergeist erfaßte Gestaltlosigkeit, das Wüste, Leere, Finstere der Genesis, der »gähnende Abgrund« verschiedener Mythensysteme.<sup>16</sup>

Der dritte Bezugspunkt (»[...] in srečal popotnika« – 6. 36) wandelt die Gestaltlosigkeit in Orientierungslosigkeit. Zentrale Aussage ist das Bekenntnis des Nicht-Wissens, der Fremdheit und Kommunikationslosigkeit im Dialog. Die Verneinungen in Bezug auf Richtungsorientierung häufen sich: »[...] Kam? / – Ne vem. / – Tudi jaz ne.« »In ne vedo, da midva ne veva, kam greva? / Ne.« (6. 36). Die Aktivität (»in sta šla« – 6.36; »in sta se ločila.« – 6. 37) verliert als Folge von Ratlosigkeit ihren zielgerichteten Sinn. »Popotnik srečal popotnika« – die Verdoppelung macht die absurde Situation des ziellosen Wanderns noch greifbarer. Vergeblichkeit als Chiffre des Sisyphos-Mythos mischt sich mit dem

<sup>16</sup> Vgl. auch die Hinweise zur 'Endzeit' bei G. Gizeman: »Proščanje s Materoj« Valentina Rasputina i zapadnoevropejskaja teologija. In: *Deutsch-russische Sprach-, Literatur- und Kulturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main etc., 1996, S. 55 u. 56. (= Beiträge zur Slavistik. XXVIII).

Status des Vertriebenen, eine vage Andeutung der biblischen Vertreibung aus dem Paradies.

6. Die nächsten Teilbereiche (Gedicht 7–9) zeigen mit ihren Episoden wieder deutlichere Bezüge zum zyklischen Zentrum. Die Überschreitung der Schwelle (»Kaj je onkraj? [...] / – Samota. / – In kaj je v samoti? / – Resnica.« – 7. 37) in eine Welt der Erkenntnismöglichkeit (Wahrheit in der Einsamkeit) wiederholt sinnbildlich die Vertreibung aus dem Paradies (»Adam [...] weiß, was gut und böse ist.« Genesis 3, 22), pervertiert aber gleichzeitig wieder den Heilsweg. Die 'Resnica' von Bors Held ist die Realität, d.h. der aufgestülpte Helm, der seine Perspektive äußerst eingrenzt (»in dolgo ni videl ničesar« – 8. 38) und das Hoffen auf 'Erlösung' von dieser Sichtbegrenzung ständig hinausschiebt (»In kdaj bo? / – Jutri. / In ko je bilo jutri, je spet rekel: / – Čelada. Kdaj te odložim? / – Jutri.« – 8. 38). Wiederum verbindet sich die Sisyphos-Chiffre im Sinne der Unerreichbarkeit des Ziels mit dem biblischen Motiv der endzeitlichen Verheißung, das allerdings in seiner teleologischen Festlegung eine paradoxe Behandlung erfährt. Sie wird von der syntaktischen Konstruktion des abschließenden Satzes unterstrichen: »In tako sta šla iz jutri v jutri / naprej skozi atomski vek.« (8. 38). Das Vorwärtsschreiten von Tag zu Tag erweist sich durch den Kontext als ein widersinniges Sich-im-Kreise-Drehen.

Die folgerichtige Fortsetzung ist die Beziehung auf den Bruderzwist zwischen Kain und Abel, dessen Motivteile in metaphorischer Anspielung dem 9. Gedicht zugeordnet werden können. Bor signalisiert die Feindschaft im Dingsymbol Haus, das ein Gebilde von Menschenhand ist und als Heimat / Behausung in einem positiven Verhältnis zum Menschen steht. Die Anthropomorphisierung wird auf allen Ebenen durchgeführt: Die beiden Häuser sind sich ähnlich, hassen sich auf den Tod; die Hausteile (strehi – oknice – stene) werden negativen menschlichen Eigenschaften zugeordnet (rdeči od jeze – priprte od prezira – zelene od zavisti – 9. 39). Der todbringende Zwist ist unumkehrbar: es bleibt ein Wunsch, daß die um die Häuser wachsenden Blumen die Emotionen Zorn, Verachtung und Neid bedecken könnten. Auch hier verkehrt Bor die biblische Aussage, denn dort werden die »Früchte des Feldes« dem unfriedlichen Ackerbauern Kain zugeordnet.

7. Wiederum eine neue Perspektive geben die Gedichtsteile 10–12, die in ihren einleitenden Sätzen den Bezugsbereich Traum, Wandlung, Vision offenbaren: »[...] in je sanjal« (10. 39); »[...] in ni bil več popotnik – / bil je Usoda« (11. 41); »[...] in je imel privid« (12 – 42). Es sind Mittel und Erscheinungsformen, die in Offenbarungsreligionen zum Numinosen hin verbinden und den Empfänger solcher Botschaften mit einem Sendungsbewußtsein ausstatten.<sup>17</sup> In der Korrelation mit dem 'thematischen Apriori' vollzieht Bor durch diese Variation der

<sup>17</sup>Zum Offenbarungsbegriff vgl. Evangelisches Kirchenlexikon. *Internationale theologische Enzyklopädie*. Band 1–4. Göttingen, 1986–1996; hier: Band 3. Stichwort »Offenbarung, Offenbarungsreligion«, Sp. 808–818.

'popotnik'-Erlebnisse einen Schritt von dessen Anfang (Schöpfungsgeschichte) zu dessen Ende (Offenbarung / Apokalypse des Johannes). Die Bezugssignale sind deutlich vermittelt, angefangen mit der Schwertsymbolik,<sup>18</sup> über die vom Donner begleiteten Todesboten (11. 41 – Offbg.8, 5ff.), bis hin zur Erscheinung ekelhafter Dämonen (12. 42f. – Offbg.16,13f.; 18,2 u.ö.). Von vornherein ist diese Beziehung pervertiert durch Übertragung der Seherposition an das entseelte Menschenfragment des Wanderers. Eine auffällige Korrelation zum 1. Gedicht zeigt die formelhafte Konstruktion der Forderungen an das 'Kaiserschwert', die in ihrer schrittweisen Erzählform und der reihenden Steigerung an den Märchenstil erinnert, wie auch die frevelhafte Steigerung der Wünsche bis hin zur Unerfüllbarkeit<sup>19</sup>: »Prinesi mi srečo, ki bo prava, / ker bo samo moja. / Vendar zaman – / kajti meč je bil Cezarjev meč / in ni bil tega vaje.« (10. 40).

1. Gedicht	10. Gedicht
Drevesa, nikar!	– Osvojil mi boš kraljestvo.
Če pojdete ve,	Ti si tega vaje.
pojdejo tudi vaše sence	In res mu je osvojil kraljestvo,
Drevesa pa so s svojimi sencami	kajti meč je bil Cezarjev meč
bežala naprej,	in je bil tega vaje.
– Nikar, nikar!	usw.
Je klical za njimi popotnik	
usw.	

Auch im 11. Gedicht sind Signalbegriffe, die mit dem thematischen Zentrum verbinden, unschwer zu erkennen. Die Darstellung des Schicksals als einer vernichtenden Macht, die mit metallenen Flügeln die Erde bedeckt, die Nacht des Todes verbreitet, ist in den Gesichten der Apokalypse (vgl. etwa Offbg. 9) wiederholt anzutreffen. Es sind genau die Begriffe, die Bor durch Wiederholung in diesem Teilgedicht besonders herausstreicht: »bil je Usoda / in je grmel / na aluminijastih krilih skozi noč, / pogrinjajoč zemljo / s preprogami smrti.« (11. 41, 3.–7. Zeile) – »šla po preprogah smrti, / s katerimi je pogrnil zemljo« (22.–23. Zeile) – »– Bila sem / dokler me Usoda, / grmeča skozi noč, / ni izpremenila [...]« (11. 42, 1.–4. Zeile).

Die Kontinuität zum 12. Gedicht wird durch die Seherposition gewahrt; der Blick fällt aus kosmischer Distanz auf eine apokalyptisch deformierte Erde ohne Zukunftshoffnung (»pepel je zasul / zadnjo kupolo upanja«; »so prišli do kraterja«) mit apokalyptisch deformierten Menschen (»In po pepelu je gazilo / krdelo gnusnih demonov«). Die Mechanisierung des Menschen macht ihn zum Stückwerk, d.h. die Körperteile sind aus dem gewohnten Gebrauch heraus-

<sup>18</sup>Die Bezeichnung »meč iz muzeja. / Pod njim je pisalo: Cezarjev« – 10. 39, weist einmal auf die besondere Herkunft hin, wobei nach der Diktion von Bor durchaus »muzej« = »Bibel« gesetzt werden kann, und zudem entspricht auch die Qualität »Cezarjev meč« der göttlichen Zuordnung des Schwertes in der Offenbarung des Johannes – vgl. Offbg.1, 16; 2, 12; 19, 15 u.ö.

<sup>19</sup>Zu diesem Märchenmotiv vgl. u.a. das Märchen »Vom Fischer und seiner Frau«.

genommen und verfremdet. Die Veränderung des üblichen Koordinatensystems ist ein grotesker Vorgang; das exorbitante Geschehen wird in gewohnter Kommunikationsform dargeboten und greift damit bedrohlich in die Realität ein: »– Kje so tvoje oči? / Iztegnila je dlan proti njemu: / Tu. Vzemi jih s seboj. / Za spomin.« (11. 42). Im folgenden Gedicht ist dieser Vorgang noch stärker konzentriert und offenbart seinen nihilistischen Charakter durch Benennung und gleichzeitige Eliminierung des Real-Alltäglichen: »in ko so se napili, / so obrisali usta, ki niso bila usta, / z rokami, ki niso bile roke, / in se zazrli z očmi, ki niso bile oči« (12. 43). Diese Form der Verfremdung von Stichwörtern, die durch den Alltagsumgang automatisiert worden sind, ist ein durchgehendes Signal des Gedichtszyklus.<sup>20</sup> Der Bezug auf das zentrale Zyklusthema ist in der Deformation der Schöpfung überdeutlich. Die Pervertierung zeigt sich in dreifacher Hinsicht: Die Menschen sind nicht mehr das Abbild Gottes (Genesis 1, 27); die 'Atommenschen' auf der verwüsteten Erde (»– Kdo ste? [...] / – Tvoji vnuki. / Atomski ljudje.« – 12. 43) spiegeln die Bestrafung und Verdammung des Antichristen in der Offenbarung (Kap.18, 20) wider; die endzeitliche Erlösungshoffnung der christlichen Soteriologie ist in einer grotesken Zukunftsreduzierung verschüttet. Die kosmische Perspektive des Borschen Helden ist dabei die Perspektive der Apokalypse.

8. Der Abschluß des Zyklus (Gedicht 13 und 14) bringt noch einmal eine Steigerung der Erlebnissituation, auf die bereits hingewiesen wurde: für die verwüstete Erde und den zerstörten Menschen sind die immerwährenden und damit verlässlichen kosmischen Ereignisse nicht mehr in ihrer Ordnung. Das Symbol des Frühlings mit seinen Signalwörtern 'Zweismamkeit', 'Erwartung', 'Blumen', 'weiße Wolken', 'fruchtbringender Regen', die durch Wiederholung herausgehoben werden (»da skupaj počakava pomladi. / [...] / – Legla bova med trobentice in marjetice / in gledala v kak bel oblak« – 13, Zeile 6, 9/10; »In res je prišla pomlad. / Legla sta med trobentice in marjetice / in gledala v bel oblak.« – 13, Zeile 15–17), erfüllt nicht mehr die selbstverständliche positive Erwartung; es ist zum todbringenden Boten umfunktioniert. Die Aufhebung des Immerwährenden verweist gleichzeitig auf das zyklische Zentrum, die Schöpfungs- und Heilsgeschichte. Mit der vernichtenden Unterbrechung ist die endgültige

<sup>20</sup> Hier sei auf Beispiele in Gedicht 13 und 14 verwiesen, wo eine besondere Konzentration vorliegt. Das Warten auf den Frühling und sein gewohntes Erscheinen zeigt die verkehrte, aus der Sicherheit der Orientierung entlassene Welt: »In res je prišla pomlad. / [...] / in gledala v bel oblak. / bil je tak, kakor so vsi oblaki že od nekoč, / in tudi dež je bil tak, / kakor je dež že od nekoč, / le da je z njim / [...] / kapljala smrt.« (13. 44); der gleiche Umschlag aus der Betonung der Normalität, der stetigen Wiederkehr, in die Ausnahmesituation, ist auch im 14. Gedicht zu finden: »Naslonil se je na rampo, / takšno, kakršne so rampe na vseh mejah / [...] / Tostran se je sprehajal stražar, / takšen, kakršni so vsi stražarji na mejah, / samo da je imel na obrazu kirurško masko« (14. 44). Diese Verfahren assoziieren wieder den Vergleich mit V. Rasputins Erzählung »Proščanje s Materoj«, wo im ersten Absatz in betont rhythmischer Konstruktion ebenfalls der Umschlag vom scheinbar Immerwährenden in eine ungewohnte neue Perspektive angedeutet wird: »I opjat' nastupila vesna, [...] no poslednjaja dlja Materoj«; »Ta Matera i ne ta«; »Vse na meste, da ne vse tak« – vgl. V. Rasputin: *Povesti*, Moskva, 1986, S. 156.

Schöpfungsbejahung Gottes, die er nach der Sintflut gegeben hat, negiert: »Solange die Erde steht, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht.« (Genesis 8, 22). Mit seiner Umkehrung bezieht sich Bor nun wieder auf die apokalyptische Situation der Endzeit, ohne allerdings den religiösen Anspruch (Vernichtung des antichristlichen Reiches, der 'Hure Babylon') zu thematisieren.

Ende und Neuanfang des Heilsweges ist in der Soteriologie begründet, dem Übergang aus einem menschlichen in ein göttliches Sein. Diese letzte Steigerung trägt in Bors Zyklus ebenfalls Züge der Pervertierung. Bors Held erlebt einen 'irdischen' Grenzübergang mit allen Accessoires des Gewöhnlichen (»rampa«, »stražar«, »potni list«, »kovček«, »stražar prižigaje cigareto« – 14. 44f.) und des integrierten Außerordentlichen (»Štražar] je imel na obrazu kirurško masko«, »ni imel oči«, »kovček, v katerem je nosil svoje življenje« – 14. 44f.). Der religiöse Erlösungsgedanke im Wechsel vom endlichen zum ewigen Leben ist blasphemisch in die Hoffnungslosigkeit absurder Existenz gewandelt. Der Übergang in das Nicht-Sein, das 'nihil', ist die folgerichtige Auflösung des durchschrittenen Zyklusthemas; er steht in konsequenter Antithese zum 'thematischen Apriori' und erfüllt damit die in der Gesamtanlage des Zyklus vorgesehene und zum ernsthaften Begreifen notwendige pathetisch-religiöse Vertiefung des unerhörten Vorfalls. Bor gibt der Grenzsituation zusätzlich parodistische Züge. Der letzte »Ausblick« für den Wanderer ist ein Trugschluß (»zdalo se mu je« – 14. 45): Durch nicht-existente Augen schaut er einen Himmel voller Sterne. Das kosmische Symbol der Unendlichkeit oder, im christlichen Sinne, der Ewigkeit, ist nur noch ein groteskes Symbol, von einem Menschen geschaut, der sein Sein bereits aufgegeben hat (»je pobral kovček, / v katerem je nosil svoje življenje« – 14. 45). Der letzte Schritt ist also kein Grenzübergang zwischen zwei Medien, sondern ein ewiges Verbleiben, das keine neue Perspektive ermöglicht. Das Sisyphos-Motiv gesellt sich als verstärkendes Motiv hinzu mit allen Abstrakta im Wortfeld von End-, Ziel-, Hoffnungslosigkeit.

9. Der Zyklus von Bor hat verschiedene und ineinander verflochtene Qualitäten, die sein semantisches und ästhetisches Gewicht verstärken. Das Motiv wird in einem gedanklich stets neuen Einsatz von Gedicht zu Gedicht variiert. Das weist bereits darauf hin, daß in jedem der 14 Teilgedichte ein Erlebnis des 'Wanderers' zum Abschluß kommt, gleichzeitig aber mit Hilfe von jeweils veränderten Leitmotiven sich eine thematische Fortsetzung ergibt, die in der nächsten Teileinheit zu einer anderen Folgerung führt. Die Botschaft des Zyklus wird auf diese Weise aus unterschiedlichen Positionen umschritten und eindringlich die Aufhebung von Maß, Ziel und Sinn der menschlichen Existenz in einer destabilisierten Welt demonstriert. Die Reihung der Gedichte und ihre episch-lineare Funktion im Wanderererlebnis erfährt dadurch eine umkreisende Bewegung der unerhörten Begebenheit. Die Variationen der Destabilität zeigen eine synchron-statische Tendenz, die zwar Ansätze zu einer naturalistischen Steigerung vermittelt, aber eine zielgerichtete Entwicklung nicht zuläßt: Der Zerfall als Thema,

in den kosmischen Raum und in kosmische Zeit entgrenzt, hat sämtliche menschlichen Koordinatensysteme aufgelöst und kann somit keine Zuordnungen mehr gewährleisten, die einen Richtungsimpuls oder Perspektiven erkennen ließen. Die dem Zyklus zugeordnete Mittelpunktbezogenheit seiner Einzelteile verliert sich in dieser thematisch bedingten wechsellosen Einseitigkeit. Aus dem Kreisen um ein Thema wird ein thematisches Kreisen, ein Sich-im-Kreis-Drehen, das weder Anfang noch Ende, weder Ausweg noch Motivation aufzeigen kann. Bors Zyklus weist deutliche Merkmale der spannungslosen Vergeblichkeit der Sisyphos-Chiffre auf. Das Weder – Noch, ausgedrückt auf allen semantischen, syntaktischen, kompositionellen, lautlichen Ebenen der Texte, neutralisiert die Bewegungen, die Empfindungen, die Kommunikation. Bor setzt damit Leblosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Erstarrung in poetische Qualität um.

Die doppelte ästhetische Qualität des Zyklus – seine analytische Darbietung in den Teilgedichten und die Synthese-Funktion in übergreifenden Kontinuitätslinien – wird erweitert durch untergliedernde Teilbereiche, die kohärente Situationen zusammenfassen und neu gruppierte Themenstellungen aufweisen. Die vielfältigen Verflechtungen intensivieren die Botschaft in bedeutender Weise. Damit aber nicht genug. Bors Thema greift auf mythische Systeme zurück, da es einen Weltbezug herstellt. Die Tendenz ist auf eine zentrale Aussage der Werteveränderung bis hin zur Pervertierung gerichtet. Das nie ausgesprochene, aber immer präsente gedankliche Zentrum besteht in der gegenläufigen biblisch-christlichen Schöpfungsgeschichte mit ihrem eschatologischen Anspruch des Erlösungswerkes. Diese Opposition ist der eigentliche ästhetische Kraftspender des Zyklus, und sie wirkt auf verschiedenen Ebenen: Bors Ent-Siedlung der Erde entspricht einer rückläufigen Schöpfungstat, sein Menschenbild einer Pervertierung des Schöpfungshöhepunktes; seine Entgrenzung in das Nichts ist die Parodierung der Erlösungszusage. Das biblisch-mythische Geschehen der Genesis und der Offenbarung als Anfangs- und Endpunkte von Weltgeschehen wird auf den Kopf gestellt, oder besser, in seiner Zielrichtung umgekehrt: der Gang in die Ewigkeit mit seinen orientierenden Wegweisern pervertiert zu einem Wandern in das bzw. in einem orientierungslosen Nichts. Die »'spiralisches' in sich zurücklaufende Reihung«<sup>21</sup> vom Paradies zu einem »neuen Himmel und einer neuen Erde« (2. Petr. 3, 13; Offbg. 21, 1) steht als gedankliche Alternative in Opposition zum Kreislauf, dessen fatale Eigenschaften die Vergeblichkeit des Ausbruchs, die Unmöglichkeit einer neuen Perspektive sind und der damit die Sisyphos-Chiffre als das Kainsmal des Atom-Menschen ausweist. Bors Zyklus hat nolens volens eine religiöse Dimension, aus der die Hoffnungslosigkeit seiner Thematik erst ihre ästhetische Nahrung zieht und ihre tiefgründige Bestätigung erfährt.

---

<sup>21</sup>J. Müller, a.a.O., S. 20.

## POVZETEK

Raziskava Borovega »Šel je popotnik skozi atomski vek« ponuja prispevek k teoriji cikla kot literarnozvrstnega pojma. Osrednja tema, na katero se celoten cikel nanaša, jo obkroži in hkrati stopnjevaje premeri v spirali, je nedvomno motiv potovanja. Tema je še posebej primerna za ciklično prikazovanje, saj – analogno s pripovednim »in potem« – omogoča tematično zaporednost v diskurzivnih časovno-prostorskih doživljajskih okoliščinah. Notranja povezanost posameznih delov, ki so vsak zase notranje določeni z nekim dogajanjem, z neskončnostjo in brezciljnostjo potovanja sugerira sizifov motiv. Pravi »tematični apriori« (pojem J. Müllerja), neizrečeno središče, pa je vendarle v območju teološko-dogmatičnega. To središče, brez katerega cikel ne bi mogel polno učinkovati, je usmerjeno ravno nasprotno od površinskega nastajanja smisla: Borovo spreminjanje vrednot vse do pervertiranja sveta in človeka z jasnimi signali izzove nasproti potekajočo krščansko svetopisemsko zgodbo o stvarjenju, z njeno eshatološko zahtevo po odrešenju. Raz-selitev sveta (Bor) – po-selitev (Sveto pismo); napredovanje uničenja – retrogradnost zgožbe o stvarjenju, vse do 'tohuwabohu', to sta opoziciji, ki določata sporočilo dela v medsebojnem oplajanju prepletajočih se kvalitet in mu povečujeta semantično in estetsko težo. Površinsko dogajanje, torej variacija 'potovanja' v posameznih pesmih, je prepredeno z mrežo vodilnih motivov, ki povzročajo vsakokrat nove dramatične impulze. S takimi signali, ki zagotavljajo kontinuiteto, nastajajo v ciklu po eni strani posamezni sklopi, po drugi pa osredje, ki zajema vse variacije (sizifov motiv). Hkrati se vzpostavlja tudi druga ravnina, ki omogoča globoko razumevanje dela, s krščansko zgodovino odrešenja in s sklopom odrešitjskih tem (stvaritev – človek – razodetje) v sredi. Borov cikel je grajen na nasprotju med pesimistično podobo sveta in krščanskim upanjem v odrešitev – poetično-teološka napetost, ki je na ta način dosegljiva samo z estetskimi sredstvi cikla in zato to literarno zvrst potrjuje kot nekaj enotnega.

Gerhard Gieseemann, Ein Zyklus, der es in sich hat: ...  
 Raziskava Borovega »Šel je popotnik skozi atomski vek« ponuja prispevek k teoriji cikla kot literarnozvrstnega pojma. Osrednja tema, na katero se celoten cikel nanaša, jo obkroži in hkrati stopnjevaje premeri v spirali, je nedvomno motiv potovanja. Tema je še posebej primerna za ciklično prikazovanje, saj – analogno s pripovednim »in potem« – omogoča tematično zaporednost v diskurzivnih časovno-prostorskih doživljajskih okoliščinah. Notranja povezanost posameznih delov, ki so vsak zase notranje določeni z nekim dogajanjem, z neskončnostjo in brezciljnostjo potovanja sugerira sizifov motiv. Pravi »tematični apriori« (pojem J. Müllerja), neizrečeno središče, pa je vendarle v območju teološko-dogmatičnega. To središče, brez katerega cikel ne bi mogel polno učinkovati, je usmerjeno ravno nasprotno od površinskega nastajanja smisla: Borovo spreminjanje vrednot vse do pervertiranja sveta in človeka z jasnimi signali izzove nasproti potekajočo krščansko svetopisemsko zgodbo o stvarjenju, z njeno eshatološko zahtevo po odrešenju. Raz-selitev sveta (Bor) – po-selitev (Sveto pismo); napredovanje uničenja – retrogradnost zgožbe o stvarjenju, vse do 'tohuwabohu', to sta opoziciji, ki določata sporočilo dela v medsebojnem oplajanju prepletajočih se kvalitet in mu povečujeta semantično in estetsko težo. Površinsko dogajanje, torej variacija 'potovanja' v posameznih pesmih, je prepredeno z mrežo vodilnih motivov, ki povzročajo vsakokrat nove dramatične impulze. S takimi signali, ki zagotavljajo kontinuiteto, nastajajo v ciklu po eni strani posamezni sklopi, po drugi pa osredje, ki zajema vse variacije (sizifov motiv). Hkrati se vzpostavlja tudi druga ravnina, ki omogoča globoko razumevanje dela, s krščansko zgodovino odrešenja in s sklopom odrešitjskih tem (stvaritev – človek – razodetje) v sredi. Borov cikel je grajen na nasprotju med pesimistično podobo sveta in krščanskim upanjem v odrešitev – poetično-teološka napetost, ki je na ta način dosegljiva samo z estetskimi sredstvi cikla in zato to literarno zvrst potrjuje kot nekaj enotnega.

Gerhard Gieseemann, Ein Zyklus, der es in sich hat: ...  
 Raziskava Borovega »Šel je popotnik skozi atomski vek« ponuja prispevek k teoriji cikla kot literarnozvrstnega pojma. Osrednja tema, na katero se celoten cikel nanaša, jo obkroži in hkrati stopnjevaje premeri v spirali, je nedvomno motiv potovanja. Tema je še posebej primerna za ciklično prikazovanje, saj – analogno s pripovednim »in potem« – omogoča tematično zaporednost v diskurzivnih časovno-prostorskih doživljajskih okoliščinah. Notranja povezanost posameznih delov, ki so vsak zase notranje določeni z nekim dogajanjem, z neskončnostjo in brezciljnostjo potovanja sugerira sizifov motiv. Pravi »tematični apriori« (pojem J. Müllerja), neizrečeno središče, pa je vendarle v območju teološko-dogmatičnega. To središče, brez katerega cikel ne bi mogel polno učinkovati, je usmerjeno ravno nasprotno od površinskega nastajanja smisla: Borovo spreminjanje vrednot vse do pervertiranja sveta in človeka z jasnimi signali izzove nasproti potekajočo krščansko svetopisemsko zgodbo o stvarjenju, z njeno eshatološko zahtevo po odrešenju. Raz-selitev sveta (Bor) – po-selitev (Sveto pismo); napredovanje uničenja – retrogradnost zgožbe o stvarjenju, vse do 'tohuwabohu', to sta opoziciji, ki določata sporočilo dela v medsebojnem oplajanju prepletajočih se kvalitet in mu povečujeta semantično in estetsko težo. Površinsko dogajanje, torej variacija 'potovanja' v posameznih pesmih, je prepredeno z mrežo vodilnih motivov, ki povzročajo vsakokrat nove dramatične impulze. S takimi signali, ki zagotavljajo kontinuiteto, nastajajo v ciklu po eni strani posamezni sklopi, po drugi pa osredje, ki zajema vse variacije (sizifov motiv). Hkrati se vzpostavlja tudi druga ravnina, ki omogoča globoko razumevanje dela, s krščansko zgodovino odrešenja in s sklopom odrešitjskih tem (stvaritev – človek – razodetje) v sredi. Borov cikel je grajen na nasprotju med pesimistično podobo sveta in krščanskim upanjem v odrešitev – poetično-teološka napetost, ki je na ta način dosegljiva samo z estetskimi sredstvi cikla in zato to literarno zvrst potrjuje kot nekaj enotnega.





## HUMOR, IRONIJA IN GROTESKA V DELIH JANKA MESSNERJA

Literarno snovanje Janka Messnerja se nenehno giblje med literaturo in agitacijo, pri čemer je njegova odločitev za slednjo zavestna. Satirična agitacijska besedila predstavljajo najizrazitejši del njegove literature. Članek zajema in analizira Messnerjeva besedila z ozirom na občečloveško in politično satiro ter grotesko, pri tem pa se potrjujejo tudi številne odtujitve na ravni pisateljevega jezikovnega izražanja.

The literary production of Janko Messner constantly fluctuates between literature and agitation, his choice of the latter being intentional. Satirical agitational texts represent the most prominent part of his literature. The paper includes and analyzes Messner's texts with respect to universal human and political satire and grotesque, which confirms numerous alienations on the level of the writer's verbal expression.

Kadar razmišljamo o slovenski književnosti na Koroškem, ali pa jo samo omenjamo, ne moremo mimo gromovitega dela Janka Messnerja, pisatelja, čigar literatura je v Avstriji prisotna že četrto desetletje in ki se, kakor to pogosto omenjajo literarni zgodovinarji in kritiki, ves čas giblje med literaturo in resničnostjo. Na spolzkem robu namreč, ki literaturi grozi, da bo zdaj zdaj prenehala bivati kot umetnost, in ki resničnost ogroža, da ne more biti nenehno samo to, kar bi bila rada, namreč stoddstotno izkustvena, ledeno preverljiva in zgolj dejanska stvarnost. Messnerjeva beseda vsekakor ni nevtralna beseda. V njegovi prozi najdemo najrazličnejše možnosti, ki ton enoznačne, »realistične« besede nenehno trgajo, ga razbijajo, mu dodajajo nove in nove razsežnosti. In ker je Messnerjeva proza neprestano v službi slovenskega naroda v Avstriji ter nastaja iz njegovih že desetletja odprtih ran, se pisateljeva beseda satirično ali groteskno razrašča, beza svojega bralca iz njegove samozadovoljne luknjice, ga bombardira in mu ne dovoli, da bi si ob njej odpočival. Pri tem se poslužuje vsega, v zgodovini satire ali groteske že davno dobro preizkušene instrumentarije: rabelaisovske hiperbolike, odtujevalno ritmiziranih besednih zvez, ironično rabljenih citatov ali posmehljivega, čeprav tudi spoštljivega in tesnega navezovanja na (slovensko, nemško) pripovedno tradicijo. Janko Messner je v slovenski literarni zgodovini že staro in dobro znano ime. Literarni znanstveniki, naj mu bodo še tako naklonjeni, pa ga uvrščajo »med literaturo in politiko« ali pa »med literaturo in življenje«.

Pregledujoč Messnerjevo delo, zajemam njegova besedila v naslednja delovna poglavja: *občečloveška satira*, *politična satira* in *groteska*, pri čemer se zavedam, da se lahko posamezni elementi le-teh med seboj prepletajo in mešajo. Tako je lahko občečloveška satiričnost prisotna v marsikaterem njegovem političnem, agitacijskem spisu, ali pa so groteskni elementi napadalno prepoznavni tako v njegovih čistih literarnih kot tudi v neliterarnih fabulah. Toda zaenkrat, delovno, mi gre predvsem za vprašanje, kateri v posameznih besedilih prevladujejo in kakšen je odnos med njimi.

1. Iz Messnerjevih *Skurnih storij* (1975) lahko med **občečloveške satire** uvrstimo že njegovo prvo, *Svinjsko storijo*, v kateri se pripovedovalec sredi sicer avtobiografske pripovedi o revnem otroštvu ironično sprašuje, po čem le da so svinje slabše od človeka. Njegova izkušnja namreč izpričuje, da so svinje iskrene in dobrodušne živali v nasprotju z ljudmi, ki da so pokvarjeni in hudobni. Obenem pa Messner – kot pozneje še mnogokrat – polemizira s svetopisemsko resnico, češ da je »ustvaril Bog človeka po svoji podobi«, kar pisatelja z njegovo retorično ironijo vred postavlja ob bok Florjanu Lipušu, znanem po nespravljenem stališču do katoliške cerkve. Prve vzporednice med obema koroškima pisateljema postajajo tako kar očitne. Enake podobnosti najdemo na področju rabe Messnerjevega »tretjega jezika«, koroškega narečja. Pisatelj sega vanj kot v neizčrpno posodo, brbotajočo od enkratnosti, slikovitosti in neponovljivosti (tako *skurni časi* samo v koroščini označujejo slabe čase, *repičja kopel* krompirjevo, *kočeji prašiče*, *opipani časi* revne čase, *potopane živali* trmaste živali itd.). Po koroščini sega Messner ne zato, ker knjižne slovenščine ne bi dovolj dobro poznal, temveč zato, ker mu domače narečje predstavlja jezik, ki si ga otrok kot maternega oprta na ramena in ki ga kot stalnico, kot mesto trdnega, varnega priveza tudi kasnejši izobraženec noče odložiti.

Tudi Messnerjeva druga, *Skurna storija*, je primer občečloveške satire. Pripovedujoča ironično zgodbo o možaku Skjacu, ki je s svojo »namizno varčnostjo«, po koroško z »vohrnostjo«, ugonobil sebe in vso svojo družino in zajemajoča iz arhaičnega, značilno slovenskega podeželskega sveta, je napisana v pravem prežihovskem zamahu, pri čemer na hudomušnih mestih spominja tudi na mojstra Cirila Kosmača. Satira smeši ljudske lastnosti tudi tako, da v ironičnem sobesedilu navaja t.i. ljudske modrosti (Skjac: »Pri nas se je od kraja jedlo.«), pa tudi pogoltno Cerkev, ki da ji je ljudi in njihove nesreče bolj malo mar (župnik odnese revnemu Skjacu zadnja dva prašiča).

Messnerjeve *Gorše storije* (1988) pomenijo nekakšno stopnjevanje »skurnih«. Gre torej za zavestno trdoto, žalost in brezizhodnost. Messnerjeva občečloveška satira v njih, npr. besedilo *Kako sem postal gospod*, nosi prepoznavne avtobiografske poteze, zaznamovana pa je mnogo bolj aktualistično kot v *Skurnih storijah*. Tudi ironične obešenjaškosti je v tej zbirki neprimerno več. Take so številne pretvorbe znanih vzorcev – npr. tudi cankarjanskega naslova prvega dela Messnerjeve zbirke *Podobe iz sanj* –, sem pa so vključeni še nekateri dokumenti, ki kažejo na pisateljevo zavestno združevanje literarnega in neliterarnega. *Gorše storije* bolj kakor Messnerjevi prejšnji zapisi obračunavajo s svojimi nasprotniki, se posmehujejo okolju, ki obdaja njihov avtobiografski jaz, npr. vsemu »típično avstrijskemu« (vrtnim palčkom, mavčnim mušnicam, vrtovom, ki da so videti kot zasebna pokopališča). Koroško tudi Messner podobno kot Lipuš v satiričnih spisih, objavljenih v *Mladju*, imenuje »pokopališče slovenske besede«, pri čemer prav tako spreminja že znani vzorec, ki je Koroško pogosto imenoval »zibelko slovenske besede«. Messnerjeva občečloveška satira tako zelo hitro prehaja v politično, saj avtor nenehno protestira zoper neenakovreden položaj slovenske skupnosti v Avstriji in navaja pri tem številne značilne zglede in ponižujoče življenjske položaje.

S prehajanjem Messnerjeve občečloveške satire v politično postajajo tudi njegove odtujitve na ravni jezikovnega izražanja vse pogostejše. Tako je npr. ritmizirana zveza v besedilu Ne čakaj name z večerjo, ki pripoveduje o brezposelnem slovcu Hanziju, v državi Avstriji zaman iščočem službo in ponujajočem samega sebe v TV oddaji kot psa, da bi mu bila zagotovljena vsaj živalska eksistenca. Na takih mestih zamenjuje Messner slovenščino z nemščino, njegova nespravljiva napadalnost pa tudi zaradi menjave obeh jezikov dobiva vse bolj groteskne poteze. Tako Hanzij išče službo in tišči nos v časopise – na tem mestu slovenščina in nemščina še, čeprav ironično, živita druga ob drugi – »najprej v Kleine, aber feine, potem v Krone oben ohne«, da bi našel rešitev zase in za svojo ženo. Nazadnje pa, ko Slovenec ponuja samega sebe kot psa, tudi slovenščina iz besedila izgine. Zdaj – in kot skrajna odtujitev – nastopa le še nemščina:

»Ich beiße nicht, machte nicht in die Hose, auch während der Arbeit geheich nicht aufs Klo. Ich esse jedes Brot und jede Wurst und besonders gerne Essiggurken... wer will mich?«<sup>1</sup>

Messnerjeve satire, gibajoče se znotraj občečloveških razsežnosti, tako pravzaprav ni več. V vsem svojem opusu pisatelj ne zapiše več podobnega satiričnega literarnega besedila, kakršna je npr. Skurna storija. Tudi njegova groteska kot čista literarna vrsta brez že na daleč otipljivih političnih primesi zaživi le še v redkih besedilih. Navadno pa je tudi slednja prisotna le kot mešana oblika. Tako meji npr. njegova *Špasna storija* z odtujevalnim nemško-slovenskim dialogom na politično satiro; taka je *Gluha loza na Koroškem*, pri kateri že naslov poudarja piščevo aktualistično povezovanje položaja koroških Slovencev s Trdinovo metaforo; taki sta *Osja parabola*, *Lešnikova sladoledna bomba* in še mnoge druge.

2. V območje Messnerjeve **politične satire** sodi kar nekaj zelo znanih besedil, npr. *Badgasteinski protokoli*. Vsaj na videz nevtralnno pripoved tretjeosebnega pripovedovalca zamenja prvoosebna pripoved, ki tudi namerno razkriva, da je osrednja literarna figura pisatelj sam, oz. da vse pripovedovano izhaja iz »resnice«, njegove lastne življenjske izkušnje. Ta izkušnja pa je vedno znova prizadeta izkušnja zatiranega in zasramovanega koroškega Slovence. Groteskni elementi v taki satiri so pogosto sredstvo za prikazovanje oz. izražanje najrazličnejših skrajnosti – npr. bolečega razmerja do ljubljene jezika, slovenščine, ki da je porinjena v položaj jezika zasramovancev, kmetov, lačnih in brezposelnih. Pri nakazovanju takih življenjskih travm se Messner pogosto sklicuje na *Kafko* in njegovega znamenitega Josepha K. (vanj režijo »brezzobe, penaste čeljusti«<sup>2</sup>), ali pa na *Cankarja* (»o domovina, ti si kakor vlačuga«<sup>3</sup>). Besedila so navadno tudi polna pomenljivih pregovorov bodisi v slovenščini, nemščini ali latinščini, ki avtorjevo ironijo še podčrtujejo.

<sup>1</sup> *Gorše storije*, 37.

<sup>2</sup> *Badgasteinski protokoli*, 82.

<sup>3</sup> Prav tam, 83.

Toda v prenekaterem politično satiričnem besedilu prepoznavamo tudi tistega »drugega Messnerja«, ne le razgledanega pisatelja, ki mu življenje z grenkosti ni prizanašalo, temveč tudi nergača, sitneža in izzivalca neprijetnih, pogosto konfliktnih položajev. Kot takemu mu tudi kot zavzeti bralci ne moremo pritegniti. To so namreč mesta, na katerih se njegova literarnost najbolj razkraja. V njegovi politični satiri je tako tudi vse polno nenehnega samopomilovanja. Vseh nesreč so najpogosteje krivi drugi – »država« ali pa »družbena ureditev«, ki ni prava ne na tej in ne na oni strani meje. Messner kot pisatelj in obenem osrednja literarna oseba svojih satiričnih spisov se tako razodeva kot nespravljiva oseba, iščoča konflikte, o čemer priča npr. prizor iz kavarne v Badgasteinskih protokolih, ko stopi k zdravniku in ga nagovori v slovenščini vedoč, da ga bo spravil v neprijetno situacijo. Njegovo ravnanje je hote izzivalno, v svoji želji, da bi svojega naključnega znanca osmešil, pa je vsaj nedostojno. Namreč: Če se Messner že nenehno pritožuje nad ravnanjem fašistično usmerjenih ljudi na Koroškem, s katerimi se še vedno domnevno srečuje ali pa se jih spominja iz otroštva (tak je npr. učitelj, ki da je otrokom pljuval v usta, kadar so govorili slovensko), ni njegovo ravnanje, napolnjeno z maščevalno zlobo in s privoščljivo hudobijo, v takih primerih nič boljše. Pristaja na politiko »zob za zob, glavo za glavo«, nespravljivo sovraštvo pa ni še nikdar, kakor je zgodovinsko znano, pripeljalo do rešitve nacionalnih problemov in njihovih zgodovinskih nesoglasij.

Kako škodljiv je ta neposreden politični angažma za umetniškost literarnega besedila, pa priča prav primerjava med *Skurno storijo* in *Badgasteinskimi protokoli*. Prvo kot primer mojstrskega literarnega zapisa, drugo pa kot besedilo, nabito s politiko in na koncu drseče v samopomilovalne, poceni zaključke. Badgasteinski protokoli so primer tiste Messnerjeve politične satire, ki je ni mogoče označiti drugače kakor *maščevalno spisje* – na koncu bivanja v zdravilišču namreč pisatelj svojim sobolnikom pomoli pod nos »spis o njih«.

Literarno snovanje Janka Messnerja se nenehno giblje *med literaturo in agitacijo*, pri čemer pa je njegova odločitev za slednjo zavestna, saj jo celo sam razloži v *Uvodu h Koroškim razglednicam*:

»Ko se je njihov pisec odločil, da pošlje v koroški svet to 'politično pesem', je stal pred izbiro: ali naj plava v oblakih, v kraljestvu sanj, fantastike, ali pa naj ostane 'par terre', na tleh dejstev. (...) Pisec tudi ve, da se bralec rad odmakne od grenkobe življenja, od njegove senčne strani, in se rajši vzdigne s pesnikom v abstraktni svet neobveznosti. Pa vendar se je v 'deželi z dvema dušama' odločil za tla dejstev.«<sup>4</sup> Avtor se torej odloča za »pristno fotografijo« in priznava že vnaprej, da njegove fotografije »niso leposlovje«.<sup>5</sup>

Med take fotografije sodi tudi črtica *Job*,<sup>6</sup> v kateri je odsotna sleherna ironija. Zgodba pripoveduje o tem, kako avto povozi slovenskega konja v Celovcu. Pri-

<sup>4</sup> Koroške razglednice, *Skurne storije*, 181.

<sup>5</sup> Prav tam, 182.

<sup>6</sup> *Job*, *Skurne storije*, 113.

povedovalec (atej) pravi sinu, da je to podoba »koroškega slovenskega ljudstva«. Besedilo pa kljub temu sodi med politične agitacijske tekste, saj ima pretresljiva zgodba politično poanto.

Kot primer satiričnega, vendar grotesknega političnega besedila navajam še dramsko agitko *Pogovor v maternici koroške Slovenke*, v katerem se še nerojena otroka, fantek in punčka, pogovarjata o tem, kakšna bo njuna prihodnost. Mojca pravi, da bo zanju zagotovila denar Cerkev, če ga njuna mati ne bo imela, medtem ko ji brat Anzej nasprotuje, češ da je Cerkev v zgodovini že dokazala, kako zna ravnati s pankrtnicami, z nezakonskimi materami. Anzej se v tako Koroško sploh noče roditi, njegova sestra pa je bolj oportunistična. Groteskno situacijo, dialog med zarodkoma, dopolnjujejo še številne fonetično zapisane nemške besede, ki sporočilo ironizirajo – npr. »hajmatland«, ki predstavlja sladkoben in popolnoma izrabljen pojem domovine, ne matere, temveč mačehe svojim državljanom. Opazna so tudi navajanja gesel, ki premorejo groteskno dvojno dno, npr. »Aktion Sauberes Kärnten«, pri čemer se čistilna akcija seveda ne nanaša na skrb za ekološko neoporečno pokrajino, temveč na iztrebljanje Slovencev.

*Agitacijska besedila* predstavljajo količinsko najizrazitejši del Messnerjeve literature. Veliko jih je avtobiografsko obarvanih in zlasti slednja so manj groteskna, temveč le zajedljivo ironična, sicer pa žalostna ali celo strašna. Taka so npr. *Očenaš*, v katerem »Bog po nemško molči«, ko učitelj pri verouku pretepe učenca, ker ta ne zna po nemško moliti, nadalje še *Otok – v ozadju Celovec*, v katerem celo humorja ni veliko, zato pa najdemo obilno mero žalobnosti, turobnosti in temačnosti. Prepletenih dreves, lipe in hrasta, ki naj bi simbolizirala sožitje germanskega in slovenskega življa, namreč na celovškem Otoku ni več. Iz Messnerjevih avtobiografskih črtic in novel (npr. še. *Iz mojega življenja* ali *Življenjepis*), od katerih nosijo nekatere kar Cankarjeve naslove, satira izginja. V njih avtor pripoveduje lastno zgodbo na tisoč in en način, v njih obtožuje Cerkev, ki da je bila na Koroškem zmeraj zvesta zaveznica raznorodovalne politike, ali pa priča o tragičnih posledicah, kakršne je imel na Koroškem znameniti plebiscit, saj je omogočil germanizacijo celo na dotlej čistem slovenskem prostoru.

Drugače pa je s satiričnostjo Messnerjevih zapisov v podjunskega narečju z naslovom *Iz dnevnika Pokrznikovega Lukana* (1974).<sup>7</sup> Besedila so polna humorja in t.i. dvojnega dna, kar pa je tudi samoumevno, saj je Messner tokrat kritiko raznih političnih dogodkov na Koroškem položil v usta podeželanu, ljudskemu človeku, klenemu možaku, ki ne zna leporečiti, temveč prikazuje dogajanja nenehno iz lastne zdravorazumske, slovenske perspektive. Toda za nekoroškega bralca pomeni raba tega narečja odtujitev že samo po sebi, čeprav je obenem tudi dokaz, da je narečje, čeprav imenovano »grdo«, zelo bogato in da hrani prvine, ki so lahko še bolj izrazne kot knjižne. Messnerjeva raba podjunskega narečja predstavlja tudi upor zoper dejstvo, da bi Lukanovo okolje »z avstrijskimi krediti in občinskimi podporami« slovenščino najraje pohodilo.

<sup>7</sup> Iz dnevnika Pokrznikovega Lukana. Kladivo, Dunaj, 1974.

Prenekatero Messnerjevo agitacijsko besedilo duhovito obračunava s koroškimi hitlerjanci – npr. *Na Koroški gori*. V ciklu *Na trdih tleh iz Gorših storij*, v katerem najdemo pretežno avtobiografske zapise, pa srečamo spet Messnerja kot pisatelja z smislom za fino ironijo kljub pretresljivim temam (*Johann Evangelist, Gospod Privat, Ignac Muri, Silentium, Američani in Angleži, Komunizem, Arest, Molznica, Disident z Zahoda* idr.). Pisatelj zna biti tudi *anekdotičen* ali *aforističen*, premore dobršne mero samoironičnosti, satiro pa tu in tam priobči tudi v *verzih*. Njegove puščice zadevajo zdaj Avstrijce zdaj narodnjake, tudi kritike lastne literature, njegove »zaskrbljene literarne recenzente«. <sup>8</sup> V takih besedilih Messner še zmeraj piše kot dnevni kritik in se posveča besedilom, kakršnim se je Lipuš, če ju zaradi skupnega geografskega prostora že lahko primerjamo, že zdavnaj odpovedal. Lipuš namreč ni dovolil dnevnemu angažiranosti, da bi prestopala v njegovo umetniško snovanje in se npr. h knjižni objavi takih krajših besedil ni dal nagovoriti, čeprav jih je v času mladjevstva prav tako veliko napisal. Ob prebiranju Messnerjevih *Gorših storij* se tako ne moremo znebiti občutka, da je avtor zagrešil veliko napako s tem, da je v pričujočo knjigo nekritično stlačil tako svoje literarne kot tudi neliterarne zapise (polemike, odzive). Zbirka je zato z literarnoumetniškega vidika popolnoma disonantna. Premore namreč svoje izrazite višine, žal pa tudi premnogo padcev pod raven, ki bi jo še lahko imenovali literarno (npr. besedilo *Riti ali ne riti – to je vprašanje*<sup>9</sup>).

3. Kot pristni literat s smislom tako za radoživost kot za najbolj črno komiko pa zaživi Messner v svojih *groteskah*. Vsaj nekatere med njimi so zapisane kot čiste literarne vrste, kot t.i. *totalne groteske*. Med taka besedila štejemo delno *Špansko storijo*, v kateri je v vloženi pripovedi opazno groteskno slikanje oseb (dijakom so glave obrnjene na desno, na poti v šolo pa vidijo, da nekaterim manjka levo uho), nadalje prav tako *Gluho lozo na Koroškem*, ki se izteče v stanje brez slehernega humorja, v groteskno otrplost (in je po svojem bistvu politična satira). Med groteske sodi še butalarska groteska *Buteljni si odrežejo nosove*, ki se razrašča tudi v groteskno jezikovno igro (naštevanje dvojčastih zvez kot npr.: zanosvodenje, ponosudobivanje, nanosobešanje, zdoglimnosomodhajanje, nospobešanje, nosvihanje, nosvrtanje itd.), ta pa odtujevalno odmevajoče posnema tudi ljudski govor (»Pa reče... Pa reče Buhanov Lipa... Pa reče Pržganov Vora...«). Kot totalno grotesko pa lahko označimo besedilo *Jutro*.<sup>10</sup> V njem prvoosebnega pripovedovalca prebudi neznošen hrup, hiperbolično pretiravanje pa uvaja napeto zgodbo: »Šipe žvenketajo čedalje huje, okenski okvirji ječijo, omet odpada.«<sup>11</sup> Tudi nadaljnje dogajanje prinaša zgolj še stopnjujočo se odtujitev. Pripovedovalec se znajde v nepopisnem prometnem kaosu, razraščujočem se v grozo: ljudje naokoli imajo sploščene glave. In čeprav je geografski prostor v tej Messnerjevi črtici prav tako nakazan, gre

<sup>8</sup> Prim. npr.: *Disident z zahoda, Riti ali ne riti – to je vprašanje*, Navodila za uspešno premagovanje nasprotnikov, O nekem položaju, idr., *Gorše storije*, 1988.

<sup>9</sup> *Riti ali ne riti – to je vprašanje, Gorše storije*, 241.

<sup>10</sup> *Jutro, Gorše storije*, 41.

<sup>11</sup> Prav tam.

namreč za Celovec, besedilo pa zapisuje Slovenec, tokrat njegova literarna pripoved ne ponuja nikakršnih aktualističnih narodnih nauk, pa tudi nobene rešitve. Propad pripovednega subjekta je nujen, pri tem pa slednji niti ne ve, kaj in zakaj ga je to doletelo.

Podoben prijem srečamo še v groteski *Invazija*,<sup>12</sup> v katerem doživlja pripovedovalec viharni napad škratov nase. Prikažejo se v nemškem Rastotzenalmu, ki pa je v resnici slovensko Raztočje. Aktualistične politične prvine, nanašajoče se na položaj Slovencev v Avstriji, so tako sicer nakazane kot v drugih besedilih, toda tudi v *Invaziji* se Messner odreka slehernemu razpletu. Njegovi škrtaje so nasilni, nikomur ne pustijo do besede in, v skladu s svojo groteskno pojavnostjo, celo rimano kvantajo. Messnerjeva groteska torej razrešitve ne ponuja, res pa je, da je čisto na koncu le nekoliko šolniško pokvarjena z drobcenim naukom: »So stvari med nebom in zemljo, ki so včasih videti kozmične, pa so največkrat samo komične, nore.«<sup>13</sup>

Grotesko, v kateri doseže odtujenost skrajno stopnjo, predstavlja še besedilo *Eksekucija*. V njem je podoba ljudstva podobna kot pri Lipušu. Ljudstvo namreč hoče linčati pripovedovalca, zahteva svoje »truplo«, hlepi po svojem »dogodku«, ki pa ni žive, temveč mrtve narave. Pripovedovalca zmerja s pisanim besednjakom, vzetim iz sočnega podeželskega pomnilnika: imenujejo ga pošast, škrapelj, narodova paranoja, narodna zapljunkarica, podrepna muha, uš, smrdljivi pok, prhelj, riban, hren, terc, pokrita koroška rihta, kajfež, štrkalica – in še bi lahko naštevali. Pisatelj in pripovedovalec pa se brani pred njimi, češ da je samo pisatelj, ki da razlaga »s poudarkom, vendar brez glasu«,<sup>14</sup> zavedajoč se omejene moči svoje literature. Z njo vred in zaradi nje da je »golorok, golonog in golorit«.<sup>15</sup> Pripovedovalčev položaj je povsem brezupen, ljudstvo ga hoče ubiti, nekdo strelja. Fabula predstavlja totalno grotesko, iztekajočo se vase vse do konca, na katerem pa Messner »totalne literarnosti« svojega besedila nenadoma ne vzdrži in v zadnjem stavku nakaže, da so vsi dogodki najbrž le hude sanje. Pripovedovalca odreši jutranje petelinje kikirikanje.

Iz vsega naštetega je razviden ustroj Messnerjeve satirične proze. Tudi na mestih, ko je odtujitev najhujša in prehaja pisateljeva vselej izrazito oblikovana fabula v grotesko, Messnerjev vsevedni pripovedovalec lastne literarne igre navadno ne izpelje do konca, temveč le do nekega skrajnega roba. Nato jo razplete v nauk ali »srečni konec« (npr. v sanje). Oba pa literarno čarovnijo prej kvarita kakor ji koristita.

#### SUMMARY

According to literary historians, Janko Messner's literature constantly fluctuates between literature and reality. But his word is certainly not neutral, as it includes different kinds of possibilities, which constantly break up and tear apart the tone of the unequivocal, so called realistic word, or they add ironic or grotesque elements. In doing so, Messner uses

<sup>12</sup> *Invazija, Gorše storije*, 47.

<sup>13</sup> Prav tam.

<sup>14</sup> *Eksekucija, Gorše storije*, 63.

<sup>15</sup> Prav tam.

rich and, throughout the history of the satire, well-tested tools – he employs Rabelaisian hyperbolics, alienating rhythmicized phrases, mirror-imaged quotations, or he mockingly, but also respectfully and lovingly refers to Slovene or German narrative traditions.

In the present survey of Messner's work the author divides his texts into the following working chapters: universal human satire, political satire, and grotesque; however, she is aware of the fact that individual elements can be intertwined or mixed. She wants discover which are predominant in individual texts and what relationship holds among them. The analysis of the individual texts showed that with the transition of Messner's universal human satire (*Skurne storije*) into political satire (most of the text in *Gorue storije*) the frequency of his alienations on the level of verbal expression increases. At the same time his grotesque as a pure literary genre comes alive only in certain texts. Usually it is only present as a mixed form. Some comparisons of the individual texts indicate that a direct political involvement can also hurt the author. The literary production of Janko Messner constantly fluctuates between literature and agitation, his choice of the latter being intentional. Satirical agitational texts quantitatively represent the most prominent part of his literature.



## POETIKA IZMIKajoČE SE STRUKTURE (O ROMANU FERIIJA LAINŠČKA *ASTRALNI NIZ*)

Temeljno nasprotje, na katerem deluje celotna struktura kriminalističnega romana, je nasprotje med zločincem in detektivom. Prav to nasprotje pa je v Lainščkovem romanu *Astralni niz* kontaminirano s tem, da zločinca enostavno ni in da tudi detektiv pričakovane vloge razkrivanja zločina ne opravlja. Roman je strukturiran po principu spiralnega zapleta, katerega posledica je odprtost: umori sicer so pojasnjeni, a en udarec astralnega ne izključuje drugega, tretjega itn. Tudi vse osebe so zato povezane v spiralasti tok ujetosti in usodne nemoči. Njihova vloga jih združuje na istem polu aktantske ravni in pomeni delovati kot medij-žrtev.

The basic tension on which the entire structure of criminalistic novel operates is the antagonism between a criminal and a detective. In Lainšček's novel *Astralni niz* (*The Astral String*) this very antagonism is contaminated by the fact that the criminal does not exist and that the detective does not perform the expected role of crime solving. The novel is structured according to the principle of a spiraling plot, which results in open-endedness: although the murders are explained, one strike of an astral force does not preclude the second, the third one, etc. Hence, all the characters are connected into a spiral flow of being trapped and fatally helpless. Their role unites them on the same pole of the actant plane and means acting as a medium – victim.

0 Pisati o Lainščkovem romanu *Astralni niz* pomeni pisati o zanimivi romaneskni strukturi. Razloge za tako trditev najdemo na ravni zgodbe, na sižejsko-kompozicijski ravni ter na aktantski ravni njegove strukture.

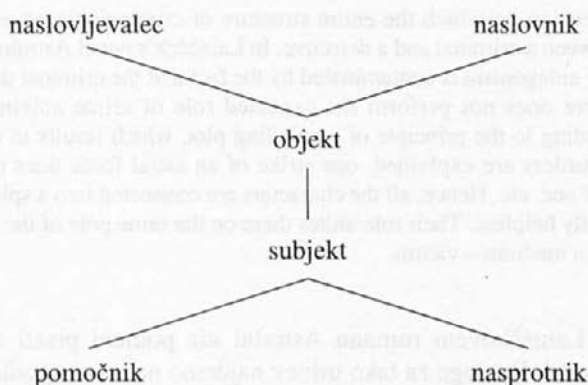
Zgodba je na teoretični ravni oznaka za ogrodje, ki združuje vse najpomembnejše narativne vloge v njihovi sintagmatski povezanosti in paradigmatični izbiri različnih, glede na pripoved in pripovedne postopke ne vedno enakovrednih možnosti. Natančneje rečeno, je mreža, v katero so na osnovi izbranega narativnega koncepta razporejene idejne, čustvene in snovne sestavine tako, da tvorijo zaključeno celoto. Lainšček je tako v zgodbo-mrežo kot v fabulo razporedil sestavine, ki v svoji sovisnosti gradijo zanimivo pripoved.

Dogodke in osebe ter njihovo prostorsko-časovno umeščenost vodi skozi labirinte sanjanega in »realnega« svetovih, ki jim vladajo zvezde, pa spet v pragmatičnost vsakdanjika vsevedni pripovedovalec. Ta skladno s svojo naravo obvladuje pripoved v vseh njenih segmentih.

Sižejsko-kompozicijska raven oziroma kompozicija pripovedi pomeni organizacijo posameznih segmentov, ki sestavljajo niz romaneskne akcije. Mislimo torej na tiste sestavine kompozicije, ki imajo neposredni vpliv na linijo dogajanja in preko nje na pripoved. Fabula je kronološko logično zaporedje dogodkov, je nekakšna re-konstrukcija zunajliterarne (zunajbesedilne) podstave. Siže je za razliko od nje posebna, avtorjevi volji podrejena obdelava zunajbesedilne podstave.

Pripoved pa je rezultat pripovedovanja, oznaka za, z vidika bralca, najpomembnejšo raven pripovednega dela, je celota, ki jo skladno s svojim védenjem in izkušnjami ter seveda okoliščinami, v katerih recepcija poteka, sprejme (ali pa zavrne) bralec.

A. J. Greimas je izhajajoč iz svoje strukturalistične pripadnosti raziskal in vsebinsko določil t.i. aktantsko raven pripovedne strukture in ugotovil, da so njene stalne prvine posamezne vloge delujočih oseb, t.i. aktantske vloge (Greimas 1971). Aktanti so tako nespremenljivka, delujoči agensi, njihova vsakokratna uresničitev pa so spremenljivka – akterji. Preglednost nad sistemom ruskega raziskovalca V. Proppa (Propp 1982) je dosegel z abstrakcijo in omejevalnim ukrepom, na osnovi katerih je oblikoval shemo aktantskih odnosov. Ta temelji na treh nasprotjih, ki izražajo znanje, željo in moč. Shema, ki je trojna sovisna opozicija, izraža semantično vlogo aktantov in izhaja iz objektivno danih strukturnih lastnosti pripovedovanja.



Kljub slabši preglednosti pa je ob navedeni shemi uporaben tudi Proppov sistem in to prav zaradi svoje večje konkretnosti. Ker dopušča več kot šest možnosti, omogoča natančnejšo opredelitev vlog delujočih agensov in s tem nazornejšo vsebinsko določitev notranje komunikacije pripovedne strukture.

Na aktantski ravni Astralnega niza je tako mogoče natančno opredeliti posamezne akterje in, kar je še pomembneje, njihovo aktantsko vlogo, torej vlogo žrtve, medija, varuha zakonitosti itn.

Po tej literarnoteoretični opredelitvi nekaterih za pričujočo razpravo temeljnih pojmov preusmerimo končno svoje zanimanje k samemu besedilu.

**1** Uvodne misli romana o tem, da je »knjiga« posvečena bivšemu višjemu inšpektorju Jobstu Borngäberju, in prepričanje, da se bodo tudi bralci postavili »na njegovo stran«, namigujejo na to, da je Lainščkov roman kriminalka, da je torej roman s trdno strukturo, izhajajočo iz jasnih in logičnih sklepov, s katerimi detektiv razkriva uganko, če poenostavimo, kdo je morilec. Uvodne misli »prepričujejo« bralca, da gre za posebno vrsto intelektualne igre, ki je na ravni pripovedi oblikovana po dveh osnovnih modelih. Po prvem ve bralec o zločinu toliko, kot ve o njem

detektiv, torej razkrivata uganko »skupaj«, po drugem pa ve bralec bistveno več od detektiva, saj pozna tako morilca kot okoliščine, v katerih se je zločin zgodil. Uganka v tem primeru seveda ni, kdo je morilec, ampak, ali bo detektiv morilca našel in še več ali bo zbral dovolj dokazov, da ga bo privedel pred sodnika in seveda, na kakšen način bo to izvedel.

Napetost oziroma stanje nekakšne nenehne vznemirjenosti, neločljivo povezane s to vrsto pripovedi, je utemeljena v sami naravi dogodkov pa tudi v posebni razporeditvi tistih dogodkov, ki tvorijo niz akcije.

Kriminalno dejanje, detektiv, žrtev in napetost obstajajo kot vidne prvine tudi v Astralnem nizu, a bi bilo kljub temu preveč poenostavljeno trditi, da je roman kriminalka. V njegovi strukturi namreč obstajajo indici za to, da gre morebiti kljub vsemu za roman z nekoliko pestrejšo notranjo podobo, za podobo, ki je samo navidez skladna s čistostjo in jasnostjo sheme, ki temelji na eni sami kompozicijski liniji (Lasić 1973).

Naše nadaljnje zanimanje bo usmerjeno predvsem v analizo sižejsko-kompozicijske in aktantske ravni romana. Hipotetično je namreč mogoče trditi, da se prav v tem okolju pojavljajo tisti avtorjevi ustvarjalni prijem, ki so za poetiko njegovega dela odločilni in imajo kot taki daljnosežne posledice tudi na motivnotematski in diskurzivni ravni pripovedi.

Dosedanje oznake, več jih je bilo v letih 1993 in 1994, so roman literarnozvrstno uvrstile med kriminalke oziroma detektivke, a s pripombo, da sodi med tiste tovrstne pripovedi, ki svojo strogo formo namenoma rahljajo. Zdi se, da so bile takšne ocene predvsem plod intuicije in »literarne senzibilnosti« svojih zapisovalcev, da torej niso posegale v sam princip delovanja Astralnega niza. Seveda ne moremo biti prepričani, da je analitično poseganje v umetniško delo pot do edine prave definicije, a ena od možnosti je, in sicer tista, ki lahko ugotovi, kakšen je njegov algoritem. In zakaj prav algoritem? Preprosto zato, ker pomeni vsebinsko določiti model delovanja izbranega sistema.

Ob tem bi bilo smotno opozoriti tudi na naslednje: ne gre za to, ali je Lainščkov roman prežet s trdo logiko žanra (Fridl 1993: 90), ampak za to, da le trda prežetost z žanrom pomeni kriminalko.

2 Kompozicijo romana določajo tri kompozicijska središča, in sicer: posilstvo Barbe Kne, zahrbtna odstranitev Patryka Korneleka in tretje, ki je vključeno v globalno temo romana, v spor zemeljskega in astralnega. Njihov obstoj omogoča in vzpodbuja obstoj treh kompozicijskih pa tudi fabulativnih linij. Lainšček je v prvem delu romana uresničil dve, Kornelekova in tista, ki pripada astralnemu, sta namreč logično spojeni v eno. V nadaljevanju romana je obe liniji iz prvega dela združil tako, da obstaja le ena. Bralčevo recepcijo usmerjata zato dva koncepta, dvoravninski in enoravninski. Življenjska pot Barbe Kne je v glavnih značilnostih enaka poti najstnic. Njeno razmišljanje o starših (materi), prijateljicah, sošolcih in sošolkah, glasbi itn. ni prav nič nenavadno, ampak se popolnoma vključuje v znani in pričakovani življenjski model deklet starih med petnajst in dvajset let. Tudi to, da izkoristi materino večdnevno odsotnost za ples v diskoteki, ni nič nenavadnega. In končno,

tudi posilstvo samo ne presega tistega, kar smemo razumeti kot nekaj, kar se pač dogaja. Toda v Astralnem nizu ne gre samo za dogodke, povezane z Barbe, ampak še za nekaj globljega in usodnejšega. V stopnjevani pojavnosti namreč, na začetku navidez sicer še nepomembno a vendarle, opozarja nase še nek drug svet, tisto, kar lahko imenujemo nepričakovano, nadnaravno, nadzemjsko in astralno. Namigi na obstoj nečesa, kar iz ozadja bistveno zaznamuje življenje, se začnejo prav na začetku romana:

»Spreletel jo je srh, ki jo je prežemal, ko je nocoj v sanjah vstopala v ozki in nizki brlog gospe Ives Helory. /.../ Za nekaj dolgih in napornih trenutkov jo je pustila v negotovosti in se globoko sklonila med razgrnjene porumenele zemljevide, ki so bili v resnici nekakšne astrološke tabele...« (Lainšček 1993: 8).

Nadaljujejo se na str. 12, 31, 32 itn. v niz obstajanja astralnega. Njegova usodnost za nadaljnji potek življenjske usode Barbe Knne, za oblikovanje globalne teme romana in z njo povezane poetike je v začetnih poglavjih prikrita. Pojave astralnega bralec namreč lahko logično utemeljuje s tem, da so ujeti v »sedanjost« sanj in horoskopa. Prvo resnejšo, pravzaprav pa tudi že odločilno motnjo v sicer monotoni tok recepcije vnese nenavadno truplo, s katerim »se začne« 11. poglavje romana:

»V soboto so na jasi za discoteko Rebecka našli moško truplo. Policisti in kriminalisti, ki so opravili ogled, na trupu in tudi v okolici niso našli nikakršnih znakov nasilja. Njihovo pozornost je pritegnil edinole položaj, v katerem je obležal, ali, bolje rečeno, obsedel pokojnik. Noge je imel prepletene po turško, život pa mu je omahnil naprej, tako da se je z obrazom in temenom dotikal tal« (isto: 83).

Še bolj kot položaj, v katerem so našli mrtvega posiljevalca Barbe Knne Leonharda Gottscharda, je bil nenavaden vzrok njegove smrti – manjkala mu je namreč desna polovica možgan, pri tem pa na lobanji in ne kje drugje na telesu pri obdukciji niso odkrili nobene poškodbe, celo ničesar sumljivega.

Z enajstim poglavjem Deset dni kasneje se začne drugi del romana, tisti, v katerem se na ravni pripovedi začnejo dogajati »najbolj nenavadne stvari na svetu«. Na ravni kompozicije prevlada linija astralnega, saj postanejo segmenti, v katerih se astralno pojavlja, ne le pogostejši, ampak za razvoj fabule tudi odločilnejši. Prav začetek drugega dela je središče kompozicijske čvrstosti romana. Središče zato, ker pomeni združitev obeh kompozicijskih linij, t. j. linije Barbe Knne oziroma linije zemeljskega in linije astralnega v enoten kompozicijski tok, hkrati obrnjen k začetku romana ter k njegovemu nadaljevanju in koncu. Na ravni fabule odseva navedena kompozicijska enotnost v sporu astralnega in zemeljskega, v brezkompromisni borbi, ki pravzaprav vse osebe spremeni v marionete, v medij doseganja, vzpostavljanja in ohranjanja novega reda. Pri tem pravzaprav sploh ni več najpomembnejše, kdo je kdo, ampak, kaj bo prevladalo »zdaj«, ko se mora porušeno ravnotežje univerzuma ponovno oblikovati.

Na ravni fabule postane jasno, da posilstvo ni edini ključni dogodek, da se roman mora nadaljevati, ker se bo zgodilo še nekaj globljega, pomembnejšega in usodnejšega. Pripoved dobiva s tem nov in prepotrben zagon.

Prvi del romana je tudi na ravni kompozicije zaključena celota. Glavna kompozicijska linija in ob njej nakazan obstoj njej vzporedne omogočata trdno izhodišče za pripoved o tem, kako so Barbe Knne posilili, kako so to storili tudi zato, ker se je hotela znebiti »zoprnega« ljubimca Huberta Luiza, o tem, kako so slednjega potem, ko je posiljevalcem nadaljnje početje preprečil, pretepli itn. do tega, da je hotela žrtev, torej Barbe, dogodek prikriti in pozabiti. Jasne in čvrste glavne kompozicijske linije ne more rahljati drugi kompozicijski tok. Le-ta je namreč šele na stopnji razvoja in je le manj opazen dodatek, potreben šele v nadaljevanju romana.

V pripoved je zaradi nujnosti dogodkov postavljen tudi inšpektor Kosmas Schwarz, človek, ki naj bi se ukvarjal s primerom posilstva. Če bi Lainšček svoj roman zasnoval in uresničil kot kriminalko, bi moral imeti detektiv seveda osrednjo vlogo. Ker ga ni, je tudi vloga detektiva nenavadna, saj mu posilstva pravzaprav sloh ni potrebno raziskovati in storilcev pripeljati pred sodišče. Storjeno nasilje Barbe namreč zanika potem, ko ga je Hubert, da bi »svoje« dekle rešil, razkril.

»Barbe Knne je skomignila in začuda povsem prenesla njegov pogled.

»Že od petka ponoči se ukvarjam s primerom, ki je na neki način povezan z vami,« je nadaljeval Kosmas Schwarz. »Začeli smo ga pravzaprav s prijavo in nekaterimi indici, da ste bili, Barbe Knne, letnik 72, žrtev spolnega nasilja...«

»Spolnega nasilja!?« je kar uspešno zaigrala presenečenje.

»Torej niste!?« je bil inšpektor seveda povsem upravičeno presenečen.

»Kaj vendar' « je spet pihnila. »Ja, saj to je noro?« (isto: 74).

Navedek potrjuje, da razporeditev snovno-materialnih sestavin v zgodbo-mrežo enostavno onemogoča razvoj/udejanjenje vloge, ki bi jo v kriminalističnem romanu moral opravljati detektiv. Vpliv na aktantsko raven je očitno in ima bistvene posledice seveda tudi pri oblikovanju poetike Astralnega niza. Tudi sam dogodek posilstva, ki bi lahko omogočil rast kriminalistične pripovedi, je spričo dejstva, da se roman s koncem desetega poglavja ne konča, očitno postavljen v vlogo nečesa drugaga.

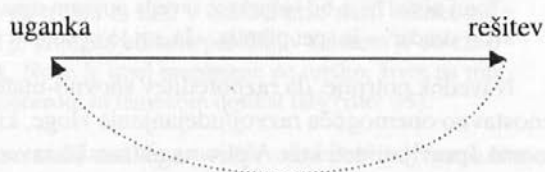
Pojavljanje astralnega, ki se je v prvem delu romana dogajalo izven časa, ki pripada fabuli, postane v drugem njena polnopravna sestavina. Nenavadni in paranormalni umori se namreč, gledano z vidika temporalnosti romana, odvijajo »zdaj in tukaj« in so zato v primerjavi z na primer sanjanimi prividi Ives Heloryeve segmenti fabule in ne sižeja. Segmenti sanj so seveda tudi sestavina drugega dela romana, a razlika je v tem, da se astralno pojavlja tudi izven njih, predvsem pa znotraj časa (in prostora), ki pripada romaneskni realnosti. Pri tem ne mislimo samo na nenavadne umore, ampak tudi na segment z žensko v primestni četrti Kovlikota, na segment s fotografijo, na kateri se je pojavil tudi že osemnajst let mrtvi Patryk Kornelek, na segment z obiskom pri gospe Rozaliji (Veliki mami) itn., skratka na vse, rekli bi somnambulne pojave, ki, to postaja vse bolj očitno, nasilno obvladujejo stvarnost. Očitno je torej, da je zlitje obeh kompozicijskih linij omogočilo pestro dogajanje na ravni pripovedi, ki postane s tem prostor spretnega variranja realnega in nerealnega, navadnega in presenetljivega, normalnega in paranormalnega.

Razlika med Lainščkovim romanom, ki se na svojevrsten način spogleduje s kriminalko, in kriminalko je očitna. Lainšček namreč postavi svojo pripoved le navidezno na izhodišča, s katerih se gradi tudi kriminalistična pripoved. Pisec kriminalke gradi totaliteto kompozicije (Lasić 1973: 64) na enem samem projektu, iz katerega izhaja ena sama kompozicijska linija. Odgovor na uganko oziroma njeno rešitev uresničuje s postopkom t.i. linearno povratne naracije. Prvi del analiziranega romana sicer res izhaja iz uganke kot edinega paradigmatičnega projekta, ki zahteva tudi rešitev, a totaliteto kompozicije sestavljata dve liniji. V drugem delu se stanje spremeni, saj sta uresničena oba pogoja, ki ju pred pisca kriminalk postavlja teorija: obstaja ena kompozicijska linija, obstaja pa tudi uganka z vključeno zahtevo po rešitvi. Motnja, zaradi katere Astralni niz že v osnovi ni kriminalka, motnja, ki je funkcionalno utemeljena na diskurzivni ravni romana, je v tem, da rešitve dejansko ne moremo sprejeti kot rešitev uganke, kdo mori, ampak kot (začasno) ODRÉŠITEV od zla. To pa seveda pomeni, da smisel početja detektiva in ostalih, pravzaprav kogarkoli, ki je tega zmožen, ni prav nič drugega, kot narediti nekaj, da človek neha biti prostor, kjer se dogaja zlo, in da postane prizorišče dobrega. V »trenutku« Astralnega niza to seveda ni prijetje morilca, ampak ljubezen, vdaja, mučeništvo, prostovoljna smrt.

Neposredna grafična primerjava kompozicijskih linij:

kriminalka

linija detektiva

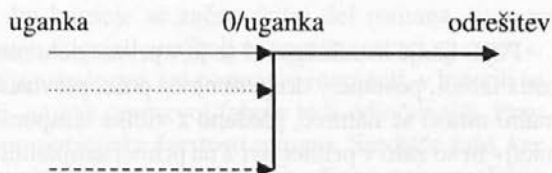


Astralni niz

linija Barbe (zemeljskega)

(pogojno linija detektiva)

linija astralnega



Bistvena razlika med kriminalističnim romanom in Astralnim nizom, tisto torej, kar zanika »kriminalističnost« Lainščkovega romana, je njegova kompozicija. To potrjuje tudi gornji prikaz obstoječega stanja. In seveda ne nazadnje, za kriminalko je značilno, da so vse sestavine, razporejene v njeno zgodbo-mrežo, samo navidezno usmerjene v prihodnost, da so združene v kompozicijsko linijo, ki samo navidezno teži linearno naprej. Dejansko je njihova vloga vračanje k izhodišču in pojasnjevanje dogodka iz preteklosti. V analiziranem romanu je položaj drugačen. Zaradi njegove posebne »astralne« narave so namreč njegove sestavine usmerjene

sicer tudi v preteklost, a predvsem v prihodnost. Pričujoči roman sicer izhaja iz uganke in njegova značilnost je nenavadno stanje – gibanje naprej je v bistvu pot nazaj in tako razvozlanje uganke, a ne samo to. Uganka je namreč v tem romanu (in s tem njeno razreševanje) izločena iz realnega prostora in časa in zato njena morebitna rešitev ne more pomeniti tudi kaznovanja (morilca pravzaprav sploh ni), pravice, ponovne vzpostavitve moralnega reda in povrnitve izgubljenega ravnovesja. Astralni niz je zato prostor, v katerem se uresničuje princip spremenjenih predznakov: uganke obstaja, a ne zato, da bi bila rešena, ampak zato, da bi kot taka ostala. Ali namreč ob koncu branja nista najbolj naravni vprašanji tisto, ki sprašuje po tem, kolikokrat se je astralno v preteklosti že zganelo, pa infernu na zemlji nismo poznali pravega vzroka in tisto, še mnogo usodnejše, kdaj, oziroma ob kateri priložnosti, se bo zganelo ponovno.

V romanu tako očitno ne gre za to, kdaj bo detektiv zločin odkril, ampak za to, ali je človeštvo pred »zločinom« sploh mogoče obvarovati.

Res je, da posilstvo Barbe Knne oblikuje situacijo, znano iz kriminalističnih romanov, saj zločin vsaj navidezno ruši ravnotežje mirnega življenja družine Knne in ostalih vpletenih. Toda natančnejša analiza razkrije dvoje, in sicer, da mirnega življenja Knnejevi ne živijo zaradi še vedno nerazčiščene smrti Patryka Korneleka in da je tudi ravnotežje v mestu že zdavnaj porušeno.

Privlačnost kriminalke je prav v njenem fabuliranju, v povezovanju dogodkov v posebno sintagmatiko besedila, v takšnem razporejanju predvsem snovno-materialnih sestavin v zgodbo-mrežo, ki bralcu ne dovoli predaha, ampak ga ohranjajo v napetosti od začetka do konca branja. V analiziranem romanu je položaj drugačen: napetost, radovednost, raziskovalni duh itn. so večkrat prekinjani. V sintagmatiki besedila prihaja namreč do odločilnih in za kriminalko nedopustnih vdorov podatkov, ki bralcu, željnemu zgolj napetega branja, predstavljajo hudo motnjo, na primer:

- bralec ve, kaj se je zgodilo in kdo so storilci (ostane mu možnost preverjanja poteka detektivovega dela),
- Barbe Knne zagotovi detektivu, da je niso posilili in Kosmas Schwarz preiskavo ustavi (bralec kriminalke nima več nobene možnosti),
- umor prvega od posiljevalcev, posebej pa drugega, ponovno postavi uganko, morebiti celo namigne na Huberta kot možnega morilca (bralec ponovno dobi priložnost),
- umori-smrti so tako nenavadni, da jih gotovo ni mogla izvršiti realna »oseba« (bralec, ki je pripravljen slediti detektivovi akciji, se kmalu zave, da v »igri« nima pravega partnerja).

Upošteva vse to je očitno, da Lainščkov roman ni kriminalka, da bi bilo pravzaprav težko trditi tudi to, da izhaja iz istega narativnega koncepta. Temeljno nasprotje, na katerem deluje celotna struktura kriminalističnega romana, je namreč nasprotje med zločincem in detektivom (Eco 1989: 241). Prav to nasprotje pa je v Astralnem nizu kontaminirano z že navedenimi, seveda natančno nadzorovanimi in logično utemeljenimi pripovedovalčevimi posegi. Roman je spretno strukturiran in

sicer po principu spiralastega zapletanja dogodkov. Potrebno čvrstost narativne zaporednosti je avtor izpeljal na ravni kompozicije kot linearno / linearno povratno naracijo, kot pripovedovanje torej, ki je hkrati odprto v dve nasprotni smeri: dogodki (umori) sicer so pojasnjeni, a en udarec astralnega ne izključuje tudi drugega, tretjega itn.

3 Če bi bil Astralni niz to, kar ni, bi si lahko postavili tudi vprašanje o tem, ali je kriminalka ali morebiti detektivka. Vprašanje, ki sicer v tem kontekstu ni relevantno, je zanimivo. Kdaj in zakaj ločiti kriminalko in detektivko, ko vendar vsebujeta toliko skupnega?

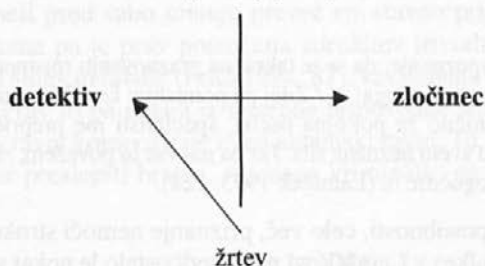
V Lainščkovi pripovedi sta tako Kosmas Schwarz kot njegov naslednik Jobst Borngäber eni od središčnih oseb, in ne le to, oba doživljata pretresljivo človeško in profesionalno usodo, ko se znajdetta v spletu sil, ki jih s svojo racionalno policijsko logiko ne zmoreta premagati. Ugotoviti je potrebno, da ne prvi in tudi ne drugi detektiv vloge, ki bi jo po naravi stvari morala, ne opravita. Vloga odkrivanja zločina, vloga reševanja uganke, vloga ponovne vzpostavitve moralnega reda je zaradi posebnih pripovedovalčevih namenov, zaradi posebne in preusmerjene narativne strategije pravzaprav izničena. Ne gre namreč za proces metodičnega odkrivanja, ki uporablja racionalna sredstva za ugotavljanje točnih vzrokov in okoliščin v skrivnost zavitega ključnega dogodka, tudi ne gre za to, da bi detektivovo analitično in sintetično z induktivnim in deduktivnim postopkom opremljeno približevanje še skritemu zločincu navduševalo bralca. Detektiva tudi nista obdarjena niti z nadpovprečnimi umskimi niti fizičnimi pa tudi ne moralnimi lastnostmi. Nista osebi, ki se zavedata, da je potrebno moralni red ohranjati tudi za ceno lastnega življenja. In končno, v spletu dogodkov, ko racionalno ne more premagati iracionalnega, detektiva za opravljanje svoje vloge sploh nimata realnih možnosti. Detektiva zato morebiti tudi sta prvovrstna racionalista, ki bi se v drugačnih okoliščinah izkazala kot odlična povezovalca indicev, ki nakazujejo pot do odkritja zločinca, a tokrat jima ta možnost enostavno ni dana in ta vloga ne dodeljena.

Ali torej Kosmas Schwarz in Jobst Borngäber sta detektiva? Sta in nista. Na ravni fabule sta, konec koncev je to njun poklic, na aktantski ravni pa nista, ker vloge odkrivanja in odkritja zločina ne opravljata. Vsaj iz dveh razlogov nista akterja, ki bi dejansko opravljala navedeno vlogo, in sicer: v prvem delu romana Barbe posilstvo zanika in s tem preiskavo prekine, še preden se je le-ta začela (1), v drugem delu pa se zločini prehitro izkažejo za paranormalne, torej takšne, ki jim »klasični« detektiv seveda ne more »do živega« (2). Detektiva se tako sploh ne srečujeta s posledicami brez jasnih vzrokov, z dogodki v pomešanem časovnem redu, z mešanico pomembnih in nepomembnih sledi in »ključev« (Porter 1993: 76) in njuna vloga zato ne more biti postavitev zaporedja in vzročno-posledične logike, ki je pot do spoznanja.

Strukturiranost aktantske ravni Lainščkovega romana se bistveno razlikuje od strukturiranosti aktantske ravni kriminalke. V slednji sta akterja, ki opravljata vlogi zločinca in preiskovalca, razporejena v dve ločeni liniji, ki ju na poseben način



povezuje akter, ki opravlja vlogo žrtve. V pripovedi je oseba-žrtev uresničena le posredno, kot pasivna, a nenehno vzpodbujajoča prvina detektivove akcije.



Situacija je pregledna in glede na značaj logična, sile so razporejene tako, da omogočajo akcijo, tisto torej, kar prežema vse ravni romaneskne strukture, tisto, kar narekuje tudi ustrezne pripovedne in slogovne postopke in končno tisto, zaradi česar bralec po kriminalki sploh poseže.

Razporejenost akterjev na aktantski ravni Astralnega niza je drugačna. Predvsem je očitno, da le-ti niso razporejeni v dve liniji, med katerima bi obstajalo nasprotje, posebna napetost, ki bi jo povzročalo uresničevanje različnih in med seboj nasprotnih aktantskih vlog.

	Schwarz	
Borngäber		Luiza
	Urski	
B. Kne		O. Kne
	Kornelek	

Vse osebe so povezane v spiralasti tok ujetosti in usodne nemoči. Njihova vloga jih združuje na istem polu aktantske ravni in pomeni funkcionirati kot medij-žrtev. Pri tem se tudi Barbe Kne od njih ne loči, prav vse namreč obstajajo kot prostor neuresničevanja samega sebe, kot prostor realizacije nečesa nevarnega in usodnega. Tudi menih Williem Jonifacij Urski sam pravzaprav ne more ničesar storiti kljub temu, da je med njimi edini, ki pozna globlje vzroke nenavadnih premikov in sprememb.

Za detektiva je očitno, da ne moreta opravljati običajne vloge. Oba se namreč najdeta med tistimi, ki so v presečišču sil astralnega in zemeljskega, v presečišču dveh diametralno nasprotnih si principov, ki v medsebojnem spopadu rušita sicer že tako problematično ravnovesje na zemlji. Posebej Borngäberju ne moremo očitati neprizadevnosti. Rezultata pa njegovo delo kljub temu ne prinese. Tudi če bi napravil samomor, kakor mu menih namigne, kot detektiv ne bi napravil ničesar drugega kot to, kar bi sicer mogle opraviti tudi druge osebe, predvsem pa njegov samomor ne bi bil za detektiva prav nič naravna in pričakovana poteza. V pripoved zato ni postavljen kot detektiv, ampak kot medij in žrtev hkrati. To dokazuje tudi svojevrstna absurdnost njegovega početja. Namesto da bi nasilje preprečeval, namesto da bi ščitil človeška življenja pred nasilno smrtjo, prav to povzroča. Njegovo delo namreč širi krog tistih, ki morajo umreti zato, ker za posilstvo vedo.

Tako se »pred očmi bralca« iz detektiva spremeni v nekakšno dvojno žrtev, ki se zapleta in končno ujame v pasti svojega poklica, značaja in usodne nemoči človeškega.

»Ostane nama le spoznanje, da se je takrat na praznovanju rojstnega dne v vaši hiši zgodilo nekaj paranormalnega! /.../ Zdaj pa pomislite: Izvedenci mi zatrjujejo, da je na fotografiji resnično že pokojna oseba, specialisti me prepričujejo, da trupla uničuje neka, temu svetu neznana sila. Jaz pa naj vse to povežem, raziščem – prosim lepo –, celo onemogočim!?» (Lainšček 1993: 124).

Dvom v lastne sposobnosti, celo več, priznanje nemoči stroke, pomeni, da je od detektiva (in kriminalke) v Lainščkovi pripovedi ostalo le nekaj stilemov, s katerimi je pripovedovalec oba policaja fokaliziral. Pomeni pa še nekaj globljega in usodnejšega, in sicer to, da sistem ne deluje skladno z zakoni moralnega in etičnega kodeksa višjega reda, ampak se giblje samo na nižji, prakticistični ravni. Človeku znane in nujne (državne, npr.) institucije zato tudi ne gradijo in ne ohranjajo vrednot, ki so edina pot do ravnotežja v univerzumu. Ohranjanje ravnovesja Pravice zato seveda ni mogoče.

Posebno miselno globino dajeta romanu menih Williem Jonifacij Urski in Hubert Luiza. Slednji kljub svoji nekoliko nenavadni pripovedni uresničitvi deluje kot dobro, in sicer dobro, v katerem so združene požrtvovalnost, ljubezen, potrpežljivost in sanje. (isto: 149) Menih pa, ki se v pripovedi pojavi v njenem sklepnem delu, je, če ga postavimo ob bok ostalim osebam, predvsem drugačen od detektiva Borngäberja. Ne gre mu namreč za akcijo, saj v njej ne vidi možnosti za odrešitev. Oseba je, ki je idejno najizraziteje profilirana, tisti skratka, ki nastalo situacijo pojasni, tisti, ki pove, da paranormalne sile zahtevajo žrtev, ljubezen, vdajo in prostovoljno smrt, da so opomin in klic na pomoč obenem. Menih pa s tem, ko nakaže možnost odrešitve, vsaj trenutne odrešitve, prevzame v zapletu odločilno vlogo. Z njim se Astralni niz še za stopnjo oddalji od kriminalke, in sicer zato, ker seveda ne gre za dejanje »pravega« ali amaterskega detektiva, ampak za nekaj popolnoma drugega.

Očitno postane, da sploh ne gre za maščevanje Korneleka, ampak za čas, ki potrebuje nove svetnike in kataklizmo, za pranasprotje, ki terja ponovno združitev. Torej tudi ne gre za to, da bi potomci morali nositi posledice za grehe, ki so jih storili njihovi predniki. Barbe, Kornelek, ded idr. so le medij, skozi katerega naj bi prišlo do prevlade in kasneje novega ravnovesja. Če bi bila v središču krivica, ki jo je doživel Kornelek, bi bilo maščevanje namenjeno le Osbertu Knneju in bi seveda ne bilo razloga za posilstvo njegove vnukinje. Brez spekulativnih namenov lahko trdimo tudi, da bi bilo maščevanje namenjeno, če bi bilo v središču posilstvo, le storilecem, ne pa tudi detektivu; sploh pa, kaj bi imela pri tem opraviti Kornelek in Rozalija Liederlich.

4 Značilnosti kompozicijske ravni ter razporeditev akterjev bistveno določi poetiko Lainščkovega romana. Roman postane pripovedovanje o dobrem in zlem, roman z izpostavljeno etično idejo. In če bi ga ne razumeli kot odpiranje globalnih vprašanj o ozadju človekovega bivanja, če ne bi bil na novo postavljeno omerhajam-

sko vprašanje o tem, kaj je bilo prej in kaj bo potem, če ne bi bil poseben opomin in klic na pomoč obenem, če bi pred bralcem ostalo samo tisto, kar naj bi bilo kriminalističnega, bi imeli pred sabo mnogo preveč enostavno pripoved. »Umetnost« Lainščkovega romana pa je prav posrečena združitev trivialnega in vzvišenega, trivialnega na ravni sloga in fabule (Fridl 1994: 87), vzvišenega pa na ravni njegovih pomenskih plasti. Prav to pa izhaja iz posebne pripovedne strategije, ki dobi svoj premišljen izraz na ravni kompozicije in na aktantski ravni. To, da gre morebiti tudi za spreten manever preslepiti bralca, vajenega kriminalk, pa pravzaprav sploh ni pomembno.

#### LITERATURA IN VIRI

- M. BOGATAJ, 1994: Kaj je odnesla voda. *Literatura* VI/33.
- U. ECO, James BOND, 1989: *Narativna kombinatorika, Uvod u naratologiju*. ur. Z. Kramarić, Osijek: Revija – Radničko sveučilište »Božidar Maslarić«.
- I. FRIDL, 1994: Neskončno začenjanje po koncu. *Literatura* VI/33.
- A. J. GREIMAS, 1971: *Strukturele Semantik*. prev. J. Ihwe. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn.
- Aktanti, akteri i figure, 1979. Prev. C. Milanja. *Revija* XIX/2.
- F. LAINŠČEK, 1993: *Astralni niz*. Ljubljana: Sklad V. Slejko.
- S. LASIĆ, 1973: *Poetika kriminalističnega romana*. Zagreb: Liber.
- D. PORTER, 1993: Vzratna konstrukcija in umetnost supenza. *Literatura* VI/26.
- V. PROPP, 1982: *Morfologija bajke*. Prev. M. Vujičić. Beograd: Prosveta.
- Z. ŠKREB, 1993: Detektivski roman. *Literatura* VI/26–27.
- B. TURK, 1994: Feri Lainšček, Astralni niz. *Sodobnost* XLII/1,2.
- D. T. VRHOVNIK, 1993: Kriminalno pripovedništvo in slov. literatura. *Literatura* VI/26–27.

#### SUMMARY

The novel in question is derived from a puzzle and is characterized by an unusual state: moving forward is in fact the way back and therefore the solution of the puzzle. But not just that. In this novel the puzzle (and its solution) is excluded from real space and time, hence its possible solution cannot mean punishment (a murderer does not exist), justice, re-establishment of moral order and return of lost balance. The novel *Astralni niz* (The Astral String) is therefore a place where the principle of transformed qualifiers is realized: a puzzle exists not to be solved, but to remain as such. At the end of reading the most natural question should be: How many times in the past has the astrality moved and we still have not discovered the real reason of the inferno on earth? And even more crucial question: When or on what occasion is it going to move again?

Therefore, the point of the novel is not when the detective is going to discover the crime, but rather if humanity can be spared from »crime«.

The distribution of the actants on the actant plane of *Astralni niz* (The Astral String) indicates that they are not divided into two opposing lines, with the special tension between them caused by the realization of various opposing actant roles. All the characters are tied into a spiraling flow of being trapped and fatally helpless. Their role unites them on the same pole of the actant plane and means acting as a medium – victim. Even Barbe Krne does not differ from them, i.e., all of them exist as a place of non-realization of self, as a place of realization of something much deeper and more crucial. Even Williëm Jonifacij Urski, the

monk, cannot do anything on his own, despite the fact that he is the only one who knows the deeper causes of the unusual moves and changes.

## JANEZ TRDINA IN PASKOJE ANTUN KAZALI

Prispevek govori o biografskih, psiholoških in literarnih zvezah med J. Trdino in hrvaškim pisateljem P. A. Kazalijem. Gre za približno pet let skupnega življenja na reški gimnaziji (med 1861 in 1866); v teh letih sta oba dobra prijatelja izoblikovala podobne poglede na družbo in književnost, ki jih je mogoče razbrati iz takratnega in kasnejšega njenega leposlovnega dela.

The paper discusses the biographic, psychological, and literary ties between J. Trdina and the Croatian writer P. A. Kazali. The period in question is about five years of life together at Rijeka Gymnasium (between 1861 and 1866); in these years both close friends formed similar views of the society and literature, which can be deciphered from their literary work of those and later years.

Zgodba, o kateri pripoveduje tale prispevek, ni samo zgodba o književnosti, temveč je predvsem zgodba o kulturnozgodovinskih, političnih in osebnih dejstvih ter okoliščinah, kateri so, v določenem času, povezali življenje hrvaškega in slovenskega književnika. Življenjska usoda je oba najprej zblížala v iskrenem prijateljstvu, nato pa ju je tudi, enako intenzivno, razdružila s sovraštvom. Scenarij za to dogajanje je dala reška gimnazija, na katero je Trdina prišel jeseni 1855, Kazali pa šele v začetku 1861/1862. šolskega leta. Oba profesorja sta bila nasilno z zavoda tudi odstranjena (Trdina 1867, Kazali 1868), kar pomeni, da je obravnavana zgodba trajala približno pet let (med 1861 in 1866).<sup>1</sup>

Trdina je na Reko prišel iz Varaždina.<sup>2</sup> Svoj odhod iz zagorske metropole je utemeljeval z željo po planinskem pejsažu in s pomanjkanjem duševne hrane. Vendar je, istočasno, v rokopisnem besedilu izjavljal: »Na splošno lahko s hvaležnim srcem ugotovim, da mi je leto minilo – razen v eni zadevi – v zadovoljstvu in sreči, v prijatni družbi poštenih meščanov in resničnih prijateljev«. Izpoved priča o zadovoljstvu in veseli družbi, kar, med drugim, razkriva tudi nekatere črte Trdinovega značaja. Vemo namreč, da je bil Trdina vedno pripravljen na zabavo in mladeniške (fantovske) užitke, zaradi katerih je moral tudi zapustiti Varaždin (»dokler me niso ljubezenske težave pregnale v Hrvaško Primorje«). Trdina se je namreč spustil v ljubezensko razmerje z Ivano Šomšičevo, z njo pa se ni hotel poročiti in se je zato odločil za– beg.

Odhod na Reko Trdini ni predstavljal težav; v sebi je namreč že dolgo nosil hrepenenje po morju, to hrepenenje pa so krepile intimna želja, da se umakne iz nepri-

<sup>1</sup> Zgodba doslej še ni bila razčlenjena kot zaseben strokovni problem na nobeni strani (hrvaški ali slovenski).

<sup>2</sup> Trdina je svoje življenje, pogosto z napakami v spominu ali z namernim »popravljanjem« podatkov, opisoval predvsem v svojih memoarskih besedilih. Ta besedila so bralcu dostopna v njegovih zbranih delih, ki jih je pripravil in uredil Janez Logar, objavljena pa so v dvanajstih knjigah med leti 1946 in 1959. Tukaj uporabljeni navedki bodo iz gradiva od druge do pete knjige.

jetnega položaja, in vrsta objektivnih okoliščin. Ravnatelj reške gimnazije Štefan Vidic je že 1853 vabil mladega profesorja k sebi, vendar je ta poskus naletel na odpor sekcijnega šefa v ministrstvu in se torej ni posrečil. Razen tega je Trdina v Varaždinu prijateljaval z »najbrž najboljšim hrvaškim juristom« Avelinom Čepulicem (1822–1869), ki je bil rojen v Bakru. »Še danes sem hvaležen usodi«, piše Trdina, »da me je privedla v njegovo družbo. Z živimi opisi svojega rojstnega kraja je pobudil v meni željo po morju in za Primorjem, hkrati pa tudi trdno voljo, da dobim delovno mesto na Reki«.

Reška gimnazija je imela ob Trdinovem prihodu kakšnih sto dijakov, šestnajst profesorjev (med njimi je bilo šest duhovnikov), od teh sta bila dva Nemca, dva Slovenca, ostali pa so bili Hrvati.<sup>3</sup> Mesto Reka je imelo komaj 15300 prebivalcev, politično tenzijo je vzdrževal madžarski in nemški vpliv, vse bolj pa se je uveljavljal že tudi italijanski. Trdina je družbenopolitični položaj hitro doumel in v zvezi s tem zabeležil: »Preden je minilo mesec dni, sem bil že korenito prepričan, da ne bom delal v italijanskem, marveč v hrvaškem mestu; to mesto ima tuj obraz zgolj v občinskih uradih in šolah, v trgovskih knjigah in javnih napisih. Temu spoznanju sem prilagodil tako svoje sporazumevanje kot svoje obnašanje z meščani«. Trdina je, kar je zanimivo, prisegel, da se z meščani ne bo pogovarjal v tujem jeziku, ampak samo v hrvaščini. Ta prisega je seveda veljala tudi za nemščino, ki je bila v reški, že germanizirani gimnaziji, jezik pouka. Trdina je svoji odločitvi ostal zvest, zato je, za zgled, grški izvirnik prevajal na jezike, ki so jih učenci znali (po njem naj bi obvezni nemški prevod ne omogočal razumevanja smisla).

Trdina je že kot študent na Dunaju premišljeval o načinu in metodah za vzgajanje mladine. Tovrstno dejavnost je videl zgolj in samo v »potrebah našega stoletja, v idejah XIX. veka ... Poglavitna žila mojega posredovanja znanja bo domoljubje«. Gre za idejo, ki jo je inavguriralo leto 1848, ki pa jo je mogoče strniti v en sam napor: dvigniti narod na višjo stopnjo narodne in socialne zavesti. Narodna propaganda, kakor bi dejal Trdina sam, mu je postala »šport in najbolj draga zabava«.<sup>4</sup>

Omenjenega načela Trdina ni uresničeval samo v slovenski beletristiki in publicistiki, temveč ga je uporabljal v neposrednem delu tudi na Hrvaškem. Kot profesor na Reki je predaval grščino, občasno zgodovino z zemljepisom in, kar je nadvse pomembno, tudi takoimenovani »ilirski« jezik. Ilirski, kar pomeni hrvaški jezik, je bil samo »relativ-obligat«, vendar se je Trdina ravno tega predmeta lotil z nenavadno gorečnostjo in pozornostjo. Sam o tem poroča: »Obe leti v Varaždinu sem se marljivo učil ilirskega jezika. Pazljivo sem prebiral premnoge hrvaške in srbske knjige, nove in stare. Na podlagi takšne lektire sem začel izdelovati tudi zgodovino ilirske književnosti«. O nameri svojih predavanj pa sporoča naslednje: »Ko sem dijakom reške gimnazije začel tolmačiti ilirščino, sem bil za ta jezik že kar dobro pripravljen in usposobljen. Za tak predmet celo nikdar ni bila pomembna teorija, pa naj bo še tako znanstvena, poglavitni je narodni *duh*, navdušenost za narod in domovino. Zaradi tega sem si prizadeval, da v mladini vzgojim gorečo ljubezen do

<sup>3</sup>F. Schmitt, *Statistik des oest. Kaiserstaates*, Dunaj, 1860, 116.

<sup>4</sup>Prim. *Zbrano delo* IV, 378–79.

naroda, njegovega govora, njegove domovine, istočasno pa tudi ljubezen do naše skupne matere Slave, do vseh njenih sinov, in navdušenost za slovansko vzajemnost. Ko smo brali hrvaške pisatelje, nisem tolmačil samo slovniških oblik, ampak tudi *stvari*, to pomeni: smisel besed. Če smo naleteli na besedo *svoboda*, sem najprej pojasnil, da je zložena od *svoj* in *biti*, šele za tem pa govoril o tem, kaj beseda pomeni, kaj je osebna svoboda, kaj narodna, politična in podobno«.

Trdina pa v tem času ni doživljal samo nacionalno kipečega čustvovanja. V poletju 1857 ga je popadla misel, da se vsekakor mora preseliti v Galicijo (Lvov); njegovo prošnjo za delovno mesto je moral s komentarjem pospremiti tudi reški ravnatelj Š. Vidic.<sup>5</sup> Njegova ocena je v celoti zelo pozitivna, zato pa toliko bolj preseneča sklepna pripomba, v kateri je konstatirano, da Trdina še »nima tiste stopnje stabilnosti in karakterološke moči, ki bi dovoljevali, da se mu zaupa učiteljsko mesto, za katero se poteguje«. Za elegantnim stavkom se skriva drugi del Trdinove psihofizične podobe, ki se je izražala v telesnih in kulinarčno-enoloških užitek (naravnost renesančni opisi vznemirljivih lepotic z različnih krajev sveta in predstavljanje trimalhionovskih pojedin v Trdinovem opusu bi zaslužili posebno obravnavo). Obe lastnosti sta prešli mero kratko po Trdinovi sklenitvi zakonske zveze.

Poroka je bila 29. oktobra 1859 v Ljubljani, žena pa, ki se je sodobniki spominjajo kot »lepe, drobne, plavolase ženice«, je prišla s soprogom na Reko. Iz te zakonske skupnosti sta se v manj kot enem letu rodili dve deklici; oba sta umrli: prva po treh tednih, druga po šestih mesecih. Tudi zakon že od začetka ni bil dober. V uradnem dopisu, ki ga je napisal A. Mažuranič, piše naslednje: »Imel je ženo in dva otroka; po Reki gre glas, da je bil kot soprog in oče človek brez srca; menda je zaklenil s ključem bolno ženo in otroke, pustil jih je brez pomoči, brez človeka v hiši, sam pa se je odšel potepat po okoliških vaseh in se ni vračal, dokler so trajale počitnice. Zapuščena uboga žena in otroka so preminili od siromaštva in nesreče, saj je on imel denarja komaj za krčme. Tudi vdovec je postal, ko je bil na tak način odsoten; bil je, kot se temu reče, na 'ekspediciji' nekje po vaseh. Njegovi kolege, da bi odvrnili sramoto od našega zavoda, so zbrali med sabo denar, da bi pokojni ženi, ki jo je nečloveško zapustil, nabavili vsaj svečnjake za pogreb. Račun o plačanem vosku je pri meni. Tako Trdina ni ne soprog in ne oče«.<sup>6</sup>

Že navedeno mišljenje spričuje, da je med Trdino in njegovim ravnateljem prišlo do spora, ki je rasel in privedel do težkih nasprotij. Mažuranič je Trdini, najprej, zameril dosti ostre kritične opazke o svoji knjigi *Slovnica hrvatska za škole* (1859), Trdina pa ravnatelju ni mogel pozabiti ukora zaradi neudeleževanja pri šolskih mašah. Potem pa je v šolskem letu 1862/1863 prišlo do afere: povzročil jo je učenec, ki je na vprašanje, katere ptice so grabežljive, med drugimi navedel tudi avstrijskega orla. Učenec je bil izključen, Trdina pa je, brez pravega razloga, izjavil, da gre za norca; sklenil je, da je »vsekakor tudi meni milo in premilo, da je izključen iz šole, sam sem z njim imel dosti dela in neugodnosti«. Kasneje pa je bilo, na

<sup>5</sup> O tem podrobno, čeprav mogoče s preveliko negativno emfazo, piše Srečko Baraga v razpravi Problem Trdinove upokojitve (*Dom in svet, Zbornik I*, 1943, 83–105).

<sup>6</sup> N. m., str. 86–88.

veliko presenečenje vseh, ugotovljeno, da je avtor domislice Trdina sam. Mažuranić pa po vsem tem ugotavlja, da je še bolj naraslo Trdinovo sovraštvo do njega, »zato me je osovražil med mladino kot policaja, narodnega izdajalca in germanomana«. <sup>7</sup>

V začetku šestdesetih let je bil Trdinov psihofizični sestav označen z naslednjimi lastnostmi: nacionalna in politična ideologija je na stopnji evforije, ki gleda skozi črno-belo projekcijo, psihofizična labilnost določa nihanje razpoloženja in oceno resničnosti, ki nima vedno svoje *adaequatio ad rem*, praznine pa, ki nastajajo ob tem, se razrešujejo v moralno laksnih položajih in pretirani vdanosti pijači. V takem trenutku pa se je na obzorju Trdinovega življenja pojavil Paskoje Antun Kazali (leta 1861).

V Trdinovih zapisih je ohranjeno v zvezi s tem naslednje poročilo: »Na naš zavod je prišlo več novih profesorjev. Med njimi so tudi trije znameniti Dalmatinci; pesnik Kazali, zgodovinar Ljubić in matematik Bakotić. S to trojico sem se hitro sprijateljlil in pobratil. Bili smo toliko intimni, da smo eden drugemu zaupali vse svoje politične nazore in upanja, toda tudi mnoge privatne skrivnosti. Tem Dalmatincem sem popolnoma zaupal ...«. <sup>8</sup>

P. A. Kazali spada med nemirna človeška bitja, ki veliko hočejo in še več začenejo, za uresničevanje pa jim manjka talenta in trdne volje. Želel je študirati filozofijo, postal pa je duhovnik, ki se »potika ... v dubrovniški škofiji od župnije do župnije«. Leta 1840 je začel pisati spev *Čoso*; v njem napada Avstrijo, cesarja Franca Jožefa, ironizira jezuite, uživa pa tudi v obilici navedenih lascivnih scen. <sup>9</sup> Nemiren in kritičen človek, ki se upira škofu in cesarju, ki je zoper cesarjevega namestnika in zoper svoj poklic, zoper družino in celo – sebe. Ritem njegovih pesmi je tudi zato jezljiv in neobvladan, je izraz nravi nemirnega človeka, človeka, ki iz občutja evforije pada v brezupno depresijo. Dobro šolan in široke erudicije razumsko ve, da je narodnjaška smer v književnosti anahronizem; večji del njegovih lirskih ali epskih sekvenc pa je kljub temu pisan tako, kakor, tudi po njegovem, ne bi smel biti. Ta protislovna osebnost ostaja sama sebi zvesta samo v nekonformizmu in svobodi. Prevajalec *Ilijade* na profesorskem izpitu ne more dobiti pozitivne ocene iz grščine, kar mu je prineslo nove težave. Psihološko je bil primaren tip, ki je često izgubljal občutek za takt in pravila komunikacije med ljudmi, s tem si je ustvarjal sovražnike celo med nekdanjimi prijatelji. Vse to je leta 1868 privedlo do rezultata; bil je odpuščen z reške gimnazije, kot razlog pa je bilo navedeno, da je »rad pil in igral karte«. <sup>10</sup>

Za navedenimi podatki iz Kazalijevega življenja odkrivamo torej nekatere lastnosti, ki so bile podobne Trdinovi usodi. Kazali in Trdina sta očitno leta 1861, ko sta se spoznala, živela na približno isti valovni dolžini. Kasneje sta se, v slabem in v

<sup>7</sup> Baraga, n. m. str. 89.

<sup>8</sup> O P. A. Kazaliju so na razpolago solidne informacije v delu A. Barca *Hrvatska književnost II*, Zagreb, 1960, 196–202 in v uvodni študiji k izboru Kazalijevega dela v *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Knjiga 35, avtor je Šime Vučetić, besedilo pa je na straneh 7–17).

<sup>9</sup> Literatura o tem je navedena v omenjeni knjigi *Pet stoljeća*, 20–21.

<sup>10</sup> Prim. Eta Rehak: *Antun Paskoje Kazali, Dubrovnik VIII* (1965), štev. 3.



dobrem, dopolnjevala do mere, da sta prišla do enakega konca, namreč, da sta bila izločena iz državne službe. Pred koncem zgodbe o velikem prijateljstvu pa je prišlo tudi do enako intenzivnega razdora in sovraštva. Trdina sam je po priznanju o zaupanju v »Dalmatinca Kazalija«, dodal tudi še tole: »Kasneje se je razkrilo, da sem imel o njih (sc. vsej trojici) preveč dobro mnenje. Od narave je trojica dobila velike sposobnosti, značaj pa so jim pokvarile italijanske šole, knjige in tradicija. Med sabo so radi govorili italijansko, trdili pa so, da morajo temu jeziku biti hvaležni, ker da so z njim prišli do evropske kulture. Na splošno sem, po daljšem tovariševanju z njimi, zapazil, da jih povezujejo prevelike simpatije do italijanske države«.

Razmejivno črto so potegnili nekaj kasneje, in sicer v aferi, ki je razburila reško gimnazijo. Trdina o tem poroča naslednje: »Njegova pritožba je bila sestavljena, podpisal pa se ni le tožitelj, temveč ves profesorski zbor. Podpis mojih kolegov ni pomenil nič drugega kot dejstvo, da so se tudi oni postavili na Mažuranićevo stran ali vsaj, da nastopajo kot priče, ki imajo njegovo prijavo za resnično ... Kako so se v tej situaciji obnašali moji dalmatinski pobratimi? Ljubić mi je odkrito priznal, da ima učiteljski zbor v aferi žalostno in sramotno vlogo. On je podpisal, ker bi ga sicer ravnatelj kruto preganjal ali, preko brata kanclerja, celo uničil. Tudi Bakotića je bilo zelo sram, medtem ko je Kazali sedaj ostentativno stopil na Mažuranićevo stran. Bil je suplent in človek slabih pozitivnih vrednot. Želel se je prikupiti vladi, da bi dobil profesorsko mesto brez potrebnih izpitov«.

Afera, o kateri pripoveduje Trdina, se je zgodila konec šolskega leta (27. avgusta 1863), vezana pa je na dijaško zahtevo, da v dvorani, ob cesarjevi, visi tudi slika J. J. Strossmayerja. Policija je obvestila ravnatelja Mažuranića, da so dijake nagovorili Trdina, Kazali in Slamnik. Ravnatelj je najprej obtožbo želel predstaviti kot neosnovano, ker pa so se že vpletli veliki župan, ban in prezidijalni urad, se to ni več dalo. Preiskava je potekala po takrat veljavnih pravnih normah, zoper sebe pa jo obrnil Trdina sam.

Na seji profesorskega zbora (17. in 18. julija 1864) je Trdina, brez pravega povoda in potrebe, takoj na začetku izjavil naslednje: »Najprej moram obvestiti, da bom ob primerni priložnosti zahteval satisfakcijo in vložil tožbo zoper tiste klevetnike, ki so me tožili v Zagrebu, češ da sem jaz spodbudil mladino za omenjeni izgred. Priznam, da sem svobodnjak in da bom tak ostal do zadnjega trenutka, toda mi svobodnjaki imamo bolj vzvišene namene od pripravljanja šolskih neredov in otročarij. Kaj takega ustreza lažno lojalnim farizejem, ne pa meni, ki sem bil povsod in v vsem iskren in jasen, celo preveč iskren in jasen.«<sup>11</sup> Trdinova izjava je bila iz več razlogov postavljena narobe in sicer: a) v nobenem dokumentu se ni izrecno omenjalo njegovo ime, b) napovedal je tožbo zoper »klevetnike«, katerih, razen morda v kuloarjih, sploh ni bilo in c) o nasprotnikih, med katerimi so bili še vedno tudi njegovi prijatelji, je govoril grobo in ekskluzivno, s tem pa jih je sam potisnil v sebi nasprotni tabor. S tem dejanjem je Trdina obrnil pozornost nase, zato so, takoj po izrečenih kaznih dijakom, začeli proces zoper njega. V želji, da čim bolj obre-

<sup>11</sup> Prim. Baraga, n. m., 94–103.

meni ravnatelja, je delal na tako nespreten način, da je potapljal predvsem sebe. Ravnatelj se je lahko branil, o čemer priča sejni zapisnik (20. in 21. november 1864), ki so ga podpisali vsi profesorji reške gimnazije. Gre za podpisnike, o katerih je govoril Trdina, pri tem pa je potegnil že navedene in zelo radikalne sklepe. Stvari so se naprej odvijale s trdno logiko, ki je Trdino pripeljala do upokojitve. Ohranjen je dokument o njegovem takratnem obnašanju, ta dokument ga prikazuje v žalostni podobi: »V privatnem življenju, kot meščan, je Trdina divjak; beži od vsake ugla-jene družbe, od čitalnice, kazina, čistih gostiln in tako dalje; povabljen v kakšno odlično hišo (na primer k velikemu županu) z vsem učiteljskim zborom, se na vabilo ne odziva, ne obiskuje nobenega, ki je vsaj malo uglajen, in tudi sam ne sprejema obiskov. Pri vsej neuglajenosti Trdina ni do nikogar v obraz grob, on svojo grobost in svoj prezir razkriva zgolj z dejanjem; ne pozdravlja praviloma nobenega uglajenega ali odličnega človeka, niti ne svojih kolegov, celo v gimnazijski zgradbi pred očmi mladine, pozdravljen od kolegov ne odpozdravlja, temveč obrne hrbet; edino ravnatelja sedaj pozdravlja in mu na pozdrav odgovarja, toda v letih 1863 in 1864 je tudi na njegov pozdrav odgovarjal s kazanjem hrbta«.

Opisano srečanje obeh, v bistvu globoko nesrečnih ljudi, je vzrok, da se P. A. Kazali nekajkrat omenja tudi v slovenski publicistiki. Ob njegovi smrti (1894) je bila v *Ljubljanskem zvonu* objavljena notica o njegovem življenju in delu.<sup>12</sup> V tej notici je omembe vredno poudarjanje, da gre za »domoljubnega Ilira«; iz tega naj bi izviralo njegovo književno delo v celoti. Istega leta je v dnevniku *Slovenec*, najbrž izpod peresa F. Ilešiča, izšel daljši članek, in sicer v rubriki *Razgled po slovanskem svetu*. Ilešič je o pokojniku dobro informiran; najprej navaja njegove karakterološke lastnosti (zaslužen, marljiv, simpatičen, skromen), zanika zvezo z ilirizmom (»v njem je živel pravi pesniški duh Dubrovnika, ki je dejansko v službi plemenitih idealov«). Življenjepisni podatki so točni, najbolj zanimive pa so informacije o spevu *Ćoso* (začetek pisanja 1840, sklep pisanja 1880, 30000 stihov, »neka vrsta pesnikovih spominov«). Članek se zaključuje z željo, da naj Matica hrvaška objavi Kazalijeva zbrana dela.<sup>13</sup>

Isti avtor (F. Ilešič) je o Kazaliju spregovoril še 1913. leta v *Slovanu*.<sup>14</sup> Objavljenih je nekaj vrstic, v katerih pa je povedano prvič, da sta Trdina in Kazali bila skupaj na reški gimnaziji in da sta se veliko družila. Naveden je tudi izvir te informacije; Ilešič jo je slišal od M. Ternovca (1842–1913), ki je obiskoval sedmi in osmi razred gimnazije na Reki. Trdina je bil njegov razrednik, oba pa sta se vzajemno spoštovala tudi še kasneje.

Zgodba o J. Trdini in P. A. Kazaliju je s tem prišla do svojega konca. Gre za zgodbo, kakršnih je življenje spletlo že na tisoče, isto življenje pa jih je tudi z

<sup>12</sup> *Znameniti grobovi, Ljubljanski zvon XIV* (1894), 127–28. Avtor je podpisan z -o (Valentin Cajnko?).

<sup>13</sup> *Razgled po slovanskem svetu: Antun Kazali, Slovenec XXII* (1894), štev. 22, 3 (avtor je Fran Ilešič).

<sup>14</sup> Gre za nekaj vrstic, ki so objavljene pod naslovom Trdina in Kazali v časopisu *Slovan XI* (1913), 310.

neomejenim številom načinov razpletlo. Logika nastanka, razvoja in sklepa obravnavane zgodbe se je razvila iz posebnih okoliščin nekega prostora in nekega časa. Tako prostor kot čas sta drobila vidne posameznike, ki so svoje ideale želeli uresničiti v resničnosti. Junaka tele zgodbe sta podobna junakom zahodnoevropske romaneskne proze, ki so se prav tako spuščali v akcije za spreminjanje družbene in življenjske resničnosti. Stalnica takšnih in podobnih poskusov pa je bila njihova neuspešnost; resničnost namreč kakršnih koli sprememb noče, zato so nosilci dogajanja obsojeni na brezupno osamljenost ali celo tragiko.

Povedana zgodba pa je po nečem vendarle tudi posebna. V njej sta protagonist hrvaški književnik P. A. Kazali in slovenski književnik J. Trdina. V življenju obeh sta imela vlogo naključje in nesporazum. Zaradi tega opisano dogajanje ni zanimivo samo kot refleks določenega kulturnozgodovinskega in političnega časa, marveč ima tudi svoje biografske razsežnosti. Iz takšnih dimenzij je mogoče razbrati posebne karakterološke prvine, ki govore o podobnih idejno-afektivnih izvirih avtorjev, njunih književnih del, pa tudi dveh južnoslovanskih literatur, ki sta si, vsaj v starejših obdobjih, tipološko nadvse podobni.<sup>15</sup>

#### SUMMARY

Information about the friendship and cooperation between J. Trdina and the Croatian writer P. A. Kazali is available in the Slovene literary history. They met at Rijeka Gymnasium, where they were professors, they became friends between 1861 and 1866. The paper analyzes their biographic and artistic profile from the time prior to their meeting; even at that time it is possible to find certain common features. These were finalized in the years when they were working together and they can be found in the following segments: the bohemian way of life, social criticism, national consciousness, which was also incorporated in education of youth, and political- and social-activist literature. The common ground and similarities were so strong that they marked their work even after their life paths had already parted.

---

<sup>15</sup> Avtor tega prispevka ni imel možnosti, da prebere kompletan spev Čoso. Pregled vsebine, ki ga je objavil Luko Paljetak v časopisu *Dubrovnik* (Nova serija V, 1994, štev. 3), pod naslovom O čemu je riječ u Kazalijevu Čosu, 115–39, razodeva vsebino Kazalijevih in Trdinovih pogovorov. Kazalijeva stališča so namreč precej podobna Trdinovim refleksijam. Razčlenitev idejnih, tematskih in afektivnih vzporednosti je vprašanje za novo študijo, ki bo mogoča, ko bo Čoso v celoti objavljen.



ANTON ČECHOV UND JOSIP MURN: ZUR EXISTENZIELLEN  
BEFINDLICHKEIT DER *MODERNE*

Einsamkeit ist in der Geschichte der Philosophie und Literatur unterschiedlichen Wertungen unterzogen worden. Das traditionelle Spektrum der Wertungen reicht von einer grundsätzlich positiven (s. Theokrit, *De tranquillitate animi*) Einschätzung zu einer ambivalenten Sicht im Sinne einer Schicksalsprüfung wie in Wolfram von Eschenbachs Epos von Parzival. Als Beispiel für eine positive Wertung kann der Traktat *De vita solitaria* des italienischen Humanisten Petrarca angeführt werden, dessen *homo solitarius* in der Einsamkeit zu Selbsterkenntnis findet. Im Gegensatz zur alten Literatur hat die Neuzeit zunehmend die negativen Aspekte der Einsamkeit aufgedeckt. In der empfindsamen bzw. sentimental Literatur des 18. Jahrhunderts, herrschte in der Regel noch die positive Sicht vor. Die Gattung der *Moralischen Wochenschriften* hatte sich das Thema zu eigen gemacht und stellte es anhand der Gestalt des »Einsiedlers« dar. Johann Georg Zimmermann hat dies noch in seinen *Betrachtungen über die Einsamkeit* von 1785–86 so gesehen. Dies gilt auch für die beginnende Romantik. Jean-Jacques Rousseau schrieb seine *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Wordsworth *The Solitary* und Tieck pries die *Waldeinsamkeit*. Zur selben Zeit wird jedoch ebenfalls schon in der Frühromantik diese vorwiegend positive Sicht abgelöst von einem grundlegend andersgearteten Verständnis, das ganz deutlich in Jean Paul Richters *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* vor uns tritt. Die Romantik, die nach Ludwig Pesch, Hans Sedlmayr u. a. christlich-konservativen Interpreten der Kunst- und Literaturgeschichte für den »Verlust der Mitte«, d. h. der Säkularisierung des bis dahin theozentrischen Weltbildes verantwortlich ist, erkennt, daß der Mensch, der sich an den leer gewordenen Platz Gottes setzt, bald einer erdrückenden Einsamkeit gegenüber steht. Die metaphysisch begründete Einsamkeit ist seither in der Literatur heimisch geworden. Wir finden sie in Dostojewskijs Verständnis der Einsamkeit in seinen Gestalten »aus dem Untergrund/Kellerloch«. Der literarische Realismus fügte zu diesem oft bis in apokalyptische Vorstellungen reichenden Verständnis die soziologische Analyse der vom (Früh-)Kapitalismus bestimmten Gesellschaft (s. W. Raabe, *Alte Nester*) hinzu.

Die *Moderne* hat auf dem Fundament der metaphysischen und soziologischen Begründung dieser negativen Sicht der Einsamkeit ihr eigenes Verständnis entwickelt, das sich auf die existentielle Vereinsamung des zeitgenössischen Menschen konzentriert. Von Kafka bis Camus, Sartre, Beckett und Hermann Hesses *Steppenwolf* hat die moderne Literatur eine Vielzahl von Beispielen dieses Verständnisses der Einsamkeit geliefert. Existenzekel und Todesangst, die oft wesentlich Anteil an diesem Bild der Einsamkeit haben, waren schon bei Kierkegaard und Dostojewskij zu finden. Der russisch-orthodoxe Philosoph Nikolaj Berdjajev hat in seinem *Versuch einer Philosophie der Einsamkeit und der Gemeinschaft* ebenso wie Martin Heidegger in seiner Existenzphilosophie dafür eine weltanschauliche Grun-

dlegung gegeben. Georg Dietrich hat in seinem Buch *Der einsame Mensch in der Dichtung. Literaturpsychologie der Einsamkeitsbewältigung* die Mechanismen studiert, die zur Vereinsamung des Menschen führen. Zwei davon sind von besonderer Relevanz in bezug auf die beiden Autoren dieser Studie: Da ist zum einen die Isolierung des Menschen, der durch die Umstände seiner Existenz in eine Außen-seiterposition gedrängt wird. Die Folge ist, daß der Kontakt mit der Umwelt und die Kommunikation mit der Gemeinschaft schwinden. Am Ende steht Vereinsamung. Zum anderen kann sich der Mensch aber auch aus einem inneren Bedürfnis heraus von seiner Umwelt abkapseln und in die Isolation verfallen. Dies scheint gerade in der moderne Gesellschaft ein verbreitetes psychologisches Phänomen zu sein. Ein Schlüsselbegriff ist in diesem Zusammenhang der Begriff der *Entfremdung*, der den modernen Menschen so sehr charakterisiert. Ob dies mit Marx mit modernen Produktionsmechanismen in Verbindung gebracht wird, aus religiöser Sicht mit dem Glaubensverlust der Moderne begründet, oder aus der Natur der zeitgenössischen Gesellschaft abgeleitet wird, dem soll hier nicht weiter nachgegangen werden.

Beide Autoren, der Erzähler Anton Pavlovič Čechov (1860–1904) und sein Leser, der Dichter Josef Murn (1879–1901), litten in ihrem persönlichen Leben an Einsamkeit und haben diese Einsamkeit literarisch gestaltet.

Als der erst sechzehnjährige Čechov nach der Übersiedlung seiner Eltern und Geschwister allein in Taganrog zurückbleiben mußte, da empfand er seinen Zustand als sterbenslangweilig (»skuka smertel'naja«, P. 1, 27). Noch im Alter von 28 Jahren schrieb er: »Man steht auf, zieht sich an und weiß nicht, was man mit dem Leben anfangen soll; der Tag erscheint einem endlos lang.« Im selben Brief spricht er von seinem »Hang zur Einsamkeit« (Brief an Suvorin, Čechovs Verleger, P. 3, 31). Die Klage über Einsamkeit wiederholt sich in vielen seiner Briefe. Ohne Zweifel hat das Bewußtsein seiner unheilbaren Krankheit dazu beigetragen. Lebenssekel spricht aus den Zeilen, die er schon 1886 im Alter von 26 Jahren niederschrieb: »Soweit ich die Ordnung der Dinge verstehe, besteht das Leben nur aus Entsetzen, Kehrlicht und Banalitäten, die sich vermischen und aufeinander folgen.« (P. 1, 136) Dies fand in vielen seiner Erzählungen einen Niederschlag. In dieser Formulierung verbirgt sich, wie ich meine, aber auch die Einwirkung der literarischen Richtungen seiner Zeit, vor allem des *Fin de siècle* und der *Dekadenz*, die den autobiographischen Hintergrund ergänzen.

Sehen wir das literarische Umfeld an. Čechovs Einstellung zu Literatur und Kunst der achziger und neunziger Jahre war teils kritisch, teils aber auch durchaus positiv. Alles in allem sah er darin ein Epigonentum: »Sagen sie mir ehrlich,« schrieb er im November 1892 an Suvorin, »... Wir selbst sind sauer und fad geworden, wir verstehen bloß Gummipuppen zu zeugen, ...« (P5, 133). Die Ursache dafür liege in der »Krankheit« seiner Zeit, meint er, – es mangelt an »etwas« (u nas net 'čego-to'). Dieses unbestimmte »etwas« wird als »irgendein Ziel«, auch als »Bewußtsein eines Ziels« angesprochen: »Wir haben weder nächstliegende, noch entferntere Ziele, wie sehr man auch unsere Seele von oben nach unten kehrt« (Ebda). Noch deutlicher formuliert er in einem Brief vom Dezember 1889 an Suvorin: »Eine blasse, apathische, faul dahinphilosophierende Intelligentsia, ... ver-

zweifelt, farblos, die von einem Gläschen Schnaps besoffen ist und 50-Kopeken-bordelle besucht, die babbelt und mit Vorliebe alles verneint, da es für ein faules Hirn leichter ist zu verneinen, als zu bejahen... und dies alles kraft dessen, weil das Leben keinen Sinn hat... Wo Entartung und Apathie herrschen, dort gibt es sexuelle Abart, kalte Verdorbenheit, Aborte, frühes Altern, eine bammelnde Jugend, dort verfallen die Künste, gibt es Gleichgültigkeit gegenüber der Wissenschaft, dort herrscht Ungerechtigkeit in allen ihren Formen« (P3, 309).

Nichtsdestoweniger finden wir bei Čechov aber auch positive Wertungen, – gerade auch solche von Autoren, die deutlich die Stimmung des *Fin de siècle* zum Ausdruck bringen, was darauf hindeutet, daß er sich mit den *Dekadenten*, bzw. dem vorherrschenden Lebensgefühl des *Fin de siècle*, durchaus identifizierte, – wengleich er die Schwächen dieser Richtung deutlich sah, sie mitunter kritisierte, dabei aber sich selbst in diese Kritik mit einbezog! Wir können sagen, daß das, was Maria Herzfeld zu dieser Zeit von der *Dekadenz* schrieb, nicht nur die Situation in Österreich, sondern durchaus auch in Rußland charakterisiert und die »existentielle Befindlichkeit« der jungen Literaten der Zeit wiedergibt. In ihrem Aufsatz »Fin de siècle« (1892) schrieb sie von der Literatur ihrer Zeit, sie scheine »ausgefüllt vom Pessimismus 'müder Seelen'«. « Es wäre eine »Welt absterbender Ideale,« charakterisiert von »apathischer Mutlosigkeit und Weltverzweiflung,... dem Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens – Fin-de-siècle Stimmung«. (21) Hinter den dominierenden Stimmungen der Dekadenz stehen der Rückzug ins Innere, Verlust der Kommunikationsfähigkeit, Vereinsamung.

Betrachtet man Čechovs Aussagen zum zeitgenössischen Menschen, besonders dem gebildeten, intelligenten Zeitgenossen, so kann man nicht umhin festzustellen, daß sich die anthropologische Prämisse Čechovs weitgehend mit dem Menschenbild der dekadenten Dichtung deckt! Dafür soll noch ein Beispiel angeführt werden.

In Briefen aus den Jahren 1888 und 1889 hat sich Čechov ausführlich zu der Problematik seines Ivanov aus dem gleichnamigen Drama geäußert, – für ihn augenscheinlich ein Prototyp seiner Zeit. Er bezeichnet Ivanov als »... eine leicht erregbare Natur, hitzig, stark Vergnügungen zugeneigt,...« (P3, 109) und verallgemeinert, »Die russische Erregbarkeit hat eine spezifische Eigenschaft: sie wird rasch von Erschöpfung abgelöst«. Sobald der Mensch 30–35 Jahre alt wird, fühlt er als Folge dieser Erregbarkeit letztlich »Erschöpfung und Langeweile« (P3, 110). Dazu gesellt sich das Gefühl einer wachsenden Einsamkeit und Isolierung vom Leben.

Die Abfolge von »**Erregbarkeit – Erschöpfung/Langeweile – Einsamkeit**« (**vozbudimost' – utomljaemost'/skuka – odinočestvo**) erscheint in einer graphischen Darstellung Čechov als aufsteigende Linie, die steil einem Höhepunkt zustrebt, um dann unvermittelt abzusacken, bis sie wieder ansteigt. Čechov kommentiert: »Alle erschöpften Menschen verlieren nicht die Fähigkeit, sich in höchstem Maße zu erregen, allerdings nicht für sehr lange, wobei nach jeder Erregung eine noch größere Apathie eintritt« (P3, 112). Das Lebensgefühl der Dekadenz überlagert des Autors eigene Befindlichkeit.

In einem Brief vom Februar 1889 zitiert er Lermontov: »Mir ist langweilig und traurig zumute, und niemand reicht mir die Hand«; 1892 schreibt er einem Korrespondenten, »Stellen Sie sich meine krankhafte Langeweile, meine krankhafte Einsamkeit vor...« (P5, 106). Langeweile, Schwermut, Einsamkeit sind immer wieder angesprochene Aspekte seines Lebens. Es betrifft sein Ich (»Ich bin welk und mir selbst langweilig,« P5, 78), aber auch das gesellschaftliche Treiben um ihn herum: »Den Zeitungen nach zu urteilen ist das Leben überall langweilig« (P5,71).

All das weist darauf hin, daß man davon ausgehen kann, daß das Lebensgefühl Čechovs tatsächlich weitgehend dem Lebensgefühl des *Fin de siècle* und der *Dekadenz* entsprach und – im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Autoren – keine Pose war!

Mit 27 Jahren erhielt Čechov von der angesehenen Zeitschrift *Severnyj vestnik* den Auftrag eine Novelle zu verfassen, – sein Debut als ernstzunehmender Schriftsteller. Er hatte im selben Jahr eine Reise in seine südrussische Heimat unternommen und wie schon als Kind wieder die Steppe durchquert. Am Beginn des Jahres 1888 war die Novelle *Die Steppe* abgeschlossen und erschien in der März Ausgabe der Zeitschrift. Ins Deutsche übertragen wurde sie erst nach dem Tode des Autors. Die Steppe dient Čechov als Symbol der existentiellen Situation des Menschen, dargestellt anhand der Reise des kleinen Knaben Jegoruška, der sein Elternhaus verlassen hat und in eine fremde Welt eintaucht, die wenig Tröstliches bietet. Sein sozialer Lebensraum verändert sich radikal, Angst vor der Fremdheit dieses Lebens bemächtigen sich seiner. Eines der einprägsamsten Motive, dessen sich Čechov bedient, um die Vereinsamung des Menschen darzustellen, ist das Bild einer vereinzelt auf einem Hügel mitten in der Steppe stehenden Pappel, – ein Bild, das sich bereits am Beginn der Novelle (1. Kap.) findet: »Auf dem Hügel tauchte eine einsame Pappel auf; Gott mochte wissen, wer sie gepflanzt hatte und wozu sie dort stand. ... War diese Schöne glücklich?... und vor allem: diese Einsamkeit, das ganze Leben nur Einsamkeit... (PSS 7, 17). Das Bild der einsamen Pappel taucht wiederum gegen Ende des dritten Kapitels auf, als der Junge unerwartet mit einer schönen Frau, der Gräfin Dranickaja, konfrontiert wird. Er assoziiert sie unwillkürlich mit der Pappel, wohl aus dem Bewußtsein heraus, daß sie inmitten der Steppe ein ebenso vereinsamtes Leben führt, wie die Pappel auf dem Hügel in der Steppe. Damit ist diese einsame Pappel in Čechovs erster großer Novelle ein gültiges Symbol der *conditio humana* aus der Sicht des jungen Dichters!

Josip Murn entstammt einer »zerfallenen Familie«. Den Vater kannte er kaum, die Mutter verließ ihn bald nach der Geburt. So erlebte er ein noch härteres persönliches Schicksal als Čechov. Franc Zadavec kommentiert: »Murn je namreč slutil, bolje: vedel, da sta njegova odtujenost in razdvojenost bili povzročeni tudi socialno, da je bil sirota, ujet v sredino preračunljivega, grabežljivega malomeščanstva [...]« (Zadavec, 97). Als er im Herbst 1898 ein Studium in Wien begann, da kam er in die ausklingende Epoche des *Fin de siècle*, der Dekadenz und des literarischen Impressionismus, der seinen Stil prägte, wie es – in der Prosa – auch bei Čechov der Fall war. So wie andere junge Dichter der Zeit in Ljubljana, mit denen er befreundet war, interessierte sich Murn intensiv für russische Literatur und konnte sie im Original



lesen. Sein besonderes Interesse galt dabei den romantischen Versen Jurij Lermontovs, die eine spürbare Wirkung auf seine eigenen Gedichte entfalteten. Für die Einsamkeitsproblematik ist u.a. das Lermontovsche Versepos *Der Dämon* von Bedeutung, in dem die existentielle Vereinsamung am Beispiel des ruhelos über den kaukasischen Bergen schwebenden bösen Geistes, eben des Dämons, dargestellt wird und dabei metaphysische und kosmische Proportionen annimmt. Dies ist bei Murn reduziert auf die innerweltliche, gesellschaftliche Dimension. Wenn wir bei Murn lesen: »Za leti leta odhite,/ Nespremenljiva, ravnodušno-/ V neskončno večnost se gube./ Življenje, smrt... z njo pozabljene./ Tak časov večni bil je tek./ Drug drugemu se v odrešenje/ Konča vsakogar kratki vek« (M II, 298), so erinnern diese Zeilen deutlich an andere aus Lermontovs *Dämon*: »vekov besplodnych rjad unylyj« und »davno otveržennyj bluždal/ v pustyne mira bez prijuta:/ vo sled za vekom vek bežal,/ kak za minutoju minuta,/odnoobrazoj čeredoj« (L II, 136f.). Jože Snoj sieht zurecht darin ein Beispiel für den Einfluß des russischen Dichters (Snoj, 249). Freilich ist das metaphysisch vertiefte Bild der »pustynja mira« nicht identisch mit Čehovs Steppeneinsamkeit, – beides zielt aber auf die existentielle Situation des vereinsamten Menschen. In seinem oft zitierten Brief an Ivan Cankar vom März 1898 hat Murn von sich selbst ein Bild gezeichnet, das in etwa durchaus dem entspricht, was Čehov in seinen Briefen über die eigene Person aussagt. So schreibt der erst 19-jährige Murn: »Jaz sem v resnici čuden človek. Življenje vnanjo se mi zdi kot nekaj kar ni moje in kar me samó zanima [...] Včasih se mi zdi veliko in lepo, da ga občudujem in se tresem v neki svetli tihoti, včasih pusto, prazno, mrtvo... Izjokal bi se, ubil bi se! Ljudje se mi zde nekaj grozovito [...] Te utisi se menjavajo včasih hipno in pretresel si me s svojim stavkom 'Ali vrag vedi, ta krajina se zdi človeku danes lepa in velika, trenotek potem pa mrtva in prazna-' [...] Včasih mislim da sem blazen. Polasti se me 'ein dumpfer Zustand'«. (M II, 88f.) Murn weist selbst darauf hin, daß in dieser Charakterisierung ein Zug seiner Zeit liegt, wenn er im Mai desselben Jahres an Ivo Šorli schreibt: »Mislim, da trpim tudi precej od boleznj časa, letargije mladih ljudi, ki se posebno pri nas tako živo opaža. V dobi smo ko *mora* nastopiti velik duh [...]«. (M II, 107) Auch hier treten die Parallelen zu Čehovs Verständnis seiner Zeit klar zutage. Wenn Franc Zadavec von Murn schreibt, er hätte eine »[...] izjemno rahločutna, hipersenzibilna, nervozna zrahljana duša,« und wäre ein Mensch »ki je zlahka korespondiral z Verlainom in Dehmlom,« (Zadavec, 94), so entspricht auch das dem gängigen Bild des Menschen des *Fin de siècle*. Zadavec faßt zusammen: »Osrednji problem pesnika Murna je bil torej občutek, da so ga ljudje osamili, izobčili, zavrgli, posebno še mati. Odtujenost ga je tlačila v nervozno doživljanje samega sebe [...] zunanje življenje [ga je] zanimalo le kot sovražni tujek, [...]« (Zadavec, 96).

Im Jahre 1900 verfaßte Murn ein zweistrophiges Gedicht – von Snoj als »dekadente Verse« bezeichnet –, in dem er als Sinnbild des vereinsamten Menschen so, wie Čehov, eine *Pappel* wählte: »Prišla je jesenska noč,/ proč je moje spanje,-/ misli mró obupujoč,/ kdo se zmeni zanje?/// Prišla je jesenska noč,/ proč je moje spanje.-/ **Jaz sem topol samujoč/ ki ne seje in ne žanje!**« (M I, 88). Ob Murn Čehovs Novelle kannte, ist nicht erwiesen. Er erwähnte in einem Brief an Šorli

vom Dezember 1898 »skice Čehova« (M II, 113). In einem Brief vom Januar 1899 schreibt er von »precej knjig novih modernih,« die er mit sich nach Ljubljana bringen möchte (M II, 86). Auch eine Erzählung Čechovs könnte darunter gewesen sein (vgl. M II, 164). Dies deutet darauf hin, daß er Čechov als einen modernen Autor kannte und wohl auch schätzte. Es ist möglich, wenngleich unwahrscheinlich, daß er *Die Steppe* gelesen hat. Auch die Paraphrase einer bekannten Bibelstelle in unmittelbarem Zusammenhang mit der Pappel spricht eher dagegen. Gegenüber Čechov erweist sich der fast zwanzig Jahre jüngere Murn allerdings als der »modernere« Autor. Čechov zeichnet ein Bild nach traditioneller Manier, Murn scheut nicht vor der im ersten Augenblick frappierenden und absurden Identifikation des lyrischen Ichs mit der Pappel zurück! Dahinter steht aber dieselbe existentielle Befindlichkeit des modernen Menschen, die in der Literatur des *Fin de siècle* Epoche der *Moderne* einbegleitete! Beide Autoren waren ihr zutiefst verbunden!

## BIBLIOGRAPHIE

- Anton Pavlovič ČECHOV, 1974–83: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tt.* Moskva. Hier zitiert als PSS (Werke), bzw. P (Briefe), mit Angabe des Bandes u. der Seite.
- Georg DIETRICH, 1989: *Der einsame Mensch in der Dichtung. Literaturpsychologie der Einsamkeitsbewältigung.* Regensburg.
- Josip MURN, 1954: *Zbrano delo*, Bd.1 u. 2. Ljubljana. Hier zitiert als M mit Angabe des Bandes und der Seite.
- Jože SNOJ (ur.), 1968: *Josip Murn. Pesmi.* Maribor.
- Franz ZADRAVEC, 1980: *Elementi slovenske moderne književnosti.* Murska Sobota.

POLSKA GŁOSA DO SŁOWEŃSKIEGO DIALOGU Z DZIEDZICTWEM  
NARODOWEJ KULTURY

W roku 1584, upamiętnionym w historii słoweńskiej kultury pierwszym pełnym przekładem Pisma Świętego, ukazało się – również w Wittenberdze, podobnie jak Dalmatinowa *Biblia* – jeszcze jedno pomnikowe dzieło słoweńskiej reformacji. Napisał je Adam Bohorič, *nota bene* nauczyciel Jurija Dalmatina (a uczeń Philippa Melanchtona), i ówczesną manierą zaopatrzył w długi, ale uroczo brzmiący tytuł *Arcticae horulae succisivae, de latinocarniolana literatura, ad latinae linguae analogiam accommodata, etc., etc.* Już w trzydzieści parę lat po *Katechizmie* i *Abe-cedarium* Primoža Trubara, inicjujących w Słowenii systematyczną akcję piśmien-niczą, słoweńszczyzna w roli języka kultury zyskała sankcję naukową. Że ten swoisty akt filologicznej nobilitacji został spisany po łacinie, to najzupełniej zrozu-miałe; z braku tradycji metajęzykowych zastosowań słoweńszczyzny za język jej pierwszej gramatyki najłatwiej było przyjąć łacinę, ewentualnie język niemiecki. Tłumaczenie Księgi ksiąg, stanowiące u początków ery nowożytnej najlepszy, ale i najsurowszy sprawdzian komunikacyjnej, społecznopoznawczej i artystycznej funkcjonalności każdego języka narodowego, okazało się w Słowenii zadaniem łat-wiejszym niż gramatyczny opis języka słoweńskiego w jego własnych kategoriach pojęciowych.<sup>1</sup>

Wartość naukową dzieła Bohoriča szacuje słowianoznawcza lingwistyka niezbyt wysoko; aplikacja łacińskiego metajęzyka, nieadekwatnego do przedmiotu opisu, dała bowiem w rezultacie osobliwą »latynizację« słoweńszczyzny. Jakakol-wiek by jednak była ocena tej wartości, nie stanowi ona sama w sobie przyczyny, dla której się tutaj *Zimske urice proste* przywołuje. Powody zainteresowania kul-turoznawcy gramatyką Bohoriča zawierają się nie w jej tekście zasadniczym, lecz w obszernym (wbrew skromnemu nazwaniu *Praefatiuncula*), dwudziestokilkus-tronicowym wstępie do dzieła. Przedmowa ta, dedykowana całej młodzieży rycer-skiej – szlacheckim synom Styrii, Karyntii i Krainy, jest znakomitym dokumentem stanu słoweńskiej samowiedzy w najwcześniejszej fazie jej przekształcania się ze świadomości plemiennej w narodową, czyli na początku procesu, który będzie trwał prawie trzysta lat, i około połowy XIX wieku doprowadzi do ostatecznego uk-onstytuowania się słoweńskiej wspólnoty etnicznej w nowoczesny naród.

Poglądy Bohoriča w kwestiach etnokułturowych znamionuje bardzo mocne poczucie przynależności do świata Słowian. Zresztą w jego łacińskim tekście nie ma nawet leksykalnego zróżnicowania obydwu wspólnot: małej słoweńskiej i wielkiej słowiańskiej, ponieważ każde z dwóch odnoszących się do nich określeń etnicznych: *Slavicus* i *Slavonicus*, może oznaczać raz jedną społeczność, raz drugą,

<sup>1</sup> N. Mečkovska, *Grammatika kak fenomen kul'tury* (Adam Bohorič i Meletij Smotrickij). *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, mednarodni simpozij v Ljubljani od 27. do 29. junija 1984, uredila B. Pogorelec in J. Koruza, Ljubljana, 1986, 259.

podobnie jak *Slavus* może oznaczać i Słowianina, i Słoweńca. O wyborze odpowiedniego znaczenia musi tu więc decydować realioznawcza kompetencja tłumacza. Jednoznaczne są tylko kwalifikacje regionalne, jak np. *Carantanus*, *Carniolanus*, *Histrrianus*. Nazewnictwo utożsamienie Słoweńców ze Słowianami jest jakby symbolicznym wyrazem świadomości wspólnoty pochodzenia, mowy, historii i kultury słowiańskich ludów, których języki, a właściwie dialekty uważa Bohorič za terytorialne odmiany jednego, pansłowiańskiego języka. Dla uzasadnienia tego sądu sięga po lingwistyczny argument na obszar języka niemieckiego, wewnątrznie różnicowanego silniej niż dialekty słowiańskie.

Zawarta we *Wstępie* wiedza o współczesnych Słowianach oraz ich europejskim sąsiedztwie pozwala rozpoznać w autorze człowieka o rzetelnym wykształceniu humanistycznym. A jednak naukową kompetencję Bohoriča podważa jego predylekcja do myślenia mitycznego, widoczna szczególnie w odniesieniu do słowiańskich (pra)dziejów. Ich mitologizacja tłumaczy się w największym stopniu bardzo skromnym stanem ówczesnej wiedzy o pochodzeniu, rozwoju i przemianach społeczeństw ludzkich, ale tłumaczy się także charakterem i celem akcji Bohoriča, który był nie tyle uczonym badaczem, ile nauczycielem, wychowawcą, a nade wszystko ideologiem reformacyjnego ruchu, działającym z pragmatycznych pobudek. Jego słowiański patriotyzm skłonił go do poszukiwania w zmitologizowanej przeszłości macierzystej wspólnoty plemiennej racji uzasadniających jej współczesne aspiracje społeczno-kulturalne, jej prawo do podmiotowego istnienia w cywilizacyjnym *universum*. Podobnie humanistyczną wykładnię własnych dziejów stosowali (służący Bohoričowi za wzór) pisarze niemieccy, których samowiedzę kształtowała zbiorowa pamięć o pragermańskich źródłach narodowej kultury.<sup>2</sup> I zarówno Bohorič, jak i ci humaniści niemieccy dostarczyli swoimi pismami nowych argumentów na rzecz tezy, że historia, podatna – o wiele bardziej niż jakakolwiek inna gałąź nauki lub sztuki – na ideologiczne manipulacje, nie jest nigdy, jak twierdzi Claude Lévi-Strauss, po prostu historią, zawsze jest *historią-dla* – dla kogoś lub dla czegoś.<sup>3</sup> Przeszłość natomiast jest intelektualnym konstruktem, nie zaś obiektywnie istniejącą sferą przedmiotową, niezależną od poznającego umysłu.<sup>4</sup>

Bohorič niejednokrotnie mija się z prawdą o etnogenezie Słowian, przytaczając powszechne (jak twierdzi) opinie historyków o tożsamości ludu znanego im pod różnymi imionami: Henetów, Wenetów albo Wenedów, Windów, Wandali i właśnie Słowian. Nie wie jeszcze o wielkich słowiańskich migracjach w czasie przełomu starożytności i średniowiecza, dlatego za Słowian uważa dalmatyńskich autochtonów, czerpiąc patriotyczną satysfakcję z ich waleczności, którą docenił sam Cyceron. Fakt, że pod Troją wspierali Greków ich sąsiedzi Henetowie, ma być dowodem starożytności Słowian: bądź co bądź wojna trojańska miała miejsce jakieś tysiąc lat po światowym potopie. Bohorič grzeszy także przeciw etymologii,

<sup>2</sup> J. Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, 10. izdaja, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1992, 38.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa, 1969, 386–387. Zob. też D. Pirjevec, *Vprašanje o poeziji, Vprašanje naroda*, Maribor, Založba Obzorja, 1978, 24–25.

<sup>4</sup> T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków, Universitas, 1993, 45.

nie wąpi bowiem w to, że słowiańska nazwa plemienna jest zapłatą za sławne czyny.

Ten słoweński szesnastowieczny humanista z pewnością jednak nie grzeszy przeciw świetnemu samopoczuciu etnicznemu, które mu z rozważań nad przeszłością i terażniejszością swojej wspólnoty plemiennej każe wyprowadzić wniosek, że »gentem Slavicam [...] inter honoratissimas Iure haberi debere«.<sup>5</sup> Tekst *Wstępu* przenika poczucie dumy z przynależności do ludu tak silnego liczebnie, starożytnego i bogatego w tradycje kultury jak Słowianie. I nie jest to bynajmniej poczucie kompensujące emocje negatywne, generowane przez świadomość społecznej marginalizacji, niepewności siebie czy różnorakich upośledzeń, gdyż taka świadomość jest Bohoričowi zupełnie obca – on co najwyżej zauważa istnienie ludzi złej woli a małej wiedzy, którzy się o Słowianach, ich kulturze i języku wyrażają bez szacunku i bez znajomości rzeczy, dlatego swoje uczone wywody kieruje również do nich, by im służyły ku nauce.

Podobnym przekonaniom i uczuciom dał wyraz Primož Trubar, przedstawiając się czytelnikom *Katechizmu* (1550) jako Philopatridus Illiricus, czyli patriota słowiański. Twórca słoweńskiej książki i słoweńskiego języka literackiego, chłopski syn z doleńskiej Rašicy i (mimo nieznamomości hebrajskiego i greki) jeden z najstaranniej wykształconych ludzi jego czasu i środowiska, miał szczęście dojrzewać intelektualnie i w ogóle osobowościowo w warunkach sprzyjających krzepieniu takich uczuć. Pierwszy krąg edukacyjnych wtajemniczeń przebył we włosko-chorwackiej Rijece, prawdopodobnie w szkole głagolickiej, a w każdym razie w strefie ciężenia bogatej tradycji słowiańskiego piśmiennictwa. Później w Salzburgu, w znakomitej szkole klasztornej benedyktynów, uczył się niemieckiego, łaciny i muzyki. Na dworze biskupa Pietra Bonomo w Trieście zdobył światową ogłędę, poznał kulturę włoskiego *cinquecenta* i pisma wybitnych współczesnych myślicieli europejskich, zwłaszcza Erazma z Rotterdamu. Przez pewien czas był związany studiami ze stocznym Wiedniem. Gdy jako apóstata od katolicyzmu został ostatecznie zmuszony do opuszczenia ojczystej Krainy, osiadł w Niemczech, gdzie w Lauffen i w Derendingen koło Tybingi głosił kazania wiernym kościoła luterańskiego – rzecz jasna po niemiecku.

Z przytoczonych okoliczności życia i pracy duszpasterskiej Trubara wynika w sposób oczywisty, że jako wybitną postać słoweńskiej kultury narodowej ukształtowała go (dosłownie i metaforycznie rozumiana) wielojęzyczność. Ta zaś daje prawo obywatelstwa różnych kultur wszystkim, którzy je zechcą przyjąć, tak jak je przyjął Trubar, a tym samym jest naturalnym wrogiem umysłowej ciasnoty i ksenofobii. Znakiem otwarcia się na treści kultury artykułowane przez media różnych języków oraz wyrazem przekonania o równowartości tych języków uczynił Trubar i pozostali słoweńscy protestanci biblijną sentencję z proroctwa Izajaszowego (45,23), powtórzoną w Pawłowym liście do Rzymian (14,11): *Omnis lingua confitebitur Deo*. Sentencja ta, użyta w charakterze motta, widnieje na tytułowej stronie

<sup>5</sup> A. Bohorizh, *Arcticae horulae succisivae/Zimske urice proste*, prevedel in spremno študijo napisal J. Toporišič, Maribor, Založba Obzorja, 1987, 20.

gramatyki Bohoriča w kilku wersjach językowych: staro-cerkiewno-słowiańskiej (cyrylicy i ǵłogolickiej), łacińskiej, greckiej i oczywiście słoweńskiej: Vsaki jezik bode Boga spoznal.

Tak było na początku drogi rozwoju słoweńskiej myśli narodowej, której nie niepokoili jeszcze fakt, że jest emanacją ducha społeczności małej i nieznaczącej, pozbawionej wyższych warstw, cywilizacyjnie zapóźnionej, »niehistorycznej«. Przeciwnie: piórami pisarzy protestanckich dokumentowała ona bardzo pozytywną samoocenę Słoweńców – szczepu ludu wielkiego i świętego jak mało który.

Samooceńca ta na ogół niezwykle ostro kontrastuje z wyrazami narodowej autorefleksji, utrwalonymi w słoweńskiej literaturze i publicystyce społeczno-kulturalnej w XIX wieku, czyli na końcu drogi, którą pojęcie narodu przemierzało w Słowenii od stadium jeszcze właściwie prenatalnego (w okresie reformacji) do egzaminu dojrzałości, złożonego w roku Wiosny Ludów na podstawie pierwszego programu zjednoczenia Słoweńców (Zedinjena Slovenija). Zamiast je analizować, na co tu nie ma miejsca, poszukajmy ich lirycznej syntezy w twórczości poetów największych: obraz ojczyzny, »v k'teri očetje so naši sloveli, k'tera zdaj ima grob komaj za nas«, daje France Prešeren (*V spomin Andreja Smoleta*); wiersz Simona Jenki *Slovenska zgodovina* nie sposób cytować wyrywkowo – należałoby go raczej przytoczyć *in extenso* jako przejmujące świadectwo agonialnego nieomal stanu słoweńskiej substancji narodowej. Autor tego tekstu jest już ponad wszelką wątpliwość poetą narodu małego, niehistorycznego, zapomnianego przez świat.

Nasuwa się pytanie, dlaczego proces krystalizacji narodowej samowiedzy Słoweńców miał przebieg tak paradoksalny: od pełnej autoafirmacji i pewności siebie do utraty wiary w szanse na przeżycie; budzi się podejrzenie, że między reformacją a XIX wiekiem wydarzyła się w Słowenii jakaś narodowa katastrofa, której skutki fatalnie zaciążyły na psychicznej kondycji społeczeństwa, a szczególnie jego intelektualnych elit.

W czasie dzielącym reformację od wieku XIX Słoweńcy nie ulegli żadnej katastrofie narodowej; winy za głęboki kryzys ich tożsamości i samopoczucia nie ponosi jeszcze ani epoka baroku, ani – tym bardziej! – epoka oświecenia, powszechnie przecież zwana w słoweńskiej historiografii okresem narodowego odrodzenia. Kosmopolityczny ze swej natury barok nie stwarzał warunków sprzyjających generowaniu negatywnych emocji »narodowych«, gdyż był daleki od absolutyzowania opozycji między swojskością a obcością – opozycji, na której się zasadza pojęciowa kategoria narodu. Granicę oddzielającą »własne« od »cudzego« szczególnie trudno byłoby zresztą wytyczyć w barokowej Słowenii, której kultura lepiej niż jakakolwiek inna może posłużyć za przykład pożytecznego współistnienia i współdziałania czynników genetycznie różnorodnych (tu konkretnie przynależnych do trzech stref kulturowych: słowiańskiego Południa, romańskiego Mediterraneo i zdominowanej przez żywioł germański Mitteleuropy). Różnorodność rodzimej kultury sławił po niemiecku baron Janez Vajkard Valvasor, wielki patriota małej ojczyzny krajińskiej. A napisał swoje monumentalne dzieło po niemiecku dlatego, że jako uczonej polihistor mógł wybierać tylko między językami dobrze »uprawionymi«, czyli na jego terenie między niemieckim a łaciną. Wybór, jakiego dokonał, był zupełnie

oczywisty, ponieważ stosunki językowe słoweńsko-niemieckie w Krainie przypominały relacje zachodzące między stylami funkcjonalnymi dowolnego języka naturalnego: słoweński odpowiadał niejako jego wariantowi potocznemu, niemiecki pełnił funkcje stylu »wysokiego«. O wyborze jednego z tych dwóch »stylistycznych wariantów« rozstrzygała więc sytuacja komunikacyjna. Bardziej komplementarne względem siebie niż alternatywne, słoweński i niemiecki koegzystowały równie blisko jak ich użytkownicy, a to współistnienie dwóch narodów przedstawiało się zapewne tak jak w *Kronice rodu Khallanów* Ivana Tavčara.

Pojęcie narodu – takie, jakim operujemy dziś (w odniesieniu do feudalnych czasów całkiem anachronicznie) wykształciło się w europejskiej myśli społecznej i politycznej zasadniczo jako rezultat głębokich transformacji ustrojowych, spowodowanych przez Wielką Rewolucję Francuską, stymulującą wystąpienie w wielu krajach na przełomie XVIII i XIX wieku ruchów narodowego odrodzenia. W Słowenii oświeceniowo-preromantyczna faza procesu dojrzewania idei narodu odznacza się szczególnie silną dynamiką. Na początku oświecenia Marko Pohlin głosi etnokulturowe koncepcje całkiem jeszcze zbieżne z przedstawionymi na wstępie poglądami Bohoriča. Jak pisze Jože Pogačnik, »Pohlin očitno prevzema mitološko interpretacijo z osrednjo tezo o avtohtonosti, katero združuje z vrsto mitologemov, ki naj bi podprli tezo o <hvali, slavi in koristih> slovenskega jezika in njegovega nosilca (sem gre poudarjena etimologija etnika Slovan, ki naj bi nastal od pojma slave)«. <sup>6</sup> Ale już wkrótce trud odzyskiwania dla słoweńskiej kultury jej wartości zaniedbanych i zapomnianych, podjęty przez działaczy narodowego odrodzenia z kręgu barona Žigi Zoisa, zmieni styl myślenia o dziejach ojczyźnych, zastępując ich wykładnię mitologiczną wykładnią historyczną. Jednakowoż także w świetle tej nowej wykładni Słoweńcy będą mogli się rozpoznać jako naród o tradycji kultury zasługującej na prawdziwy respekt. Bo oto badaniom nad piśmiennictwem czasu narodzin słoweńskiej kultury w epoce reformacji przyjdzie w sukurs przypadkowe a rewelacyjne odkrycie *Fragmentów z Freising*, postarzające metrykę tych narodzin o pół tysiąca lat! Nie każda narodowa kultura może się poszczycić metryką równie starą.

Z obserwacji przebiegu wczesnej (zawartej między reformacją a preromantyzmem) fazy procesu dojrzewania słoweńskiego poczucia narodowego wynika wniosek, że naturalną koleją rzeczy XIX wiek powinien był to poczucie umocnić pozytywnie, rozwijając je w kierunku spodziewanym i z punktu widzenia interesów narodowej wspólnoty ze wszech miar pożądanym. Tymczasem stało się zupełnie inaczej: to samo stulecie, które w poezji Prešerna, w owej słynnej »prešernowskiej strukturze« <sup>7</sup> najdoskonalej ucieleśniło twórczą energię słoweńskiego narodu, wystawiło tę energię na próby najtrudniejsze, stwarzając sytuacje ekstremalnych zagrożeń narodowego bytu Słoweńców. Jak mogło do tego dojść?

<sup>6</sup>J. Pogačnik, *Slovensko slovstvo v obdobju razsvetljenstva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, 22.

<sup>7</sup> Określenie D. Pirjevca, *op. cit.*, 78.

Problem pomaga zrozumieć Matjaž Kmecl w cyklu esejów składających się na jedną z najlepszych książek o słoweńskim syndromie »małego narodu«: *Slovenska postna premissljevaja*. Sam autor nie pasuje do rzeczywistości w niej przedstawionej – osobiście wolny od martyrologicznych kompleksów, tropi ich dawne i współczesne przejawy u swoich rodaków, docieka przyczyn, dla których Słowacy mieli od historycznie określonego czasu i mają niekiedy dziś jeszcze skłonność do zanizania samooceny, przenikliwie rozpoznaje symptomy kryzysu ich zaufania do jugosłowiańskiej federacji. Z perspektywy zdarzeń, które nastąpiły w parę lat po ukazaniu się książki Kmecla, właśnie te »jugosłowiańskie« wątki jego rozważań można odczytywać jako wręcz profetyczne, ale wtedy ani Jugosłowianie sami, ani zagraniczni obserwatorzy ich sceny politycznej nie przewidywali takiego biegu wypadków, który miał doprowadzić do rozpadu państwa, zapoczątkowanego właśnie wystąpieniem Słowacji z federacji. Wtedy można jeszcze było żywić złudzenia, że »jeśli czasem w stosunkach między [...] republikami w federacji coś <szwankuje>, problem nie leży w formalnym (nie)statusie państwowym, ale w niekompletnym realizowaniu samorządności«,<sup>8</sup> i w najlepszej wierze podejmować próby sanacji państwowego organizmu chorego już nieuleczalnie.

– Esejów jest w książce czternaście – tyle co stacji drogi krzyżowej. Odwołując się tytułem i kompozycją do symboliki Męki Pańskiej, autor prowadzi czytelnika przez niewralgiczne strefy narodowej autorefleksji Słowaków, których świadomość nie może uniknąć konfrontacji z kwestią tożsamości »małego narodu« od momentu, gdy ta pojęciowa kategoria się pojawiła.

A pojawiła się – zdaniem Kmecla – w czasie »wielkiego mieszczańskiego wyścigu narodów«,<sup>9</sup> ledwie po tym, jak się te narody ukształtowały na bazie wspólnoty języka, terytorium, historycznej pamięci i form kultury. Mieszczaństwo jako nowy podmiot historii zaczęło swoją społeczną karierę od przeciwstawienia się wojennej arystokracji feudalnej ideą pracy, ale też kupiecką skłonnością do wymiernego w liczbach szacowania swoich aktywów, co musiało doprowadzić do współzawodnictwa narodów, ujawniającego wielkość i siłę jednych, liczebną niepozorność i słabość drugich. W czasach feudalnych dzieliły ludzi różnice społecznego statusu i wyznania, epoka mieszczańska dorzuciła do tych konfliktogenych czynników jeszcze jeden, właśnie narodowy. Rezultatem jego aktywności był z jednej strony wybuch nacjonalistycznej euforii społeczeństw rosnących w potęgę, z drugiej – nieustająca świadomość zagrożenia bytu grup narodowych z góry skazanych na przegraną w konfrontacji z ekspansjonizmem sąsiadów aspirujących do roli hegemonów regionalnych albo światowych.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> K. Šalamun-Biedrzycka, O specyfice dzisiejszej słoweńskiej świadomości narodowej. Próba wytłumaczenia jej genezy. *W cudzych oczach. Z problematyki świadomości narodowej we współczesnych literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej i E. Madanego, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983, 200.

<sup>9</sup> M. Kmecl, *Slovenska postna premissljevaja*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1987, 20.

<sup>10</sup> Ibidem, 67.



Świadomość zagrożenia jest zaś – jak pamiętamy z głośnego i często cytowanego eseju Milana Kundery o »Zachodzie porwanym« – główną cechą definiującą mały naród, czyli ten, którego istnienie mogą w każdej chwili zakwestionować inni, aktualnie decydujący o politycznym kształcie świata. Narodowi zagrożonemu w swojej egzystencji nie wolno zapomnieć, że niezbywalnym warunkiem jego bytu jest ciągła czujność. Czeski pisarz, jeden z najbardziej świadomych obywateli swojej środkowoeuropejskiej ojczyzny małych ojczyzn i głos jej sumienia, dostrzega arcytrafny wyraz tej czujności w polskim hymnie narodowym: »Jeszcze Polska nie zginęła«. Owo »jeszcze« czyni nasze historyczne doświadczenie bliższym doświadczeniu raczej Słoweńców niż narodów, które nie zwykły zadawać sobie pytań egzystencjalnych. Ich narodowe symbole odwołują się do wielkości, świetności i wieczności, żaden z nich nie przyjąłby hymnu takiego jak Polacy.<sup>11</sup>

Ani takiego jak Słoweńcy, którzy się zdecydowali na *Toast* Prešerna (1844). Do śpiewania wybrali co prawda przedostatnią, siódmą strofę, mówiącą o braterstwie ludów (»Žive naj vsi narodi«), ale utwór zawsze się im powszechniej kojarzył z rozpoczynającą go radosną wieścią: »Prijat' lji, obrodile so trte vince nam sladko«. To nie są słowa hymnu narodu, którego zbiorową wyobraźnię konstytuowało ojczyście *heroicum*; taki tekst uczynił swoim hymnem naród, który zamiast mitów bohaterskich stworzył mit dobrego gospodarza, eksplikujący cechy i wartości tradycyjnie łączone z kulturą chłopską: wolę przetrwania, upór i determinację, zdrowy rozsądek, przezorność i bezwarunkową akceptację etosu pracy<sup>12</sup> – tego etosu, któryśmy zwykli nazywać protestanckim, choć ma on przecież swojskie wzorce i jest po prostu chłopski – słoweński w Słowenii, w Polsce polski. »Niech na całym świecie wojna«,<sup>13</sup> niech się zmieniają monarchowie: Cylejscy, Habsburgowie, Napoleon, znów Habsburgowie, Karadziordziewicie, Tito – byleby tylko dało się uprawić pola i winnice i zebrać ich plony.

Był czas ciężkiej próby narodotwórczych sił, gdy spora część słoweńskiej inteligencji zakwestionowała wartość mitu gospodarza i poddała go semantyzacji negatywnej, widząc w nim ekspresję bierności, porażającej rezygnacji, zgody na historyczne uzależnienia i polityczny niebyt. Stęskniona za odwagą heroiczną, wołała, i to głosem samego Edvarda Kocbeka, o wypowiedzenie posłuszeństwa przezorności i rozsądkowi.<sup>14</sup> I rzeczywiście Słoweńcy powszechnie wykorzystali daną im przez II wojnę światową szansę gruntownej transformacji swego narodowego *imaginarium*: chwycili za broń, nareszcie we własnej sprawie, ale tę broń zwrócili

<sup>11</sup> M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. z oryginału francuskiego M. L. »Żyły Literackie« R. II (1984), z. 5, 24–25. Zob. też D. Jančar, *Terra incognita*, przeł. J. Pomorska, Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1993, 43; M. Bobrownicka, *Narkotyki mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych*, Kraków, Universitas, 1995, 98.

<sup>12</sup> J. Sławińska, *Między strachem i odwagą. Literatura słoweńska a mit bohaterski. Mity narodowe w literaturach słowiańskich*, pod red. M. Bobrownickiej, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1992, 163–168.

<sup>13</sup> Z kwestii Dziennikarza w *Weselu* S. Wyspiańskiego (Akt I, Scena 1).

<sup>14</sup> J. Sławińska, *op. cit.*, 163.

także przeciwko sobie. Za błąd sprzeniewierzenia się mądrości i roztropności »geniusza rasy« zapłacili cenę wysoką jak nigdy wcześniej i później w swojej historii: wojna domowa lat 1941–1945 pozostaje dla nich po dziś dzień źródłem najbardziej traumatycznych przeżyć kolektywnych.

Obecnie, gdy suwerenna Słowenia musi samodzielnie podjąć wyzwania współczesnej cywilizacji, gdy ciężką pracą musi dogonić kraje najbardziej zaawansowane w rozwoju nauki i techniki, a następnie dotrzymać im kroku, wraca czas najlepszej koniunktury dla tych wartości, którym Słowenci byli – jeśli nie z wyboru, to z konieczności – wierni przez wieki swojej egzystencji w obrębie wielonarodowych struktur politycznych. Za słabi liczebnie, aby mierzyć narodowe siły na zamiary, wypracowali w najtrudniejszym okresie swoich dziejów, czyli w XIX wieku, taką strategię przetrwania, której gospodarcze i kulturalne dziedzictwo powinno ich dzisiejszym dążeniom ułatwić i skrócić drogę do celu.

Szczególnie cenną treścią tego dziedzictwa wydaje się z terażniejszej perspektywy, i to perspektywy obserwatora usytuowanego poza obszarem słoweńskiej kultury narodowej, trzeźwy pragmatyzm skutecznie najczęściej chroniący społeczeństwo przed utratą poczucia miary i zdolności zachowania równowagi między upodobaniem do praktycznych działań a skłonnością do ulegania zbiorowym emocjom. Słowenci – powtórzmy w konkluzji twierdzenie wyjściowe – mieli zawsze w wysokim stopniu rozwiniętą potrzebę więzi z innymi Słowianami i tej potrzebie dawali wyraz już od czasów reformacji, która wyznacza początek procesu krystalizacji ich narodowej samowiedzy. Gdy jednak w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku narodową myśl Chorwatów zdominował iliryzm jako idea językowo-kulturalnego, a w dalszej perspektywie również politycznego zjednoczenia Słowian południowych, rodacy France Prešerna i biskupa Antona Martina Slomška okazali się w ogromnej większości odporni na miraże tej utopii. Z wybitniejszych Słowenców tylko Stanko Vraz wpisał się mocno w dzieje iliryzmu, porzucając dla niego poetycką twórczość w rodzimym dialekcie styryjskim na rzecz twórczości chorwackojęzycznej w dialekcie sztokawskim. Fiasko iliryzmu w Słowenii było przede wszystkim zasługą literackiego środowiska Lublany, gdzie wtedy żył i tworzył właśnie Prešeren – poeta, który językowi słoweńskiemu nadał najwyższą sankcję artystyczną, umacniając jego pozycję wobec innych języków południowosłowiańskich, a tym samym czyniąc go zdolnym do wytrzymania konkurencji ekspansjonistycznej sztokawszczyzny. Językowemu i kulturalnemu zjednoczeniu się z Chorwatami i Serbami stawiało silny opór także duchowieństwo katolickie, bardzo niechętnie wszelkim koncepcjom unitarystycznym. Właściwy temu stanowi sceptyczny dystans wobec »nowinek«, niekiedy antagonizujący przeciwko niemu środowiska intelektualne, a zwłaszcza kręgi artystyczne, w momentach nasilania się egzystencjalnych zagrożeń wydatnie pomagał Słowenom w zabezpieczeniu i ocalaniu narodowej substancji.

Spółeczny pragmatyzm i sceptycyzm okazują się oto najlepszą alternatywą dla utopii często w swym niespełnieniu tragicznych. Każda zresztą socjotechniczna utopia daje się rozpoznać jako utopia właśnie dopiero z perspektywy poniesionego

fiaska. Dopóki trwa, jest realną treścią zbiorowego życia albo jest aktem wiary. A wiara nie słucha argumentów rozumu.

Inną wielką wartością, jaką współczesnym Słoweńcom przekazuje w spadku tradycja ich polimorficznej i polifonicznej kultury, jest umiejętność funkcjonowania w różnych (przynajmniej w dwóch) lingwistycznych żywiołach jednocześnie. Słoweńskie społeczeństwo było »od zawsze« wielojęzyczne, ale wielojęzyczność to w jednej sytuacji »bogactwo możliwości«, w innej – »przestrzeń dotkliwej konfrontacji«. <sup>15</sup> Czym więc była ona w przeszłości dla Słoweńców?

Śledząc proces dojrzewania ich kulturowej i narodowej autoidentyfikacji można zauważyć bardzo ścisłą zależność charakteru indywidualnych i społecznych stanowisk wobec problemu wielojęzyczności od psychicznej kondycji narodu i od stopnia jego samowiedzy. Im wyraźniej sobie Słoweńcy uświadamiali zagrożenia wynikające z bytowania w dominującym politycznie i cywilizacyjnie otoczeniu językowym, tym dotkliwiej odczuwali ciężar takiej sytuacji, w której wielojęzyczność, zamiast poszerzać ofertę obywatelskich szans, drastycznie ją ogranicza tym jednostkom, co za pozyskanie dodatkowych możliwości samorealizacji nie chcą płacić ceny narodowej apostazji. O ile jeszcze dla Prešerna niemczyzna była lingwistycznym środowiskiem prawie tak samo naturalnym jak jego język ojczysty, o tyle już dla Ivana Cankara stanowiła nie tylko narzędzie wynarodowienia, ale także czynnik hamujący rozwój osobowości obywateli należących do mniejszościowych społeczności wielonarodowej, dwudzielnej monarchii Habsburgów. <sup>16</sup>

Nie każdego historycznego nieszczęścia naród może lub mógłby uniknąć, zwłaszcza jeśli przez »wielką« historię – tę, o której uczą szkolne podręczniki – idzie pod cudzymi sztandarami. Ale każde doświadczenie własnych (i cudzych) dziejów, nawet najgorsze, może obrócić na swoją korzyść. Mimo resentymentów, jakie zawsze wywołuje stan politycznej i wszelkiej innej zależności, Słoweńcy jako zbiorowość nigdy nie ulegli eurofobii, nie popadli w kompleks zaścianka, nie zamknęli się przed światem wartości kultury powszechnej. Przeciwnie: wciąż gotowi do przyjmowania tych wartości nawet za pośrednictwem nieszczególnie życzliwych i przyjaznych sąsiadów, przez media ich języków i kultur, dawali świadectwo pełnej dojrzałości umysłowej kultury własnej. Tendencja do potwierdzania cywilizacyjnej tożsamości z łacińską Europą, zawsze w Słowenii o wiele silniejsza niż tendencja do izolacji, jest dziś ponadto przesłanką dla budowania struktur nowoczesnego, demokratycznego państwa, które głównie modelową jednością swojej narodowej kultury ze śródziemnomorsko-okcydentalną potwierdza z trudem wywalczone prawo do podmiotowego istnienia politycznego w zachodniej strefie Europy.

---

<sup>15</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Wielojęzyczność jako problem kultury literackiej. Symbioza kultur słowiańskich i niestowiańskich w Europie Środkowej*, pod red. M. Bobrownickiej, Kraków, Universitas, 1996, 104.

<sup>16</sup> Na temat relacji język – naród w myśli I. Cankara zob. F. Zadavec, *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota, Pomurska založba, 1980, 22–34.

## POVZETEK

Če opazujemo nekatere izrazne oblike procesa dozorevanja narodne zavesti pri Slovencih, kot so dokumentirane v slovstvenih in književnih besedilih v obdobju od 16. do 19. stoletja, zlasti če gre za zunanji vidik opazovanja glede na območje slovenske kulture, zlahka opazimo, da je ta potekal paradoksalno: od popolnega samouveljavljanja in samozavesti do izgubljanja vere v možnost preživetja. V obdobju reformacije, ko so si protestantski pisci prvi zastavili vprašnje o slovenski narodni identiteti in nanj tudi odgovorili, so se Slovenci čutili pripadnike velike, mitologizirane Slavije, in to prepričanje je bilo zanje izvir ponosa, da pripadajo številčno tako močnemu, starožitnemu ljudstvu Slovanov, ki ima bogato kulturno izročilo (prim. Adam Bohorič, uvod v *Arcticae horulae*). V 19. stoletju, ko se je zrelost slovenske narodne misli prvič izrazila v ideji združitve, v zamisli Zedinjene Slovenije, so se rojaki Franceta Prešerna in Simona Jenka že čutili pripadnike »malega naroda« oz. skupnosti, ki se zaveda neprestane ogroženosti svojega obstoja.

Paradoks negativne evolucije slovenskega naodnega samozavedanja osvetljujejo eseji dveh sodobnih pisateljev, katerih intelektualna perspektiva in način razmišljanja o kulturnih pojavih sta zaznamovana *par excellence* srednjeevropsko: Slovenca Matjaža Kmecla in Čeha Milana Kundere. Izvajanje pride do sklepa, da Slovenci (v primerjavi z nekaterimi srednjeevropskimi »malimi narodi«) v najtežjih obdobjih svoje zgodovine niso podlegli niti razpoloženju obrambne ksenofobije niti tolažilnemu mesianizmu. Heroični etos so zavrgli na račun etosa dela, zamenjujočega politične utopije in mite (ilirizem). Takratna odločitev bi morala Slovincem olajšati njihova današnja prizadevanja in jim skrajšati pot do cilja: uveljaviti se kot celovit družbenopolitični subjekt v združujoči se Evropi.

JEDAN PRILOG POETICI ISTORIJSKOG ROMANA  
(NA PRIMJERU ROMANA *DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA*)

O pojmu i shvatanju istorije dosada su napisane čitave biblioteke. Stoga nije čudno što se u svemu tome našao i jedan spis sa bizarnim naslovom: *O koristi i šteti istorije za život*. Njegov autor je, ko bi to očekivao, niko drugi nego Fridrih Niče. Bizarna su i njegova početna razmatranja o filozofiji istorije. »Posmatraj stado koje pase pored tebe: ono ne zna šta je juče, šta je danas«, kaže se tu. A onda se, na istom mjestu, ta misao razvija u ovom smjeru: »Kada bi čovek jednom upitao životinju: zašto mi ne pričaš o svojoj sreći i samo me posmatraš? ona bi odgovorila i rekla: to biva stoga što uvek odmah zaboravljam šta sam trebala reći – no tu bi već zaboravila ovaj odgovor i začutala.«<sup>1</sup>

Ova zamišljena scena u Ničevom spisu neprimjetno se našla na jednoj obali moje pažnje u istom trenutku kada se s druge strane, kao iz negativa, postepeno počela razvijati njoj po nečem slična jedna slika u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. Ta slika počinje detaljom kada Ahmed Nurudin, ošinut prvom slutnjom iskušenja koja mu predstoje, stoji pored ograde iznad rijeke, osluškujući teško disanje noći i njene čudne zvukove, »jasne i prečišćene, kao da su se odbijali od stakla.«<sup>2</sup> Izuzetnost tog doživljaja naš junak prepoznaje po tome što mu se tako nešto događa »vjerovatno jedini put u životu«. A dešava mu se da tajanstvene šumove i glasove noći doživljava kao ono što stvarno jesu: da mu se ukazuju kao znak i objava stvari izvan njegovog iskustva. On ih sluša i gleda »izdvojen, neumiješan, bez tuge i bez radosti, ne kvareći ih i ne popravljajući.« Oni žive sami, bez njegovog učešća i neizmijenjeni njegovim osjećanjima: »Tako samostalni, istiniti, nepretopljeni u moju misao o njima, ostavljali su pomalo ravnodušan utisak, kao tuđa neprepoznata stvar, nešto što se dešava, što biva mimo svega, zaludno i nepotrebno.« Iz tog doživljaja razvija se u njemu spoznaja o tragičnosti čulnih utisaka zarobljenih »nasiljem misli«, spoznaja koja ga vraća u djetinjstvo i »zaštićeno blaženstvo toplog i tamnog praizvora«. Sve to prerasta u čudnu viziju koja se prostire progresivno unazad, do trenutka kada rijeka počinje da teče nazad prema izvoru, kada kamen sa njenog dna kao riba bjelog trbuha isplivava na površinu, a sitni nabori vode okovani srebrom mjesečine odjednom postanu nepomični.

To zaustavljanje zbivanja i njihovo pokretanje unazad, prema početku, važan je putokaz za razmatranje ovog romana sa aspekta koji je naznačen u naslovu ovog teksta. Onako kako su zbivanja i događaji zapamćeni na filmskoj traci, i mogu se

<sup>1</sup> Fridrih Niče, *O koristi i šteti istorije za život*, II izdanje, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1986, 7.

<sup>2</sup> Obilježavanje citata iz nekog, posebno opštepoznatog beletrističkog djela koje je predmet analize, očito ima smisla samo ako su ti podaci, u okviru cjelokupnog istraživačkog postupka, jedna od pretpostavki da se dođe do očekivanog rezultata. Ovdje to nije slučaj, pa se stalno ponavljanje informacija o izdavaču, mjestu i godini izdanja i stranicama sa kojih se citira, čini izlišnim.

zaustavljati i pomjerati unaprijed ili unazad, tako su i u ovoj viziji Ahmeda Nurudina događaji i senzacije čovjekovog života obuhvaćeni ljudskom mišlju kojom se dalje stavljaju u pokret u skladu sa svrhom i smislom na koji se u ovom slučaju ne može uticati i koji se ne može kontrolisati. Spoznaja da je ključni, tragični trenutak u svemu tome upravo onaj kada stvari iz svoje nevinosti i čistote bivaju pokrenute zbivanjem iz koga izlaze kao misao o sebi, istovremeno je i početak drame Ahmeda Nurudina, koju prihvatamo kao dominirajuće značenje ovog romana. Nad slikom rijeke koja teče unazad Ahmed Nurudin postaje svjestan gdje je i u čemu je prokletstvo koje će ga pratiti i s kojim će se nositi do sudnjeg dana: »Tada mi je došlo do svijesti da to ožiljava moja misao, počinjući da preobraća ono što vidim i čujem u bol, u sjećanje, u neostvarive želje. Iscijedeći sunder moga mozga počeo je da se natapa.«

Meša Selimović na ovom mjestu u svom romanu govori o jednom iznimnom trenutku pojedinačnog ljudskog života, a Niče u svom spisu koji smo na početku citirali, slikovito ukazuje na tačku iz koje se razvijaju prvi obrisi teorije – kada čovjek počinje da se sjeća, a ono što mu se dogodilo pretapa u misao o tom događaju i tako postaje dio iskustva svekolikog ljudskog života. U poređenju ove dvije slike ne samo da ne osjećamo nesrazmjernost između bezmjernosti istorije i jednog ljudskog trenutka u njoj, nego ih zatičemo praktično na istoj razini. Za životinju, jedinku iz svog stada Niče kaže da »živi *neistorijski*: jer se rađa u sadašnjici, kao neka brojka«,<sup>3</sup> to jest »pojavljuje se svakog trenutka u potpunosti kao ono što jeste«.<sup>4</sup> Zvukovi noći koje Ahmed Nurudin osluškuje također su se »javljali kao ono što jesu«. Dospjeli smo, dakle, do praga preko koga u jednom slučaju prelazimo ulazeći u predvorje gdje počinje istorija, dok se u drugom slučaju zatičemo u povlaštenom trenutku kada stvari svakodnevnog čovjekovog života dramatično počinju da nas se tiču, prelazeći iz čistog i nevinog vida postojanja u neki oblik superiornog i neravnopravnog partnerstva u odnosu na ljudsku jedinku.

Početi impuls i u jednom i u drugom slučaju je isti. Isti je i princip kako se taj početni događaj dalje razvija: u oba slučaja on se pretapa u misao o onom što se desilo i tako reprodukuje u sopstveni, otuđeni, institucionalizovani vid postojanja, sa pogubnim povratnim dejstvom. O kakvom se dejstvu radi svjedoči i ono što slijedi, i u jednom i u drugom slučaju. Ničevo pretpostavljeno pitanje jedinki iz stada što pase, koja kako on kaže živi neistorijski, glasi: zašto mi ne pričaš o svojoj *sreći*? Na drugoj strani, junak iz Selimovićevog romana počinje shvatati kako se ono što gleda i sluša pored ograde iznad rijeke mišlju preobraća u *bol*, u *sjećanje* i *neostvarive želje* – sve ono što je na suprotnoj strani od spokojstva i sreće. Linija koja dijeli prostor sreće od prostora u kome se odvija ono čime se sreća iznevjerava i ugrožava, prelazi se na onom mjestu i u onom trenutku kada se iz neistorijskog prelazi u istorijski vid egzistencije, tj. kada stvar prestaje biti ono što je sama po sebi i počinje da dobija sopstvenu »istoriju«, ulazeći u sistem posrednih odnosa i veza u kojima se gubi njen prvobitni identitet. (U svakodnevnom životu čovjek sve to ne

<sup>3</sup> Niče, 7.

<sup>4</sup> Niče, 8.

osjeća, ne primjećuje ili, što je najčešće, naprosto ne identifikuje.) Taj proces, još uvijek apstraktan kada je u pitanju shvatanje istorije, poprima drugačije karakteristike i razmjere kada se odvija u prostoru romana, gdje se kao u svom prirodnom ambijentu najpotpunije iskazuje i dramatično zaoštava. U Ničevoj slici radi se o začetku pomenutog procesa i slutnji njegovog ishoda, u Selimovićevom romanu je u pitanju povratak unatrag prema njegovom početku, nakon što se drama odigrala, da bi se s te tačke jasnije mogle vidjeti posljedice i iskušenja koja taj put donosi.

Nagovijestili smo već, ovim, kako osnovni smisao i značenje Selimovićevog romana *Derviš i smrt*, koincidiraju sa određenim shvatanjem istorije, u ovom slučaju prenesenim na ljudski plan. Razmatrajući odnos mitskog i istorijskog mišljenja u svom tekstu *Mitovi i istorija*, u kome se inače oslanja i na naše narodne umotvorine, govoreći posebno o Marku Kraljeviću, Mirča Eliade između ostalog govori o odbrani »pred terorom istorije« i mogućnosti čovjeka da »se suprotstavi istoriji« na jednoj, odnosno »da se skloni u podčovečanskoj egzistenciji ili u bekstvu«,<sup>5</sup> na drugoj strani. U poređenju sa onom bezazlenom Ničeovom scenom u kojoj se sve to nagovještava, ovdje su stvari očito već stigle predaleko: istorija se ukazuje u neočekivanom i neželjenom značenju. Takvo shvatanje istorije, od trenutka kada i gdje se začinje, pa do kompletne argumentacije koja ga opravdava ili opovrgava, ne bi se moglo lako izložiti ni na daleko većem prostoru – ovdje ćemo, zato, samo u par rečenica, priručno i ugrubo reći na šta se tu zapravo misli.

Radi se o poimanju istorije kao jednom obliku otuđene čovjekove svijesti o sebi i svome mjestu u životu i svijetu. Kao što je već nagoviješteno, po tom shvatanju već onog trenutka kada se nešto dogodi i pređe u naše pamćenje, ono više nije onaj događaj, već svijest o njemu, u kojoj taj događaj više nije moguć u svom izvornom obliku. Ne radi se tu, dakle, o nekoj manipulaciji i iskrivljivanju istine (događaj je istinit samo u trenutku dok se događa), nego o procesu, bez koga pamćenje i svijest o tom događaju ne bi bili ni mogući. U pitanju je, dakle, suštinski princip istorije koji se kasnije sve više razvija i ojačava, počinjući da radi za svoj račun, podređujući ono što se zbiva sopstvenim zakonima i ograničenjima sadržanim u njegovoj prirodi. U tom smislu istorija se ukazuje kao zatvoreni sistem ili u najboljem slučaju kao dinamična struktura sa dosta izvjesnim dometom rasprostiranja u područje apsolutno shvaćene slobode. U strožije formuliranoj verziji tog shvatanja istorija je osamostaljeni oblik ljudskog mišljenja o svijetu u kome se taj svijet ne osjeća komotno i prirodno, nego se mora skupljati i prilagođavati jednom unaprijed smišljenom kalupu u koji se ne može smjestiti sva njegova suština. Istorijska svijest se tako ukazuje kao limitirana, čak lažna svijest, kao represivna svijest, svijest terora i tiranije, jednom riječju kao otuđena svijest koja svijet prepoznaje po sopstvenim mjerilima i artikuliše ga sopstvenim otuđenim jezikom. U pitanju je, naprosto, jedna beznadežna situacija: istorijska svijest se ukazuje kao neka vrste posude u koju se smješta sadržaj koji se sam po sebi ne bi mogao održati i ostati smislenim, niti on,

<sup>5</sup> Mirča Eliade, »Mitovi i istorija«, *Mit, tradicija, savremenost*, Nolit, Beograd, bez godine izdanja, 274.

taj sadržaj, može mijenjati oblik te posude i prilagođavati ga sopstvenom stanju i izgledu.

Takva pozicija istorijske svijesti potvrđuje se i u obratnom smislu – kada se ona ukazuje kao pribježište i mirna luka u koju se stiže nakon burnih događaja, koji tek tu dobijaju svoju konačnu mjeru i pravi smisao. Istorija se tu shvata kao zavjetrina u koju se čovjek sklanja pred potjerom nestalnih i nesigurnih zahtjeva i mjerila svakodnevnog života. U njoj su događaji i zbivanja uhvaćeni i svedeni na liniju koja čini granicu iza koje se nazire vječnost postojanja. Ta njena vječna mjerila u ovom slučaju se pojavljuju kao toplo gnijezdo utočišta koje se oblikuje u nekoj naknadnoj perspektivi usmjerenoj na prostor izvan, ili bolje rečeno, mimo života. Ali i kao takva ona ne gubi svoj otuđeni karakter, nego ga naprotiv još jednom potvrđuje.

Nosilac te ideje u romanu je hafiz Mehmed koji je život provodio »nagnut nad požutjelim knjigama istorije«, kao da je postojalo samo vrijeme koje će proći. Živeći tako »srećno isključen iz života«, on je »mogao da piše samo filozofiju istorije, beznadnu filozofiju neljudskih razmjera, ravnodušan za običan život koji traje«. A s obzirom da je ovo utočište ipak samo posljedica potrebe da se od nečega bježi, njegova *beznadnost* i njegove *neljudske* razmjere pouzdan su pokazatelj da je istorijska svijest i u ovom slučaju otuđena i da kao takva zahtijeva od čovjeka podređen i podanički položaj.

Svoj takav status istorijska svijest održava određenim institucijama, instrumentima, kategorijama i načelima kao što su država, zakon, vlast, vjera, moral itd. Kao globalna svijest koja se slojevito i uvijek na drugačiji način tim instrumentarijem prenosi i primjenjuje na pojedinca, a onda u te kategorije ponovo vraća obogaćujući ih dodatnim nijansama, ona pokazuje svoju vitalnost i sposobnost trajnog obnavljanja. S obzirom da nije od Boga data, niti je došla sama od sebe, nego je u njeno modelovanje i održavanje uvijek uključen pojedinac, njena otuđenost i pogubno djelovanje na čovjeka putem pomenutih instrumenata i kategorija djeluju još apsurdnije: to čovjek sebe zapravo podvragava torturi načela koja je prvo sam izmislio, a onda ih trajno štiti i održava primjenjivanjem na sebi.

Vratimo se sada na Selimovićev roman *Derviš i smrt*, gdje sasvim jasno vidimo kako se ovako shvaćena struktura istorijske svijesti na impresivan način prosljeđuje u strukturu romana, dotičući u njegove najudaljenije dijelove i prožimajući sve njegove slojeve, istovremeno se zagrijavajući do usijanja i prerastajući u plamen u kome kao dobrovoljne, samoprinesene žrtve izgaraju njegovi likovi. Time se ostvaruje osnovno poetičko načelo istorijskog romana. Naprijed pomenute kategorije i instrumenti kojima se održava i realizuje istorijska svijest temeljna su ograničenja u okviru kojih se na uzbuđljiv način oformljuje ljudska situacija Selimovićevog čovjeka. Tu bi, valjda, prije svega, trebalo tražiti razloge na osnovu kojih bi se ovo djelo moglo svrstati u kategoriju istorijskog romana.<sup>6</sup> A po tome što se od-

<sup>6</sup> Pojam istorijski roman, kao što je poznato, prvobitno se uspostavlja u vezi sa imenom Valtera Skota. «Takozvanom istorijskom romanu pre Valtera Skota nedostaje upravo ono što je specifično istorijsko: motivisanje osobnosti junaka istorijskim svojstvima njihovog vremena», kaže Lukač (Dord Lukač, *Istoriski roman*, Kultura, Beograd, 1958, 9). Istorijski roman se, međutim, »principijelno ne



vija u jednom udaljenom istorijskom vremenu ovaj roman je možda i ponajmanje istorijski.<sup>7</sup> Njegovi likovi su žrtve otuđenih, institucionalizovanih načela, ali na način koji je samožrtvovanje, jer se ukazuje kao svjesni izbor, kao nastojanje da se ta načela vatreno brane i po njima živi.

Čovjek Meše Selimovića ogrezao je u borbi između slobode i načela, ali to nije ni borba za slobodu, ni borba za načela, nego razapetost na krst nepomirljivosti ovih kategorija od kojih je svaka uzor do koga se ne može stići zbog prepreke koju predstavlja ona druga. Glavni lik romana Ahmed Nurudin stalno je zapravo nad provalijom koja se otvara između ta dva principa, u trajnom padanju niz njenu prazninu, kao kroz vakum, bez izgleda da ikad stigne do dna. Jer dna i nema, niti ga može biti sve dok ta dva načela djeluju jedno naspram drugog, a djelovaće sve dotle dok čovjek bude imao potrebu da sopstvenom životu daje neki smisao.<sup>8</sup>

Paradigma takvog čovjekovog statusa upečatljivo se ukazuje u jednoj slici, opet vezanoj za rijeku iznad koje se nalazi dervišova tekija, u kojoj Ahmed Nurudin prepoznaje svoju sudbinu: »Rječica je slična meni, bujna i plaha ponekad, a češće tiha, nečujna. Krivo mi je bilo kad su je zagatili ispod tekije i jarkom natjerali da bude poslušna i korisna, da kroz badanj tjera vodenični točak, a radovao se kad je, nabujala, razrušila ustavu i potekla slobodno. A znao sam da samo ukroćena melje žito«. Sve zapravo i jeste u tome. Sama po sebi ljudska sloboda moguća je samo kao ap-

---

razlikuje od romana uopšte; on ne predstavlja nikakvu posebnu vrstu ili podvrstu. Njegov specifični problem, prikaz ljudske veličine u proteklim vremenima, mora da bude rešavan u granicama opštih uslova romana« (Isto, 118).

<sup>7</sup> »Istorijsko vreme, samo po sebi, to je nevažno. Važna je sama priča, njen unutrašnji prostor (...) gde se priča odigrava.« (Predrag Palavestra, »Duh pobune u književnom delu Meše Selimovića«, *Književno djelo Meše Selimovića*, zbornik radova, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Institut za jezik i književnost, Institut za književnost, Sarajevo, 1990, 17). »Mogućno je, dakako, iskonstruisati neki vek i neko mesto gde se ovaj roman zbiva – recimo sedamnaesti vek u Sarajevu, u čaršiji, u tekiji smeštenoj nedaleko od Miljacke i njenih gudura, s bunama u Posavini u daljoj pozadini. Ali da li je zaista u tome reč? U svakom slučaju, priča i karakteri nisu u svom začetku u tom veku i na tom mestu ponikli« (Svetozar Koljević, »Apstraktna teorija u *Dervišu i smrti*«, *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Oslobođenje, Sarajevo, 1986, 89). Da su »problemi koji pred nama stoje« univerzalni i da »uopšte nisu povezani za Sarajevo XVII stoljeća«, kako se čini na prvi pogled, smatraju i drugi kritičari (L. Aninski, »Meša Selimović i njegova knjiga o čovjeku« (*Kritičari o Meši Selimoviću Sa autobiografijom*, priredila Razija Lagumdžija, Svjetlost, Sarajevo, 1973, 148). Time se i može objasniti činjenica da je pisac odbacio »nekritički postulat imitiranja jezika epohe« i da način mišljenja koji »pripisuje svojim junacima, nije tesno povezan sa epohom« u koju je smještena radnja romana (Zbignjev Florček, »Veliki Selimovićev roman«, *Kritičari* ..., 142). »Selimović se s ljubavlju pobrinuo za verodostojnost jedne kulise, koja je strogo funkcionalna kao kulisa, i ništa više« (Ivan Lalić, »Roman o čoveku i smrti«, Isto, 113).

Što se vremena tiče, u koje je roman smješten, mada je ono zaista nebitno, ponegdje se spominje i 18. vijek, ali se čini da se radnja zapravo odvija tridesetih godina 19. vijeka. Tada su se, naime, u romanu sasvim prepoznatljivi, dešavali poznati događaji u vezi sa pobunom bosanskog begovata protiv centralne turske vlasti koju je predvodio Husein kapetan Gradšćević.

<sup>8</sup> »Ako je u poetskoj filosofiji Meše Selimovića sadržana neka celovita vizija života i čoveka, – a jeste – onda ta vizija počiva na saznanju da ni Bog, ni moral, ni kultura, ni sudbina, ni bilo koji apstraktan smisao života nisu dati pre ličnosti i nisu realnost iznad ličnosti« (Milan Radulović, »Istorijski i kulturološki kontekst u pripovetkama Meše Selimovića«, *Književno djelo Meše Selimovića* ..., 103).

straktni ideal, kao neki zamišljeni prostor u kome se čovjek kreće mekim mjesečarskim korakom koji se ničeg ne tiče i nikoga ne obavezuje, čak ni njega samoga. Čim se u tom koraku osjeti težina, namjera i svrha, on više nije slobodan i sebi dovoljan, jer ga obavezuje neki smjer i cilj. Čitav ovaj roman sazdan je na tom principu, a njegov neosporno tragični karakter proizlazi iz te činjenice. Primjera za to ima toliko i oni su tako impresivni da bi naprosto bilo nepravedno izdvajati ih ili rangirati. Jer, svi oni potvrđuju samo jedno i uvijek isto: trajna čovjekova težnja za slobodom ugrožena je i opterećena sopstvenom svrhom i svojim konačnim smislom. A kako se konačna svrha i smisao slobode u stvari iscrpljuju u težnji za njom, taj krug se neprestano i uvijek isponova opisuje, pri čemu se čovjek pojavljuje kao talac koji uzaludnost tog čina plaća svim svojim bićem.<sup>9</sup>

Neposredni podsticaj za ovaj roman bio je jedan tragični događaj u Selimovićevoj porodici kada je pisac izgubio brata, koji je negdje pred kraj 1944. godine bio strijeljan, zbog toga što je navodno prekršio partijsku disciplinu. To je paradigmatična situacija u kojoj osamostaljeni i otuđeni moralni i ideološki zahtjevi, postavljeni u ime globalnog čovjekovog spasa i izbjavljenja, na individualnom ljudskom planu vode u poraz i propast. S obzirom na univerzalnu važnost i smisao ove situacije, nju je bilo moguće smjestiti u bilo koje doba, zbog toga što su struktura otuđene istorijske svijesti i način njenog funkcionisanja univerzalni u svim vremenima. Peripetije kroz koje Ahmed Nurudin prolazi da bi spasio brata što se gubi i tone u glib institucionalizovane vlasti i njene ideologije, na prvi pogled nemaju ništa zajedničko sa onim što se dešavalo sa piščevim bratom Šefkijom u jednom sasvim drugom vremenu, ali se radi o istom principu i istom rezultatu. (Razlog premještanja te situacije iz jednog nama bliskog i prepoznatljivog vremena i ambijenta u drugo vrijeme i drugačije prilike nije teško dokučiti i tiče se distance bez koje bi sve to bilo mnogo teže uvjerljivo i sugestivno ispričati).<sup>10</sup>

Naprijed naznačene osobenosti i struktura istorijske svijesti u saobraznosti sa jednim prepoznatljivim shvatanjem ljudske slobode podjednako se mogu odnositi na bilo koje vrijeme.<sup>11</sup> Ali ta situacija u svakom periodu ne bi bila ovako lako uočljiva niti bi na ovaj način snažno djelovala. Time se može objasniti zašto je radnja romana smještena u jednu udaljenu provinciju turske carevine, u Bosnu, i u vrijeme u kome su institucije i instrumenti zaštite vladajućeg poretka bili jasno

<sup>9</sup> »Teška iskušenja u kojima čovek mora da upotrebljava svoju slobodu da bi izabrao između života i smrti i između dobra i zla mogu se isto tako istinito opisati kao izazovi koji dolaze od Boga i kušanja koja dolaze od đavola« (Arnold Tojnbi, *Istraživanje istorije*, tom II, Prosveta, Beograd, 1971, 217).

<sup>10</sup> »Kad sam čuo da je Šefkija strijeljan, doživio sam šok. Ležao sam, nemoćan da išta shvatim, i neprestano plakao« (*Kritičari o Meši Selimoviću Sa autobiografijom ...*, 341). Mnogo kasnije, kad se u horizontu piščevog intelektualnog i književnog iskustva sve to smirilo i stišalo, bili su sazreli uslovi da se o tome napiše roman. »Sve je bilo izmeditirano, pretvoreno u moguće opšte iskustvo, kao odnos i sukob između ideologije i pozlijeđenog pojedinca« (Isto, 349). Potom je u relativno kratkom periodu za nastanak tako kapitalnog djela (od 1962. do 1966. godine) taj roman i napisan.

<sup>11</sup> U tom pogledu mišljenje da je mehanizam represivnih prinuda, uobličien u sistem, pojava modernog doba, unekoliko ipak podliježe provjeri (Miodrag Petrović, *Romani Meše Selimovića*, Gradina, Niš, 89). Može se, doduše, reći da je ta savremena pojava uočena i temeljno definisana tek u novije vrijeme.

izraženi i strogo sprovedeni. Država, vlast i vjera kao državna ideologija, bili su u tom periodu kasnog feudalizma neprikosnovene institucije u okviru kojih se konstituisala i iz kojih je potom rigorozno kontrolisana istorijska svijest tadašnjeg čovjeka. One na reprezentativan način artikulišu princip ograničavanja ljudske slobode pomoću otuđenih kategorija koje je kao temeljne vrijednosti ustanovio i stvorio sam taj čovjek. Država, vlast i jedna partija, čija je ideologija istovremeno i državna ideologija iz vremena u kojem je pisac živio, na istovetan način su učestvovali u stvaranju strukture istorijske svijesti i na način njenog funkcionisanja kao i u vremenu u kome se odvija radnja romana. U oba slučaja radi se o ideologiji vjernika koja u ime čovjeka vrši represiju nad njim, pri čemu se nema na umu vrednovanje ni jednog ni drugog sistema uređenja društva odvojeno ili u poređenju jednog s drugim, već o principu nastajanja i funkcionisanja određene istorijske svijesti; ona je na isti način, u istoj mjeri, ili na manje uočljiv način, otuđena i u građanskom društvu. Uostalom, problem reifikacije (postvarenja) ili otuđenja, kao snažna preokupacija izvjesnih intelektualnih krugova u Evropi<sup>12</sup> upravo u vrijeme kada je M. Selimović doživljavao punu intelektualnu i književnu zrelost, potvrđenu upravo ovim romanom, i nije nastao kao pitanje identifikacije ljudi u feudalnom ili u socijalističkom sistemu, nego kao posljedica krize zapadnoevropskih demokratija u kojima su ljudska sloboda i čovjekov identitet bili ugroženi preorganizovanošću privrednog i društvenog života u kome su nekontrolisanu moć nad ljudskom jedinkom preuzeli otuđeni tehnološko-tehnički i informatički sistemi. U tom pogledu ovaj Selimovićev roman je izuzetno savremen, jer artikuliše zebnju i nemoć evropskog čovjeka tog vremena, zarobljenog i ugroženog narastanjem otuđenih institucionalnih sila koje djelujući u njegovo ime i za njegovu korist ugrožavaju izvorni smisao njegove slobode i participacije u kreiranju sopstvenog mjesta u životu i svijetu. Zbog toga je ovaj roman naišao na izuzetno dobar odziv čitalaca ne samo kod nas nego i u svijetu.

#### POVZETEK

V besedilu je prikazano, kako se struktura odtujene zgodovinske zavesti uključuje u strukturu romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića in s tem uresničuje temeljno poetično načelo zgodovinskega romana. Ta proces določa usodo Selimovićevih likov, ki iščejo absolutno razumljeno svobodo. Človek Meše Selimovića se je znašel v boju med svobodo in načeli; vendar to ni ne boj za svobodo niti za načela, ampak razpetost na križ nespremenljivosti teh kategorij. Glavni lik romana Ahmed Nurudin stalno stoji nad prepadom dveh načel, prepadom, ki ga ne more premostiti in tako doseči celovitosti človeške svobode. Vendar tako, kot se namen in smisel svobode v težnji za njo izčrpavata, se

<sup>12</sup>Radi se o snažnom intelektualnom naporu neomarksističke evropske ljevice, posebno u Francuskoj i Italiji, koja je na izuzetno produktivan način, tumačeći Marksovu kategoriju *fetišizam robe*, pokušavala da kritikom savremenog zapadnoevropskog građanskog društva i temeljnom revizijom dotadašnjeg tumačenja Marksa u socijalističkim zemljama, dođe do jednog novog, prihvatljivog shvatanja ljudske slobode. S obzirom na specifičnost razvoja socijalizma u Jugoslaviji, sasvim je razumljivo da je taj napor bio veoma dobro primljen kod slobodoumnijeg dijela jugoslovenskih intelektualaca, među kojima je nesporno bio i Meša Selimović.

hkrati krog neprestano ponovno zarisuje, pri čemer se človek pojavlja kot talec, ki brezuspešno tega početja plača s celim svojim bitjem.

## ČUDOVITA POZORNOST NA ČLOVEŠKOST

Članek razpravlja o Kocbekovem razumevanju filozofije Ernsta Blocha in pri tem še posebej izpostavlja Kocbekovo lastno odzivanje svetu, ki ima z Blochom zelo mnogo skupnega. Za oba misleca je značilno, da človeka dojemata kot bitje upanja in zavračata pesimizem in nihilizem. Pri tem zelo očitno upoštevata Marxovo misel in krščansko izročilo. Obrat k človeku je motiviran s prizadevanjem po sreči, ki je Kocbeku temelj za počlovečevalni proces; ta v novejši zgodovini po njegovem vodi celo v poenotenje človeštva.

The paper discusses Kocbek's understanding of Ernst Bloch's philosophy, with particular emphasis on Kocbek's own response to the world, which has much in common with Bloch's. It is characteristic of both philosophers that they perceive man as a creature of hope and that they refuse pessimism and nihilism, evidently taking into account Marx's thought and Christian tradition. A reorientation towards man is motivated with the aspiration for happiness, which to Kocbek is a basis of the humanizing process. In his opinion, in more recent history this has even been leading to the uniformity of mankind.

### 1. H Kocbekovemu razumevanju filozofije Ernsta Blocha

Slovenska filozofska misel nazorom nemškega filozofa Ernsta Blocha ni bila naklonjena, tako da o recepciji njegove misli pri nas v bistvu sploh ne moremo govoriti.<sup>1</sup> Zares častna izjema je Edvard Kocbek, saj je poznal Blochove filozofske nazore, dejstvo, ki po svoje preseneča. Bil je med prvimi, če že ne kar prvi, ki je skušal opozoriti na pomen Blochove misli in jo tudi predstaviti slovenskemu svetu. Zanimiv je njegov krajši članek v reviji *Sodobnost* leta 1963 z naslovom *Obrazi – Ernst Bloch*. Še bolj preseneča dejstvo, da Kocbekov prispevek o Blochu pri nas omenja celo obsežnejši zbornik v nemščini na temo o Blochovem znanem delu *Princip upanja*.<sup>2</sup> Vendar v Kocbekovem prikazu Blocha ne gre samo in zgolj za načela Blochove filozofije, ampak najprej za Kocbekovo odzivanje svetu in miselni tradiciji, ki jo je čutil za svojo. Mišljenje ni samo sprejemanje tega, kar samo je, vključuje še presežnostno naravnost, v tem pa je bistvo tega, kar se imenuje metafizika in metafizičen način dojetja. Kot najbolj skupna in izhodiščna točka primerjave med Blochom in Kocbekom je pojmovanje, da misliti pomeni presegati, to je transcendirati. Če je mišljenje takó naravnano, seveda ne more sprejemati bivajočega samo v njegovi danosti in takšnosti. Presežnostno mišljenje se sprašuje, mar vse, kar je, ne bi moglo biti še boljše, kot je, bolj popolno in bolj človeško.

Kocbek zanimivo opisuje Blocha z naslednjimi besedami: »Ernst Bloch spada med mislece, ki ne sklepajo miru s svetom, njegovo premišljevanje je nenehen boj,

<sup>1</sup> Pričujoči članek nadgrajuje in dopolnjuje krajšo študijo o Blochu in Kocbeku, ki je bila prvotno objavljena v reviji 2000, št. 82/83, 1995.

<sup>2</sup> Burghart Schmidt (Hrsg.), *Materialien zu Ernst Blochs 'Prinzip Hoffnung'*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, 648. Poleg že omenjenega članka je tu naveden še krajši prispevek z naslovom »Problematični«  
Ernst Bloch, *Sodobnost*, št. 1–2, 1963.

boj z utilitarnimi, dogmatičnimi in shematičnimi sistemi v nemškem kulturnem krogu. Od svojih prvih del do danes kroži okoli nemške usode, njene slave in bede.«<sup>3</sup> Tudi Kocbek ni sklepal miru s svetom, kot da bi s svojo oceno o Blochu izrekel še grenko resnico svojega, nič kaj lagodnega bivanja. Oba namreč povezuje skupna usoda: nenehno preganjanje. Vendar sta oba v svojem življenju čutila, da bi bila cena za mir in lagodno življenje mnogo previsoka. Pomenila bi sestop iz zgodovine, iz živega, živetega življenja. O tem sestopu ni v njuni misli niti sledu. Boj z življenjem, ki nikakor ni bil samo boj za preživetje, je bil boj s končnostjo, boj s samó končnim časom. Toda samo s končnostjo časa stopamo, morda kar po apokaliptičnem vzoru, kot opozarja Bloch, v zgodovino. Tako začne zgodovina učinkovati nadčasovno, brezčasno; v najbolj dobesednem smislu nadzgodovinsko, a vendar trajno aktualno.

Eno glavnih sporočil Kocbekovega dojetja je v tem, da samo skozi konkreten in omejen čas svet in bivanje v njem postajata človeški in zgodovinski svet. Pri tem je sam slovenstvu posredoval svoje enkratno časovno izkustvo, ki je zanj pomenilo vir razumevanja sveta kot zgodovinskega dogajanja in temu je prisluhnil s svojo zgodovinsko zavestjo, ki je, kot vidimo danes, začela v marsičem učinkovati nadčasovno. Samo za spoprijem s časom gre, ki v vseh Kocbekovih zapisih učinkuje kot kontinuum napredka, ki neusmiljeno kliče človeka, da se mu odzove. Kot kristjan se je povezoval z apokaliptičnim, v bistvu z vstajenjskim sporočilom, ki je vsa njegova doživetja izpolnjevalo z eshatološkim nemirom tako, da je njegovo trajno sporočilo glede pojma resnice v tem, da je ona samo takrat zares resnična, če s seboj prinaša kaj odrešujočega. Ravno takšno pojmovanje resnice ga je tudi približalo k marksizmu.

Leta 1963 Kocbek piše: »Polemična ostrina Blochove misli se obrača danes zoper pesimizem eksistencialistov in hkrati zoper vulgarni optimizem marksistov.«<sup>4</sup> Iz te ocene se je Blochu moč približati na točki, ko se sprašujemo o Blochovem mestu v sodobni filozofiji, in še bolj o blochovski drži sami. Blochovo utopično mišljenje in prav tako njegova utopična ontologija načelno zavračata eksistencialistični govor o tesnobi in strahu. Pri tem gre celo tako daleč, da Bloch v bistvu omenjeno kritiko vdela v samo izhodišče oziroma predpostavko začetka v svojem najobsežnejšem življenjskem delu z naslovom *Princip upanja*. Kocbek nam predlaga, da to delo slovenimo kot *Počelo Upanje*, kar zveni docela drugače od zdaj že, tudi v slovenskem jeziku, ustaljenega prevoda. Po njegovem imamo opraviti z ekstatičnim delom, ki je »resnični integral« celotne Blochove ustvarjalnosti. Če najprej prisluhnemo Kocbeku, potem gre za knjigo, ki jo beremo kot »enciklopedijo človekovih želja«. Docela v soglasju z Blochom, ki je filozofijo razumel med drugim še kot proces k sreči, je tudi *Počelo Upanje* zanj »panorama podob o sreči«. Kot celota delo na Kocbeka učinkuje celo v smislu obrazca »zoper zlo in bivanjsko grozo«, predvsem pa kot antologija »vseodrešnega upanja«.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi – Ernst Bloch*, *Naša sodobnost*, št. 3, 1962, 254.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 258.

Kje pri Blochu dobimo oporo za prej omenjeno Kocbekovo razumevanje? Že v predgovoru, na prvih, povsem začetnih straneh *Principa upanja* se Bloch sprašuje: »Kdo smo mi? Odkod prihajamo? Kam gremo? Kaj pričakujemo? Kaj nas čaka?«<sup>6</sup> Mnoge je pri tem strah, čutijo tesnobo, toda Bloch odločno vztraja, da se moramo naučiti upati, kajti samó upanje omogoča napredovanje in potovanje skozi svet in življenje; pri tem izrecno apelira na potrebo po hermenevtiki hrepenenja, pričakovanja, upanja.<sup>7</sup> Upanje je mnogo nad strahom in tesnobo, ki sta pasivna, zaprta v mejah nič. Strah in tesnoba zelo zožujeta človekovo dožemanje, bivanje, prežeto s strahom, spominja na pasje životarjenje, zaprto v uto. Upanje gre iz sebe navzven, razpira in razširja naše doživljanje. Kot načelo bivanja upanje omogoča samoprivajanje človeka in hkrati učinkuje kot mehanizem, ki zavrača procese odtujevanja. Zato je Blochov izhodiščni program *Principa upanja* mogoče strniti kar v ugotovitev: upanje proti strahu, tesnobi in nič. S tem je Kocbek dobil vso teoretsko oporo za svojo kritično oceno dela sodobnega eksistencializma, predvsem njegovega pesimizma in nihilizma.

»Bloch je čudovito pozoren na človeškost, najbrž nihče med sodobnimi misleci tako ne ljubi življenja kakor on.«<sup>8</sup> Je v tem razlog za njegov intenzivni spoprijem z materializmom? Bloch pripada materialistični tradiciji filozofiranja, ki se je, v primerjavi z idealistično, zelo intenzivno ukvarjala s pojmom sreče in ne samo s pojmom svobode. Kar dela Blochovo misel zaneseno in slovesno, je v bistvu samo podoba srečnega človeštva. Toda ta dan še ni prišel.

Ko prebiramo Blochova dela, se z njegovo pomočjo sprašujemo, kako je bilo mogoče, da se je večinski del filozofije pojmu sreče izogibal in se ga celo sramoval. Blochova filozofija je zato v bistvu en sam protest proti zgodovini filozofije, ki je negacijo sreče v bistvu povzdignila na raven metafizične substance in pri tem povečevala in ponotranjila trpljenje, v najnovejši dobi pa še tesnobo in strah. Kot da bi filozofija v bistvu ves čas gradila na znani paradigmi, »življenje dol, filozofija, umetnost navzgor«. S takšnim pojmovanjem izvora umetnosti in filozofije Bloch zavestno prekinja, pri tem razvije v bistvu hermenevtični pristop. Podobno kot pri njegovem sodobniku, nemškem filozofu Theodorju Adornu (1903–1969) imamo tudi pri Blochu opraviti z metodo, ki je najprej berljiva konstelacija bivajočega.

Bloch ni bil imun za dejansko trpljenje in bedo ljudi, vse prej kot to. Soočenje z neizmernim človeškim trpljenjem ga že v njegovih prvencih pripelje do iskanja iz zablod sveta, pot, ki jo po ugotovitvi *Duha utopije* (1918, 1923) omogoča metafizika s svojo etiko. Zato je Blochov marksizem eden najbolj dosledno metafizično izpeljanih, njegov smisel predvsem etično utemeljen in je prejel povsem upravičeno oznako, da je »topel tok« v marksizmu. K temu toplemu toku sodi tudi dejstvo, da njegova kritika metafizike ne pomeni odprave metafizike, ampak poskus utemeljiti jo na ravni imanence, saj je še svoje pojmovanje transcendence izrecno utemeljeval z apelom »transcendiranje brez transcendence«.

<sup>6</sup> Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Gesamtausgabe 5, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, 1.

<sup>7</sup> Ibidem, 5.

<sup>8</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi* – Ernst Bloch, 258.

Bloch nedvomno je in tudi ostaja marksistični filozof, kot takega ga tudi Kocbek obravnava. Vendar, in kar je ta trenutek najpomembnejše, že Kocbek je v svojem prikazu Blocha zelo natančno, mestoma skoraj znanstveno analitično, nehote opozarjal na vse tisto, kar v Blochovi misli deluje trajno aktualno, zaradi česar Bloch tudi ima priznano mesto v zgodovini najnovejše filozofije. Kocbekova analiza nas zato najprej usmerja v poskus razumeti to trajno, nadčasovno dimenzijo Blochove misli. V tem je nemajhen razlog za aktualnost Kocbekovega prikaza o Blochu v trenutku, ki je globoko zaznamovan z zgodovinskim zlomom boljševiskega socializma. Gre za dejstvo, s katerim se bo marksizem moral še zelo dolgo soočiti, povsem pa bo treba na novo razmišljati o odnosu med teorijo in prakso. Ta odnos je znotraj nedavne prakse teorijo povsem kompromitiral, saj je prehajala v čisto taktiko.

Tako kot Bloch je tudi Kocbek kritičen do marksizma in njegovih poskusov izgradnje nove antropologije, kajti tej je primanjkoval temelj in osnove, ki jih lahko dajeta samo ontologija in kozmologija. Ravno to poslednje je marksizmu zelo primanjkovalo, zato je eno glavnih sporočil Blochovega *Tübingenškega uvoda v filozofijo* v tem, da bi si marksizem moral najprej napisati svojo kozmologijo, preden bi uspel izdelati še antropologijo. Očiten Blochov obrat k človeku je v Kocbekovem prikazu opisan z motivom »prastarega koprnenja po sreči«, ki jo je Kocbek najprej tematiziral na ontološki ravni. V oporo mu tukaj služi Blochovo pojmovanje upanja, ki ni samo psihološko stanje, ampak »bitna struktura človekovega bitja«. <sup>9</sup> Bit po Blochu nikakor ne moremo razumeti samo s pomočjo česa preteklega, bit ni bilost, svari Bloch. Resnica biti se ne ujema s Platonovim pojmovanjem resnice kot anámnesis, tj. spominjanjem, ampak vključuje v sebe kaj eshatološkega, skratka, razumljena je še s prihodnostjo, s tem, kar je dobesedno imenoval še-ne-biti. To potezo, eno najbolj nosilnih za celoto Blochove misli, je Kocbek povzel z naslednjo ugotovitvijo: »Človek mu ne biva zaradi sedanjosti in še manj zaradi preteklosti, pač pa zavoljo prihodnosti.« <sup>10</sup>

Kaj pomeni bivanje, usmerjeno po prihodnjih vzrokih? Kot prvo pomeni vsekakor izrecno vztrajanje pri pojmu napredka in ta pojem je Bloch povezoval z naravo utopičnega mišljenja. Napredovanje je povezano s spreminjanjem sveta, ki mora upoštevati vprašani kot »kam« in »čemu«, kajti kot razlaga Kocbek smisel Blochovega povojnega dela *Razlikovanja v pojmu napredka*, <sup>11</sup> je treba izpostaviti predvsem tri vidike prihodnosti: cilj, namen in smisel. Zato mora dejanski zgodovinski napredek človeštva potekati zavestno in biti jasno usmerjen, da bi zgodovina zares bila prostor za učlovečenje, poudarja Kocbek. Kar še danes preseneča v sklepnem delu Blochovih razmišljanj o pojmu napredka je dejstvo, da Bloch njegove vsebine, cilja, nikakor ne razume kot nekaj povsem dokončnega, ampak samo

<sup>9</sup> Ibidem, 257.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Prispevek z nemškimi naslovom *Differenzierungen im Begriff Fortschritt* je objavljen kot integralni del teksta, poznanega z naslovom *Tübingenški uvod v filozofijo*. Glej Ernst Bloch, *Tübingen Einleitung in die Philosophie*, Gesamtausgabe 13, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, 118–153.



»nemanifestno«, kot »konkretno utopični humanum«. <sup>12</sup> V nobeni od sedmih sklepnih tez ni niti z eno samo besedo omenjen izraz marksizem in sploh ne kot kriterij za edino možen napredek. V Blochovem primeru se vsebina upanja in utopije nikakor ne izčrpa samo in zgolj z marksizmom kot prvo in poslednjo filozofijo, ki bi ukinjala še filozofijo nasploh. Samo en kriterij priznava Bloch tukaj kot sprejemljiv in poslednji, to pa je »humanum«.

Vsa področja napredovanja, tako na družbenem kot na kozmološkem področju, »morajo biti enoten temelj humanizacije«, povzema smisel Blochovega pojma napredka Kocbek. Prav vse obstoječe kulture v svetu so samo kot eksperiment v tej smeri, kajti humanum se nahaja v »ne zaprti imanenci realne možnosti človeka in narave«. <sup>13</sup> Pri tem Bloch apelira, da je neevropske kulture filozofskozgodovinsko nujno predstaviti brez evropskega nasilja, kot specifičen dokument o bogastvu človekove narave. Kocbekov komentar sledi Blochovemu *Tübinškemu uvodu v filozofijo* z ugotovitvijo, da »vse kulture na zemlji pripravljajo eno samo dokončno in od vseh dosedanjih docela novo kulturo«. <sup>14</sup> V tej zvezi Kocbek citira naslednjo Blochovo misel: »Pretekle, sedanje in prihodnje kulture se stekajo v človečnost, ki še ni nikjer dovolj razodeta, pa je v nas že dovolj nasnovana.« <sup>15</sup> Tudi Kocbek je verjel, da »počlovečevalni proces« v zgodovini vodi v poenotenje človeštva, <sup>16</sup> kot je izrazil v enem od svojih intervjujev leta 1973. Vendar tak proces ne more potekati samo znotraj majhne skupine ljudi, ampak kot svetovni proces, ki bo gradil na etiki medčloveške solidarnosti. Pri tem ne gre za pojmovanje solidarnosti kot sredstva za pomirjanje družbe, ampak »za kohezijsko vezivo na planetarni ravnini«. <sup>17</sup> Tako pojmovana etika se mora odreči sleherni samozadostnosti človeka, naroda, tudi razreda, njen prostor je najprej odnos človeka do človeka, v katerem se bo razširjala in poglobljala človekova svoboda in svoboda človeštva nasploh.

Svoj prikaz o Blochu Kocbek nadaljuje z naslednjo ugotovitvijo: »Filozofija se je začela Blochu spreminjati v eno samo monomanično razgrinjanje domotožja v človekovih pojmih, domotožja v njegovi dejavnosti, domotožja v utopijah.« <sup>18</sup> S svojimi razmišljanji o Blochovem pojmovanju utopije nehote opozarja na tisto temeljno razsežnost utopičnega mišljenja, ki zdaj, v t.i. postutopični in posttotalitarni dobi, dejansko zavrača idejo o koncu utopij in utopičnega mišljenja. Ocene, ki jih ta trenutek dobimo o Blochu, niso nič kaj spodbudne, saj mu nekateri očitajo cinizem uma, njegovo utopično filozofijo pa označujejo za »cinično strategijo«, <sup>19</sup> kajti vsa moč utopičnega mišljenja bi naj bila izrabljena za totalitarne namene. Iz takih kritik

<sup>12</sup> Ibidem, 147.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi – Ernst Bloch*, 258.

<sup>15</sup> Ibidem. Glej še Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, 147.

<sup>16</sup> Edvard Kocbek, *Svoboda in nujnost*, Celje, Mohorjeva družba, 1989, 271.

<sup>17</sup> Ibidem, 274.

<sup>18</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi – Ernst Bloch*, 257.

<sup>19</sup> Lothar Bossle, *Zur Soziologie utopischen Denkens in Europa. Von Thomas Morus zu Ernst Bloch*, Paderborn, Bonifatius, 1993, 9.

izhaja skoraj že enačaj med bistvom utopičnega mišljenja in totalitarizmom, kar je seveda nesprejemljivo, povsem napačno, kadar gre za Blochovo razumevanje utopije.

Kje se začne moč utopičnega mišljenja oziroma kje se utopija rojeva? Ti izvori nikakor niso najprej politični, ideološki, celo ne najprej družbeni, ampak samo docela človeški v smislu *Duha utopije*, kjer je Bloch bistvo utopije razumel kot prisvajanje človeka po samem sebi. Temu spoznanju o naravi utopije povsem sledi še mnogo poznejše delo *Princip upanja*, ki se na prvih, povsem začetnih straneh ukvarja s človekovim dnevnim sanjarjenjem. Utopično mišljenje je presežnostno mišljenje, dokaz o tem so človekove želje, koprnenja in tu je prostor, ki se po Blochu razširja »v fenomenologijo proti prihodnosti odprte človekove zavesti. Te odprtosti človekove zavesti v smeri prihodnosti doslej še noben mislec ni dognal s tako intenzivnostjo, kakor je to storil Ernst Bloch. V utopični funkciji se mu upanje spaja s tistim, kar še ni vzdignjeno v zavest.«<sup>20</sup> S svojo čudovito pozornostjo na človeškost Bloch odkriva čar življenja, bivanja in biti, pristop, ki pri Kocbeku spominja mestoma že kar na hermenevitično analizo. Mesta iz *Principa upanja*, ki jih navaja, se v njegovem prevodu glasijo: »Kar biva, je čudno razdraženo, vsaka bit draži samo sebe.«<sup>21</sup> Tudi z odprtimi očmi sanjamo in z močjo naše notranjosti se poraja mistika, kot skrivnostno hrepenenje, ki po Blochu sploh ne išče in potrebuje kaj »najvišjega«, ampak je uperjena v tisto, kar nam je najbližje.

Kocbek pri Blochu razbere celo eno najpomembnejših plati njegove misli, namreč, da je filozofija bistveno povezana s sposobnostjo čudenja (tò thaumázein), ki vedno znova sproža vprašanje vseh vprašanj, ki je samo v tem, da nekaj je, ne pa, da ničesar ni. Človek začuti to veselje nad bivajočim že pri eksodusu notranjega k vnanjemu, tudi takrat, ko se po opisu *Duha utopije* srečuje samo s temo ravnokar doživetega trenutka ali pa je njegovo čudenje uperjeno v stari vrč, nič platoničnega oziroma velikega, po vzoru tradicionalnih filozofskih sistemov. Eksodus notranjega nam omogoča, da sami sebe doživljamo in s tem sploh oblikujemo svoj jaz. Tako prihaja do našega samosrečanja in kot Kocbek komentira, Bloch »kritično, ironično in ljubeče« opisuje neštete možnosti kot prostor, kjer človek srečuje sam sebe. Po Blochu človek ni bitje, ki bi bilo popolno, še vedno se razvija, vendar pa »more s spodbudami boja za obstanek pristati nekoč v samem sebi.«<sup>22</sup> Blochov utopični cilj je domovanje v svetu; Kocbek uporablja izraz »domačija«.

## 2. O pojmu darežljivosti – etika medčloveške solidarnosti

V času, ko sta Bloch in Kocbek preganjana, je tu njuno neizmerno vztrajanje, da se človek samo zato, da ostane človek, ne odpove upanju, sanjam in utopiji, kajti: »Koprnenje po boljšem ne more zaspati.«<sup>23</sup> Pri tem niti ne gre zato, kaj se nam

<sup>20</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi – Ernst Bloch*, 259.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 258.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 259.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 258.

dogaja, ampak mnogo bolj zato, kako se s tem, kar nam gre nasproti, in kar je očitno nam, in samo nam, namenjeno, znamo soočiti. Predvsem pa, da to soočenje znamo sprejemati in se odzivati, kar po Blochovem vzoru, da vsaka, še tako vzvišena resnica zahteva našo držo, ki je po njegovi ugotovitvi iz *Tübingenškega uvoda v filozofijo* samo v tem, da je o resnici bolje dvomiti kot biti njen čuvaj. Leta 1973 je Kocbek izrazil svojo življenjsko držo s tole, zanj tako značilno mislijo: »Človek se ne sme nikoli odpovedati samemu sebi v korist kakršnega koli hipostaziranega pojma ali strukture.«<sup>24</sup>

Kar preveva vso Kocbekovo misel, je prepričanje, da sta samospoznanje in spoznanje sveta medsebojno neločljiva, da gre pri tem za enoten proces, kajti njegova zavest ni samo dokument osebnih, ampak, kot je sam poudarjal, hkrati še vesoljnih nesoglasij. Ujemanje človekovega notranjega reda z vnanjim, tj. družbenim in obojega s kozmičnim redom, je kot naravna nujnost in hkrati edino smiselna totalnost. Zato je Kocbek svoj ustvarjalni nemir povezoval z obnovo religiozne ljubezni do zemlje in do bivanja, proces, ki tvori most od jaz k mi, kajti gre mu za obnovo, ki bo smiselna samo, če bo vključevala še drugega človeka in ljudi, kot soljudi. V tem je smisel tovarštva, da gre za nas, ljudi dobre volje, ki smo se zavestno odločili, da skupaj tvorimo neizmerno breme zgodovinske odločitve, da zmagamo v boju za preživetje in v življenju uveljavljamo najvišje vrednote in s temi vrednotami je Kocbek med preteklo vojno sklenil zavezo, intimno, trdno, nepopustljivo.

Njegova *Tovarišija* s plemenito melanholijo poroča o tem, kako doživlja skladnost s samim seboj: prepoln moči je, zavest se polni, z vsakim dejanjem postaja brezmejnja. Zdaj je tu radost bivanja, kajti vesoljno odgovornost nosi v sebi. To je etika kozmične razsežnosti – njegova mladostna, uporniška etika – in z zavestjo upornika poroča naslednje: »Srce se mi je nežno razburilo ob prvem pogledu na stotine oboroženih Slovencev, ki so se proti vsem navadam našega mišljenja in čustvovanja in modernemu nasilju navkljub zbrali v slovensko uporniško tovarišijo. Zdaj šele sem občutil, da je v naši zgodovini nastal definitiven prelom. Puška v njihovih rokah ni le obrambno sredstvo proti okupatorju, temveč je tudi simbol nove sile v Slovencih. Srce mi je vriskalo: konec slovenskega pesimizma, konec drobnjakarstva, konec solzavosti, konec moralne nesvobode.«<sup>25</sup> Le zakaj in v imenu česa je ta lepa slovenska beseda tovariš v zdajšnjem času morala izginiti, beseda, ki jo omenja že Megiserjev slovar leta 1603. Kako dolga bo ta doba, s svojim nepotrebnim, obstranskim zgodovinskim razvojem?

Kaj je slutil Kocbek, ko je že skoraj preroško svaril: »Moj poraz ali zmaga imata lahko posledice, ki presegajo mojo osebno usodo.«<sup>26</sup> Toda trajna oporoka njegove misli je predvsem eno: vera v zmago. Kakšno naj bo upanje, ki deluje v tej smeri? Predvsem naj bo izpolnjeno s človečnostjo, ki jo usmerja človekova napetost med zgodovino in brezpogojnim, napetost, ki je po njegovem rešljiva samo »s pošteno pozornostjo v prihodnost«.<sup>27</sup> Pri tem sploh ne gre za to, da bi zanemarjal človekove

<sup>24</sup> Edvard Kocbek, *Svoboda in nujnost*, 273.

<sup>25</sup> Edvard Kocbek, *Tovarišija*, Ljubljana, MK, 1972, 32.

<sup>26</sup> Edvard Kocbek, *Osvobodilni spisi I*, Ljubljana, Društvo 2000, 1991, 7.

prvinske nagone, vendar kot opozarja, samo celostno pojmovanje samoohranitvenega nagona je smiselno, saj se na podlagi tega nagona izoblikuje učinkovit boj »zoper strah in negotovost, pri tem pa razvija upanje, ki je najbolj vzpodbudno in rodovitno človeško čustvo, ker teži v prihodnost in v vseobsegajočo človeško srečo«. <sup>28</sup> Zdaj sledi misel, ki po svoje, in čeprav v kontekstu razmišljanj o Blochovi filozofiji, omogoča razumevanje Kocbekove samooznake, da je revolucionar: »Edino samoohranitveni nagon more razviti v človeku revolucionarni interes, nobena druga strast ni tako sposobna samoodreševanja in odkrivanja novih resnic kakor samoohrana.« <sup>29</sup>

Gre za misel, ki jo je Kocbek zapisal že dobri dve desetletji po koncu II. svetovne vojne. Zakaj je vztrajal, predvsem pa, zakaj je sam sebe imel za revolucionarja? Med vojno, leta 1942, je oporekal celo marksizmu z naslednjo trditvijo: »V dopolnilo marksističnemu pojmovanju revolucije pa moramo reči, da ni od človekovega bistva neodvisen, marveč s človekovim osebnim bistvom tesno povezan pojav.« <sup>30</sup> Še bolj preseneča v nadaljevanju te misli, ko bistvo revolucije povezuje celo s krščanstvom, kajti: »Naše humanistično in krščansko pojmovanje življenja pravi, da je revolucija naravna nujnost in sicer socialni izraz tega, kar je v človekovi dejavnosti najbolj specifičnega, njegovega osebnega značaja.« <sup>31</sup> Danes, v času, ki ga mnogi označujejo za postrevolucionarno dobo, smo soočeni s pojavom demonizacije revolucije in vsega z njo povezanega, zato delujejo Kocbekova razmišljanja neverjetno spodbudno. Kot da bi potrebo po revoluciji utemeljeval s samo ontološko in antropološko zasnovo človeka, razmišljanja, ki so blizu Kantovim z njegovim pojmovanjem, da se potrebo po revoluciji da utemeljiti celo z moralno zasnovo človeškega rodu; pri tem gre za sklep, ki ga je Kant podal na podlagi francoske revolucije, saj jo je sam opazoval.

Globinske prvine, ki jih je Kocbek prepoznal v revoluciji, so opisane v naslednji, nekoliko daljši misli, ki ji velja v celoti prisluhniti: »In res je revolucija izraz tiste duhovne silovitosti, ki je bistvena slehernemu zdravemu in razgibanemu človeku, bodisi da gre za ohranitev in uveljavljanje poedinca bodisi za skupno družbeno uveljavljanje. Po krščanskem pojmovanju in po mnenju personalističnih nazorov ima revolucionarnost izrazite človeške osebne osnove. Ali če obrnemo: človekova osebna narava je tako silovito vezanje nasprotij, da predstavlja osnovo sleherne življenjske revolucionarnosti. Revolucija je torej zasidrana v človekovi naravi, v njeni potrebi in sposobnosti, da se izraža z življenjsko napetostjo, v obliki stalne fizične razgibanosti in duševnega nemira, nezadovoljnosti. Človeku je določeno, da se vedno na novo prerašča, da premaguje nasprotja in se stalno kot oseba uvelja. Človekova narava je torej revolucionarna narava, revolucija pa je potem takem stalen izraz človekove osebnosti.« <sup>32</sup>

<sup>27</sup> Edvard Kocbek, *Svoboda in nujnost*, 270.

<sup>28</sup> Edvard Kocbek, *Obrazi – Ernst Bloch*, 259.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Edvard Kocbek, *Osvobodilni spisi I*, 216.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Omenjena Kocbekova stališča nam olajšajo razumevanje njegove razlage Blochove filozofije, predvsem ko gre za njuno izrazito eshatološko pojmovanje resnice, ki vključuje pozitiven odnos do revolucije in marksizma. Kar današnjega bralca Kocbekovega teksta morda rahlo moti, je zelo pogosto omenjanje marksizma, vendar nikakor ne v dogmatskem smislu. Bloch in Kocbek izpostavljata predvsem dvojce. Prvič odklanjata filozofije, ki filozofirajo samo iz spomina. Z odkrivanjem upanjskih smeri v človeku opozarjata na odprto, drzno in ekstatično prakso, ki odkriva nove, še neudejanjene možnosti, blochovsko še-ne-bití. Od tu izrecen poudarek, da: »Resnična geneza ne stoji na začetku, marveč na koncu.«<sup>32</sup> Drugič pa je z dinamičnim pojmovanjem zgodovine Marxova eshatologija razumljena izključno v kontekstu človekovega samouresničenja in odprave vsakršne samoodtujenosti. Več kot očitno je, da sta Bloch in Kocbek bistvo revolucije razumela v smislu etičnega najstva (Sollen), ki je zelo daleč od krvavega prakticanja revolucije v podobi razrednega boja.

Sta Bloch in Kocbek Marxov pomen in marksizem nasploh precenjevala, vprašanje, ki si ga smemo zastaviti danes? Kakorkoli že, ne da se odreči samo prastaremu človeškemu hrepenenju, da bi v svetu zares domovali, da bi v njem vsepovsod prebivali kot doma; v tem čudežu, ki sploh je in s svojim obstojem sproža čudenje, strmenje in občudovanje, ki ga je Bloch že v *Duhu utopije* imenoval »nekonstruirano vprašanje«. Obstoj sveta je namreč dejstvo, nikakršna konstrukcija, ki kot taka vedno znova sproža vprašanja in spraševanje, kaj je to, kar je, in v čem je njegov smisel. Že Aristoteles je vedel, da je to vprašanje vseh vprašanj, ali po Blochovem žargonu »visoko vprašanje«, na katero se ne da odgovoriti z enim samim, dokončnim in za vselej veljavnim odgovorom.

Če je bil marksizem najbolj ozaveščena vednost in hrepenenje po človeka dostojnem in neodtujenem bivanju, potem smo v njem morda precenili samo to, da smo ga vse preveč jemali za ta namen kot sredstvo; toda takšna vprašanja in razmišljanja niso prvenstveno namenjena samo Blochu in Kocbeku, ampak je to samo zgodba o nas samih. Vendar ni razloga, da bi jo razumeli kot moro preteklosti.

Ko danes govorimo o Kocbekovem razumevanju Blocha, seveda ne moremo mimo odnosa marksizem – krščanstvo. Kajti ni odveč trditev, da je Kocbek po vsej verjetnosti Blochovo misel upošteval še zaradi njene izjemne odprtosti za konstruktivni dialog. Ta je pri Blochu take narave, da velja kot trajen zgled, ki se pozneje ni nikdar več izgubil. Zato je Blochovo misel treba poznati, če želimo o njej razpravljati, svari Kocbek. Ne moremo ga obravnavati kot izključno transcendentno religioznega misleca, še manj mu podtikati neofitske namene. Kakor ugotavlja Kocbek, pri Blochu ni osebnega in tudi ne brezosebnega Boga, vendar zaradi tega pri njem še nimamo opraviti s sekularizacijo krščanstva. Kocbek tudi ugotavlja, »da Bloch ni običajen razlagalec marksizma, ker je neudoben in zahteven mislec.«<sup>34</sup> Bloch je ukinjal meje bolečega razkola in razcepa med ateistično in teistično narav-

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1628.

<sup>34</sup> Edvard Kocbek, »Problematični« Ernst Bloch, *Sodobnost*, št. 1–2, 1963, 188.

nanostjo duha, s tem da njegov pristop danes učinkuje skoraj že kot svarilo: duh se v vsem svojem bogastvu izkusi samo tam in tako, če svojega bistva ne poistoveti, bodisi samo s čim teističnim ali ateističnim. Kot vemo, je ena najbolj temeljnih Blochovih mišljenjskih potez v tem, da kot »ateist po volji Boga« – tako se je namreč sam imenoval – v bistvu razmišlja z one strani teizma in ateizma. Kajti človekov duh, vsebina in resnica njegovega dojetanja, se, kot že rečeno, nikakor ne izčrpa samo s teizmom ali njegovim nasprotjem ateizmom.

Skoraj z detektivsko natančnostjo nam Kocbek našteva, kolikokrat Bloch v *Principu upanja* omenja različne teologe, cerkvene očete in svetnike, evangeliste in preroke, med katerimi vidno izstopa Mojzes. Blochovi filozofski komentarji k Bibliji so nedvomno med najzanimivejšimi v sodobnem času, njegovo srečanje z Mojzesom je po Kocbeku in Friedrichu Heeru eden najlepših dokumentov o sodobnem religioznem duhu. Z Mojzesom se končuje astralno in mitično pogansko obdobje, s tem nastaja novo, spremenjeno pojmovanje Boga. Novi Bog ni več vidni, naravni Bog, ampak »Bog pravice in kraljestva navzočnosti«, z Jezusom se je po Blochu »Mojzesova religija pravičnosti spremenila v religijo ljubezni in v religijo zgodovine«. <sup>35</sup> Še posebej Kocbek poudarja Blochove misli o tem, da je Jezusova »blagovest v teološkem smislu ukinila absolutno božjo transcendenco s tem, da je sam postal enak Bogu«, <sup>36</sup> tako je človek presegel vsa dotodanja pojmovanja o Bogu. Krščanstvo je omogočilo nastanek in razmah marksizma, oba veljata za »stavbeniško umetnost upanja«. <sup>37</sup>

Kar je Kocbek v šestdesetih letih kritično opazal na marksistični in krščanski strani, je dejstvo, da pri obeh »delujejo nevarni procesi bitne skleroze in pojemanja darežljivosti«. <sup>38</sup> Vsaj kar se tiče marksizma, je v njem razbral naslednjo alternativo: ali se bo »razvil v resnično totalno, ekstatično in mesijansko resnico vsega človeka ali pa se bo izrodil v aleksandrijski racionalizem«. <sup>39</sup> Toda tudi znotraj krščanstva je videl podobne tendence in pri tem sam opozarjal na njegova kritična razpotja, o katerih je razglabljal v članku z naslovom *Kozmična utemeljitev religije že leta 1956*.

V čem, če sploh še, in zakaj so ti Kocbekovi prispevki aktualni danes, po koncu socializma boljševiskega izvora, v dobi, ki velja celo za postutopično dobo. To je najmanj, kar si smemo ta trenutek zastaviti kot kritično vprašanje o smislu tega, kar je Kocbek v svojem življenju in delovanju izpostavljal kot življenjsko pomembno. Ne iz pietete do njega, ampak morda samo zaradi tega, ker je po letu 1989 spet treba znova razmišljati o tem, »kam« in »kako« beremo Blocha in Kocbeka, da bi naša zgodovina, ne ta, ki je za nami, ampak tista, ki je pred nami, postala pristen prostor za učlovečenje in srečo vseh ljudi. Tega ne usmerja nobena dokončna in absolutna resnica, enkrat in za vselej veljavna, ampak tista, ki jo je Nietzsche tako zelo boleče

<sup>35</sup> Ibidem, 187.

<sup>36</sup> Ibidem, 188.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

slutil, namreč, da je resnica samo nastajajoča konstelacija, kajti v nikakršni danosti je ni, ampak je samo in zgolj v nastajanju. Takšno pojmovanje gradi Kocbek na spoznanju o nesmislu samozadostnosti, ki zničuje prav vse kolektivne egoizme.

Zdaj, ko je Kocbekova življenjska in miselna pot že povsem sklenjena, se zdi, kot da bi prihajanje in dogajanje takšnega dneva Kocbek spremljal vse svoje življenje in z njim utemeljeval celo svoj angažma, ki vsebuje samo temeljne človeške nagibe. Svojevrsten dokument o tem je njegovo pojmovanje etike, s katero je stopal v najbolj usodno zgodovinsko dogajanje slovenskega naroda. Pozneje, proti koncu svojega življenja, je prav z etiko posredoval vizijo razvoja človeštva v prihodnje. Vsaj po tej plati je za Kocbekovo misel možna trditev, da je vsako njegovo spraševanje in odločitev v bistvu etične narave. Narodnoosvobodilni upor je po njegovem vseboval več kozmične etičnosti in manj družbene. Za pristno razvito družbeno etičnost v sodobnih življenjskih razmerah je značilno upoštevanje sočloveka, tako govori o »kategoriji bližnjika« in o »odnošajskem človeku« kot temelju za etiko medčloveške solidarnosti. Bližnjik ni samo rojak, ampak celotno človeštvo, kajti pri tem gre za solidarnost kot etiko človeštva in ne za družbenopolitično vizijo. V moči etike je, da zgoščuje in vse bivajoče intenzivira. Zato se takrat, ko se »ljudje zbližujejo kot ljudje«, zgoščuje še »čas in približuje smisel zgodovine«. <sup>40</sup> Etika kot zgoščevanje časa in zgodovine pa je in ostaja trajni Kocbekov svet.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag befaßt sich mit Kocbeks Auffassung von der Blochschen Philosophie und stellt dabei insbesondere das Kocbeksche Lebensverständnis heraus, das mit Ernst Bloch viele Gemeinsamkeiten aufweist. Es ist für beide Denker kennzeichnend, daß sie den Menschen als ein Wesen der Hoffnung auffassen und Pessimismus sowie Nihilismus ablehnen. Dabei berücksichtigen sie sehr wohl den Marxschen Gedanken, als auch die christliche Überlieferung. Die Wendung zum Menschen ist mit dessen Streben nach Glück verbunden, was die Grundlage des Vermenschlichungsprozesses darstellt, der laut Kocbek in der neueren Geschichte sogar zur Vereinheitlichung der Menschheit führt. Die Zukunftsethik der Menschheit kann seinem Erachten nach nur eine Ethik zwischenmenschlicher Solidarität planetarischer Dimension sein. Eine solche Ethik gründet die Vision humanerer und vermenschlichter Beziehungen zwischen Menschen auf der Kategorie des Nächsten und des beziehungsfähigen Menschen. Für die Weltauffassung von Edvard Kocbek läßt sich generell sagen, daß bei ihm jeder Urgedanke ethisch ist.

<sup>40</sup> Edvard Kocbek: *Svoboda in nujnost*, 275.





## ZGODOVINA SLOVENSKEGA VERZA – SKICA

Skicirana je zgodovina slovenskega verza: od ljudske péte pesmi preko protestantskega silabizma, naglasnega in zlogovnonaglasnega verza 19. stoletja do sodobnega verza 20. stoletja.

The article outlines the history of the Slovene verse: from the folk poem set to music, through Protestant syllabism, tonic and syllabotonic verse of the 19th c., to free verse in the 20th c.

Pesnjenje v slovenskem jeziku je izpričano od začetka 15. stol. naprej (Brižinske spomenike zaradi jezikovnih in žanrskih dvoumnosti puščam ob strani). Ob pesnjenju v slovenščini je še v 18. stol. obstajalo tudi pesnjenje v latinščini (za slavnostne prilike tudi danes, recimo Silvo Kopriva), še v 20. stol pa tudi v nemščini (nemško so pisali ne le pesniki nemške narodnosti, kot Anton Auersperg (1806–1876), ampak tudi Anton Linhart (1756–1795), Jovan Vesel-Koseski (1798–1884) in France Prešeren), verjetno tudi v italijanščini in madžarščini. Tu se bom omejil na slovenščino.

Pesnjenje v slovenščini se je uresničevalo skozi pet verzifikacijskih sistemov: prva je ljudska cerkvena in posvetna péta pesem oz. t.i. melični verz, drugi je protestantski silabizem 16. stoletja in razrahljani (približni) silabizem katoliškega poprotestantskega pesništva (katoliške reformacije), tretji je naglasni verz, ki se je začel oblikovati kot slovenski ekvivalent antičnega heksametra in pentametra v 17. in 18. stol., silabotonizem, prevladujoč v 19. stol., tudi sega v začetek 18. stoletja; peti pa je svobodni verz 20. stoletja.

Verz ljudske pesmi je t.i. melični verz (melični silabizem), njen ritem določajo poudarki v taktu (v tem smislu ima stalen medtaktovni interval in je podoben knjižni silabotoniki), napev pa je neločljiv od besedila; zlogi se štejejo od prve težke dobe/ikta naprej in so brez anakruze izosilabični (možna je le pravilna menjava heterosilabičnih verzov); morebiten presežek ali manko nenaglašanih zlogov v verzem jedru se pri petju kompenzira tako, da pevci na tistem mestu pohitijo ali pa malo zategnejo. Če imamo nenaglašene zloge pred prvim taktom za fakultativno anakruzo, potem ima slovenska ljudska pesem dvojje metrumov: trohejske in daktilske. Najpogostejše oblike so sedmerek in sedmerek z anakruzo (v literarni terminologiji je to jambski osmerc), distih (trohejskega) sedmerca in osmerca (romarski verz), štiristopni daktilski verz ter dvostopni daktilski verz oz. alpski poskočni verz (distih šesterca in peterca, v literarnovedni terminologiji je to amfibraški šesterec in peterec). Primer distiha osmerca in sedmerca:

Je pa davi slanča pala  
na zelene travnike,  
je vse travce pomorila,  
vse te žlahtne rožice.

Men pa ni za rožce žlahtne,  
 če jih slanca pomori,  
 men je le za dečvo mojo,  
 če me ona zapusti.

Če me rajtaš zapustiti,  
 moraš prej povedati,  
 da bom vedu v vas hoditi  
 k eni drugi ljubici.

Najstarejši zapisi slovenskih pesmi so v Stiškem rokopisu iz začetka 15. stol. To so fragmenti nabožne poezije, ki pa so preskromni, da bi se dalo z gotovostjo rekonstruirati njihovo specifično jezikovno organizacijo, ki bi jih ločevala ali povezovala s tedanjo ljudsko pesmijo ali poznejšim protestantskim silabizmom. Gre za fragmente péte cerkvene narodne pesmi, tropov (drobnih liričnih pesmi, v latinščini urejenih po silabičnih principih, v slovanskih jezikih brez stalne verzne forme (Gasparov 1989); ker se melodija ni ohranila, lahko rečemo le, da gre verjetno za t.i. svobodni stavčni verz), konkretneje petih kirielejsonov (kratke enokitične pesmi treh do štirih vrstic s klicem *Kyrie eleison* na koncu; Grafenauer 1973: 44), kot je tale *Velikonočna pesem* (iz nemške predloge *Christ ist erstanden* iz 12. stol.: med velikonočno nedeljsko liturgijo se igra latinski dramski prizor *Obisk na grobu* (*Visitatio sepulchri*), v katerega se na koncu s pesmijo *Christ ist erstanden/ Naš gospud je od mrtvih vstal* vključijo verniki; od 15. stol. naprej se je pesem pela tudi zunaj dramskih prizorov; Snoj 1992) iz Stiškega rokopisa (začetek 15. stol.):

Naš gospud je od smrti vstal  
 od nega bridke martre  
 nam je se veseliti  
 on nam hoče trošti biti

*Kyrie eleison*

Druga oblika narodnih pesmi so antifone (*Salve Regina* iz Stiškega rokopisa), tretja naj bi bile govorne pesmi, ki se molijo pred pridigo. Poleg cerkvenih pesmi lahko med verzna besedila pogojno štejemo recitativne zagovore (npr. *Zagovor zoper otok*, ki izganja bolezenskega demona), ki so ohranjeni večinoma iz poznejšega obdobja, po mnenju Ivana Grafenauerja pa imajo staro, nespremenjeno obliko.

Prvi večji korpus na papirju ohranjenih slovenskih pesmi je pet protestantskih pesmaric (tudi te pesmi so se pele, besedilni ritem se je podrejal ritmu melodije), ki so bile natisnjene v letih 1563, 1567, 1575, 1584 in 1595. Protestantske pesmi so prevedene po latinskih, čeških in nemških predlogah ali svobodno prirejene po sve-topisemskih besedilih ali pa predelane stare katoliške pesmi. Njihovi avtorji so Primož Trubar, Sebastijan Krelj, Jurij Juričič, Jurij Dalmatin in še nekateri. Po podatkih Petra Svetine sta najpogostejši merili teh silabičnih pesmi osmerek in sedmerc, precej manj pa je šesterca, deveterca in enajsterca. Razen sedmerca, kjer je predzadnji zlogovni položaj šibek, nima protestantski silabični verz nobene tonske

dominante. Rima teh pesmi je drugačna od ljudske in od poznejše književne rime: včasih se ujemajo končni zlogi verzov ne glede na to, kako so naglašeni (npr. moške klavzule so lahko rimalne tudi z ženskimi, lahko so samo asonirane ali kako drugače zvočno podobne) – rime imajo enako slovnično ali pa zgolj grafično obliko.

Katoliška pesem 17. stoletja (pogosto predelane protestantske pesmi) je prinesla razrahljani (približni) silabizem (Matija Kastelic, 1620–1688) in naglasni verz (Janez Čandek, 1581–1624, Jožef Zizenčeli). V razrahljanem silabizmu prevladuje eno verzno merilo, npr. sedmerek ali osmerek, nekatere vrstice pa so lahko za en, dva ali tri zloge daljše ali krajše. Čandkov elegijski distih je napisan kot šestnaglasni verz (naglasni verz je, na splošno, verz s stalnim številom iktov, mediktni interval je nič- do trizložen, šibki začetek (vzglas, anakruza) in konec (izglas, klavzula) verza pa sta nič-, eno- ali dvozložna). Posvetna (necerkvena) Zizenčelijeva pesem z naslovom *Zaštitno vošenje te krajske dežele v Valvazorjevi krajepisni polihistorijski knjigi Die Ehre der Hertzogthums Crain* (1689) je napisana v štirinaglasnem verzu; štirinaglasni verz je v 19. stol. postal najpogostejši tip naglasnega verza. Zaradi spremembe sistema (iz zlogovnega v naglasnega) se je tudi rima vrnila k ljudskim vzorcem, kjer se ujemajo vsi glasovi od zadnjega naglašene samoglasnika naprej. Protestantska rima je ostala osamljen zgodovinski primer.

Zlogovnonaglasni verz se je začel v prvi polovici 18. stol. Zaslediti ga je v nekaterih pesmih Ahacija Steržinarja (1676–1741) in Mihaela Paglovca (1679–1759). Tu je začetek Paglovčeve *Druge pesmi o ničevosti tega sveta* (1733), napisane v amfibraškem enajstercu s cezuro za 6. zlogom (od tu naprej bom navajal samo odlomke pesmi):

Aestrea neznánu vprašanje ima;  
 Cartlívic, govôri, naj andvert se da:  
 Kaku se ti upaš v nebesa ite,  
 Cesta je nevarna, vrata so tesné?

Zlogovnonaglasni verz se je normiral v naslednjem obdobju, v razsvetljenstvu. V drugi polovici 18. stol. so kot del gramatik nastale prve metrike (Marko Pohlin: *Krajska gramatika*, 1768) in prvi rimarij (Pohlin: *Adjumentom poeseos ...*, 1798). Takrat se je začel nepretrgan in organiziran razvoj posvetne poezije. Zaradi tako raznolike verzne tradicije – protestantski silabizem, melični ljudski verz, domnevni naglasni verz predprotestantskega časa (v tem eseju ga nisem omenjal) – je prvi slovenski pesniški zbornik, *Pisanice od lepeh umetnosti* (1779–8), četrta knjiga je ostala v rokopisu) prinesel besedila, oblikovana tako na ljudskih kot antičnih in evropskih verzni in pesniških vzorcih: ode, elegije, basni, epigrame, verzno povest itd. in celo libreto za *Opereto* (naslavlja se jo tudi *Belin*). Njegov glavni pesnik je bil Anton Feliks Dev (1732–1786) – drugi zbornik je ves njegov, zato ga lahko imamo za prvo posvetno pesniško zbirko v slovenščini –, poleg njega pa Valentin Vodnik (1758–1819), Janez Mihelič, Anton Naglič in Marko Pohlin. Besedila so napisana v heksametrih in elegijskih distihih, aleksandrincih (preplet jamskega trinajsterca in dvanajsterca z moško cezuro po 6. zlogu), jamskih šestercih, amfibraških enaj-

stercih in dvanajstercih s cezuro po 6. zlogu, prepletu pet- in šestzložnega amfibraha (verjetno prevzeto iz ljudskega pesnjenja), prepletu trohejskega osmerca in sedmerca (najpogostejša obrazca slovesne ljudske pesmi) – osmerek lahko razpade tudi na rimana četverca (v *Opereti*: »Ne cagujte! Ne žalujte«) –, šest- in sedemzložni jamb (Pisanice IV: *Na nahvaležnust, Lev inu podgana*) ter sedem- in osemzložni jamb itd., v *Opereti* pa tudi naglasni verz z enim ali dvema iktoma in trohejski dvanajsterc (Pisanice IV: *Na Pavlo*). V Pisanicah se je torej izoblikoval osnovni metrični repertoar, iz katerega je izhajalo, ga dopolnjevalo in spreminjalo pesništvo 19. stoletja.

Pisaniški aleksandrinec, kitično nerazčlenjen, se v poznejšem pesništvu ni uveljavil, ker je zaradi pogoste stavčne meje na cezuri (ta je bila toliko močnejša, kadar je sovpadala z odsotnostjo stavčne meje na koncu verza, kot kaže spodnji primer iz *Normalšule*, označen s kurzivo) razpadel na dva dela, na samostojne rime polstihe (Pretnar 1992), kot kažeta odlomka iz Devove pesmi *Vesele krajnske modric* in *Normalšule* (1780):

Navšečna noč je preč. Temé morjo bejžati,  
Mlad dan razpoče se, nebu začne smejati  
Vesèle jasnu nam: danica se sveti,  
Vse kar je blu mrtvú, na novu oživi. (Vesele...)

Krajnc zbudi se! spreglej! na pusti sê *slepiti*  
Več od teh starih veš. Pust' sonce si svititi, (Normalšula)

Razpad jamskega šeststopnega aleksandrinca, najpogostejše pisaniške verzne oblike, se kaže v Devovi pesmi *Občutenje tega serca nad pesmijo od Lenore* (1781), znanilki predromantike:

Lenora! bral sem te;  
Al videl več, ked bral,  
In' oh še! videm še  
Kar sem od tebe bral.  
Šê čutem beteg tvoj  
Še slišem te zdih'vat':  
O Wilhelm! Wilhelm moj!  
Kje mogl se ostat'?

Od pisničarjev je s pesnjenjem nadaljeval le Vodnik z dvema pesniškima zbirkami (*Pesme za pokušino* 1806, *Pesmi za brambovce* 1809), ki si je za osnovno izrazil izbral polstišji štiristopnega amfibraha, amfibraški peterec in šesterce, ki sta ga v Pisanicah rabila on in Dev. Amfibraški dvanajsterc in enajsterc prve variante pesmi *Zadovolne kraync* (Pisanice 1781):

Men' sonce iz straže Hrovske gor' pride,  
In na Koranthanu za hribe zajide,  
Iz burjo me štajerc po zimi hlady,  
Iz Jugam mi Lah po lejt' čêlu puty.

je v Veliki pratiki (ljudski koledar, 1797) nadomestil s štirimi šesterci in prepletom šesterca s petercem:

Od straže Hravaške  
Men sonce gor pride,  
V' vinógrade Laške  
Na večer zajide,  
Z' Beneškiga murja  
Jug čelo poti.  
Od Štajerjov burja  
Per del' me hladi.

Tudi aleksandrijski dvostišji iz Boileaujeve L'Art poétique je Vodnik prevedel v tako obliko (Pretnar 1992), ki je s tem postala nekako programska:

Naj pesem umetna,  
Naj merjena bo,  
Nikdar ni prijetna,  
Ak žali uho.

V Pisanicah še ni konvergence stavčnih in verznihi mej, ki je značilna za 19. stoletje (naj ne dela enjambementov tako pogosto kot Pohlin je Vodniku svetoval Žiga Zois v pismu 4. aprila 1794). Verzne meje so lahko celo sredi naglasne enote in ločijo klitiko od naglašene besede, kot na koncu 1. in 4. verza v Devovem *Paradižu*:

Enkrat Neža je grozila  
Se čez Evo, de pustila  
zmamit' sê skuz kačo je.  
Meneš, prave moš: de st'rila  
**Be** dergači ti; ke b' bila  
V' paradižu namest nje?

lahko pa besedo tudi delijo, kot v Vodnikovi Bohinjski Bistrici:

Vodica vanj za-  
gledana,  
Mlahno prestreže  
Ljubiga.

Funkcijo Devovega evropskega aleksandrinca in Vodnikovega amfibraškega šesterca/peterca je v romantiki zamenjal Prešernov jambski enajsterec (endekasilabo, vendar ne dvodelni). Prešeren je iz romanske pesniške tradicije hkrati z endekasilabom prevzel tudi nekatere kitične (tercina in oktava) in pesemske oblike (sonet). Poleg tradicionalnih (trohejski in jambski sedmerek in osmerek) in novih meril (jambski enajsterec) pa je njegovo najpogostejše merilo naglasni verz s štirimi ikti – štirinaglasni verz oz. naglasni četverec. (Naj ponovim: naglasni verz ima stalno ali predvidljivo spremenljivo število iktov toda variabilen mediktalni interval,

nič- do dvozložen, ter nič- do dvozložen šibki vzglas (v posamezni pesmi vedno samo nič- ali vedno samo enozložen) in izglas.) Prešeren je uporabljal dva tipa štirinaglasnega verza: takega, ki se začne z enozložnim šibkim položajem (tj. večinoma z enim nenaglašenim zlogom) in takega, ki se začne s krepkim položajem (tj. večinoma z naglašenim zlogom); rima je vedno moška, mediktni interval nič- do dvozložen. Štrinaglasni verz je lahko našel pri starejših pesnikih in v Jarnikovem prevodu Schillerjeve pesnitve Graf von Habsburg iz 1821 (Pretnar 1978). Endekasilabo je uporabljal v t.i. visoki poeziji, pesmi z ljudskimi in baladnimi motivi pa so napisane v krajših jambških in trohejskih merilih in naglasnem verzu. Primer Prešernovega štirinaglasnega verza:

Mlad ribič cele noči veslá,  
visoko na nebu zvezda migljá,  
nevarna mu kaže pota morjá.

Več let mu žarki zvezde lepé  
ljubezen sijejo v mlado srcé,  
mu v prsih budijo čiste željé.

Ak' kaki vihar od daleč preti,  
ak' kaki se morski som privali,  
ak' kako mu brezno nasproti reži,

na zvezdo gled'joč vhiti, bo otet;  
mlad ribič od čistega ognja vnet,  
po morju je varno veslal več let.

Enkrat se valovi morjá razdelé,  
prikažejo z' njih se dekleta lepé,  
do pasa morske dekleta nagé. (Ribič)

Naglasni četverec tega tipa ima enozložni šibki vzglas in moško rimo, mediktni intervali pa so včasih eno-, včasih pa dvozložni.

Sočasno je med 1830 in 1833 izhajal drugi slovenski pesniški zbornik – Krajska Čbelica, kjer je poleg Prešerna sodelovalo še ok. štirinajst pesnikov. V njej se verjetno prvič pojavi južnoslovanski deseterec (poslovenjen v trohejskega, v dveh variantah: s cezuro za četrtem zlogom in brez cezure). Cezurni trohejski osmerec in deseterec sta kot južnoslovanski merili uživala precejšnjo popularnost pri nekaterih pesnikih 19. stoletja: Fran Levstik ju je porabil v prevodih nekaterih spevov iz češkega Kraljedvorskega rokopisa (1856), Anton Aškerc pa je v teh merilih pisal balade, romance in zgodovinske epe. V Levstikovem prevodu Kraljedvorskega rokopisa se, kolikor vem, prvič v slovenščini pojavi tudi iregularni silabotonizem (različno dolgi verzi istega metruma, ki nimajo stalnega zaporedja), povrh vsega še nerimani: 4- do 12-zložni trohejski verz v spevu Čestimir in Vlaslav (z nekaterimi ritmičnimi posebnostmi, kot so donaglaševanje šibkega položaja z večzložnicami in podaljševanje in krajšanje šibkih položajev za en nenaglašen zlog: *na ramé počez, denó bruna, sklenó z vezmi* ipd.).

Iregularni silabotonični verz se je do konca 19. stoletja razširil še na ostale štiri v slovenščini uporabljane silabotonične metrumne: na jambe in amfibrahe, redkeje na daktile in anapeste. Najizvirnejša sta bila pri tem Gregorčič in Aškerc. Iregularni verz se je v 19. stol. pojavljal predvsem v stihičnih (na kitice nečlenjenih) pesmih, verzi pa so večinoma skladijsko sklenjeni (meje verzov so meje stavkov ali skladijskih skupin, ki jih veže rekcija in kongruenca), moderna pa je prinesla odstopanja tudi od teh enotnosti: Murnova pesem *Zima* (1900) je strofoidni 4- do 15-zložni jamb; verza »ko lisičja dlaka« in »in zagodrnja« sta v vzglasu skrajšana za nenaglašen zlog (Levstikova svoboščina iz Kraljedvorskega rokopisa), zgrajena sta trohejsko:

Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje  
in sveti Mihael.

Po polju so pospravljeni sadovi,  
listje je požoltelo, trava orjavela,  
po brdih breze žalostno blešče.

Višje nad njimi bori in smereke  
kot lovci mi zeleni čakajo.

Namočena

od ranega dežja je pot. Iznad vode

in črne prsti tam in travnikov

dviguje se sopar. Na desni je smerečje,

na levi gorska pot, rujava, skrita,

ko lisičja dlaka.

Tudi poprešernovski naglasni verz se je postopoma spreminjal. Najpogostejša sta štiri- in trinaglasni (pri Prešernu ga ni) z dvema variantama: vse vrstice v pesmi imajo ali nič- ali pa enozložni šibki vzglas, rima pa je ne le moška, ampak tudi ženska. Pri Aškercu in pozneje Ivanu Cankarju pa se pojavi tudi anapestoidni naglasni verz, torej verz, kjer imajo vse vrstice dvo-zložni šibki vzglas (UU-), ki pa se pogosto tonizira (krepki položaji so natisnjeni krepko):

Hej, bojarji in knezi in kmetje vi!

Kdo iz **vas** ima **tožbo** še **kako zdaj**?

Naj izstopi iz **tolpe** sem **vsak** brez strahu,

saj **zato** sedi **danes** med **vami car**,

da razsoja vam **pravde** pravično **sam**,

da kaznuje **zločin**, a da **ščiti** **krepost**!

(Aškerc: Afanasij Sjemjonovič)

Na prelomu stoletja je v času moderne nastala najbolj svobodna varianta naglasnega verza: s spremenljivim nič- do dvo-zložnim šibkim vzglasom in ravno takim izglasom (izglas je lahko tudi neriman), mediktini interval pa je lahko celo od nič- do trizložen (Murn: Balada; Župančič: Moj dom).

Posebnost 19. stol. je iregularni naglasni verz. To je verz, ki ima stalen začetek (vzglas je dveh tipov: ničzložjen in enozložjen) in konec (ženska in/ali moška rima), jedro pa je različno dolgo (od nič do trije naglasi, ker pa je oblika po mojem nastala

iz naglasnega verza in je pesem mogoče skandirati, bi lahko govorili tudi o iktih, interval med njimi so eno- do dvozložni). Prvič se pojavi v pesmi Frana Levstika (1831–1887) *Umetnik* (1858):

Ko goni te iz mesta, nemirno te ziblje,  
kri bije v preozke bregove srca,  
kaj širi se v tebi, kaj v prsih ti giblje,  
povedati srce ni um ti ne zna.

Zasveti se blisk,  
udari grom!

Razmakne se skale okorne tisk;  
plasti se drobijo, trga se lom;  
iz hrama zemljé pa bobni in šumi;  
razvezana reka buči in grmi,  
v zeleno hiti.

V valovih sonce in luna miglja,  
nad reko se kroži mavra z neba;  
srečuje te lastni obraz iz vodé,  
trgovi in mesta, drevesa goré.

Vodé se budijo,  
plavuti bliščijo  
in ribice semkaj in tja gomezijo.  
Po nebu se ptičji poganja oblak  
in reže s perutmi ujasnjeni zrak,  
in suče se v desni in levo vzigrava,  
krdlo leteče

seda v valove bežeče,  
tam mirno plava.

Mladič, ribič, radosti poln,  
odpenja čoln,  
veslá, za veslom veselo poje  
in meče na mokro mreže svoje.

Ob vodi  
zeleni lovec hodi;  
med biče se umiče  
in pazi in gleda,  
kam otva seda.

Rima je v tej pesmi ženska in moška, vzglas pa šibek enozložni, vendar je na njem včasih tudi naglašena enozložnica (kot je sicer navada v naglasnem in silabotoničnem verzu): »**kri** bije v preozke bregove srca«, »**kaj** širi se v tebi, kaj v prsih ti giblje«, »**kam** otva seda«, »**tam** mirno plava«, enkrat pa dvozložnica: »**seda** v valove bežeče«. Tak tip verza (v obeh variantah: s krepkim in šibkim vzglasom, lahko tudi brez rime) so pogosto pisali pesniki v obdobju moderne (konec 19., začetek 20. stol.); polimetrična pesnitev v obeh variantah in povrhu v štirinaglasnem verzu je Župančičeva *Duma*.



Ta tip verza – ruski raziskovalci mu rečejo čista tonika ali akcentni stih – se v moderni še naprej osvobaja: vzglas postaja svoboden, klavzula je le priložnostno rimana ali sploh nerimana, kar rezultira v svobodnem verzu. Sprva predvsem sintagmatskem (meje verzov se ujemajo z mejami stavkov in mejami skladenjskih skupin oz. sintagem) in stavčnim (meje verzov se ujemajo predvsem z mejami stavkov), v naslednjih desetletjih pa se pojavi še antiskladenjski svobodni verz (meje verzov pridejo pogosto na sredo sintagme, naglasne enote (tj. ločijo klitiko od jedra) ali besede).

Z ekspresionizmom in avantgardo se svobodni verz ustali, vzporedno z njim pa obstajajo tudi mnoge klasične oblike, ki se včasih skrivajo za grafičnim eksperimentom, kot v Kosovelovi pesmi *Kons 5*, ki je dvonaglasni verz (verz z dvema iktoma in nič- do trizložnim šibkim položajem):

Gnoj je zlato  
in zlato je gnoj.  
Oboje = 0  
 $0 = \infty$   
 $\infty = 0$   
A B <  
1, 2 3,  
Kdor nima duše,  
ne potrebuje zlata,  
kdor ima dušo,  
ne potrebuje gnoja.  
I, A.

Od tu naprej so v slovenskem verzu prisotne vse glavne oblike, ki jih je izoblikovala tradicija: od štiristopnega jamba in troheja v značilni štirivrstičnici, jambskoe-najsterskega in modificiranega soneta (ki ga tako kot Prešeren tudi France Balantič (1921–1943) in Valentin Cundrič (1938–) oblikujeta v sonetne vence in celo sonetne vence sonetnih vencev) preko iregularnega jamba (Dane Zajc), naglasnega verza s štirimi ikti do seveda vseh oblik svobodnega verza (stavčnega, sintagmatskega, antiskladenjskega), (neo)avantgardnega verza in konkretne poezije, ki so internacionalne oblike. V takem prostoru je mogoč tudi takole neoavangardistično ravnanje s klasično obliko, kot je Tauferjeva (1933–) pesem iz leta 1972 s šifro/naslovom 230771:

kvišku v vis oblak moke in ta kupa	
merica mednožja vstani lazar su	
če kolo kamen zadovoljivo mu	
ču svetnik se na črkah vaba nujna.	
meteorologija je sadežev	
dokler ptič po drevju skače različno	
treskajo zvezde v zadregi stisk žebļev	
ljubezni vodoravno in navpično	

pokrov zapre čarovnije redile  
 so klas ne more več nazaj veselo  
 jajce vali se smrti ni nič sile  
 ne naprezaj oči na slikah velo  
 cvetje prah vzdiguje jurij kobile  
 ne ustavi ne zajaši je veselo

Kitice so sonetne, verz je enajstzložni in rimani (tercinske rime so take, kot v magistralnem sonetu Prešernovega sonetnega venca; Pretnar 1992), vendar naglasno nedoločen, besede so na mejah nekajkrat dvoumne (podčrtane so besede, ki jih je mogoče brati kot dve besedi ali kot eno, npr.: su če ali suče), skladnja je zelo razrahljana (kohezivnost je šibka, skoraj poljubna).

Po skoraj stoletni prevladi svobodnega verza so v sodobni slovenski poeziji navzoče tri smeri verzne oblikovanja: ob še vedni aktualnosti svobodnega verza se nekaj pisateljev vrača h klasičnim oblikam (klasični soneti Milana Jesiha (1950–) in Miklavža Komelja (1973–)), mogoče pa je izkušnjo s svobodnim verzom (ki se je semantično ispraznil, tako kot ob koncu prejšnjega stoletja klasične oblike) povezati s klasično formo, bodisi silabično, silabotonično ali tonično in ustaviti drugačne semantične možnosti, kot se da razbrati iz Tauferjevega soneta, in morda tudi nove oblike.

### Preglednica: Obravnavani verzifikacijski sistemi in merila

Preglednica kaže merila, ki so omenjena v tem eseju (dramskih meril nisem upošteval ne v besedilu ne v preglednici). V vsaki rubriki so naštetja samo tista merila, ki jih v prejšnjem obdobju ni bilo; npr. v romantiki je med silabotoničnimi samo J11 in obe varianti T10, čeprav so takrat aktualna skoraj vsa merila prejšnjega obdobja in še mnoga druga, ki jih v spisu ne omenjam (naštetja so v Pretnarjevem članku O repertoarju in »pomenu« verzni oblik v slovenskem pesništvu druge polovice 19. stoletja, *Słowiańska metryka porównawcza III: Semantyka form wierszowych*, Warszawa: IBL/PAN, Ossolineum 1988).

obdobje	NENUMERIČNI sistem	NUMERIČNI sistem
ljudska pesem		melični silabizem: trohejski: 7, 8 itd. daktilski: 4, 5, 6, 10 itd.
ljudska cerkvena pesem sr. veka	stavčni rimani verz	
protestantska reformacija		silabizem: 6, 7, 8, 9 itd.
katoliška reformacija		razrahljani silabizem
barok: Čandek Zizenčeli Steržinar		tonizem: heksameter N4 silabotonizem: Amf 11 (6+5)
razsvetljenstvo: Pisanice, Vodnik		silabotonizem: J 6, 7, 8, 12(6+6), 13(6+7), T 4, 7, 8, An 7, Amf 5, 6, 11/12(6+6)

romantika (Jarnik, Prešeren, Čbelica)		silabotonizem: J 11, T 10, T 10(4+6)
tonizem: N3, N4		
2. pol. 19. stol.		silabotonizem: T8(4+4), An; Iregularni silabotonizem: T, J, D, Amf, An; tonizem: anapestoidni N4; irregularni N
moderna	stavčni in sintagmatski SV	
po moderni	vizualna pesem, antiskladenjski SV	»maskirani« naglasni verz avantgarde, taufferjevski enajsterec

Legenda: T trohej, J jamb, D daktil, Amf amfibrah, An anapest, N naglasni verz, SV svobodni verz; številka pomeni število zlogov, pri naglasnih merilih število iktov, + pa cezuro; T10(4+6) je torej trohejski deseterec s cezuro po 4. zlogu, N4 je naglasni četerec.

#### LITERATURA

- Mihail L. GASPAROV, 1989: *Očerk istorii evropejskogo stiha*. Moskva: Nauka.
- Ivan GRAFENAUER, 1973: *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Celje: Mohorjeva družba.
- Tone PRETNAR, 1978: Metrika prevoda. *Slavistična revija* 26/1.
- – 1992: V verzih po slovensko. 28. seminar slovenskega jezika, literature in kulture Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Jurij SNOJ, 1992: Muzikološki vidik stiškega rokopisa. *Stiški rokopis: študije*. Ljubljana: Slovenska knjiga.

#### SUMMARY

Slovene poetry has been written in five versification systems: (1) the folk sacral and secular poem set to music or the so called melic verse; (2) 16th c. Protestant syllabism (Trubar, Krelj, Juričič, Dalmatin) and loose (approximate) syllabism of the Catholic post-Protestant poetry (the Catholic reformation of the 17th c., e.g., Matija Kastelic); (3) tonic verse, which was formed as the Slovene reception of the ancient hexameter and pentameter in the 17th and 18th cc. (Janez Čandek, Jožef Zizenčeli); (4) syllabotonic verse, which began in the first half of the 18th c. (Mihael Paglovec) and predominated the entire 19th c.; (5) free verse in the 20th c.



## UJEMANJE BESEDNEGA NAGLASA IN MELODIČNEGA POUĐARKA V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI IN PESMI SLOVENSKIH PROTESTANTOV

Verz protestantskih pesmi se je moral zaradi melodije, po kateri se je pesem pela, podrediti melodičnemu poudarku. V članku sem pogledal, kolikšen je delež melodičnih poudarkov, na katere pade (potencialno možen) naglašen zlog besede in kolikšen je delež melodičnih poudarkov, ki postavijo poudarek na zlog besede, ki ga v govoru ne bi mogel imeti. Obdelal sem avtorsko pesem slovenskih protestantov, slovensko ljudsko pesem in predreformacijsko pesem, ki so jo protestanti prevzeli v svojo pesmarico.

The verse of Protestant songs had to follow the melodic stress because of the melody a particular song was set to. In the present article the author investigates the share of melodic accents that overlap with (potential) word stress and the share of melodic accents that place the stress on the word syllable that in spoken language could not carry the stress. The author treats the authorial Slovene Protestant song, Slovene folk song, and the pre-Reformation song that was adopted by the Protestants for their songbook.

1. Pomembna lastnost protestantskih pesmi, ki so se ohranile v pesmaricah 16. stoletja, je, da so bile to pete pesmi. Ohranile so se tako melodije kot besedila, zato je mogoče raziskati, kako se je besedni naglas pesmi ujema s poudarjenimi dobami v melodiji.

Raziskovalci metrike slovenskih protestantskih pesmi ugotavljajo, da so se protestanti »ravnali /.../ po muzikalnem, ne po besednem naglasu. Ni jih motilo, ako je muzikalni naglas, ki ga je zahtevala notacija, nasprotoval besednemu naglasu.« (Kidrič 1929: 83), prihaja torej do pojava, da »muzikalni naglas pogosto nasprotuje besednemu« (Grafenauer 1980: 416). Vendar je melodija, ki je v petih pesmih nosilka ritma, to marsikdaj skrila (Gspan 1978: 30; Rupel 1966: 24). Upoštevati moramo seveda, »da so nekateri naglasi, ki nanje naletimo ob ritmičnem čitanju in se nam danes zde prisiljeni, bili v 16. stoletju pravilni, ker so jih splošno govorili« (Rupel 1966: 24, podobno tudi 1956: 229).

2. Za gradivo sem si izbral nekatere avtorske (v nadaljevanju bom ponekod kljub temu, da so mnoge delane po nemških predlogah, zapisal 'izvirne') pesmi slovenskih protestantov, objavljene v Dalmatinovi pesmarici leta 1584 (sam sem uporabljal faksimilirano izdajo: Slovenska protestantska pesmarica, Ljubljana: MK, 1984), prav tako nekatere tam objavljene pesmi iz predprotestantskega izročila, ki so jih protestanti nekoliko popravili (naslovnjene s »ta stara«, v nadaljevanju tudi 'popravljen'), ter nekaj ljudskih pesmi iz 3. dela Slovenskih ljudskih pesmi (Ljubljana: SM, 1992), vse pisane v 4/4 (oz. kakšnem drugem dvodelnem) taktovskem načinu.

Če zapišemo poudarjene in nepoudarjene dobe v melodiji z oznakami, ki so v rabi pri opisovanju verza (= metrično poudarjen zlog oz. poudarjena doba, u = metrično nepoudarjen zlog oz. nepoudarjena doba), lahko zapišemo 4/4 takt (in vse dvodelne taktovske načine) kot jamb ali trohej (odvisno od predtakta):

- u - u / - u - u / itd. (brez predtakta, trohej)  
u / - u - u / - u - u / itd. (s predaktom, jamb).

Pri izbranih pesmih sem preštel, v kolikšni meri se besedni naglas (BN) ujema z melodičnim poudarkom (MP), se pravi, v kolikšni meri besedni naglas in melodični poudarek sovpadata (metrična shema besedila se pokriva z metrično shemo melodije), v kolikšni meri prihaja do prenosa naglasa (PN; BN pade na nepoudarjeno dobo; metrični shemi sta si navskriž), v kolikšni meri prihaja do donaglaševanja večzložnice (DV; poudarjena doba pride na položaj v večzložnici, ki bi naglas potencialno lahko imel) in v kolikšni meri do donaglaševanja enozložnice (DE; nenaglašeni enozložnici se pripiše poudarek, ki ga potencialno lahko nosi).<sup>1</sup> Pri prvi (BN = MP), tretji (DV) in četrti kategorije (DE) lahko govorimo o regularnem ujemanju, pri drugi (PN) pa o neregularnem ujemanju besednega naglasa in melodičnega poudarka.

Pri ljudskih pesmih, ki so iz gorenjske, dolenjske in štajerske narečne skupine, sem upošteval narečni naglas (marsikdaj je bil označen že kar v knjigi), nisem torej naglaševal knjižno. Mislim, da sem se tako približal dejanskemu uresničevanju besednega naglasa v pesmih.<sup>2</sup>

2.1 Izkazalo se je, da je delež regularnega ujemanja besednih naglasov in melodičnih poudarkov (BN=MP, DV DE) v ljudski pesmi (94,6 %) kar za dobrih 30 % večji od ujemanja v avtorskih protestantskih pesmih (61,3 %). Neregularnega ujemanja besednih naglasov z melodičnimi poudarki (PN) pa je obratno v ljudski pesmi (5,4 %) kar sedemkrat manj kot pri izvornih pesmih protestantskih avtorjev (38,7 %).

Pri ljudski pesmi torej besedni naglas neprimerno bolj sovpada z melodičnim poudarkom kot pri avtorskih protestantskih pesmih. Navedimo ob tem še Kidričevo trditev, da »/m/etrika /protestantskih, op. P.S./ cerkvenih pesmi /.../ ni v skladu z okoliščinami, da so slovenski protestantski pisatelji poznali slovensko posvetno in nabožno narodno pesem«. (Kidrič, 1929: 83)

Popravljen pesmi pa dajejo vmesen videz: na 75,2 % melodičnih poudarkov pade besedni naglas, donaglašena eno- ali večzložnica, pri 24,8 % melodičnih poudarkov pa gre za prenos naglasa (neregularno ujemanje BN in MP).

Zanimivi so tudi rezultati odstopanj med posameznimi pesmimi. Pri ljudskih pesmih se besedni naglas in melodični poudarek ne ujemata v 2,2 % do 8,1 %. Pri

<sup>1</sup> Načeloma pripada eni dobi v melodiji en zlog besedila. Večkrat sem zaključne tone v frazi (po posvetovanju z etnomuzikologom doc. dr. Markom Terseglavom) štel za nepoudarjene (temu ustrezno tudi besednega naglasa na taki dobi nisem upošteval). Vekrčat je en zlog pesmi pet čez dve dobi (redko čez več), praviloma je prva, kamor pade zlog, poudarjena, in druga, kamor se vokal razvleče, nepoudarjena; v takem primeru sem tako v metrični shemi melodije kot besedila štel to kot poudarjeno in nepoudarjeno mesto (- u). Posebej pri ljudskih pesmih pa se pojavi kdaj (v predtaktu) dodaten zlog in s tem dodatna nota v melodiji; ker so to praviloma nepoudarjene dobe, jih nisem štel kot kršitev metrične sheme melodije oz. besedila.

<sup>2</sup> Zanimivo, da je pri upoštevanju knjižnega naglasa prišlo v enem primeru do približno takega procenta neujemanja BN in MP kot pri predprotestantskih pesmih, ki so jih protestanti mestoma popravili.

izvirnih protestantskih pesmih je razpon neujemanja med 35,0 % in 42,5 %; pri popravljenih pa med 17,8 % in 31,5 %.<sup>3</sup>

3. Zaključek. Dobljeni rezultati kažejo, da se besedni naglas pri ljudskih pesmih v mnogo večji meri regularno ujemajo z melodičnimi poudarki kot pri avtorskih pesmih slovenskih protestantov oziroma da se pri avtorskih pesmih ritmična uresničitev besedila in metrična shema melodije v dobršni meri ne skladata: ritmična uresničitev krepkih pozicij v besedilu se kar v dobri tretjini primerov ne sklada z melodično poudarjenimi mesti melodije. Avtorska protestantska pesem je pri oblikovanju verza v precej večji meri upoštevala ritem melodije (melodični poudarek) kot pa ritem besedila (besedni naglas).

Za popravljene pesmi iz predreformacijskega časa pa bi glede na dobljene rezultate zares lahko rekli, da so jih naši protestanti mestoma le popravili, ne pa v celoti napisali na novo.

Kot zanimivost izkušnja, ki pa je prav zaradi svoje drobnosti le zanimivost: ko sem par taktov ene od protestantskih pesmi pel študentov, sem opazil, da prenos naglasa (tj. neujemanja BN in MP) niso opazili oz. jih ni motil.

Razpredelnica 1: Delež (v %) ujemanja besednega naglasa z melodičnim poudarkom, prenosa naglasa, donaglaševanja več- in enozložnic glede na število melodičnih poudarkov.

	št.MP	BN=MP	PN	DV	DE
ljudske	500	73,6	5,4	9,2	10,8
izvirne	504	48,0	38,7	6,6	6,9
poprav.	497	56,1	24,8	7,7	11,5

Razpredelnica 2: Delež (%) regularnega (BN=MP, DV, DE) in neregularnega (PN) ujemanja besednega naglasa z melodičnim poudarkom.

	regular.	neregular.
ljudske	94,6	5,4
izvirne	61,3	38,7
poprav. <sup>4</sup>	75,2	24,8

<sup>3</sup>Ta, zadnji delež odstopanja BN in MP (31,5%) pripada Ta staremu pasionu. Grafenauer (1980: 418) v nasprotju s Čerinom domneva, da ni ljudski, da torej ni samo popravljen. Sam sem ga zaradi primerljivosti rezultatov uvrstil med obravnavane pesmi v skupino popravljenih: po procentu neregularnih verzov, tj. verzov, ki jih kitična zgradba ne predvideva (10,9%; pri izvirnih protestantskih je največji 8,3%, sicer je manjši), se namreč bolj približuje skupini pesmi, ki so jih slovenski protestanti prevzeli iz predprotestantske tradicije in jih samo popravili. Je pa res, da ga delež neujemanja besednega naglasa in melodičnega poudarka bolj približuje skupini izvirnih protestantskih verzifikacij.

<sup>4</sup>Če Ta starega pasiona ne bi štel za »staro« pesem, bi bil procent neregularnega ujemanja za dobrih 6 % nižji in temu ustrežno višji odstotek regularnega ujemanja BN in MP, kar pa podobe bistveno ne spremeni.

Razpredelnica 3: Delež (v %) ujemanja besednega naglasa z melodičnim poudarkom, prenosa naglasa, donaglaševanja več- in enozložnic glede na število melodičnih poudarkov pri posameznih pesmih.

	št.MP	BN=MP	PN	DV	DE
ljudske					
a	133	74,4	2,2	11,3	12,0
b	96	81,2	3,1	11,5	4,2
c	111	64,9	8,1	3,6	18,9
d	160	74,4	7,5	10,0	8,1
izvirne					
a	144	50,0	37,5	6,9	6,3
b	160	50,6	35,0	7,5	6,9
c	200	44,5	42,5	5,5	7,5
popravljene					
a	180	63,3	17,8	6,1	12,8
b	66	68,2	18,2	10,6	3,0
c	251	47,8	31,5	8,0	12,8

(ljudske – a: Eno pesem čem zapeti b: Hudič popade dušo, c: Duša se je ločila, d: Oh, enkrat je an majer biw (vse iz Slovenske ljudske pesmi, 3. Ljubljana: SM, 1992); izvirne – a: Trubarjeva Hvalimo mi danas Boga, b: Trubarjeva O Jezus Kristus naš Gospod, c: Dalmatinova Gospod Bug je moj zvest pastir; popravljene – a: Ta dan je vsiga veselja (Ta stara božična pejsen), b: Kir hče Bogu služiti (Ta stare deset zapuvidi), c: Kristus naš odrešenik (Ta stari pasijon); melodije za izvirne in popravljene pesmi sem dobil v Čerinovi razpravi (Čerin, 1908))

#### NAVEDENKE

- Josip ČERIN, 1908: *Pesmi slovenskih protstantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih*. Trubarjev zbornik. Ljubljana.
- Ivan GRAFENAUER, 1980: *Iz zgodovine slovenske metrike*. *Literarno-zgodovinski spisi*. Ljubljana: SM. 411–438.
- Alfonz GSPAN, 1978: *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja*. 1. Ljubljana: SM.
- France KIDRIČ, 1929: *Zgodovina slovenskega slovstva: od začetkov do marčne reveolucije*. Ljubljana: SM.
- Mirko RUPEL, 1956: *Reformacija. Zgodovina slovenskega slovstva: od začetkov do romantike*. 1. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: SM. 185–260.
- – 1966: *Slovenski protestantski pisci*. Ljubljana: DZS.

#### SUMMARY

The results of the analysis (on samples consisting of 500 syllables with melodic stress) show that word accent in folk songs to a much higher degree regularly agrees with melodic stress than it does in the songs by the Slovene Protestants, or rather, that in the Protestant songs the accent is much more often assigned to the syllables that in spoken language could not be stressed. Therefore, the verse composition in the authorial Protestant song takes into account the rhythm of the melody (melodic stress) to a much higher degree than the rhythm of the text (word stress). In the view of the results of the analysis it would be reasonable to assume that the revised songs from the pre-Reformation era originate in the pre-Reformation era and that the Protestants only revised them here and there.



## VPRAŠANJE O LITERARNOSTI – NEKAJ UVODNIH OPAŽANJ

Vprašanje o literarnosti prizadeva tudi identiteto *literarne* teorije kot avtonomne discipline. Literarnost ni niti invariantni snop »notranjih« lastnosti vseh besedil, ki veljajo za literarna, niti samo »zunanja«, družbena konvencija. Opredelimo jo lahko kot učinek besedila v literarnem sistemu, mogoč samo na podlagi paradigem in konvencij iz literarnega kanona.

The question of literariness concerns, among other things, the identity of literary theory as an autonomous discipline. Literariness is neither an invariant cluster of »internal« properties of all texts that are considered literary, nor it is merely an »external,« social convention. It can be defined as the impact of a text in a literary system, which is only possible on the basis of paradigms and conventions from the literary canon.

Ko se literarni teoretik – najverjetneje tisti, ki ga vodi v moderno, formalistično izročilo vpisani Jakobsonov fenomenološki imperativ, da bodi predmet literarne vede »literarnost«, ne pa vsakršnosti, ki so kakor koli povezane s književnostjo<sup>1</sup> – trudi ugotoviti, kaj je literatura, njeno »bistvo«, po čem se besedila, ki jih imamo za umetniška, ločijo od ostalega sporočanja, oziroma kaj jih prekvalificira v besedne umetnine, se ne sprašuje samo o predmetu svoje obravnave. Kljub navidez neprižadeti razdalji do objektiviziranega jezika, ki ga skuša razločiti od druge pojavnosti, teoretik s spraševanjem že tudi išče opravičilo za obmejitev fevda, na katerem lahko gospodari s svojimi razlagalnimi orodji in načrti; zato vprašanje o literarnosti posredno meri tudi k samemu spraševalcu kot izpostavi čisto posebne govornice, ki ima v kulturi natanko določene, institucionalno podedovane vloge.

Literarna teorija – stroka, ki se ukvarja ravno z občestni leposlovja kot domnevno specifičnega sporočevalnega področja, temeljno drugačnega od jezikov religije, prava, politike, družabnosti ipd. – se je razvila in institucionalno uveljavila pravzaprav šele v 20. stoletju (zlasti v vplivnimi priročniki, kakršna sta knjigi Borisa Tomaševskega *Teorija literatury. Poëtika*, 1925, ter Renéja Welleka in Austina Warrena *Theory of literature*, 1942), izšla pa je iz izročila stare poetike in retorike.<sup>2</sup> Toda tidve sta od Aristotela naprej premišljevali, opisovali, klasificirali in normirali bodisi ožje bodisi širše področje izražanja od tistega, ki ga kakih dvesto let pojmuje kot besedno umetnost oziroma literaturo, napisano in brano pretežno z estetskimi nameni: poetika se je ukvarjala s pesništvom, kamor npr. pripovedna proza ni sodila, retorika pa je gojila in preučevala večščino, umetnost (v pomenu *téhnē* ozi-

<sup>1</sup> Roman Jakobson, *Novejšaja rusckaja poëzija*, Praga, 1921, 11. Tudi v: R. Jakobson, *Rabory po poëtike*, Moskva, 1987, 272–316.

<sup>2</sup> Anton Ocvirk, *Literarna teorija*, Ljubljana, 1978, 6–12. Horst Albert Glaser, *Literaturwissenschaft und Textwissenschaft*, 15–23, *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft*, ur. Heinz Ludwig Arnold, Volker Sinemus, München, 1990, 15–30. Janko Kos, *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, 1994, 14–17.

roma *ars*) vsakršnega javnega nastopanja, ne zgolj tistega, navdahnjenega od umetniških muz. Od poetike in retorike, disciplin, preskušanih v tisočletjih šolanja, študija in razvijanja jezikovnoizraznih praks, je literarna teorija prevzela niz problemov in pojmov (npr. načela predstavljanja ali mimezis, topiko, dispozicijo, zvrsti in vrste, dikcijo, trope in figure, metriko), vendar jih je programsko osvobodila od praktično-normativnih vidikov in jih vpela v drugače motivirano in z novo epistemo podloženo sistematiko – predpostavljala je že zavest o umetnosti kot posebnem in avtonomnem, tj. po lastnih zakonih ravnajočem se sestavu družbenega občevanja. Ta spoznanja so od razsvetljenstva naprej izviral iz filozofije umetnosti oziroma estetike: poleg Batteuxevega speljevanja vseh »lepih umetnosti« na eno samo, imitacijsko načelo in Schillerjeve ideje, da si umetnost »sama sebi ustvarja zakone«, je imel seveda ključen pomen Kantov pojem lepote in estetskega doživljanja kot kontemplativnega uživanja, prostega praktičnih interesov.<sup>3</sup> Estetika je reflektirala in s svojim prenikanjem v ideologije in njene naprave delno tudi spodbujala enega izmed dveh velikih preustrojev tradicionalne Evrope – spreminjanje iz stanovske razslojitve v funkcionalno razčlenitev moderniziranih meščanskih družb, v katerih je različnim »lepim umetnostim« pripadla vloga edinih preostalih varuhinj razpadajoče celostnosti posameznikove bivanjske izkušnje (v luči drugega velikega procesa, oblikovanja nacionalnih istovetnosti, pa so umetnosti potrjevale individualnost in ustvarjalno zmožnost kolektivnega individua, »duha naroda«).<sup>4</sup>

Predmet in metoda (literarnost in literarna teorija) torej drug drugega vzpostavljata in vzdržujeta: vprašanje o posebnosti, »bistvu« literature se je lahko z vso doslednostjo zastavilo šele v okvirih specialne stroke, literarne teorije, ta pa je postala samostojna, od predpisovanja in praktičnih ciljev odvezana disciplina šele tedaj, ko so bile tudi leposlovne zvrsti in vrste – vsaj v svojih najbolj reprezentativnih legah in načelnih utemeljitvah – že osamosvojene, avtonomne, uzakonjene pod vladavino novega, enotnega pojma literature kot besedne umetnosti. Če stroka sama pred sabo upravičuje svoj pomen v duhu odličnega izreka Emila Staigerja – češ da nam pomaga dojeti tisto, kar nas je pri branju umetnine prevzelo<sup>5</sup> – ali kako drugače (s preglednostjo, jasnostjo, obvladovanjem zamotane in neskončno različne pojavnosti, z razvijanjem najbolj pretanjene bralske sposobnosti in subtilnosti razumevanja drugega in drugačnega), pa je njena vloga z metakritičnega stališča lahko videti tudi dokaj prozaična: da predvsem med visoko izobraženimi izvedenci, prek šolskih naprav pa tudi v širšem krogu bralcev pomaga zasejati in vzgojiti razlagalni jezik, ki s svojim pojmovnikom in miselnimi postopki ostri njihov čut za posebnost (tudi izjemnost) književnosti kot umetnosti,<sup>6</sup> zmožne, da po

<sup>3</sup>Władysław Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmova: Umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj, dodatak: o savršenstvu*, prev. P. Vujičić, Beograd, b.l. [1985], 23–30.

<sup>4</sup>Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt na Majni, 1989, zlasti 25, 282–283.

<sup>5</sup>Nav. po: Peter Rusterholz, *Verfahrensweisen der Werkinterpretation*, 344, *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft*, 341–357.

<sup>6</sup>Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, 1983, 200–203.

svojih lastnih načelih stopnjuje, presega, izkorišča in predeluje vse ostale družbene jezike in vanje vpisano kulturno vednost, izkušnjo. Literarna teorija je s tem, da se je spraševala, kaj besedilom daje pečat literarnosti, pravzaprav svoj »predmet« zainterresirano soustvarjala in z njim opravičevala svoj obstoj ter pojme, metode in izrazje, ki jih je razvila; znotraj nacionalnih filologij, kamor je bila do razmeroma poznih ustanovitev univerzitetnih komparativistik zvečine institucionalno umeščena, pa je bila zadolžena za odkrivanje in potrjevanje estetskih univerzalij »svetovne književnosti« v matični slovstveni zgodovini oziroma – povedano v nekoliko drastičnih besedah – za dokazovanje kolonizatorske moči ali protikolonialistične odpornosti nacionalne literature.

Če je umetniški in teoretski modernizem – z izjemo avantgard – s svojim formalizmom, esteticizmom in fenomenološkim redukcionizmom do kraja prignal in povzdignil zamisel o avtonomiji (besedne) umetnosti in literarnega dela, pa se v zadnjih tridesetih letih med simptomi postmodernega razpadanja totalitet (»velikih pripovedi«) in razstavljanja metafizično utemeljenih bistev kaže naraščajoči dvom o tem, da je mogoče z gotovostjo trditi, kaj je bistvo literature, in v vsakem literarnem delu – kolikor to je oziroma hoče biti – spoznati ter dokazati občo literarnoumetniško strukturo. To je svojska uresničitev zloglasne Heglove napovedi o koncu umetnosti. Dobro polovico tega stoletja so si namreč literarni teoretiki vzporedno z modernimi umetniškimi tokovi (npr. z abstraktnim slikarstvom) prizadevali utemeljiti misel o posebnosti besedne umetnosti. Zagovarjali so njeno načelno ločenost, drugačnost od ostale resničnosti, pa tudi – včasih niti ne naravnost – njeno pridvignjenost nad osebnimi, družbeno-zgodovinskimi, političnimi in gospodarskimi profanostmi. Zdaj pa si kar sledijo različno utemeljene »dekonstrukcije« enovitega pojma literatura, relativizacije mej med umetnostjo in neumetnostjo.<sup>7</sup> Na eni strani teoretiki bolj zgodovinsko-recepcijskih in socioloških usmeritev opozarjajo, da je literarnost zgolj ena izmed družbenih konvecij, predpostavk oziroma pričakovanj, ki so ozadje ali okvir našemu dojetju besedil, nikakor pa ni njihovo notranje bistvo; tako kot literaturo obravnavamo besedila, ki niso niti mogla biti napisana in v svojem času razumljena kot »čista« besedna umetnost (npr. stara atiška komedija, ki je bila sicer vrsta »poezije«, a nerazdružno povezana z dionizijskimi praznovanji, torej ni imela samo vloge, ki ji danes pravimo estetska). Iz teh logov prihajajo tudi številna in duhovito prepričljiva branja, ki celo v na videz najtenkočutnejši beletristiki razkrivajo sledi stvarnih, neumetniških interesov, ideologemov, nezavednih vzgibov in želj, oblastništva ipd. Po drugi strani pa ravno lingvistika, ki naj bi po Jakobsonu zagotavljala objektivno razpoznavanje literarnosti v samih besedilih (in tudi odgovorila na vprašanje, »kaj je tisto, kar verbalno sporočilo spremeni v umetnino«),<sup>8</sup> čedalje bolj posluša prevladujoče glasove pragmatike in pristaja na tezo, da so vse jezikovno-slogovne poteze, ki naj bi imanentno razločile leposlovno besedilo od neleposlovnega,

<sup>7</sup> Antonio García-Berrio, *A Theory of the Literary Text*, Berlin, New York, 1992, 25–27, 39–44.

<sup>8</sup> Roman Jakobson, *Lingvistika in poetika*, prev. Z. Skušek-Močnik, 149–150, *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana, 1989, 147–190.

močno razširjene tudi v neumetniški komunikaciji, tako da o literarnosti vendarle odločajo le *okoliščine* nekega govornega dejanja.<sup>9</sup> Tudi poststrukturalistični »retoriki« lastnosti literarnosti (recimo, trope, fikcijskost in zgodbotvorje) prepoznavajo na drugih področjih, npr. v filozofiji (Jacques Derrida, Paul de Man) ali zgodovinpisju (Hayden White); še več – ob zgražanju nekaterih »trših« znanstvenikov sami ustvarjajo zmes leposlovja, filozofije, hermenevtike in ludistične semiotike, namesto da bi literaturo opazovali.

Paradoks relativizacije vsakršnih bistvenostnih opredelitev literarnosti je, v vsej zanj značilni ostrini, osvetlil Jonathan Culler, ko je po logiki konvencionalistov pojem literatura izenačil z logičnim položajem pojma plevel: plevel je rastlinje, ki nima neke skupne botanične značilnosti, »bistva«, temveč je pomenski obseg pojma odvisen od (škodljive) *vloge* tega rastlinja v neki družbi oziroma njeni (poljedelski) kulturi, torej od konvencije, po kateri ljudje z rastlinjem ravnavajo ali nanj gledajo.<sup>10</sup> Culler iz tega upravičeno sklepa, da bi na podlagi pojmovanja literarnosti kot zgolj konvencije, po kateri se družba in njeni udje lotevajo besedil, postala literarna teorija odveč, saj bi občosti književnosti ustrežnejše pojasnjevale sociologija, antropologija ali zgodovina.<sup>11</sup> Zares so se že našli literarni teoretiki, ki se rade volje podpisujejo pod osmrtnico prilastka literarna. Takole razmišljajo (posebno izzivalno npr. Terry Eagleton): če ni legitimnih mej med literaturo in drugimi diskurzi, če je torej književnost le nekakšna ideološka fikcija, konceptualno pokrivalo raznorodnih žanrov, zgodovinsko proizveden konstrukt z omejenim rokom trajnosti, potem se tudi teoriji ni treba več kititi ali obremenjevati s pridevnikom literarna, ker pač vsa besedila – od soneta do obtožnice – upravičeno razlagamo z enakim pojmovnim orodjem.<sup>12</sup> Literarna teorija se tako po obdobju problematiziranja svojih lastnih premis in predmeta raziskav sama ukinja (Igor Smirnov)<sup>13</sup> oziroma se izliva v morje Teorije (družboslovja, komunikologije, semiotike, študij diskurza, nove retorike, kritične teorije, tekstologije, raziskav občil ipd.).

Vidimo torej, da je vprašanje o literarnosti povezano z vprašanjem obstoja ali razpusitve *literarnoteoretske* discipline. To pa ne pomeni, da se je nujno treba pridružiti lamentacijam o krizi literarne vede kot *literarne* vede, saj za naše bivanje in za življenje znanstveno-pedagoških ustanov res ni prav usodno, ali svoje teoretske (ne)veščine prakticiramo kot ekskluzivni skrbniki leposlovja – to bi bržkone znalo preživeti tudi z manj refleksivne bleščave in izvedensko podprte javne veljave, se pravi, brez rojev profesorjev, raziskovalcev, učiteljev in učencev literarnoteoretičnih metajezikov – ali pa jih na primer uporabljamo tudi za kritično razumevanje retoričnih, slogo- in zgodbotvornih strategij politikov, novinarjev, oglaševalcev, filmskih režiserjev, modnih kreatorjev ali filozofov.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> A. García-Berrio, n. d., 39–40.

<sup>10</sup> Jonathan Culler, *La littérarité*, 32, *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*, ur. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Pariz, 1989, 31–43.

<sup>11</sup> J. Culler, n. d., 32.

<sup>12</sup> T. Eagleton, n. d., 194–217.

<sup>13</sup> Igor Smirnov, *Po puti k teoriji literatury*, Amsterdam, 1987, 6–10.

Kljub temu je vprašanje, ali je literarnost »notranja« lastnost besedila ali samo »zunanja« konvencija (tj. predpostavka, s katero se v danih kulturnih okoliščinah lotevamo pisanja, branja, razumevanja, objavljanja, razpečevanja, obdelovanja in komentiranja besedil),<sup>15</sup> nadvse vznemirljivo, saj zbuja daljnosežne epistemološke dileme (med realizmom, nominalizmom in konstruktivizmom oziroma med hermenevtično in empirično-znanstveno oziroma humanistično in družboslovno obravnavo leposlovja) in ima lahko ne nazadnje kar občutne znanstvenopolitične posledice (v kakšnih institucionalnih okvirih gojiti, razvijati in poučevati teorijo o književnosti, če sploh). V nadaljevanju se bom potrudil pokazati, da sta nezadostna oba pogleda na literarnost, tako esencialistični kot konvencijski, in da je »prava pot«, kot po navadi, kadar »skrajnosti« začenjajo izzvenevati, nekje vmes.

Culler – njegova prenikava in sežeta zastavitev omenjene dileme mi pomeni izhodišče – je sodobne, pojacobsonovske opredelitve literarnosti kot »notranje« lastnosti besedila povzel v dve temeljni skupini kriterijev: za literarna besedila sta značilna posebna raba oziroma urejenost jezika na eni strani in poseben odnos do resničnosti na drugi.<sup>16</sup>

Ob naraščajoči in mnogolični književni ustvarjalnosti danes težko vzdrži koncepcija, po kateri literarni oziroma pesniški jezik v komunikaciji obstaja kot (pod)kod, eden izmed družbenih dialektov oziroma čisto posebna funkcijska zvrst, ki je temeljno različna od ostalih različic knjižnega jezika zato, ker le v njej prevladuje estetska funkcija (to je usmerjanje naslovnikove pozornosti na sam znak, izraz, njegovo konstrukcijo).<sup>17</sup> Že Jan Mukařovský, ki je v moderne diskusije prvi odmevno vpeljal takšno teorijo literarnosti, se je dobro zavedal prepustnosti mej med pesniškim jezikom in drugimi socialnimi, časovnimi in funkcijskimi podkodi jezika. Ugotavljal je, da je pesniškemu jeziku lastna le razmeroma tanka plast »poetizmov«, ostale jezikovne prvine pa si deli z ostalimi zvrstmi in jih iz njih črpa.<sup>18</sup> Toda kljub semiološki ideji, da sta tako umetnost kot pesniški jezik družbeni dejstvi, odvisni tudi od norm, konvencij in vrednot, ter da ju od drugega občevanja ne loči stalna in neprehodna meja, je pesniški jezik vendarle reificiral – obravnaval ga je kot razmeroma samosvoj kod, čeprav z »immanentno« *jezikoslovnimi* kriteriji njegove posebnosti ni mogoče dokazati. Literarnost ne zaznamuje jezika kot (pod)koda »v celoti«, ampak samo nekatera besedila, izjave (ti jezikovni sestav že uporabljajo, aktualizirajo), in še to v posebnih družbenih okoliščinah. Teza o zvrstni posebnosti literarnega jezika bi morda – če takšen jezik razumemo kot medbesedilen pojav – lahko veljala le za slovarje in slovnice izrazil v izročilih ter življenju

<sup>14</sup> Prav v zadnji možnosti vidi smisel stroke pomemben del sodobnih teoretikov od strukturalizma naprej, med njimi tudi Eagleton in Culler v navedenih delih.

<sup>15</sup> J. Culler, n. d., 39–40.

<sup>16</sup> J. Culler, n. d., 34, 41.

<sup>17</sup> Jan Mukařovský, *Estetika jazyka*, 45, *O jazyce básnickém*, 80, *Kapitoly z české poetiky I*, Praga, 1948, 41–77, 78–128.

<sup>18</sup> J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*, 82–83.

literarnih žanrov, vrst ali zvrsti v posameznih obdobjih ali smereh (npr. za »jezik« romantičnega soneta, pesniški jezik 19. stoletja, dekadence ali ekspresionizma).

Veliko prepričljivejše od zamisli o literarnem jeziku kot posebnem podkodu se zdijo ugotovitve, da literarni ustvarjalec v svojem besedilu, pisanim z umetniškimi namerami, jezikovne prvine in vzorce, ki so na izbiro v splošnem jezikovnem sestavu, uporablja in ureja drugače ter z drugimi cilji, kot to počnemo pri sporočanju v standardnem jezikovnem občevarju.<sup>19</sup> Aktualizacija jezikovnih ravnin v besedilu (od zvočne prek oblikovne, besedne, skladijske, pomenske do besedilno-pragmatične) se zato razlikuje od jezikovnih navad praktičnega, znanstvenega oziroma vsakega neumetnostnega sporočanja: bralec v besedilu odkriva ne samo odklone od »normalnega« občevarnega jezika, se pravi, različno figurativnost, znake dodatne – glede na navadne jezikovnosporočajnske konvencije – ali nadredne organizacije zvočnega (ritem, verzna merila, glasovna instrumentacija ipd.), skladijskega (ponavljanje, vzporedje, hiperbaton oziroma »pesniški« besedni red), pomenskega gradiva (metaforo, metonimijo, stopnjevanje, ironijo itn.), ampak predvsem njihovo večjo gostoto, koherentnost oziroma urejenost.<sup>20</sup> To pa pomeni tako večjo pogostost pojavljanja nenavadnih jezikovnih potez v umetnostnem besedilu kot bogatejšo mrežo znotraj- in medbesedilnih razmerij takšnih prvin in njihovih vzorcev.

Iz tega lahko teorija izlušči temeljni težnji literarnoumetniške rabe jezika v besedilu: težnjo k večpomenskosti besed, njihovih zvez in večjih oziroma višjih prvin – ta je nasprotna »ideal« enopomenskosti pri neliterarnih rabah jezika – in usmeritev h krepitvi besedilnega samonanašanja, se pravi, k temu, da bralec postaja pozornejši na sam ustroj, jezikovno podobo besedila, na igro oblik, pomenov in vzorcev v njem, tako da njegovo branje ni več vpeto zgolj v (časovno) premočrtno hlastanje po referencialni obvestilnosti.<sup>21</sup>

V literarnem besedilu je okrepljena pomembna značilnost vsake pisave – v nasprotju z govorom je pisava odvezana od glasu, od neposredne navzočnosti avtorja in ostalih okoliščin izjavljalnega dejanja, kot so govorni položaj, stvarno, kulturnozgodovinsko, politično in psihosocialno okolje, konkretni poslušalec oziroma občinstvo s predvidljivim ali vsaj delno vidnim in slišnim odzivanjem na povedano. Literarno besedilo se že s samim zapisom odlepi od enkratnih sporočevalnih okoliščin, zato pa svojo povednost naveže bolj na tisto, kar se hrani v kulturnem spominu družbe s pisavo. Izjavljalni kontekst v literarnem besedilu kriptično ponikne, ob nobeni ponovitvi, nobenem izmed bolj ali manj množičnih poznejših branj ga ni mogoče z vso gotovostjo restavrirati, sploh pa ne izenačiti z

<sup>19</sup>To pravzaprav retorično idejo so vpeljali ruski formalisti s pojmi potujitev, deavtomatizacija, občutenje forme ipd. (Aleksander Skaza, ur., *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*, prev. D. Bajt, Ljubljana, 1984), za njimi pa Jan Mukařovský (aktualizacija) in velik del strukturalne stilistike.

<sup>20</sup>A. García-Berrio, n. d., 39–79. Henryk Markiewicz, *Karakteristike literature, Glavni problemi literarne vede*, prev. N. Jež, Ljubljana, 1977, 45–55.

<sup>21</sup>A. García-Berrio, n. d., 52, 61, 64–65, 70. Umberto Eco, *Die ästhetische Botschaft, Einführung in die Semiotik*, prev. J. Trabandt, München, 1988, 145–167.

bralčevim kontekstom. Spričo takšne »depragmatizacije«<sup>22</sup> književnega besedila upadeta oziroma mutirata tudi zunajbesedilno nanašanje in performativnost jezikovnih znakov v njem; pisec, oblikovan v tovrstni tradiciji pisanja, pa poskrbi, da kot protiutež pragmatiki izkoreninjenosti, »neuporabnosti« besedila zaživi njegova prostost – tako se okrepijo, prepletejo in pomnožijo medsebojne vezi jezikovnih znakov v besedilu, pomeni pa se porajajo še z medbesedilnim nanašanjem na literarno izročilo in priklicevanjem avtorjevega izvirnega družbenokulturnega časoprostora prek simptomatičnih besedilnih, znakovnih dokumentov.

Literarno besedilo, odtrgano od avtorja, mora biti – ravno zaradi izjavljalnega konteksta, poniklega v znakovne vrtnice – samo deležno posebne prejemnikove pozornosti in tršega hermenevtičnega dela. Bralec pa zaradi uprostorjenosti, tvornosti zapisa oziroma tihega nareka fetišizma Knjige (vcepljajo mu ga ideološki mehanizmi kulture) doživlja besedilo še kot sklenjeno celoto, v kateri ni nič naključnega, tako da mu v njej jezikovni vzorci, ki jih v »navadnem jeziku« ne bi niti zaznal, součinkujejo z drugimi prvini, ustvarjajo vzporednosti, enakoličja, vsaj konotacijsko pa mu spregovarjajo tudi povsem formalne prvine (npr. kakovost, razporeditev in jakost fonemov).<sup>23</sup>

Depragmatizacija jezikovne izjave v literaturi pomeni prehod med tistimi določnicami literarnosti, ki jih družijo posebna raba jezika, in tistimi, ki nam govorijo o posebnem razmerju književnega besedila do resničnosti. Že Aristotelu samo oblikovni kriteriji niso zadostovali za opredelitev pesniške umetnosti: trdil je, da se zgodovinopisno delo z zapisom v metrumu še ne bi spremenilo v poezijo. Zato je v *Poetiki* na prizorišče evropskega premišljevanja besedne umetnosti pripeljal tudi odmevne vsebinske (mimēsis kot razmerje med pesniškim delom in resničnostjo) in pragmatično-recepcijske kriterije (katarzo kot učinek dramskega dejanja na bralčevo duševnost). Po Aristotelu namreč v nasprotju z zgodovinarjevo zavezanostjo dogodeni resničnosti »pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se bilo lahko zgodilo, se pravi, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi« (9. poglavje);<sup>24</sup> iz te misli so se napajale ne samo teorije o verjetnosti literarnih zgodb, ampak v njej koreninijo tudi vse tiste določnice literarnosti, ki zadevajo razmerje besedilnega do zunajbesedilnega sveta.

Retorično-poetiško izročilo je sicer pesniškost oziroma umetnost dokazovalo pretežno z oblikovno umetelnostjo, od predromantike in romantike naprej pa so znova pridobili na teži vsebinski kriteriji, kot so domišljijškost, izmišljenost, v novejši teoriji predvsem fikcijskost.<sup>25</sup> Fikcija je znakovno ustvarjen, izmišljen svet, katerega resničnosti ni primerno presojati po navadnih spoznavnostnih merilih (npr. po ustreznosti misli zunanjim rečem), ampak po prvinah in zakonitostih, ki so vpisane vanj in so ali različno zvesto posnete po »navadni«, neumetniški logiki, predstavah, spoznavnih okvirih (v duhu aristotelovske verjetnosti) ali pa so od njih

<sup>22</sup>J. Culler, n. d., 34.

<sup>23</sup>J. Culler, n. d., 34, 37–38. U. Eco, n. d., 147–149. A. García-Berrio, n. d., 64.

<sup>24</sup>Aristotel, *Poetika*, prev. K. Gantar, Ljubljana, 1982, 75–77.

<sup>25</sup>Eleazar Meletinski, Sociétés, cultures et fait littéraire, *Théorie littéraire*, 13–29.

zgovorno drugačne, celo njim nasprotne (mitičnost, fantastičnost, alegoričnost, grotesknost itn.). Fikcijski so potemtakem v literarnem besedilu predstavljeni svet (dogodki, dogajanja, stanja, osebe s svojimi govori in duševnostjo, reči, okoliščine, prostor in čas), subjekt, ki ta svet upoveduje (pripovedovalčev, pesnikov glas), in njegova govorna dejanja (kvazisodbe, navidezno referencialno predstavljanje).<sup>26</sup>

Kot ugotavlja Lubomír Doležel, je Aristotelova primerjava med zgodovinopisjem in poezijo (natančneje, njegova zveza »kaj bi se bilo lahko zgodilo«) že v 18. stoletju, ko se je po dobi absolutne prevlade mimetično-imitacijske poetike oblikovala težnja po estetskem upravičenju individualne ustvarjalne domišljije, rabila za izhodišče nove opredelitve razmerja med besedilnim svetom in resničnostjo. Ta misel se je izvila iz prijema vulgarizirane norme posnemanja zunanjega sveta, saj je naravo in avtorja oziroma dejansko in besedilno resničnost postavila v enakovredno razmerje – vzporedno soobstajanje. Johann Jacob Bodmer in Johann Jacob Breitinger, švicarska esteta, sta se oprla na logiko in izvirno ontologijo Gottfrieda Wilhelma Leibniza ter za legitimizacijo poetičnega svetotvorja uporabila njegovo pojmovanje, da so fikcijske zgodbe »mogoči svetovi«, ki obstajajo kot alternative dejanski resničnosti in se ravna po svoji lastni logiki, kronologiji, kozmologiji. Teorija mogočih svetov (*possible worlds*) je sicer za dolgo utonila v pozabo: romantično estetiko je bolj kot razmerje umetnine do stvarnosti zanimala njena ekspresivna vrednost, vezanost na subjekt in duševnost, realizem je rehabilitiral zakonitosti mimetičnosti in verjetnosti, moderna poetika pa je – v polemiki z mimetično estetiko – poudarjala avtoteličnost besedne umetnine, njeno samonanašanje in se manj posvečala problematiki zunajbesedilnih referenc.<sup>27</sup> V spisih Thomasa Pavela, Lubomíra Doležela, Marie-Louise Ryan in drugih je pluralistična ontologija mogočih svetov ponovno postala podlaga za novo obravnavo literarne fikcije.

To, da je literarno besedilo odvezano od svojega izvirnega konteksta in da se lahko v dogajanju in delovanju svojega obstoja različno bralsko konkretizira (in je deležno različnih predstav, razumevanj, konstrukcij smisla, vrednostnih pogledov in presojev), pa zaznamuje njegovo razmerje do resničnosti še na en način, ne le tisti, ki ga razlagajo teorije fikcije. Gre za njegovo referenčno dereguliranost (nedoločnost) in polivalenčnost.<sup>28</sup> Ker znakov in njihovih združb v besedilu avtor (njegov namen, strategija) ne nadzoruje več, ne določa pa jih niti izjavljalna situacija, se lahko bolj prosto, neusmerjeno nanašajo na ohlapneje obmejena, prekrivajoča se predmetna področja. Sočasno ali skozi zgodovino branj znaki priklicujejo več različnih, raznorodnih in včasih celo nezdružljivo oddaljenih kontekstov, njihovi pomeni pa se vcepljajo v raznočasna ali izkušnjsko, družbeno ločena razpravljalna, vrednostna, ideološka, vednostna in imaginacijska področja. Deležni so različnih aksioloških, osmišljajočih perspektiv, saj jih berejo prek raznih sociolektalnih kodov,

<sup>26</sup> J. Culler, n. d., 41–43. H. Markiewicz, Fikcija v literarnem delu in njegova spoznavna vsebina, *Glavni problemi literarne vede*, 99–122.

<sup>27</sup> Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln, London, 1990, 6–7, 39–52.

<sup>28</sup> A. García-Berrio, n. d., 49–52, 66–70.



ideoloških obzorij. Takšna polivalenčnost, vrednostno-vednostna in imaginativna nedoločnost umetniškega besedila vsekakor močno razgibava, »zgošča« njegov smisel, a ga tudi aporetično razstavlja, spodkopava.

Po povzetku in premisleku vodilnih motivov v sodobnih imanentističnih opredelitvah literarnosti je njihovo logiko zdaj treba preskusiti najprej ob besedilu, ki nesporno velja za literarno. Izbral sem pesem Edvarda Kocbeka *Drevo*,<sup>29</sup> ker v njej pesniško označevanje prikrito, a sugestivno govori o samem sebi:

Zaslišim drevo in ga zagledam,  
 ležem pod njegovo senco  
 ali pa ga otopljem in podrem,  
 razsekam ga in položim v peč  
 ali sestavim iz njega brunarico,  
 kar koli storim z njim,  
 vedno ostane drevo,  
 nerazdeljivi, neuničljivi  
 šum vetra podnevi in ponoči,  
 v peči, na ležišču, v senci,  
 med vrsticami v časniku  
 in v dimu med nebom in zemljo,  
 drevo kot senca in počitek,  
 drevo kot zibelka in krsta,  
 drevo kot središče raja,  
 drevo kot šum in tišina,  
 drevo kot drevo  
 in drevo kot beseda.

Beseda *drevo* v tej pesmi se izogiba kakršni koli oprijemljivi zunajbesedilni referenci, celo tisti doživljajski (značilni za liriko), ki besedilni prostor na začetku odpre (»Zaslišim drevo in ga zagledam, ležem pod njegovo senco«), se izmuzne; *drevo* ne označuje lastnosti, zgodbe ali stanja kakšnega konkretnega, posameznega drevesa niti ne zastopa določnega, obmejenega pojma 'drevo' znotraj enega izmed razpravljalnih področij (npr. botanike, sadjarstva, gozdarstva, papirništva). V »navadnem« občevalnem jeziku beseda *drevo* namreč znakovno predstavlja bodisi drevo, na katerega bi se dalo pokazati, bodisi drevo kot pojem. V pragmatiki neliterarnega sporočanja je beseda le označevalec, ki je relevanten toliko, kolikor se ga da uporabiti za obvestilno uravnavanje dejavnosti, s katerimi dojemamo, razumevamo življenjsko okolje ali vanj posegamo – npr. *Glej drevo! Obeta se senca*, ali *Drevo podremo, sežagamo in uporabimo za drva*. Kocbekova pesem pa uprizarja in reflektira ravno literarno de pragmatizacijo. Smisel pesniškega drevesa je izmuzljiv, nedoločljiv, ne da se ga zasidrati v nobenem izmed neumetniških občevalnih kontekstov. Kar nekaj med njimi jih metonimično ponazarja pragmatičnost – gradnjo, kultiviranje, urejanje človekovega bivalnega mikrokozmosa od

<sup>29</sup> Edvard Kocbek, *Zbrane pesmi* 2, Ljubljana, 1977, 86.

zibelke do groba (sekanje, tesarstvo, stavbarstvo, mizarjenje, kurjenje, papirništvo, novinarstvo).

Kocbekov pesniški glas polemizira zoper redukcijo znaka, zoper njegovo določljivo nanašanje; pesem z nizanjem alternativnih možnosti, različnih ontoloških modalitet oziroma pojavnih oblik drevesa in z neposrednimi trditvami sugerira, da smisla pesniškega znaka (»drevesa«) ne morejo izčrpati avtomatizirani pogledi nanj, takšni, ki so se s stalnimi sobesedilnimi povezavami te besede oblikovali v raznih žanrih »navadnega« jezikovnega sporočanja. Kocbekovo drevo namreč označuje neko pojmovno in uporabnostno neulovljivo »drevesnost«. Ta enkratno, zgoljpesniško ustvarjeni, izmuzljivi pomen pa vznikata samo v tem literarnem besedilu, in to z igro alternativnih mogočih svetov in njihovih ontologij (drevo je ali senca ali zibelka ali krsta ali papir ali rajsko drevo ali beseda ali šum ali tišina) in s prežemanjem različnih, celo paradoksalno izključujočih se imaginativnih, predmetnostnih področij ter s križanjem vrednostnih perspektiv, prek katerih je omenjena beseda v svojem občevalnem življenju drsela.

Pesniška pisava obuja zapisani spomin kulture; namesto da bi se vezala na zunanjo resničnost, okoliščine izjavljalnega dejanja, se skuša orientirati v arhivih že ubesediljene izkušnje. Kocbekovo *Drevo* priklicuje in aktivira konotacije, ki jih ima ta beseda znotraj ločenih pomenskih polj, v katere sta se usedli in segmentirali kulturna dediščina in pesnikova izkušnja. Nizajo se konteksti, ki so lahko čisto praktični (drevo kot predmet zaznavanja, prostor počitka, surovina za mizarja in papirničarja ipd.) ali takšni, ki so kot podobe v slovstvenem izročilu dobili simbolne, arhetipske razsežnosti – eksistencialne, religijske, poetične (rajsko drevo, dim, nebo, zemlja, zibelka, krsta, beseda). Literarno besedilo se torej udeležuje tudi imaginacijsko-simbolnih antropoloških univerzalij, s katerimi pripadniki neke civilizacije orientacijsko podlagajo svojo izkušnjo;<sup>30</sup> pesem s svojim enkratnim jezikovno-zgradbenim tkivom tej nadzgodovinski govornici podob podeljuje posebno organizacijo in pomensko-vrednostno osvetlitev.

Kako je besedilo narejeno, da drevo bralcu spregovarja v vsej svoji nedoločljivi večpomenskosti in polivalenčnosti? Odgovor lahko iščemo v njegovi oblikovanosti, ta se namreč odklanja od avtomatizmov jezika »navadnega« sporočanja. Znak dodatne, nadredne urejenosti pesemskega govora je seveda že verz: prozna oblika je načelno s svojo vodoravnostjo odprta v svet in njegove družbene jezike, verzna kodiranost pa poudarja besedilno navpičnico, strukturno paradigmo in tako krepi znotrajbesedilne vezi: vizualno opozarja na enakoličja, vzporedja in nasprotja med besedilnimi sestavinami (te so sicer lahko tudi pomensko raznorodne). Besedilo v nasprotju z »navadnim« jezikovnim sporočanjem razgibava še izrazit ritem – menjavanje zvečine dvo- in trinaglasnih svobodnih verzov, intonacijski lok ene same dolge trdilne, akumulacijsko figurirane povedi, členjene s polkadencami, z anaforami in vzporedji skladenjskih vzorcev oziroma fraz.

<sup>30</sup> A. García-Berrio, n. d., 86–93.

Glede na kakšen strokovni, novinarski ali pisemski zapis na tematiko drevesa v Kocbekovi pesmi, posebno v zadnjem delu, izstopa zlasti pogostnost besede *drevo*; neupoštevanje pravil pronominalizacij ali izpustov besede bi namreč v omenjenih »pragmatičnih« besedilnih vrstah delovalo okorno, če že ne neslovnično. Pri Kocbeku pa ponovitve in paralelistični vzorci besedo vedno znova – kakor da bi šlo vsakič za novo upesnjeno in ne isto, že omenjeno drevo – povezujejo z drugimi konteksti, ne glede na to, ali so ti v dejanskih modelih sveta logično, izkustveno združljivi. Lirski motivi, izvirajoči iz pesnikove bivanjske izkušnje ali onkraj nje, nastopajo celo na način alternativnih pojavitev, torej konkurenčnih ali vsaj vzporednih mogočih (in verjetnih) stanj, potekov dogodkov ali dogajanj. Svet, ki se kot palimpsest vseh teh možnosti izrisuje zgolj v tej pesmi, in govorec, ki ga izreka, sta tako nekaj fikcijskega, nekaj, kar se ne da meriti z vatli stvarnosti (kot resnica ali laž).

Svet v pesmi se zato lahko nanaša predvsem sam nase, saj takšen biva samo v tem besedilu in zaradi njega. Samonanašanje – poetičnost, samorefleksivnost – se simptomatično razkriva ravno na robu besedila, v njegovem končnem delu; ta umestitev je značilna za literarno teleologijo besedilnega smisla (konec daje nov pomen, okvir predhodni celoti). Gre za tautologijo »drevo kot drevo«, ta s stavkom identitete nadomesti prejšnje predikacije (»drevo kot a/b/c«), in metafizijsko zanko »drevo kot beseda«. Drevo v Kocbekovem besedilu namreč vseskozi nastopa ravno kot beseda, označevalec, čeprav je njegova zgoljbesednost prikrita s slikovitimi videzi referentov (tj. fikcijo dreves). Toda ravno kot pesniška, literarna beseda je drevo sposobno neulovljivega presežka smisla.

Kocbekovo *Drevo* potemtakem ustreza vsem glavnim kriterijem, ki besedilu dajejo poteze literarnosti: pesem je na poseben način jezikovno oblikovana, izrazno sklenjena in intenzivno urejena (tako priteguje pozornost nase in omogoča slikovito predstavnost), pesnikov fikcijski zastopnik (lirski subjekt) izreka umišljen svet, amalgamiran iz mogočih, alternativnih »zgodb«, smisel pesmi – simbolizira ga »drevo kot beseda« – pa je polivalenčen, izmuzljiv, saj se besedilo nanaša na raznorodne diskurzivne kontekste. Vse to se zdijo »notranje« lastnosti besedila. Zato bi ob Kocbekovi pesmi lahko trdili, da je literarnost strukturno bistvo, ki se udejanja v vsakem umetnostnem besedilu in je dostopno objektivni teoretični razčlembi.

Nasprotniki esencialističnih opredelitev literarnosti, med njimi na primer Terry Eagleton, pa utemeljujejo, da vse omenjene določnice literarnosti zaznamujejo tudi besedila in žanre, ki jih nikakor nimamo za literaturo.<sup>31</sup> Navadno ne pozabijo povedati, da sta že Mukařovský in Jakobson – kot osrednja glasnika jezikovnega določanja literarnosti – estetsko oziroma poetično vlogo jezika ugotavljala tudi v neliterarnih sporočilih, kot so politični in drugi oglasi (novejši zgled je na primer aliteracijski oglas – zgodbica, v kateri se vse besede začnejo na P – za neko slovensko naftno družbo). Večpomensko in polivalenčno je lahko celo pravno besedilo ali

<sup>31</sup> T. Eagleton, n. d., 1–16.

njegovo posamezno določilo, tako da za zaščito pred iskalci zakonskih lukenj potrebuje avtoritativno, institucionalno tolmačenje. Fikcijski so na primer stripi, pa jih zvečine nimamo za literarna dela; nedeklarirana fikcija se vtihotaplja še v spominško slovnstvo, (avto)biografije in celo v nekatere zgodovinske tekste (saj, kot meni Benedetto Croce, ni zgodovine brez pripovedi). Če se po eni strani literarnost nikakor ne omejuje na dela, ki veljajo za leposlovna, pa se na drugi strani lahko prepričamo,<sup>32</sup> kako *predpostavka*, da imamo opraviti s književnim delom, spremeni naše branje in razumevanje navadne časopisne notice.

*Njegov krik*

Ko je stopil  
k stroju,  
da bi popravil  
senzor,  
se je stroj samo-  
dejno vključil.  
Vinko je sicer skočil  
nazaj, a prepozno,  
saj ga je  
gibljivi del  
stroja stisnil ob  
statični del.

Vest iz črne kronike o nesreči pri delu se zgolj z verzim prepisom temeljito spremeni. Verznost je namreč standarden signal, ki sproža branje po pesniških konvencijah. Zato časniška vest o nesreči pri delu izgubi stvarnostne prilastke in konkretne časovno-prostorske določnice ter se de pragmatizira; namesto da bi se označevanje nanašalo na aktualno resničnost v neki tovarni, se okrepijo tako znotrajbesedilne vezi med jezikovnimi prvinami kot medbesedilna sozvočja »pesmi« s kodi in deli, priklicanimi iz književnega izročila. Zato lahko pretvorjeno novinarsko besedilo beremo kot minimalistično modernistično balado o usodnem novoveškem nasprotju med subjektom in tehniko, med voljo, akcijo in končno ranljivostjo človeka ter brezčutno maščevalnostjo Stroja. Sporočilo smo torej univerzalizirali in v njem iskali globlje, »večne«, na konkretno situacijo nepripete pomene, etiko tragičnosti; podporo za takšno interpretacijo smo lahko »objektivno« odkrili v znotrajbesedilnih semantičnih aranžmajih (na primer nasprotje med gibljivim in statičnim delom stroja, med pokvarjenim senzorjem in uničevalnim delovanjem).

In še drugačen zgled:

novinec v drugi zvezni ligi belišče  
je nedvomno prijetno presenečenje za  
zahodno skupino saj je dalo to moštvo  
vsem zlasti pa favoritom vedeti da se

<sup>32</sup> Sledeči zgled je izbran in razložen po vzoru Gérarda Genetta, *Langage poétique, poétique du langage*, 105–151, *Figures II*, Pariz, 1969, 123–153.

ne misli zadovoljiti samo s povprečnimi dosežki to najbolje kažejo rezultati in uvrstitev na lestvici saj se ta enajsterica med drugim ponaša tudi s tem da je edini neporaženi ligaš med vsemi zveznimi klubi torej nič čudnega da so igralci belišča ob teh začetnih uspehih samozavestni in da so njihove napovedi pred tekmo z aluminijem optimistične z dosedanjo igro kakršno smo prikazali na prvenstvenih tekmah ni razlogov da bi skrivali upanje tudi na popoln uspeh v ljudskem vrtu je izjavil eden najboljših igralcev ki se je izkazal preteklo nedeljo jozič

Če bi nam navedeno besedilo kdo prebral, bi brez velikih pomislekov rekli, da sodi v publicistično zvrst. Imeli bi ga za športni komentar (sicer že nekoliko zastarel), v katerem novinar predvideva, kakšne so možnosti nogometnega kluba Belišče za zmago v Mariboru, in skuša svoje spekulacije tudi utemeljiti. Jezik je videti »naraven«, »prozaičen«, brez izstopajočih tropov in figur, sporočilo je enoumno in je nemara lahko pomagalo bralcem pri čisto praktičnih interesih (na primer pri izpolnjevanju športne napovedi), besedilni svet pa se nanaša na znane, čeprav danes že odmaknjene realije iz nogometnega življenja. Če pa (z)vemo, da smo pravzaprav poslušali pesniško delo Tomaža Šalamuna,<sup>33</sup> vse te »notranje« lastnosti dobijo povsem drugo osvetljava, njihova vloga se spremeni.

V nasprotju s Kocbekovim *Drevesom* postane v tem primeru pri ugotavljanju literarnosti odločilen izjavljalni in sprejemalni kontekst besedila – v kakšnih okoliščinah, s kakšnimi namerami in kako nam je predstavljeno, v kakšnem okviru in po katerih konvencijah ga beremo. Napotilo za branje je že ime avtorja. Za Michela Foucaulta (*Kaj je avtor*, 1978) je avtor po prevladujočih novoveških družbenih konvencijah ne le lastnik teksta, nosilec avtorskih pravic in varuh njegovega pomena, temveč tudi posebna družbenokulturna funkcija. Prek njega namreč v družbenem komunikacijskem obtoku urejamo, hierarhiziramo, ocenjujemo in razčlenjujemo »vesolje diskurza« (tj. tisto, o čemer se piše, razpravlja, govori).<sup>34</sup> Ob imenu Šalamun se v ustrezno izobraženih slovenskih bralcih tako zbudi niz literarno-kulturnih asociacij, ki izvirajo iz branja znanih avtorjevih del ali pa so povzete po publicistični, strokovni in šolski metaliteraturi ter podobi, ustvarjeni z javnimi občili (intervjuji, razni biografski članki, včasih celo pisma ogorčenih bralcev ipd.); na primer pričakovanje nekonvencionalnosti, igrivosti, nasprotovanja izročilu ter tradicionalnim pojmovanjem poezije in poetičnosti. Občilo, kanal oziroma mesto objave

<sup>33</sup> Tomaž Šalamun, *Namen pelerine*, Ljubljana, 1968, 45.

<sup>34</sup> Donald E. Pease, *Author*, *Critical Terms for Literary Study*, ur. Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin, Chicago, 1990, 105–117.

*Belišča* prav tako odločilno prekvalificirajo njegovo »notranjo« naravo: s premestitvijo iz časopisne rubrike v kontekst pesniške zbirke (*Namen pelerine*, 1968) besedilo postane fikcijsko, de pragmatizirano, saj bralcu, ki mu umestitev in prezentacija besedila sugerirata, da bere literarno delo, ni več pomembno, ali je tisto, kar je v njem zapisano, resnično ali ne.

Poznavanje takšnih sporočevalnih okoliščin pomaga bralcu do besedila vzpostaviti posebno razmerje, obzorje pričakovanj (Hans-Robert Jauß)<sup>35</sup> oziroma sestav predpostavk. Zaradi teh »zunanjih« določnic ga lahko uvrsti v literaturo in ga ne bere po konvencijah športnega komentarka, ampak v skladu z okviri in vodili, ki jih je vaju pri leposlovju. Seveda je *Belišče* s temi konvencijami v zelo opaznem razglasju, tolikšnem, da na ozadju znanih pesniških besedil in kodov tradicije že izgublja sleherni smisel. Njegovo umetniško veljavnost in pomenljivost lahko reši samo to, da se bralec opre na avantgardistične estetske konvencije, na vodila t. i. »ready-made« (na primer Marcel Duchamp, *Vodnjak* 1917; Andy Warhol, *Campbelllova kozerva*, 1968). To je bila sprva izzivalna konceptualistična strategija avantgardistov: praktični, profani predmet predstaviti v okolje, ki je institucionalno prihranjeno za umetniško percepcijo – v galerijo ali muzej; v kontekstu drugih razstavljenih umetnin oziroma zaradi posvečenega prostora takšen predmet dobi novo vlogo (potujitev okolja usmerja pozornost na sicer neopažene likovne kvalitete najdenih predmetov, spodbuja iskanje humornih analogij med vodnjakom in pisoarjem ter izziva kritični premislek o manipulaciji umetnostne institucije). Skratka, vsaka reč lahko postane umetnina, umetnik mora samo poskrbeti za okoliščine, za kontekst, ki potuje, spreminja gledalčevo dojetje predmeta – pomembno je, da stvar de pragmatizira.

Tudi Šalamun je kot pripadnik neoavantgardistične skupine OHO že narejeno publicistično besedilo z nekaterimi manjšimi posegi premestil v estetski, umetniški kontekst: vzporednica galeriji je pri njem pesniška zbirka. V teh okoliščinah doživljamo športni komentar predvsem v njegovi estetski funkciji, opazujemo, kot bi rekel Bahtin, z razdalje prikazano »podobo jezika«, motrimo izraz in »notranjo formo« značilnega načina izražanja, mišljenja, bivanja;<sup>36</sup> Šalamunova manipulacija nas spodbuja, da tudi mi do ikoniziranega sociolektu zavzamemo refleksivno, ironično ali kritično razdaljo. Po drugi strani pa Šalamunov »ready-made« polemično-ironično – in glede na avtorjevo podobo pravzaprav pričakovano – spodkopava tista bralčeva pričakovanja, ki izvirajo iz konvencionalnih, tradicionalnih predstav o leposlovju, poeziji (izbrane, pridvignjene jezikovne stilizacije, kakšne pomembne, usodne teme ali skritega, univerzalnega smisla povedanega). Besedilo učinkuje umetnostno relevantno ravno kot sredstvo za kritično uzaveščanje takšnih pričakovanj – da jih razkrije kot konvencije, ki so družbeno institucionalizirane in posvečene. *Belišče* nam torej z »minus-postopki«, z izzivalno odsotnostjo pričakovanega spregovarja o skriti naravi literarnosti, in to ob sproščujočem, parodičnem smehu.

<sup>35</sup> Hans-Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt na Majni, 1970.

<sup>36</sup> Mihail M. Bahtin, *Teorija romana*, ur. A. Skaza, prev. D. Bajt, Ljubljana, 1982, 108–109, 112, 127.

Bržkone so tudi tovrstna avantgardistična dejanja v teoriji spodbudila razmišljanja o tem, da literarnost ne more biti »notranja« lastnost besedil, temveč prej nekaj »zunanjega«: na podlagi okoliščin, konteksta sprejemanja oziroma po tihem nareku družbenih navad, konvencij in ustanov je besedilom *pripisana*. Potem ko so nas tokovi recepcijske teorije in poststrukturalizma prepričevali o nepravilnosti esencialističnih opredelitev literarnosti oziroma o teoretični nevzdržnosti meje med leposlovnimi in drugimi besedili, je vendarle treba postaviti nekaj preprostih, na videz trivialnih vprašanj. Ali bi se bili na primer pripravljene sprijazniti s tem, da bi – hipotetično – naše bralske potrebe po literaturi, če jih seveda imamo, zadovoljevali s konzumiranjem časnikarskih besedil, natisnjenih kot pesniške zbirke, premlevanjem filozofskih razprav med platnicami romana ali z gledanjem televizijskih omizij, uprizorjenih kot absurdistične groteske? Ali bi na drugi strani sploh poskušali izvleči kaj uporabnega, denimo, iz Kocbekovega *Drevesa*, če bi nanj s podpisom »E. K.« naleteli v stolpcu »Za dom in družino« v kakšni reviji? Če sta ti dve vprašanji bolj ali manj retorični in predpostavljata različice nikalnega odgovora (»Ne.« ali vsaj: »Ne, ne vedno.« ali: »Ne, ne vsi.«), pa je vprašanje, ki ga je v polemiki s konvencionalisti (dekonstrukcionisti, pragmatiki) zastavil Antonio García-Berrio, kljub svoji zdravorazumski preprostosti bolj načelne narave.<sup>37</sup> Če je namreč literarnost samo družbena konvencija, kako neki je nastala; na podlagi česa že tako dolgo vlada soglasje, da so na primer *Božanska komedija*, *Don Kihot*, *Sonetni venec* ali *Kralj na Betajnovi* nedvomno literarna dela, besedne umetnine. García-Berriu ob takšnem razmisleku ni bilo težko sklepati, da mora kulturno-pragmatsko soglasje o tem, kaj je literarnost, temeljiti na snopu razločevalnih potez, jezikovno-oblikovnih in vsebinsko-tematskih, ki so navzoče v umetniških besedilih, tako da jih lahko intuitivno prepoznavamo in s tem besedila pritegujemo v območje leposlovja. Toda zdi se, da krožna logika takšnega odgovora vodi nazaj v aporije esencializma, zato jo je treba dosledneje soočiti z izzivom konvencionalizma. Vrnimo se k zgledu iz Kocbekove poezije.

Kocbekova pesem *Drevo* – v njej smo razpoznali vse simptome literarnosti – sodi v opus pesnika, ki velja za klasika moderne slovenske poezije in je torej cenjen med strokovnim in laičnim bralstvom, naklonjenim leposlovju, poeziji. Kocbekovo literaturo so bralci, kritiki, esejisti, literarni zgodovinarji, filozofi in šolniki s svojimi branji, z metabesedilnimi opisi, navdušenimi ali kritičnimi presojami, z različnimi, tudi nasprotujočimi si interpretacijami, razlagami in podobnim sčasoma, po hujših, politično zaznamovanih perturbacijah, spoznali in pripoznali kot – v danem kulturnem okolju – posebno vredno, vznemirljivo (zbujačo diskusije, revizije, oplajanja) in reprezentativno. Avtor in njegovo delo sta se tako uvrstila v jedro slovenskega literarnega kanona. Književni kanon je spisek del, avtorjev ter nanje vezanih norm, vodil, konvencij in razlag, ki jim – po zaslugi uspeha med bralci in/ali priznanja med elitami, zaradi zanimanja založnikov, izdatnega in prestrega metabesedilnega odziva pisateljev, kritikov, esejistov in znanstvenikov ter izobraževalne in vzgojne »uporabnosti« v šolstvu – v neki kulturi pripade položaj izbranosti, »nadzgodovinskosti« in reprezentativnosti: kanonizirana dela začnejo veljati za vzore, ne le za lepo, pravilno pisanje, za »pravila« ali »značilnosti« književnih žanrov, za etične, spoznavne in druge vrednote, ampak tudi za pojem literatura.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> A. García-Berrio, 42–43.

Gotovo je že dolgo jasno in znano, da literatura v pomenu besedne umetnosti ni od nekdaj in da ni nekaj univerzalnega, ampak je kot koncepcija zgodovinska: je proizvod poetološko-estetske refleksije 18. in 19. stoletja (združevanja treh »naravnih« zvrsti, lirike, epike in dramatike, pod enotna estetska načela, pod skupen pojem umetnosti)<sup>39</sup> in ideološki odvod velikih preustrojev evropskih družb, znotraj katerih se je postopno oblikovalo razmeroma avtonomno, po tipu, vsebinah in funkcijah specifično območje komuniciranja – sistem umetnosti. Morda pa je premalo upoštevano to, da se je pojem literatura vzpostavil na podlagi poetološko-estetskih posplošitev, obdelave, zbiranja in razvrščanja ter prestiža konkretnih, tedaj visoko cenjenih besedil in njihovih »notranjih« lastnosti. To pa pomeni, da se je literarnost kot konvencija oblikovala ob kanonu reprezentativnih besedil – ob t. i. svetovni književnosti in klasikah nacionalnih literatur.

Iz teh razlogov nikakor ni čudno, da v Kocbekovi pesmi prepoznavamo vse poteze literarnosti; pojem literatura je namreč nastal ravno z opisovanjem, razvrščanjem, posploševanjem in normativiziranjem kanonskih del, torej besedil, ki jim pripada oziroma jim je pripadal družbenokulturni položaj, enakovreden *Drevesu*. Literarnost lahko potemtakem definiramo kot *učinek besedila*.

Besedilo lahko takšen učinek uspešno doseže zaradi več dejavnikov, med seboj sovisnih: če je bilo zamišljeno in napisano z namenom, da bi ga sprejemali kot leposlovje, če je bilo temu ustrezno tematsko in jezikovno organizirano, če je bilo objavljeno v občilih, ki vzpostavljajo ali priklicujejo leposlovni milje, in – ne nazadnje – če je bralstvo (s kritiki, esejisti in drugimi pisci metaliterature vred) pri sprejemanju na podlagi vsaj enega izmed omenjenih dejavnikov aktiviralo ustrezna pričakovanja, okvire in konvencije.<sup>40</sup> Učinek literarnosti se poraja v zapleteni (sistemski) komunikacijski interakciji miselnih procesov, metabesedil, dejanj in dejavnosti, ki so povezani z besedili: o literarnosti torej razen fiziognomije samega besedila odloča tudi to, kdo ga objavi in kje, s kakšnimi nameni, kdo ga bere, s kakšno vednostjo in pričakovanji ter kako ga naknadno ali sproti komentiramo, razlagamo, uvrščamo. Zato literarnost kot *konvencija*, izvirajoča iz *immanentnih* lastnosti nekaterih književnih besedil (klasičnih, kanoniziranih, paradigmatičnih), ne more biti trajen in stabilen predikat *vseh* besedil, ki so kdaj veljala ali trenutno veljajo za literarna; prav tako ni vezan zgolj na komaj pregleden korpus, ki ga je naša civilizacija v zadnjih stoletjih zbrala pod pojem literatura, predmet posebnih študijskih disciplin in poučevanja.

<sup>38</sup> Marko Juvan, Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve, 277–289, *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Marko Juvan, Tomaž Sajovic, Ljubljana, 1994, 277–315.

<sup>39</sup> Janko Kos, *Literatura*, Ljubljana, 1978, 5–12.

<sup>40</sup> Steven Tötösy de Zepetnek, Systemic Approaches to Literature – An Introduction with Selected Bibliographies, *Canadian Review of Comparative Literature* 39/1–2 (1992), 21–42. Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft, Band 1*, Braunschweig, Wiesbaden, 1980.



## SUMMARY

Literariness is a cluster of features differentiating literature and its individual texts from other pieces of communication, or rather, forms, genres, and types of communication. The question of literariness (i.e., what »the essence« of literature is) could have been consistently asked only by a specialized discipline, i.e., literary theory. This discipline shed the normativity of its predecessors (poetics and rhetoric), based on autonomization of literature itself, or rather, with conceptual and communicational constitution of art as a special social system.

Hence, the subject matter and the method (literariness and literary theory) constitute and support each other. Literary theory as an institutionally organized discipline with its metalanguage helps to cultivate the awareness in culture on boundaries between literary and non-literary communication. Moreover, by problematizing literariness and boundaries between artistic and non-artistic textual practice, literary theory as a special discipline, different from the theory of text, discourse, etc., is questionable as well.

While the artistic and theoretical modernism with its formalism, aestheticism, and phenomenological reductionism brought the idea about the autonomy of (literary) art and literary text to the extreme, in the last thirty years – particularly within various poststructural trends (from receptional and pragmatic to deconstructionistic and neohistoricistic) – the tendencies to undermine the essentialistic definitions of literature have become stronger. Based on the assumptions of J. Culler, the paper is devoted to the presentation and criticism of two basic directions in literary theoretical definition of literariness, from Russian Formalism to Deconstruction, i.e., the direction that considers literariness a cluster of inherent properties in the text itself (a special use of language and the relationship towards extra-textual reality: estrangement of standard communicative language, polysemy, indefiniteness, polyvalence, unique wording of universal cultural-anthropological patterns, depragmatization, fiction), and the one that considers literariness a mere social convention, a cluster of »external« assumptions or the horizon of expectations (hence denying the possibility that the »essence« of literature or the boundary between artistic and non-artistic communication exist). The paper does not join any of the two options, but it rather defines literariness as the impact of the text, which is only possible on the basis of the literary canon – the work of classical authors of the so called world literature with its inherent features was the point of departure in the formation of the concept of literature. Hence, a text can only have literary effect in a complex (systemic) communicational interaction of intellectual processes, metatexts, actions, and activities: besides the physiognomy of the text itself, the literariness is decided upon by the fact who published it and where, what his intentions were, who reads it, what kind of knowledge and expectations he has, and how the text is commented on, interpreted, and classified afterwards and at the time of reading. Therefore, literariness as a convention stemming from the treatment of immanent features of some literary texts (classical, canonized, paradigmatic) cannot be a lasting and stable predicator of all texts that had been considered or are momentarily considered literary; similarly, it is not tied exclusively to an unsurveyable corpus that our civilization has amassed under the notion of literature, the subject of specialized scholarly disciplines and instruction.



## ARISTOTEL, MIMESIS IN ESTETSKI DOŽIVLJAJ

V razpravi se ukvarjamo s problemoma mimesis in estetskega doživljanja. Pokaže se, da je prastari spor med filozofijo in poezijo, ki ga navaja Platon, izmišljen, saj je z Aristotelovega stališča najvišje filozofsko spoznanje izenačeno v poeziji z najglobljim užitek ob izvedbi. Poezija se tako izenači s filozofijo in postane utelešenje splošnega, prikazanega po zakonih verjetnega in možnega. Na ta dva elementa se nasloni estetski doživljaj, ki je lasten samo človeku, je čezmeren in se ga neradi otresemo, je vezan na višja čutila in zbuja veselje samo po sebi.

The paper deals with the issues of mimesis and aesthetic experience. It turns out that the ancient conflict between philosophy and poetry mentioned by Plato is, in fact, fictitious, since from Aristotle's point of view the highest philosophical cognition equals the most profound pleasure at the production in poetry. Hence, poetry is equated to philosophy and it becomes a manifestation of the universal, represented according to the laws of the probable and the possible. These are the two elements that aesthetic experience relies on; the experience which is only common to man, is overwhelming and man is reluctant to rid himself of that, it depends on the higher senses and gives pleasure in itself.

## I

Ob pojavu stare Grčije gre za nekaj, kar je pomembno za vso evropsko kulturo, za čudež, ki se mu čudi vsa novoveška Evropa, ne da bi ga mogla doseči ali preseči. Grki torej ostajajo naši učitelji, zgled in nedosegljiv cilj na vseh področjih kulturne ustvarjalnosti, saj prinašajo v evropsko zavest preobrat, ki ga predstavlja vzpostavitev tragičnosti, najprej v epu, kasneje v tragediji in slednjič v helenističnemu romanu.

S staro Grčijo se torej pogovarjamo že stoletja, ker se z njo moramo pogovarjati. Mi Grčiji zastavljamo vprašanja v upanju, da bomo prav tu našli odgovore nanja. Z drugimi civilizacijskimi okolji so pogovori marginalnega značaja, za nas je pomembna samo Grčija. Samo stari Grki so zaslutili pa hkrati tudi spoznali meje človekove svobode. Od kod ta neuspeh, se sprašuje francoski mislec Henri Lefebvre. Zakaj filozofom ni uspelo rešiti stare Grčije? Zakaj se tragedija pojavi tako zgodaj po čudežnem grškem rojstvu? In kaj pomeni Sokratova enigma?

V stari Grčiji je bila utopična ideja o demokraciji prvič zgodovinsko preizkušena in je tudi prvič doživela svoj tragični konec. Po tem je Grčija postala svetovna velesila vse od Rima pa do Indije, iz česar je Nietzsche napravil pomemben sklep: širjenje civilizacije se lahko uresniči šele, ko njeno najnežnejše bistvo propade.

Kakšna je bila ta preizkušena utopija v stari Grčiji? Lukács v svojem uvodu v Teorijo romana<sup>1</sup> opisuje ta starogrški čudež kot srečne čase, kjer je bilo zvezdno

<sup>1</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied a.R. 1963.

nebo zemljepisna karta prehodnih in razpoznavnih poti, kjer je poti osvetljevala zvezdna svetloba. Zanje je bilo vse novo in vendar blizu, pustolovsko in vendar lastnina. Svet je bil prostran in vendar kot lastna hiša, saj je bil ogenj, ki je gorel v duši, enak zvezdnemu ognju.

V teh (srečnih, op. J. V.) časih še ni obstajala notranjost, ker še ni bilo zunanjega, drugega za dušo. V iskanju doživljajev in njihovem preizkušanju duša še ni vedela za resnično muko iskanja in resnično nevarnost odkritja: samo sebe nikdar ni postavljala v igro; ni še vedela, da je mogoče zgubiti in ni razmišljala, da je treba iskati. To je bil čas epa. Grk je poznal samo odgovore, ne pa tudi vprašanja, samo rešitve, ne pa tudi skrivnosti, samo oblike, ne pa tudi kaos. Krog, v katerem so Grki živeli, je bil manjši od našega; zato si ne moremo nikdar zamisliti, da bi živeli v njem, saj mi danes ne moremo več dihati v nekem zaprtem svetu. Iznašli smo produktivnost duha (iskanja in odkritja, J. V.) iznašli smo ustvarjalnost: zato vsemu, kar naše roke trudoma izdelujejo, zmeraj manjka poslednja dovršitev, popolnost. Naš svet je postal neskončno velik v primerjavi z grškim in v slehernem kotičku bogatejši z darovi pa tudi z nevarnostmi, žal pa to bogastvo ukinja pozitivni smisel, ki so ga še poznali stari Grki. Bivanjska totaliteta je možna samo tam, kjer lepota obvladuje smisel sveta. V našem svetu (v svetu filozofije in znanstvene resnice, J. V.) pa pomeni biti človek – biti sam. In notranja svetloba daje zanesljivost le naslednjemu koraku. Umetnost postane ena tistih človekovih dejavnosti, ki je zasnovana v razpadu in nepopolnosti sveta.

V Delfih je bil ob Apolonovem kipu tudi Dionizov. To dvojnost je mogoče opaziti vsepovsod, seveda tako, da apolinično vse bolj in že kar sistematično izpodriva dionizično. To je lepo videti v Akropoli, zgrajeni 585. pr. n. š., za katero sicer velja, da ima popolnoma apolinični značaj. Navidez je to uravnotežena arhitekturna gmota, vzor antične arhitekture. To svetišče je pomenilo zmago apoloničnega nad dionizičnim, vendar le v kontrapunktu z njim. Ni šlo za absolutno zmago; na metafah in frizu tega svetišča je namreč še mogoče videti demonične sile, ki sodijo k dionizičnemu načelu, čeprav je, kot rečeno kolonada in celotna forma vendarle izraz apoloničnega načela. Vse je v popolnem ravnotežju, misterij je premagan, od ekstatičnosti ni ostalo nič, Dioniz mora, kot imamo za to lep primer v Evripidovih Bakhantkah, kjer se ta bog tudi edinole javno pojavi na sceni, zapustiti Tebe in s tem Grčijo in Grke v celoti. Grki so sicer preživeli samorazkroj mitskega sveta in prešli na nov način življenja, ki ga je določal logos, se pravi znanstvena in filozofska misel. Konrad Fiedler s tem v zvezi ugotavlja, da je vzpostavitev nazora o edino možni pojmovni resnici, ki je za tisoč let naprej določila tok evropske misli, hkrati umetnosti in poeziji onemogočila, da bi še lahko sodelovala pri spoznavanju resnice. Toda, ali je to res? Ali se ni prav v tem odločilnem trenutku v bran poezije in umetnosti postavil največji mislec tedanjega časa, Aristotel, in to v svoji znameniti Poetiki, kjer v četrtem poglavju raziskuje vzroke za nastanek poezije, predvsem pa razloge, da se poezija kljub zmagovitemu razumu še naprej ohranja in vztraja v svojem sicer nezavidljivem položaju. Njegova rešitev problema je tako originalna in daljnovidna, da ji vse do danes ni bilo mogoče dodati ali odvzeti nič bistvenega.

## II

Paradoks Aristotelove mimesis je v tem, da je ta ni več vezal na resnico tako kot Platon, ampak na lepoto, pri tem pa mu je šlo ravno za resnico in je bil v njenem imenu celo pripravljen zavreči ljubezen in spoštovanje do svojega učitelja. Po tehtnem premisleku je Aristotel ugotovil, da je »starodavni spor med filozofijo in poezijo«, ob katerega se je spotaknil Platon, samo izmišljotina, ki je skušala prikriti nenavadno bližino teh dveh človekovih dejavnosti. Zato se je moral lotiti razmerja med poezijo in filozofijo s povsem drugačnega izhodišča kot Platon, svojo misel pa podpreti s trdnimi argumenti.

Čeprav je njegova Poetika posvečena pesništvu, je od prve pa do zadnje (ohranjene) vrstice pisana nadvse empirično, strogo intelektualistično, s sumaričnim in pregnantnim stilom, ki v misel ne dopusti niti najmanjše inverzije pesniškosti, kot to lahko opazimo še pri Platonu.

Aristotel razmišlja o mimesis v več svojih delih. Tako v Fiziki govori o techne, ki ima širši pomenski obseg kot današnja poezija, in jo razume kot zbir vseh človekovih veščin pri njihovem poskusu ustvarjalnega delovanja in preoblikovanja. Tej techne Aristotel pripisuje, da z ene strani dokončuje to, česar narava ni uspela dokončati, z druge pa posnema (to naravno dano) (2, 194c).<sup>2</sup>

Kot je videti na prvi pogled, Aristotel govori o dveh načinih obdelave narave, o dveh načinih človekovega odnosa do nje, o ustvarjalnem in o posnemovalskem. V Metafiziki poudari specifično razliko med naravo in umetnostjo, ki sta po njegovem dve gibalni sili v svetu, le da prva nosi načelo gibanja v sebi, umetnost pa ustvarja stvari, katerih oblika je v umetnikovi duši (gl. 3, 1032a).<sup>3</sup> Znan je primer Aristotelovega gradbenika, ki deluje povsem drugače kot Platonovi reproduktivni mimetiki, ki samo posnemajo in ustvarjajo le gole sence, medtem ko je zidar sposoben ustvariti »hišo iz hiše«. Po Aristotelovih besedah je ideja hiše najprej v zidarjevi duši, oblika (morfe) in podoba (eidos) hiše sta že v »hiši brez snovi« (3, 1032b) v fantazijski hiši. Šele ko jo zidar materializira, objektivira, ko ji podeli snovno podobo, postane ta uresničeni posnetek hiše v zidarjevi duši. Poleg zgloda ali ideje v duši zidar ni imel na voljo nič, ustvarjal je povsem neodvisno iz svoje svobodne fantazije. Zato so tudi hiše poslej lahko bile različnih oblik, povsem neodvisne od neke idealne platonске hiše. Prav na tem mestu se tudi odpira t.i. žanrska svoboda, ki bo poleg epa in tragedije kot dveh kanonskih zvrsti omogočila še tretjo, roman. Roman namreč lahko v nasprotju z epom in tragedijo temelji samo v popolni ustvarjalčevi svobodi, ta pa se kaže tako, da ne priznava več nikakršnih potoloških zakonitosti. Treba pa je dodati, da sta prostor te romanekne svobode širila že homerski ep in atiška tragedija. Če je roman že v popolni svobodi, pa sta ep in tragedija še na njeni meji, med ritualno in estetsko mimesis, med obrednim in umetniškim.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Fizika, Physikalische Vorlesungen*, Paderborn, 1956.

<sup>3</sup> Aristotel, *Metafizika, Metaphysik*, Paderborn, 1961.

Če skušamo to misel nekoliko konkretizirati, bi to pomenilo, da skuša pesnik sam in neodvisno od mita ustvarjati logično sled in vzročno povezanost umetniškega materiala. Materija, ki jo pesnik predeluje s svojimi ustvarjalnimi močmi, je tuja in groba (spröde Fremdheit pri Heglu) in dobiva smisel šele iz umetnikove roke. S tem pa se tudi pesnik lahko uveljavi kot individuuum, ki ima svoje ime, z njim tudi podpisuje svoja dela in na ta način jamči za njegovo »originalnost«. Edina zakonitost, ki ji je pesnik podložen, je zakonitost njegove duše, ki mu v brezmejnostih svobodne fantazije »narekuje« svoje ideje. Aristotel razločno pove, da si pesniki lahko mite tudi izmišljajo (gl. Poetika, 76) da lahko sami gradijo zgodbo, kakor jih je volja, pomembno je le, da bodo miti-zgodbe zgrajeni tako, da »bo pesnitev lepa« (Poetika, 61)

Aristotel tako rekoč v prvem stavku svoje Poetike pove misel, s katero se srečamo v Platonovem Ionu, da je namreč pripovedljivo, čutno-zaznavno, kar ima pri Aristotelu oznako mitosa, sestavni del pesniškega dela, vendar ne zaradi svoje pripovedljivosti in vsebinske razsežnosti, marveč prav zaradi načina, kako je sestavljeno, komponirano in med seboj kombinirano. Aristotelov kriterij pri presoji pesniškega dela – lepota, ki je »zamenjala« Platonov kriterij – laž in ritualno mitološki kriterij – resnico, se pojavi šele ob čisto določenem strukturiranju grobe materije, ob posebnem razvrščanju dogodkov, posameznih mitov. Po Aristotelovem mnenju je pesniško delo zgrajeno iz med seboj trdno strnjenih delov. »In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju nič ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote.« (Poetika, 74) Primerjava pesniškega dela z živim organizmom na tem mestu in v tej zvezi gotovo ni naključna, saj je bilo treba v času brez mita, v t.i. mitološki praznini, kot so jo kasneje dobro označili nemški romantiki, pesniškemu delu zagotoviti trden status, da bi se navkljub Platonovim kategorijam merjenja, tehtanja in računanja, tedaj logosa, lahko obdržalo in preživelo. Vendar pa kljub temu zunanjemu utrjevanju notranje strukture pesniškega dela ne gre spregledati, da Aristotel nikjer ne pravi, da bi pesniško delo držala skupaj njegova vsebinskost, kar so kasnejši razlagalci zelo radi spregledali. Aristotel nemreč navede zelo jasen argument, da je zgodovinopisje vse polno dogodkov, pa je vendarle neskončno daleč od poezije.

Prehod iz ritualne v estetsko mimesis, iz mita v literaturo (Platonova mehanična mimesis je kot najresničnejša tragedija njenega avtorja le vmesna postaja), je tedaj možen v trenutku, ko postane jasno, »kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa« (Poetika, 61) in ko je pesnikova svobodna, od mita neodvisna fantazija lahko stvariteljica mitov. Na to je opozoril tudi Gantar, ko je zapisal, da je »mitos...smiselna kompozicija...raznih pripetljajev«, da s tem, ko pesnik ustvari mitos, ustvari hkrati tudi značaje, ki so nosilci tega mitosa (prej je bil mitos nosilec značajev, na kar Aristotel posebej opozarja, op. J. V.); pesnik ustvari tudi dikcijo, v kateri se ti značaji izražajo (prej dikcija ni mogla biti funkcija izraza, op. J. V.), pesnik ustvari tudi smisel njihovega izražanja (prej je smisel izražanja izviral iz mitosa, ne pa iz značaja, op. J. V.). (gl. Poetika, 1959, 11)

Pesnik kot »graditelj zgodb« oz. »stvaritelj mitov« mora posnemati človekova dejanja (»mitos posnema dejanje«) (gl. Poetika, 74), njegovo praxis, se pravi »tisto vrsto dejanja, ki izhaja iz notranje moči volje in se kaže v zunanjem delovanju«, (4, 77) posnemati pa mora to praxis na ta način, da bo iz posnetka zasijala lepota. Mitos kot pripoved o dejanjih bogov, se pravi, kot beseda o resničnem, se spremeni v mitos kot človekovo dejavnost in s tem v besedo o možnem in verjetnem. Prejšnji položaj, ki je bil značilen za ritualno mimesis, ko je mit kot ritualni obrazec ustvarjal junake, seveda brez njihove individualne odzivnosti, se spremeni v položaj, ko mit kot fabula postane junakovo delo, izvira pa neposredno iz junakove individualne odzivnosti, »iz (njegove) notranje moči volje, ki se kaže v zunanjem delovanju.«<sup>4</sup>

Za Aristotela bi smeli reči, da je prvi razložil poezijo od njenih ritualnomitoloških temeljev, to pa je storil laže od Platona, ki je bil tem temeljem časovno še veliko bliže, pa tudi sicer ga je njegova lastna pesniška senca nenehno spominjala na velikanski pomen poezije, ki ga je ta imela v grškem svetu.

Aristotel sam najbrž ni nikdar zagrešil verza, vseskozi in dosledno se je predajal samo ljubezni do spoznanja, pri tem pa kljub temu prišel glede same poezije do popolnoma nasprotnih stališč kot Platon. Aristotelu se je potemtakem po eni strani pomen poezije kazal kot nenehna zatemnjena navzočnost ritualnomitskega, kjer je sleherna pesniška metafora pomenila mit v malem, po drugi strani pa kot izrazito sodobna, estetska stvaritev, ki je morala kot svoj končni rezultat producirati lepoto, pri tem pa je bilo povsem nepomembno, ali pesnik laže ali ne, važno je, da laže tako, da mu verjamemo. Aristotel je Platonovo prevaro in laž zavil v lepo obliko in s tem mitološko resnico preobrazil v »estetsko« lepoto.

Zato po Aristotelu ritualnomitološko ni bilo preseženo le z logosom sokratičnih dialogov in s filozofijo, ampak v enaki meri, le na drug način tudi s poezijo. Razumljivo je, da se je s tega stališča moral zdeti Aristotelu prastari spor med poezijo in filozofijo povsem brezpredmeten, če že ne izmišljen.

Iz vsega zgoraj povedanega se zdi zares povsem upravičena trditev, da je Aristotel »glede mimesis upošteva(l) poleg Platonove teoretizacije tudi neplatonsko oz. predplatonsko tradicijo.« (5, 5)<sup>5</sup> Prav takšno pojmovanje mimesis je bilo za Aristotela tisto področje, kjer se je najbolj korenito spopadel s Platonom in ga tudi spodnesel.

To je storil tako, da je korigiral njegov metafizični sistem: Platonovo Idejo je prenesel z neba na zemljo, v same predmete. Splošno kot bistvo stvari po Aristotelovem prepričanju ne more biti zunaj posameznega predmeta, ampak je vedno dano v njem, skupaj z njim. Zato v pesnikovi upodobitvi upodobljena resničnost postane resničnejša od resničnosti. Platonov slikar, ki je s svojo upodobljeno posteljo za tri stopnje oddaljen od prave resničnosti, od edine bivajoče postelje na nebu, dobi svoj kontrapunkt v Aristotelovem gradbeniku, ki gradi »hišo iz hiše«. Na tej osnovi je bilo mogoče drugače pojmovati mimesis, ki poslej ni prikazovala več

<sup>4</sup> Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover, 1951.

<sup>5</sup> Valentin Kalan, *Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis*, *Primerjalna književnost*, 14/1991, 2.

resnice, ampak samo še možnosti kot utelešenje splošnega v posameznem. Aristotelov premik od Platonove Ideje k »eidos« premakne razumevanje poezije kot posnetka posnetka (*mimesis mimeseos*) ali sence sence v področje, kjer poezija posnema splošno in postane s tem bolj resnična kot zgodovina, ki ostaja le pri posameznem. Zato poezija ne more biti več odgovorna resnici, ampak le še zakonom verjetnega in možnega, s tem pa lepoti.

Hkrati s tem je moral Aristotel ukiniti tudi božanski navdih pesnika, pesnika kot preroka in orodje muz. Poezija zanj ni bila več dar bogov, ampak le še človekova duhovna preokupacija, saj je posnemanje človeku prirrojeno že iz otroških let. O pesnikovi veličini ne odločajo več muze, ampak le še njegova spretnost pri sestavljanju mitov, zato da bi iz te sestave zasijala lepota.

Vendar pa poezija pri Aristotelu ni dobila tako odličnega mesta, ker je bolj filozofska od zgodovine, tudi ne, ker s pomočjo katarze pozitivno vpliva na človeka; začeti je treba na drugem koncu: takšna je poezija zato, ker je *mimesis*, ker je po svojem najglobljem bistvu posnemanje.

Platonova *mimesis* je bila posnemanje posameznega, zato je bila poezija posnetek posnetka. Pri Aristotelu pa poezija posnema splošno in na ta način presega samo realnost, je odličnejša od nje, ki je v posnetku posneta. V tem smislu je dobro imeti pred očmi pripombo R. Ingardna, da sta »uresničiti *mimesis*« in »doseči zvesto reprodukcijo realnosti« dva povsem neodvisna načina pisanja, slikanja itd. in da je pravica, s katero se naturalizem sklicuje na teorijo posnemanja, povsem zgrešena. (gl. 6, 36)<sup>6</sup> Pri Aristotelu gre tedaj za takšno razumevanje *mimesis*, kjer se vzpostavi razlika med posnetkom in posnetim. Tako ta dotlej neznani način posnemanja s Platonovim razumevanjem *mimesis* kot zveste kopije realnosti, ki v resnici ni mogla biti drugega kot gola senca, nima nič skupnega.

Potrebno je bilo torej »zrhljati realistično interpretacijo *mimesis*« (5, 13) in na tej osnovi ugotoviti, da je *mimesis* v Aristotelovi Poetiki vsekakor temeljni pojem, iz katerega se da določiti tudi druge pojme, kot so katarza, hamartija, peripetija, *anagnorisis* itd.

### III

Zdaj si poglejmo znamenito četrto poglavje Poetike, kjer Aristotel raziskuje vzroke za nastanek poezije. Na nek način si zastavi na prvi pogled povsem nesmiselno vprašanje o tem, zakaj poezija je in je rajši ni (če smemo parafrazirati znano Heideggrovo misel).

Nastanek poezije naj bi na splošno imel dva vzroka, ki sta po Aristotelu utemeljena v naravi. Poezija pri Aristotelu že v začetku ni določena kot nekaj nenaravnega ali celo protinaravnega. Za Aristotela je prav značilno, da skuša poezijo razložiti zgolj iz naravnih vzrokov, to pa je še dodatni dokaz, da se ni mogel več strinjati s Platonovo teorijo o entuziazmu ali božanskem zanosu od muz navdahnjenega pesnika. »S tem je neka negativna lastnost, ki po Platonu pripada nižjim

<sup>6</sup>Roman Ingarden, Opaske na marginama Aristotelove Poetike, *Književna smotra*, 10/1978, 31–32.



oblikam poezije in slikarstva, (postala) elementarna komponenta vsake poezije in umetnosti.« (5, 9) Edina težava pri analizi teh dveh vzrokov je v tem, da v Aristotelovem tekstu ni čisto jasno, kje naj bi bil drugi vzrok za nastanek poezije, na kar je posebej opozarjal že Ingarden.

Prvi vzrok Aristotel sam tako poimenuje in ga vidi v posnemanju. »Posnemanje je ljudem prirojeno že od otroških let. Po tem se ljudje tudi razlikujejo od drugih bitij, saj je človek bolj kot vsa druga bitja nagnjen k posnemanju, s posnemanjem se dokoplje do prvih spoznanj, posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudjem. V dokaz tej trditvi naj navedem primer iz vsakdanje izkušnje: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj zvesto upodobljenega, nam ta predmet zbuja svojevrsten užitek, kot na primer podoba najbolj odvratne živali ali mrliča. To si lahko razložimo s tem, da je učenje največji užitek ne samo za filozofe, temveč tudi za druge ljudi, samo da ga niso ti deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa naučijo in ker iz njih lahko razberejo, kaj kakšna stvar pomeni. Kolikokrat kdo ob kaki sliki vzklikne: Da, ravno takšen je!« (Poetika, 65)

Vprašanje, ki kar sili v nas, je seveda, ali Aristotel v tem slavnem odlomku uveljavlja razliko med posnetkom in posnetim, ali pesniški posnetek presega predlogo.

Kot je razvidno, je filozofija še vedno postavljena na najvišje mesto, vsaj kar zadeva spoznanje. Ponuja polni intelektualni užitek, ponuja popolno spoznanje, ki je prav filozofom dosegljivo v najvišji meri.

Po drugi strani to pomeni, da tako razumljena filozofija nima nič skupnega z omejenim spoznanjem, kot ga daje poezija. In vendar prav ta poezija vsem tistim, ki niso deležni polnega filozofskega spoznanja, le ponuja tudi košček resnice in s tem okrnjeno spoznanje. V tem smislu je poezija bolj »demokratična« od filozofije, ki je omejena zgolj na sloj filozofov, ne pa kot poezija na najširši sloj neukega ljudstva.

V trenutku torej, ko je bila poezija izločena iz celote človekovih dejavnosti kot njegova specifična dejavnost, enako se je zgodilo tudi s filozofijo, v tem trenutku je ostal vrhunski užitek ob spoznanju le še filozofom, in le del tegažitka je bil v obliki poezije dostopen tudi drugim in so ga tako bili tudi ti drugi deležni do določene mere. To mero pa seveda določa vladajoči sloj v državi – filozofi, ki so se med vsemi največ naučili in največ spoznali. To je tako rekoč samo telesni, čutni del prepoznavnegažitka, ki je tesno, celo najtesneje vezan na predmetnost v poeziji, na njen semantični nivo. Zato si mora poezija poslej nenehno prizadevati, da se bo obdržala ob filozofiji, ki edina daje najčistejšo in najvišjo obliko spoznanja; prizadeva pa si lahko tako, da tudi sama ponuja vsaj delno, četudi okrnjeno, toda če je le mogoče, čim višjo obliko spoznanja, da torej čim bolj posnema. Ponuja ga torej skoz svojo posnemovalsko razsežnost, prek katere se učimo in se prijetno učimo, spoznavamo in na prijeten način spoznavamo predvsem vsi tisti, ki nismo deležni filozofskega spoznanja, spoznanja najvišje vrste. To spoznanje namreč ni »po malem in za kratek čas«, ampak celovito in za zmeraj.

Kljub Ingardnovim pomislekom menimo, da je mogoče povsem razločno najti tudi drugi vzrok za nastanek poezije, in sicer najprej iz mesta, kjer je eksplicite govor o drugem vzroku: »Drugi vzrok: kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (jasno je, da so metrični obrzci le posebna oblika ritma); zato so se tisti, ki so bili za to posebno nadarjeni, s časom izpopolnjevali in tako se je iz skromnih improvizacij polagoma razvilo pesništvo.« (Poetika, 66) Ta Aristotelova misel se neposredno veže na stavek nekaj vrstic nazaj, ko Aristotel govori o veselju, ki ga posnemani predmet vzbuja v ljudeh: »posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem.« (Poetika, 65) Seveda ne zato, ker bi bil verno posnet, tako da ne bi mogli ločiti posnetka od realnega predmeta, ampak prav zato, ker nam, na primer nekaj gnusnega v slikarjevi upodobitvi zbudí »svojevrsten užitek«. Aristotel torej posebej poudarja razliko med realno odvrtnim predmetom in njegovo upodobitvijo, kjer »najbolj odvrtna žival« ni več odvrtna. Na ravni recipienta pa govori o svojevrstnem užitku, torej o užitku prav posebne vrste, ki je daleč od prepoznavnega užitka, kakršnega doživimo, ko nekoga na sliki prepoznamo in vzkliknemo. »Da, ravno takšen je!« (Poetika, 65)

Skoraj kot pravilo se že zdi, da je prav na mestih, kjer bi pričakovali pa tudi potrebovali največ jasnosti in argumentov, Aristotelova Poetika nejasna, polna ugank in zapletenih predpostavk. Vendar nimamo druge možnosti, kot slediti tekstu, kakršen pač je, pa čeprav gre morda za skico za predavanja, ki je polna praznin, ki jih je pač Aristotel v živo zapolnil in dopolnil v »pedagoškem procesu«.

Zato moramo po našem mnenju poleg že navedenih dveh odlomkov k drugemu vzroku prišteti še en užitek, ki ga Aristotel prav tako omenja v četrtem poglavju, to pa je užitek ob izvedbi. Glasi se takole: »Če pa gleda sliko kdo, ki upodobljenega predmeta še ni videl, ne uživa toliko v tem, kolikor je ta upodobitev zvest posnetek resničnosti, temveč bolj ob umetniški obdelavi, ob barvah ali ob čem podobnem.« (Poetika, 65/66)

Pojavil se nam je torej še en užitek, užitek ob obdelavi oziroma užitek ob izvedbi. Če strnemo vsa tri navedena mesta v 4. poglavju, potem bomo lahko ugotovili, da gre v vseh treh za veselje: za veselje, ki ga občutimo ob spoznanju razlike med naravno gradim in upodobljeno pesniško lepim; drugo veselje je povezano z melodijo in ritmom, ki seže celo daleč nazaj, k samim začetkom poezije, k znanim improvizacijam, ki so spremljale vstajenje vegetacijskega boga, iz katerih se je polagoma razvilo pesništvo. In tretje veselje je veselje ob izvedbi.

Naj znova opozorimo na Aristotelovo novo in presenetljivo pojmovanje pesnika, ki mu je bilo že dovoljeno ustvarjati mite in si jih izmišljati iz svoje ustvarjalne fantazije, kar smo poimenovali z estesko mimesis. Prav ta je namreč povzročila izredno pomembno spremembo pri razlikovanju naravno lepega in umetno lepega, vsakdanjega in pesniškega. Naravno lepo kot del vsakdanje realnosti je bilo od tega trenutka dalje zmeraj izločeno iz umetno lepega, ki je pripadalo področju pesniškega. Ta paradoksalni položaj je prvi zaznamoval prav Aristotel, ko je zapisal, da so nam nekatere reči všeč šele, ko so pesniško upodobljene, medtem ko so v naravi odvrtna. S to svojo mislijo je Aristotel definiral problem lepega v naravi in lepega v poeziji. Hegel je veliko kasneje znova vzpostavil ta problem in lepo povsem izločil

iz narave in kot edini prostor lepega določil samo poezijo. V tem mu je sledil tudi Croce. Baudelairu 'se je, denimo, gabila vsaka naravna lepota in je iskal lepo samo v velemestnih umetnih paradizih.

Razlika med naravno grdim in umetniško lepim je pri Aristotelu možna iz veselja ob posnemanju, saj to veselje nima nobene zveze s spoznavanjem in z učenjem zaradi pomenov, saj posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Veselje ob posnemanju se torej lahko pojavlja neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zato obstaja ob filozofskem še drugačno spoznanje, ki ga »drugi« niso deležni v tolikšni meri kot filozofi, so pa deležni »svojevrstnega užitka«, veselja ob posnemanem predmetu, ki je, četudi zvesto posnet, vendarle drugačen od resničnega. Posnemani predmet torej zbuja veselje ne glede na pomen. Tako se je poezija začela iz veselja do melodije in ritma, šla prek užitkov ob izvedbi do veselja ob posnemanju in stopila tudi v območje užitkov, ki izvirajo iz učenja ob pomenih, kar pa je bilo po Aristotelovih besedah za poezijo vseskozi nebitveno.

V vseh teh primerih nimamo nikakršne možnosti spoznavanja, s tem pa tudi ne možnosti okrnjenega spoznanja, se pravi spoznanja »po malem in za kratek čas«; v vseh teh primerih gre za veselje in užitek, ki je po Aristotelu užitek prav posebne vrste, danes bi mu rekli estetski užitek. Ker se ta užitek navezuje v poeziji na splošno, ne pa na posamezno, ki ga v poeziji ni, je to seveda užitek, ki je »po teži« povsem enakovreden filozofovemu spoznanju najvišje vrste. Filozofsko ugodje in estetsko ugodje sta tu izenačena, s tem pa je Platonova v ideoloških mehanizmih države utemeljena mimesis doživela svoj poraz.

Estetski užitek je torej pri Aristotelu utemeljen v posnemanju, vendar ne v posnemanju, s pomočjo katerega pride človek do prvih spoznanj, se ob njegovi pomoči uči in zaradi pomenov, ki jih spoznava, ob učenju uživa, pač pa v tistem posnemanju, kjer posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem; zato pa mora biti tudi ta vrsta posnemanja takšna, da mora biti predmet kar najbolj zvesto upodobljen, kar pa ne pomeni, da mora biti z resničnim predmetom enak. Zato je možna famozna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali in ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar »kar najbolj zvesto upodobljenega.« (gl. Poetika, 65) Zvestoba posnetka je prav v njegovi drugačnosti.

Vse tri navedke s tremi užitki, ki v samem pesniškem delu niso v ničemer vezani na predmetnost, saj se uveljavljajo prav v razliki od njih, je treba zdaj povezati še s samim začetkom Poetike, z že večkrat navedenim stavkom, »kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa.« (Poetika, 61)

Užitek ob izvedbi ali v obdelavi je na nivoju recipienta natančno tisto, na kar je Aristotel mislil, ko je govoril o takšni veččini sestavljanja mitov, da bo končni rezultat tega lepota. Prav od nečina te sestave je odvisno, ali bo delo lepo ali ne.

Če je prišlo do izenačenja filozofskega ugodja ob spoznanju in ugodja ob izvedbi v poeziji, je naenkrat prastari spor med poezijo in filozofijo zares odveč in

izmišljen, kot je to ugotovil Aristotel, saj si filozof in pesnik nista več nasprotna, kajti obema se pokaže, da najvišje spoznanje in najgloblji užitek nimata nikakršne zveze s predmetnostjo, z nečim, kar bi bilo lahko predmet filozofskega opisa ali literarne obnove. Aristotel je namreč na samih začetkih evropskega razumevanja poezije in umetnosti nasploh pokazal, da gnoseološka, prepoznavna razsežnost, na katero se je sicer vezalo okrnjeno spoznanje, ki smo ga bili nefilozofi delžni le po malem in za kratek čas, nikakor ni bistveno za samo poezijo, da predvsem ni njegova edina razsežnost. Bistvo umetniškega dela, kjer mora »podoba presegati predlogo« (Poetika, 111) je ravno v načinu sestave mitov, ki je odvisna od avtorjevega obtnega znanja (Aristotel ga imenuje »poznavanje umetnosti« (Poetika, 74) in od njegove »naravne nadarjenosti« (isto), na receptivnem nivoju pa od »užitka ob izvedbi«, nikakor pa ne v prepoznavni funkciji, kjer poezijo daleč prekaša sleherna empirična znanost.

V Poetiki pa je razlika med realnostjo in pesniško realnostjo možna prav zato, ker sploh ne gre za vsebinsko razumevanje, marveč za način sestave mitov, za notranjo strukturo pesniškega dela, kjer je med tisoč enakimi miti o Ojdipu samo Sofoklejev dosegel svoj cilj in postal lepa pesnitev. Zato takšna poezija ne more biti razumljena etično-politično in pedagoško, ampak le estetsko kontemplativno, saj »končuje to, kar narava ni uspela dokončati,« (Fizika, 194 c) vzpostavlja razliko med posnetkom in posnetim. Takšna je Aristotelova estetska mimesis.

Poezija namreč »govori bolj o splošnem, zgodovinisje o posameznih. Pod splošnim razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takšnim in takšnim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to; in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji samo nebistven dodatek. Pod »posameznostmi pa razumem, če naprimer kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil ali doživel.« (Poetika, 75) Aristotelova estetska mimesis je tedaj sposobna odkrivati splošno v posameznem, skrito bistvo stvari v predmetih, splošne zakonitosti v realnosti, ki so denimo, Platonovi mehanični mimesisi pa tudi zgodovinisju nedostopne. Pač pa so te splošne zakonitosti dostopne tudi filozofski misli, kar pomeni, da se pesnik in filozof vsak po drugi poti dokopljeta do istega cilja.

S tako odličnimi sposobnostmi se estetska mimesis veže na drugi vzrok za nastanek poezije, ki izvira iz veselja ob izvedbi, iz veselja do melodije in ritma in iz veselja ob »spoznanju« razlike med upodobljenim in upodabljanim. Če je poezija ob veselju iz melodije in ritma vezana še na začetne improvizacije, iz katerih se je polagoma razvila poezija, če je tedaj vezana še na ritualno mimesis, pa je po drugi strani z veseljem ob izvedbi in veselju ob razliki upodobljenega in upodabljenega začetnica ti. estetske mimesis. Na prvo obliko mimesis se veže Dioniz kot vegetacijsko božanstvo, ki je gospodaril z ritualno obliko tragedije, na drugo pa Dioniz kot tragični heroj, ki je v tragediji umanjkal, zamenjal ga je njegov človeški ritualni dvojnik.

Ker po Aristotelovem mnenju ne moremo več uživati v ritualni mimesis, saj je bila ta vezana na improvizacijske začetke tragedije kot kratke in smešne igra s petjem in plesom, je veliki Stagirčan našel za »moderno«, v njegovem času že prevladujočo obliko poezije, sijajno rešitev, da uživamo v razliki od posnetega v

posnetku, ki se kaže kot splošno, torej v izvedbi, v mimesis kot estetskem. Zato tragedija ne more biti več kratka in smešna igra, ampak postane daljša in resna, z eno besedo, tragična (resno se veže na herojsko tragično). Njena dovršitev je v lepem na objektivnem in v katarzi na subjektivnem nivoju.

Če nam je posnemanje res prirojeno in je vredno posnemanje zadržati v svetu razuma in računa prav zaradi posnemanja, kot je to z velikim filozofskim žarom storil Aristotel, potem je jasno, da je posnemanje bistveno obeležje sleherne poezije, tudi tiste modernistične in avantgardistične, ki ničesar ne posnema. Prav v tem primeru se »užitek ob umetniški obdelavi, ob barvah ali čem podobnem« (Poetika, 66) šele pokaže v vsej svoji »uporabnosti«, kot tak pa velja tudi za nazaj, za vso tradicionalno poezijo, ki se predmetnemu planu in pripovedljivosti ni odrekala, misleč, da je nenadomestljivi del poezije.

#### IV

Mederno pojmovanje literature, ki se je formiralo sredi 18. stol. je določeno s pomočjo nekaterih predpostavk, med katerimi je na prvem mestu literarno-estetski doživljaj. (Drugi dve predpostavki sta še, da pojem literature zajema vezano in nevezano govorico in da se pokriva s področjem treh literarnih vrst, lirike, epike in dramatike). (gl. 7, 21)<sup>7</sup> »Od teh določil se zdi za (literaturo) še zmeraj najpomembnejši literarno estetski doživljaj kot tisto osnovno določilo, s katerim sta opredeljena smisel in funkcija literarne umetnine, in hkrati omogoča, da literarne tekste razločujemo od neliterarnih.« (isto)

Prvo pričevanje o estetskem in s tem kontemplativnem doživljaju glasbene umetnosti imamo v znamenitem prizoru iz Odiseje, ko morajo glavni junak in njegovi mornarji poslušati čudovito pesem demonskih pevk Siren. Odisej svojim mornarjem zalije ušesa z voskom, tako da jih glasba ne more doseči, samega sebe pa priveže na jambor in v tem pasivnem in kontemplativnem položaju se preda lepoti sirenske glasbe. Odisej je tedaj prvi estetsko zasnovani poslušalec glasbe, prvi, ki ritualno mimesis, ki ni dopuščala prisostovanja od zunaj, spremeni v estetsko mimesis, to pa tako, da se privezan na jamboru od zunaj udeležuje sicer še vedno ritualne glasbene mimesis, vendar jo prav kot pasivni poslušalec že tudi razvrednoti. Odisej si privoščiti užitek, ki ga mora v tem mejnem položaju med ritualno in estetsko mimesis mornarjem še odreči, če jih hoče rešiti pogube. Kajti, »vsak, kdor se naučije teh sladkih glasov, odide modrejši po znanju.« (8, XII, 187–188)<sup>8</sup>

Nekaj mlajše pričevanju o estetskem doživljaju najdemo pri Pitagoru. (569–470) Njegov tekst nam je sporočil Diogen Laertij in se glasi takole: »Življenje je podobno igram: eni prihajajo nanje kot tekmovalci, drugi kot trgovci, najboljši pa prihajajo kot gledalci.« (Vitae, VIII, 1) Predpostavljamo lahko, da so bili za Pitagora prav gledalci tisti, ki so se predajali estetskemu doživljaju in imeli estetsko stališče v današnjem pomenu besede. (9, 299)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Janko Kos, *Literatura*, Ljubljana, 1978.

<sup>8</sup> Homer, *Odiseja*, Ljubljana, 1966.

<sup>9</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz (V. Tatarkevič), *Istorija šest pojmov*, Beograd, 1978.

Nekateri so prepričani, da je treba začetke estetskega doživljanja iskati pri grškem skeptiku Gorgiu, ki ga omenjajo v zvezi z besedo mimesis, in sicer kot etimološko sorodnico sanskrske besede maya, kjer je šlo ob spretnih govornikovih obratih za zapeljevanje poslušalčeve duše. Iz podobnih razlogov pride tudi do ti. paradoksa tragedije, kjer je pesnik, ki nas uspe prevarati, pravičnejši od tistega, ki mu to ne uspe; »in prevarani bralec ali gledalec je modrejši od tistega, ki se ni dal prevarati.« (gl. 10, 80/81)<sup>10</sup> Tudi tu bi se dalo reči, da je v prevaranem gledalcu ali bralcu navzoče estetsko stališče v današnjem pomenu te besede.

Česa takega seveda ne bi pričakovali pri Platonu, posebej po tistem, kar se je dalo razbrati iz njegove Države, kjer v resnici ni bilo prostora za poezijo, kaj šele za estetski doživljanj, ki je zmeraj njena posledica. In vendar bi bili krivični, če ne bi opozorili na mesto v njegovih Zakonih, kjer nam Platon znova razkrije svojo pesniško dušo, saj korigira prenekatero svoje politično stališče iz Države, posredno pa tudi stališče glede poezije in pesnikov v tej Državi. Prav osupljivo je, da se je ta ideološki bореc zoper pesništvo na stara leta temu spet tako zelo približal. Tole namreč beremo v drugi knjigi Zakonov: »Ali ne bi bilo najpravičnejše, če bi pri vseh umetnostih, ki jih zaradi prikazovanja podobnosti imenujemo umetnosti posnemanja, kadar pri tem uspejo, to ugodje imenovali užitek (naslado)... Užitek je torej mogoče vzeti kot merilo za presojo samo tistega, ko prikazovanje ne nudi ne koristi, ne resnice ne podobnosti, pa tudi ne škode, ampak samo tisto, kar se pojavlja kot spremljajoča pojavnost: tj. užitek. (11, II, 667)<sup>11</sup>

Prikazovanje, ki ne prinaša ne koristi, ne resnice ne podobnosti pa je natančno tisto prikazovanje, ki je vezano na estetsko mimesis in je hkrati diametralno nasprotno od reproduktivne mimesis, ki smo jo doslej kot edino pripisovali prav Platonu. Razlika, ki jo Platon vzpostavi med prikazovanjem in podobnostjo je razlika med Aristotelovim posnetkom in posnetim, in ker je tako, Platon od posnemanja ne more več zahtevati zvestobe resnici, ne koristi, ki bi jo od tega imela idealna država, ampak samo užitek, ki z mehničnim posnemanjem kot senco sence nima nič več skupnega. Podobno kot Platonov »spodrsrljaj« v Ionu je tudi navedeni primer iz Zakonov takšen, da ga radi spregledamo, ker nam maliči že povsem ustaljeno podobo Platona, izganjalca pesnikov in poezije.

Pri Aristotelu je zadeva, povezana z estetskim doživljanjem na prvi pogled zapletena, ker ga je mogoče kot poseben fenomen izločiti že iz Poetike, saj tu Aristotel povsem nedvoumno govori o »svojevrstnih užitkih« (Poetika, 65), res pa je, da podrobneje ne opredeli narave in posameznih sestavin teh užitkov. To napravi v svojih etičnih delih, ki literarnim teoretikom ne pridejo ravno pogosto v roke.

Na teoretski ravni je estetski doživljanj širše razvit v malo znani Evdemovi etiki, ki je predelava Aristotelove Nikomahove etike; to je opravil njegov učenec Evdem z Rodosa. Seveda tudi tu Aristotel ne uporablja sintagme »estetski doživljanj«,

<sup>10</sup> Kajetan Gantar, *Antična poetika*, Ljubljana, 1985.

<sup>11</sup> Platon, *Zakoni*, Nomi, Hamburg, 1957.

opisuje pa prav tisto, kar moderna Evropa pojmuje pod tem. Aristotelov opis tega fenomena zajema šest lastnosti, ki jih imamo kot recipienti ob umetniškem delu.

1. Gre za doživljaj intenzivnega ugodja, ki nastane ob gledanju in poslušanju. To ugodje je tako intenzivno, da se človek težko loči od njega.

2. Ta doživljaj povzroči pasivnost, človek postane podoben tistim, ki ga začarajo sirene, ves je kot brez volje.

3. Ta doživljaj ima različne jakostne stopnje in je celo »čezmeren«, in vendar ga v primeri z drugimi nezmernostmi nihče ne obsoja.

4. Ta doživljaj je lasten samo človeku.

5. Ta doživljaj izvira iz čutov, vendar ni odvisen od njihove ostrine, saj imajo živali celo ostrejše čute kot človek, pa jih ne poznajo.

6. Prijetnost te vrste izvira iz »samih vtisov«. Gre za to, da se vtisov veselimo bodisi zaradi njih samih, bodisi zaradi tistega, na kar kažejo, spominjajo ali sporočajo, npr. vonjev jedače in pijače se veselimo, ker obetajo jed in pijačo; gledanje in poslušanje pa vzbuja veselje samo po sebi. (12, 1230 b, 31 h)<sup>12</sup>

Iz zgornjih šestih točk je lepo videti, da je Aristotel »biološkim doživljajem postavil nasproti tiste, ki jih sicer ni imenoval estetske, ... je pa imel v mislih prav te. Uvidel je posebnost estetskega doživljaja.« (9, 302)

V tej iz Evdemove etike povzeti Aristotelovi podrobni razlagi »svojevrstnih užitkov« iz Poetike je treba videti pendant tudi k njegovi že omenjeni razmejivni med poezijo in zgodovino, kjer je mimesis značilna samo za poezijo, saj poezija posnema, nepoezija pa tega ni sposobna. Te sposobnosti pa nima, ker se ukvarja samo s posameznim, medtem ko je poezija prav kot mimesis zmeraj utelešenje splošnega, ki ga predstavlja po zakonih verjetnega in možnega. Elementa verjetnega in možnega pa v poeziji dovolita vstop doživljaju, ki je lasten samo človeku, ki je čezmeren in tako prijeten, da se ga v doseženi pasivnosti težko otresemo in ki je vezan na človekova višja čutila, na oko in uho. Predvsem pa je zanj značilno, da v nas zbuja veselje samo po sebi. Da torej, kot bi rekel Platon, ne tudi ne koristi ne resnice ne podobnosti.

Prikazovanje možnega in verjetnega, ki izvira iz pesnikovega individualnega, v svobodni fantaziji temelječega odnosa do narave in sveta v celoti in se prvič realizira ob koncu antike, v Aristotelovem času in po njem, kasneje pa znova v renesansi, ko pridobi epohalno veljavo vse do danes, ima za posledico, da tudi sama pesniška dela začnemo opazovati na neobvezen in brezinteresen način, da se do lepote, prikazane v pesniškem delu, vedemo kot gledalci, ki jim je dovoljeno le prisostvovati, ne pa tudi sodelovati. Pesniško delo je poslej razumljeno kot individualna, subjektivna stvaritev, ki odkriva »le še« možno in verjetno, ne pa več resničnega, čeprav zato ni nič manj resnično od filozofije. Začetke takšnega razumevanja poezije smo našli v antiki.

Z njim pa je povezan nastanek herojske tragedije kot prve estetske tvorbe, ki je od gledalcev že pričakovala estetski doživljaj kot sebi najprimernejšo obliko spreje-

<sup>12</sup> Aristotel, *Evdemova etika*, (predelana Nikomahova etika), Paderborn, 1966.

manja. Prav doživljaj (pa) je (bil) tisti element, v katerem (je) umetnost počasi, toda zanesljivo umira(la), je zapisal Heidegger v Gozdnih poteh. Vse dokler stari Grki niso mogli imeti doživljajev na slavnostih v Olimpiji, je lahko trajala velika grška umetnost, in pri tem sta mišljena ep in tragedija; konec tega starogrškega čudeža se je začel, ko so Grki jeli »doživljati« dela svojih piscev, kar je sovpadalo z dejstvom, da Sofoklej svojih junakov ni več ustvarjal neposredno iz mita kot besede resničnem, ampak iz mita kot fabule, ki je bilča le še beseda o možnem in verjetnem.

#### SUMMARY

The present study deals with the issue of the so called »Greek miracle«, i.e., with the sudden golden age of great Greek literature and with its equally unusual demise. It attempts to connect both issues with the notions of mimesis and aesthetic experience. It particularly relies on Aristotle's *Poetics*, with its thesis on the origin of poetry, and Eudemos' ethics, where the aesthetic experience is defined for the first time. Aristotle ranks philosophy the highest, as it offers the highest degree of cognition, while poetry offers only part of this cognitive pleasure. However, besides the pleasure connected with recognition, Aristotle offers the pleasure connected with production, which does not involve recognition, nor, consequently, reduced recognition. In this case the object of mimesis gives pleasure regardless of meaning. This led to the equation of philosophical pleasure connected with the highest cognition and the pleasure connected with the production in the highest poetry. Poet and philosopher are no longer adversaries and the ancient conflict between philosophy and poetry becomes unnecessary and fictitious. Poetry defined in this way receives its definitive outline in the mid-18th c., when the aesthetic experience alone becomes its basic determining factor. Poetry as mimesis is always a manifestation of the universal which it represents according to the laws of the probable and the possible. These two elements in poetry allow access to experience, which is only common to man, is overwhelming and, out of inertia, it is difficult to rid ourselves of; it depends on the higher human senses, i.e., eye and ear. Above all, it is characterized by the fact that it gives us pleasure in itself, it does not offer any benefit, nor the truth, nor resemblance.



POGLED NA LITERARNO TIPOLOGIZIRANJE  
(Z DODATNO POZORNOSTJO DO LITERARNIH DOGAJANJ NA  
PREHODU 19. V 20. STOLETJE)

Tipologiziranje je v literarni vedi eden od aktualnih klasifikacijskih postopkov, ki si prizadeva na pragmatičen način preseči diahronistično in sinhronistično izključevalnost. V tem smislu je zlasti B. Paternu uspel z novim pretresanjem slovenske literarne preteklosti izoblikovati vrsto svežih, drugačnih in vseeno relevantnih tez. Gre za metodo, ki je ploden in svojevrsten metodični oksimoron, vreden zmeraj novega preizkušanja in raziskovanja.

Typologization in literary scholarship is one of the contemporary classifying procedures, attempting to go pragmatically beyond diachronic and synchronic exclusivism. In this sense particularly B. Paternu succeeded in forming several refreshing, different, while still relevant, theses. This method is a fruitful and unique methodological oxymoron, deserving of ever new testing and exploration.

Klasificiranje kot sistematično opredeljevanje in razvrščanje pojavov v sorodne in preglednejše skupnosti je postopek, ki se mu tudi literarna veda že po svoji raziskovalni naravi ne more odreči. Tako imenovani skupni imenovalci oziroma ponovljive ali podobne lastnosti napeljujejo v ugotavljanje zakonitosti in pravil: v časovnem zaporedju, tako imenovanem diahronizmu, so to predvsem razvojne zakonitosti, v zunajčasnem oziroma sinhronističnem obstajanju pa strukturne, tipične, od časovnih posebnosti in spremenljivosti neodvisne lastnosti. (*Sinhronizem* mi je *zunajčasnost*, ker je običajni dobesedni in jezikovno sicer korektni prevod v *sočasnost* pomensko zavajajoč – kot da gre za časovno hkratne pojave v siceršnjem pretakanju časa, in vendar nima reč nič opraviti s časom, razen da se mu vsaj v spekulaciji odreka.)

Literarna veda pozna diahronistično klasificiranje predvsem v območju literarne zgodovine; to je znamenito členjenje na literarna *obdobja* – gre za literarnozgodovinsko periodiziranje z najrazličnejšimi členitvenimi izhodišči – najpogosteje slogovnimi in sociološkimi, pa tudi drugimi, literarnimi in neliterarnimi (religijskimi, umetnostno zgodovinskimi, filozofskimi ipd.) Sinhronistični sistemi so se ji od nekdanj spočenjali v območju poetike in teorije, deloma tudi kritike literature, še posebej radi v območju zvrstno-vrstnega klasificiranja in ugotavljanju utemeljenosti ali smiselnosti literature. Zaradi popolne raznovrstnosti in unikatnostne logike literarnih pojavov je seveda opredeljevanje določevalnih osnov v vseh teh postopkih težavno in natančno, pogosto zelo relativno in izmikajoče se opravilo, še posebej kadar gre za poskuse kongruiranja obeh opazovalnih logik – po J. Kosu (*Literarne tipologije*, *Literarni leksikon* 34, 1980, 14) sintagmatične oziroma razvojne, zgodovinske, diahronistične, ter paradigmatične, to je sinhronistične. Tipologičnost naj bi v takem primeru nadgrajevala diahronistični in sinhronistični ekskluzivizem v smiselno sodelovanje in skupni, usklajeni učinek; »diahronijsko horizontalo« naj bi

dopolnjevala z »vertikalno sinhronijo«, »zaporednost s sočasnostjo«, »zgodovinskost s transhistoričnostjo«. – B. Paternu, ki je tipologistično raziskovanje prvi uvajal v slovensko literarno vedo – v sedemdesetih letih – je v posebnem poročilu na 8. kongresu jugoslovanskih slavistov v Zagrebu 1975 vprašanje definirjal kot razmerje med evolucionizmom in strukturnimi konstantami; oboje da je treba imeti v računu hkrati in ob tem slediti temeljnemu postulatam vseh znanosti – »delati iz nerazvidnega razvidno in iz neobvladanega obvladano«; s tega vidika so se mu zdela predvsem plodna kulturnozgodovinska, sociološka, tematološka, žanrska in stilna področja oziroma na njih temelječe tipologije (Problem tipološkega preučevanja književnosti, *JiS* 1974/75; tu citirano po objavi v: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, 1989, 228–9). Z nizom kasnejših raziskav slovenske literature je skušal predvsem z opazovanjem zgodovinskih sprememb, »ujetih v srednjeevropski razvojni lok«, slediti tistemu, kar je v njej »trajnega in riše njen posebni zunanji obraz in njeno posebno duhovno shemo« (o. c. 5); prizadeval si je za »globinsko diagnozo«, preniknjenje pod konfiguracijo te literature, kakršno poznamo iz tradicionalne literarne zgodovine. Sam diahronizem tega ne omogoča, zato je potrebno najti način za preseganje diahronistično-sinhronistične izključevalnosti; končni cilj – prepoznavanje trajnejših in »globinskih« lastnosti nacionalne literature – je visoko nad metodološkimi zadregami te vrste in dovoljuje v metodi svojevrsten izmeničnostni pragmatizem, ki ga je Paternu daljnosežno in v mnogočem podrobno razvil. (Sintetistični refleksi to pot zanj ni bil nov, saj si je že v zgodnejših letih ekskluzivizem slogovne razlagalnosti prizadeval zaokrožiti in dopolniti z drugimi, predvsem diahronističnimi vrstami raziskovanja; takrat je nekaj časa zagovarjal tako imenovano »totalno metodo«, ki je bila logična in legitimna prednica kasnejšega tipologiziranja.) – Vsekakor mu je v območju takšnega projekta nastal obsežen cikel modernih in svežih raziskav slovenske literature – postopoma ga je posredoval domači in mednarodni strokovni javnosti na almanahskem simpoziju *Obdobja*, kasneje pa strnjeno objavil v citirani monografski publikaciji.

Drugi tipologist – J. Kos – je nekaj kasneje skušal razviti in prikazati teorijo »ahistorične« literarne tipologije. Že od konca sedemdesetih let je z marksističnih izhodišč (uvajalno je še posebej pomembno njegovo predavanje *Pojem klasike z marksističnega vidika* na 9. kongresu *Mednarodne zveze za primerjalno književnost* v Innsbrucku 1979), ki jih je kasneje dopolnjeval ali deloma nadomeščal z duhovno zgodovinskostjo (*Literarne tipologije*, 95), izoblikoval tipološko triado »verizem«, »klasika« in »hermetizem«, ki da so nadčasovne narave, pa vseeno niso ahistorični tipi oziroma »emanacije zmeraj istega človeškega 'duha' ali abstraktnih formalnih lastnosti, ampak... korelati socialnozgodovinskih struktur«; zato naj bi tudi lahko nastali šele »po nastanku prvih družb z razrednoslojno sestavo«. *Veristična* literatura je določena »s socialno-kulturnim horizontom nižjih in srednjih slojev«, *hermetistična* je – nasprotno – »določena z obstajanjem vodilnih slojev, vladajočih razredov ali pa najrazličnejših elit«, »duhovne aristokracije«, »vladajoče metafizike«; *klasika* je »integracija sestavin obeh prejšnjih tipov, sinteza vseh plasti, silnic in horizontov družbenozgodovinskega sveta z njegovo protislovno razredno-socialno dinamiko« (o. c. 95–97). – Ne glede na to, da je mogoče v osnovah takšnega

tipološkega modela zaznati znano aksiološko in siceršnje delitev na tako imenovano »visoko« in »nizko« literaturo, je predlog s svojo praktično preglednostjo zanimiv in predstavlja eno najbolj izrazitih tez slovenske marksistične oziroma historično materialistične literarne vede pri nas.

Tako torej na kratko in dovolj bežno o tipologiziranju v slovenski literarni vedi. – Drugod so se vsaj doslej poskusi tipologiziranja radi omejevali na pojave, ki jih sicer klasifikacijsko ni mogoče dovolj dobro doseči ne z enim ne z drugim, ne sinhronističnim in ne z diahronističnim opazovanjem. Tak literarni pojav je na primer roman; če je kaj vreden, je – recimo po T. Todorovu – tudi paradigmatsko enkratno, neponovljiv, torej ne tvori ne formnih ne razvojnih nizov, literarnovrstno pa naj bi bil ena najbolj ohlapnih vrst – določajo ga velik obseg, svobodni govor (proza), pripovednost, morda še, vsaj v starejših časih, zavezanost erotični snovi. V teh zelo širokih okvirih je lahko vsakršen (simptomatično je, da se tudi Kos v svojem pregledu literarnega tipologiziranja gradivsko zvečine sklicuje na klasično zvrstovrstno klasificiranje in v tem okviru predvsem na različna tipologiziranja romana). – Že bežen pogled, ki ni potreben niti do Lukacza, Kayserja ali Stanzla, pokaže, da tipološke sheme za roman temeljijo predvsem na »zimzelenih« trojicah *čas/prostor/človek* ali *jaz/ti/on*; znani zagrebški literarni teoretik M. Solar pa je v monografski publikaciji *Ideja i priča*, poglavje *Tipologija romana* (1974) k temu ugotovil: »Ker roman ni književna vrsta v smislu določevalnih konvencij, po katerih bi se lahko posamična književna dela, označena kot romani, nedvoumno zvrstila v skupine, in ker se hkrati roman zdi okvirni reprezentativni način literarnega izražanja v našem času, je samoumevno, da se v njem pojavljajo podvrste (v drugačni terminologiji vrste in žanri), za katere je mogoče nekatere konvencije izraza ugotoviti na manj ali bolj ustrezen način«; »vendar med možnostmi za določitev posameznih vrst ali tipov romana..., ali kritično utemeljene tipologije romana zija odprt prostor metodoloških težav« (o.c.193). Prikladno se mu je zdelo takšno tipološko gledanje na roman, po katerem različni tipi romana niso »podvrste«, kar pomeni, da »področij znanih romanov ni nikakor mogoče razporediti v tipe, ki bi jih v glavnem pokrili. Še več, empirijsko se čisti tipi sploh ne morejo pojaviti; načelno so neuresničljivi, ker se roman razvija samo v kombinacijah oziroma v manjšem ali izdatnejšem približevanju idealnim tipom. Je pa v tipih mogoče prepoznati odločilne težnje, ki omogočajo razvrščanje romana na vrste in razumevanje tistega, kar je roman« (o. c. 195). – Na tem mestu bi seveda lahko reaktualizirali znano razpravo o zaprtem klasifikacijskem krogu, *circulus vitiosus*: kako določiti zvrstovrstna pravila, ko pa si takšna pravila vnaprej lahko kvečjemu izmislimo in so vnaprejšnje nasilje nad literaturo, v sami literaturi pa tudi ni vrstno čistih oziroma vzorčnih besedil, ki bi služila za mero; vendar nas vprašanje v tem kontekstu ne zanima. – V nadaljevanju je Solar še posebej pozorno omenil Kayserja in Stanzla, v glavnem pa mu je ostal roman vendarle klasifikacijsko toliko izmuzljiv, da je v zvezi z njim priporočil predvsem tipološko obravnavo. – Nekako istočasno je – za primer – K. Migner za znano Kroenerjevo serijo žepnih knjig, zv. 395, 1970, skušal prikazati teorijo modernega romana s pomočjo tipoloških kategorij, kot so »reducirani junak«, pozicija pripovedovalca, recepcija, notranji prostor in zavest, zunanji prostor in re-

alnost, in za uvod vnaprej resignirano ugotovil, da je »doslej ostal sleherni poskus kategoriziranja romana nezadovoljiv«, še najbolj enostavna da je delitev na trivialni in umetniški roman; tematske tipologizacije da so se izvrgle v brezbrežne in brezvredne sezname različnih snovi, zapovrh pa tako in tako niso zmogle kaj veliko in so družile najbolj različne forme, če so se le ukvarjale z dovolj sorodno snovjo (K. Migner, *Theorie des modernen Romans*, 1970, 15–18). Ves čas tudi piše o tipologiziranju kot edini razvrščevalni in določevalni možnosti za roman in v isti sapi ugotavlja njegovo nezadostnost – podobno kot Solar. Tipologizacija je namreč postopek približevanja nečemu, kar izkustveno ne obstaja, je torej nezgodovinsko, in je toliko bolj smiselno, kolikor bolj stoji besedilo zunaj kakršnihkoli paradigem. In podobno.

Združevanje sinhronizma in diahronizma, zgodovinske konkretnosti in zunajčasovnih pravil, sintagme in paradigme, je potemtakem – z drugimi besedami – metodološki oksimoron: nezdružljive reči sestavljajo svojevrstno in fluidno združeno; iz nje sledijo duhovita spoznanja, kakršna bi brez te navzkrižne in nemogoče projekcije ostala v temi. Nadčasovnost pojasnjuje časovnost in obratno; podobno razmerje je med zgodovinsko konkretnostjo in »večnimi« pravili. Univerzalnih formul ni, morda so orodja, s katerimi pa je treba vsakokrat znova ravnati drugače; ni »šimelnov«, je pa močna dialektika. Zato nastaja vtis nekakšne pragmatičnosti ali celo eklektike, saj se zmeraj pač uporablja tisto, kar se sprti potrebuje. Za ortodokсно odmerjeno znanost je to seveda greh precejšnjega formata, za védenje/znanje o literaturi in o duhu, ki je v njej ali ki stoji za njo in ki ni nikoli čisto ulovljiv, pa dovolj uporabna, čeprav zelo nealgebraično delujoča zadeva (metoda). V nobenem primeru je ni mogoče degradirati v takšno ali drugačno statistično napravo ali obrtno orodje; smiselna je samo kot možnost približevanja »globlji logiki« ali manj opaznemu duhu literature. Zato je tudi razmeroma blizu duhovni zgodovinskosti, po svoje pa celo strukturalistiki, tako da se je že doslej v opaznih sledih oglašala pri vseh boljših literarnih zgodovinarjih. Lahko na primer kot nekaj, kar kot »orfejstvo« in »prometejstvo« v Prešernovi poeziji vidi Paternu; lahko je grotesknost, s kakršnim se v podobnem smislu obširno in podrobno ukvarja naš jubilan F. Zadavec – temeljno »globinsko« stanje duha in literature, izvir in logika celote.

Na poseben način je tipologiziranje zanimivo v literarnoperiodizacijskih postopkih. Ti so se praviloma do današnjih dni ustalili pri slogovnem določevanju; toda slog sam na sebi je zunajčasovna reč, zato je v literarnozgodovinski zvezi moralo priti do ločevanja med zgodovinskim in nadčasovnim slogom, pa še tako prihaja do poimenovalnega zamenjevanja pojavov: *realizem* kot literarnozgodovinsko obdobje je pač nekaj drugega kot nazorski ali jezikovni ali kakšen tretji realizem. Kos se je morebitnemu zavajanju skušal izogniti s tem, da je namesto *realizma* v svojo tipologistično formulo uvedel *verizem*, ki da je manj zgodovinsko obremenjen (A. Hauser je bil glede ločevanja precej bolj nonšalanten). Ker v zgodovini slovenske literature realistično kompaktnega obdobja (pač v smislu realizma 19. stoletja) sploh ni bilo, so ga nekateri avtorji v svojih literarnozgodovinskih shemah dopolnjevali z različnimi dodatki, ki pa že segajo v ideološko ali podobno »notranjo« formo – tako pri I. Grafenauerju ali Slodnjaku (folklorizirajoči, sočutno ironični, narodnostno osrčujoči, sentimentalni, optimistični r.; prim. za Slodnjaka ZSS SM II, 1959; 183–

335). Takšna metodična kretnja sili že sama v dodaten, recimo tipološki premislek »realizma« kot obdobja; s tem pa tudi v nov, »globinski« premislek celotne periodizacijske sheme slovenskega literarnega razvoja. Zdi se, da je – seveda neodvisno od Grafenauerjevih ali Slodnjakovih rešitev – takšnemu vzgibu sledil tudi B. Paternu. Delo je vredno svoje muje – navsezadnje tudi zato, da slovenske literarnozgodovinske predstave ne skrepenijo v šolsko samozadostnih in s tem praznih, ničemur koristnih obrazcih.

Zelo lahko je na primer dokazati, da slovensko klasiko po 1848 družijo in usmerja predvsem zgodnjemeščanski in (s tem) narodni aktivizem – najsi gre za vajevece, Jurčiča, celo za Levstika, čeprav je bil z istim vprašanjem obseden na popolnoma drugačen način. Znano je, da je v tem smislu programsko izrecno pisal že Mencinger, predvsem pa da je takšna vsa imanentna poetika slovenske literature tistega časa. Slogovno je zaradi tako imenovanega strnjene in invertne razvoja skrajno raznoterna, tako da jo je mogoče enako utemeljeno razglašati za realistično kot za romantično in celo racionalistično ter vsakršno vmesno, njen skupni imenovalec in temeljna motivacija pa je posebno nazorsko, ideološko ali že kar politično stanje, ki je za našo literaturo 19. stoletja enako usmerjevalno kot za večino nacionalnih literatur tistega časa. Spočetka je šlo za nezadržno apologijo tistega dela slovenske družbene civilizacije, ki je samozavestno razlikovalno mislil, govoril in deloval narodno. V realnosti je takšnih Slovencev bilo komajda za vzorec – kot je trdil in kot dejstvo ugotavljal Levstik – zato je bilo treba ustrezno jezikovno in nazorsko, vsekakor pa moderno gosposko oziroma meščansko slovenstvo izoblikovati v imaginarni, literarni resničnosti. Vajevece in Jurčiča zanima v pripovedi tisti zmeraj drugačni, enkratni in posebni posameznik, kakršnega veda o literaturi pozna pod oznacbo »romantični subjekt«; z vso vehemenco so zmeraj spet stali za njim, branili njegovo meščansko pojmovano svobodo in samostojnost, skrbeli za to, da bi ga za vsako ceno prikupili bralcu, saj naj bi s tem občinstvu približevali tudi narodno misel, mu utrjevali socialno in narodno samozavest; zmeraj znova so ga pošiljali v merjenje nacionalne in socialne moči. Družbeno »bastardni« Lovre Kvas, geometer Liseč, profesor Vesel ali Leon Retelj so pri Jurčiču od same pripovedovalčeve bojazni, da ne bi bili dovolj moralno, značajske in sploh snažni in zgledni – saj so zgodnjeslovenska gosposka reprezentanca, ki mora vzdržati prav vsakršne primerjave z narodno nepristno, računarsko navlako in priseljeno vsiljivostjo – na koncu celo brez prave človeške barve in krvi. Pri Stritarju ali Tavčarju so razboljene žrtve razpolovljenega in bolj ali manj pokvarjenega sveta, v katerem tičimo Slovenci po vnebovpijoči krivici, na strani »ponižanih in razžaljenih«, tako da je že to vredno protesta in očitanja; protest pa je transfer temeljne motivacije, ki svojo moč in silo črpa iz prepričanja, da tako kot je, ni prav. Prav zato tudi slovenski »veltšmerc« ni bogve kako pristen: ni razboljenost sama na sebi ali po filozofiji, ki mu stoji ob strani, temveč je protestna razboljenost, to pa je v nasprotju s temeljno svetobolno idejo. Da je svet, v katerem živimo, najslabši od vseh možnih svetov, ne sme biti samo ugotovitev, temveč mora narekovati sklep, da ga je treba zato spremeniti – po možnosti v slovenski prid. Celó Stritar, ki ni bil politik, je svojega *Zorina* (1870), ki vendar velja za kronski primer slovenskega literarnega svetobolja, zaokrožil z mo-

ralizmom, češ da Zorinove zgodbe ni pripovedoval zaradi zgodbe same, temveč da bi se mladi bralci iz nje naučili česa pametnejšega.

Toda z navdušenim delovanjem dveh, treh rodov mladega izobraženstva se je slovenstvo kot narod hitro toliko opomoglo, da je že bilo godno za prva moralna razkrajanja, za prve bolj ali manj naivne npravne poškodbe. Pred leti je Slodnjaka nadvse vznemiril Jurčičev roman *Med dvema stoloma* (1876) – kot prva moralna intervencija zoper zgodnji slovenski cinizem; le malo kasneje je Marja Borštnikova v podobni zvezi opozarjala na Tavčarjevo romanopisno pripoved *Mrtva srca*, ki je v prvi različici nastala skoraj sočasno (1877; obj. 1884). S tem pa se je notranje, globinsko stanje slovenske literature očitno premaknilo iz aktivističnega apologetstva v prvo samokritično refleksijo; sprva še malce zadržano in celo melanholično pri Tavčarju, potem pa zmeraj bolj temeljito in neizprosno – dokler se ni pri Kersniku porodil pojem jarogosposkosti kot obtožujoča zdvomitev nad moralno vrednostjo novega narodnega meščanstva in s tem slovenstva: to meščanstvo zaradi svoje slovenskosti ni prav nič boljše, oblast in denar se kvarno dotakneta vsakogar, naj je še tako doneč v besedah. Manj literarnozgodovinsko poudarjeno je, da se je tovrstna kritičnost krepila s »skrajnjenjem« realizma in tako dosegla vrhunec v naturalistični literarni epizodi: jarogosposki sodnik Pavle je 1893 zaradi nemorale in klateštva obsodil na zapor žensko, ki jo je sam cinično speljal prijatelju in jo pahnil na malo-pridno pot, osebje okrog Govekarjevega advokata Grudna tri leta kasneje (*V krvi*, 1896) pa je po spisku in v celoti vsenavzkriž skvarjeno; med novo narodno elito domala ni osebe, ki ne bi bila sprenevedava moralna pokveka – skrajni realizem je videl svoje poslanstvo v brezobzirnem odkrivanju realnih stanj in ozadij, realne golote, tudi moralne: prvotni narodni aktivizem je transferiral v moralna očiščevanja in obtoževanja.

Slovenska literatura druge polovice 19. stoletja je torej vse od srednjeevropske meščanske revolucije 1848 do praga novega stoletja obsedena z narodnomeščanskim aktivizmom, ki je postajal zmeraj bolj samokritičen – dokler se v prelomu stoletij ni sesedel sam v sebe. Siloviti novi subjektivizem je umetnika dobesedno udaril po glavi in ga ovedel nove določenosti. Prva desetletja je bil narodnomeščanska avantgarda, saj je Cankar trdil za Jurčiča, ki je bil vendar revež nad reveži in vsekakor precej bolj siromašen od Vrhničana, da je bil največji slovenski »buržo« – pač po ideologiji in delu, bil je eden ključnih mož v generacijsko kompaktnem »jurišnem« ešalonu zgodnjėslovenskega meščanstva, ko se ni gledalo, kdo ima kaj več in če sploh ima, saj je bila važna »stvar« in prihodnost. Resda so že tedaj bolj praktični možje začeli skrbeti tudi za otipljivo imetje, da se ima »kaj pod palcem«, kot je rad poudarjal Svetec; Mencinger je kupil cel vinogradniški hrib nad Krškim, Tavčar se je ničkoliko bogato oženil, in koliko je bilo šele brezimnežev te povzpetniške vrste! Res je prostor dopolnjevala precejšnja množica donkihotskih razumnikov, kakršni so bili Jurčič, A. Tomšič ali pa Levstik, ki so služili predvsem idealom in zaradi narodne strnjenosti prizadevno mižali pred zmeraj večjo nesnažnostjo na pragmatičnem krilu; res je tudi, da je njihova kritičnost rasla, toda slejkoprej je vseeno ostajala ujeta v zgodnjo slovensko meščansko formacijo in njeno logiko. – Šele novi subjektivizem jih je presenetil s spoznanjem, da ta narodna

formacija že zdavnaj več ni enovita in da tudi ne gre več toliko za politične, klerikalno-liberalne cepitve, temveč za tisto, kar se skriva v ozadju: da so že zdavnaj in ne da bi dobro vedeli kdaj in kako, postali predmet pridobitniškega cinizma, ki mu je narod in zgodni (malo)meščanski idealizem samo še prikladna verbalna oprema. Zato si Cankarja še danes lahko prilašča kdorkoli od politikov, zato toliko njegovega sarkazma do »narodnjakov« in zato se takrat notranje stanje literature domala čez noč zaobrne v silovit socialni, narodni in vsakršen drug mazohizem. Poprej se je zdel umetnik ideolog, politik, urejevalec, »Bog pred Izraelci«, zdaj se naenkrat pokaže kot trpni subjekt; sleherno upiranje je zastoj, pravičnosti ni; ta svet, v katerem smo, je predvsem najbolj krivičen od vseh svetov, njegovo znamenje je hlapec Jernej. Krivičen ni samo po urejenosti temveč tudi po usodi: treba je samo na hitrico, niti ne temeljito, prebrati Zofke Kvedrove *Njeno življenje* (1914) ali še zgodnejši Cankarjevi pripovedi *Na klanču* (1902/3) oziroma *Martina Kačurja* (1906), pa je stvar jasna: ne gre za napadalno kritiko, ki je bila pri Govekarju že kar strastna, pri Kersniku sicer malo bolj melanholična, pa enako nedvoumna – tisto, kar zdaj usmerja umetnikovo videnje sveta, je trpni mazohizem brez upiranja, čista ugotovitev. Pripovedovalec ni več urejevalec, temveč je samo še trpni zapisovalec trpečega sveta. Ko ga dodatno z vseh strani obbombardirajo še različne katastrofistične filozofije (o katastrofizmu v poljski literaturi je svojčas poročal A. Bjelčevič, tam je reč literarnozgodovinsko močno popularna), nastane v »globinski« notranjosti položaj, ki je od prejšnjega v resnici popolnoma drugačen.

V prispodobni bi lahko rekli, da se je slovenski literat, ki je v 19. stoletju čutil pod nogami zelo trdno arhimedovsko stojišče, zdaj znašel v silovitih turbulencah negotovosti – nikjer nikakršne trdnosti: zato začenja nihati v velikanskih plovbah med najbolj intimno zasebnostjo in med absolutnimi, neskončnimi vizijami, v kakršne isto logiko pripelje le malo kasnejši »ekspresionizem«. Slogovne premene in različice – impresionizem, simbolizem, ekspresionizem, konstruktivizem ipd. – pri tem sicer sodelujejo, ničkoliko težko ali kar nemogoče pa jih je opredeliti kot vzroke ali kot posledice; stvari ne obstajajo kot prehodne enostavnorazvojne premene, temveč kot nadčasovna časnost; kot nekaj, kar z nadčasovnega »menuja« vznikne in se označevalno pririne v ospredje, saj ga je, prav njega, izbral in vpoklical čas, kakršen že je. Iz meščanske narodne imanence krene razvoj v osebno ali nadosebno transcendenco – iz opisa in uprizarjanja najprej v impresijo ali simbol in odondod v vizije ekstatičnih razsežnosti. Čisto na dnu pa kot tipični skupni imenovalec slovenske literature prvih treh desetletij 20. stoletja skrivaj tiči mazohistični katastrofizem ali katastrofični mazohizem.

#### SUMMARY

Typologization is one of the modern methods of literary classification. It was introduced in Slovene literary scholarship in the 1970's by B. Paternu, particularly as an attempt to go beyond diachronic and synchronic exclusivism. J. Kos attempted to arrange the procedure into a survey from a theoretical point of view. The procedure certainly deserves ever new testing and exploration – particularly as a possibility to uncover the »deep« logic of literary facts. One of the possible typological views of Slovene literature in the 19th and 20th cc.

shows that the common motivational denominator of the second half of the 19th c. was national activism – despite the variety of styles. It also shows that with the strengthening of realistic objectivism this activism was becoming weaker and was changing to a self-critical reflection of the Slovene (national) character; and that the first decades of this century are the period of an impetuous, mainly masochistic and catastrophic subjectivism.



## ŠTREKELJ, PYPIN IN OPREDELITEV LITERARNE ZGODOVINE

Ko je Karel Štrekelj (1859–1912) na univerzi v Gradcu leta 1899 začel predavati zgodovino slovenskega slovstva, je v uvodu podal zanimivo teoretično-metodološko opredelitev literarne zgodovine. Članek analizira to besedilo, ocenjuje njegov pomen za takratno razvojno stopnjo literarne vede na Slovenskem, vendar ugotavlja, da to ni izvirnik, temveč prevod in da je njegov pravi avtor ruski literarni in kulturni zgodovinar A. N. Pypin. V dodatku je besedilo prvič objavljeno po Štrekljevem rokopisu.

When Karel Štrekelj (1859–1912) in 1899 began his lectures on the history of Slovene literature at the University of Graz, he presented an interesting theoretical-methodological definition of literary history in the introduction. The paper analyzes this text, evaluates its importance for the developmental stage of literary scholarship in Slovene lands at the time, but comes to the conclusion that the text is not an original piece of work but, rather, a translation and that its real author is the Russian literary and cultural historian A. N. Pypin. In the appendix the text is published for the first time according to Štrekelj's manuscript.

Opus Karla Štreklja je bil v zadnjem času pri nas deležen precejšnje pozornosti: ob stoti obletnici izida prvega zvezka njegove velike zbirke *Slovenske narodne pesmi* je bilo njemu in Matiju Murku posvečeno mednarodno znanstveno srečanje v Ljubljani; poleg kongresnega zbornika<sup>1</sup> se je z njim ukvarjalo še nekaj posameznih objav. Ob tej priložnosti je bila ponovno priklicana v spomin in podrobneje kot prej osvetljena marsikatera značilna sestavina njegovega dela, vendar se predstave o njem v glavnih potezah niso bistveno spremenile: v današnjem obzorju naših humanističnih ved je Štrekelj slej ko prej navzoč in pomemben predvsem kot etnolog oziroma folklorist in kot jezikoslovec, bistveno manj kot literarni zgodovinar. To se seveda ujema z dejanskim obsegom in specifično težo deležev, kakršne zavzema vsaka teh strok v njegovem celotnem opusu. Toda ravno literarni zgodovinarji bi nemara vendar lahko bolj upoštevali dejstvo, da je bil Štrekelj prvi slovenski univerzitetni profesor, ki je predaval celoten kurz iz zgodovine slovenskega slovstva, in sicer v slovenščini, in da mu zaradi tega pripada pomembno mesto v razvoju naše literarne vede. Misel na to ni sicer nikoli zašla čisto v pozabo, vendar je komaj kdaj spodbudila nadaljnje podrobnejše raziskave. To si je mogoče pojasniti najprej s pomanjkljivo obdelano zgodovino naše stroke. Tej splošni okoliščini se pridružuje še neka posebna: Štrekelj svojih predavanj o zgodovini slovenskega slovstva ni objavil, temveč je njihov rokopis obležal v zapuščini, ki je ves čas od njegove smrti shranjena na graški univerzi in s tem praktično dostopna le redkim, ki so se posebej zanimali zanj.<sup>2</sup> Teга spisa tudi Štrekljevi učenci niso kdove kako prizadevno popu-

<sup>1</sup> *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Zbornik prispevkov s kongresa (...). Ljubljana 1995 (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva, 23.); – *Traditiones*. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje, 24, Ljubljana, 1995.

<sup>2</sup> Prim. Monika Kropelj, *Karel Štrekelj in njegova narodopisna dediščina*. Filozofska fakulteta,

larizirali, zato je njihov učitelj kot literarni zgodovinar ostajal bolj ali manj v senci, medtem ko se je že za njegovega življenja uveljavljala vrsta mlajših akademsko izobraženih raziskovalcev slovenske književnosti in hitro prevzemala vodilno vlogo v stroki. Ne glede na to je v zgodovinsko-razvojni perspektivi naše literarne vede že dejstvo, da je v njej ob tem času nastalo takšno delo, samo po sebi zadostna spodbuda, da se začnemo nekoliko podrobneje ukvarjati z njim; tistim, ki bi povrh tega potrebovali še kak zunanji povod, pa je mogoče priklicati v spomin še nedavno stoto obletnico Štrekljevega nastopa na graški univerzi.<sup>3</sup>

Strokovna literatura je tu in tam že opozarjala na nekaj značilnih Štrekljevih načelnih stališč in konkretnih literarnozgodovinskih dognanj.<sup>4</sup> Še kar podrobno so bile opisane tudi zunanje okoliščine, povezane s to platjo njegove dejavnosti, zato jih lahko tukaj samo preletimo.

Tradicija slovenistike v Gradcu se začneja s kratkotrajnim delovanjem Janeza Nepomuka Primca na tamkajšnjem liceju v letih 1811–1813.<sup>5</sup> Čeprav se je po njegovem odhodu za nekaj časa pretrgala, ni povsem zamrla; pozneje jo je več desetletij (1823–1867) nadaljeval Koloman Kvas,<sup>6</sup> četudi zgolj v obliki praktičnega jezikovnega pouka. Šele Gregor Krek<sup>7</sup> (habilitiran 1867, upokojen 1902), ki je deloval na reformirani univerzi v drugačnih, ugodnejših kulturnopolitičnih razmerah, jo je povzdignil na raven filološke vede; gojil jo je seveda kot neločljiv sestavni del širše pojmovane slovanske filologije. Dosti pozneje, na začetku devetdesetih let, je bila na univerzi v Gradcu ustanovljena druga slavistična katedra z jasno opredeljenim slovenističnim težiščem: njena osrednja naloga so bila predavanja o slovenskem jeziku in slovstvu, dopolnjevali so jih še nekateri predmeti s področja južnoslovanske filologije. Na to katedro je bil prvi poklican Vatroslav Oblak, ki je predaval tudi že posamezna obširnejša poglavja iz slovenske literarne zgodovine.<sup>8</sup> Po njegovi prezgodnji smrti (1896) je bil na njegovo mesto imenovan Štrekelj. V dobrem poldrugem desetletju je imel največ jezikoslovnih in filoloških kurzov, manj etnoloških oz. folklorističnih in literarnozgodovinskih. O zgodovini slovenskega slovstva je predaval dvakrat, prvič v študijskih letih 1899–1901, drugič 1903–

Oddelek za etnologijo, Ljubljana 1988 (magistrska naloga). – Monika Kropelj, Karel Štrekelj. Prerez skozi življenje in delo. *Traditiones* 24, 1995, 25–48. – O Štrekljevi zapuščini je pisal že Matija Murko v nekrologu: †Karel Štrekelj. *Veda* 2, 1912, 529–542, predvsem 541.

<sup>3</sup> Imenovan je bil oktobra 1886, predavati je začel v aprilu 1887. Prim. Marko Kranjec, Štrekelj Karel. *SBL* III/11, 1971; – Kropelj 1988.

<sup>4</sup> Mdr. Murko, *Veda* 1912; Kranjec, *SBL* III/11, 1971; Kropelj 1988; Kropelj 1995.

<sup>5</sup> Prim. France Kidrič, *Korespondenca Janeza Nep. Primca 1808–1813*, Znanstveno društvo, Ljubljana 1934; – Breda Slodnjak, Primic Janez Nepomuk, *SBL* II/8, 1952.

<sup>6</sup> Janko Glaser, Kvas Koloman, *SBL* I, 1925–32.

<sup>7</sup> Avgust Pirjevec, Krek Gregor, *SBL* I, 1925–32.

<sup>8</sup> Matija Murko, *Dr. Vatroslav Oblak*. Ant. Knezova knjižnica VI, Ljubljana 1899, 142–313. Murko je v tem delu tudi podrobno opisal nastajanje druge slavistične katedre v Gradcu (206–209, 224–227). – Rudolf Kolarič, Oblak Vatroslav (Ignacij), *SBL* II/6, 1935. – Nove osvetljave Oblakovega dela so prispevali referenti na mednarodnem simpoziju Obdobja na ljubljanski univerzi v decembru 1996 ob stoletnici Oblakove smrti; mdr. je Dragi Stefanija govoril o njegovih literarnozgodovinskih predavanjih.

1905. Predavanja so obsegala celoto od »početkov slovenskega slovstva« do »dobe Slovenskega Glasnika in Zvona Stritarjevega«<sup>9</sup> oziroma »od brižinskih spomenikov do Gregorčiča«.<sup>10</sup> Glede na takšno zasnovo predmetnega področja je mogoče njegov kurz primerjati z dotedanjimi večjimi literarnozgodovinskimi pregledi, se pravi predvsem s Kleinmayrovim<sup>11</sup> in Glaserjevim,<sup>12</sup> ne pa s Čopovim v Šafaříkovi priredbi,<sup>13</sup> ki je povsem drugače organiziran. Že bežna in površna primerjava pokaže, da Štrekelj daleč presega svoje predhodnike: Kleinmayra sploh v vseh ozi-rih, ndr. že samo po obsegu zajete snovi; Glaserja sicer ne po tem vidiku, temveč po primerni selekciji gradiva, po jasno izpeljanih linijah obravnave, po argumentiranem kritičnem odnosu do starejših literarnozgodovinskih piscev,<sup>14</sup> pa še posebej po premišljenih temeljnih opredelitvah stroke in njenega predmeta.

Ali bi bilo torej glede na to treba priznati Štreklju pomembno mesto ne le zaradi formalnega razvijanja stroke, se pravi njene organizacije in uveljavljanja v visokošolskih institucijah, temveč tudi zaradi njenega vsebinskega širjenja (zbiranja, opisovanja, klasifikacije, analize literarnozgodovinskega gradiva) in zlasti vzpostavljanja ter razčlenjevanja njenega teoretično-metodološkega ustroja? To domnevo podpira ndr. trditev ene najboljših poznavalk Štreklja, da so njegova predavanja »prvi ohranjeni znanstveni pregled literarne zgodovine Slovencev« in da izpričujejo »tedaj docela moderno pojmovanje literarne zgodovine«.<sup>15</sup> Žal si z drugimi dosedanjimi obravnavami Štrekljevega literarnozgodovinskega opusa pri poskusu celovitega ovrednotenja ni mogoče kaj dosti pomagati, saj so se dotikale skoraj izključno le posameznih vidikov in opozarjale na njihovo zanimivost in relevantnost.<sup>16</sup> Potemtakem bi se izčrpen in utemeljen odgovor na zastavljeno vprašanje moral opirati na podroben opis in analizo celotnega Štrekljevega kurza: med drugim bi moral zasledovati avtorjeve definicije bistva predmeta in določitve njegovega obsega, opredelitve izhodišč in ciljev literarne zgodovine, izbiro in uporabo metod; ugotoviti bi moral, katera območja poleg samih slovstvenih del in piscev priteguje v obravnavo, kako jih povezuje med seboj; kako periodizira celotno slovstveno preteklost; kaj uvršča v notranji ustroj njenih dob; kako, s kakšnega stališča jih

<sup>9</sup> Štrekljevi naslovi poglavij iz rokopisa.

<sup>10</sup> Murko v nekrologu, *Veda* 1912, 540. – Štrekelj je ob ponovitvi kurza prispel le do polovice, do t. i. preporoda; pri tem ni več bistveno posegal v pripravljeni rokopis, le obogatil ga je s posameznimi stvarnimi popravki ali dodatki in z nekaj številnejšimi bibliografskimi dopolnili. (Prim. Krojež 1988.)

<sup>11</sup> Julij Kleinmayr, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Celovec 1881.

<sup>12</sup> Karel Glaser, *Zgodovina slovenskega slovstva I–IV*, Ljubljana 1894–1900.

<sup>13</sup> Paul Jos. Šafařík's *Geschichte der Sudslawischen Literatur. I. Slowenisches und glagolitisches Schrifttum*, Prag 1864; *Slowenische Literatur*, 1–149.

<sup>14</sup> Zanimivo je njegovo kritično mnenje o Glaserju, ki se v marsikaterem pogledu ujema z že objavljenimi sodbami V. Oblaka (*LZ* 1895, *AslPh* 1896) in F. Vidica (*LZ* 1895–1900); odreka pa mu zasluge celo za tisto, za kar so mu jih drugi recenzenti vsaj napol priznavali, namreč za množico biografskih in bibliografskih podatkov, ki so po Štreklju večinoma nezanesljivi.

<sup>15</sup> Krojež 1995, 32, 38.

<sup>16</sup> Tako je npr. Murko že v nekrologu (*Veda* 1912, 540–541) opozoril na Štrekljevo pozitivno vrednotenje reformacijske dobe.

vrednoti; pri obravnavi vsega navedenega bi morali biti pozorni še na to, kaj je izrecno povedano ali zahtevano, kaj nedvoumno nakazano, kaj molče predpostavljeno, kaj pa samo implicirano (morda niti ne zavestno) in potemtakem dostopno šele poznejši analizi. To je obširna in zahtevna naloga, ki je brez podrobne analize celotnega kurza ni mogoče niti docela razviti, kaj šele rešiti.<sup>17</sup> Vendar nam na srečo sam Štrekljev rokopis odpira bližnjico vsaj do nekaterih osrednjih problemov: v njegovem uvodnem poglavju so namreč najprej izrecno opredeljene temeljne teoretične in metodološke značilnosti literarnozgodovinske vede, temu pa sledi podrobna anotirana bibliografija dotedanjega slovenskega literarnozgodovinskega pisanja, ki marsikje prehaja v širše povzetke in kritične ocene pomembnejših spisov. Ukvarjali se bomo torej s tem uvodom in z načelnimi stališči, razgrnjenimi v njem.<sup>18</sup> Vprašanje, na kakšen način in do kolikšne mere so ta stališča upoštevana ali udejanjena v nadaljnjem besedilu Štrekljevih predavanj, pa bo treba zaenkrat pustiti ob strani in se zadovoljiti le z domnevo, oprto na hiter orientacijski pregled celote, da izvedba marsikdaj ni na ravni deklariranih programskih načel.

Izhodiščni vidik, po katerem si avtor prizadeva opredeliti literarno zgodovino, je obseg njenega predmeta. Pri tem vsaj na začetku ne ravna pretežno sistematsko, temveč pretežno zgodovinsko-razvojno, in njegova miselna pot ni premočrtna, temveč bi se dala ponazoriti s koncentričnimi krogi: glavni argumentativni sklop se ponavlja, toda vsakokrat zajame nekaj več snovi in jo obravnava nekoliko podrobneje. Začenja se z ugotovitvijo, da se je obseg predmeta literarne zgodovine v 19. stoletju iz mnogih razlogov nenavadno razširil. Zastavil se je problem raziskovanja obče literature, ki pa je zaradi množice različnih relevantnih vidikov veliko preveč zapleten. Zato se raziskovanje večinoma omejuje na nacionalno literaturo, ki jo obravnava v zvezi z drugimi področji narodnega in družbenega življenja, pa tudi z mednarodnega primerjalnega vidika. Proučevanje literature mora poleg svojega ožjega predmeta – del in avtorjev – upoštevati vsaj še narodno pesništvo, jezik in povezave literature z njenimi zunanjimi pogoji v narodovem družbenem in duševnem življenju. Literarna zgodovina je oddelek filologije; medtem ko ta raziskuje celotno zgodovino duševnega življenja narodov v vseh njenih pojavnih oblikah, se literarna zgodovina omejuje na raziskovanje izdelkov v besedi.

Ta dejavnost se je začela na področju starih klasičnih literatur in deloma cerkvenega slovstva, kjer je bilo treba najprej zbirati in restavrirati ostanke vseh besedil. V poznejši razvojni fazi je iz množice vseh ohranjenih spomenikov izbirala samo tiste z umetniško vrednostjo in se tako preobrazila iz katalogiziranja in opisovanja del in avtorjev v zgodovinsko-umetnostno ali zgodovinsko-literarno kri-

<sup>17</sup> Takšna analiza bi se nedvomno ustavila ob vrsti relevantnih značilnosti. Naj samo omenim tri naključno izbrane: problem (ne)upoštevanja ljudskega slovstva (več o tem prim. Darko Dolinar, *Ljudsko slovstvo v slovenskem literarnem zgodovinskega pisanja*, 1995, 77–84); pritegovanje kajkavske književnosti v zgodovinsko obravnavo slovenske; prva doslej znana raba termina »predromantična doba«, in to celo v naslovu poglavja, četudi le kot sinonim za »osvitno«, tj. razsvetljensko dobo.

<sup>18</sup> Temu tekstu je posvetila nekaj pozornosti edino Monika Kropelj in navedla iz njega nekaj obširnejših citatov; prim. Kropelj, *Traditiones* 24, 1995, 38–40.

tiko, ki pa je iz območja svojega zanimanja izključevala ne le vse, kar ne sodi med umetnostne zvrsti, temveč tudi umetnostna dela manjše estetske vrednosti. V novejšem času se je takšno omejevanje izkazalo kot nevzdržno in treba je bilo iskati ustrežnejše rešitve v različnih smereh. Zelo pomemben korak je napravil Taine, ki je v raziskovanje literature vključil npravstvena stanja, iz katerih nastajajo literarna dela, in prvotne sile (raso, družbo, moment), ki določajo npravstvena stanja. Tainovi nadaljevalci in nasprotniki so odkrivali različne nove vidike obravnave. Njegova dela so našla priznanje tudi v Nemčiji, kjer se je v podobno smer razvijala filologija; pomembno je bilo zlasti to, da je pritegnila v obravnavo elemente ljudskega pesništva v srednjeveški literaturi in v sodobni folklori. Tako so glavni tokovi novejše literarne zgodovine zavrnili nekdanje izključno estetsko-umetniško stališče in se usmerili v preučevanje literature kot psihologije naroda. Vendar se temeljne opredelitve predmeta in metod v stroki še vedno niso ustalile, ampak ostajajo neuskajane in vprašljive. Avtor opozarja na nekatere vidike te problematike ob razpravi germanista Hermanna Paula o metodiki literarne zgodovine, objavljeni v temeljnem kompendiju *Grundriß der germanischen Philologie*. Zlasti podrobno povzema njegovo obravnavo vsebinskega obsega pojma literatura. Na koncu ob Paulovem pretresu metod prikaza oziroma zgradbe literarnozgodovinskega dela ugotavlja, da ni priporočljivo mehanično vztrajati pri enem samem načrtu, temveč je treba kombinirati različne poti obdelave in se pri tem ravnati predvsem po značilnostih predmeta v njegovem zgodovinskem razvoju.

Obravnavani tekst je zanimiv z več strani.

S terminološkega vidika je vredno omembe, da avtor uveljavlja standardni poimenovanji »literatura« in »literarna zgodovina«, redkeje uporablja sinonima »slovstvo«, »slovstvena zgodovina«, četudi ju pušča v naslovu; nekajkrat zapisana različica »literaturni, -a« je očitno kalk iz ruščine.

Med upoštevanimi ali samo omenjenimi raziskovalci literature je nekaj imen, ki sodijo med klasike stroke, in nekaj takrat aktualnih, danes pa čisto pozabljenih. Največ je francoskih: Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Faguet, Guyot, Brunetière; nepričakovano malo je nemških: omenjen je W. Humboldt, obširno je povzet H. Paul, citirana sta B. Ten Brink in W. Wets; od ruskih je naveden Pypin, vendar samo v referencah.

Glavna teža teksta je na problemskem prikazu. Literarna zgodovina je opredeljena kot del široko pojmovane filologije, njeno današnje stanje je nasledek konvergentnega razvoja »zgodovinsko-umetnostne kritike« (zlasti v Tainovi varianti) in nemške filologije od romantike naprej.

Najbolj relevanten vidik za opredelitev stroke je obseg njenega predmeta. Od največjega možnega – obče literature, ki zajema dela vseh dob in jezikov – ga avtor omeji na narodno literaturo, po drugi strani pa ga razširi od samih literarnih del in avtorjev na sosednja področja, na njihove medsebojne zveze, na procese nastajanja literature in silnice, ki usmerjajo te procese. Rezultat takega širjenja predmeta je koncepcija nacionalne literature, ki je izraz »psihologije naroda«, seveda pogojene

s sklopom realnih socialnih in zgodovinskih faktorjev, in temu ustrezna koncepcija nacionalne literarne zgodovine.

Avtorju za potrebe uvoda v literarnozgodovinski kurz očitno zadostuje opredelitev stroke po predmetu. Nadaljnjih, pretežno metodoloških problemov se skoraj ne dotika; tako ne pove ničesar o načelih periodizacije ali denimo o vrednotenju, pač pa se ustavi le še ob načinu prikaza ali zgradbi literarnozgodovinskega dela.

Iz izrecnih opredelitev je mogoče izluščiti njihove temelje, ki ostajajo vsaj deloma implicitni. Literatura je obravnavana v časovno-razvojni razsežnosti, kot eden med realnimi zgodovinskimi pojavi; njena zgodovinskost je tako samoumevna, da v tem obzorju kaka problematizacija takšne njene narave sploh ni mogoča. S tem se po eni strani ujema način njenega raziskovanja: njegov temeljni modus je literarna zgodovina, o teoriji ali njenih ožjih disciplinah sploh ni govora, načelna utemeljitev stroke in osnovni metodološki razvid delovnih postopkov pa sta vključena v sestav stroke zgolj kot pomožna elementa. Po drugi strani je literatura genetično in funkcionalno vpletena v dogajanje realnega zgodovinskega sveta in torej odprta za raziskovanje silnic, ki jo determinirajo od zunaj. Skratka, to pojmovanje literarne zgodovine in njenega predmeta sodi v območje pozitivizma in historizma.

Če postavimo obravnavani tekst v tradicijo slovenske literarne zgodovine in njenega samorazumevanja, se pokaže, da je po vseh navedenih značilnostih dokaj nenavaden, pravzaprav kar izjemen. Nasploh ni bilo mogoče o naši stroki na Slovenskem dotlej prebrati še nič takega, kar bi bilo tej kratki utemeljitvi vsaj od daleč podobno po stopnji informiranosti, širini razgleda, zahtevnosti kriterijev in ambicioznosti ciljev; v nadaljnjem razvoju je to stopnjo zavesti o stroki dosegel in presegel šele Prijatelj v nastopnem predavanju na ljubljanski univerzi (1919).<sup>19</sup>

Če se pri obravnavanem besedilu omejimo samo na to, kaj in kako izbira in prevzema iz tedanje evropske literarne vede, lahko ugotovimo, da je njegova pretehtana in z očitnim dobrim poznavanjem opusa podprta karakteristika Taina, dopolnjena s pripombami o njegovih sodobnikih, sopotnikih, nadaljevalcih in kritikih njegovega dela (mdr. o Hennequinu, o katerem je podrobno pisal Prijatelj šele kakega četrta stoletja kasneje<sup>20</sup>), najzgodnejša tako obširna in s samostojno kritično presojo podprta predstavitev francoskega literarnoznanstvenega pozitivizma ter nekaterih njegovih mejnih tendenc na Slovenskem. Podobno, dasi z manj ilustracijami in oznakami posameznih avtorjev, velja za karakteristiko nemške filologije. Ali bi potemtakem glede na vse povedano morali Štreklju že samo zavoljo tega uvoda odmeriti dosti pomembnejše mesto v razvoju naše stroke, kot so mu ga običajno pripisovali doslej?

Ta misel, spodbujena s celo vrsto posameznih formulacij v tekstu, izziva med drugim k temu, da poskušamo natančneje preveriti avtorjeve vire in reference. Dej-

<sup>19</sup>O njem prim. Darko Dolinar, *Pozitivizem v literarni vedi*, Ljubljana 1978 (Literarni leksikon 5), 95–97; isti, *Hermenevtika in literarna veda*, Ljubljana 1991 (Literarni leksikon 37), 153–154; Boris Paternu, Prijateljeva zasnova moderne literarne zgodovine, *SR* 38, 1990, 191–207.

<sup>20</sup>Ivan Prijatelj, *Uvod v zgodovino kritike*, Ljubljana, 1928 (skripta); delna objava v: I. Prijatelj, *Izbrani eseji in razprave II*, Ljubljana 1953, 32–84.

stvo, da so v tekstu zelo obširno povzeti odlomki literarnozgodovinske metodike po Hermannu Paulu, nas najprej navaja k domnevi, da je bil eden avtorjevih glavnih virov *Grundriß der germanischen Philologie* – veliko sistematično kolektivno delo, ki je izhajalo v Straßburgu od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja naprej in takoj obveljalo za temeljni kodeks germanistike. Vendar ne smemo zanemariti še drugih referenc, med katerimi sta najbolj nejasno formulirani dve od skupno treh omemb znamenitega ruskega literarnega zgodovinarja Pypina. Ko sem jih preverjal, pa se mi je povsem nepričakovano, kot pravo presenečenje pokazalo, da ne opozarjajo zgolj na vire posameznih trditev: pokazalo se je namreč, da teoretični del uvoda v Štrekljevo *Zgodovino slovenskega slovstva* sploh ni Štrekljevo izvirno delo, temveč prevod, in da je njegov pravi avtor Aleksander N. Pypin.

Vprašanje, zakaj to dejstvo doslej še ni prišlo na dan, si je mogoče pojasniti z nekaj preprostimi okoliščinami. Prva je ta, da Štrekelj svojega rokopisa ni namenil za objavo, ampak le za svojo lastno rabo, zato mu ga pač ni bilo treba natančno in dosledno dokumentirati. O tem, ali je pri predavanjih nemara kdaj nakazal, na koga in kako se je oprl pri sestavljanju uvoda, lahko samo ugibamo; doslej vsaj še ni prišlo v razvid nobeno pričevanje o tem. Tisti, ki so pozneje pisali o njegovem literarnozgodovinskem delu, pa so se zanimali dosti bolj za sam kurz kakor za uvodne utemeljitve, zato kakega pomisleka o njegovem avtorstvu ni bilo zaslediti.

Ocena o pomenu Štrekljevega prispevka k teoretični in metodološki utemeljitvi literarne vede na Slovenskem se s to ugotovitvijo seveda spremeni. Vendar pa nam ta sprememba hkrati obrača pozornost v dotlej nepričakovano smer. Kako to, da je človek, ki se je šolal, se formiral v znanstvenika in dolga leta deloval pretežno v avstrijskem akademskem okolju in je torej moral imeti v razvidu pomembne zastopnike svoje stroke predvsem iz nemško govorečega kulturnega prostora ter brez dvoma vsaj še tiste od drugod, predvsem francoske, ki jih je nemški prostor sprejemal – kako da si je tak človek poiskal glavno oporo za načelno utemeljitev svoje stroke drugje, zunaj tega kroga? Ali je glavni razlog predvsem poklicno strokovni – to, da je bil slavist, ki se je precej ukvarjal tudi z rusko literaturo – ali pa se v tem dejanju izraža še kak drug vidik? Pri tem sklepanju pač ne moremo mimo znanega dejstva, da so si Slovenci v tem času iskali oporo zoper napredujočo germanizacijo v slovanski orientaciji, ki so jo gojili privrženci različnih kulturnopolitičnih usmeritev na Slovenskem in se je izražala tudi v naših časnikih in časopisih.<sup>21</sup>

Toda če si je Štrekelj že iskal zgled v ruski slavistiki, ni težko razložiti, zakaj se je odločil ravno za Pypina. V zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja je bil namreč Aleksander N. Pypin v nemškem in avstrijskem prostoru, še posebej pri Slovanih v habsburški monarhiji, dobro znan kot literarni in kulturni zgodovinar ter publicist, intimen poznavalec in oster kritik ruskih družbenih in kulturnih razmer, skratka, kot eden vodilnih ruskih intelektualcev. Zanj so kajpada vedeli filologi, še posebej tisti, ki so potovali v Rusijo (npr. F. Celestin, M. Murko, pozneje I. Prijatelj), in drugi poznavalci ruskega kulturnega in družbenega dogajanja. Znan pa je bil tudi širši

<sup>21</sup> Prim. Iskra V. Čurkina, *Rusko-slovenski kulturni stiki od konca 18. stoletja do leta 1914*. Ljubljana, Slovenska matica, 1995.

kulturni javnosti. Njeno naklonjenost si je pridobil zlasti s tem, ker je nasprotoval panslavizmu, podloženemu z velikorusko ideologijo, in zagovarjal enakopravnost in samostojen razvoj vseh slovanskih kultur. To je bilo mogoče razbrati predvsem iz *Zgodovine slovanskih literatur*, ki jo je napisal skupaj z W. Spasowiczem.<sup>22</sup> Njena prva izdaja na Slovenskem sicer še ni bila kaj dosti znana, pač pa je veliko bolj odmevala druga, bistveno razširjena izdaja, ki je samo leto dni po objavi v Rusiji začela izhajati tudi v nemškem prevodu.<sup>23</sup>

Slovenski časniki in časopisi so precej obširno poročali o izvorniku in prevodu; razumljivo je, da jih je najbolj pritegovala Pypinova obravnava slovenske literature. Najpodrobneje in najbolj kritično poglobljeno se je s tem delom ukvarjal Ljubljanski zvon. Urednik Levec je v prvem letniku revije ocenil pravkar dokončano rusko izdajo in opozoril na začetno nemško. Po njegovem prepričanju je to prva »kritično in pragmatično pisana« zgodovina vseh slovanskih literatur. Pomanjkljivosti kaže predvsem pri obravnavi slovenske književnosti, kar pa gre pripisati tako pomanjkanju monografskih študij kakor tudi temu, da izmed že tako maloštevilnih strokovnih del marsikatero novejšo avtorju ni bilo znano. Še podrobnejši je bil tri leta pozneje Fran Wiesthaler v recenziji nemškega prevoda. Knjigo je postavil v kontekst dotedanjih sorodnih del; opozoril je na nekatera njena teoretična izhodišča, zlasti na upoštevanje ljudskega slovstva v celotnem obsegu predmetnega področja, in še na nekatere metodološke značilnosti; opazil je vsebinske razločke med izvornikom in prevodom, ki so delno posledica avtorjeve redakcije, delno pa prevajalčevih dodatkov; posebej je poudaril Pypinovo zadržano stališče do panslavizma in zavzemanje za enakopravnost slovanskih literatur in kultur, ponovil pa je kritične pripombe o nezadovoljivi obravnavi slovenske književnosti in omenil tudi podobne polemične odzive na to delo pri Čehih.

V naslednjih dveh desetletjih je v slovenskem periodičnem tisku zaslediti še nekaj glasov o Pypinu;<sup>24</sup> njegovo ime se pojavlja kot nesporna avtoriteta v zadevah slovanskih literatur in kultur, pa tudi v debatah o načelnih vprašanih literarne zgodovine. Več pozornosti so Pypinu tudi pri nas posvetili spet na začetku stoletja, ko so v Rusiji slavili petdesetletnico njegovega dela in sedemdesetletnico življenja; temu je zelo kmalu sledil še sklop nekrologov. Slovensko pisanje o Pypinu je bistveno dopolnil in zaokrožil Prijateljev esej v Ljubljanskem zvonu leto dni po nje-

<sup>22</sup> A. N. Pypin, V. D. Spasovič, *Obzor istorii slavjanskih literatur*, St. Peterburg, 1865. – *Istorija slavjanskih literatur A. N. Pypina i V. D. Spasoviča*. Izdanie vtoroe, vnov pererabotannoe i dopolnennoe, St. Peterburg, I–1879, II–1880. Soavtor Włodzimierz Spasowicz je napisal samo poglavje o poljski literaturi, vsa druga so Pypinova. – O odmevu te knjige in Pypinovega dela nasploh prim. tudi Čurkina 1995, poglavje Ruska slovenistika zadnje četrtine 19. in začetka 20. stoletja, predvsem 141–142.

<sup>23</sup> *Geschichte der slavischen Literaturen von A. N. Pypin und V. D. Spasovič*. Nach der zweiten Auflage aus dem Russischen übertragen von Traugott Pech. Leipzig, Brockhaus, I–1880, II/1–1883, II/2–1884.

<sup>24</sup> Podatki o tem so zbrani v kartoteki tujih literarnih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.



govi smrti.<sup>25</sup> Pozneje je zabeleženih v našem tisku le še nekaj bolj ali manj naključnih omemb.

Zanimivo je, da se Štrekelj ni oprl na Pypinovo najbolj znano, razširjeno in dostopno delo,<sup>26</sup> temveč je posegel po njegovi *Zgodovini ruske literature*.<sup>27</sup> Ta je bila sicer načrtovana in javno napovedana kot tretji, sklepni del *Zgodovine slovanskih literatur*, vendar je dozorevala še dolgo časa, tako da je naposled izšla šele ob koncu stoletja. Uvod v prvo knjigo tega dela je bil torej Pypinov najnovejši tekst, ki si ga je samo leto dni po izidu izbral Štrekelj za temeljno vodilo svojemu literarnozgodovinskemu pregledu.

Značilnosti tega teksta, ki bi utegnile biti za zgodovino naše stroke tako pomembne, potemtakem niso plod samostojnega Štreklejevega raziskovanja in presoje. Vendar spričo tega ne bi smeli zaiti v drugo skrajnost in odrekati Štreklju sleherno teoretično-metodološko kompetenco; da je takšne zmožnosti imel, priča mdr. že kritični pretres slovenske literarne historiografije takoj v nadaljevanju obravnavanega uvoda. Vsekakor mu je treba priznati, da si je zelo dobro izbral predlogo, na katero se je oprl.

O drugih, vsebinskih razlogih, ki so ga nagnili k takšnemu izboru, je mogoče sklepati s precejšnjo verjetnostjo.

Najprej je opazno to, da je posegel po najnovejšem dostopnem delu, ki je izpričevalo poznavanje aktualne problematike; potemtakem je bil s strokovno literaturo vsaj v njenem osrednjem območju na tekočem.

<sup>25</sup> Ivan Prijatelj, A. N. Pypin, *LZ* 1906, 31–38, 104–108, 153–155, 215–221. Tudi v: I. Prijatelj, *Izbrani eseji in razprave* II, 1953, 85–113.

<sup>26</sup> O njem je v drugem delu obravnavanega uvoda (17c–17d) sodil takole: »Istega leta je izšla Pypinova literarna zgodovina vseh slovanskih narodov, katera pa se je v drugi izdaji l. 1879–1880 popolnoma predelala in pomnožila: Istorija slavjanskih literatur A. A. Pypina i V. D. Spasoviča. St. Peterburg bei Stasjulevicz. V ti 2. izdaji je izpuščena zgodovina velikoruske literature, katero je namerjal izdati Pypin v posebnem zvezku, pa se mu je medtem narastla na 4 zvezke. Ta druga ruska izdaja je izšla tudi v nemškem prevodu Pjechovem (Traugott Pech, Lužičan). Ta nemška izdaja je celo bolj priporočati od ruske, ker je v nekaterih stvareh popravljena. Ideja Pypina, ko je pisal to delo, v katerem je nam Slovencem odmerjen sila majhen prostor, ideja pisatelja je bila ravnopravnost, kakor naj bi jo uživali Slovani tako med seboj, kakor med drugimi narodi; namen mu je, tudi neslovanskemu svetu dokazati, da slovansko gibanje v sedanjem veku (naša renaissance) ne nasprotuje civilizaciji, ampak jo marveč pospešuje. Jagić piše o tej knjigi (Archiv V.2.324): 'Selbst abgesehen von dem hohen Interesse der Darstellung, wird dieses Werk durch die reichen bibliographischen Anweisungen, durch die gewissenhafte Berücksichtigung der einschlägigen weil zerstreuten und nur mit grosser Mühe erlangten Literatur ein unentbehrlicher Rathgeber für alle werden, die sich auf dem weiten Felde der slavischen Literaturen einigermaßen zurecht finden wollen.' Žalibog je v tem imenitnem delu ravno naša slovenska književnost najmanj temeljito razložena. Pypin ne pozna niti Marnovega Jezičnika, niti Stritarjeve ocene Prešernovih Poezij. Glavni vir mu je bil Macunov starokopitni, z ozkosrčnega stališča pisani članek v Ottuvem naučnem slovníku. Kakor Macun očita tudi Pypin Prešernu po krivici, da ni imel razuma za slovanstvo in njega razvoj ter da je ostal čisto lokalni gorenjsko-slovenski pisatelj; Koseski je ne samo prvak slovenskemu pesništvu, ampak celo – politični voditelj(!) svojega naroda. Malavašič, Muršec, Majar, Vrtovec so mu hrvaški pisatelji. Tudi končna sodba o Slovencih ni resnična.«

<sup>27</sup> A. N. Pypin, *Istorija russkoj literatury*. S.-Peterburg, I, II–1898, II, IV–1899.

Pypin je bil nedvomno dober poznavalec ne le zahodno- in srednjeevropskih literatur, temveč tudi evropske literarne vede; in ne le poznavalec, temveč soustvarjalec, v mnogih pogledih enakovreden avtorjem, o katerih govori v obravnavanem tekstu.

Pypinov tekst ni delo čistega teoretika, temveč je neločljiva sestavina velikega sintetičnega literarnozgodovinskega dela, ki je s kvaliteto in prepričljivostjo svojih izvajanj in dognanj potrjevalo veljavnost svojih teoretičnih izhodišč; po tem je moral biti blizu tudi Štrekljevi konceptiji filološke vede kot celote, ki ne dopušča izključnih ozkih specializacij.

Štrekelj je bil torej res samo sprejemnik in posrednik Pypinovitih opredelitev in stališč, vendar se je dobro zavedal, kaj sprejema in posreduje. Iskal je nekaj, s čimer bi lahko zadovoljil potrebe svojega nastajajočega kurza, te pa je iz današnje časovne razdalje mogoče gledati tudi širše, kot potrebe slovenske literarnozgodovinske vede na takratni razvojni stopnji; in ko je našel tekst, ki mu je povsem ustrezal, ga je pač v celoti prevzel, namesto da bi sestavljal svojega. Potemtakem lahko sklenemo z nekoliko paradoksalno ugotovitvijo, da je literarna veda na Slovenskem v tem času dobila po obsegu sicer razmeroma skromno, a dovolj kvalitetno različico teoretično-metodološke utemeljitve v znamenju evropskega pozitivizma in historizma – vendar tega kljub svoji vključenosti v avstrijsko-nemški kulturni prostor ni dobila z neposrednim sprejemom, po najkrajši možni poti, temveč tako rekoč po ovinku, skoz optiko reprezentativnega ruskega zastopnika stroke. Ta ugotovitev pa ne dodaja novih podrobnosti samo k podobi o razvoju naše literarne vede, temveč tudi k podobi takratnih rusko-slovenskih literarnih in kulturnih odnosov.

## Dodatek

### Opis rokopisa, redakcija, primerjava z izvirnikom

Štrekljeva predavanja o slovenski literarni zgodovini so zapisana v štirih vezanih rokopisnih knjigah formata 21 x 17 cm.<sup>28</sup> Uvodno poglavje obsega 30 tekoče paginiranih strani in nekaj pozneje vstavljenih ali vlepljenih enakih in manjših listov. Rokopis je tekoč, skrbno izdelan, z malo sprotnimi popravki in s sledovi poznejše redakcije, najverjetneje samo ene. V prvem delu uvoda so popravki večinoma leksikalni, sintaktični in stilni, le izjemoma terminološki ali stvarni. Večja vsebinska popravka, ki obsegata enega ali več stavkov, sta samo dva: eno tako mesto je črtano, drugo dodano. Pri poznejši redakciji je bil prvi del uvoda razdeljen na dvojce z rimskima številcama I in II; to oštevilčenje se nadaljuje skozi ves rokopis in očitno označuje dejansko delitev na lekcije, kakor je nastajala pri predavanjih. Pod I so bili vrinjeni še mednaslovi, ki se le približno ujemajo z vsebinsko členitvijo besedila. V drugem delu uvoda najdemo več obsežnejših dodatkov, popravkov in sprememb stavčnega zaporedja, ki so skoraj brez izjeme vsebinsko utemeljeni.

<sup>28</sup> Zahvaljujem se kolegici Moniki Kropelj, ker mi je ljubeznivo posodila svoje kopije Štrekljevega rokopisa in tako olajšala pisanje tega članka.

Stanje rokopisa ter dodatkov in korektur v njem se ujema z znanim dejstvom, da je Štrekelj po njem predaval dvakrat, izpričuje pa, da je v vmesnem času opazno dopolnjeval samo bibliografski del uvoda.

Besedilo je prevedeno po Pypinovi *Zgodovini ruske literature* (Istorija ruskoj literatury, Tom I, S.-Peterburg, 1898; Vvedenie, str. 1–14). Primerjava s predlogo kaže, da je Štrekelj prevzel celotno zasnovo uvodnega poglavja, kajti tudi pri Pypinu sledi teoretičnemu izvajanju kronološko urejen bibliografski pregled najvažnejših del o ruski literarni zgodovini. Teoretični del je Štrekelj prevedel skoraj dobesedno. Le na dveh mestih je v tekoče besedilo vrnil po en stavek s konca Pypinovega bibliografskega pregleda, toda eno tako mesto je potem spet črtal. Pypinove opombe na dnu strani, ki so vse po vrsti bibliografske, je vključil v besedilo, opustil pa je tistih nekaj, kjer Pypin opozarja na ruske prevode omenjenih del ali na ruske publikacije o obravnavanih zadevah. Podnaslovi, ki jih je Štrekelj vrnil v že napisano besedilo, stojijo pri Pypinu takoj na začetku kot nekakšne ključne besede, nadomestilo sinopsisa ali analitičnega kazala. – Štrekelj se tako tesno oklepa besedila predloge, da mu to ponekod dela težave pri stavčnih konstrukcijah; tu in tam je najti kak kalk. Le izjemoma je dodano pojasnilo, kjer se je formulacija v predlogi očitno zdela prevajalcu preveč nenavadna ali težko razumljiva.

Naša objava se ravna po piščevi zadnji redakciji. V opombah so posebej označeni samo večji posegi v besedilo predloge in posamezni stvarni ali terminološki popravki. Paginacija po rokopisu je vstavljena v oglatih oklepajih; z znakoma so zamejeni avtorjevi dodatki in popravki; okrogli oklepaji so enaki kot v rokopisu; podčrtavanje je označeno s poševnim tiskom.

[str. 1]

## ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA.

### Uvod.

#### *Obseg predmeta. – Obdelanost zgodovine slovenskega slovstva.*

#### I

*Vprašanja slovstvene zgodovine, proučevanje literature »občne« in literatur narodnih.*

< <sup>29</sup> > Nobeno dosedanjih stoletij ni pojavilo toliko preiskav o vsebini in razvoju literature, kakor jih je devetnajsto stoletje – in to gledé njene celote, to je občne literature sploh, kakor tudi gledé njenih delov, to je narodnih (nacionalnih) slovstev. Misel o *občni* literaturi, težnja, sestaviti si občno predstavo o literaturah vseh narodov – iz te težnje se je pod vplivom filozofično-historičnih teorij izcimila tudi težnja, ustanoviti razvoj ene celotne poetične struje v vsem človeštvu – ta misel ni

<sup>29</sup> Rokopis se je prvotno začel z naslednjim stavkom, ki je bil nato črtan: »(Po Pypinu) Pojem slovstvene zgodovine je moderen pojem. Kot vnanja zgodovina pisateljev nastopa ona sicer že v starih pisateljih in po njih učenju se kaže zanimanje za njo vnovič v Bizantiji in v literaturi zapadni, kjer se od dobe preporoda (renaissance) po čvrsto se razvijajočem preučevanju klasične starine, izcimlja naposled tudi predstava literarne zgodovine kot celotne zgodovine poezije in znanosti in sploh umstvenega življenja narodovega (Pypin 32).«

nikdar prej vzbujala znanostne vedoželjnosti v tako mogočni meri; prej te misli in težnje celó ni bilo, ker do devetnajstega stoletja ni bilo skoraj nikakih točnih poročil o dejanstvenem gradivu te ogromne množine raznoplemenskih literatur, kakoršna se kaže znanostnemu preiskovanju sedaj. Pod vplivom raznih pogojev, ki so nastopili v našem stoletju in so bili deloma popolnoma neznani prejšnjim vekom, celo silno probujenemu XVIII. stoletju, – kakor je n. pr. cela vrsta novejših narodnih preporodov, potem poetični romantizem, ki je skušal razširiti motive in pravila poezije; dalje mogočni razvitek filologije, ki je odkrila popolnoma nove predmete in metode literaturno-kulturnega preiskavanja; naposled nenavadna razširba potovanj, ki so omogočila preiskavanje prej skorajda [2] nedostopnih narodov, in sploh razširba mednarodnih razmer – vsled teh in enakih faktorjev se je preiskavanje polastilo take množine novih dejstev, kakoršna je bila prej popolnoma neznana, in vsled tega se je izcimila popolnoma nova brezmejna znanost ali vrsta znanosti, katerih namen so preiskave na različnih poljih literature, vzete v najširšem smislu te besede. Vendar se je pokazala v tem vprašanju taka kompliciranost, da se je nova znanost, odloživši za sedaj splošno presojanje, obrnila zadnji čas pred vsem na *preučevanje narodnih literatur*. <Novejša literarna zgodovina teži torej pred vsem, objeti poetično stvarjanje po vsem njegovem narodnem (nacijalnem) obsegu, počenši od prvih pojavov v stari narodni poeziji; ne omejeva se na čisto umetnostno polje, privzema drugič v preiskovanje bližnje sorodne pojave narodnega in družabnega mišljenja in čuvstva, smatrajoč gradivo literature kot gradivo za psihologijo naroda in društva; naposled preučuje ta zgodovina tudi literarne pojave primerjavno, kako jih narod izposoja od naroda.><sup>30</sup>

*(Različna stališča in obseg preučevanja); literatura kot umetnost; kot psihologija naroda.*

*Množica novih stališč ali novih predmetov, katere je bilo treba povzeti v zgodovinsko-literarno preučevanje, je bila tolika, da so se stari okvirji tega preučevanja že v kratkem pokazali pretesne in nepripravne. To preučevanje je privzelo pred vsem narodno poezijo in vso ž njo zvezano različnost narodnih običajev in poročil, najdavnějšíh narodnih starin in jezika, tako da se je po tem moral prejšnji pojem o literaturi radikalno premeniti; in ne samo to, stopivši na to pot, se je skušalo zgodovinsko preiskovanje vedno bolj vglobiti v procese in razmere narodnega življenja, tako da je moral naposled pravi literaturni element odstopiti v drugo vrsto za široko napostavljeno vprašanje o »narodni psihologiji«, katera se je zopet tesno spajala s čisto naturalističnimi znanostmi, kakor je antropologija; študije o jeziku, o katerem se je priznalo, da je veliko bolj važno orodje narodne poezije in literature, kakor se je mislilo prej, so nam zgradile poprej neznan znanost o zgodovini jezika, katere[!] se je zopet na polju preiskovanja zvokov, približala naturalističnim študijam (v fiziologiji) in se v študijah o prirodi ritma narodne poezije in literaturnega verza obrnila k teoriji muzike; študije same vsebine literaturnih izdelkov, kjer so se*

<sup>30</sup> Stavek, označen z < >, stoji pri Pypinu na 31. Zadnje besede so Štrekļjevo dodatno pojasnilo; Pypin pravi: »... eta istorija izučaet' javlenija literatury sravnitel'no v' meždunarodnom' vzaimodeistvii.«

prejšnji preiskovavci zadovoljevali samo z nedoločnim pokazovanjem na njih odnošaje do resničnega življenja (ker so bili prepričani, da je »literatura samo odsev društva«), so zahtevale [3] mnogo bolj natančne določbe društvenih pogojev, ki so delovali na pisatelja in ves sklad (na vso zvezo) literature, tako da so začeli na polje historično-literarnih študij v veliko večji meri kakor prej stopati pogoji narodnega in društvenega življenja.

Ko se je tako nenavadno razširil obseg predmetov, zahtevajočih malo po malo posebnega mesta v študijah *literature*, se je moralo seveda izpremeniti tudi stališče njene zgodovine. Na njeno mesto se je postavilo zdaj nekaj novega, ki daleč presega njene prejšnje razmere; toda to novo je bilo tako široko in raznolično, da ni učena praksa do današnjega dne še določila točnih mej oddelkom nove znanosti in njene celotne definicije. Kakor se vidi, se ustanavlja ta splošna predstava, katera obsega vse različne študije o jeziku v vseh njegovih zvezah s prvotno starino, z narodno poezijo in z običaji, potem študije o spominkih literature z vsemi njih odnošaji k zgodovinskemu življenju, k zlasti literarnim predajam in smerim<strujam>,<sup>31</sup> k osebni usodi in delovanju pisatelja in pa z mednarodnimi odnošaji, naposled z npravstveno-poetično dejalnostjo naroda, ki se izraža v besedah, – ta splošna predstava se ustanavlja pod nazivom *filologije*, katera obsega potemtakem poleg vsestranskega preučevanja nad vsem jezika in literature tudi še mnoge predele arheologije, kulturne zgodovine, psihologije, umetnosti itd. V takem širokem smislu, kot celo zgodovino dušnega življenja narodov, je predstavljal filologijo že Viljem Humboldt, in v podobnem obsegu jo razumeva današnja nemška znanost ž njenim navadnim teženjem po vsestranski preiskavi in opredelbi (definiciji).

#### *Zgodovina literature kot del »filologije«*

Slovstvena zgodovina se kaže kot oddelek te obširne znanosti, in kot njen del jo obdajajo vsi tisti različni pogoji preiskovanja, katere šteje filologija za neobhodne v svojem obsegu. Tudi slovstvena zgodovina se kaže s svoje strani kot zgodovina dušnega življenja narodovega, toda samó v bolj tesnem krogu *izdelkov v besedi*.

[4]

#### *O gradivu slovstvene zgodovine.*

Prašanje o obsegu slovstvene zgodovine se je zgodovinarjem vrivalo že davno. Sprva se je zgodovinsko preiskovanje literature izcimilo na polju klasične literature (deloma tudi na polju preiskav cerkvene literature): ko je šlo za restavrncijo klasične literature, je bilo važno, zbrati vse ostanke slavni literatur, ki so se zdele bogat vir poduku za novejšje narode; za klasičnega filologa so bili važni vsakateri ostanke starih spominkov, in res litteraria (bodoče gradivo slovstvene zgodovine) je obsegala vse te spominke, katere so začeli pozneje zaznamovati z nazivalom spominkov »pismenosti«. To so bili – také – stara epopeja, lirika in drama – kakor dela zgodovinska, pravni spominki in naposled vsi ostanke stare pismenosti, vsi »fragmenti«, ki so mogli omogočiti, da bi se restavrnciralo, kar je izgubljenega, ali

<sup>31</sup> Beseda »strujam« je vpisana pozneje nad »smerim«; Pypin ima »napravljenjam«.

obuditi vsaj zanimivost v jezikovnem oziru. Prve literarne zgodovine so brez razločevanja naštevale spominke pismenosti, bile so navadni katalogi pisateljev in njih del. Šele pozneje so bili iz splošne mase spominkov pismenosti izločeni tisti, ki so bili zares literarnega pomena, spominki poetičnega delovanja in tiste proze, kateri je bila priznana neka umetnostna vrednost. Naposled se je v slovstveno zgodovino pripuščala samo umetnostna literatura: zgodovina slovstva je bila samo zgodovina umetnostnega delovanja v najožjem smislu; to je bila zgodovinsko-umetnostna kritika, katere namen je bila zgodovina napredka umetnostnega delovanja, pri čemer se ni samo izključevalo vse, kar ne spada naravnost v predel umetnostnega delovanja, ampak so se izključevala tudi dela drugotne (sekundarne) vrednosti, katera niso kazala omenjenega napredka. Lahko si je torej misliti, da ostane zunaj tega začrtanega okvirja marsikaj, kar se pokaže pri podrobnejši preiskavi za nesumljivo in bistveno zgodovinsko-literaturno zanimivost.

[5] Na polju zgodovinsko-umetnostne kritike, ki je že razširila svoj obseg v primerjavi z ravnokar omenjenim stališčem, se je pojavilo prašanje, kako ravnati kritiki sami. Praša se, s kakimi zahtevami gledé pisatelja in njegovega dela mora preiskovavec pristopiti k slovstvenemu spominku, kako opredeliti osebnost pisatelja, pomen njegovega dela in njih zgodovinsko ceno v splošnem teku literature? Slovstvena historiografija je objavila že več važnih del, katerih število se je v poslednjih desetletjih v najnovejšem času še pomnožilo; v njih številu so se pojavili med drugim celotni pregledi posameznih literatur ali njih več ali manj obširnih dob; mnoga teh del so si pridobila slavo najizvrstnejših del historične kritike (tako n. pr. Gervinusova zgodovina nemške poezije, Hettnerjeva zgodovina XVIII. stoletja, Tiknorjeva zgodovina španske literature, Tainova in Ten-Brinkova zgodovina angleške literature in dr.; pojavilo se je mnogo važnih monografij o posameznih pisateljih – in vendar ne gledé na to nahajamo v delih najbolj kompetentnih specialistov priznavo, da je prašanje o pravih nalogah slovstvene zgodovine še zmerom *temno*. Znani literarni historik Ten-Brink odgovarja na prašanje o nalogah slovstvene zgodovine, da je »poskus, osvetliti to prašanje, zdaj tem bolj potreben, ker ne moremo tajiti, da je sedanji čas sploh zelo pomanjkljivo orijentiran o tem prašanju in se vrhu zelo malo zanima za nje.« (Über die Aufgaben der Litteraturgeschichte. Rede gehalten... von dem Rector Dr. Bernhard ten Brink, o. Prof. der englischen Phil., Strassburg 1891, str. 5).

V prašanju o historično-literaturni kritiki so napravila poslednji čas poseben vtisek dela Tainova, izmed katerih je glavno njegova zgodovina angleškega slovstva. Taine je kritični naslednik Saint-Boeufa[!]<sup>32</sup> kateri je v ogromnem številu svojih kritičnih študij, neredkoma zelo natančnih in bistroumnih, študiral vsako delo ob enem z življenjem pisateljvim; bijografija se je pokazala vselej neobhodni komentar dela in je bila za Saint-Beufa[!] tako neobhodna, da se je branil preiskovati dela takega pisatelja, čegar bijografija mu je bila neznana. Taine nasproti je mislil, da nam pisateljeva dela, do dobra preiskana, podajejo vsa glavna dejstva nje-

<sup>32</sup> Šteklju je bilo to ime po vsej verjetnosti neznano, ker ga ni mogel pravilno razvozlati iz ruskega fonetičnega zapisa »Sent'-Bëv«.

govega značaja. Hkratu je šel Taine v splošnem [6] pojmovanju slovstvenega razvitka nerazumno dalje od svojega prednjika in sploh prednjikov v francoski literaturi, in to neodvisno od obširnih preiskav, kakoršne so se vršile na tem polju zlasti v nemški literaturi; prišel je k širokemu stališču, katero se je do neke mere skladalo z nemškimi predstavami o nalogah »filologije«. Slovstvena zgodovina je morala postati psihologija naroda. Taine pravi: »Historični dokumenti so samo kazalci, s katerih pomočjo je mogoče znova si zgraditi vidno osebnost; telesni in vidni človek je samo pokazalo, s katerega pomočjo je študirati nevidnega in notranjega človeka; kakošnost in dejanja notranjega in nevidnega človeka so posledek nekih splošnih načinov mišljenja in čuvstvovanja; troja je prvotna sila: rasa, družba,<sup>33</sup> moment; zgodovina je problem psihološke mehanike in v nekaterih predelih je mogoče videti naprej« itd.; – prvotne sile se porazdeljujejo na neki določen način, med njimi obstoji vzajemnost. Historično vprašanje se nam stavi tako: Ko je kaka dana literatura, filozofija, društvo, umetnost, kak določeni razred umetnosti, v čem obstoji npravstveno stanje, katero jih proizvaja? Kaki pogoji rase, momenta in družbe so najbolj sposobni, proizvesti to npravstveno stanje? Npravstveno stanje je za vsako teh formacij in za vsako njeno vejo posebno; določeno stanje je za umetnosti sploh in za vsako vrsto umetnosti, za arhitekturo, za slikarstvo, za skulpturo, za muziko, za poezijo; vsaka teh formacij ima svoj poseben zarodek v obširnem polju človeške psihologije; vsaka ima svoj zakon in vsled tega zakona vzkali, se izcimlja, morda slučajno tudi sama, v tem ko njene sosedke spē... Pravila te človeške rastilnosti mora sedaj iskati zgodovina; treba je sestaviti to posebno psihologijo vsake posebne formacije; treba je sestaviti popolno sliko teh blagodejno vplivajočih pogojev. Nič pa ni delikatnejše in težavnejše: Montesquieu je poskusil to, toda ob njegovem času je bila zgodovina še preveč nova, da bi se mu bilo posrečilo; takrat tudi še slutili niso potí, katero je izbrati, in še le v sedanjem času jo komaj začenjamo spoznavati. Kakor je astronomija v bistvu naloga mehanike in fizijologija – naloga kemije, tako je [7] zgodovina v bistvu naloga psihologije (Taine, Histoire de la littérature anglaise, I. predgovor).

Odgovor na prašanje, kakor je je stavil Taine, je bilo velik korak naprej po širini historičnih nazorov, ker je v slovstveni zgodovini nazadnje vendar zares treba iskati odseva psihološkega življenja narodovega. Naravno je bilo torej pričakovanje, da bo to stališče izzvalo ne malo ugovorov glede same mase tistih odnošajev, kateri so zahtevali historičnega objasnila in so se mogli objasniti na jako različne načine. Tak ugovor je bila knjiga Hennequinova »La critique scientifique«; druge ugovore je objavil sedanji francoski kritik Faguet v posmrtni oceni delovanja Taineovega in drugi. V stvari sami se dadó, pravi on, taki komplicirani pojavi, kakor so literaturni fakti, preučevati tudi drugači, in dejstvo prvotnih sil (forces primordiales), kakor so rasa, družba in moment, to dejstvo je tako široko in ob enem tako nepojetno,<sup>34</sup> da postane njega definicija lahko sporna. Če je rekel Taine, da hoče iskati v slovstveni

<sup>33</sup> »Družba« je popravek namesto prvotnega prečrtanega »sreda« za Tainov »milieu«; tu gre očitno za Štrekeljevo razumevanje te kategorije, kajti tudi Pypin ima »sreda«.

<sup>34</sup> Branje te besede ni zanesljivo.

zgodovini psihologijo naroda, je Hennequin predlagal, zameniti to ravnanje z drugim ter opredeliti psihologijo naroda ali določenih njegovih stanov po tistih knjigah, katere so bile priljubljeno berilo, ter je trdil, da družba nikakor ne dela velikih pisateljev ali slikarjev, ker so se mnogi izmed njih postavili naravnost v nasprotje in razpor s svojo družbo... Kakor se zdi, so imeli nazori Tainovi malo uspeha ali so bili le malo zapaženi na Nemškem, toda v zadnjem času so našli tudi tam vročega priznanja. »Karakteristike Taineove morejo dati povod ugovorom – pravi eden izmed nemških literarnih historikov – toda resnica ostane to, da so to edine karakteristike, delane po zares znanstvenem načelu. Nihče, ki se bo pozneje zanimal za podobne predmete, ne more zanikati nenavadne ostroumnosti in točnosti v preiskavah Taineovih. Pri njem nahajamo množico faktičnih trditev, ki se dajo kontrolirati, v tem ko nahajamo pri drugih slovstvenih zgodovinarjih večinoma samo srečno odgonetko, katera zadene resnico samo instinktivno. Pri tem bi ne smeli nikdar pozabiti, da stojimo namreč na samem početku podob–[8] nega preiskovanja literature, – dasi so se prva dela Taineova pojavila pred tridesetimi in več leti, je ostal on vendar do sedanjega časa skoraj brez naslednikov, – in (tudi ne smemo zabiti), da moramo pričakovati od te vrste preiskovanja tem bolj zanesljivih in znamenitih posledkov, čem dalje se povzdignemo v poznavanju človeškega duha in njegovih različnih operacij... Zlasti pri nas (Nemcih) je bil ocenjen Taine zelo malo in po našem mnenju je – kaj smešno je to – vzrok temu največ njegova kolorirana in slepeča pisava. Vnanja stran mu je večinoma tako bogata in prikupljiva, da lahko popolnoma oblada naše zanimanje ter nam brani, baviti se s pomenom vsebine. Zato tudi sluje Taine sploh za najbolj blestečega *stilista* in enega prvih pisateljev moderne Francoske, toda le malo ljudi ga pozna kot globokega in originalnega misleca, ki je v svojih delih razsejal nenavadno plodovitih vzpodbudkov; zato je bilo koristno, ako bi se njegovi nazori razložili kje v suhoparnem, treznem šolskem jeziku« in to je storil ta pisatelj sam, Wets, v spisu »Ueber Litteraturgesch. Eine Kritik von Ten Brink's Rede 'Ueber die Aufgabe der Literaturgeschichte' von Dr. W. Wets, Privatdoc. an der Univ. Strassburg,« Worms str. 60–62.

Zgodovinskoslovstvena kritika je stopila na nove poti na različni način, kar kaže nedvojbeno, da se v bodoče popolnoma izpremeni vsa metoda. Taki so naprimer v francoski literaturi nenavadno zanimivi poskusi Guyot-a (M. Guyot, *L'art au point de vue sociologique*), kjer se zopet pripisuje velika važnost psihološkemu momentu; dalje spada sem že omenjeno delo Hennequina, knjiga Brunetièrè-a (*L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature T. I. Introduction. L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris 1890). V ti knjigi je hotel Brunetièrè za razvoj literature uporabiti občni zakon evolucije ter objasniti ž njim premeno in naravni preporod literaturnih vrst v raznih zgodovinskih dobah, za kar so se literarni historiki dosedaj premalo zanimali itd. Na drugi strani se je v vseh velikih evropskih literaturah, da, tudi v manjših, nenavadno razvilo, [9] zlasti, kakor se zdi, pod vplivom nemške znanosti, preučevanje narodno-poetiènih elementov literature, zvezanih na eno stran s poezijo srednjega veka, na drugo stran pa – z današnjo narodno tradicijo, za katero so pričeli rabiti angleško nazivalo folklore (znanje narodovo, ne o narodu). V prvem oziru se je po znanostnem preiskovanju



odkrivala po vsem obsegu gromada srednjevečne tradicije, katera je bila cela stoletja hrana evropskih narodov in katera spričuje nesumljivo nekedanje priobčevanje tradicije ne samo v krogu evropskih narodov, ampak tudi z narodi daljnega vzhoda. To je bil nov podvig zgodovinsko-literarnega preučevanja v malo poznano stroko poetičnega stvarjanja, kakor tudi narodnega bistva in psihologije. Odkar se je odkrila ta poprej skoraj nepoznana stroka, so se vrgli na njo povsod neštivilni preiskovavci in posebna učena društva, katerih dela – med drugim z mnogimi posebnimi zborniki in izdajami – kažejo že zdaj tako bogato gradivo, da se dá komaj pregledati. Ako tudi je neodvisno od tega zgodovinsko-slovstveno preiskovanje prišlo do sklepa, da mora predstavljati slovstvena zgodovina narodovo psihologijo, je tukaj vodilo naravnost na to misel to, da je preiskovanje poetičnih tradicij neprenehoma imelo opraviti z brezimenskimi tvorbami, s predstavami, živečimi v narodnih masah.

Razumljivo je, da je tedaj, ko so v preiskovanju stali v prvi vrsti interesi nacionalne psihologije, fakti stvarjanja vsega naroda, odnošaji kulturne zgodovine, samo od sebe bolj odstopalo tisto izključno estetično stališče, katero je gospodovalo poprej v prvi vrsti literarne zgodovine. To stališče se je ustanovilo tako rekoč na izbranih delih, na olikani<sup>35</sup> literaturi in taki, ki je samo stvar viših razredov, kjer je ne gledé na preteklost te literature, na njene začetke, in tudi ne brigaje se za umetnostne instinkte mas, bilo samo zmeriti ta izbrana dela na merilu dane estetike, retorike in poetike. Nekedaj ni taka slovstvena zgodovina niti hotela poznati srednjega veka in ga tudi ni poznala (kakor ni n. pr. na Ruskem poznala literature pred Petrom Velikim niti ne narodne literature) – s poznejšega stališča se mora to šteti za veliko pomanjkljivost, kar [10] tudi v resnici je. Vendar se ne sme tajiti, da ni novo stališče dosedanjega časa še ustanovilo svoje metode in svoje opredelbe znanosti. Že zgoraj smo omenili besed enega izmej najkompetentnejših literarnih historikov, kateremu se je zdelo, da niso naloge slovstvene zgodovine, v nje sedanjih zahtevah, še dovolj pojašnjene. Isto priznavo nahajamo v posebni razpravi o metodi literarne zgodovine v znanem monumentalnem delu germanista Paula, Grundriss der germ. Phil. V poglavju o metodiki filologije je zavzelo seveda zelo važno mesto prašanje o metodiki literarne zgodovine, in otdod hočemo navesti nekoliko posnetkov (Grundriss III. Metodik 6, pg. 215 ff).

## II

Pisatelj dotične razprave, Paul, pravi v samem začetku, da je komaj mogoče, točno opredeliti naloge slovstvene zgodovine. Pojem »literatura« je negotov, in vsaka definicija more vzbuditi kake ugovore. V prejšnjih časih, ko se je bila komaj izcimila misel o slovstveni zgodovini, se je ž njo (literaturo) razumeval kompleks vsega pisanega, namenjenega za javnost, zgodovina knjig: očitvidno bi ona v tem širokem zmislu obsegala mnogo stvari, ki nimajo niti literarne niti zgodovinske zanimivosti, ali so samo malenkostne in posebne. Novejše obdelave slovstvene zgodovine zelo omejujejo to knjižno gradivo, celó tedaj, kadar se literatura jemlje v

<sup>35</sup> Popravljen iz »omikani«.

najširšem pomenu. Nekateri (n. p. Gervinus) so jo mislili omejiti v zgodovino poezije. »Vendar je lahko dokazati, kako težavno je izvesti tako omejitve. Tedaj bi se smela v krog slovstvene zgodovine uvesti samo tista dela, katerih namen je – da rečemo to na kratko – v tem, da vzbujajo čuvstvo (*Gemüt*) in domišljijo. Toda poezija, katera izključuje vsaki drugi namen razen estetičnega učinka, poezija, katera se je predstavljala kot ideal Goetheja in Schillerja v dobi njih vkupnega delovanja, ta nikakor ni normalni pojav in je pač komaj želeti, da bi to postalo normalno. Ni Schiller, ni Goethe nista mogla v svoji lastni praksi ostati zvesta teoriji. Tendencije verske, npravstvene, politične in socialne, osebne želje, ljubezen in sovraštvo so že izdavnica iskale svojega izraza v poeziji in nikakor ne vselej v njeno škodo. Slovstveni zgodovinar, naj bi se tudi želel omejiti samo z estetičnim namenom, ne more puščati v nemar teh postranskih namenov, in to celo tedaj ne, kadar bi bili, kakor se večkrat zgodi, taki, da njih vmešavanje škodi namenom poezije.« Na [11] drugi strani se more težnja po estetičnem učinku javljati ne samo kot glavna namera, kateri se pridružujejo še drugi nameni; ta težnja se more tudi podvreči sedanjemu namenu dela kot postranska namera, kar je zopet mogoče na razne načine, ne da bi se škodilo tem namenom. Tako na p. more delo, čegar avtor si je za namen postavil podučno sliko, biti obenem umetnostno, in pri tem odlično umetnostno delo, in v tem smislu zahteva mesta v tako zvani lepi literaturi. V starih časih je bila tudi navada, predmete, ki so po svojem bistvu le malo pripravi za poetično obdelovanje, vendar obravnavati v metrični obliki, in zato so jih do gotove meje obdelovali celo s pomočjo stilističnih sredstev poezije... Potemtakem je popolna oddelitev in osamočena (izolirana) obravnava poetične vsebine v literaturi nemogoča. Tukaj ne smemo iti dalje, kakor da postavimo morda to poetično vsebino v sredo preiskovanja. Morda bo mogoče lažje priti k odmejitvi gradiva, katero mora zadobiti mesto v literarni zgodovini, po drugi poti, zlasti če se ono razdeli po občinstvu, do katerega se obračajo literarna dela, in če se tako v njega zgodovino vzprejme vse, kar se obrača do celega naroda ali vsaj do njegovih slojev z določeno splošno srednjo omiko, ter se izključi samo literatura specialna in profesionalna.« Toda tudi ta meja ne bo zanesljiva in bo tu in tam negotova.

Ako je torej neobhodno potrebno omejiti obseg literature v enem odnošaju, je tudi neobhodno potrebno ga razširiti v drugem. Nazivalo »literatura« je izbrano po nekoliko drugotnem (sekundarnem) znaku (litera pismo), kateri ne pristoji neobhodno delom duha, zgrajenim v gradivu jezika. *Pismo* je samo sredstvo, da se tako delo ohrani v tisti obliki, v kateri je bilo prvokrat narejeno. Preden je bilo mogoče, rabiti to sredstvo, je izpolnjevalo isto nalogo ustno izročilo (tradicija). To ustno izročilo se je pridržalo še tudi potem, ko je mogoče, rabiti pismo; za narodno poezijo se je sprva<sup>36</sup> smatralo celo za normalno, potem se je vedno bolj omejevalo, toda popolnoma izpodrinjeno ni bilo nikdar. Negledé na dobesedni pomen »literature« (po naše »pismenstvo«), moramo všteti vanjo vse to, kar je zadobilo določeno obliko v jeziku in se je v tej obliki ohranilo in razširjalo, seveda pred vsem narodne pesmi, pa tudi zdravilne in čaralne zagovore, juridične formule in najpripro-

<sup>36</sup> Štrekelj piše »sprava«.

[12]stejšje izdelke te vrste, kakor so pregovori, tekoče šale i.t.d. Toda tudi takih del ne moremo izključiti, kjer je v celoti ohranjena samo kompozicija, med tem ko se njih izražanje v besedah bolj ali manj izpreminja: povedke, pravljice, anekdote in druge povesti, ki se priobčujejo v nevezani besedi. Pesmi za slučaj, katere so določene samo za dani trenotek in izginejo ž njim, in zlasti improvizacijo bi bilo izključiti iz literature po ravnokar podanem pojasnilu tega pojma; vendar jih ni pustiti v nemar, »kolikor morejo biti znane, ker se poslužujejo istih sredstev, kakor vsaka druga poezija.«

»Literatura ima v odnošaju k drugim poljem kulture svojo določeno samostojnost. Za nje razvoj so v *prvi vrsti* važni dogodki, ki se vršé v *nji sami*, vpliv, kateri nastane *po enem delu na drugo*. Na drugi strani pa je literatura odvisna od *vsega življenja narodovega* in deluje tudi *ona sama* na to življenje. Zato se nje razvoj ne more popolnoma razumeti, ako se preiskuje osamljeno; pa še posebej nekatere stroke so ž njo v *najtesnejši zvezi*. Zgodovina poezije se ne dá misliti brez *zgodovine načina*, kako se ona priobčuje in razširja. Zgodovina drame mora obsegati zgodovino scene in dramatične umetnosti. Sprva je bila poezija vselej določena za *muzikalno* izvajanje, in tudi pozneje še – vsaj do *neke* meje; tam torej, kjer je tako, ima *muzika* vpliv na nje obliko, in *ta* vpliv je treba *preštudirati*, kolikor je to mogoče. V podobnih odnošajih je bila poezija *k plesu*, dasi sta bila poezija in ples ločena še bolj *zgodaj* in *strože*. Za literaturo v pravem pomenu je nenavadno važen *razvoj pisma* in *tiska*, pa tudi *knjižne trgovine*. Izvrševanje poezije po različnih načinih je navezano na določene *slučaje*, na religiozni *kult*, na narodne *praznike* in *igre*; *zgovornost* izvira iz splošnega verskega, političnega, sodnega življenja. Zato je naravno, iskati pogoje literarne delavnosti pred vsem, v kolikor je to mogoče, v *življenju* in *razvoju pesnikov* in *pisateljev*. V *koliko* se smejo vpletati v preiskovanje *drugi* kulturni odnošaji, to je zelo odvisno od *svojsva* literature. Pred vsem gre za to, kako *tēsni* so nje odnošaji k življenju, kako *obširen* je krog predmetov, katere ta literatura obsega. V vsakem primeru je *poezija* glavni vir, da spoznavamo *posebni značaj čuvstva* vsakega naroda in vsakega veka. *Zgodovina poezije* se ne da misliti brez *zgodovine življenja* tega čuvstva (čudi), in zato se morajo primerjati tudi drugi njega izrazi. V tem oziru služijo [13] razen del drugih umetnosti v novejšem času posebno dobro zlasti *pisma* in *dnevniki*, zlasti če so *neodvisni* od vsakega neposrednega odnošaja k literaturi.«

V nadaljnji razložbi preiskuje Paul različna prašanja, kakoršna nastajajo pri obdelovanju slovstvene zgodovine: o njenih »virih«, v katerih se javljajo slovstvena dela sama; o preučevanju samih spominkov glede različnih odnošajev, po njih zunanji usodi, vsebini in obliki; o neobhodni potrebnosti, da se podá točna karakteristika pisatelja in dela, o kompoziciji, jeziku, estetični vrednosti dela; o avtorstvu; kjer to ni dognano, kakor napr. v dobah, ko je še več ali manj gospodovala brezimenost (anonimnost) slovstvenih del; o zahtevah literarne bijografije itd. Naposled prehaja k prašanju o samem načrtu slovstveno-literarnega dela. »Tiste niti, ki spajajo med seboj različne literarne pojave, se prepletajo tako raznovrstno, da je za literarnega historika zelo težavno, sestaviti si o njih jasno predstavo, še teže pa, priobčiti jo drugim v nepretrgani, skladni sliki. Vsaki načrt (vsaka dispozicija), naj se nam zdi

še tako pripravna, je zvezana z neprilicnostmi. Popolnoma obladati gradivo je mogoče samo tedaj, kadar se po večkratni obdelavi zastran njega porazdelitve uporabijo na nje gradivu<sup>37</sup> razna mogoča stališča drugo za drugim.« Tako je mogoče ustanoviti načrt razložbe po posameznih osebah pisateljev. To bi bilo pripravno za voljo tega, ker bi bi bilo pri tem mogoče, načrtati posebnost pisatelja in postopni razvoj njegovega značaja: njegova dela se tako postavijo v zvezo z njegovo usodo in s splošnim razvitkom njegovega duha; taka razložba bo bijografična, z navedbo vseh tistih historičnih pogojev, kakor jih zahteva obširna bijografija. Ako bi hotel historik podati za vsakega pisatelja podrobno razložbo vseh pogojev njegovega razvitka, bi bilo pri velikem številu pisateljev mnogo ponavljanja, zato ta način ni pripraven za celotno razložbo literature. Mogoče je tudi, porazdeliti razložbo po vrstah literarnih del, pri čemer bi se dalo posebno jasno pokazati na posebnosti vsakega dela, toda pri takem razlaganju bi se mnogokaj moralo siloma raztrgati, kar je med sabo v tesni zvezi, pa se ne nanaša na dotično literarno vrsto. Jako pripravno vtegne biti včasih razdelitev literarnih prikazni po krajih, v katerih so se rodile; toda to je mogoče samo v posebnih primerih ter se ne more uporabljati za celotno razložbo literatur, kakor tudi ne more vsegdar doseči namena za razdelitev gradiva po literarnih šolah. V nobenem primeru, zavr-[14]šuje Paul, ne bo najboljši mogoči celotni pregled dosežen, ako se drži preiskovavec mehanično samo enega določenega načrta. Načrt se mora prilagati posebnim odnošajem v zgodovinskem razvoju. Pri tem je postaviti na sredo ne le del samih, ampak to, kar jim je v podstavo in čegar posledek so ona. V tem zlasti obstoji tudi to, čegar razvitek je treba preiskati«... (Pypin 1–14).

#### SUMMARY

Karel Štrekelj (1859–1912), presently mostly known as a linguist and ethnologist, was the first university professor in the Austro-Hungarian Empire to give a course on the entire survey of the Slovene literary history (from 1899 to 1901 in Graz, in Slovene). Since this course was not published, studies in history of the Slovene literary scholarship up until now have not paid much attention to it. The present article deals only with the theoretical-methodological part of his introduction, where the basic definitions of the discipline are formulated. The author treats the literary history from a historical-evolutional perspective and characterizes it in terms of the scope of its subject. After he outlines the broadest possible conceptualization of general (i.e., world) literature, he – as a matter of principle and for economical reasons – limits himself to the national literature. Besides its literary works and their authors, he includes folk literature and language into the realm of its subject matter; he also treats a whole conglomerate of forces »from national social and spiritual life« affecting the development of literature. According to itrekelj, literary history is a part of philology and it studies its subject matter as an expression of national psychology, conditioned by circumstances in reality.

This definition, relying mostly on Taine's philosophy of art and his theory of art scholarship as well as on principal conceptions of German philology, is based on the historical conceptualization of literature and its genetic and functional connection with

<sup>37</sup> Nezasnesljivo branje.

extra-literary reality, i.e., it belongs to the realm of positivism and historicism. At the time it was topical in the Slovene lands: it agreed with the developmental stage of the field elsewhere in Europe, on which it provided the most in-depth information to date for the Slovene expert community, and it was also functional since it opened new options to the research in literary history. However, the analysis showed that this definition was not an original achievement of Štrekelj's independent thinking, but it was rather taken word for word from the introduction to *Istorija ruskoj literatury* by Aleksandr I. Pypin (vol. 1, 1898).

It was not merely a coincidence that Štrekelj relied on this Russian author. In the second half of the 19th c. Pypin was well known in expert philological and Slavic circles as well as in broader cultural community in the Austro-Hungarian empire, particularly among Slavs and also among Slovenes – for his *History of Slavic literatures*, also translated into German, and for the sympathies he had for the independent development of all Slavic literatures and cultures. Slavic cultural political orientation was therefore apparently the common reference framework, within which Pypin was able to become Štrekelj's main model, particularly for his theoretical-methodological views, that he was developing along with a thorough study of the main trends in the contemporary and older European literary scholarship; he was examining and strengthening these views with a detailed long-term study of Russian literary and cultural history.



## KRITIKA KOT GOVORNO DEJANJE

Razprava opisuje kritiški diskurz v širšem kontekstu njegove celostne pragmatične situacije kot posebno obliko govornega dejanja, katerega predmet je umetnostno besedilo. Prisotnost posameznih možnih sestavin kritiškega diskurza, kot so kritikovo razmerje do umetnostnega besedila, njegov odnos do naslovnikov oz. bralcev kritike, načrtovan učinek kritike ter sposobnost uravnavati vsa ta razmerja, razčlenjuje na primerih zbranih kritiških zapisov o dveh slovenskih leposlovnih besedilih.

Critical discourse is discussed within the framework of its whole pragmatic situation, as a special form of a speech act dealing with literary texts. The realization of individual available elements of critical discourse, such as the critical attitude to the literary text and to the readers, the implied critical objectives and the ability to convey such attitudes, is analysed on the basis of the published criticism of two Slovenian literary texts.

Literarna kritika je jezikovna dejavnost, ki jo lahko opišemo kot posebno obliko diskurza – kot kritiški diskurz – in proučujemo kot različne oblike diskurza o književnosti, najpogosteje o posameznih književnih besedilih. Ko jo opazujemo kot diskurz, to se pravi kot rabo jezika v tesni povezanosti s celostnim družbenim kontekstom, lahko pri kritiki razbiramo tudi vse značilnosti in sestavine govornega dejanja. Predmet obravnave: književnost jo razločuje od drugih oblik umetnostne kritike, kot so likovna in glasbena kritika, ter opredeljuje kot poseben kritiški diskurz o književnosti. Zapleten predmetni status književnosti kot jezikovnega predmeta, ki ga glede na ta predmetni status lahko opišemo tudi kot linearno določljiv kos jezika, hkrati že opozarja na to, da je kritika kot (kritiški) diskurz o (književnem) diskurzu nadvse zapletena jezikovna dejavnost. V tem smislu kritika poskuša z jezikovnimi sredstvi ujeti, upovedati in razčleniti neko drugo jezikovno doživetje, ki ga tradicionalno poimenujemo literarno doživetje. Le-to je bralčeva/kritikova poustvaritev oz. aktualizacija leposlovnega besedila in kot tako rezultat njegove neposredne interakcije z umetnostnim besedilom: njegovega branja in prilaščanja besedila. Eksperimentalno proučevanje leposlovnega branja in literarnega doživljanja je razkrilo že toliko zanimivih nadrobnosti o procesih branja in o tem, kako bralci tvorijo svoje predstave o osebah in fiktivnem dogajanju, da si utemeljena kritika nikakor ne more več privoščiti izhajati samo iz spontanega doživetja ali nereflektiranih vtisov o določenem besedilu. S stališča današnjih možnosti opisovanja in razčlenjevanja kritiškega diskurza, kritiko, ki bi se omejevala zgolj na opise neposrednega (umetniškega) vtisa oz. doživetja kritika, običajno uvrščamo v razne zvrsti impresionistične kritike, ki danes nimajo več omembe vredne veljave.

Potrebo po doslednem nadgrajevanju zgolj impresionistične literarne kritike s poglobljenim teoretskim razmislekom so začeli poudarjati že v petdesetih letih (Crane 1953: X). To pa še ne pomeni, da bi kakorkoli poskušali odpraviti vpliv izhodiščnega spontanega doživetja na kritiško samorefleksijo o besedilu oz. o besedilnem svetu, ki si ga kritik zgradi okoli njega. Pomeni le, da se kritik ne omejuje

le na svoje izhodiščno doživetje in navajanje površinskih »lastnosti besedila«, s katerimi lahko podkrepí svojo pohvalno ali odklonilno oceno, marveč se trudi prodreti v zapletenejšo besedilno sestavino, s katerimi lahko bolj utemeljeno nadgradi in/ali dopolni ter popravi svoje izhodiščno doživetje in hkrati pomaga bralcu k odkrivanju teh sestavin. Neizogibno subjektivnost doživetja, ki izvira iz samega jezikovnega sredstva, lahko štejeemo za relativno, na prvi pogled »očitne« prednosti likovne kritike pa za navidezne. Zaradi svoje neposredne fizične danosti je likovni predmet vizualno sicer resda bolj nesporen, lahko npr. preverimo nekatere njegove objektivne lastnosti, kot so odtenki barvne skale po mednarodno sprejeti lestvici, ali pa razdalje med posameznimi slikovnimi sestavinami, in s takimi podatki osporavamo netočen kritiški opis. Ne smemo pa pozabiti, da likovna kritika, prav tako kot literarna, izhaja iz ponotrzanjenega predmeta in njegovega doživetja. Raziskovanje neverbalnih komunikacij nam danes že omogoča točnejše vpoglede v vizualno doživljanje, opozarja pa nas tudi, da le-to, prav tako kot branje in literarno doživetje, neposredno zavisi od gledalčevih/kritikovih predhodnjih izkušenj, še zlasti od med slikovne izkušnosti in vizualne pismenosti.

Literarno kritiko je težko določeneje opredeliti tudi zato, ker ne obstaja v neki absolutni ali nespremenljivi obliki. Kot vse druge oblike jezikovnih dejavnosti je tudi kritika že v svojem bistvu družbeno pogojena dejavnost, ki se dogaja v določeni (in natančno določljivi) družbi. Kot družbena dejavnost, ki se odvija v določenih družbenih okoliščinah, se kritika vedno dogaja v posebnem kontekstu, o posebnih oz. določenih besedilih, o posebnih avtorjih, za določeno publiko oz. bralce, ki jih včasih opredeljuje že sama narava časopisa ali revije, in tako v sklopu posebnih družbenih oz. literarnih institucij (Pratt 1981: 177). Glede na vse te posebne in določljive okoliščine se spreminja njena oblika, vsebina, kritiško besedišče, vprašanja in zanimanje za aktualna kritiška vprašanja ter seveda tudi funkcije. Kot vsako drugo besedilo je tudi kritika proizvod neposredne komunikacijske situacije in kaže vsa znamenja svoje umeščenosti v le-to: določen namen, vpliv pričakovanih naslovnikov in vseh drugih znakov določene kulture, še zlasti že doseženega kritiškega razvoja oz. kulture. Neposredna odvisnost kritiškega diskurza od okoliščin, v katerih poteka, in posledična stalna spremenljivost kritke pa sta vzrok za majhno zanimivost in tudi veljavnost vseh možnih posplošitev o literarni kritiki. Če npr. pravimo, da ima literarna kritika pomembno funkcijo v literarnem sistemu, pojmovanem kot družbenem podsistemu, moramo seveda takoj dodati, da se s spreminjanjem danega literarnega sistema spreminjajo tudi kritika in njene funkcije, da so kritika in njene funkcije v kulturno različnih literarnih sistemih lahko povsem različne. Če upoštevamo vse našete premisleke, nas prav nič ne preseneča, da so se odgovori štiriindvajsetih literarnih kritikov, ki so poskušali odgovoriti na vprašanje: Kaj je kritika (Hernandi 1981), strinjali samo o eni njeni lastnosti, namreč o tem, da je literarna kritika v bistvu neopredeljiva. Spet drugi opisi kažejo na njeno sestavljenost iz nepredvidljivih sestavin. I. A. Richards s precejšno mero ironije takole opisuje sestavine kritike: nekaj majavih mnenj, dobra mera opozoril, številna izdvojena natančna opazovanja, nekaj blestečih ugibanj, veliko okrašene retorike in uporabne poezije, neizčrpna zmeda, dovolj dogme, precejšnja zaloga predsodkov, kapric



in drugih opornikov, poplava mistike, malo izvirnega razmišljanja, različni izgubljeni navdihi, bogati namigi in naključni dodatki (Richards 1925: 6).

Ta neopredeljivost kritike ni samo nasledek dejstva, da različni kritiški pristopi gradijo na zelo raznolikih izhodiščih, kot so npr. biografsko, historično, psihološko, psihoanalitično, filozofsko, mitološko, atropološko, sociološko, politično, različna formalna izhodišča idr., in zato različnih kritiških praks ne povezuje v enotno družino niti slavna Wittgensteinova »družinska podobnost«, kot jo je opredelil za pojem igre. Ravno nasprotno, znotraj posameznih kritiških pristopov in praks, še bolj pa znotraj njihovih običajnih eklektičnih kombinacij, prihaja do tako velikih razlik, da posploševalno nagnenje izgubi sleherni smisel. Posplošitve, ki bi veljale za vse obstoječe oblike kritike, bi postale nezanimive že samo zaradi neizogibne širine. Vsak bolj določen nabor kritiških značilnosti pa bi izločil več oblik kritike. Proučevalci kritike zato ugotavljajo, da kritika ni in ni nikoli bila enotna disciplina, h kateri bi vedno novi avtorji dodajali svoje delne, bolj ali manj zadovoljive kritiške prispevke. Prav nasprotno je zbir različnih in precej nesorazmernih izhodiščnih »okvirjev« in »jezikov«, znotraj katerih odgovori na ključna vprašanja o poetični obliki itd. zavisijo od izbranega kritiškega sistema oz. jezika (Crane 1953: 13).

Spričo prikazane neopredeljivosti in posledične raznolikosti kritike se zdi kritiški diskurz najbolj zanimivo opazovati v širšem kontekstu njegove pragmatične situacije kot posebno obliko govornega dejanja, katerega predmet so umetnostna besedila. Tako lahko izhajamo iz najširše uvodne opredelitve, da je literarna kritika diskurz o umetnostnih besedilih, in hkrati poskušamo opazovati različne sestavine njenega pomena, iz katerih lahko razbiramo kritikovo razumevanje in odnos do obravnavanega umetnostnega besedila, njegov odnos do bralcev, ki jim je kritika namenjena, in cilje, ki jih želi z njo doseči. Tu velja povedati, da je na možnost razbiranja takih pomenskih plasti prvi opozoril že I. A. Richards (1929: 173), kar nekaj desetletij poprej, kot so posamezne sestavine pomena začeli proučevati teoretiki govornega dejanja. Če njegove opise prevedemo v sodobno izrazje, nam omogočajo smiselno razločevanje zgoraj naštetih sestavin kritike oz. kritikovega odnosa. Zato si moramo najprej ogledati to Richardsovo teorijo.

Svojo teorijo sestavljenega oz. mnogoplastnega pomena je Richards razvil predvsem za to, da bi natančneje pojasnil raznolike napake pri razumevanju poezije, kot jih je opazil pri svojih poskusnih bralcih. Celostni pomen je poskušal razložiti kot mešanico pomenov (1929: 174), ki jih je izmenično poimenoval različne vrste ali različni vidiki pomena. Razlike med njimi pa je opredelil predvsem z razločljivimi funkcijami, ki jih posamezna vrsta oz. vidik pomena lahko opravlja. Na prvo mesto je postavil pomen, s katerim poskušamo naslovnikom predstaviti posamezen predmet ali stanje stvari, na katero jih želimo opozoriti. V svojem predhodnem delu je ta pomen običajno imenoval kar referenčni pomen. Glede na to, da imamo o taki zadevi ali stanju stvari praviloma tudi določene občutke, ki tvorijo naš odnos do nje, je na drugo mesto postavil jezikovni izraz tega govorčevega odnosa do predmeta obravnave in ga poimenoval kar občutek. Pomenska plast govorčevega odnosa do predmeta obravnave pride do izraza in jo naslovniki zaznavajo, ne glede na to, ali jo govorec namerno ubesedi in tako uravnava ali ne. Na tretje mesto je uvrstil go-

vorčev odnos do naslovika in ga poimenoval ton. Ton je posledica dejstva, da sporočila praviloma oblikujemo tudi glede na naslovnika oz. natančneje glede na našo oceno naslovnika. Ton sporočila zato zrcali govorčevo zavest o lastnem odnosu do naslovnika in o primernosti sporočila glede na naslovnika. Tudi pri tonu – danes se zdi to najbližje registru – se lahko zgodi, da govorec nenamerno razkriva svoj odnos, čeprav ga sploh ne želi pokazati. Poleg tega kar pove o predmetu (referenčnega pomena), svojega odnosa do povedanega (občutka) in svojega odnosa do naslovnika (tona), ima vsak govorec praviloma še določen namen oz. cilj, ki ga želi doseči s sporočilom. Namen, ki ga želi doseči, bistveno oblikuje njegovo sporočilo, ne glede na to, ali je zavesten ali podzavesten. Prav razbiranje in poznavanje namena je pomembno za razumevanje sporočila in oceno njegove uspešnosti (1929: 175–6). Richardsov opis naštetih pomenov oz. vidikov pomena kaže na njihovo tesno medsebojno prepletenost, zaradi katere se nam zdi smiselnejše govoriti o posameznih razločljivih komponentah pomena. Potrebo po opazovanju vseh naštetih pomenskih komponent je pozneje osvetlila tudi teorija govornega dejanja. Možnosti razčlenjevanja pomenskih sestavin oz. plasti, ki jih je ustvaril Richards s svojim opisom jezikovnih sestavin, odpirajo zanimive vpoglede v razne oblike diskurza, še zlasti ob hkratnem upoštevanju vsakokratnega komunikacijskega konteksta, kot ga uvajata teorija govornega dejanja in pragmatično jezikoslovje.

Razločevanje naštetih pomenskih komponent se zdi še posebej tvorno pri kritičkem diskurzu, ki pogosto poskuša doseči zaželene učinke tako, da našete sestavine uporablja nezavedno in tudi nepregledno ter tako bralca manipulira, namesto da bi mu pomagal doseči boljše razumevanje. Razčlenjevanje kritičkega diskurza pa je utemeljeno s samim pomenom literarne kritike tako za branje posameznih bralcev, kot tudi za učinkovito delovanje literarnega sistema. Literarna kritika najprej omogoča in usmerja stik leposlovnega besedila z posameznimi bralci. To še zlasti velja v času, ko je neposreden stik bralca z besedno umetnostjo vedno šibkejši, in ko imajo besedila brez močne reklame in kritičke pozornosti le minimalne možnosti pozitivne recepcije. Če kritika te možnosti ne uresničuje, se vsekakor velja vprašati, zakaj prihaja do take situacije. Še bolj pomembna pa je za delovanje celotnega literarnega sistema, v katerem ne gre več le za kritička opozorila na posamezna pozornosti vredna besedila, marveč tudi za procese stalnega urejanja in ohranjanja ravnovesja med starimi in novimi »kanoničnimi« besedili. Da bi neko že kanonično besedilo pritegovalo vedno nove generacije bralcev oz. ostalo brano in na seznamih obveznega branja, mora biti predmet stalno sveže kritičke obravnave, ki vedno znova odkriva njegove pomene za nove generacije bralcev. Vsaka nova generacija bralcev samodejno prinaša spremembe v obzoru bralskih pričakovanj naslovnikov, ki se oblikujejo v novih družbeno-kulturnih okoliščinah. Spričo korenitih in izredno hitrih sprememb, ki jih prinaša tehnološki razvoj komunikacij in raznolikih vplivov, ki jih le-te omogočajo, se generacijske razlike neprestano večajo. Spremembe naslovnikov pa samodejno pomenijo spremembo celostne pragmatične situacije, v kateri poteka literarna komunikacija, in s tem potrebo po novi kritiki, ki bi bila učinkovita oz. sprejemljiva in prepričljiva za nove generacije bralcev. Že objavljena kritika se zato sproti, leto za letom, spremi-

nja v podatke o preteklem sprejemanju obravnavanega besedila, ki so zanimivi predvsem kot pretekle oblike branja in razumevanja oz. recepcije obravnavanega besedila. Razmeroma redke kritiške razčlenitve pinesejo tako izvirne in zanimive vpoglede v neko besedilo, da ohranjajo lastnost neposrednega izziva in pojasnjevalno moč za več generacij bralcev. Kot pričevanja o minulih branjih in interpretacijah so kritike iz preteklosti zanimive predvsem kot posamezne razvojne stopnje razumevanja in recepcije določenega besedila. Nove možnosti razumevanja, ki jih prinaša nadrobnejše poznavanje procesov branja in omogoča hiter jezikosloven razvoj, že v kratkih časovnih perspektivah razkrivajo časovno omejene vplive in kulturno pogojene projekcije preteklih interpretacij, pa tudi njihove razpoke in napake. Razsežnosti napak, ki jih prenese kritiški diskurz, nam nazorno pojasnijo sistematično sestavljene zbirke kritiških zmot (Peyre 1967). S poznejše časovne perspektive je včasih težko verjeti, da je bilo nekoč mogoče tako spreproščeno (in včasih tudi neutemeljeno ter naivno) razpravljati o nekem besedilu. Kritiške zvezde preteklosti in polpreteklosti niso zapisane samo pozabi, marveč so v dinamičnih kritiških prizoriščih pogosto deležne nemilosrdne kritike (Cain 1984: 125).

S svojo urejevalno močjo pa ima kritiški diskurz kljub svoji relativno kratkotrajni veljavnosti pomemben vpliv tudi na literarno socializacijo, ki jo institucionalizirano izvaja šola na raznih ravneh. (Čeprav književni pouk večkrat povzroča nebralce, je njegov uradni cilj po vsem svetu še vedno literarna socializacija, to se pravi usposabljanje učencev na vseh stopnjah za samostojno branje umetnostnih besedil.) Književni pouk praktično nikjer več ne poteka samo na temelju učiteljevih spontanih (in naivnih) branj in uvidov v besedilo, marveč praviloma izhaja iz številnih interpretacij, ki hkrati omogočajo razumevanje mnogopomenske razsežnosti književnosti in vpogled v diahrono spreminjanje razumevanja posameznih besedil. Potreba po takem pouku seveda ni posledica poljubne pedagoške odločitve, marveč raste tudi iz številnih zapletenih oblik sodobne književnosti, ki jih zgolj s spontanim branjem sploh ni mogoče odpreti. Vse to pa ima povratne učinke na kritiški diskurz. Bralci, ki uspešno preživijo procese literarne socializacije v šoli, se zanimajo predvsem za take oblike kritike, ki imajo dejansko razlagalno moč in jim razkrijejo nove, še neopažene ali neznanne izrazne možnosti besedila in interpretativne vpoglede. Takim zahtevam bralcev – to so pogosto predvsem številne univerzitetne populacije učiteljev in študentov – se mora prilagajati tudi kritiška tvornost. V kulturah s številnimi takimi populacijami to prispeva k neprestanemu dviganju kritiške kulture vse do stopnje, ko posamezni avtorji že menijo, da bi kritiški diskurz morali šteti za posebno literarno vrsto.

Pri opisanem kritiškem razvoju je zanimivo to, da se kljub tako intenzivni kritiški tvornosti literarno kritiško prizorišče ne zasiti, marveč, vsaj na angloameriškem jezikovnem področju, samodejno poraja vse več kritike.<sup>1</sup> Le-ta skrbi za vedno nove generacije bralcev, za na novo ustaljena kanonična razmerja med starimi in novimi besedili glede na njihovo medbesedilno navezanost in za uporabo

<sup>1</sup> Taka kritiška proizvodnja je seveda v veliki meri tudi posledica dejstva, da se s književnostjo v angleško govorečih kulturah poklicno ukvarja več desetstisočglava množica univerzitetnih učiteljev.

različnih novih znanj v interpretacijah. Vsi ti dejavniki pa terjajo od kritika vedno več raznovrstnega znanja in mu nalagajo precej bolj naporno delo kot zgolj oblikovanje lastnih kritičskih vtisov in osebnih preferenc. Tak razvoj je očiten npr. pri nekoč dokaj ustaljeni kritičski obliki predgovorov in pogovorov h književnim prevodom, to se pravi v pragmatični situaciji medkulturnega posredovanja umetnostnih besedil.

Medtem ko je bilo še pred pičlimi dvemi ali tremi desetletji mogoče sestaviti predgovor ali pogovor k na novo prevedenemu besedilu iz nekaj podatkov o možnih virih za besedilo, o avtorju ter njegovi dobi v povezavi s kratkim povzetkom vsebine, danes vsak obveščen bralec tako spremno besedilo odloži, poprej ko ga prebere do konca. Številne metakritičske razčlenitve kažejo na nefunkcionalnost naštetih tradicionalnih sestavin spremnih besed glede na posebne potrebe bralcev v medkulturnem položaju. Vedno bolj je razširjeno tudi spoznanje, da je vsak povzetek – ne glede na to ali je dolg in nadroben ali kratek – le ubeseditev bolj ali manj točnega posebnega branja kritika oz. nekoga drugega, ki lahko neugodno vpliva na neposredni stik bralca z besedilom. Ne opozarja ga le na tiste sestavine, ki so se kritiku zdele vredne posebne obravnave, marveč ga posredno spodbuja tudi k zanemarjanju oz. k nezaznavanju drugih, ki jih predgovor ne omenja posebej. Kritični bralci, ki se branijo pred takim kritičskim manipuliranjem, kaj hitro odkrijejo običajne omejitve in tudi napake spremne besede. Glede na dejstvo, da so povzetki uporabni predvsem kot nadomestki za lastno branje, le-to pogosto destimulirajo, kot vzporedno (pomanjšano) besedilo, pa tudi deformirajo. Kot nadomestilo za samostojno branje imajo literarni povzetki za posledek tudi nebranje. Podatki o virih, avtorju in dobi pa so danes v kakovostnejši obliki dosegljivi s pomočjo številnih zgoščenk, ki vsakemu bralcu omogočajo izbor podatkov glede na njegovo posebno zanimanje za avtorja, dobo in branje besedila. Take kritičske okoliščine kritiku in avtorju predgovora nalagajo naporno nalogo, neprestano slediti novim razlagam besedila. Kritiki, ki se v današnji situaciji samozadovoljno pohvali, da o določenem besedilu še vedno misli to, kar je o njem napisal pred desetletji, nenamerno razkrije, da vsa ta leta ni zasledoval recepcije obravnavanega besedila ter razvoja novih kritičskih možnosti in spremenjenih pričakovanj bralcev. Razodene pa tudi, da ne zaostaja le na področju kritičskega in literarnovednega razvoja, marveč tudi na ravni osebnega razvoja. Sodobni kritičski razvoj povsem jasno kaže, da se kritičska branja istega besedila neprestano spreminjajo, ne le zaradi običajnega osebnostnega zorenja kritika, marveč predvsem tudi zaradi vedno novih bralnih izkušenj, ki jih prinašajo novejša književna dela in z njimi povezane spremenjena medbesedilna izkušnosti. Ta vrtoglavi razvoj leposlovja in kritičskih možnosti pa prinaša tudi potrebo po stalnem kritičkem izpopolnjevanju, po bolj poglobljeni kritičski samorefleksiji, po dejavnem pretresanju obstoječih kritik za doseganje kakovostnejšega kritičskega diskurza. Da bi pokazali, kakšne sestavine kritike lahko razbiramo iz konkretnih kritičskih zapisov in s tem opozorili na tvorne možnosti kritike, bomo v drugem delu tega razmišljanja poskušali razčleniti nekatere kritike glede na zgoraj našete sestavine govornega dejanja. Taka razčlenitev nam omogoča nekatere zanimive vpoglede v njihovo delovanje.

## II

Obravnavali bomo kritiške zapise o dveh slovenskih besedilih, ki sta bili deležni nadpovprečnega kritiškega odziva iz povsem različnih razlogov. To sta Kavčičeva *Pustota*, ki jo je 1976 leta objavila Slovenska matica, in Javorškova *Nevarna razmerja*, ki jih 1978 leta objavila založba Obzorja v Mariboru. Ti dve besedili nimata nobenih skupnih lastnosti ali drugačnih podobnosti. Za njun izbor smo se odločili zgolj zaradi obilne kritike, ki nam omogoča opazovati različne kritiške zapise. Na temelju obravnave kritik, ki sta jih bili deležni ti dve izvorni slovenski besedili, seveda ne moremo zaobjeti cele kritiške situacije pri nas. Poskušamo lahko le osvetliti nekatere kritiške značilnosti, o katerih se zdi smiselno razmišljati glede na raznolike izrazne možnosti kritike. Pri vseh kritiških zapisih, ki jih bomo obravnavali, gre za bolj ali manj sprotno kritiško spremljanje novih besedil in ne za poglobljene esejistične razprave, kot jih prinaša npr. *Slavistična revija*. Slednje imajo povsem drugačne kritiške razsežnosti, ki terjajo posebno razpravo in v tem smislu presegajo okvir naše obravnave. Podobno se ne bomo posebej ukvarjali s kritiškiimi zapisi o prevodni književnosti, ki – glede na posebno medkulturno pragmatično situacijo – terjajo drugačne sestavine in zato tudi ločeno obravnavo.

Kavčičeva *Pustota* je bila deležna za naše razmere izredno bogatega in poglobljenega kritiškega odziva. O njej so najprej poročali Jernej Novak, »Več kot le utečeno – Slovenska matica je predstavila šest svojih knjig za leto 1976« (*Dnevnik*, 14. dec. 1976, 5), Dušan Željeznov, »šest knjig Slovenske matice« (*Večer*, 16. dec. 1976, 4), Slavko Rupel, »šest knjig slovenske knjižne police – bogat letošnji knjižni dar Slovenske matice« (*Primorski dnevnik*, 9. jan. 1977, 7), Bogomir Gerlane, »Slovenska matica – književna zbirka za leto 1976« (*Novi tednik*, 23. dec. 1967, 7). Obsežnejše ocene so napisali France Vurnik, »Izvirno leposlovno delo pri Slovenski matici: *Pustota* Vladimirja Kavčiča. Roman o kaznovanem puntarju« (*Dnevnik*, 29. jan. 1977, 8), Marko Hudnik, »Novosti na policah jeseniške knjižnice, Vladimir Kavčič: *Pustota*, Slovenska matica 1976« (*elezar*, 10. marec 1977, 13), Silvester Čuk, »Vladimir Kavčič, *Pustota*, Slovenska matica 1976« (*Ognjišče* 1977, št. 3, 37), Franci Zagoričnik, »Čas branja ali 'pustota'« (*Snovanja*, 5. sept. 1978, 52–4), Nada Gaborovič, »Boj za obstanek« (*Dialogi*, 1977, št. 7/8, 476–7), Andrej Inkret, »Vladimir Kavčič: *Pustota*...« (*Naši razgledi*, 11. marec 1977, 121), Marjan Dolgan, »*Pustota* Vladimirja Kavčiča« (*Sodobnost*, 1977, št. 10, 945–53), Boris Paternu, »Esej o Kavčiču«, v Vladimir Kavčič, *Pustota* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977, 265–74) in Marija Stanonik, »(Ob)up Kavčičeve *Pustote*« (*Loški razgledi* 26, 1979, 107–19).

Prvi štirje zapisi so kratke ocene, ki so izšle neposredno po predstavitvi tekočega letnika Slovenske matice. V opisu besedila se delno opirajo na predstavitveno opredelitve *Pustote*, še zlasti na Kavčičeva lastna pojasnila in Paternujevo predstavitveno razčlenitev, ali pa podajajo strnjene povzetke najznačilnejšega dogajanja in obravnavanih problemov. Že iz teh kratkih ocen je mogoče razbrati izrazito pozitiven odnos do predstavljenega besedila, čeprav vsaj pri Novaku, ki zvečine citira predstavitveno dogajanje, ni povsem jasno, ali gre tudi za osebno navdušenje nad

branjem *Pustote*. Le-to vsekakor izžarevata oceni Željznova in Rupla. Slednji posebej poudarja etično vrednost in stilne značilnosti besedila in mu vsekakor napoveduje dolgotrajno zanimivost in preživetje trenutne aktualnosti. Njegovo aktualnost za naše čase pa izpostavlja tudi Gerlančev sicer zelo kratek zapis. Informativna narava vseh zapisov je gotovo usmerjena k bralcem dnevnih časopisov, ki so te ocene prinesli. Tudi kar zadeva bralce, Novak citira Paternuja: »...Bralec naj se odloči ali je zanj osebno to sporočilo zasidrano v konkretnem času opisovane preteklosti, ali pa se mu tekst odpira tudi v drugi svoji plasti.« Rupel podobno opozarja na samostojno vlogo in odgovornost bralca za kakovost aktualizacije *Pustote*: »Zato bo v veliki meri od bralca odvisno ali se bo zadovoljil s samo zgodovinsko tematiko in dogajanjem s slovenskim kmetom ali pa bo delo ob razmišljanju dojel kot sodobno sporočilo.« Ti dve opozorili lahko vsekakor razumemom kot namig bralcu, da besedilo v sebi skriva več, kot je vidno na prvi pogled, ali celo kot vabilo k bolj poglobljenemu branju, ki naj bi preseglo površinsko razbiranje pripovedi. Brez dvoma sta tudi priporočili za branje, tako tistim, ki jih zanima zgodba, kot tudi bolj zahtevnim bralcem. Od kratkih ocen pa verjetno težko pričakujemo kaj več, saj je njihov prvobiten namen predvsem hitra informacija za vse možne bralce besedila.

Prvemu valu ocen so kmalu sledile daljše ocene z bolj zapletenimi poskusi dojeti to mnogopomensko besedilo, ki je očitno očaralo vse kritike in jih presenetilo s skritimi globinami svojega pomena. France Vurnik tako z neprikritim občudovanjem govori o usodi kaznovanega puntarja, zanimivi napetosti med fabulativnim skeletom in globljimi pomeni ter o veristični natančnosti avtentičnih opisov, s katerimi *Pustota* presega celo Prežihovega Voranca. Ker pa končni učinek pripovedi ni zgolj v upodobitvi usode nekaj ljudi in predstavitvi njihove bivanjske volje, Vurnik opozarja, da Kavčičev novi roman zahteva »tudi nekaj več bralčeve volje.« To opozorilo, ki tvori sklepno poved zapisa, je očitno mišljeno kot opozorilo in kot priporočilo za zahtevnejše bralce. Njegova končna umestitev pa nas navaja k misli, da je Vurnika pri pisanju prikaza vodilo predvsem prizadevanje odstreti zahtevno besedilo z razčlenjevanjem sestavin in poskusi medbesedilnega razumevanja, misel na bralca pa se mu je utrnila šele po vsem tem naporu. Poseben način predstavitve srečamo v Čukovi kritiki, ki je v pretežnem delu zlepljenka najbolj pogosto citiranih navedkov iz *Pustote* in njene zgodbe. Pri tem očitno računa z neposredno zapeljivostjo Kavčičevega besedila kot najboljšo spodbudo za branje. Res pa je tudi, da je njegov prikaz objavljen v rubriki, ki že v naslovu pravi »Priporočamo – berite« in je pač očitno v skladu z recenziranjem *Ognjišča*.

Naslednje ocene so vedno daljše in vse bolj polne navdihujočega občudovanja. Hudnik prikaže zapleteno sestavo besedila kot izziv. Že v opisovanju dogajanja prehaja v bralčevo perspektivo: »Bralčev interes niha med upanjem, da bojo Grogovčevi na novo zaživel, in med strahom, da jim mogoče sploh ni usojeno preživeti.« V tem prepozna tudi nadčasovno simboliko in splošno človeške sestavine, ki bodo pritegnile in delovale tudi na današnjega bralca. Njegovo razmišljanje je izrazito usmerjeno na doživljajske možnosti za sodobne bralce in podobno kot prej obravnavani kritiki meni, da je to besedilo za bralce z večjimi pričakovanji. Iz nje-

govih opisov ne razbiramo le zanimanja za bralčevo doživljanje, marveč tudi jasen namen, to besedilo močno priporočiti pri bralcih, kot besedilo, ki je za bralce posebej privlačno. Še močnejšo usmerjenost k bralcu pa razbiramo iz Zagoričnikovega zapisa »Čas branja ali 'pustota'« v *Snovanjih*, ki mu neposredno sledijo izbrani odlomki iz *Pustote*. Temu romanu pripiše neposredno usodnost: »Naprej je usoden po svoji preprostosti in najširši dostopnosti, ki bo knjigo odprla slehernemu slovenskemu bralcu, če bo tako srečen, da bo sploh prišel do nje.« Pripiše še usodnost globokega doživljanja sveta, ki ni zgolj popisan marveč živi in pred nami oživlja in je tako poln, »da je bralec ob njegovem branju lahko samo začuden in pretresen«, tako popolnoma prepričljivo in sprejemljivo je neverjetno dogajanje, s katerim ga sooča to besedilo. Skoraj nemogoče si je predstavljati slovenskega bralca, ki bi se zanimal za domačo književnost in bi ga Zagoričnikove besede ne bi na licu mesta prepričale, da bi se takoj odpravil iskat *Pustoto*. V tem smislu je namen zapisa povsem jasen, prepričati vse bralce za branje tega besedila.

Prav tako izstopajoče navdušenje nad Kavčičevim besedilo je očitno tudi iz kritike Nade Gaborovič, ki sicer *Pustoto* razbira predvsem kot prikaz nadvse dramatičnega in še bolj prepričljivega boja za obstanek v nenavadnih a izjemno prepričljivih okoliščinah. Izjemno odmevnost besedila za sodobne bralce poudarja ves čas z opisi njegove povedne moči za »nas«, kaj vse nam pove in kaj nam posebej obtiči v zavesti. Za prepričljivost tako izraženega učinka na bralce poišče tudi več nadrobnih vzrokov in poskuša posebej opredeliti kakovostno novost tega besedila v slovenski književnosti: lep, bogat jezik, obogaten z še malo ali tudi že nepoznanimi besedami. Na koncu ugotavlja, da *Pustota* bralcu ne odpira le pogleda v izbran kotiček slovenskega umetniškega ustvarjanja, marveč mu tudi omogoča pogled v kraje, ljudi in čas, ki se z njimi zlepa ne bi srečal, kaj šele soočil. Želja prepričati bralca za branje razkriva povsem jasen namen tega zapisa.

Esejistične študije Inkreta, Dolgana, in Marije Stanonik prinašajo poglobljene poskuse odstreiti Kavčičevo enigmatično besedilo z raznimi pristopi in seveda na temelju pozornega in reflektiranega kritičnega branja. V tem smislu v teh interpretacijah razbiramo predvsem intenziven napor razumeti besedilo do ravni interpretacije, ki bi vključevala tudi globlje pomene, ki presegajo raven površinskega razbiranja dogajalne plasti. Inkret bere *Pustoto* kot izrazito meditativno zgrajeno parabolo ali priliko z eminentno simbolno vrednostjo čutno nazornih opisov in zgodbe v celoti. Zato meni, da uprizorjeni junaki Kavčiča zanimajo zlasti intenzivno v tistih svojih razsežnostih, ki se čisto empiričnega družbeno zgodovinskega »podnebja« dotikajo šele posredno, medtem ko v ospredju stojijo zgolj eksemplarični eksistencialni doživljaji in skušnje. Odkrite presenetljive, intenzivne formulacije mejnih človeških položajev razume kot temeljno vprašanje o tem, »kako je mogoče v tem svetu preživeti, kako je mogoče 'biti'«. Inkretovo razbiranje besedila brez dvoma odkriva pomembno pomensko plast *Pustote* in v tem smislu vabi bralce k bolj poglobljenemu branju in razumevanju besedila. Ubeseiditev njegovega razmišljajoče navdahnjenega branja zato lahko štejemo kot izziv za druge bralce *Pustote*, čeprav jih ne naslavlja neposredno.

Podobno kot Inkret tudi Dolgan bere *Pustoto* kot alegorično delo. Uporabo zgodovinske snovi, zemljepisnega prostora, oseb in dogajanja šteje zato le za temelj, na katerem Kavčič konkretizira globljo idejnost: eksistencialna vprašanja, ki ne zadevajo le Grogovčeve družine, marveč slehernika (915). Svojo interpretacijo utemeljuje z zanimivo makrostrukturalno razčlenitvijo romana, ki že v sami zgradbi kaže na zapleteno napetost med ponavljanjem posameznih motivov in celih segmentov zgodbe ter njihovimi spremembami oz. variacijami. Prav to je mogoče razložiti kot ves čas prisotno zanimanje za splošne zakonitosti človeškega življenja, ki ga razbira tudi iz značilnosti posameznih oseb in njihovih pomenljivih imen. Posebno pozornost posveča tudi razčlenitvi izvirne pripovedne tehnike – posebne monološke pripovedi – in njenih učinkov na branje. Vse svoje interpretativne predloge Dolgan utemeljuje z natančnim razbiranjem besedila, ki ga lahko štejejo za pokazatelj njegovega posebnega zanimanja. Tudi njegovo zahtevno interpretacijo lahko štejejo za izziv pač razmeroma ozkemu krogu bralcev *Sodobnosti*, ki so že toliko bralsko osveščeni, da ne potrebujejo bolj izrazitega prepričevanja za branje novega slovenskega besedila.

V kontekstu našega zanimanja za razne pomenske sestavine literarne kritike je še posebej zanimiva esejistična razčlenitev *Pustote* izpod peresa Marije Stanonik, ki je bila napisana za *Loške razglede*. Njeno zanimanje velja predvsem nadrobno besedilnemu razčlenjevanju, pri katerem ji dogajalna plast pomeni le prvo izhodišče. Njeno nadrobno in ljubeče vztrajno odkrivanje posameznih besedilnih sestavin navdihuje očitna očaranost od besedila. Posamezne sestavine kot so posebna vloga in simbolika poti, dela, ljubezni, neuresničljivih človeških hrepenenj, zaporednih smrti, sporočila upanja in refleksivne plasti nato uporabi za osvetlitev zapletene celote. Posebno pozornost pa posveča še skrbni ubeseditvi z izbrano uporabo besedišča, fonetične poetike, še zlasti aliteracije in asonance, barvne simbolike, genitivnih prilastkov, kratkimi stavki in številnimi vrstami ponavljanja. Na podlagi svojih razčlenitev pride do utemeljenega sklepa, da je *Pustota* izrazito polivalentno delo z zapletenim idejnim sporočilom: »hkrati priznava in zavrača mnoga temeljna spoznanja o človekovem dejanju in nehanju, da prikaže, izkaže in dokaže njihovo relativnost: človekovo svobodnost in ujetost v naravnem, družbenem, spoznavnem in etičnem smislu, njegovo nemoč in nepomirjenost hkrati.« (118) Nadrobno branje Marije Stanonik, ki se trudi prodreti v čim več besedilnih nadrobnosti, zrcali njeno navdušenje in ujetost v samo besedilo, verjetno pa ni brez zveze tudi z dejstvom, da se sama ne opredeljuje za nobeno vrstno oznako in tudi nobeno primerjavo z drugimi besedili. To ji omogoča posebej odprto branje, ki je neobremenjeno s procesi medbesedilne primerjave in neodvisno od vseh poprejšnjih ocen. Ob branju njenih razčlenitev se nam ves čas vsiljuje občutek, da jo privlači in zanima le to izjemno besedilo in jo, vsaj v tem smislu, ne zanimajo niti odzivi drugih bralcev. Želi samo prodreti čim globlje v to izzivalno delo.

Če poskušamo povzeti kritiške odzive na Kavčičevo *Pustoto*, pridemo do nespornega sklepa, da vsi zapisi izhajajo iz globokega navdušenja nad tem besedilo, stvarno pa ga predstavljajo in razčlenjujejo v dokaj različnem obsegu in globini. Te razlike v veliki meri zrcalijo posebne oblike zapisa: od prvih ocen do pretanjenih



esejističnih interpretacij. Kljub temu pa velja povedati, da te kritike in interpretacije niso uspele zajeti nekaterih pomembnih sestavin tega izzivalnega besedila. Pomankljive se zdijo zlasti obravnave jezika kot sredstva umetnostnega izraza. Pohvalni opisi jezika so precej splošni, kot npr. oznake Gaborovičeve »lep, bogat jezik, obogaten z še malo ali tudi že nepoznanimi besedami«, in značilnosti monološke pripovedi pri Dolganu. Tudi bolj nadrobno opazovanje Kavčičeve izredno skrbne ubeseditve pri Mariji Stanonik ne preseže opisa zaznanih jezikovnih posebnosti z razčlenitvijo učinkov teh posebnosti. V svoji razčlenitvi nekaterih načinov kritiškega diskurza sem poskušala opozoriti na pomankljivo obravnavo odsotnosti dialoga, ki jo večina kritik zgolj opaža brez poskusa natančnega opisa in razčlenitve ali vsaj pojasnila. Prav molk, ki ga neposredno povzroča načrtna odsotnost dialoga,<sup>2</sup> ima s svojo mnogosmiselnostjo paradoksalno povedno moč, ki bralca ob ponovnih branjih vse bolj globoko zapleta v dialog s tem neukrotljivim besedilom (Prim. Grosman 1994: še zlasti 39–40). H kritiškim možnostim jezikovnega opisa se bomo vrnili še na koncu naše obravnave.

Večina obravnavanih kritiških zapisov kaže neposredno zanimanje za bralce in tudi povsem jasen namen, prepričati še vse druge bralce, ki se zanimajo za slovensko književno tvornost, k branju *Pustote*. V prvih krajših in daljših ocenah je priporočilno sporočilo dokaj jasno oblikovano, čeprav se nobena izmed njih ne poslužuje neposrednih oblik pregovarjanja in obljubljanja zanimivega doživetja, kot je običajno v takih ocenah drugod po svetu. V tem smislu je tudi namen ocene nedvoumen: priporočiti branje obravnavanega besedila. Izredno zanimanje za bralca in jasno priporočilo za branje sta manj jasno ravidna iz zapletenejših interpretacij Inkreta in Dolgana. To si lahko razlagamo z ožjo in bolj obveščeno publiko *Naših razgledov in Sodobnosti*, ki naj bi jo zanimiva interpretacija kar samodejno prepričala za branje tega besedila. Že samo dejstvo, da je *Pustota* spodbudila take interpretacije, kot jih ni deležno mnogo novih slovenskih besedil, bi moralo biti zadostna spodbuda za branje. Ti dve interpretaciji bralcem brez dvoma ponujata izvirni tematizaciji, ki presegata običajno branje in ga zato brez dvoma bogatita. Odprte pa ostajajo možnosti jezikovnih interpretacij, ki bi bralcem pomagale uspešnejše razbirati to enigmatično besedilo, in še zlasti novih interpretacij za mlajše bralce z drugačno medbesedilno izkušnostjo, mogoče pa tudi interpretacij v povezavi z novim Kavčičevim besedilom *Somrak*, ki se družinsko navezuje na zadnjega preživelega prebivalca *Pustote*.

### III

Ko se lotevamo pregleda nekaterih kritiških odzivov na Javorškova *Nevarna razmerja*, ne smemo pozabiti, da to počnemo iz bistveno spremenjenega položaja od tistega, v katerem so bili napisani ti odzivi. To nam ne omogoča samo časovno odmaknjene perspektive, ampak odpira tudi možnost napačnega razbiranja tedanjih pomenov teh zapisov. Obravnavali bomo naslednje kritiške zapise: Franček Bohanec: »Na poteh dekadence« (*Delo, Književni listi*, 11. jan. 1979: 14), Zvone

<sup>2</sup> Iz pogovora z Vladimirjem Kavčičem 3. 7. 1992.

Kržišnik, »V mreži razdiralnih strasti« (*Naši razgledi*, 26. jan. 1979: 44–5), Bojan štiš, »Nevarne polresnice« (*Naši razgledi*, 9. feb. 1979: 76–78), Okrogla miza: Stalnice in prelomnice na literarnih poljanah (*Delo, Književni listi*, 8. feb. 1979: 14–5, Paternujeva oznaka, 15), Janez Rotar, Javorškova *Nevarna razmerja* med politično publicitiko in literaturo (*Sodobnost* 27, marec 1979: 340–8) in Veselko Tenžera, Dokumenti moralističnega eksorcizma (*Naši razgledi*, 23. marec 1979: 175–6). Že hiter pregled naštetih kritik nam razkriva dve značilni potezi, ki sta prisotni v razmišljanjih o tem besedilu. Vsi avtorji to besedilo najprej obravnavajo kot nekakšno dokumentarno pričevanje o povsem določenem času in prav tako jasno določenih problemih in udeležencih opisanega dogajanja, hkrati pa nihče ne razreši vprašanja statusa tega besedila. Danes ne moremo več odgovoriti na vprašanje, v kolikšni meri ta dvojnost v obravnavi zrcali spontano branje kiritkov, ali pa je nasledek dvojnosti v opredelitvi na ovitku knjige. Ker gre za dogodke in osebe, ki so vsem kritikom poznane, seveda le-te ocenjujejo izrazito iz zornega kota svojega lastnega poznavanja teh dogodkov in tako, kot da bi ocenjevali neke vrste zgodovinsko pripoved. Pri tem velja povedati, da danes celo zgodovinske pripovedi ne štejemo več za nek resničen ali celo objektivni opis preteklosti oz. preteklega dogajanja. Nekdanje gledanje se je namreč začelo radikalno spreminjati prav v času, ko je izšlo Javorškovo besedilo, po objavi zdaj že slavne Whitove študije zgodovinskega kot posebne oblike zgodovinske pripovedi z naslovom *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973). Kritični bralci zgodovine se prav zaradi te študije in drugih podobnih razprav zavedajo, da je tudi najbolj »znanstvena« zgodovinska pripoved še vedno le pripoved, tj. pripovedno razvrščanje in urejanje preteklih »dogodkov«. Kot vsaka druga pripoved mora zato računati tako z omejitvami pripovedne perspektive, pripovedovalčevega omejenega vedenja, zaznavanja in iz vsega tega izvirajočega subjektivnega gledanja in sprejete ideologije, kot tudi z omejitvami jezikovnega sredstva, ki so občutne celo pri ubesedovanju veliko manj zapletenega izkustva in problemov.

V luči teh spoznanj bi bilo seveda točneje reči, da dogajalno plast Javorškovega besedila različni kritiki ocenjujejo predvsem z drugačne osebne in ideološke perspektive in seveda z drugačno občutljivostjo za to dogajanje. V tem smislu se na njegovo besedilo ne odzivajo kot na fiktivno pripoved, marveč ga obravnavajo kot pripoved o »resničnih« dogodkih. S tem presegajo običajni bralski prispevek mimetične razsežnosti besedila in prehajajo v zunajbesedilno in zunajliterarno polemiko z njim. Polemično naravnani kritični diskurz v imenu (kritikove) celovitejše »resnice« o obravnavanem času, dogajanju in problemih oz. z drugačne perspektive o vsem naštetem očitno spodbuja zagreta čustva, ki se razkrivajo v močno čustveno obarvanem izrazju.

Močan čustveni naboj razbiramo že iz nekaterih naslovov. Zvone Kržišnik je svoje pismo *Našim razgledom* naslovil »V mreži razdiralnih strasti«, Bojan štiš je dal svojemu novoletnemu pismu iz Prage naslov »Nevarne polresnice«, zapis Veselka Tenžera pa nosi naslov »Dokumenti moralističnega eksorcizma«. Poudarjeno čustveni odnos pa razbiramo tudi iz različnih kritičskih poskusov zavrniti Javorškovo podobo prikazanega dogajanja in oseb, ki ji hkrati, paradoksalno, večina kritikov

priznava jezikovno mojstrstvo in temu primerno dodelanost. Kržišnik zavrača prvih sto strani knjige kot navadno denunciacijo in se sprašuje zakaj avtor, če naj bi vse to bilo res, teh navedb ni sporočil milici. Pripoved opisuje kot zlihanje gnojnice na nekdanje prijatelje, žalitve, obrekovanja, nedoločene namige in neargumentirane podmene in se sprašuje, zakaj se Javoršek ni raje »tvorno vključil v kulturno življenjsko nastajajočo samoupravno družbo«. Take sumarične oznake bralcu kritike komajda pomagajo k boljšemu razumevanju besedila. Odkrivajo mu predvsem kritično jezno čustvo, ki je zanj prepričljivo le, če se sam strinja z njim.

Štihovi opisi negativnih vtisov se prepletajo s pozitivnimi vtisi iz tedanje Prage in se zato zdijo še temnejši. Najbolj se upira dejstvu popolne črne teme na Javorškovem »firmamentu« slovenske kulture in literature: »Na tem nebu je le petero črnih zvezd-lukenj: zločin, sadistično likvidatorstvo in samomorilsko zvodništvo, izdajstvo, strahopetstvo in dezertetstvo in pa idejno diverzantstvo. Svetlih stalnic in premičnic na Javorškovem nebu ni.« Odsotnost pozitivnih partizanskih in kulturnih junakov v Javorškovi negativni galaksiji poskuša Štih premagati z navajanjem dolgih seznamov prav takih pozitivnih ljudi, ki jih Javorškovo besedilo ne upošteva oz. ne obravnava. Ti sezname bralcu kritike gotovo razodevajo enostranski izbor in posledično omejenost Javorškovega besedila (glede na zunajbesedilno dogajanje seveda) in v tem smislu tvorijo pozitivno opravičilo in namen njegovega zapisa. Štihovo pisanje pa nas pritegne tudi z dovolj nadzorovanim ogorčenjem, ki ga spodbuja predvsem zaskrbljenost za ugled slovenske književnosti pri širši (nepoučeni) javnosti.

Tenžera se odkrito čudi: »Skratka, Javoršek je zavrnil vse konvencije in povzdignil najintimnejše, najbolj občutljive in najbolj diskutabilne (zasebne) podatke na raven (literarnih) dejstev (sic!). Avtor pričujočih vrstic še nikdar ni imel priložnosti brati takega privatnega obračuna, ki mu je še toliko bolj nerazumljiv, ker izjemno ceni na primer Dušana Pirjevca...« V njegovem čudenju se pozitivni in negativni naboji tako zapleteno prepletajo, da bi njihovo razčlenjevanje terjalo precej daljšo obravnavo, kot se zdi smiselna v okviru tega prikaza. Njegov zapis namreč obeležuje prav neprestano nihanje med pripisovanjem pozitivnih in negativnih lastnosti Javorškovega pisanju. Izziv Javorškovega besedila je bolj izvirno razrešil Franček Bohanec, ki ga je poskušal spraviti v že ustaljeno kategorijo dekadence in tako udomačiti v okviru poznanega in le zmernih negativnih konotacij. Svoji obsežni kritiki je izbral značilen naslov »Na poteh dekadence«. Poskus dekadentne asimilacije in z njo omogočene relativne distance pa mu ne uspeva čisto do konca, ko se hkrati sprašuje o besedilu kot leposlovju in o zunajbesedilni realnosti: »Ali Javoršek v tem delu (enem najbolj 'divjih' v sedanji slovenski knjižni tvornosti) brez oportunitizma odkriva prvinske stebre življenjske resničnosti?... Ali o drugih pove vse, kar naj pojasni njegovo in njihovo osebno moralno in družbeno stisko? Mi vemo o njem in o drugih, če že hoče, še več 'grehov' (ki so za Javorška zanimivi, saj počaka svoje ljudi, ko so grešili) in še mnogo več vrlin, kar je Javoršek spregledal.« Negativen čustven odnos do besedila uspešneje nadzoruje le Rotarjeva kritika v *Sodobnosti*, ki že v samem naslovu izpostavi žanrsko neopredeljenost besedila: »Javorškova Nevarna razmerja med politično publicistiko in literaturo«. Prav zato se

njegovo branje trudi biti bolj nepristransko, njegove ocene pa so umerjeneje: »V teh bistvenih vprašanjih sta Javorškova razčlemba in diagnoza slovenskega izobraženstva – upajmo! – vendarle netočni. Lahko se morda nanaša le na ožji krog literarnih ljudi, posameznikov...« (345) Njegova sklepna ocena pa kljub temu ni nič manj radikalna: »moremo govoriti le o drzni, tvegani, zlasti tudi neprivačni in celo odbijajoči politični publicistiki, bližji 'slogu' prejšnjih kot zdajšnjih desetletij. Ne moremo pa govoriti o *Nevarnih razmerjih* kot o leposlovju.« (347).

Močna čustvena nota vseh kritičskih zapisov verjetno ni samo posledica za kritike očitno kulturno in politično občutljivega dogajanja in oseb Javorškovega besedila, marveč tudi njegove žanrske neopredeljenosti. Eksperimentalne raziskave leposlovnega branja namreč kažejo na to, da bralci pri branju leposlovja vedno uporabljajo svoje znanje o posebnostih posamezne leposlovne zvrsti in vse poprejšne medbesedilne izkušnje z njo. V raznih raziskavah so poskusni bralci isto besedilo brali povsem drugače glede na to, s kakšno žanrsko oznako je bilo opremljeno. Ko so brali neko besedilo prepričani, da berejo fiktivno pripoved, so tvorili bogateje jezikovne asociacije, bili bolj pozorni na metaforične rabe, brali so počasneje in se niso spraševali o resničnosti ali verjetnosti upovedanega dogajanja. Ko pa so isto besedilo brali kot zgodovinsko pripoved ali novinarski opis, so brali precej bolj hitro in površno, hkrati pa so upovedane dogodke in podatke ves čas preverjali glede na lastno poznavanje dogodkov in jih na taki podlagi tudi kritizirali ali zavračali. Žanrska oznaka pri bralcu očitno sproži določena pričakovanja, ki nato vplivajo na njegovo procesiranje besedila. Že samo prepričanje, da bere leposlovno pripoved, pa mu omogoča določeno razdaljo od besedilnega dogajanja, ki jo nekateri poimenujejo kar estetska distanca. Javorškovo besedilo v tem pogledu že ob samem natisu ni bilo jasno opredeljeno. Besedilo samo nima nikakršne oznake, na ovitku – ki se prej ali slej seveda izgubi – pa je označeno hkrati kot roman v pisnih in kot knjiga dokumentov.

Neke vrste spremna beseda urednika Draga Simončiča na ovitku, v bistvu odpira leposlovno, posredno pa tudi neleposlovno možnost branja. Po opisu načelne odprtosti založbe Simončič takole opiše nagib za objavo tega besedila: »Posebni nagib je seveda roman v pisnih *Nevarna razmerja* s svojim sporočilom, razčlembami in hipotezami. Po naši presoji so *Nevarna razmerja* zanimiv, relevanten poskus določiti vlogo slovenskega izobraženstva v revolucionarnih presnovah od NOB do danes. Ne da bi se istili s piščevimi dognanji, menimo, da bi moral roman spričo bleščečih razčlemb in brezobzirne iskrenosti odmevati v vsakršnem prostoru.« Prikaz pa zaključuje takole: »Knjiga bo mimo zdajšnje odmevnosti imenitno gradivo za kulturne zgodovinske vede, kot izvirno pričevanje o 'neizgubljenem času'.« Iz tega opisa ni mogoče razbrati, ali je prehod od romana v pisnih h knjigi gradiv le prehod s posebnega k bolj splošnemu, ali pa ga moramo šteti tudi za pomankanje stvarne sovisnosti zapisa. Prav tako ne vemo, ali se je Javoršek s takim opisom in opredelitvijo na ovitku strinjal ali ne. Drugod po svetu velja, da je roman sicer mogoče obravnavati tudi s stališča raznih socioloških in antropoloških pristopov, vendar taka obravnava še ne spremeni njegovega besedilnega statusa v dokument! Besedilo samo se namreč nikakor ne more braniti pred različnimi obrav-

navami, ki slej ali prej ostanejo le branja in interpretacije besedila, le-to v svoji izvorni obliki še naprej ohranja svoj neokrnjen pomenski potencial. Seveda vsak poučen bralec ve, da v določenih situacijah neznanih civilizacij, kot je npr. kultura Stare Grčije, literarno pripoved uporabljamo tudi za konstrukcijo podobe o nam neznanu realnosti. Zaradi tega pa literarne pripovedi običajno še ne štejejo za dokument, še zlasti ne v današnjem času, ko imamo razvite veliko bolj sistematične in dodelane oblike in sisteme dokumentiranja.

Še večjo uganko (in izvor negotovosti) za bralca pa predstavlja Javorškov citat Pirjevca (brez običajne opreme citata, ki bi omogočala hitro preverjanje), ki se končuje takole: »...Roman v pismih hoče potemtakem biti zbirka dokumentov, ne pa izmišljena zgodba o izmišljenih ljudeh.« (10) V naslednjem odstavku Javoršek nadaljuje: »Skoraj da ne bi mogli najti pripravnejših besed od profesorjevih. Navedli smo jih, da bi z njimi na kratko označili, kaj naklepamo. Urejevalec te knjige hoče namreč sestaviti dokument, ki bo mogoče svojstveno pričeval o težavah nekaterih razumnikov v enem najmanjših narodov v osrčju Evrope v desetletjih po drugi svetovni vojni XX. stoletja, pa tudi o težavah socialističnih razumnikov nasploh.« Nakazano pripovedno pozo besedilo ves čas zdržuje s stalnimi opozorili, da gre za zapisovalca in zbiralca pisem, za pisca knjige (nikoli romana!), rokopis zbirke in korespondenco. Kritički zapisi brez dvoma kažejo na to, da bralci te poze niso uspeli realizirati kot metafiktivno pripoved, marveč so besedilo brali kot obrekovanje, opisovanje škandala in neutemeljeni prikaz dogajanja – in s tem prešli iz fiktivnega besedilnega sveta v svet realnega dogajanja. Glede na to, da so dokumenti pač pravno določeni, verjetno tudi ni nihče pričakoval, da bi to besedilo zares z branjem lahko pretvorili v dokument oz. fingirana pisma resno štel za dokumente. Čez nekaj časa pa je besedilo vendarle nepričakovano spremenilo svoj besedilni status, natančneje povedano, je dobilo novo žanrsko oznako, ko ga je sam Javoršek na ovitku njegovega poznejšega besedila *Lili Novy* (1983) poimenoval za memoarsko prozo. Memoarska proza v obliki fingiranih pisem različnih oseb odpira še več statusnih vprašanj, ki jih pa lahko prepustimo strokovnjakom za literarno kategorizacijo. Nerazrešeno moramo pustiti sicer zanimivo vprašanje zakaj pri nas besedila izhajajo brez žanrskih oznak, ki bralcem povsod drugod po svetu pomagajo vspostaviti tvoren odnos z besedilom. Drugod je tudi običajno, da ima avtor že v procesu ustvarjanja besedila jasno predstavo o obliki in zato odloča o oznaki besedila. Njegova oznaka je za založbo obvezujoča, kritikom pa je prepuščeno, da ocenijo, ali besedilo lahko aktualizirajo skladno z oznako. Pri nas lahko le domnevamo, da založniške hiše štejejo slovenske bralce za tako večšče, da take oznake ne potrebujejo, ali pa jih imajo za tako omejene, da bi jim tudi taka oznaka ne pomagala pri uspešnejšem branju.

Kar zadeva Javorškovo besedilo moramo ugotoviti, da bi taka oznaka gotovo nudila trdnjšo oporo za kritiko, ki bi z upoštevanjem oznake lahko vse kritičke pripombe, še zlasti ocene pa tudi osporavanje statusa, postavila na trdnjši temelj. Brez te oznake pa se vse kritike ukvarjajo z vprašanjem, kaj to besedilo domnevno je ali bi lahko bilo. Na okrogli mizi o perečih vprašanjih in duhovnih razsežnostih našega kulturnega življenja, je po poročilu Književnih listov (»Stalnice in prelomnice na

literarnih planjavah«, 8. februarja 1979) prav Javorškovo besedilo predstavljalo eno (če ne celo najbolj pomembno) izhodišče razprave o problematiki kulture in literature pri nas! Zapisana razprava neprestano prečka resda netrdno mejo med fiktivnim in dejanskim dogajanjem, problemi in vprašanji. Boris Paternu je prav ob tej priliki poskušal opozoriti na hibridno naravo *Nevarnih pričakovanj* in na posledice le-te: »V resnici smo postavljeni pred neko hibridno, ne čisto enotno tvorbo, o kateri ni lahko izreči besede. To je literatura, ki hoče biti dokument, in pa dokument, ki hoče biti literatura. Dokler je Javoršek v mejah literata, umetnika, ima popolno pravico podajati svojo subjektivno sodbo, delno resnico o stvareh. Kakor hitro pa hoče biti delo dokument, in to knjiga včasih tudi eksplicitno pove, čeprav se avtor igra s tem pojmom, pa najbrž ne more temeljiti na subjektivnih sodbah. Zato je ocenjevalec v zadregi. Če presoja delo kot dokument, je najbrž v stiski, ker nima podatkov, kje se resničnost začneja in kje nehuje, kaj je potvorba, kaj vizija. Če pa beremo knjigo kot umetnino, je spet težko, ker je literarna vizija tako zelo povezana z resničnostjo« (15).

Podobno nihanje med možnimi žanrskimi uvrstitvami celega besedila ali le posameznih delov srečujemo v vseh kritičskih zapisih, z izjemo Kržišnikovega pisma, ki izrecno ne vidi posebne zadrege ob določanju zvrsti in besedilu pripiše izvirne oznake »kozerija, pisemsko kramljanje s prviniami reportaže, eseja, meditacije, škandalne kronike.« Zdi se, da že samo ukvarjanje s statusom besedila in razreševanjem nejasnega statusa kritikom jemlje toliko energije, da jim ne preostane veliko prostora za bralce. Sicer pa je glavni naslovnik vseh kritičskih zapisov očitno kar Javoršek sam, nanj so naslovljena številna priporočila in kritike o napačnih ali izpuščenih osebah in dogajanjih. Tudi glavni namen večine kritičskih zapisov je postaviti stvari na pravo mesto oz. odstreiti popolnejšo resnico o upovedanem dogajanju, kot jo prinaša Javorškovo besedilo. V tem smislu je kritika le posredno namenjena tudi bralcem, kot pomagalo za razumevanje zunajbesedilnega dogajanja in pomankljivosti Javorškovega besedila glede na navedeno zunajbesedilno dogajanje. Služi predvsem kot popravek in dopolnilo, ki naj bi bralcu pomagalo k bolj kritičnim predstavam o Javorškovi pripovedi.

Izrecen razmislek o bralcu je prisoten v večini kritičskih zapisov. Že Bohanec razmišlja o posebnostih bralčevega položaja ob tem besedilu, ki ga sili k razmišljanju z metodo »ko literarno delo (roman, esej ali kaj že je takšna zvrst) nastaja v bralcu šele po prebrani knjigi.« V tem vidi bistveno odprtost besedila: »Pisatelj dopušča vsakemu bralcu, da si po prebrani knjigi oriše tudi svoj lastni portret (besedila namreč M.G.). Racionalist je lahko ogorčen, ker je v delu zasledil toliko zmedenosti ob blestečih ugotovitvah. Čustveneža ogrevajo in ohlajajo pisateljevi položaji v političnih in ljubezenskih srečanjih, zlasti je omamna eksotika tujega, svetovljansko napihnjenega okolja. Naivneža zvabijo popoprani škandali in ustvari 'kroniko škandalov' iz te knjige.« Nekateri bralci so verjetno v teh opisih videli priporočilo za branje, ki ga spodbuja običajna radovednost, vprašanje pa je, če so bili res tudi tako mišljeni. Dejstvo je, da je v tistem času število bralcev stalno naraščalo in Javorškova knjiga se je pojavljala na seznamu najbolj branih besedil v številnih knjigarnah.

Kržišnik je prepričan, da Javoršek ne bo našel kaj prida kalinov, ki bi se prepuštili takšnemu čutenju. Potencialnim bralcem pripisuje (kar lastne) čustvene odzive pomilovanja in odpora brez sleherne katarze. Bralec naj bi tudi hitro razbral, da je Javoršku literarna kritika deveta skrb. Tudi to pismo je verjetno prej spodbudilo kot destimuliralo radovedne bralce. Štih vidi bralce kot konsumentsko množico, ki bere zato, ker je žejna škandalov, klepetanja, opravljanja...saj ne v preteklosti, a tudi ne v sedanosti ni bila sposobna brati Prešernovih poezij. Skrbijo pa ga učinki take literature: »Zakaj literatura, ki poraja iz sebe take spake, kakršne nam opisujejo korespondenti v *Nevarnih razmerjih*, bo v očeh sicer dobro mislečih, a vendarle o kulturno umetniških zadevah nepoučenih, nevednih in nekritičnih ljudi – ti pa sestavljajo večino – izgubila moralno pravico do nadaljnega obstoja.«

Zanimiva razmišljanja o potencialnem branju prinaša Rotarjeva kritika. Medtem ko je danes »knjiga za nekoga zgolj provokacija, za drugega senzacija, za tretjega egocentrična in narcisoidna poza, ki z drznostjo prestopa sleherne meje, za marsikaterega pa tudi neposredna, pereča motivacija in spodbuda za bolj odgovorno, objektivnejše in vsestransko sociološko razmišljanje ter narodnopolitično osveščanje« (346), Rotar pričakuje, da bodo *Nevarna razmerja* v prihodnosti »najbrž dobivala razsežnosti specifičnega literarnega izraza o nekem določenem času in razvoju. Spričo izrazitega in mestoma prav uglajenega jezikovnega izraza, ki se v osebnih pismih javno v slovenščini pač še ni kaj prida preizkušal, zaradi intenzivnega in svojevrstno vztrajnega iskanja na ravni oblikovanja spisa v bližini romanesknih razsežnosti bo sčasoma pri kasnejših bralcih prav gotovo rastla tudi literarna narava dela oziroma bolj izstopala.« (347) Zdi se, da bi do te spremembe v branjih lahko prišlo zato, ker bodoče generacije bralcev ne bodo več »obtežene« in »oborožene« z »avtentičnimi izkustvi« in zatorej iz svoje zavesti ne bodo več ustvarjale takšnega metabesedila.

Če se naposled vprašamo, zakaj celo v kritiki o tako osporavane besedilu zasledimo le posredno zanimanje za naslovnike teh kritičkih zapisov, se nam vsiljuje vedno isti odgovor: zaradi obrnjenosti k samemu avtorju in še zlasti zaradi vedno prisotne bolj ali manj neposredne polemike z njim oz. z njegovim besedilom. Do tega pa prihaja predvsem zaradi neliterarnega branja: kot sem poskušala razčleniti že v zapisu »*Nevarna razmerja* in bralci« (Grosman: 1979) vse objavljene kritike kažejo na izrazito neliterarno konkretizacijo tega besedila. Zato je možen sklep, da že besedilo samo ne spodbuja fiktivne oz. literarne bralske konkretizacije. Če bi kritika hotela pomagati bralcu k literarni realizaciji, bi morala najprej že sama izhajati iz take realizacije. Bralcu pa bi lahko pomagala tudi s pojasnili o konvencijah romana v pismih, o postopkih literarne reciklaže in z njo tesno povezanega medbesedilnega navezovanja, in o možnostih metafiktivnih povezav leposlovne in zgodovinske pripovedi. Vsi ti postopki so bili v tistih letih že znani in bolj ali manj kritičsko razčlenjeni. Predvsem pa bi se kritika ne smela zadovoljiti s pavšalnimi pohvalami jezikovnega mojstrstva ali uglajenega jezikovnega izraza brez nadrobnejših razčlenitev značilnih jezikovnih rab. Le-te namreč pri bralcu sprožajo neodgovorljiva vprašanja o razmerju med jezikovnimi pohvalami in nesorazmernim zavračanjem celotne pripovedi. Z odgovori na vprašanje o posameznih jez-

ikovnih rabah in odzivih, ki jih le-te sprožajo pri bralcih z značilnostmi medosebnih odnosov, ki jih vzpostavljajo posamezna pisma, bi kritika lahko pomagala bralcu pri razreševanju tega odprtega vprašanja in pri boljšemu razumevanju. V obravnavanih kritikah zamanj iščemo tako pomoč. Zdi se da izgorevajo v čistem polemičnem ognju, ki mu je bralec le slučajna priča, in tako uspešno prispevajo k razburkanim razpravam okoli tega tedaj široko branega besedila. Na možnosti jezikovne razčlenitve nekaterih besedilnih sestavin bomo poskušali opozoriti pozneje.

#### IV

Razčlenitve obravnavanih kritičkih zapisov so pokazale dovolj razvidno plast zanimanja za bralca, ki ga v zvezi z *Pustoto* povsem jasno pregovarjajo k branju tega besedila, pri *Nevarnih razmerjih* pa opozarjajo na vprašljivost prikazanega dogajanja in oseb glede na zunajliterarno realnost. V tem smislu je mogoče razbirati tudi njihov namen, pridobiti več bralcev za *Pustoto*, oziroma polemizirati z avtorjem in opozoriti bralce pri *Nevarnih razmerjih*. Tudi kritikov odnos do predmeta obravnave je praviloma bolj ali manj jasno viden: *Pustota* je očitno vse kritike navdala z neprikritim občudovanjem, ki so ga poskušali na različne načine utemeljiti s tistimi vidiki besedila, ki so jih pač ocenili kot najzanimivejše ali najbolj omembe vredni. *Nevarna razmerja* so nasprotno vse, ki so se lotili pisanja o tem besedilu, navdala z različnimi oblikami negativnega odnosa do besedila, ki prihaja do jasnega izraza, od začudenja nad prestopanjem vseh konvencij in meja (Tenžera), preko poskusov asimilacije na dekadencijske modele (Bohanec), do oznake »neprivlačna in celo odbijajoča politična publicistika« pri Rotarju in Kržišnikovega popolnega zavračanja celote. Kritikov odnos do besedila odločilno vpliva tudi na njegov odnos do bralcev. Čeprav ne uporabljajo neposrednih pregovarjalnih oblik prepričevanja za branje *Pustote*, vsi kritiki implicitno pričakujejo, da bodo njihove kritike bralce navedle k branju tega besedila. Vse kritike bralcu sporočajo neverjetno prepričljivost besedila, njegovo izjemno aktualnost, ki presega omejeno zanimanje časa objave in bo besedilo uvrstila med trajno brana dela, večravsni izziv, ki poleg površinskega sledenja zanimivi zgodbi obljublja še globlja človeško zanimiva vprašanja, bivanjsko problematiko (Inkret) in spoznavanje človekovega dejanja in nehanja (Stanonik). Zgodba sama pa tudi omogoča doživljajsko bogatenje bralca, z branjem o krajih in ljudeh, ki bi jih sicer ne srečal (Gaborovič). Negativen in mestoma negotov odnos do *Nevarnih razmerij* sproža precej drugačen odnos do bralca, ki ga prikazane kritike neposredno ali posredno opozarjajo tako na vprašljiv status besedila kot tudi na njegovo »vprašljivo« pripoved oz. vsebino. Bohanec npr. izrecno predvideva možnost raznolikih branj pač glede na bralčevo posebno zanimanje, čeprav je njegova lastna sodba dovolj jasno moralno odklonilna. Druge kritike – z izjemo Štihove, ki šteje bralce za premalo poučene – pa neposredno predpostavljajo, da bodo bralci v večji ali manjši meri sprejeli kritikovo stališče in njegovo oceno. Pri vsem tem se zdi potrebno posebej opozoriti na to, da nobeden izmed obravnavanih kritikov ne izhaja iz nadrobne besedilne analize niti pri utemeljevanju svojega lastnega odnosa do besedila niti pri neposrednem ali posrednem priporočilu bralcem za (kritično) branje. Ker prav take nadrobne besedilne razčle-



nitve bralcem najbolj pomagajo pri vzpostavljanju ustvarjalnega stika z umetnostnimi besedili, se moramo pomuditi še pri teh možnostih kritike, ki jih pri obravnavanih kritičskih zapisih ne zasledimo.

Razne smeri na samo besedilo osredinjene kritike izhajajo iz temeljne podmene, da vse kar pisatelj počne in napravi, dela v jeziku in s pomočjo jezika (Lodge 1966: ix). Razčlenjevanje jezikovnih značilnosti umetnostnega besedila zato zanje predstavlja osrednjo nalogo vsake literarne kritike. To kritičsko prepričanje je na temelju številnih stilistično naravnanih študij (Sebeok 1960; Chatman 1971) pripeljalo do tako imenovane lingvistični kritike (Fowler 1986), ki poudarja temeljno jezikovnost vsakega umetnostnega besedila. Fowler (1970: 190) npr. opozarja, da pomena pesmi ne moremo iztrgati iz njene mehanične skladenjske in fonetične oblike, marveč si ga moramo predstavljati kot drobec družbene jezikovne konceptualizacije (družbene) izkušnje, ki z uporabo skladnje lahko v bralcu spodbuja nove fiktivne zaznave. V tem smislu opisuje jezik kot sredstvo za ustvarjanje fiktivnega reda v izkustvu. Tako pojmovanje jezika se zdi neprimerno produktivnejše za kritiko kakor strukturalistično pojmovanje jezika kot vzorcev oz. struktur, ali naivno pojmovanje jezika kot lahko prosojnega sredstva. Pojmovanje jezika, ki spodbuja opazovanje posameznih jezikovnih sestavin in odzivov, kot jih le-te sprožajo pri bralcu, pa omogoča tudi preseganje tradicionalne kritičske dileme kritikovega subjektivnega izhodiščnega (literarnega) doživetja besedila in vseh z njim povezanih problemov.

Vsi novejši pogledi na literarno doživljanje opozarjajo na spornost kritičskega predmeta. Opozarjajo predvsem na dejstvo, da je kritikovo izhodiščno literarno doživetje proces, ki izhaja iz stika z besedno tvorbo, ki je sama rezultat nekega drugega zavestnega procesa (Krieger 1976: 38). Kot predmet kritičske razprave zatoj obstoja le kot zaporedje idiosinkratičnih kritikovih mentalnih predstav oz. njegovih osebnih besedilnih svetov, ki jih spodbuja sicer trajno določeno zaporedje besed. To spoznanje sproža vrsto neprijetnih razmišljanj in dilem o kritičski dejavnosti (Redford, Minogue 1981: 1), o racionalnosti kritičske dejavnosti (Casey 1966) in o naravi znanja, ki bi ga kritika lahko posredovala bralcu (Beardsley 1970: 14). Dodatno vprašanje, ki ga mora vse to spraševanje razrešiti pa odpira še problem izrecnih ali zgolj implicitnih teoretičnih izhodišč vseh naštetih razmišljanj (Krieger 1988: 7 in sledeče). Prav te dileme pa poskuša razrešiti lingvistična kritika z doslednim osredinjanjem pozornosti na posameznih jezikovnih značilnostih in njihovih funkcijah oz. učinkih.

Svoje poskuse odstreti jezikovno delovanje besednih umetnin lingvistična kritika gradi na številnih jezikoslovnih spoznanjih o značilnostih jezikovnih rab, govornega dejanja in še zlasti Hallidayjevega (1985) funkcijskega jezikoslovja. Halliday sam se zavzema za jezikovne opise in razčlenitve, ki bi bili eksplicitni, sistematični in vseobsegajoči. Meni namreč, da vsako drugo opisovanje besedila izhaja pretežno le iz kritikovega spomina na besedilo, ki je neizogibno selektiven, ker ga vedno pogojujejo njegovo posebno branje, medbesedilna izkušnost in kritičske preference. Taki subjektivni dejavniki pa pogosto zavirajo celostno videnje besedila in vseh njegovih jezikovnih značilnosti celo pri kritikih, ki so sicer navajeni kritično reflektirati svoje literarno doživetje oz. besedilni svet. S proučevanjem je-

zikovnih sredstev in možnosti, ki sprožajo posamezne bralne odzive, lingvistična kritika poskuša ustvariti temelj za bolj utemeljeno razpravo o besedilu, ki bi bralcu odstrla tudi posamezna jezikovna sredstva in njihovo delovanje.

Lingvistična kritika izhaja iz temeljnega spoznanja o primarnosti jezikovnega sredstva za književnost. Čim priznamo primarnost jezikovnega sredstva za književnost, postane jasno, da jezikovna razčlenitev nudi najbolj utemeljeno osnovo za vse oblike literarne kritike, in da ima lingvistična kritika prav zaradi svojega jezikovnega izhodišča največjo pojasnjevalno moč. Opis posebnega jezika nekega besedila ni le glavno kritiško sredstvo, marveč je tudi tista sestavina, ki daje kritiki oprejemljivejše (če že ne tudi objektivnejše) značilnosti in intersubjektivno veljavo. Dosledno lingvistično osnovana kritika se Fowlerju (1986: 36) kaže kot »zavestna razčlenitev razmerij med znaki – besedami, frazami itd. – ki jih tvorijo ljudje, in pomeni, ki jih tako sporočajo.« Utemeljena razčlenitev tega razmerja terja tudi raziskovanje družbenih izvorov sporočanih pomenov in družbenih namenov govornice in pisane besede in s tem celostnega družbenega konteksta obravnavanega besedila. Fowler izrecno opozarja, da kritika ni sama sebi namen, niti ni brezinteresna. Prav nasprotno pojmovati jo moramo kot sprejeto in dogovorjeno obliko družbene prakse z ugotovljivimi funkcijami. Skladno s tem Fowler zagovarja funkcijo kritike pri razumevanju umetnostnih besedil kot posebnega diskurza, v smislu jezikovne interakcije v tesni povezavi z neposrednim in/ali širšim ter spremenjenim družbenim in kulturnim kontekstom. Različno od drugih kritikov lingvistično usmerjeni kritiki zaradi nakazanih izhodišč ne želijo zgolj reproducirati ustaljenih vrednot oz. obstoječega literarnega kanona, marveč poskušajo poglobljeno razumeti besedila glede na (isti ali spremenjeni) čas in kulturne okoliščine branja, ne pa kot brezčasne tvorbe (Fowler 1986: 178). Že sama zahteva tako zasnovane kritike po jezikovnem razčlenjevanju in po poglobljenem poznavanju konkretnih družbeno-kulturnih okoliščin in v njih delujočih silnic nam da slutiti, da se bo tudi lingvistična kritika, kljub skupnemu poudarku na prvobitnosti jezikovne razčlenitve, razvijala v različne smeri. Možnost razlik je še posebej velika, ko v opisu prehaja iz izhodiščne jezikovne mikrobeseidilne analize v makrobeseidilno analizo zgodbe in oseb, pri čemer lahko uporablja različna naratološka izhodišča, vrednostne sestave in znanja drugih ved.

Če se po tem skopen orisu možnosti lingvistične kritike vrnemo k obravnavanim kritiškim zapisom, lahko ugotovimo, da kritike *Pustote* izhajajo pretežno iz impresionistično zgrajenih besedilnih svetov na makrobeseidilni ravni dogajalne plasti in vtisov o osebah, brez nadrobnih opisov jezikovne mikrobeseidilne ravni. Z izjemo Stanonikove o jezikovnem sredstvu govorijo na ravni posplošitev in se ne ukvarjajo analitično niti s tako očitnimi jezikovnimi posebnostmi besedila, kot je sicer večkrat opažena odsotnost dialoga. Tako samodejno prezrejo tudi sistematično uporabo molka kot posebnega sredstva za ustvarjanje pomena in neposrednega izziva bralca (Prim. Grosman 1994). Celo pretanjena Dolganova razčelnitev se zadovolji predvsem z opisom makrostrukturalnega ponavljanja na ravni zgodbe.

Pomembne jezikovne sestavine *Pustote* ostanejo neopažene. To velja za številne opise telesnih pojavov, ki jih sprožajo samim osebam in tudi bralcu nerazumljivi

procesi, ko se posameznih oseb pollašča dobesedno neopisljiva tesnoba ali strah. Ti pojavi podobno kot mnogopomenski molk še vedno čakajo na kritika, ki bo odgonetil jezikovne rabe, ki s sugestivnimi učinki uspejo preseči običajno izrazno moč jezika. Kritika, ki se bo lotila razčlenjevanja pretresljivih učinkov strahu, ki se fizično pollašča Jakoba, ko župnik in mežnar prideta blagoslavljat domačijo proti volkodlakemu bratu (Kavčič 1976: 106), in številnih drugih tesnobo vzbujajočih dogodkov, se ne bo smela ustaviti zgolj pri posameznih opisih. Zasedovati bi morala tudi rastočo napetost, ki se poraja iz nadzorovanega stopnjevanja sestavnih opisov groze, in zapletene občutke in pomene, ki se iz sugestivnih opisov razraščajo v bralčevih predstavah. Razkrivanje jezikovnih izvirov neverjetne moči tega enigmatičnega besedila, ki mestoma prehaja in jezikovnega v parajezikovno učinkovanje, pa bo brez dvoma terjalo zapletenejše in tudi obširnejše kritike, ki jih na tem mestu še težko predvidimo. Nič manj težavno ne bo odstreti hkratne navezanosti tega besedila na pretekli in sodobni kontekst in bogatih možnosti mnogopomenskosti za različne bralce.

Javorškova *Nevarna razmerja* so s stališča jezikovno usmerjene kritike veliko manj zahtevna kot *Pustota*. Čeprav so napisana v zapleteni obliki romana v pismih, so pisma izrecno fiktivna oz. »plod verjetnostnega računa« (Javoršek 1978: 38) izpod peresa enega samega avtorja in si ne trudijo ustvariti vtisa več osebnih stilov. Med pismi raznih oseb zato ni stilnih razlik, kot jih običajno prinašajo osebni stili raznih piscev v takih romanih, marveč zgolj projicirane svetovnonazorske razlike med avtorji. Tudi le-te so seveda ves čas razumljene in prikazane iz predstavnega sveta edinega avtorja vseh pisem in povezovalnega besedila. Čeprav postopki naslavljanja in zaključnega pozdravljanja navidezno ustvarjajo vtis, da gre za mnenja, videnja in opise istih dogodkov s perspektive treh ključnih oseb, vendar vsa pisma na ravni stvarnega sklicevanja jasno kažejo na enak vrednostni sestav in dogajalno perspektivo. Nadrobna lingvistična razčlenitev bi brez večjih težav pokazala, da med pismi, ki jih besedilo pripisuje trem antagonističnim piscem z bistveno različnimi pogledi na svet, ne moremo zaslediti odgovarjajočih razlik niti v izboru besedišča niti v skladenjskih vzorcih. V tem smislu bi oblikovno to fiktivno pisemsko izmenjavo lahko označili kot monolog s tremi glasovi brez razločljivih perspektiv. Če bi iskali odgovor na vprašanje o možnih motivih za izbor tako nenavadne oblike, bi nas to iskanje vodilo v smeri razbiranja pripovedovalčevega poskusa ustvariti pozitiven mit o spodbujevalcu dopisovanja in povezovalcu celega besedila, to se pravi o samem sebi, seveda vse to na račun razkrivanja negativnih lastnosti preostalih dveh dopisovalcev. Do podobnega zaključka bi nas pripeljala tudi besedilna analiza uporabljenih jezikovnih sredstev za vzpostavljanje medosebne funkcije med posameznimi fiktivnimi avtorji pisem. Če pa naj bi to besedilo brali kot memoarsko prozo s perspektive glavnega avtorja pisem in povezovalca, potem bi verjetno morali šteti vsa druga pisma kot fiktivne poiskuse pomerjati vloge njegovih dveh antagonistov. Tako branje bi ne bilo samo zelo naporno in prisiljeno, marveč bi bralca tudi ves čas navajalo na vprašanje o (ne)smiselnosti uporabe pisemske oblike.

Po tem skopen orisu nekaterih značilnosti, ki jih že na prvi pogled razkriva jezikovna razčlenitev, se odpira vprašanje, zakaj vse našete lahko razberljive jezikovne in oblikovne posebnosti *Nevarnih razmerij* niso pritegnile kritiške pozornosti. Najprej je očitno, da so se kritiki odzvali na to provokativno besedilo povsem neliterarno s polemiko o dogajalni ravni. Le-te niso obravnavali kot umetnostno pripoved, marveč kot netočen ali nepopolen prikaz dejanskih dogodkov, ne da bi se pri tem ukvarjali z besedilno zgradbo, ki bi jim dala oprijemljivejšo osnovo za odklonilno oceno. Odgovor na vprašanje, ali do tega prihaja samo zaradi neposrednega zanimanja kritikov za dogajalno plast pripovedi, ali pa gre tak odziv pripisati tudi možnost, da Javoršek svoje izkušnje ni ubesedil tako, da bi lahko sprožala in nadzorovala literarno doživetje njegovega besedila, bi terjal natančno razmejitev sestavin v doživljanju oz. v poustvarjenem besedilnem svetu kritikov na tiste, ki jih sproža besedilo in tiste, ki jih prinaša kritikovo obzorje pričakovanj in njegovo zunajbesedilno vedenje. Te sestavine pa je praktično nemogoče razločevati, saj vse razčlenitve bralčevih mentalnih predstav kažejo na to, da so sestavine iz obeh virov v končnem literarnem doživetju nerazločljivo prepletene. Odprto pa ostaja še vprašanje, ali te kritike, podobno kot kritiški zapisi o *Pustoti*, kažejo tudi na bolj splošno pomanjkanje kritiškega zanimanja za jezikovno spoznavanje in razčlenjevanje predmeta oz. besedila obravnave, predno se lotijo njegove kritiške obravnave.

Za utemeljen odgovor na slednje vprašanje bi morali seveda pregledati in razčleniti veliko več kritik, kot smo jih obravnavali v naši razpravi. Zato se moramo v sklepu omejiti na tentativno/pogojno razmišljanje o pomanjkljivem zanimanju za jezikovne značilnosti leposlovnega besedila in o posledicah takega zanimanja oziroma o možnostih, ki jih odpira temeljitejše poznavanje besedila za kritiko. Poznavanje jezikovnega temelja literanega doživetja kritiku najprej omogoča razmislek o lastnem doživetju in razumevanju besedila. Tak razmislek mu omogoča popravke prve spontane predstave o besedilu, ki jih lahko – kot pač vsa spontana branja – v veliki meri oblikujejo razni subjektivni dejavniki. S tem mu hkrati omogoča vpogled v genezo lastnega doživetja oz. besedilnega sveta in nadzor nad njim in nad spremljajočimi ga občutki. Pri pisanju kritike pa mu tako poznavanje besedila omogoča oprijemljivejše utemeljevanje opisov in ocen z navajanjem jezikovnih značilnosti, ki sprožajo posamezne odzive. V najuspešnejših primerih tako razčlenjevanje jezikovnih lastnosti lahko pripelje do smiselnega povezovanja jezikovnih značilnosti in literarnih učinkov. Prav to pa ima največjo razlagalno moč za bralca in zato osmišlja tako kritiško pisanje. Ob branju tako utemeljene kritike bralec ne spoznava le takšnega ali drugačnega kritiškega mnenja in ocene, marveč se ob spoznavanju povezave med jezikovnimi značilnostmi in njihovimi literarnimi učinki sam uči bolje razumeti leposlovna besedila in njihovo delovanje. Prav zato pa se nam zdi tudi smiselno zavzemati za jezikovno osnovano in utemeljeno literarno kritiko.

#### LITERATURA

BEARDSLEY, M. C., 1970: *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State UP.

- CAIN, W. E., 1984: *Crisis in Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins.
- CASEY, J., 1966: *The Language of Criticism*. London: Methuen.
- CHATMAN, S., 1971: *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford UP.
- CRANE, R. S., 1953: *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOWLER, R., 1970: The Structure of Criticism and the Language of Poetry: An Approach through Language. *Contemporary Criticism*. Ur. M. Bradbury in D. Palmer. London: Edward Arnold. 173–194.
- 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford UP.
- GROSMAN, M., 1979: Nevarna razmerja in bralci. *Naši razgledi*. 20. 4. 1979. 228–9.
- 1994: Nekatere slovenske kritiške paradigme – kritike o Kavčičevi *Pustoti*. *Obdobja. Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi*. Univerza v Ljubljani: Znanstveni inštitut FF. 31–41.
- HALLIDAY, M. A. K., 1985: *An Introduction to functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- HERNANDI, P., 1981: *What is Criticism?* Bloomington: Indiana UP.
- JAVORŠEK, J., 1978: *Nevarna razmerja*. Maribor: Obzorja.
- KAVČIČ, V., 1976: *Pustota*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KRIEGER, M., 1976: *Theory of Criticism. A Tradition and Its System*. Baltimore: Johns Hopkins.
- 1988: *Words about Words about Words: Theory, Criticism and the Literary Text*. Baltimore: Johns Hopkins.
- LODGE, D., 1966: *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London: Routledge & Kegan Paul.
- PEYRE, S., 1967: *Critical Failures*. Baltimore: Johns Hopkins.
- PRATT, M., 1981: Art without Critics and Critics without Readers. V *What is Criticism*, 177–188, ur. Hernandi, P. 1981.
- REDFORD, C., MINOGUE S., 1981: *The Nature of Criticism*. Sussex: Harvester Press.
- RICHARDS, I. A., 1925: *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge in Kegan Paul.
- 1929: *Practical Criticism*. New York: Harcourt, Brace.
- SEBEOK, T., 1960: *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT.
- WHITE, H., 1973: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins.

#### SUMMARY

The analysis of the critique as a critical discourse about literary discourse allows us to direct our attention to various aspects forming a critical verbal act and to individual elements originating from these aspects. If the critique is observed as a complicated verbal act, closely connected to a concrete time, space, and targeted readers, all these formative elements can be deciphered in a piece of critical writing. Hence, besides the textual signals of the critique's placement in time and space, the critic's attitude towards the discussed literary text and targeted readers as well as his ability to direct the critique with a definable tone of voice or register and to accomplish a more or less clearly-defined goal or impact can be deciphered. This type of analysis of critical writing does not reveal only the textual characteristics of the individual critical articles, but also widens the opportunities for critical (auto-)reflection with the insights into individual elements. Hence, it provides for more effective criticism with greater interpretative power for the reader.

The paper attempts to shed light on the meta-critical possibilities of observing the critique by analyzing relatively numerous critical reviews of two Slovene texts, Kavčič's *Pustota* and Javoršek's *Nevarna razmerja*. In the critical reviews analyzed, quite clearly expressed attitudes towards the text can be observed, as well as more or less explicit consideration of the targeted readers and the attempts to influence their opinion. Most deficient are the descriptions of the critique's subject matter, i.e., the literary text, or rather, the textual foundation triggering the expressed critic's attitude. The descriptions are often limited to the action plane, hence remaining on a macrostructural surface, without trying to analyze those linguistic features that trigger particular reader's images, challenge him to read the text anew, and leave him with the feeling of unsolved enigma in the case of *Pustota*, or motivate him for a non-literary reading in the case of *Nevarna razmerja*.

Considering the capabilities of linguistic criticism to communicate to the reader not only a critical opinion or evaluation of some kind, but also to reveal the connections between the individual linguistic usages and characteristics and their literary effects to him, it seems reasonable to defend the kind of in-depth linguistic analysis that, among other things, helps the reader to better understand literary texts.

## K VPRAŠANJU O BISTVU KOMEDIJE

Razprava raziskuje možnosti za sodobno opredelitev komedije, njene posebne strukture in komičnosti. Izhaja iz teoretskih nastavkov v Aristotelovi Poetiki in Heglovi Estetiki, jih kritično pretresa, nato pa sistematizira s pomočjo modernih pojmov legalnost in legitimnost, iz katerih naj se pojasni bistvo komičnega konflikta. Tako dobljeni model komedijske strukture primerja s sestavo tragedije. Njegovo veljavnost preverja na reprezentativnih besedilih komične dramatike od Aristofana in Plavta do Gogolja, Cankarja in Ionesca.

The paper explores the possibilities for a contemporary definition of comedy, its particular structure and comicality. It departs from the theoretical rudiments in Aristotle's Poetics and Hegel's Aesthetics and critically analyzes them, then it systematizes them, employing the modern concepts of legality and legitimacy, which should explain the essence of the comical conflict. The acquired model of comedy structure is compared to the structure of the tragedy. Its validity is examined on representative texts of comical drama, from Aristophanes and Plautus to Gogol, Cankar, and Ionesco.

Komedija je že v antiki poleg tragedije veljala za temeljno dramsko zvrst, vendar je v grško-rimski poetiki bila deležna manjše pozornosti; pojmi, s katerimi je ta poetika poskušala pojasniti njeno bistvo, so bili bolj ali manj jasno določeni, njihova povezava v celoto manj teoretsko izdelana, do prave teorije komedije, ki bi bila enakovredna tragedijski, ni prišlo, ampak kvečjemu do nastavkov zanjo.

Nezadostnost teorije se je pokazala že v Aristotelovi *Poetiki*, kjer je bila komedija prvič postavljena ob tragedijo kot predmet, vreden enake teoretske pozornosti, vendar v zelo obrobni, komaj nakazani pojmovni obdelavi. Aristotel je obširnejšo razlago komedije morda namenil za drugi del *Poetike*, vendar se ta ni ohranil ali pa celo ni bil napisan. V tem primeru so maloštevilna mesta v *Poetiki* vse, kar je Aristotel mogel ali hotel izreči o bistvu komedije. V prvih poglavjih jo mimogrede primerja s tragedijo, češ da posnema »slabše« ljudi, medtem ko tragedija prikazuje »boljše«, v petem poglavju pa to določilo dopolni s trditvijo, da komedija posnema, kar je na takih ljudeh »smešno«, to pa je tisto, kar je samo po sebi »grdo«, vendar ne škodljivo ali pogubno.<sup>1</sup> V izvirniku Aristotel za »smešno« (geloíon), ki je torej bistveno za komedijo, ne uporabi besede komikós, tj. komičen; starim Grkom je ta beseda pomenila samo tisto, kar pripada komediji, in pa tudi pisce komedij, ne pa komičnosti kot nečesa splošnega, tj. smešnega samega na sebi. Izenačenje obeh pojmov se je izvršilo šele dosti pozneje, vendar že na podlagi Aristotelove utemeljitve komedije v smešnem.

Aristotelov model je bil odločilen za vse poznejše poizkuse v poetiki, estetiki in literarni teoriji, kako opredeliti bistvo komedije. Tudi v teh poizkusih so temeljna določila ostajala zelo splošna ali pa tako nedoločna, da jih je bilo mogoče razlagati na več načinov. Tak je bil že Aristotelov pojem »slabših«, »nižjih« ali pod-

<sup>1</sup> Aristoteles, *Poetika*, prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar, Ljubljana, 1982, 63, 68.

povprečnih ljudi, ki so edino primerni junaki komedije, prav tako pojem »grdega«, ki da je izvir smešnosti. Toda najbolj odločilna posledica Aristotelovih pogledov na komedijo je bila ta, da se je od renesanse naprej skoraj brez zadržkov uveljavilo prepričanje, da je komično istovetno s smešnim; in ker komično pripada po samem pojmu komediji, je od tod logično sledilo, da je bistvo komedije v smešnem. Svoj vrh je ta pogled na komedijo dosegel v estetiki 19. in 20. stoletja, ki je komedijo kot dramsko zvrst popolnoma podredila pojmu smešnega, ki da je sinonim za komično. To se je zgodilo zlasti v Bergsonovi razpravi o »smehu«, ki je bila objavljena leta 1900 s podnaslovom *Essai sur la signification du comique*.<sup>2</sup> S tem je bilo izrecno poudarjeno, da je komično druga beseda za smešno oziroma za vse, kar izziva smeh – takšni naj bi bili tudi liki in položaji v komediji kot posebni dramski zvrsti. Ta moderna raba pojma je v očitnem nasprotju s prvotno grško, ki ji »komično« ni bilo nujno istovetno s smešnim, pač pa zgolj pojem za tisto, kar se dogaja v komedijah in je z njimi v neposredni zvezi.

Da komičnost s tem pomenom ne more veljati za bistvo komedije, je pokazal že Hegel, ko je v zadnjih poglavjih svojih predavanj o estetiki, objavljenih v letih 1835–38, poskušal natančneje določiti mesto, ki pripada komediji v sistemu literarnih zvrsti in s tem v poeziji kot celoti besednih umetnin. Po Heglu ni mogoče komičnega in s tem bistva komedije zvesti na smešno, kajti ta pojem označuje nekaj relativnega in spremenljivega, ker pač pri različnih ljudstvih in od naše drugačnih kulturah zbuja smeh zelo različne, nikakor pa ne same po sebi razumljive stvari. Komičnost terja torej globljo utemeljitev, pa tudi natančnejšo opredelitev bistvenih značilnosti. To Heglovo kritiko pojma je mogoče dopolniti z argumentom, da mnoge komedije ne vsebujejo veliko prvih smešnega ali pa je smešno v njih tako zelo navezano na čas svojega nastanka, da današnjemu gledalcu ne zbuja smeha in jih torej ne bo doživljal kot smešne – to velja celo za Shakespearove komedije. Vendar ne v prvem ne v drugem primeru tem igram ne odrekamo oznake komedija, če jih je avtor tako imenoval in jim je literarna tradicija ta zvrstni status soglasno priznavala.

Takšni in podobni argumenti so povzročili, da je Hegel ločil komično od zgolj smešnega, kar je seveda pomenilo, da bistvo komedije ni v smešnosti, ampak v komičnosti, ki po potrebi vsebuje tudi prvine smešnega, vendar je praviloma več od takšnih prvih. Komičnost je Heglu struktura ali sestava celotnega komedijskega dogajanja v svojem globljem duhovnem smislu ali pomenu. Ta struktura je analogna strukturi, ki se v tragedijah kaže kot tragičnost; ta presega vsakdanje pojme o tragičnem kot življenjski nesreči, pogubi ali katastrofi – podobno tudi komičnost kot bistvo komedije presega običajne predstave o smešnem. Po Heglu je potrebno bistvo take komičnosti določiti iz razlike s tragedijo. To je storil z uporabo temeljnih kategorij svojega filozofskega sistema in prišel do sklepa, da v tragediji zmaga »večno substancialno« skozi propad individualnosti, medtem ko se v komediji izkaže za močnejšo subjektiviteta »v svoji neskončni gotovosti«.<sup>3</sup> S tem je

<sup>2</sup>H. Bergson, *Esej o smehu*, prevedel Janez Gradišnik, spremna študija Andrej Capuder, Ljubljana, 1977.



Hegel ustvaril prvo ustrezno teorijo komedije, ki je poznejši poizkusi niso mogli preseči niti niso zmogli razviti vseh nastavkov, ki se skrivajo v njeni pojmovni zgradbi. Kljub temu je imela precej manjši učinek od Heglove tragedijske teorije. Eden od razlogov za to je nedvomno njena sorazmerna kompliciranost; ta je posledica težav, ki jih je imel Hegel s problemom individualne subjektivitete – ta v sistemu njegovega absolutnega idealizma ni imela trdno določenega mesta, prav to pa bi bilo neogibno za pojasnitev temeljnega pomena, ki naj bi ga imela v strukturi komedije. Drugi razlog za relativno neodmevnost Heglove teorije je bil ta, da je svoj pojem o komičnem gradil predvsem na gradivu stare klasične komedije, pa še to predvsem Aristofanove; komedije novega veka je imel za odmik od prvotnega modela čiste komičnosti, kar ga je prisililo, da je poudarjal bistvene razlike med »klasično« in »moderno« komedijo, kamor je uvrščal tudi Shakespearova in zlasti Molièrova dela. Toda to je pomenilo, da teoretski model, iz katerega je razlagal bistvo komedije, vendarle ni mogel enakomerno obseči vseh možnih različic zvrsti, ampak je nekaterim od njih dajal prednost kot zares »čistim« in ustreznim teoretskemu pojmu.

To so pglavni razlogi, zaradi katerih je Heglova teorija o bistvu komedije ostala brez večjega vpliva na pojmovanja, ki so o komičnem in komediji nastajala v estetiki, poetiki in literarni teoriji 20. stoletja. Posledica je bila ta, da se je v teh pojmovanjih kot osrednja kategorija ohranjala na podlagi Aristotelove *Poetike* zasnovana ideja o smešnosti, ki da je bistvo komičnosti nasploh in s tem tudi bistvo komedije kot literarne zvrsti, ne pa samo spremni pojav nečesa, kar je več kot zgolj smešno, s tem pa ne samo atribut, temveč struktura v pravem pomenu besede. Od tod velik pomen, ki ga je v razlagah komedije dobila Bergsonova teorija o smehu oziroma o smešnosti kot bistvu komičnega. Takšno stanje se potrjuje tudi v razvoju slovenskih literarnoteoretskih pojmov o komediji. Vladimir Kralj je v svojem *Dramaturškem vademekumu* razlagal tragedijo v večjem delu iz Heglovega pojmovanja tragičnega ali vsaj z upoštevanjem njegovih posameznih vidikov, medtem ko se je v svoji razlagi komedije Heglovi teoriji popolnoma izognil; namesto tega je komedijo v celoti podredil pojmu komičnosti, ki jo je razumel kot sinonim za smešno, tako kot so splošni pojem komičnega razlagali Kant, Schopenhauer in zlasti Bergson.<sup>4</sup>

Od tod seveda ne sledi, da so dognanja novoveških teorij o komičnem brez pomena za literarnoteoretske vpoglede v bistvo komedije kot literarne zvrsti. Vendar se je ob tem nujno vrniti tudi k Heglovemu spoznanju, da je komičnost komedij zapletena struktura in ne samo posamezna lastnost, ki jo označuje splošni pojem smešnosti. Težava je samo ta, da te strukture ni mogoče več razlagati s pomočjo pojmovnega modela, ki pripada Heglovemu filozofskemu sistemu. Probleme, ki jih je Hegel s svojimi kategorijami odprl in po svoje že tudi opredelil, je potrebno prevesti v sodobnejši jezik ter za opredelitev komičnosti uporabiti pojme, ki so za to najprimernejši, hkrati pa takšni, da so uporabni tudi za razlago tragedije, tako da z nji-

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil, Die Poesie, Stuttgart, 1971, 312, 313.

<sup>4</sup> V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, Ljubljana, 1964, 107–110.

hovo pomočjo pride na dan ne le bistvo komedije samo na sebi, ampak predvsem njegova razlika z bistvom tragedije, saj je samo v tem razmerju zares razvidna.

Za tragedijo se je dalo uporabiti pojma legalnosti in legitimnosti kot oznaki za obe nasprotujoči si silnici življenjskega sveta, med katerimi nastaja tragični konflikt; ta je podlaga tragičnosti in s tem bistvo tragedije – seveda tako, da z različno razpustavo svojih pglavitnih sestavin (tragični junak, tragične osebe, tragična krivda in žrtev, tragični obračun ali sprava) v posameznih tragedijah ustvarja mnogovrstne kombinacije, tako da osrednji spor med legalnim in legitimnim – naj se še tako spreminja – ohranja vso svojo veljavo kot pravi izvir tragičnosti in bistvo tragedije.<sup>5</sup>

Podobno kot za tragedijo je mogoče tudi za komedijo izhajati iz podmene, da je bistvo njene komičnosti v sestavi komedijskega dogajanja, in sicer tako, da je gibal tega dogajanja konflikt, ki pa ni tragičen, ampak komičen. Njegova posebnost je na prvi pogled ta, da za prizadete dramske osebe ni zares nevaren, škodljiv ali celo poguben – posebnost, ki jo je v svoji opredelitvi upošteval že Aristotel, ki je s to označitvijo ločil komedijo predvsem od tragedije, v kateri je konflikt praviloma poguben in v pravem smislu dejansko nevaren. V zvezi s tem je še posebnost, da se komedijsko dogajanje običajno konča »srečno«, čeprav za različne osebe različno, največkrat tako, da je razplet ugoden za »pozitivne« med njimi, kar je v očitnem nasprotju s potekom tragijskega dogajanja, v katerem trpijo in se pogublajo eni in drugi. Vendar so to šele najbolj zunanje značilnosti komedijskega dogajanja, odvisne od njegovega notranjega ustroja. Sorazmerna nenevarnost in srečnost njegovega zapleta in razpleta je posledica posebne narave tega konflikta; ta je v očitnem nasprotju s konfliktnostjo, ki sproža in usmerja dogajanje v tragediji. Boj nasprotij se v območju tragičnega bje strastno, z največjo ostrino, največkrat na življenje in smrt, ker gre za spopad med legalnostjo in legitimnostjo kot obeh najvišjih počel človeškega sveta. Konflikt v komedijah se nikoli ne bje s takšno strastjo in ostrino, njegov potek ni usoden ali celo poguben, kot je ugotovil že Aristotel – to pa je naravna posledica dejstva, da v tem konfliktu ne gre za odločilni spopad med legalnim in legitimnim, ki terja za svoj končni razplet človeške žrtve na tej in drugi strani. Komični konflikt poteka praviloma znotraj legalnosti, včasih se približa njenemu robu ali izjemoma celo seže prek legalnih meja, vendar nikoli tako, da bi prerasel v spopad med legalnostjo in legitimnostjo. Pač pa se v komičnem sporu spopadajo različni tipi legitimnosti – splošno priznane ali manj veljavne, resnične ali samo navidezne, zmeraj pa tako, da je njihovo nasprotovanje postavljeno znotraj vladajoče legalnosti. To seveda pomeni, da se v komedijah v vlogi odločilnih dejavnikov ne pojavljajo veliki centri moči – vladarski, državni, verski ali vojaški, ki so nosilci legalnosti in prav zato lahko zaidejo v spopad z legitimnostjo; konflikti komedijskega dogajanja so postavljeni v območje zasebnosti, ki ji legalna oblast zagotavlja varnost, hkrati pa ji prepušča, da sama odloča o legitimnosti in nelegitimnosti svojega življenjskega sveta. Na to posebnost komedij-

<sup>5</sup> Povzeto pojmovanje tragedije je bilo v širši izpeljavi razloženo v razpravi: J. Kos, K vprašanju o bistvu tragedije, *Primerjalna književnost* 19 (1996), št. 1, 1–16.

skega dogajanja je verjetno mislil Hegel s tezo o tem, da komičnost potrjuje samogotovost individualne subjektivitete.

Iz te bistvene različnosti med tragičnim in komičnim konfliktom izhajajo vse druge značilnosti, ki jih vsebuje sleherno komedijsko dogajanje. Komični junak je tista oseba v komediji, ki aktivno sproža in zapleta spor med nasprotnimi stališči, tj. različnimi zasebnimi interesi, ki so lahko enako legalni in tudi enako legitimni, lahko pa je med njimi razloček v stopnji legitimnosti – razloček, ki s stališča legalne oblasti sploh ni pomemben – razen v skrajnem primeru, ko bi prišel v nasprotje z legalnostjo, toda s tem bi prenehal biti komičen v pravem pomenu besede; zato so takšni primeri v komedijah redki in izjemni, pa še takrat se spor z legalnostjo pojavi šele na koncu komedijskega razpleta, kar pomeni, da seže čez mejo prave komičnosti.

Podobno je tudi za druge elemente komične strukture mogoče ugotavljati vzporednice s sestavnimi deli tragedijskega dogajanja. Tudi v komedijah obstajajo poleg komičnih junakov, ki so dejavni nosilci komičnega konflikta, osebe, ki to niso in so zatorej samo komične osebe. Kadar se komični konflikt razvije med nasprotnimi interesi, od katerih so eni legitimni, drugi pa samo na videz ali pa sploh ne, se spor konča s komičnim obračunom; nosilec manj legitimnega interesa je osramočen, ponižan ali celo kaznovan, kar pomeni, da postane komična žrtev – resda ne v tako skrajni podobi, ki praviloma zaznamuje tragično žrtev v tragediji, vendar ne brez moralne ali celo fizične degradacije. V primerih, ko si stojita v komičnem sporu nasproti dve enako legitimni življenjski sili, se komedijsko dogajanje ne končuje s komičnim obračunom, ampak s komično spravo – in tudi ta je mnogo manj usodna od tragične sprave v tragediji, saj ne terja za svojo izpolnitev velikega trpljenja ali celo smrtnih žrtev, ampak je dobrodušna, za vse prizadete prijetna in zadovoljiva. Toda takšna je lahko samo zato, ker v tej spravi ne gre za obnovitev porušenega razmerja med legitimno moralnostjo in legalno oblastjo, ampak samo za uskladitev legitimnih zasebnih interesov, ki so čisto po naključju prišli med sabo navzkriž. Prav zato jih k medsebojni spravi lahko napelje čisto zunanji vzrok – naključje, muhasta usoda ali nepričakovan splet dogodkov, ki si ga je mogoče razlagati kot poseg kake višje, nadnaravne ali posvetne moči v nerazumno zapletanje zasebnih interesov, tudi zelo preprostih in že kar banalnih.

Dejstvo, da se v sestavi komedijskega dogajanja vloga posameznih komičnih elementov lahko spreminja, je potrebno upoštevati pri razlagi poglavitnih tipov evropske komedije – od stare atiške do poslednjih velikih komedij 19. in 20. stoletja. Najbolj regularen in v tem smislu tudi klasičen tip je ustvarila komediografija 17. in 18. stoletja od Molièra do Beaumarchaisa, to pa zato, ker je mogoče v njenem dogajanju odkriti temeljno komično strukturo v njeni najčistejši, skorajda vzorčni obliki. To velja že za prvo velikih Molièrovih komedij, *Šolo za žene*. Komični konflikt nastaja v tej igri iz Arnolfovega hotenja, s premišljeno vzgojo mlade rejenke zavarovati svoje prihodnje zakonsko življenje pred nezgodami, ki v sodobni meščansko-plemiški družbi lahko doletijo moše. Ta načrt ni nelegalen, zakon ga dopušča, in tudi ni popolnoma nelegitimen, saj temelji na stvarnih življenjskih dejstvih. Toda v čudaški, pretirano avtoritarni Arnolfovi izvedbi postaja nele-

gitimen v trenutku, ko se rejenka Agneza zaljubi v mladega Horaca – njuna ljubezenska zveza je očitno po naravi bolj legitimna od zakonskih načrtov čudaškega možaka. Njuni načrti za skupen pobeg so sicer na robu legalnega, toda tudi Arnolfova »šola za žene« je v tem pogledu lahko dvomljiva. Konflikt se konča tako, da se s pomočjo nenavadnih naključij izkaže, da je ljubezen mladih ne samo legitimna, ampak tudi popolnoma legalna, saj sta po volji svojih očetov namenjena drug drugemu; Arnolfova pravica do rejenke je samovoljna, neutemeljena in na koncu igre se izkaže, da ni več legalna ali pa je vsaj na tem, da to ne more več biti. Konflikt se sklene z zmago prave legitimnosti nad nepravdo, kar se še naknadno potrdi z njeno legalno veljavo. S tem dobi komični konflikt vse tiste razsežnosti, ki so za komedijsko dogajanje najbolj konstitutivne: Arnolf kot komični junak postane na koncu komična žrtev, konflikt se konča s komičnim obračunom, saj Arnolf odhaja s prizorišča osramočen in prikrajšan za tisto, kar je bil njegov poglavitni življenjski interes. Do komične sprave ne pride in tudi ne more priti, ker so bile nasprotni strani po svoji legitimnosti preveč neenake, da bi bilo med njimi mogoče sožitje ali vsaj kompromis. Prav s tem se *Šola za žene* uvršča v poseben tip komedije, ki je značilen zlasti za novoveško komediografijo, redkejši pa v srednjeveški in zlasti antični.

Tipu, ki ga je ustvaril Molière, pripada ne le večina njegovih komedij, ampak tudi najbolj reprezentativnih iger vse do 19. stoletja. V *Tartuffu* je Molière iz tega modela izpeljal že tudi različico, ki seže do skrajnih komičnih možnosti in jih deloma že preseže. V središču dogajanja je tudi to pot dvojje legitimnosti, od katerih si vsaka lasti pravo veljavo, obe pa stojita znotraj legalnega reda – Orgon s svojo materjo prisega na pobožno krepost, poosebljeno v *Tatuffu*, ostali člani Orgonove družine jo imajo za navidezno, sami sebe pa za nosilce bolj legitimnega življenja preprostih, poštenih in normalno krepostnih ljudi. V razpletu se razkrije, da je bila legitimnost Tartuffovega pobožnjaštva navidezna, še več – sleparska. Kljub temu se v razpletu za trenutek zdi, da bo prava legitimnost razglašena za nelegalno in temu primerno kaznovana, sleparska pa priznana za legalno in nagrajena. Ta izid je nezdržljiv s pravo komedijo, zato je že Hegel opozoril, da ni prav nič vesel, ampak čisto resen in nevaren.<sup>6</sup> Molière ga razreši s posegom najvišje legalne moči, tj. kralja, ki razglasi Tartuffa za skrivnega zločinca in ga postavi zunaj zakona, legitimnosti Orgonove družine pa vrne legalno varnost, s čimer je komična struktura igre vendarle ohranjena. Kot druge podobne komedije je komični junak krivec in žrtev obenem, konflikt se ne more končati s komično spravo, ampak edinole s komičnim obračunom.

Takemu modelu pripadajo tudi prvi začetki slovenske komediografije, kot jih je uspešno uresničil A. T. Linhart s svojima priredbama Richterjeve igrice *Die Feldmühle* in Beaumarchaisove velike komedije *La folle journée ou le mariage de Figaro*. Igrici sta si podobni v tem, da se komični konflikt v obeh razvija iz nasprotja med ljubeznijo mladih, preprostih ljudi na podeželski graščini in pa zunajzakonskimi erotičnimi željami pokvarjenih plemiških gospodov. Prva ljube-

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, n. d., 355.

zen je s stališča pisatelja in tudi gledalcev legitimna, gosposka spolna pokvarjenost pa nelegitimna ali morda samo na videz legitimna. Obojna vrsta ljubezenskih želja se giblje znotraj legalnih meja, čeprav je goljufivi Tulpenheim skoraj na njihovem robu, medtem ko je v *Veselem dnevu* Matiček tisti, čigar ljubezenski načrti z Nežko se utegnejo zaradi zakonske obljube stari Smrekarici izkazati za nelegalne. Ta zaplet se reši s posegom usodnih naključij, ki pokažejo, da je takšna nelegalnost bila le navidez, tako da se spor med legitimnostjo in nelegitimnostjo v tej igri izteče znotraj veljavnega legalnega reda. Komičnih junakov, ki dejavno ženejo dogajanje naprej, je v obeh Linhartovih priredbah več. Komični krivec in zatem tudi žrtev je med njimi en sam – v *Županovi Micki* plemeniti Tulpenheim, v *Veselem dnevu* baron Naletel, razlika med dogajanjima v eni in drugi je ta, da se v igri po Richterju zaključijo s komičnim obračunom, v priredbi Beaumarchaisa pa s komično spravo.

Devetnajsto stoletje je deloma sledilo z novimi različicami Molièrovemu modelu. Mednje spada varianta v Kleistovem *Razbitem vrču*, kjer je ljubezenska strast sodnika Adama postavljena zoper legitimno ljubezen mladega kmečkega para, vendar tako, da se sodnikov položaj giblje že onstran legalnega – položaj, ki ga je inavguriral že Molière v *Tartuffu*. V osebi sodnika Adama so združene skoraj vse poglavitne funkcije komedijske strukture – je edini komični junak, krivec in žrtev komičnega konflikta; kot v vseh podobnih primerih, ko nasproti legitimnosti stoji navidezna legitimnost, ki si lasti videz legalnosti, se dogajanje ne more končati s komično spravo, ampak edino s komičnim obračunom. Zares nov tip komedije, ki je tudi pozneje obstajal v novih različicah, je izoblikoval šele Gogolj z *Revizorjem*. Komedijska struktura tega dela je zapletena prav zato, ker obrisi njegovega komičnega konflikta na prvi pogled niso popolnoma jasni. Razmerje med korumpiranimi mestnimi veljaki in Hlestakovom, ki ga imajo po zmoti za vladnega revizorja in ga zato želijo podkupiti, je sicer mogoče razumeti kot komičen konflikt, ki pa je navidezen, utemeljen na nesporazumu in medsebojnem varanju. V nobenem primeru ne gre za spor med pravo in navidezno legitimnostjo, obe strani sta primer življenjske neregularnosti ali že kar pokvarjenosti; pri tem je pa lahkomišelnost Hlestakova vendarle manj kriva od sramotne nelegitimnosti mestnega uradništva, ki se skriva za veljavo svoje uradniške legalnosti. Temu primerno je Hlestakov s svojo izsiljevalsko taktiko sicer komični junak, komični krivci in žrtve pa njegovi podkupljivi družabniki. Ob tem navideznom konfliktu je v *Revizorju* od začetka navzoč še drug, pravi komični konflikt, ki se v celoti razkrije šele v zaključku. To je konflikt med lažno in pravo legitimnostjo, ki jo prinaša s sabo najvišja legalna oblast v državi – podobno kot v razpletu *Tartuffa* razreši konflikt »sončni« kralj. Komedija se sklene s komičnim obračunom ali ga vsaj nakaže, kajti ob tem, da bi bila med provincialnimi veljaki in najvišjo oblastjo mogoča komična sprava, je komajda mogoče misliti. V tem primeru komični obračun presega legalne okvire, spreminja se v spor med legalnim in nelegalnim, to pa je konflikt, ki ni več komičen; prav zato ga je moral Gogolj prihraniti prav za konec in ga postaviti izven same komedije.

Vzorec Gogoljevega *Revizorja* s svojo posebno postavitvijo komičnega konflikta je bil izhodišče Cankarju za najpomembnejšo slovensko komedijo, *Za narodov blagor*. Vplivne sledi iz *Revizorja* so vidne v postavitvi motivov in tem, v koncu

komedijskega dogajanja in seveda v satiri na mestne ali meščanske veljake. Vendar je v to splošno shemo Cankar vnesel odmike, ki so tolikšni, da je mogoče govoriti o novi različici splošnega modela. Komedijsko dogajanje giblje od samega začetka in skoraj do konca konflikt med obema meščanskima politikoma Grozdom in Grudnom, oziroma njunima strankarskima krogoma. Posebnost konflikta je ta, da sta si enakovredna, saj sta oba enako nelegitimna; poskušata si nadeti legitimno podobo s sklicevanjem na narodove koristi, vendar je že na začetku gledalcem jasno, da gre za prazen videz; nosilci konflikta so meščani, ki sicer niso tako odkrito pokvarjeni kot Gogoljevi mestni veljaki, ampak so v vnemi za svoj prav celo naivni, toda njihova socialno-moralna eksistenca ni zato nič manj nelegitimna. K temu je potrebno dodati še dejstvo, da se medsebojne zdrahe teh komičnih junakov ves čas gibljejo znotraj legalnega reda in da z njim ne morejo priti v spor, saj je strankarstvo v tem meščanskem okolju prepuščeno medsebojni igri interesov, s tem pa tudi prestižnim sporom in koristoljubnim manevrom; legalni red meščanske družbe v optiki te komedije ne samo dopušča različne oblike nelegitimitnosti, ampak jih ima celo za nekaj naravnega. Toda v izteku komedijskega dogajanja se ta položaj sprevrže v nov konflikt na drugačni ravni. S Ščukovim sklepom, da bo izstopil iz meščansko urejenega okolja in se postavil na stran »ponižanih in razžaljenih«, postane navidezni spor dveh enako nelegitimnih tekmecev za oblast in čast v imenu naroda nepomemben; na njegovem mestu se odpre veliko resnejši konflikt med takšno nelegitimitnostjo in nečim, kar je v pravem smislu legitimno – to je seveda stvar resnice, pravice in moralnosti, ki jo odslej reprezentira uporniški Ščuka. Ta svet izstopa iz meščanske legalnosti, kar napoveduje nov konflikt med legalnostjo in legitimnostjo – toda ta spor ni več komičen, zato zanj v komediji ni več prostora, njen konec kvečjemu kaže nanj. To je tudi razlaga za posebno mesto, ki ga dobiva v Cankarjevi komediji komični obračun in sprava. Njuno zaporedje je obrnjeno – Grozd in Gruden skleneta zvezo, ki je sprava med obema nelegitimnima poloma komedije, šele zatem se odpre možnost za obračun s takšno nelegitimitnostjo, toda ta obračun ne bo več komičen, saj bo moral poseči v legalnost, da bi jo spremenil v skladu z legitimnostjo. To pa komedijo kot tako že ukinja ali celo onemogoča.

Po vsem tem se zdi upravičena domneva, da se v razvoju evropske komedije uveljavlja poseben tip komičnega konflikta, ki sicer dopušča nove različice in odmike, vendar praviloma ohranja nasprotje dveh nasprotujočih si legitimnosti, od katerih je ena prava in druga navidezna, lahko pa sta obe nelegitimni; prav tako različen je lahko izid takega konflikta, saj iz njega lahko rezultira končni obračun ali komična sprava. Kljub takšnim različicam ostaja konflikt praviloma znotraj legalnega reda; med legalnostjo in legitimnostjo lahko pride izjemoma do dodatnega konflikta, vendar šele v zaključku komedije ali pa celo kot presežek pristnega komičnega dogajanja.

Vse to velja seveda za primere evropske komediografije od Molièra do Cankarja in s tem za tisto, kar bi Hegel imenoval moderna komedija. Odprto ostaja vprašanje, ali lahko iz tega temeljnega modela razumemo tudi komedijo prejšnjih dob, tako že antično in srednjeveško pa tudi renesančno 16. stoletja, ki je morda šele na prehodu v zares novoveški tip komične dramatike. S tega stališča se kot problem vsiljuje že

tipičnost Shakespearovih komedij, ki jih literarna zgodovina postavlja v območje pozne renesanse, kar je morda razlog, da se njihovi komediografski obrazci tako zelo razlikujejo od klasicizma Molièrovih komedij. Temeljna razlika je seveda ta, da se današnjemu gledalcu in bralcu Shakespearove igre zdijo dosti manj komične, kar pa še ni dokaz, da niso komedije. O tem govori njihova temeljna komedijska struktura, na primer v *Beneškem trgovcu*, ki je med temi komedijami najresnejša. V sredi njenega dogajanja je tipičen konflikt med dvema vrstama legitimnosti, vendar ne med pristno in navidezno kot v *Tatuffu*, ampak med bolj in manj veljavno. Shylockova prizadetost zaradi hčere ni brez legitimnega temelja, toda ta se z njegovo maščevalno slo manjša in sprevrča v svoje nasprotje; legitimnost Antoniove zveste privrženosti prijatelju in pripravljenosti na največjo žrtev je v vsakem primeru legitimnejša, zlasti ko se izkaže v trenutkih najtežje preizkušnje. Ta konflikt se vse do prizora na sodišču dogaja znotraj legalnih meja, v sodni razpravi se navsezadnje zdi, da bo legalna oblast potrdila Shylockovo manj legitimno stvar, Antoniovo, ki je vendarle legitimnejša, pa obsodila. Zgodi se prav narobe, legalno priznanje dobi samo Antoniova privrženost prijateljem, Shylock je kaznovan, kar spominja na konec *Tartuffa*. Razlika je ta, da pri Molièru legalnost predstavlja absolutni vladar, medtem ko jo pri Shakespearu pomagajo uveljaviti navadni ljudje kot soudeleženci konflikta s svojo domiselnostjo, spretnostjo in celo zvitostjo. Komedija se konča s komičnim obračunom, slabša stran v konfliktu je komični krivec in žrtev hkrati. S tem se v Shakespearovih komedijah kljub poznorenesančnim posebnostim uveljavlja splošno veljavna komedijska struktura.

Prav to se izkaže tudi za edino veliko delo visokorenesančne komediografije, za Machiavellijevo *Mandragolo*. Komični junak komedije je ljubezensko poželjivi Callimaco, ki se s svojimi pomagači hoče zvijačno polastiti krepostne Lucrezie, poročene z ostarelim Nicim. V središču dogajanja je na videz konflikt med lahkovernim starcem in mladim ljubimcem, vendar se ta konflikt sploh ne razvije, pač pa je pravi konflikt postavljen med ljubezensko zvijačnostjo in nedolžno krepostjo, ki se ji upira. Ko se Callimaco navsezadnje dokoplje do Lucrezie, se mu ta podredi, kar seveda pomeni, da se konflikt sklene s komično spravo, ne pa z obračunom. Obe težnji, ki sta v *Mandragoli* prišli v spor, sta očitno legitimni – legitimna je erotičnost mladega ljubimca, prav tako pa tudi vzvišena krepost mlade ženske, ki je v posesti neprištevne starca. Med obema vrstama legitimnosti je zato mogoča sprava, zlasti ker njun skrivni spor nikjer ni presegel legalnega reda, ampak ostaja znotraj legalnih meja – zato se komedija konča s skrivno ljubezensko zvezo, ki niti najmanj ne zmoti zunanje veljave Niciovih zakonskih pravic. Razmerje med legalnostjo in legitimnostjo je tudi v tem primeru skladno s splošnim bistvom komedije.

Poseben problem je za teorijo komedije prav gotovo srednjeveška komediografija, saj se na prvi pogled zdi, da mora biti njena struktura iz duhovnozgodovinskih razlogov bistveno drugačna od renesančne in novoveške v času klasicizma. Vendar je dejanska struktura take komediografije bližja obema, kot se zdi na prvi pogled, čeprav z variantami, značilnimi za pozni srednji vek, v katerem je nastala najznačilnejša teh komedij, *Burka o jezičnem dohtarju*. Njeno komično dogajanje obsega dva zaporedna konflikta – najprej konflikt med advokatom in trgovcem, prvi

je dejavni junak in krivec, drugi žrtev njegove zvijačnosti; na koncu sledi konflikt ovčarja s trgovcem in za povrh še z advokatom – v tem konfliktu sta obadva žrtev ovčarjeve zvijačnosti, kar pomeni, da v tem dogajanju sledijo komični obračuni drug drugemu, pri čemer komični junak postaja izmenično krivec in žrtev komičnega konflikta. Posebnost dogajanja v burki je ta, da nobeden komičnih junakov ni nosilec prave legitimnosti, pač pa so vsi trije – trgovec, advokat in ovčar – vsak po svoje nelegitimni, vendar tako da se z njihovo življenjsko stisko ta nelegitimitnost manjša – medtem ko gledalec privoščiči trgovcu škodo, ki mu jo je prinesla advokatova prevara, privoščiči temu še bolj, da ga s podobno prevaro spravi ob plačilo ubogi ovčar. Vse te medsebojne prevare so na robu legalnega, vendar navsezadnje ostanejo znotraj veljavnega socialnega reda, saj nastane na sodišču zmešnjava, tako da sodnik ne more obsoditi nikogar. Na videz je torej komično dogajanje nasprotno tistemu v Machiavellijevi komediji – tam so si stale nasproti različne ravni legitimnosti in se nazadnje spravile pod plaščem legalnosti, tu so v sporu različne ravni nelegitimitnosti, med njimi ne pride do sprave, vendar se po medsebojnih obračunih stvari izravnajo, hkrati pa ostanejo varno skrite za legalnim videzom. V različnosti poznosrednjeveške in visokorenesančne komedije se torej skriva zanimiva strukturna razlika, ki pa spet bistveno ne odstopa od temeljnega zarisa komedijskega dogajanja, ampak predstavlja eno od njegovih mogočih variant.

Hegel je iz svoje teorije komedije izpeljal tezo, da se moderna komedija, ki vključuje tudi srednjeveško komediografijo, bistveno razlikuje od antične ali klasične; s tem je mislil predvsem na Aristofanove igre, manj na rimske Plavtove in Terencove, napisane po neposrednih predlogah grške »nove« komedije, s tem pa po Heglovi sodbi že odmaknjene od pravega klasičnega modela. Kljub temu je mogoča ravno nasprotna teza – da rimska komedija po svoji strukturi ni bistveno drugačna od Aristofanove, ker vsebuje podobno utemeljen komični konflikt in celo enako razrešitev komičnega dogajanja; in da antična komedija kot takšna istovrstna celota spet ni bistveno različna od srednjeveških in novoveških del, ampak predstavlja samo posebno, najstarejšo in v tem smislu prvotno varianto splošno veljavne komedijske strukture, tako da tudi njena posebna različica potrjuje skupno bistvo vse evropske komediografije. V razvidni podobi je posebna sestava antične komičnosti razvita v Plavtovih in Terencovih komedijah, ki hkrati reprezentirajo širši zaris grške helenistične komedijske dramatike, iz katere neposredno izhajajo. Za primer je potrebno pritegniti vsaj Plavtovo komedijo *Hišni strah* in Terencovega *Evnuha*, ki sta si sicer tudi motivno podobna, in že se izkaže ista shema komičnega konflikta pa tudi posameznih elementov, ki funkcionirajo kot bistveni elementi komedijskega dogajanja. Pri Terencu povzročča konflikte ljubezen dveh bratov, prvega do hetere, drugega do kupljene sužnje; obojna ljubezen pride do cilja s prevarami in podkupninami, medtem ko se mora manj prikupni ljubezenski tekmelec zadovoljiti s stransko vlogo; pri Terencu se lahkoživi sin v očetovi odsotnosti zaljubi v kupljeno dekle, s sužnjevo pomočjo vodijo očeta za nos, dokler ne pride vse na dan, vendar oče sinu in sužnju odpusti in vsi mirno živijo naprej. V obeh primerih si stojita nasproti dva interesa, ki sta oba sicer legitimna, vendar eden bolj od drugega – v *Evnuhu* je ljubezenska strast starejšega, nekoliko omejenega vojščaka



manj legitimna od naravne strasti mladih ljubimcev, v *Hišnem strahu* je takšna strast več vredna od skopuštva očeta, čeprav je tudi takšno skopuštvo po svoje naravno in zato legitimno. V obeh komedijah komični konflikt nastaja iz križanja takšnih bolj ali manj legitimnih človeških sil, komični junaki postajajo izmenoma krivci in žrtve, vendar se v izidu konflikt izravna; ko bi moralo priti do komičnega obračuna, se spori izravnavajo in dogajanje zdrse brez težav – deloma tudi s pomočjo presenetljivih, po usodi hotenih naključij – v komično spravo.

Za to komedijsko sestavo je odločilno, da kljub konfliktu in krivcem za ta konflikt pravih komičnih žrtev in obračunov v njenem izteku pravzaprav ni. Nasprotja se v koncu pomirijo, bodisi da obstajajo še naprej drugo ob drugem, vendar ne več v pravem sporu, ali pa se umirijo v skupni spravi. Razlog za takšno specifičnost je ta, da v teh nasprotjih ni zares ostre ali usodne razlike med nečim, kar bi bilo legitimno, in tistim, kar je že na prvi pogled in za vse nelegitimno. Ta posebna struktura pa ni nastala šele z »novo« helenistično komedijo, ampak je opazna že v Aristofanovih komedijah, celo v najstarejši od ohranjenih, *Aharnjanih*, ki lahko veljajo za najstarejšo ohranjeno komedijo sploh. Njena preprosta dramaturgija kaže morda na prvotnejšo obliko komedijskega dogajanja, vsebuje pa že poglobitvene značilnosti antične komediografije. Komični konflikt se v nji razvija med stranko miru in vojno stranko v času peloponeške vojne, prvo predstavlja kmet Dikaiopolis, drugo vojskovodja Lamahos. Oboje – želja po miru in potreba po vojni – je v tem sporu legitimno, vendar tako, da je prizadevanje za mir legitimnejše, ker obeta ljudem ugodje in užitek, vojna pa napore in trpljenje. Konflikt poteka v mejah legalnega, vendar ne kot zares pravi konflikt, ampak kot zaporedje malih prepričev, besednih spopadov in bistrournih potegavščin. Vojskovodja Lamahos je na koncu žrtev, vendar ne komičnega konflikta, ampak naključne nesreče; do komičnega obračuna ne pride, pa tudi ne do prave uskladitve nasprotij s spravo; miroljubnost in bojaželjnost obstajata druga ob drugi še naprej, v sožitju, ki je nadomestek za spravo.

Podobno sestavo, vendar v bolj dognani podobi, kaže *Lizistrata*, napisana na isto motiviko miru in vojne. Tudi zdaj nastaja komični konflikt iz merjenja moči med miroljubnostjo in bojaželjnostjo – med ženskami, ki podpirajo prvo, in moškimi, ki se vdajajo drugi. Od obeh strani v konfliktu je legitimnejša stvar miru, vendar v tem komedijskem svetu nikjer ni videti merila, po katerem bi bila vojna popolnoma nelegitimna; vsekakor pa je oboje – želja po ugodju v miru in strast do vojnih spopadov – v mejah legalnega in v tem okviru dopustno. Komedija se ne konča s komičnim obračunom, v nji tudi ni komičnih žrtev. Potem ko se moški prilagodijo ženskam, te pa ustrezajo moškim željam, se komični konflikt steče v spravo. Žrtev in obračuna v tem komičnem sestavu ne more biti, ker v njem tudi ni pravih krivcev.

Antična komedija kaže po vsem tem posebnosti, ki jo razločujejo od poznosrednjeveške in novoveške. Mednje spada predvsem manjša izostrenost komičnega konflikta, razlog za to je manj radikalno postavljanje legitimnosti in nelegitimnosti v stvareh, ki spadajo v zasebnost komedijskega sveta. Večidel gre za spor med dvema vrstama legitimnosti, ki sta si enakovredni ali pa takšni, da stopnja legitime veljave med njima ni prevelika. Temu primerno je tudi vloga komičnih krivcev in žrtev v tej komediografiji manjša ali skoraj neznatna. To velja tudi za delež, ki ga odmerja

komičnim obračunom; praviloma jih nadomešča komična sprava. Kljub temu pa se antična komedija bistveno ne razlikuje od »moderne«, kot je iz svoje perspektive sodil Hegel. Obe pripadata istemu skupnemu bistvu, v obeh se uresničuje struktura, katere žarišče je komični konflikt, ta pa nastaja iz nasprotovanja legitimnosti in nelegitimnosti, lahko tudi iz spora med enakovrednima ali skoraj enakima vrstama legitimnega teženja, zmeraj pa tako, da se konflikt dogaja znotraj legalnih meja. Ko bi jih začel prestopati, bi dramsko dogajanje iz komedije prešlo v tragedijo ali vsaj tragikomedijo.

Iz primerjave s tragedijo se za zadnjih sto in več let tudi komediji vsiljuje vprašanje, podobno tistemu o »koncu tragedije«. Za tega je mogoča domneva, da ga povzroča splošna kriza pojmov legitimnosti in legalnosti v sodobnem svetu, zaznamovanem predvsem z razmahom metafizičnega nihilizma; posledica je ta, da v dramatikni ni več mogoče veljavno upodabljati konflikta med obojim, s tem pa odpade možnost prave tragedije. Podobno vprašanje se odpira za sodobno komedijo, z izginjanjem trdnih temeljev za določanje, kaj je legitimno, manj legitimno ali čisto nelegitimno in kje so legalne meje njihovih medsebojnih razmerij, izginja tudi možnost komičnega konflikta in z njim komedije kot trdne dramske zvrsti. S tem nastane položaj, ki ga je mogoče imenovati »konec komedije«. To seveda ne pomeni, da komedije v zadnjih desetletjih sploh ne nastajajo več, toda res je, da so to praviloma samo »bulvarske« komedije, ki obnavljajo zunanje elemente evropske komediografije na nižji, zabavni in trivialni ravni. Ob njih se je v drugi polovici 19. stoletja zlasti v Franciji začela pojavljati veljavnejša zvrst vodvilov, z Labichom in Feydeaujem. Njihova novost je ta, da niso več komedije, ampak komične igre v najčistejšem pomenu besede, brez komičnega konflikta in zato tudi brez prave komedijske strukture. Njihova komičnost temelji v mehanizmih, ki jih je kot temelj komičnosti razložil Bergson v svoji knjigi o »smehu«. Da je to delo nastalo v času, ko se je razcvetel vodvil, komedija pa že izginjala kot visoka dramska zvrst, ne more biti naključje.

Ta dejstva potrjuje tudi najnovejši položaj komične dramatike in dramaturgije. V t. i. gledališču absurda je zlasti Ionesco ustvarjal besedila, ki so na prvi pogled komedije, natančnejši analizi pa se pokažejo kot komične igre ali komične groteske. Ionescovo prvo dramsko delo, *Plešasta pevka*, je v podnaslovu nosilo oznako anti-drama (anti-pièce), kar ustreza njenemu zvrstnemu značaju. Prizori te igre so sicer izjemno komični, vendar brez sklenjenega dramskega dogajanja, zaradi česar to ni več drama v prvotnem pomenu besede. Zato v nji ne more biti komičnega konflikta, pa tudi ne elementov, ki iz tega konflikta nujno sledijo. Nekoliko drugačna je bila dramaturgija druge Ionescove igre, *Učne ure* ali *Lekcije*, ki jo je podnaslovil s pojmom komična drama (drame comique). Oznaka je upravičena, kajti v igri so opazni sledovi pravega dramskega dogajanja, v njem so celo razpoznavne poteze komičnega konflikta med legitimnim in nelegitimnim. Vendar iz tega ne nastane komedija, kajti konflikt med učiteljem in učenko ne pripelje do komičnega obračuna in še manj do sprave, pač pa se spor med legitimnim in nelegitimnim v osebi avtoritarnega profesorja spremeni v konflikt na robu tragičnega konflikta in s tem prerašča v tragedijo. Vendar se v Ionescovi igri tudi ta ne realizira po svoji

pristni strukturi, celota ne prerase v tragikomedijo, kot jo je poznala evropska dramatika od antike naprej. Komedijski in tragedijski elementi se v *Učni uri* spreminjajo v presenetljivo mešanico komičnosti in grozljivosti, to pa je bistvena lastnost dramske groteske; ker pri Ionescu v taki groteski prevladujejo izraziti komični učinki – v nasprotju z Beckettovimi odrskimi groteskami – je ustrezna oznaka zanjo komična groteska. Ta torej v moderni dramatici nadomešča komedijo kot visoko dramsko zvrst; to pa je v skladu z dejstvom, da se bistvo komedije v moderni literaturi ne more več uveljaviti po svojih temeljnih določilih.

#### SUMMARY

The paper departs from the statement that the theoretical explanation of comedy in European poetics and aesthetics has been less successful than grand theories on the tragedy. Aristotle described the essence of comedy in passing with the notions »humorous« and »ugly«, which later led to the belief that the essence of comedy is comicality, which is identical to humor. Hegel repudiated the equation of the two with the argument that the notion of humor is too relative and that comedy involves a much deeper ideological structure, comparable to the one in the tragedy, except that »eternal substantiality« prevails in tragedy, while individual subjectivity prevails in comedy. These definitions originate in Hegel's metaphysical system, therefore they are of no use for contemporary literary theory. In this essay they are replaced by the thesis that in the center of tragedy and comedy there is a conflict, the only difference being that in the tragic conflict legitimacy and legality conflict with each other, from which the peculiarities of tragic hero, guilt, victim, revenge, and also of tragic settlement are derived. The comedy involves the comical conflict, which remains within legal order and originates from the opposition between legitimacy and non-legitimacy, between two different kinds of legitimacy or two different kinds of non-legitimacy. The bearer of the comical conflict, which is, as a rule, set in the private sphere and has a happy or, at least, painless outcome, is a comical character, which can become a victim of comical revenge when he/she is a bearer of something non-legitimate. Often the conflict ends with comical reconciliation if only the conflict between two different legitimacies is involved. The final part of the paper examines the theoretical explanation of the comedy on representative texts of European and Slovene comedy production, i.e., on Aristophanes', Plautus', and Terence's comedies, on medieval Maistre Pierre Pathelin, Machiavelli's and Shakespeare's Renaissance comedy, as well as on Molière's, Linhart's, Gogol's, Cankar's, and Ionesco's comedies. A comparison of these texts shows that changing the value of the elements comprising the comical conflict changes the comedy structure. This is the origin of various types of the comedy. Ionesco's *The Bald Soprano* and *The Lesson* open the question about the end of comedy as a distinctive drama genre, similar to the »end of tragedy«. It is replaced by the comical play and the grotesque.



## O RECEPCIJSKIH MODELIH V SLOVENSKEI KNJIŽEVNOSTI

Avtor raziskuje odnos kritike in literarne zgodovine 20. stoletja do slovenske literature. Odkriti skuša modele recepcije in ob uporabi recepcijske estetike ugotoviti, katere bistvene sestavine umetnosti pisanja so zanimale strokovnjake, ki so dela brali. Skuša tudi ugotoviti vrednost, ki so jo literarni kritiki in zgodovinarji pripisovali osnovnim literarnim sestavinam, in določiti smer, v kateri se razvija vrednotenje teh sestavin, tj. pojmovanje pomena in vloge literature.

The author examines the attitude of 20th c. criticism and literary history towards Slovene literature. He attempts to identify the models of reception and, using receptional aesthetics, to establish which intrinsic elements of the art of writing have been of interest to scholars reading the works. He also attempts to determine the value assigned to the basic literary elements by literary critics and scholars, and the direction in which the evaluation of these elements, i.e., the definition of the meaning and role of literature, is presently evolving.

Književnost in njeno življenje v času in prostoru je mogoče obravnavati na več načinov. Eden od možnih – najbolj preprost in najbolj tradicionalen – bi bil ta, da raziščemo povezanost književnosti z realno stvarnostjo glede na njeno tematsko odvisnost od nacionalne zgodovine ter ugotovimo, v kakšni obliki se zgodovinska tematika pojavlja v književnosti, v kakšni sodobna resničnost. Taka analiza, kakor bi utegnila biti poučna, pa ne bi prinesla globljih dognanj v zvezi z zastavljenim problemom. Zato še sprašujemo, kako v resnici živi književnost v času, kako jo razumejo in sprejemajo oziroma zavračajo posamezna obdobja v nacionalnem prostoru. Vprašanje je utemeljeno zlasti glede na slovensko književnost, ki je imela kot književnost malega naroda ob splošnih funkcijah še posebno vlogo. Ves čas, tj. vsaj zadnjih dvesto let, ko lahko o njej govorimo kot o estetski književnosti, je sodelovala pri konstituiranju naroda. Opravljala je vlogo, ki navadno pripada državi in njenim ustanovam. Poleg umetniške je uresničevala še državotvorno funkcijo, ki naj bi po tej logiki prenehala šele pred kratkim, leta 1991, ko je Slovenija prvič v zgodovini postala samostojna država. Ta značilnost razlikuje slovensko književnost – književnost malega naroda – od književnosti evropskih državnih narodov. Ob omenjeni razliki pa ima slovenska književnost še enake ali podobne lastnosti kot druge književnosti. Je hkrati specifična in tipična.

In kako so slovensko književnost sprejemali v različnih časih, kako se je do nje opredeljevala javnost, zlasti kritika in literarna veda?

Opazni, čeprav ne preveč številni so primeri, ko so obdobja sprejemala književnost kot književnost, kot umetniški fenomen. Takó je odmevala zlasti sodobna književnost, navadno ob svojem prvem stiku z javnostjo, ko so bile umetniške novosti še sveže in so učinkovale kot izjeme. Ko so bile novosti še novosti. Na tak način je prišel med sodobnike Ivan Cankar v začetku našega stoletja. Ne mislimo tukaj samo na tiste redke ocenjevalce, ki so mu pritrjevali, na ocenjevalce socialnodemokratskega političnega prepričanja in nekatere iz liberalnega

tabora, marveč tudi na tradicionalne, zlasti katoliške kritike. Ti so Cankarja razen redkih njegovih del, npr. romana *Križ na gori* ali *Podoba iz sanj*, zavračali. Zavračali so predvsem pisateljevo miselno in idejno sporočilo, sprejemali pa so obliko njegove književnosti. Za tako recepcijo Cankarja najdemo precej dokazov v ocenah njegovih prvih in poznejših knjig, vse do *Nine* in naprej. Od splošnih oznak so npr. tradicionalni kritiki pripisovali pisatelju »umetniški talent«, »blesteči talent«, celo »genialnost«. Hvalili so njegov jezik. Imenovali so ga »krasen«, »mojstrski, nedosežno krasen«, »blesteče zgovoren«, »občudovanja vreden«. Povzdigovali so njegov slog, ki se jim je zdel »originalen«, »gladek in pikanten«, »krasen«, »blesteči, silni« in »vzoren«, dikcija pa »vznesena, zvonka, blagoglasna«. Kritikom je bil Cankar odličen opisovalec, »velikan v risanju miljeja«, »mojster v risanju štimunge«, pisatelj »blestečega pripovedovanja«. Zanj naj bi bila značilna »psihološko mojstrstvo« in »bujna, ustvarjajoča domišljija«. V pisatelju so se združevale po mnenju kritikov »izredna tehnika, psihologija in plastika«. Pa vendar je kritika, o kateri govorimo in je v Cankarju videla umetniške vrline, pisatelja odklanjala. Tako razmerje do njega je neposredno označil kritik Ivan Lah v oceni romana *Nina*. Zapisal je, da pri Cankarju »občuduje briljantno obliko, odločno pa odklanja vsebino«. Podobno, čeprav še bolj uničujoče je pisatelja zavrnil anonimni kritik romana *Na klancu*, ki je poudaril, da pri njem najdemo »v lepi obliki – gnilo jedro«. <sup>1</sup> Taki in podobni primeri kažejo Cankarjevo književnost v nekem obdobju slovenske zgodovine. Kažejo model večstranskega sprejemanja besedne umetnosti, celostno recepcijo, ki daje težo sicer na miselno sporočilo književnih del, vendar pri ocenjevanju ne pozablja na njihove estetske lastnosti. Poudariti pa kaže, da estetsko vrednotenje književnosti v kritiki in literarni vedi pri Slovencih praviloma ne nastopa samostojno, temveč hkrati z ocenjevanjem drugih, tj. idejnih in vsebinskih sestavin besedne umetnosti, torej znotraj celostnega modela recepcije. Enostranske larpurlartistične kritike Slovenci ne poznamo.

Nasprotno od estetskega ocenjevanja pa se je idejnovsebinska recepcija književnosti zgodaj osamosvojila in sama začela razsojati o vrednosti umetniških del. Primer takega sprejemanja književnosti je med drugim poezija Franceta Prešerna, zlasti njegov *Krst pri Savici*, lirskoepska pesnitev z zgodovinsko tematiko. To pesnitev so v začetku dvajsetega stoletja brali različni ocenjevalci različno, vsi pa močno enostransko. Razlika med njimi je zlasti vidna pri ocenjevanju glavnega dela pesnitve in njenega junaka Črtomira. Liberalni in socialnodemokratski somišljeniki so se iz svetovnonazorskih razlogov odpovedali Črtomiru. Označili so ga za nejunaka, za suženjski značaj, za »volkodlaka«. <sup>2</sup> Branje Prešerna so premaknili na ideološko raven in Črtomira mitizirali v negativnem smislu. Podobno so ravnali katoliški kritiki, ki so prav tako necelostno brali pesnitev in dvignili Črtomira v mit, čeprav s pozitivnim predznakom. Razumeli so ga kot kristjana in

<sup>1</sup> *Cankarjevo Zbrano delo* VII, Ljubljana, 1969, 364, 371, 376–378; X, 1971, 324–325; XI, 1972, 290, 307–313, 314–315, 324–325; XII, 1970, 388–390, 397, 432–434; XIII, 1973, 288.

<sup>2</sup> Oton Župančič, *Daj, drug, zapoj* (Čez plan, 1904). Prim. razpravo Franceta Bernika – Črtomir kot nacionalni mit, *Sodobnost* 1987, 1037–1042.

duhovnika, kot človeka »krepostnega heroizma«. <sup>3</sup> Razlike pri branju Prešerna so se v slovenski zgodovini pojavljale seveda v vseh časih, najbolj radikalno po drugi svetovni vojni, v obdobju totalitarne politične oblasti v Sloveniji, ko je uradna marksistična znanost upoštevala samo *Uvod* pesnitve, izključevala pa je njen glavni del. Danes je drugače, odpadla je skoraj polstoletna blokada samostojnega, tj. nedogmatskega mišljenja in vse ideologije imajo enake možnosti, da se do Prešernovih *Poezij* opredelijo svobodno, brez cenzure ali samocenzure. In če nam je do tega, da presežemo ideološki »horizont pričakovanja« – Erwartungshorizont je temeljni pojem recepcijske estetike – smo zdaj dolžni upoštevati lirskoepsko pesnitev v celoti.

Bilo bi nedopustno, če bi se osredotočili samo na *Uvod* in opustili glavni del pesnitve. Nobenega dela pesnitve ne moremo samovoljno zavriniti ali preoblikovati v smislu neke ideologije. Takó redukcija besedila kot dopolnjevanje besedila od zunaj sta namreč značilna za neznanstveno interpretacijo umetnosti ter spreminjata umetniško delo in njegovega junaka v mit. In šele ko se izognemo vsakršnemu preoblikovanju pesnitve, dobimo pravo, bolj verodostojno podobo Črtomira. O njem bi lahko razmišljali takole: Če Črtomir ob izgubljeni nacionalni svobodi kot svoji najvišji vrednoti odkrije nov smisel življenja v erotiki, v ljubezni do ženske, je ta sprememba pri njem razločljiva in sprejemljiva, saj je povsem v skladu z njim samim. In če Črtomira zatem skoraj uniči spoznanje, da mu tudi ljubezen ni več naklonjena, in se spričo tega odloči za nov nadosebni smisel življenja, tega preobrata ne kaže označiti za negativnega. Ne moremo junaku očitati notranje nemoči ali pasivnosti, kot je delala kritika na začetku našega stoletja. Tembolj, ker se Črtomir za tak zasuk odloči po globljem premisleku in s polno zavestjo. Mar potem ni očitno, da junak pesnitve po vojaškem porazu spet najde zvezo z ljudstvom, da mu ponovno začenja služiti, čeprav na drugačen način, zdaj kot duhovnik in oznanjevalec nove vere, ki svoje rojake povezuje z zahodno kulturo. Poudarek je torej na Črtomirovem najdenju novega smisla življenja, nove duhovne identitete. Temo o pokristjanjenju, ki ni bila redka v obdobju romantike, je tedaj treba razumeti zgodovinsko, kot temo o usodnem srečanju Slovencev z evropsko zgodovino. Zato jo kaže pojmovati kot evropsko sestavino Prešernove poezije.

Že idejnovsebinska recepcija pomeni zoženo sprejemanje književnosti, saj se osredotoča predvsem na idejne in vsebinske sestavine literarnih del. Še ožji in še bolj enostranski pogled na književnost izkazuje ideološka recepcija, ki zajema v svoj zorni kot samo miselno oziroma ideološko sporočilo umetnosti. Taka recepcija se navadno pojavlja v prelomnih obdobjih zgodovine, ki jih usmerjajo totalitarna politična gibanja, v kulturi pa prevladuje dogmatsko nasilje nad svobodnim mišljenjem. Po drugi svetovni vojni imamo take razmere pri nas in primerov zanje ni težko najti. Eden najbolj znanih je Edvard Kocbek, pesnik in pisatelj, ki je z zbirko novel *Strah in pogum* (1951) globoko vznemiril takratno kulturno in

<sup>3</sup> Ivan Prijatelj, Drama Prešernovega duševnega življenja, *Naši zapiski* III, oktober 1905, št. 10–11, 157–183. Navedeno mesto je na str. 172.

politično dogajanje na Slovenskem, zato ga je komunistična oblast za skoraj deset let izobčila iz javnosti.

Vsa Kocbekova umetnost je bila idejno, če ne kar politično angažirana. V skrajno zapletenem in nepreglednem dogajanju med drugo svetovno vojno in neposredno po njej je bila taka še celo, saj si je Kocbek v tem času prizadeval za sintezo evangelijskega krščanstva in marksizma. Zato je ta tematika njegove proze sodobno zgodovinska, njena problematika pa v znamenju dveh nepomirljivih, v pravem pomenu izključujočih pogledov na svet in zgodovino. To nezdružljivost je Kocbek izražal na več načinov, pogosto znotraj istega umetniškega dela, in to po shemi, ki je dobro vidna tudi v novelah *Strahu in poguma*, zlasti nazorno v dveh izmed njih. V zgodbi novele *Blažena krivda* gre za ukaz partizanskega komandirja in komisarja medicincu, naj ustrelj domnevnega izdajalca. Medicinac se najprej močno upira ukazu iz krščanskih moralnih razlogov, naposled pa, čeprav še vedno negotov, privoli v likvidacijo nasprotnika po logiki, da je v vojni vsak, ki v njej sodeluje, krvnik in žrtev obenem. V tej plasti novele, v osebnih razmišljanjih in dialogih, je Kocbekov junak heretik v odnosu do partizanskega gibanja, v svoji končni odločitvi pa njegov pripadnik. Medicinac naposled le strelja na domnevnega izdajalca, vendar ga »samo« huje rani, kar bi morda kazalo na to, da je pisatelj omahoval celo pri fabulativnem razpletu zgodbe, ki naj bi ga napisal v smislu povojnega socialističnega realizma. Podobna dvojnost, izpeljana bolj dosledno, je navzoča v zadnji noveli zbirke, v *Črni orhideji*. Tudi tu mora partizanski komandant izvršiti smrtno obsodbo nad domnevno izdajalko, ki postane medtem njegovo dekle, skoraj nevesta. Ponovi se shema iz prej obravnavane novele. V osebnih razmišljanjih in pogovorih se junaka novele, tako imenovana izdajalka in komandant, intimno opredelita proti rabsodbi partizanskega sodišča. Ženska ne priznava krivde za izdajo, ki ji jo očitajo, priznava pa kazen po svoji »vesti« in za svoje »grehe«. <sup>4</sup> Nasprotno je komandant sicer prepričan o njeni krivdi, zavrača pa smrtno kazen zanjo, in to v imenu krščanske ljubezni do bližnjega. Kljub temu komandant ustrelj svoje dekle in novela se zaključj po estetskih načelih socialističnega realizma povojnega časa.

Če povzamemo zapažanja o Kocbekovi pripovedni prozi, lahko ugotovimo naslednje: Težnja po sintezi krščanske etike in marksističnega pojmovanja zgodovine, ki jo je Kocbek zagovarjal v času svoje politične dejavnosti med vojno in neposredno po njej, najde ustrezno mesto v notranji strukturi njegove pripovedne proze. Osebna razmišljanja o bivanjskih in moralnih vprašanjih posameznika v vojni in revoluciji, utemeljena v krščanstvu in personalistični filozofiji Emmanuela Mouniera, je pisatelj izražal v refleksijah in dialogih svojih junakov. Idejo partizanskega boja in revolucije pa je uveljavljal v fabulativni zgradbi novel, zlasti v njihovem razpletu, ki je navadno učinkoval nenavadno in protislovno, vendar skladno z uradno ideologijo totalitarne oblasti. Podobno kot je bil Kocbekov utopični politični projekt v samem sebi inkompatibilen in v praksi neuresničljiv, so tudi glavne sestavine v strukturi njegove proze nezdružljive. Kakorkoli že – Kocbekova proza, nastala iz neposredne zgodovine in zanjo napisana, je omogočala in spodbu-

<sup>4</sup> Edvard Kocbek, *Strah in pogum*, Ljubljana, 1951, 219–220.



jala predvsem ideološko recepcijo, in to iz povsem nasprotnih stališč. Mišljenjska opozicija v povojnem totalitarnem obdobju slovenske zgodovine je videla poglavitno vrednost Kocbekove književnosti prav v razmišljanjih in dialogih njegovih junakov, v njihovi herezi do partizanskega boja in revolucije, uradna kritika pa bi se po tej logiki v obrambi Kocbeka morala opreti na fabulativne zaključke njegovih novel, ki so bili napisani po njeni meri, v njenem duhu. Pa se ni. Kaže, da Kocbeka kljub vsemu ni imela za svojega avtorja.

Iz povedanega sledi nekaj zaključkov. Najprej ugotovitev, da se estetska recepcija že nekaj časa umika iz literarne kritike in celo znanosti. Tu in tam se še ohranja pozornost do umetniškega jezika, kajti jezik je bil in ostal skozi slovensko zgodovino bistvena značilnost nacionalne identitete, zato bo verjetno obdržal svojo veljavo znotraj hierarhije naših literarnih vrednot tudi v prihodnje. Danes prevladujoči idejni ali idejnotematski model recepcije se osredotoča izključno na miselno in idejno sporočilo literarnih del, vse drugo se zdi manj pomembno. Izhodiščno je zdaj pojmovanje, da književnost izraža predvsem spoznavni svet o človeku in družbi, tudi o socialnih in političnih razmerah časa. Pojmovanje ni novo. Na Slovenskem ima dolgo in globoko zakoreninjeno tradicijo, saj je bila književnost v službi nacionalne ideje skozi vsa obdobja naše zgodovine do danes, vključevala pa se je še v druge miselne sisteme, tudi politične. Tretji model recepcije – ideološki – pomeni stopnjevanje pravkar omenjenega. Izhaja iz prepričanja, da je književnost funkcija sodobne zgodovine. Kolikor pa motivno sega v preteklost, jo pisatelji aktualizirajo in preoblikujejo v duhu sodobnih ideologij. Ideološka recepcija prav tako brez zadrege pristaja na redukcijonizem pri razumevanju književnosti in se odpoveduje drugačnim, tj. neideološkim vrednotam umetnosti, posebno jeziku in obliki. Prepričana je, da književnost ne opisuje le zgodovine ali razsoja o njej, temveč jo tudi ustvarja.

Sprejemanje slovenske književnosti v 20. stoletju se je postopno, vendar vztrajno ožilo. V stoletju, za katerega so značilne skrajnosti v nacionalnem in globalnem dogajanju, v politiki, socialnem življenju in kulturi, tudi književnost ni ostala izjema. Redukcionizem v njenem sprejemanju in razumevanju namreč ni drugega kot posebna skrajnost, naravnana v določeno smer. Skrajnost, ki se razvija v zanikovanje estetske vrednosti književnosti in v poudarjanje književnosti kot ideološkega oz. filozofsko spoznavnega fenomena zgodovine.

#### SUMMARY

A study in the reception and understanding of the Slovene literature in the 20th c. discovered three prevalent models of reception. First, the holistic reception, which is aimed to intellectual communication of literary works, but also takes into account their aesthetic characteristics. However, attention to the language and form of literature is slowly but surely disappearing from Slovene literary criticism and literary scholarship. Increasingly more prevalent is the model of reception of conceptual content in literature, which takes into account other layers of literary work besides the communicative content, i.e., particularly those directly connected with the cognitive value of art. The third model of reception, i.e., ideological, means an escalation of the latter. It departs from the belief that literature operates as a function of contemporary history, therefore such a conception allows

reductionism in understanding of literature and disregards its non-ideological elements, particularly language and aesthetic form. The narrowing of views on literature and the reductionism in its understanding eventually leads – concomitant with the general evolutionary trends in spiritual and material culture of this century – to the conceptualization of literature as an ideological, or rather, philosophical cognitive phenomenon.

KOMPARATISTIK ALS METHODE  
(EIN BEITRAG ZUR GEGENWÄRTIGEN KULTUROLOGISCHEN  
AUSRICHTUNG DER VERGLEICHENDEN LITERATURWISSENSCHAFT)

Wenn ich einleitend zu meinen Betrachtungen für die Festschrift von Franc Zadavec seinen Lehrer Anton Ocvirk erwähne und dabei darauf hinweise, daß auch ich mich diesem slowenischen Literaturwissenschaftler und Begründer einer systematisch betriebenen slowenischen Komparatistik gleichfalls verpflichtet fühle (in meinem Buch *Fenomenološki pristup književnom delu*, Beograd, 1969, habe ich ihn als den »Nestor der jugoslawischen Komparatistik« gewürdigt), so geschieht dies nicht aus dem Grund, um auf diese Weise einen entsprechenden Anknüpfungspunkt zu finden, sondern unweigerlich deswegen, weil gerade Anton Ocvirk in seiner 1936 erschienenen *Teorija primerjalne literarne zgodovine* darauf hingewiesen hat, daß er in dieser wissenschaftlichen Disziplin vor allem die Möglichkeit sieht, über die slowenische Literatur die Zusammenhänge der slowenischen kulturellen Entwicklung mit den großen europäischen Bewegungen – der Reformation, der Gegenreformation, der Aufklärung, des Jansenismus, der Romantik, des Realismus, des Naturalismus und der Neuromantik – zu erhellen. Die Erforschung solcher Zusammenhänge hat sich in der Zwischenzeit auch auf den Expressionismus ausgeweitet, charakteristisch aber bleibt, daß Anton Ocvirk schon damals den Begriff der Kultur so bewußt in den Vordergrund komparatistischer Forschung stelle, der damals allerdings noch als Überbau gedacht wurde, während er heute als Lebensraum des Menschen insgesamt gilt und der Mensch als ein unablässig Zeichen der Kultur produzierendes Wesen verstanden wird.

So möchte ich meinen folgenden Ausführungen gerade der Entwicklung der Komparatistik und ihrer Methoden vor dem Hintergrund einer solchen Entwicklung des Kulturbegriffes nachgehen. Diese Ausführungen sind zugleich als ein Fazit, als eine Schlußfolgerung meines jahrzehntelangen Bemühens gedacht, in einer umfassenden Wissenschaftstheorie auch den entsprechenden Platz für eine Vergleichende Literaturwissenschaft zu finden. Die Schwierigkeit bestand und besteht vorerst noch immer darin, daß es sich um eine Disziplin handelt, die neben der Literaturgeschichte, der Literaturtheorie und der Literaturkritik jenen Raum zwischen den einzelnen Literaturen bis hin zur Weltliteratur als einem Ganzen erforschen möchte, ohne dafür einen genau zutreffenden Namen gefunden zu haben und sich über die einzelnen Bereiche einer solchen Forschung einig zu sein. So antwortet jede Einführung in dieses Fach in unterschiedlicher Weise auf die Frage, was eigentlich unter Vergleichender Literaturwissenschaft zu verstehen ist und welche Arbeitsgebiete sie im einzelnen erfaßt. Es gibt, so kann man wohl sagen, schwerlich eine Disziplin, die über so viele Einführungen verfügt, ohne daß diese letztlich dem Leser einen gesicherten Weg zur Beantwortung der Fragen bieten würden, die sie unweigerlich aufwerfen, und als beste Bestätigung für eine solche Behauptung könnte wohl Jean-Marie Carrés Definition in seinem Vorwort zur Einführung von Marius-François

Guyards *La littérature comparée* gelten – es ist die Einführung zur 5. Ausgabe (1969) – wo es nun rückblickend heißt: «La Littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire», oder – alles, was man dazu sagen kann, wäre, daß die Vergleichende Literaturwissenschaft nicht auf das Vergleichen von Literaturen beschränkt werden kann.

In Anbetracht der zweifellos gegebenen Notwendigkeit, die Literatur auch über die Grenzen der einzelnen Nationalliteraturen hinaus zu verfolgen, um der damit verbundenen Aussicht auf gewinnbringende Erkenntnisse, andererseits aber auch vor die Tatsache gestellt, daß es sich den Inhalten und der Umgrenzung nach um ein noch völlig unklares Arbeitsgebiet handelte, schien mir eines der wichtigsten Anliegen in meiner Tätigkeit, systematisch gerade auf jene Beiträge hinzuweisen, die meiner Ansicht nach ein zielgerechtes komparatistisches Arbeiten zu ermöglichen geeignet wären. Von einer solchen Voraussetzung ausgehend habe ich zum Zeitpunkt ihres Erscheinens auch die Veröffentlichungen von Claus Träger registriert, sie dann öfters zitiert und schließlich in meinem umfassenden Überblick *Vergleichende Literaturwissenschaft, Bestandsaufnahme und Ausblicke*, Bern 1988, ihre Bedeutung für meine Blickerweiterung hervorgehoben (S. 66). Vor allem glaubte ich, darauf hinweisen zu können, daß insgesamt »die Literaturwissenschaft der DDR sehr früh schon auf die Möglichkeiten sowohl der Rezeptionsästhetik als auch der Kybernetik hingewiesen hat«, um dann, was die Kybernetik betrifft, fortzufahren: »So sieht Claus Träger ihre Aufgabe in der 'Erforschung und Darstellung der allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der literarischen Produktion, Kommunikation und Konsumation, wie sie sich aus den – schon Jahrhunderte währenden – Wechselbeziehungen der Literaturen untereinander ergeben...', jedoch 'zu dem Zwecke, diese Erkenntnisse als Mittel bei der Steuerung der Bewußtseinsprozesse einzusetzen' (Weimarer Beiträge 1 1969, S. 94–95).«

Diese Öffnung auch zur Kybernetik bedeutete damals in der Literaturwissenschaft noch etwas völlig Neues. Aus der bedeutsamen Tradition des Prager Strukturalismus, der nun interessanterweise in der Slowakei die Möglichkeit gefunden hatte, sich nach dem Zweiten Weltkrieg weiterzuentwickeln, war das wertvolle Buch von Dionýz Ďurišin entstanden. Das Original in slowakischer Sprache erschien zwar schon 1967, aber erst durch die deutsche Übersetzung – *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin 1972 – wurde das Werk der internationalen Forschung bekannt, und man begann nun die Gedanken von einem funktionierenden Ganzen in seinen Beziehungen zu den Teilen in dem Verhältnis zwischen rezipierender Struktur und rezipierendem Element zu überprüfen. Nach Ďurišin sollte die Vergleichende Literaturwissenschaft die Vielfalt der Beziehungen zwischen den Literaturen und zugleich auch die innere Dynamik dieser Beziehungen enthüllen, ihre Eigenheit, Originalität und Gesetzmäßigkeit, und darin »die typologische und genetische Substanz einer literarischen Erscheinung (künstlerische Mittel und Techniken, Werke, Autoren, literarische Schulen, Genres, Stile u.ä.« (S. 28). Auf diese Weise könnten dann historisch-genetische, durch Kontakte bedingte Literaturbeziehungen und typologische Analogien als Einheit erfaßt werden, in der sich nicht ausschließlich im-

mer nur Ähnlichkeiten, sondern auch Unterschiede erkennen und historisch deuten lassen.

Đurišin beruft sich auch auf Irina G. Neupokoeva, die bis dahin mit einigen Beiträgen zu methodologischen Fragen der Wechselwirkungen und Wechselbeziehungen in der Literatur entsprechende Stellung bezogen hatte. Jedoch auch ihr Werk *Ob osnovnyh principach sravnitel'nogo izučeniya vseмирnoj literatury. Problemy sistemnogo i sravnitel'nogo analiza* erschien erst 1976. Darin geht sie vom Systemdenken aus und sieht die gesamte Weltliteratur als ein universales System, das sich aus nationalen, epochalen und zonalen Literatursystemen ergibt. Die einzelnen Systeme sind durch »vielfältige, anhaltende und intensive Verbindungen der Literaturen« (vzaimosvjazi) sowie ihre »Wechselwirkungen« (vzaimodejstvija) miteinander verknüpft. Es sind sich selbst steuernde Systeme mit Regelkreisen und dominierenden Elementen, und ihren Erkenntniswert sieht sie einerseits in der Aufdeckung jener Mechanismen, mittels derer die Wechselwirkungen vor sich gehen, zum anderen im Verstehen der komplizierten »Koppelungsprozesse« (sčepnjenija). Hinzuzufügen wäre, daß die methodologischen Positionen, so wie sie Irina G. Neupokoeva erarbeitet hatte, als Grundlage für das große Werk der Weltliteratur gedacht waren, das von der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften vorbereitet wurde und inzwischen auch erschienen ist.

Weniger bekannt waren zu diesem Zeitpunkt noch die Auffassungen Jurij Lotmans. Sein Buch *Struktura hudožestvennogo teksta*, das 1970 in Moskau erschienen war, fand vorerst auch in seiner deutschen Übersetzung (*Die Struktur literarischer Texte*, München 1972) insgesamt sichtlich weniger Verbreitung, bis es dann ganz plötzlich sehr rasch aufgegriffen wurde und vor allem Lotmans Satz von der Literatur als »sekundärem modellbildenden System der Sprache« auf anhaltenden Anklang stieß. Denn nun stellte sich die Frage sowohl nach dem Zeichenhaften in solchen Modellbildungen als auch nach dem Kommunikationsbedingten dieser Zeichen im Prozeß der Kultur überhaupt.

Diese kurze Rückbesinnung auf die ersten Berührungen im Rahmen einer komparatistischen Blickrichtung mit den Möglichkeiten der Kybernetik und Semiotik, der Systemtheorie und der Erschließung durch den Nachvollzug der interkulturellen Kommunikation gewinnt jedoch zweifellos an Aktualität, wenn man sich das gegenwärtige Bemühen der Komparatistik um eine theoretische Verallgemeinerung ihrer Erkenntnisse und um eine entsprechende Methode vor Augen führt. Dazu jedoch zum besseren Verständnis eine ganz knapp gefaßte Skizze ihrer Entwicklung insgesamt. Diese läßt sich wohl am kontinuierlichsten verfolgen, wenn wir aus dem schon erwähnten übergroßen Angebot an Einführungen jene herausgreifen, die uns auf ein jeweils neues Paradigma hinweisen.

Denn die Komparatistik ist zwar dem kosmopolitischen Denken des 18. Jahrhunderts entsprungen und sie war getragen durch die Vorstellung von einer Weltliteratur, aber als eigene Wissenschaft hat sie sich erst dann zu etablieren versucht, als sich das Blickfeld von einer solchen Literatur der Welt auf die Nationalphilologien aufteilte, um eben diese Aufteilung zu überwinden und das Bewußtsein von Literatur wieder einer Gesamtschau zuzuführen. Unter dem allumfassenden Primat des

Positivismus vermochte sie allerdings nicht mehr, als gleichfalls nach Einflüssen zu forschen. Erst Fernand Baldensperger setzt den Beginn ihrer Eigenentwicklung. In seinem Beitrag *Littérature comparée: le mot et la chose*, mit dem er zugleich die erste Nummer der neugegründeten Zeitschrift *Revue de littérature comparée* einleitet (1921, S. 5–29), lehnt er die Vorstellung von der ausschließlich einflußbedingten Entwicklung sowie der nur auf der mechanischen Kausalität beruhenden Gesetzmäßigkeit ab. Ähnlich der Embriologie als der Wissenschaft von der Entwicklung der Lebenskeime sollten wir auch in der Literatur nach dem Werden der Erscheinungen fragen sowie nach der Dynamik ihrer Veränderungen (morphologie artistique). Der auf diese Weise entdeckten Beweglichkeit (mobilité) aber folgen wir in der Komparatistik von einer Literatur zur anderen und stellen nun die eingetretenen Veränderungen in allen ihren Einzelheiten fest.

Die nächste Stufe im Versuch, eine genauer auf sich bezogene Komparatistik zu definieren, war durch die Einführung von Paul van Tieghem *La littérature comparée*, 1931, erreicht. Das Phänomen der Beweglichkeit, der mobilité, wird nun engstens auf den Bereich binären Beziehungen zwischen zwei Literaturen beschränkt, dafür aber die dabei gewonnenen Erkenntnisse einer Synthese zugeführt. Dergestalt bieten sich zum Beispiel die deutsch-französischen Beziehungen zugleich auch als Gegenstand geistesgeschichtlicher Betrachtungen, wobei der Ausgangspunkt jedoch immer nur die Beziehungen zwischen Fakten (rapports de fait) sein können. Die ansonsten so leicht überschreitbare Grenze zwischen geistesgeschichtlicher Synthese und hermeneutischer Interpretation bleibt auf diese Weise gewahrt.

Anders jedoch bei René Wellek. Sein Ursprung im Prager linguistischen Cercle und die Berührung mit dem New Criticism, zu der es durch seine Übersiedlung nach Amerika kam, regten ihn zwar zur Darlegung einer umfangreichen Apparatur der dem Werk zugrundeliegenden inneren Zusammenhänge (Intrinsic Approach) an, die dem harmonischen Zusammenklang (die Orchestrirovka der russischen Formalisten) verwirklichen, wie auch zur übersichtlichen Erfassung der kontextuellen Bezüge, die auf den verschiedensten Bereichen des Lebens – wie der Psychologie oder der Geschichte – gründen (Extrinsic Approach), aber im Mittelpunkt seiner *Theory of Literature*, dieses großen Standardwerkes der Literaturwissenschaft, erstmals 1949 erschienen, steht die Vorstellung vom Ewigkeitswert des literarischen Kunstwerkes, und in Zusammenhang damit spricht er auch von einer »ontologischen Kluft«, die es nur in der hermeneutischen Interpretation zu überwinden möglich ist.

Dem völlig entgegengesetzt ist natürlich der marxistische Standpunkt. So hatte man sich von sowjetischer Seite vorerst den komparatistischen Bestrebungen wiederersetzt, indem man diese beschuldigte, mit ihren Vorstellungen, so in der *Sovjet-skaja enciklopedija*, unmittelbar und auch ganz bewußt im Dienste eines »bourgeois kosmopolitischen« Denkens zu stehen. Jedoch die methodologische Entwicklung erforderte ein Umdenken. Ausdruck dieser Forderung war die 1937 im Organ der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften (*Izvestija Akademii nauk SSSR. Otdelenie obščestvennyh nauk* 17/3, S. 383–403) erschienene Studie von

Viktor M. Žirmunskij mit dem Titel *Sravnitel'noe literaturovedenie i problema literarnych vlijanij*. Dieses Problem der literarischen Einflüsse wird nun hier aus der Sicht der 'coincidence' – der Übereinstimmung gewisser literarischer Erscheinungen betrachtet, von der Paul Van Tieghem schon gesprochen hatte – mit dem grundlegenden Satz *vin Basis und Überbau* verbunden. Die gleichen Produktionsbedingungen als unausweichbare Basis aller historischen Entwicklungen und Veränderungen führen unweigerlich zu ähnlichen Erscheinungen auch in der Literatur. So stehen nun die »typologischen Analogien« im Vordergrund. Die gesellschaftliche Struktur jenes feudalen Rittertums zum Beispiel mußte so betrachtet zu den gleichen Formen der höfischen Dichtung sowohl in der französischen, englischen als auch in der deutschen Literatur führen, zur Poesie der Trubadoure und der Minnesänger, und solche Übereinstimmungen lassen sich zweifellos immer wieder unter gleichlaufenden gesellschaftlichen Bedingungen belegen. Aus den historisch-gesellschaftlichen Analogien aber können auch so manche psychologisch bedingte Analogien im Verhalten der Schriftsteller und Dichter der verschiedensprachigen Literaturen erklärt werden, so wie auch die Verwendung einer bestimmten Gattung oder literarischen Form ähnliche Ausdrucksweisen mit sich ziehen muß. Eine zeitlich völlig gleichlaufende gesellschaftliche Entwicklung der Menschheit würde demnach die Unterschiede in den Literaturen zu einem Großteil aufheben.

Als nun nach dem Zweiten Weltkrieg der Strukturalismus in den Geisteswissenschaften jene revolutionierende Rolle zu spielen begann, die der Atomphysik in den Naturwissenschaften zufallen wird, waren es gerade diese marxistischen Ansätze, die in der Komparatistik in eine fruchtbare Verbindung mit dem Gedanken von dem Ganzen und seinen Teilen traten, und derart gleichfalls bestätigen, daß dieses Ganze mehr ist als nur eine Summe seiner Teile. Auf dieser Verbindung beruht auch das erwähnte Buch von Dionýz Ďurišin. Es gründet auf der Vorstellung sowohl von der Synchronie als auch von der Diachronie der Erscheinungen und bietet eine entsprechende Apparatur für die typologischen Analogien wie auch für eine Erfassung der historisch-genetischen Beziehungen.

Eine neue Erweiterung des komparatistischen Arbeitsgebietes erfolgte durch die Amerikaner. Aber auch diese Erweiterung müßte im Wandel des gesamten Weltbildes gesehen werden, das sich nun auf die Zusammenhänge unserer Welt auszurichten begann. Am Beginn dieser Bemühungen steht Henry H. H. Remak, der im Sammelband *Comparative Literature. Methode and Perspective*, 1961, herausgegeben von Horst Frenz und Newton P. Stallknecht, in einem sehr weit gefaßten und bestens informierenden Überblick abschließend den Vorschlag entwickelt, die Bemühungen der Vergleichenden Literaturwissenschaft sollten von nun an nicht nur den Bereich erfassen, der über die Grenzen ausschließlich einer Nationalliteratur hinausreicht, sondern auch die Beziehungen zwischen der Literatur und allen objektivierbaren Bereichen des menschlichen Lebens und Zusammenlebens, des Glaubens, Wissens und künstlerischen Schaffens, also der philosophischen Welterkenntnis, der religiösen Überzeugung, der Gestaltung der menschlichen Gesellschaft, der einzelnen Wissenschaften und der Technik, des Verstehens von Geschichte und des Wirkens ökonomischer Theorien, und im Bereich der so vielen

möglichen Formen künstlerischen Schaffens bis hin zur Kunst der Speisenzubereitung, des Kulinarischen, wie zum Beispiel im *Butt* von Günter Grass.

Aber auch das Kulinarische ist ein Kulturphänomen und bildet gleichfalls eine der Brücken zu der jetzt aktuellsten Einführung, von Yves Chevrel *La littérature comparée*, 1989. Nachdem Remak die Forderung gestellt hatte, daß der Ausgangspunkt in der Betrachtung zwischen Literatur und jedem nur möglichen Bereich des Lebens immer das literarische Werk bleiben müsse, sieht Chevrel dieses nun als Erscheinung, in der einzelne, für die Konstituierung einer Kultur notwendige Elemente miteinander in Verbindung getreten sind. Es gibt keine für sich allein stehende, völlig isolierte Kultur, sondern alle stehen in einem ununterbrochenen Systemzusammenhang und sind dementsprechend auch einem ständigen Wandel unterworfen. Kultur läßt sich demnach am ehesten als das umfassende System betrachten, das Politik, Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft als Subsysteme integriert. Aus der Dynamik eines solchen Systems der »imagerie culturelle« und seiner Subsysteme kommt es zu einem laufenden Hervorbringen neuer, eben kulturbedingter Vorstellungen, in denen aber auch noch vieles von den alten Vorstellungen erhalten geblieben ist.

Dies wirkt wie eine Weiterentwicklung von Lotmans Gedankengängen, der sein semiotisches Kommunikationsmodell in das System der Kultur gebettet sah und diese als das System aller Systeme, der sprachlichen wie auch der nichtsprachlichen. Demzufolge ist auch jeder Text zweifach kodiert: in einer natürlichen Sprache und in anderen Systemen. Die Dekonstruktion als methodologischer Versuch unseres postmodernistischen Weltbildes ist letztlich auch darum bemüht, die Zeichen in ihrem kulturellen Wandel und in ihrem kulturellen Anderssein zu erkennen und zu erklären. So zum Beispiel auch im Rahmen der *écriture féminine* als das Anderssein der Frau durch die Rolle, die ihr die von Männern bestimmte Gesellschaft auferlegt hat.

Dieses Problem des Anderssein der Frau unter den Bedingungen der Kultur widmet Chevrel in seiner Einführung auch ein zwar kleines, aber doch eigenes Kapitel. Es geht demnach insgesamt nicht nur um den Wandel, sondern auch um das jeweilige, gleichfalls durch die Kultur hervorgerufene Anderssein, die Alterität, und so sieht sich auch die Komparatistik vor die Aufgabe gestellt, den im Werk als Text und somit als fixierter Struktur des Wandels und des Andersseins enthaltenen kulturellen Vorstellungen nachzugehen, damit sie als Information gewertet und in ihren Kombinationen erkannt und interpretiert werden können. Wie man dem nachgehen sollte, diese Frage steht noch offen, und die Antwort, die mit diesem Beitrag geboten wird, lautet, daß man die Komparatistik in einem solchen Sinne als interkulturelle Wissenschaft und somit als Teil eines alles umfassenden Textes zu betrachten hat. Hans Blumenberg, der unlängst verschieden Philosoph, meinte gleichfalls in Übereinstimmung mit einer solchen Forderung in seinem Buch *Die Lesbarkeit der Welt*, 1986, nicht die Bücher, die als solche die Welt bedeuten, sind zu lesen, sondern die Welt selber ist die wahre Lektüre, sie ist insgesamt ein zusammenhängender Text.



Als Blickrichtung für eine entsprechende Arbeit der Komparatistik ergibt sich einerseits die Notwendigkeit, sich von der sogenannten Interkulturellen Germanistik abzugrenzen, andererseits das Bedürfnis, sich intensiv in den Bereich der Intertextualität zu vertiefen. Die Abgrenzung von der Interkulturellen Germanistik scheint notwendig, weil es sich um einen nicht unbedenklichen Rückgriff auf die germanozentrische Weltsicht handelt.<sup>1</sup> Eine derart verstandene Interkulturalität steht im Widerspruch zu den gegenwärtigen Versuchen, den Nationalstaat zu überwinden und einen übernationalen Bundesstaat zu entwickeln und zwar durch einen Prozeß der Integration, der auch zu einer europäischen Identität führen soll.<sup>2</sup>

Die Vertiefung hingegen in die Intertextualität als den wahren Bereich komparatistischer Forschung scheint sich als fruchtbar erwiesen zu haben.<sup>3</sup> Es gibt keinen Text, der für sich allein stehen würde, jeder Text ist mit anderen Texten verbunden, er ist ein Dialog mit anderen Texten. Auf diese Relation hat schon Michail Bachtin hingewiesen, Roland Barthes ist zu diesem Problem über seine Bemühungen um die Semiotisierung oder Semiosis, also die Bedeutungsbildung durch Zeichen, vorgegangen, bis dann letztlich Julia Kristeva unmittelbar an Bachtin anknüpft und den Begriff der Intertextualität vollauf zur Diskussion stellte, an der nun auch Jonathan Culler, Ziva Ben-Porat, Michel Riffaterre und noch andere Literaturphilosophen teilnehmen, wobei die Intensität der Diskussion auch zu einer

<sup>1</sup> Zu diesem Problem habe ich auf dem Internationalen Germanistenkongreß in Tokyo Stellung genommen (*»Interkulturelle Germanistik«* oder *Komparatistik*. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Bd. 3, Bern 1991, S. 44–49).

<sup>2</sup> So trägt das Buch von Uwe Dethloff *Interkulturalität und Europakompetenz*, Tübingen 1993, zwar den Untertitel »Die Herausforderung des Binnenmarktes und der Europäischen Union«, sieht aber diese Herausforderung vor allem als eine kulturelle Herausforderung im Prozeß der europäischen Integration, mit den Schwerpunkten auf dem interkulturellen Management, der interkulturellen Kommunikation und einer europaorientierten Sprachenpolitik.

<sup>3</sup> Als wahren Bereich der Komparatistik insofern, als die Untersuchung der Beziehungen im Text unweigerlich die Verknüpfungen von einer Literatur zur anderen aufdecken und auch Ausgangspunkt dafür sein können, wie es in der Sphäre des Archetextes, die der ersten schriftlichen Fixierung eines Textes vorausgeht, im Phänotext, der noch gar nicht an sprachliche Formulierungen gebunden ist, sondern aus bildhaften Erinnerungen und Vorstellungen bestehen mag, und daraufhin im Genotext, dem ersten gattungsmäßigen Erfassen der dichterischen Inspiration – wie es schon in dieser Sphäre einen oft sehr regen Gedankenaustausch mit Autoren aus anderen Sprachbereichen gegeben hat. Andererseits aber auch die Möglichkeit, die Veränderungen eines Textes bei seiner Rezeption in einem anderen sprachlichen Kontext zu verfolgen. Deswegen auch mein Widerstand gegen die Interkulturelle Germanistik so wie Alois Wierlacher sie im Namen seiner Forschergemeinschaft definiert, als »eine Wissenschaft, die die hermeneutische Vielfalt der globalen Interessen an deutscher Kultur ernst nimmt und kulturvariante Perspektiven auf deutsche Literatur weder hierarchisch ordnet noch als Handicap einschätzt, sondern als Quelle zu besserem, weil multiperspektivischem Textverstehen erkennt und anerkennt« (*Was heißt 'Interkulturelle Germanistik'?* In: Alois Wierlacher (Hrsg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, München 1985, S.X.). Das wahre Textverstehen scheint mir gerade darin zu bestehen, daß es die einzelnen Perspektiven auflöst und den Text in seiner wahren Intertextualität erkennen läßt, also nicht nur eine spezifische Perspektive für sich allein in Anspruch nimmt. Die Fruchtbarkeit einer dem entgegengesetzten Auffassung scheint mir auch durch eines der neuesten Bücher zu diesem Problem bestätigt. Es stammt von Wolfram Malte Fues: *Text als Intertext*, Heidelberg 1995, und beschäftigt sich mit Texten der Moderne in der deutschen Literatur.

Verunklärung des Begriffes und zu einer Vielfalt miteinander rivalisierender Konzepte geführt hat. Eine Brücke zwischen derart enger und breiter aufgefaßten Vorstellungen von der Intertextualität bot daraufhin der wertvolle Sammelband von Ulrich Broich und Manfred Pfister *Intertextualität, Formen, Funktionen, amerikanische Fallstudien*, 1985. Nach mehreren diesem Thema gewidmeten Festschriften und Sondernummern einzelner Zeitschriften erschien dann auch das Buch von Susanne Holthuis *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, 1993, in dem besonders die Rolle des Lesers für die Erfassung und Verarbeitung intertextueller Relationen berücksichtigt wird.<sup>4</sup>

Streng genommen hat im Rahmen der Komparatistik schon Dionýz Ďurišin auf die entsprechenden verbindenden Stellen im Text hingewiesen, die er jedoch als »Wirkungsformen« bezeichnet und in Reminiszenzen, Impulse, Kongruenzen und Filiationen gliedert, während Julia Kristeva ganz allgemein von Stellen spricht, in denen das »Eigene« in einem Text dem »Fremden« gegenübersteht und auf dieses als Zeichen einer fremden Sinnposition zugleich auch in Form einer Reflexion antwortet. Susanne Holthuis beschreibt als mögliche Text-Text-Beziehungen das Zitat, die Allusion, die Paraphrase, die Reproduktion, die Collage und die Parodie. Sie weist auch darauf hin, daß es möglich ist, in jedem Text auch ein Schema von Bezugsebenen und Einbettungstypen festzustellen, das solche Beziehungen noch viel klarer charakterisieren und aufeinander abstimmen läßt.

Für eine Betrachtung der Intertextualität als dem Bereich, der in diesem Augenblick den Bemühungen der Komparatistik am meisten entgegenkommt, müßte aber von zwei Blickpunkten ausgegangen werden, nämlich auch von der schon erwähnten Rolle des Lesers und nicht nur vom Text als solchem. Ohne Rücksicht auf das Wissensniveau des Lesers ist es doch so, daß in der Begegnung mit dem Text im Vordergrund das Sich-Erinnern, das Reminiszieren von schon gelesenen Texten steht. Bei einem viel belesenen Leser wird natürlich das Spektrum der aktivierbaren Reminiszenzen viel weiter sein, aber man kann andererseits aus dem gegebenen Kontext auch einen Leser mit durchschnittlichem Alltagswissen und als Ausdruck eines Kollektivwissens voraussetzen. Die Anregung aber, den Prozeß des Reminiszierens auszulösen und Reminiszenzen in Gang zu setzen, geht natürlich vom Text aus. In diesem Sinne können wir von Stellen im Text sprechen, die eine entsprechende Signalwirkung besitzen. Hier nun könnte das ganze Problem sehr vereinfacht so dargestellt werden, daß das registrierte Signal ein Zitat als Zitieren von etwas schon Bekanntem erkennen läßt. Im Vordergrund jeder Text-Text-Beziehung müßte daher die Entdeckung von Zitaten stehen. Ein literarischer Text vermag sogar aus dem Bereich anderer Medien zu zitieren (das transmediale Zitat), in Form von Noten und Bildern, nicht zu reden vom faktographischen Zitat, das der Zeitung,

---

<sup>4</sup>Mit dem Buch von Susanne Holthuis hatte ich auch meinen Überblick zum Problem der Intertextualität als einer komparatistischen Fragestellung abgeschlossen (*Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Überblick*, S. 123–130). Die Verfasserin versteht ihre Darlegungen als Versuch, eine Intertextualitätstheorie zu erstellen und bietet eine Typisierung intertextueller Relationen, beschränkt aber Intertextualität ausschließlich auf verbale Beziehungen. Die erarbeitete Begriffsapparatur wird abschließend am Beispiel eines Textes von Paul Celan demonstriert.

einem Dokument oder der wissenschaftlichen Literatur entnommen ist.<sup>5</sup> In einem breitgespannten Bogen kann demnach das Zitat von einer unter Anführungszeichen gesetzten oder allgemein bekannten Stelle aus einem anderen Text bis zur Verwendung eines bestimmten Stoffes, Themas, Motivs oder auch einer schon von einem anderen Schriftsteller oder Dichter geformten Gestalt reichen. Sogar das Subtilste in der Konkretisierung eines literarischen Werkes im Laufe seiner Lektüre, die metaphysische Qualität, das Tragische oder Komische zum Beispiel, das Groteske oder auch Erhabene, können in diesem Sinne als Zitat empfunden werden.

Für eine systematische Erfassung der Zitate ist in einem solchen breiten Spektrum auch der Grad der Erkennbarkeit von Bedeutung.<sup>6</sup> Viel größer als die Zahl der unter Anführungszeichen gesetzten Zitate ist sicherlich die Zahl der verborgenen Zitate oder Anspielungen. Entscheidend ist aber auch ihre Stelle im Text, als Schnittpunkt der Textstruktur zum Beispiel, als sich wiederholendes Leitmotiv, als Titel, als Motto, als Bestandteil eines erklärenden Textes, also eines Paratextes.<sup>7</sup> In diesem Sinne spielen Zitate ebenfalls eine bestimmte Rolle in der Strukturierung des Textes. Manfred Schmeling hat zur Textstruktur der Komparatistik auch einen Hinweis gegeben, von der Oberfläche der Textstruktur in ihre Tiefe vorzudringen.<sup>8</sup> Für ein solches Vordringen sieht er einen Drei-Stufen-Plan zur Analyse des Intertextes vor: 1) die Analyse der im eigentlichen Sinne textuellen Vorgänge (direkte oder indirekte, konvergierende oder kontrastierende Formen textueller Rückbezüglichkeit) sowie der Ebenen (des Idiolekts, der narrativen Verknüpfungstechn-

<sup>5</sup>Zu interessanten Schlußfolgerungen gelangt man in dieser Hinsicht, wenn man Einblick nimmt in das Buch, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuherr: *Intertextualität in der frühen Neuzeit*, Frankfurt 1994. Unter früherer Neuzeit wird die Zeit von 1450 bis 1700 verstanden und in diesem Rahmen der textuellen Sinnkonstitution nachgegangen. Im Unterschied zum modernen Subjektbegriff, von dem bei der Erforschung der Intertextualität in Texten des 19. und 20. Jahrhunderts ausgegangen wird, läßt eine solche Beschäftigung mit Texten aus dieser frühen Neuzeit ein theoretisches Modell der Intertextualität erkennen, das über den Begriff der »wechselseitigen Erhellung der Künste« hinausgeht und eine verbindende Tiefenstruktur in der Kunstproduktion erkennen läßt.

<sup>6</sup>Dazu gleichfalls eine Neuerscheinung, das Buch von Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung*, 1995 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 141). Die erwähnten Signale dienen zur Steigerung der intertextuellen Kommunikativität im Text, sie verbinden sich im Zuge der Rezeption mit unterschiedlichen Leistungsansprüchen. Die Ausführungen beschränken sich nicht nur auf literarische Texte, sondern berücksichtigen verschiedene Medien und die jeweilige Leistungsfähigkeit von Markierungsstrategien mit ihren impliziten und expliziten Markierungsverfahren. Zu beachten ist jedoch auch, daß sich solche Signale auch ohne eine Markierung zu melden vermögen und der Autor sich selbst vielleicht gar nicht bewußt war, daß er auf eine Vorlage zurückgreift, daß er etwas zitiert.

<sup>7</sup>Von Franziska Meier stammt das Buch *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, 1990. Stendhal, der vor der Wirklichkeit in die Literatur flüchtet, lebt, erzählt und schreibt im Zitat. Diese Literaturbezogenheit deutet sich in den vielen Mottos, und sein literarischer Kosmos reicht bis in die Antike. Sein Text ist voll von verdeckten und offenen Zitaten, es ist ein Schreiben nur im Raum der Bibliothek. In diesem Sinne wäre Stendhal auch ein Vorläufer des postmodernen Romans, der, wie das klassische Beispiel von Umberto Eco *Der Name der Rose* zeigt, nur mehr in der Kombination von Zitaten die Möglichkeit sieht, unser Weltbild widerzugeben.

<sup>8</sup>Manfred Schmeling: *Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich*. In: *neohelicon* 1 (1985), S. 230–239.

nik, des Inhalts); 2) daraufhin das Erkennen der hermeneutischen Vorgänge, und schließlich 3) – den Nachvollzug der interliterarischen Symbiose.<sup>9</sup>

Die Feststellung, daß die Komparatistik vor allem eine Textwissenschaft ist und ihren eigentlichen Aufgabenbereich in der Sphäre der Intertextualität zu suchen hätte, ist demnach zugleich auch Ausdruck eines allgemeinen Paradigmawechsels, der von den entsprechenden komparatistischen Bemühungen in der Vergangenheit – beginnend mit der Vorstellung vom genialen Dichter und dem genialen Werk über den Glauben an unverrückbare Kausalität im Rahmen der Interliterarizität sowie der Ausweitung dieses Begriffes zur Interdisziplinarität – nun das Bewußtsein von der Interkulturalität, wobei Kultur nicht nur als bloßer Überbau, sondern als der eigentliche Lebensraum des Menschen und als ein umfassender Text von Zeichen, die unsere Kultur hervorgebracht hat und ständig hervorbringt, verstanden wird. Diese Zeichen und ihre Verbundenheit im literarischen Text zu untersuchen, den jeweiligen Kode, der ihnen zugrunde liegt, aufzudecken und auf diese Weise auch die sich ständig verändernden Bewußtseinsstrukturen einsichtig zu machen, die solchen Veränderungen zugrunde liegen, fügen sich insgesamt zu einer Aufgabe zusammen, für die von den bestehenden Wissenschaften wohl kaum eine so berufen zu sein scheint als gerade die Komparatistik in ihren Möglichkeiten, die Zusammenhänge zwischen den Literaturen und allen Bereichen des Lebens, die in der Literatur eingefangen sind, zu erkennen. Komparatistik demnach als Methode der Weltkenntnis.

#### POVZETEK

Avtor najprej spominja na to, da je že Anton Ocvirk v svojem temeljnem delu za slovensko komparativistiko, v Teoriji primerjalne književnosti (1936), postavil v ospredje pojem kulture. Od tod skuša slediti načinom, kako se je primerjalna književna veda v svojem samorazumevanju opredeljevala do primerjanja kot takega. Pozitivisti so primerjanje razumeli kot iskanje vplivov, predstavniki duhovnozgodovinske metode so mehanično razumevanje vplivov nadomestili s predstavo o notranjem učinkovanju, ki je zahtevala sintezo medknjiževnih odnosov. Za sovjetsko književno vedo so bile odločilne vzporednice v družbenem razvoju in s tem povezane analogije v književnosti, strukturalizem pa je iskal podobnosti tudi v delovanju struktur, podobno kot je fenomenologija izhajala iz ujemanja izjav in drugih elementov dela kot udejanjanja estetskega predmeta. Eksistencialisti spet razločujejo podobno od lastnega. Nazadnje pa tako ruski kot francoski poststrukturalizem književno vedo razlagata kot del znanosti o kulturi, na človeka gledata kot na nenehnega proizvajalca kulturnih znakov, ki so ujeti tudi v književnem delu in se jih da razvozlati s pomočjo semiotike. Tako razvozlanje je uresničljivo predvsem v območju medbesedilnosti; primerjanje zato postaja opazovanje medkulturnih stikov.

<sup>9</sup> Von der Tiefe der Textstruktur aus bietet sich aber auch noch die Dimension zur Weiterdichtung und zum Weiterschreiben von Texten über weitere Zeiträume hinaus (s. Hildegard L.C. Tristram (Hrsg.): *Text und Zeittiefe*, Tübingen 1993.)

## SOLZE ZA HEKUBO (DOSTOJEVSKI, TURGENJEV, TOLSTOJ)

V ruski književnosti je recepcija Hamleta kot junaka in Shakespeara kot dramaturga povezana s posebnim kulturološkim statusom intertekstualnosti. »Tuji« vzorec je ruskemu pisatelju namreč potreben kot potrjevanje »svojega« sveta: v Hamletovih besedah Dostojevski odkriva lažnost življenja, ki sloni zgolj na ubesedeni predstavi stvarnosti (»solze za Hekubo«), Turgenjevu je Shakespeareov junak potreben kot dopolnilo ruskim »Don Kihotom«, popolnoma odklonilni odnos Tolstoja do Shakespeara pa je mogoče razumeti kot zahtevo po »poduhovljenju« družbe z izhodiščem v kmečki in verski zavesti ruskega naroda.

In Russian literature the reception of Hamlet as a literary character and of Shakespeare as a stage director depends on the special culturological status of intertextuality. The Russian writer needs a »foreign« model as a confirmation of »his own« world: in Hamlet's words Dostoevsky discovers the falseness of life, based only on the image of reality expressed in words (»the tears for Hecuba«); Turgenev needs a Shakespearean character to complement Russian »Don Quixotes«; Tolstoy's entirely negative attitude towards Shakespeare can be understood as a demand for the »spiritualization« of society originating in the peasant and religious consciousness of the Russian people.

## Hamlet modruje:

Kaj ni pošastno, da lahko ta igralec  
le z domišljijo, s sanjano strastjo  
tako prisili dušo, kot sam hoče,  
da mu od tega ves obraz zbledi,  
dobi solzé v oči, zmeden pogled  
in skrhan glas in vse lepo se ujame  
z zamisljivo? In vse za prazen nič!  
Za Hekubo!  
Kaj mu je Hekuba, kaj je on nji,  
da za njo joka? (*Hamlet*, II, 2)<sup>1</sup>

Dostojevski beleži: »Celo Hamlet se je čudil solzam igralca, ki je le igral svojo vlogo in se jokal za neko Hekubo: kaj je njemu Hekuba? se je spraševal Hamlet.« (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*).<sup>2</sup>

O Kraftu, junaku iz romana *Mladenič* (1875), Dostojevski pravi: »... ustrelil se je zaradi ideje, zaradi Hekube.«<sup>3</sup>

O Nekrasovu, »ljudskem« pesniku, ki je večkrat posvetil svoje verze nelahkemu kmečkemu življenju, se Dostojevski sprašuje: »Čemu takemu človeku... ljudstvo, kaj je njemu Hekuba? Potreba po očiščenju... Verz? Verzi niso nič drugega kot igravec v Hamletu. Hekuba.« (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, prevedel Janko Moder, Ljubljana, 1993, 56–57 (ležeči tisk moj, I. V.).

<sup>2</sup> F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, Leningrad, 1972–1990, knj. XXVI, 123.

<sup>3</sup> Prav tam, knj. XIII, 129.

<sup>4</sup> Prav tam, knj. XXVI, 198.

Zato, da se iz zgodovinskega in literarno-zgodovinskega gledišča približamo razumevanju teh zapiskov in ocen, je potrebno določiti dvojno izhodišče:

1) poetološko, kot vprašanje o vlogi intertekstualnosti v ruski književnosti XIX. stoletja;

2) kulturološko, kot osnovno vprašanje o odnosu med življenjem in književnostjo v ruski kulturi XIX. stoletja.

Za rusko književnost intertekstualnost ni modni literarni postopek ali igra, temveč pot, po kateri je mogoče potrjevati ali odklanjati vrednote, zakoličene v že ubesedenem modelu stvarnosti. Ko iz že obstoječe književnosti ruski pisatelj črpa literarne prototipe in jih neposredno vključuje v svoj tekst, je seveda njegov odnos do njih lahko pritrjevalni ali odklonilni (kot za vsako citiranje): odklon od že obstoječe ubeseditve tega ali onega literarnega junaka pa pomeni v večini primerov tudi negacijo vrednosti, ki naj bi jo literarizirana upodobitev (modelizacija) človeka imela za ubeseditve »dejanske« stvarnosti oz. človeka v njej. Za večji del ruskih pisateljev je značilno, da svojega literarnega junaka pojmujejo kot verodostojnejši (včasih pa kar edini možni) model ubeseditve »dejanske« ruske stvarnosti.

Poetološki element intertekstualnosti je konstanta v ruski književnosti XIX. stoletja. Že Puškin je v *Jevgeniju Onjeginu* (1833) ubeseditel svoje junake na ozadju sočasne književnosti (in tako poudaril, da Onjegin *ne sodi mednje*). Prav to ozadje se kaže kot nezamenljiva referenčna točka za razumevanje odnosov med Onjeginom in Tatjano (ter med Lenskim in Olgo), saj se Tatjana ne zaljubi neposredno v mladega gospoda Jevgenija Onjegina, temveč v njegovo literarizirano podobo, ki mu jo predvsem v začetnih poglavjih nestvarno pripisuje in zaradi katere se ji Onjegin kaže zdaj kot Grandison (»angel varovanec«), zdaj kot Lovelace (»prekanjen izkušnjavec«), kar je v popolnem sozvočju z njeno samo-ubeseditvijo junakinje takrat izredno popularnih angleških in francoskih sentimentalno-ljubzenskih romanov (Klariso, Delfino, Julijo Wolmar). Večina konfliktov in nesporazumov med Puškinovimi junaki izhaja namreč iz domneve, da je »v očeh drugega« vsakdo od njih le personifikacija že literarno ubesedenega modela stvarnosti. Čeprav za nobenega od junakov to dejansko ne drži, je vendarle splošno »obzorje pričakovanja« naravnano v to smer (s posledičnim razočaranjem ob vsaki neskladnosti). Izjema je verjetno le Lenski, ki živi in umre v prepričanju, da je junak iz Schillerjevih del: kot avtor-junak lastnega »romana v verzih« Puškin, ki se te samo-ubeseditve dobro zaveda, dodaja tej prvotni literarizirani informaciji še drugo, dopolnilno in Lenskega opiše tudi iz gledišča vsakdanjega, banalnega in prav v ničemer junaškega življenja.

Kot razpoznavni primer »odklonilne« intertekstualnosti velja v ruski književnosti polemika, ki jo v svojem prvem »romanu v pismih« *Bedni ljudje* (1846) Dostojevski namenja Gogolju: če se »bedni uradnik« Makar Djevuškin želi potrjevati kot dejansko samostojna osebnost, se mora seveda ograditi od že izdelane literarne ubeseditve drugega »bednega uradnika«, ki se mu kaže kot nepravična in omejevalna. Od tod polemika z Gogoljem in z njegovim junakom iz *Plašča* (1842), Akakijem Akakijevičem, prototipom: vseh ruskih uradnikov.<sup>5</sup> Sicer pa je za Dosto-

jevskega znano, da je večkrat uporabljal predhodne literarne junake kot dokaz literarne in življenjske neodvisnosti *svojih* junakov: tako je na primer mogoče odkrivati več namigov na Hugojevega Kvazimoda kot anti-prototipa »Schillerja v koži Kvazimoda«, ki sicer teži k dobremu, a se svoje »pošasnosti« ne zaveda,<sup>6</sup> ali pa, obratno, na Goethejevega Mefista, kot prototipa junaka, ki je »del tiste celote, ki hoče zlo, a dela dobro«.<sup>7</sup> V *Večnem možu* (1870) se Dostojevski neposredno navezuje na »navnega rogonosca« Stupendjeva iz komedije Turgenjeva *Provincialka* (1851), zato da poudari literarno drugačnost svojega »zavestnega« rogonosca Trusockega<sup>8</sup> in nekaj podobnega, čeprav v obratni perspektivi, je mogoče opaziti v *Zločinu in kazni* (1866), v katerem je Raskolnikov večkrat prikazan (kot samo-ubeseditev) v luči zgodovinske osebnosti Napoleona.<sup>9</sup> Če k temu dodamo še Nekrasova, ki ga kot dejansko zgodovinsko osebo Dostojevski določa s pomočjo trojnega meta-literariziranega gledišča (prim. Hamletove »literarne« besede o »literarni« Hekubi, ki jih »deklamira« igralec oz. poustvarjalec), potem postaja jasno, da se ruska književnost suvereno in zavestno giblje v plodni kontaminaciji med literarno in zunaj-literarno intertekstualnostjo.

Dostojevski seveda ni edini ruski pisatelj, ki vzpostavlja kritični »dialog« s predhodno in sodobno književnostjo: Turgenjev, na primer, napiše kar nekaj povesti, ki se v naslovu neposredno navezujejo na Shakespeara (*Stepni kralj Lear*, 1870: *Hamlet ščigrovskega okraja*, 1851) in na Goetheja (*Faust*, 1856) in podoben pristop je mogoče opaziti pri Leskovu in njegovi *Lady Macbeth mcenskega okraja*, 1864.<sup>10</sup>

Čemu torej tovrstno »intertekstualno vztrajanje«, ki se za razliko od sodobne postmoderne literarne intertekstualnosti dobesedno bori za uveljavljanje lastnega modela stvarnosti? Odgovor je samo delno mogoče odkrivati v splošni naravnosti evropskega romana XIX. stoletja, ki med svoje kategorije nedvomno uvršča »borbo za idejo« oz. za drugačno ubeseditev sveta. Predvsem je potrebno poudariti, da ruska literatura smotrno vzporeja literarne in zunaj-literarne junake (zgodovinske osebnosti) s prvenstvenim namenom preverjanja oz. zavračanja njihove dejanske ubeseditvene konsistence v odnosu do sodobnega ruskega življenja: poleg Napoleona, ki smo ga že omenili, Dostojevski v romanu *Besi* (1871) eksplicitno določa svoje junake s pomočjo vzajemnega vzporejanja med njimi in sodobnimi zgodovinskimi osebnostmi, kot sta bila na primer Karakozov, ki je leta 1866 izvedel atentat na carja Aleksandra II. in terorist Nečajev, avtor znamenitega »katekizma revolucionarja«.<sup>11</sup> V poetološki praksi Dostojevski ne razlikuje »fiktivnega« literarnega junaka od zgodovinskega, obratno, združuje ju v skupni imenovalc izraza določene-

<sup>5</sup> Prim. prav tam, knj. I, 63.

<sup>6</sup> Prim. prav tam, knj. IX, 102 in knj. XX, 28.

<sup>7</sup> Prav tam, knj. XXIV, 9.

<sup>8</sup> Prav tam, knj. IX, 23.

<sup>9</sup> Prim. prav tam, knj. VI, 204, 319, 321.

<sup>10</sup> Povest je znana tudi zaradi istoimenske opere Šostakoviča iz let 1932–33, predelane leta 1963 z naslovom *Katerina Izmajlova*.

<sup>11</sup> Prav tam, knj. XI, 279.

nega kulturnega modela oz. v kategorijo ubesedenega sveta, ki ga je prav zato mogoče »brati« in seveda primerno »interpretirati« (sodobna zgodovina in literarni junak se mu namreč razkrivata predvsem kot teksta.)

Vse to je mogoče razumeti, če upoštevamo posebno funkcijo ruske književnosti, ki je v tem posebnem pogledu sploh ni mogoče primerjati z zahodno. Redkokdaj je namreč v zahodno-evropski književnosti XIX. stoletja mogoče zaslediti pisatelje (izjeme so mogoče le Dickens, Hugo in Zola), ki bi se v odnosu do sodobne stvarnosti postavljali kot znanilci »nove besede« (ta termin je uporabljal Dostojevski) in to vsakič, ko bi se njihove teme dotikale splošnih kulturnih in političnih vprašanj sodobne družbe. Vzroke za tak, na prvi pogled »odmaknjen« pristop do bistvenih družbenih vprašanj gre pripisati tudi dejstvu, da so v zahodni družbi razmišljanja o politiki, ekonomiji, sociologiji ali filozofiji tradicionalno našla svoje posebno mesto v celovitosti družbenega »teksta« in temu primerno tudi svoj (ne-literarni) govor in svoj (ne-literarni) model pisanja. Ruska kultura je ta posebna področja večjidel vsrkala v književnost, v popolnem sozvočju s svojo osnovno paradigmo, ki je v XIX. stoletju (in, kajpak, tudi prej in kasneje<sup>12</sup>) sprejemala književnost kot življenjski model. Iz tega zornega kota je tudi jasno, zakaj literarni junak ali realna zgodovinska osebnost ne moreta biti zgolj »literarni« ali »zgodovinski tekst«, ki ga je mogoče prebirati v »odmaknjenem« salonskem pogovoru, temveč živa vsakdanost, ki lahko usodno vpliva na bodočnost Rusije.<sup>13</sup> Usoda naroda je torej, vsaj potencialno, lahko odvisna od uvoženih (zahodnih) kulturnih modelov ali pa od modelov, ki so, kljub svoji »ruskosti«, neprimerni za (umišljeno) predstavo o ruskem življenju in bitka proti vsemu, kar pooseblja »tuyo« ali »potujčeno« kulturo, je obenem bitka za lastno kulturno avtonomijo (politično, socialno, filozofsko itd.). Znano je, na primer, da je v drugi polovici XIX. stoletja ruska družba sprejemala idejo o ženski emancipaciji kot tipično zahodno oz. »uvoženo« idejo: radikalni »zahodnjaški« pisatelj Černiševski to idejo uporablja kot anti-tradicionalno ideološko zastavo v svojem romanu *Kaj delati?* (1863).<sup>14</sup> Na prvih straneh romana *Bratje Karamazovi* (1878) pa Dostojevski pripoveduje o prvi ženi Fjodora Pavloviča, ki se je odločila za poroko pod »očitim odmevom (...) tujih mod« tudi zato, da bi pokazala »svojo žensko neodvisnost« in jo primerja z žensko, ki se zaradi povsem umišljene »nesrečne« ljubezni vrže v »dovolj globoko in deročo reko (...) izključno zato, da bi bila podobna Shakespearovi Ofeliji«. <sup>15</sup> Tu se literarni in kulturo-zgodovinski model pokrivata, Dostojevski pa odklanja oba, ker naj ne bi bila v sozvočju z dejansko rusko stvarnostjo: živeti »v skladu s književnostjo« je sicer mogoče, to priznava sam Dostojevski, več ruskih pokolenj je težilo k schillerovskemu idealu »vzvišenega in

<sup>12</sup> Tu mislim tudi na socialistični realizem, ki je po srednjeveški kulturni paradigmi normativno zahteval od književnosti »exemplum vitae«.

<sup>13</sup> Ko govorimo o vlogi inteligence v razvoju ruske družbe, ne smemo pozabljati, da govorimo predvsem o »literarni« inteligenci.

<sup>14</sup> Prav temu gre pripisati izredni uspeh, ki ga je ob izidu roman doživel med rusko mladino.

<sup>15</sup> Prav tam, knj. XIV, 8.



lepega«, vendar čemu iskati literarni in zgodovinski vzorčni tekst v kulturi, ki je po mnenju pisatelja neskladna z rusko?

O Turgenjevu Dostojevski pravi: »Hamlet in Don Kihot. Turgenjev sploh ne pozna ruskega življenja...«<sup>16</sup>

Pripomba se nanaša na znameniti govor *Hamlet in Don Kihot* (1860), v katerem je Turgenjev v dveh tipičnih figurah zahodne evropske književnosti odkrival »dva načina odnosa do lastnega ideala«. <sup>17</sup> Po njegovem mnenju Don Kihot »bere« stvarnost iz zornega kota lastnega ideala, v prepričanju, da se »resnica« nahaja zunaj »posameznika«, medtem ko je Hamlet junak, ki »podreja ideal analizi svoje misli«, <sup>18</sup> prepričan v moč samozavesti oz. v ontološko nedokazljivost Resnice. Don Kihot se stalno ukvarja s stvarnostjo »kakršna mora biti«, Hamlet izključno s stvarnostjo »kakršna je« (vključno s samim seboj). <sup>19</sup> Turgenjev bi rad odkril sintezo obeh, saj so po njegovem mnenju Don Kihoti mogoči le tedaj, ko obstajajo Hamleti: »Brez teh smešnih Don Kihotov, brez teh čudaških prenoviteljev, se človeštvo ne bi premaknilo za en sam korak; ničesar ne bi bilo, o čemer bi Hamlet lahko razmišljal.«<sup>20</sup>

Hamleti, o katerih razpravlja Turgenjev, so iz zgodovinskega gledišča mlajša ruska inteligenca v 40.-60. letih prejšnjega stoletja, Don Kihoti pa se bodo pojavili nekoliko kasneje v »dejavni« inteligenci 70. let. Znano je, da se po mnenju radikalnega kritika Dobroljubova ta razlika ubeseduje v književnosti s pojavom »odvečnega človeka«, ki se zaveda vseh slabosti ruske družbe, ni pa sposoben dejanja (Onjegin Puškina, Čackij Gribojedova, Pečorin Ljermontova ter Oblomov Gončarova). Naslednji korak je pojava »dejavnega človeka«, ki se zgodovinsko maksimalno razkrije v t.i. »pohodu v narod« ruskih populistov. Kljub znamenitosti in razširjenosti teze o »odvečnem človeku« pa je za rusko kulturo to razlikovanje v sami osnovi nesprejemljivo in je sploh »tuje« ruskemu načinu razmišljanja, saj je dihotomija med teorijo in prakso popolnoma odsotna v avtohtoni ruski filozofiji (po svoji naravi je ruska filozofija lahko samo »načrtna«). Od tod skepsa Dostojevskega: Rusija je prepolna »Hamletčkov«, <sup>21</sup> ki se utapljuje v dvomu in se imajo za »liberalce« samo zato, ker svoje življenje končujejo s samomorom (podobno ženskam, ki bi rade bile »emancipirane«), v resnici pa so povsem nesposobni edinega tehtnega vprašanja, ki si ga Hamlet postavlja: »Kaj bo tam, potem?«<sup>22</sup> Vprašanje,

<sup>16</sup> Prav tam, knj. XXIV, 91.

<sup>17</sup> Prim. I. S. Turgenjev, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomah*, Moskva, 1975–1979, knj. XII, 194.

<sup>18</sup> Prav tam, 195.

<sup>19</sup> Prav tam, 196.

<sup>20</sup> Prav tam, 208.

<sup>21</sup> F. M. Dostoevskij, n. d., knj. XX, 136.

<sup>22</sup> Prav tam, knj. XV. 124, 354, 364. Dostojevski misli na besede iz znamenitega Hamletovega monologa (*Hamlet*, III, 1):

»Biti ali ne biti (...)  
Kdo bi nosil pezo,  
kdo stokal, se potil v težkem trpljenju,  
če ne bi ah nam pred nečim po smrti,

ki si ga je Shakespeare in posredno z njim Hamlet zastavljal, je po mnenju Dostojevskega povsem realno in je bilo prisotno v zavesti velikega angleškega dramaturga: »Shakespeare je s Kristusom«, zdaj pa se je »vse spremenilo v literaturo«. <sup>23</sup> Podobno je z Don Kihoti: žene jih ideja o »napredku«, s katero so nadkrilili stvarnost in ne razlikujejo več med idejo o narodu in stvarnostjo, ki je dejansko prisotna v kmečki in verski stvarnosti ruskega naroda. Hamleti in Don Kihoti ne presegajo meja literarne podobe, umišljeno prevedene v vsakdanjost življenja: rezultat tega »prevoda« so nič več kot »predstavniki bednega samoljubja«. <sup>24</sup> Ideja o Dobrem jim je potrebna le zato, da rešujejo svoje eksistencialne probleme: Dostojevski sarkastično beleži, da se med njimi najdejo tudi taki, ki načrtovani samomor sicer izvedejo »v tišini«, ampak »le zato, ker nimajo niti groša, da bi si najeli ljubico«. <sup>25</sup>

Vprašanje o »bednem samoljubju« je tudi povod za polemiko med Dostojevskim in Tolstojem: »Kot literarni junaki so vsi, od Silvija in *Junaka našega časa* pa vse do kneza Bolkonskega in Levina, nič drugega kot predstavniki bednega samoljubja, kar je nedvomno *slabo*; ti *slabo vzgojeni* junaki so sposobni kesanja samo zato, ker se zrcalijo v zglednih modelih...« Resnična tragedija »podtalnega človeka« pa je v »zavesti o dobrem in o nezmožnosti njegovega udejanjenja.« Kljub temu pa »se Bolkonski kesa, ko zagleda, kako režejo nogo Anatoliju in ob tem kesanju mi bralci točimo grenke solze; pravi podtalni človek se ne bi nikoli kesal.« <sup>26</sup> Klasični primer »dobrega« kesanja sledi izdelanim in preverjenim mišljenjskim koordinatam: Dostojevski se sprašuje, kako je mogoče jokati, trpeti in se kesati samo zato, ker tako zahteva ideja o stvarnosti, kakršna »bi morala bila«, ideja, ki izhaja iz književnosti in korenini v zavesti o »naravni« človekovi dobroti po filozofskem vzorcu J.J.Rousseauja. Prav zato ruski pisatelj postavlja nasproti domneveni (literarno umišljeni) katarzi kneza Bolkonskega (življenjsko) ne-katarzo svojega junaka iz podtalja.

Dostojevskemu ni bilo dano, da bi spoznal Tolstojem umetniški in predvsem filozofski razvoj in njegova polemika je naravnana na avtorja romana *Vojna in mira* v 60. letih. Leta 1906, ko je od smrti Dostojevskega preteklo že 25 let, Tolstoj napiše dolgo in popolnoma odklonilno razpravo o Shakespearu (*O Shakespearu in o dramih. Kritični oris*), ki v svetovni literaturi velja kot eden od najbolj neizprosnihih izpadov proti angleškemu dramatikumu. Naj citiram le »nepremagljiv odpor«, ki v Tolstojem vzbujajo njegova dela, skupno z ugotovitvijo, da ne gre »ne za velikega, genialnega, temveč niti ne za povsem povprečnega pisatelja«, <sup>27</sup> opažanja o »značaju«

*pred neodkritim krajem, od koder se  
ne vrne noben potnik, begal volje,  
da rajši nosimo vse zdajšnje muke,  
kot bi bežali k drugim, še neznanim?  
(W. Shakespeare, n. d., 61–62, ležeči tisk moj, I.V.).*

<sup>23</sup>F. M. Dostoevskij, n. d., knj. XXIV, 167.

<sup>24</sup>Prav tam, knj. XVI, 239.

<sup>25</sup>Prav tam, knj. XXII, 5.

<sup>26</sup>Prav tam, knj. XVI, 329–330.

<sup>27</sup>L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinienij v dvadcati dvuh tomah*, Moskva, 1978–1985, knj. XV, 259.

ledaliških junakov, ki so »epskega« in ne »dramatskega« značaja<sup>28</sup> ter obsodbo njegovega »zlagano sentimentalnega jezika«. <sup>29</sup> Tolstoj dalje meni, da je potrebno Shakespeara odklanjati predvsem zaradi pomanjkanja slehernega etičnega načela v njegovih delih in zaradi njegove »hamletovske« ravnodušnosti v ločevanju med Dobrim in Zlom.<sup>30</sup> Glede na morebitne kulturne modele, ki naj bi jih književnost upodabljala ter ponujala kot vzor, so Tolstojeve besede jasne: »... nauk o življenju, dokler ni prave verske drame, (je treba) iskati pri drugih virih«, nikakor pa ne tam, kjer je odsotna »razlaga verske zavesti (edinega nečela, ki trdno družijo ljudi med seboj)«. <sup>31</sup>

Zaradi vrednosti, ki jo oba pripisujeta verski zavesti človeka, sta si Dostojevski in Tolstoj verjetno sorodna, vendar si je težko zamišljati popolno soglasje med obema: Dostojevski je Shakespeara cenil, obregnil se je le na razvado literarnega podoživljanja stvarnosti: Shakespeareu je priznaval dejansko »čutenje s Kristusom«, grobi anti-shakespearovi Tolstojevi nastrojenosti pa bi verjetno očital »bedno samoljubje«, ki rešuje predvsem samega sebe. Dostojevski je dejansko slutil nevarnost, da se tudi verska zavest spremeni v »literaturo« in kot »ideja o življenju« že spet prekrije dejansko življenje ter se ustoliči kot resnica. Življenje kot tako, ki ga za Dostojevskega lahko upodablja le Kristus s svojimi realnimi življenjskimi izbirami, bi spet trpelo v svoji avtentičnosti in škodljiva tipologija Hekube bi ostala nespremenjena.

Kajti Hekuba je za Dostojevskega, kot tudi za Hamleta, dejansko le »sanjana strast« in življenja ni mogoče opredeliti na osnovi »domišljije«, ko »vse lepo se ujame z zamislijo«. *Solze za Hekubo* so namreč solze za idejo o trpljenju, za njegovo ubeseditiv, za lažno literaturo. Dostojevskemu je paradigma kristalno jasna: Hekuba je *ideja o trpljenju*, ki je igralcu potrebna zato, da na odru toči grenke solze (in se realizira kot igralec), Hekuba je za Nekrasova *ideja o narodu*, ki mu je potrebna zato, da piše verze (in se realizira kot pesnik), Hekuba je za Turgenjeva *ideja o napredku*, ki mu je potrebna zato, da razglša nujno spajanje Rusije z Evropo (in se realizira kot ruski »zahodnjak«), Hekuba je za Tolstoja *ideja o verski zavesti*, ki mu je potrebna zato, da osnuje svojo religiozno filozofijo o preroditvi Rusije (in se realizira kot njen prerok), Hekuba je za Dostojevskega *nič več kot ideja oz. upodobitev življenja*, ki nikakor ne more zamenjati življenja samega, četudi je njena naravnost usmerjena k upanju in Dobremu. Še manj pa se *ideja* lahko postavlja kot dominantno gledališče, iz katerega bi bilo mogoče opomenjati svet. Je samo znak hrenjenja v našem stvarnem življenju.

(citiram po: L. N. Tolstoj, *O umetnosti in družbi*, prevedel Janko Moder, Ljubljana, 1980, 235–236).

<sup>28</sup> Prav tam, 282 (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 260).

<sup>29</sup> Prav tam (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 259).

<sup>30</sup> Prav tam, 296–297.

<sup>31</sup> Prav tam, 314 in 311 (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 293 in 290).

## РЕЗЮМЕ

Русская литература неоднократно обращалась к “чужим” моделям преимущественно с целью убедиться в “правоте” собственных положений. У Достоевского гамлетовские “цезы Гекубе” являются исходным пунктом для полемического отрицания “чужой идеи”, основанной не на восприятии русской действительности, а на его мнимом словесном изображении. Восстанавливая традиционную для русской интеллигенции модель мира, Достоевский сопоставляет “жизнь” с “литературой” и возражает любой попытке разрешения ключевых политических и “культурных” вопросов русского народа на основе “чужих” литературных моделей. Отсюда берет свое начало и его полемика с теми писателями, которые “оплакивают Гекубу” лишь для того, чтобы за счет “чужого горя” потешить свое мелкое самолюбие.

Для Достоевского парадигма ясна: Гекуба – идея горя в которой нуждается актер для того, чтобы лить на сцене горькие слезы (то есть, чтобы актером), Гекуба – идея народа, которая Некрасову нужна для того, чтобы писать стихи (то есть, чтобы быть поэтом), Гекуба – идея необходимости “прогресса” русского общества, в свете которой Тургенев осмысляет как Гамлетов, так и Дон Кихотов (и себя как представителя “западного” мышления), Гекуба – идея религиозного сознания русского мужика, из которой Толстой черпает свои начала, но только для того, чтобы создать свою философию о необходимости русского возрождения (и, естественно, чтобы быть его пророком).

## KRONOTOP V GROTESKNI STRUKTURI ROMANA *PETERBURG* ANDREJA BELEGA

Razprava obravnava kronotop v groteskni strukturi romana *Peterburg* Andreja Belega kot konstrukcijsko načelo in kot aksiološki vidik pri oblikovanju odnosa literarnih likov do sveta. Turbulenca groteskne »dvosvetnosti«, t.j. spreminjanja »normalnega sveta« v »narobe svet«, povzroča pri literarnih likih tudi izgubljanje časovne in prostorske orientacije ali celo popolno izgubo časovnih in prostorskih koordinat in uveljavljanje ambivalentnega odnosa do sveta.

The paper discusses the »chronotopos« in the grotesque structure of Andrei Bely's novel *Petersburg* as a construction principle and as an axiological aspect in the formation of the literary characters' attitude towards the world. The turbulence of the grotesque »two-worldliness«, i.e., changing the »normal world« to »topsy-turvy world«, causes the literary characters to lose their temporal and spatial orientation or to even completely lose the temporal and spatial coordinates and gives rise to their ambivalent attitude towards the world.

Obravnavanje kronotopa v strukturi romana *Peterburg* Andreja Belega temelji na dveh premisah: 1. na posplošenem in nekoliko prirejenem pojmovanju 'kronotopa' Mihaila Bahtina<sup>1</sup> in 2. na dopolnjeni predstavi o groteskni strukturi romana *Peterburg*, ki smo jo prvič nakazali leta 1974 v razpravi *Roman Peterburg* Andreja Belega.<sup>2</sup>

### 1

'Kronotop' v širšem pomenu besede pojmuje kot soodnos časa in prostora, ki razkriva, kakšen odnos literarnih likov do sveta ubeseduje literarno delo kot žanr in žanrska raznovrstnost. S tega izhodišča je za nas kronotop oziroma čas-prostor zanimiv predvsem kot konstrukcijsko načelo in kot aksiološki vidik pri ubeseditvi odnosa literarnih likov do sveta. V našem primeru, ko gre za roman *Peterburg* kot roman z groteskno strukturo, smo še posebej pozorni na kronotop kot konstitutivno prvino groteske.<sup>3</sup> V groteski kot umetniškem izrazu kriz in kot destruktivni psevdokonkretnosti z njenim univerzalnim, ambivalentnim in dvoravenskim značajem oziroma njeno »dvosvetnostjo« (t.j. spreminjanjem »normalnega sveta« v »narobe svet«) ter njenim osnovnim občutjem, ki je občutje nestabilnosti, neustaljenosti in

<sup>1</sup> М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, v: М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975, 234–407; М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Советский писатель, 1963).

<sup>2</sup> Aleksander Skaza, *Roman Peterburg* Andreja Belega, v: Andrej Beli, *Peterburg*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, 5–49.

<sup>3</sup> Opredelitev 'groteske' navezujemo na razpravo: Aleksander Skaza, *Historičnotipološka opredelitev 'groteske' v literaturi, XVIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Zbornik predavanj, Ljubljana, 1982, 93–111.

amorfnosti in iz njega izvirajočih tesnobe in groze, je kronotop, še posebej s svojo »vodilno«, t.j. časovno komponento,<sup>4</sup> zaznaven kot stalna metamorfoza sveta, kot nenehna dinamika enotnosti polarnih nasprotij in tudi kot ponavljajoča se turbulenca teh nasprotij, kar vse povzroča pri literarnih likih izgubljanje tako časovne kot prostorske orijentacije in s tem relativizacijo ali celo izgubo časovnih in prostorskih koordinat in uveljavljanje ambivaletnega odnosa do sveta. Čas-prostor je tako v groteski v objemu univerzalnega in ambivalentnega grotesknega smeha, ki zadeva v živo tako adresanta kot adresata. V groteski, ki ukinja vsakršno absolutnost in poskuša z načelom odprtosti uveljaviti katarzo z relikti utopičnosti, a do nje zavzema ambivalenten odnos, ima lahko tudi kronotop pridih ambivalentne utopičnosti.

## 2

Roman *Peterburg* Andreja Belega je roman o glavnem mestu Ruskega imperija, ki simbolizira zgodovinsko usodo peterburške Rusije »tik nad breznom«, o revoluciji leta 1905 kot eni od peterburških zgodovinskih provokacij in sočasni rusko-japonski vojni (1904–1905). Osrednja tema romana je neuspeli očetomor. V romanu je tema očetomora predstavljena kot provokacija Lippančenka, provokatorja in agenta tajne policije (*ohranke*), ki izroči teroristu Dudkinu bombo za senatorjevega sina Nikolaja Apollonoviča Ableuhova in potem preslepi Sofjo Petrovno, ki jo Nikolaj Apollonovič zasleduje in izziva v maškeradni preobleki rdečega domina, da ta preda senatorjevemu sinu pismo z ukazom, naj izvede atentat na svojega očeta senatorja Apollona Apollonoviča Ableuhova z bombo, ki jo je dobil od Dudkina. Očetomor v obliki provokacije ima tako v romanu *Peterburg* funkcijo osnovnega turbuletne gibal v sižēju romana *Peterburg* in globalni groteskno-simbolni pomen. Osrednji literarni liki, vpleteni v provokacijo, so nosilci glavnih tem in pomenov metropole Peterburg, »glavnega junaka« romana *Peterburg*; v romanu so ujetniki grozljivega fantazmagoričnega vrtinca mističnih pogubnih sil in blodne »možganske igre« (rus. *ищѣтѣй ѣѣпѣ*), ki jo stopnjuje provokacija Lippančenka, enega izmed izrodkov<sup>5</sup> Petra I., in poraja ter pogojuje imperatorjeva zgodovinska provokacija – samovoljna ustanovitev mesta Peterburg kot posledice mehaničnega sprejetja »zahodnih« načel in pogubnega stika »zahodne« racionalistične, pragmatične kulture z »vzhodno« duhovno okostenelostjo in uničevalskimi instinkti. Mesto Peterburg kot umetno mesto brez prave zgodovine in njegov ustanovitelj, ki je zgradil mesto proti zakonom Narave, dobiva v romanu eshatološke mitske razsežnosti, ki pri Andreju Belem na temelju folklorne tradicije in visoke literature A. S. Puškina, N. V. Gogolja in F. M. Dostojevskega oziroma »peterburškega teksta«,<sup>6</sup> prerašča v groteskno krizno podobo konca kulture<sup>7</sup> in Peterburga kot simbola

<sup>4</sup> Prim. o tem: М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, 235.

<sup>5</sup> Белокурый, розовый, двацѣтилѣтнѣй, парижскѣй студѣнт – студѣнт Липѣнскѣй, – разбужѣа до бредѣ, превращѣлся упорно в сорокапѣтилѣтнѣе, неприличнѣе пауковѣе брюхо: в Липпанченко. (Андрѣй Белѣй, *Петербург*, Москва: Издѣтельство »Наука«, Серия »Литѣратурнѣе памятнѣики«, 1981, 379. V nadaljevanju navajam to izdajo: *Peterburg 81*).

petrovske oziroma »peterburške« Rusije. Groteskno »peterburško mitologijo« stopnjuje v romanu *Peterburg* še posebej travestijsko poigravanje z mitološko tematiko in motiviko. Očeta in sina Ableuhova Andrej Beli prisposablja v skladu s zahtevami groteskne upodobitve antičnima bogovoma Apolonu<sup>8</sup> in Dionizu;<sup>9</sup> pri tem aktivira, na primer, ob prisposodbi senatorja Ableuhova bogu Apolonu predvsem zoomorfne attribute antičnega boga – 'miš',<sup>10</sup> 'vran' in 'labod' z groteskno profanacijo ableuhovske 'ljubezni do miši' in prisposabljanjem 'leteči miši, ki /.../ grozno in hladno preti' in grozljivemu 'netopirju'<sup>11</sup> ter 'oskubljenemu piščančku'.<sup>12</sup> Ko je govor o »petrovski« dediščini v oblastniku senatorju, se izrazi v senatorjevi podobi na ambivalenten način prisposabljanje Apolonu kot božanstvu smrti, zakonodajalcu in bogu reda.<sup>13</sup> Tema očetomora omogoča Andreju Belemu, da se groteskno poigra tudi z mitom o Kronosu-Saturnu oziroma mitološkim modelom sveta – velikega gospodinjstva, ki ga upravlja božanska družina. Mitska družina Ableuhovih ima v groteskni strukturi romana značaj »slučajne družine«, v kateri je potencirano nezaupanje in strah med očetom in sinom in odtujenost med družinskimi člani.<sup>14</sup> Vse to ustvari v romanu *Peterburg* izredno kompleksno in večraven-

<sup>6</sup> Gl. o tem: В. Н. Топоров, Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему); Ю. М. Лотман, Символика Петербурга и проблемы семиотики города, *Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам XVIII*, Tartu, 4–28 in 29–45; Л. К. Долгополов, Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого »Петербург«, *Peterburg 81*, 584–604; Л. К. Долгополов, Андрей Белый, Литературные и исторические источники романа »Петербург«, в: Л. К. Долгополов, *Андрей Белый и его роман »Петербург«*, Москва: Советский писатель, 1988), 242–277.

<sup>7</sup> V Epilogu k romanu *Peterburg* beremo: »/.../вся культура, – как эта трухлявая голова; все умерло; ничего не осталось.« (*Peterburg 81*, 418).

<sup>8</sup> Стрелометатель, – тщетно он слал зубчатую Аполлонову молнию; переменилась история; в древние мифы не верят; Аполлон Аполлонович Аблеухов вовсе не бог Аполлон: он – Аполлон Аполлонович, петербургский чиновник. И – тщетно стрелял в Иванчевских (*Peterburg 81*, 335).

<sup>9</sup> Prim. razdelek Dioniz/Diонис (*Peterburg 81*, 257–260).

<sup>10</sup> В половине двенадцатого Аполлон Аполлонович, будто вспомнивши что-то, засуетился, заерзал; беспокойно глазами забегал он, напоминая серую мышь (podčrtal A. S.); вскочил, – и бисерными шашками, дрож, пропустился в кабинетную комнату /.../ (*Peterburg 81*, 344).

<sup>11</sup> Лишь отсюда он (Аполлон Аполлонович, op. A. S.) возвышался и безумно парил над Россией, вызывая у недругов роковое сравнение (с нетопырем) (*Peterburg 81*, 51).

<sup>12</sup> /.../ беленький Аполлон Аполлонович, напоминая оципанного куренка (podčrtal A. S.), тут внезапно оперся о коврик двумя желтыми пятками (*Peterburg 81*, 138).

<sup>13</sup> Незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел: там, оттуда вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный (Аполлон Аполлонович, op. A. S.), чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумашедшем парении нетопыринными крыльями; и хлестал ответственным словом островную бедноту, выдаваясь в тумане: черепом и ушами /.../

<sup>14</sup> И – первая ночь: ужас в глазах оставшейся с ним подруги – выражение отвращения, презрения, прикрытое покорной улыбкой; в эту ночь Аполлон Аполлонович Аблеухов, уже статский советник, совершил гнусный, формой оправданный акт: изнасиловал девушку;

sko strukturo, ki na mitološki ravni nakazuje groteskno poiigravanje mesta-demiurga (Peterburg) z marionetnimi in popredmetenimi prebivalci mesta, na zgodovinski in aktualno sodobni ravni revolucijske dejanskosti in »mongolske« nevarnosti pa ambivalentne odnose med navideznimi akterji oziroma antiakterji (povezanimi z motivom 'bomba' in načrtovano oziroma pričakovano eksplozijo – Ableuhovi, terorist Dudkin, provokator Lippančenko, Sofja Petrovna, Lihutin...) in prežemanje teh antiakterjev z anonimno množico, brezosebno »človeško mnogonožko« (rus. *человечья многоножка*) oziroma strupeno stonogo – »skolopendro«,<sup>15</sup> ki preti, da jih bo povsem razosebila in vsrkala v svojo goščo.

Tema očetomora kot provokacije se v tako kompleksnem in večravnem sklopu navezuje na temo svetovne apokaliptične katastrofe. Eshatološka mitska podoba Peterburga, simbola »peterburškega obdobja« v zgodovini Rusije, ki jo razjedata prežemajoča in izenačujoča se »mongolizem« oziroma »panmongolizem« in zahodna civilizacija, se v romanu *Peterburg* navezuje na svetovni zgodovinski proces in še posebej na usodo Evrope. Skrivnost tega svetovnega zgodovinskega procesa razodene v blodni viziji senatorjevega sina Nikolaja Ableuhova, ujetega v »absolutni Nič« protislovij načrtovanja in predpisovanja (očeta birokrata Apollona Ableuhova) ter anarhije in terorizma (Dudkina), glas Turanca, daljnega prednika Ableuhovih. Turanec, »trenutno oblečen v arijski domino«, ki ima v romanu značaj miteme, razkrije, da arijski svet ne bo propadel zaradi krize vrednot, na katerih da so zgrajeni družbeni odnosi, kot meni senatorjev sin neokantovec Nikolaj Ableuhov, in da ne bo niti novega družbenega ustroja niti razdejanja Evrope, ostala bo okostenela civilizacija v nespremenjeni Evropi kot »mongolska zadeva« (rus. *монгольское дело*) – in to bo uničilo kulturo.<sup>16</sup> S te perspektive, ki je ena od temeljnih perspektiv v groteskni strukturi romana *Peterburg*, izgublja v ničnosti svoj pomen stalno prisotni motiv 'bomba', ki povezuje na ravni sodobnosti navidezne akterje, in v navezavi na »možgansko igro« oziroma blodnjo opiše svoj zunanji (culica – bomba – sardinica/konzervna škatlica) in notranji krog (»bomba, ki je postala duševna bomba«) tako, da konča v quasi eksploziji, ki jo Andrej Beli upodobi v kontaminaciji s profano podobo bega Apollona Apollonoviča, ki mu je bomba bila namenjena, v »z ničimer primerljiv prostor« ali stranišče in z umikom senatorja v pokoj – v novo inačico vegetiranja

насильничество продолжалось года; а в одну из ночей зачат был Николай Аполлонович – между двух разнообразных улыбок: между улыбками похоти и покорности; удивительно ли, что Николай Аполлонович стал впоследствии сочетанием из отвращения, перепуга и похоти? /.../

И дадувши до крайности ужас, поразбежались от ужаса; /.../ Их домашний очаг превратился теперь в запустение мерзости (*Peterburg* 81, 362).

<sup>15</sup> Не было на Невском Проспекте людей; но ползучая, голосащая многоножка была там; в одно сырое пространство сыпало многообразие голосов – многообразие слов; членораздельные фразы разбивались там друг о друга; /.../ Ползучая многоножка ужасна. /.../ по Невскому шаркают членистоногие звенья – без головы, без хвоста, без сознания, без мысли; многоножка ползает, как ползла; будет ползать, как ползала.

Совсем skolopendra! (*Peterburg* 81, 256).

<sup>16</sup> Gl. razdelek Страшный суд/Strašna sodba (*Peterburg* 81, 235–240).



večnega filistra (rus. *обыватель*) oziroma »živega mrliča«. Usodna »eksplozija« v imperatorskem mestu, ki je nastalo po volji racionalistične utopije vladarja in ki ima v skladu s spremljajočim ga mitom značaj privida, lebdečega v zraku nad ustjem reke in močvirjem, se lahko dogodi samo na mitski ravni v spopadu temnih sil stihije in civilizacije. V romanu *Peterburg* bi se to lahko zgodilo samo v neokrnjeni celovitosti Peterburga Petra Velikega, ki je »kot deus implicitus nevidno prisoten v svoji stvaritvi«. <sup>17</sup> V groteskni kaotičnosti sodobnega Peterburga – v uradniško-inteligenškem Peterburgu (Ableuhovih, senatorja in njegovega sina), v Peterburgu »človeka, ki je zunaj prestolniškega državljanstva« <sup>18</sup> (Dudkin) in Peterburgu anonimne množice se kaj takega ne more primeriti.

Taka katastrofa se samo nakazuje na začetku (v drugem poglavju) romana *Peterburg* v blodni viziji terorista Aleksandra Ivanoviča Dudkina, ko se zvečer vrača mimo katedrale Isakija na Vasiljevski otok, potem ko je v Peterburgu, ki ga pretresajo revolucijski nemiri, izročil 'culico'/bombo senatorjevemu sinu. Toda Dudkinova blodna vizija, ki jo Andrej Beli projicira na falconetovskega Bronastega jezdeca in na istoimensko Puškinovo pesnitev, je samo groteskni izraz peterburškega eshatološkega mitskega izročila. Andrej Beli profanira tisti eshatološki mit, ki predstavlja Peterburg kot fantastično mesto, nastalo proti volji Narave na ustju reke, ki se izliva v morje, in je zaradi tega v položaju nenehnega boja med 'naravnim' in 'umetnim', med stihijo (izraženo v motiviki 'vode') in kulturo (izraženo v motiviki kamnitih artefaktov) in obsojeno na stalne poplave in končni potop. <sup>19</sup> Dudkinova blodna vizija je upodobljena z motivi 'bronastega Jezdeca' in konja-Rusije brez 'Jezdeca' v položaju »tik nad breznom«, ki ga simbolizira vzpeti konj, čigar prednji kopiti sta v temi in zadnji krepko zasidrani v granitni osnovi. To puškinsko podobo umesti Andrej Beli v kontekst kontrastnih motivov 'kamna', 'vode' in 'potresa' in naveže na groteskni prenos teh motivov kot izrazov stihije na podobo »oceanov krvi«, s katerimi bodo »rumena krdela aziatov /.../ okrvavila evropska polja« in nazadnje pahnila Peterburg, Rusijo in svet v vesoljni potop, ko se »bodo zemeljska bitja ponovno pogreznila na dno oceanov«. <sup>20</sup> Takšna apokaliptična prerokba, ubesedena v romanu *Peterburg* v razdelku Beg v groteskni mnogostilnosti romana z retorično patetičnim izrazom, <sup>21</sup> izgublja vzvišenost že v tem razdelku v sosesčini z banalno podobo »fosforne lise« (lune), ki z mrliškim sijem svetli pod seboj nično vrvenje mesta in reke.

Ambivalentni odnos do falconetskega Bronastega jezdeca kot simbola začetka »peterburškega obdobja« v ruski zgodovini je bil v »peterburškem tekstu« izražen že večkrat; tako na primer v blodni viziji iz romana *Погросток/Младеніч* F. M.

<sup>17</sup> Ю. М. Лотман, Символика Петербурга и проблемы семиотики города, 41.

<sup>18</sup> Prevzemam oznako N. V. Gogolja »человек вне гражданства столицы« za reveže v Peterburgu, ki jo navaja Ju. M. Lotman v navedenem delu.

<sup>19</sup> Prim. Ю. М. Лотман, op. cit., 31–34.

<sup>20</sup> Gl. razdelek Бегство/Beg (*Peterburg* 81, 99).

<sup>21</sup> Gl. o tem: Aleksander Skaza, Ritmizacija proze v romanu *Peterburg* Andreja Belega, *Slavistična revija* XLII/1 (1994), 120–122.

Dostojevskega, v kateri ostane od novodobne ruske prestolnice samo kip Bronastega jezdeca sredi finskega blata:

А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а среди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнаном коне?<sup>22</sup>

Toda v romanu *Peterburg* se ambivalenca v odnosu do simbolnega pomena falconetskega Bronastega jezdeca razveže v groteskno profanacijo. Blazni Dudkin doživlja proti koncu romana v razdelku Gost iz šestega poglavja mistični privid. Prikaže se mu Bronasti jezdec, napove, da bo umorjen Lippančenko in da se bo končal stoletni peterburški nesmisel. Nazadnje si sam sname imperatorska odličja in se potem kot kovinski gigant mistično zlije z Dudkinom.<sup>23</sup> Ponovi se zgodba Jevgenija iz Puškinove pesnitve *Bronasti jezdec*, vendar v situaciji »narobe sveta«, ko se poruši v groteskni strukturi romana *Peterburg* hierarhični odnos med vrednotami – odnos med ustanoviteljem Peterburga in nepomembnim prebivalcem (Dudkinom-»Jevgenijem«) tega mesta. Profanacija falconetskega Bronastega jezdeca v zadnjem razdelku sedmega poglavja *Тараканы/Ščurki* s podobo blaznega Dudkina, ki je zajahal truplo svoje žrtve provokatorja Lippančenka,<sup>24</sup> je popolna. Andrej Beli, ki parodira tisto, kar on imenuje »Puškinova celovitost«, ki da za »spodobno komično zunanostjo skriva kaos ruske resničnosti«,<sup>25</sup> dosledno razvije podobo Peterburga, »drugega Babilona-hotnice«, z jasno aluzijo na Puškinove verze:

И прямо в темной вышине  
Над огражденною скалою  
Кумир с простертою рукою  
Сидел на бронзовом коне  
/.../  
Какая дума на челе!

Temu se pridružuje še aluzija na apokaliptično podobo: »Tam sem videl žensko, kako je sedela na škrlatni zveri...« (Raz 17,3). Falconetski simbol dobi grozljivi pomen simbola konca »peterburškega« obdobja ruske zgodovine: namesto roke, ki

<sup>22</sup>Ф. М. Достоевский, *Погросток*. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том XIII. Ленинград, Издательство »Наука«, 1975, 113.

<sup>23</sup>Металлический Гость, раскалившийся под лунной тысячиградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многосотпудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жилы (*Peterburg* 81, 307).

<sup>24</sup>Когда утром вошли, то Липпанченки уже не было, а была – лужа крови; был – труп; и была тут фигурка мужчины – с усмехнувшимся белым лицом, вне себя; у нее были усики; они вздернулись кверху; очень странно: мужчина на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он; по его лицу – через нос, по губам – уползало пятно таракана (*Peterburg* 81, 386).

<sup>25</sup>Андрей Белый, Апокалипсис в русской поэзии, в: А. Белый, *Луг зеленый*, Москва, Книгоиздательство »Альциона«, 1910, 231–233.

kaže pri Puškinu v bodočnost, je roka s škarjami, ki je morila, namesto bronastega konja, simbola prebujene Rusije, je truplo zveri Lippančenka, namesto Jezdeca je režeča se blazna »figurica« z brki »kot pri Petru Velikem«, z »belim obrazom« – »belo žensko v sebi« (rus. *белая горячка* – delirium tremens). Roman *Peterburg* kakor da sklene grozljivi mit o Peterburgu, mestu-prividu, vendar na svojski način. Kljub prerokbi o novem vesoljnem potopu, ki ga napoveduje v romanu prisotni sektant Stjopka v smislu eshatologije Vladimirja Solovjova, se v »narobe svetu« romana *Peterburg* prežemajoča protislovja antinomičnega binoma »Vzhod-Zahod« ne razrešijo v »eksploziji«, marveč se kopičijo v gogoljevsko banalni ničnosti vsakdanosti in blodne »možganske igre«.

KRONOTOP ima v skladu s tako upodobljenim »narobe svetom« pomen *mračnega eshatološkega časa v zaprtem turbulentnem prostoru* in strukturo spopadajočih se »središč«, »periferije« in »absolutne periferije« Peterburga v »možganski igri« razosebljenih človeških figur. Človeške figure, ki so izgubile človeško integriteto in se zlile z banalnostjo in obsojenostjo Peterburga-demiurga, sprejemajo čas-prostor glede na pripadnost »središču« ali »periferiji« in glede na stopnjo vkljenjenosti v grozo ničnosti, katere zadnji rezultat je popolna izguba orientacije v popredmetenosti »absolutne periferije« in »niču« »ljudske mnogonožke«.

## 3

PROSTOR. Odnos do prostora literarnih likov je ambivalenten, razpet je med različnim odnosom do »geometrično-urejenega prostora Peterburga« z vidika »središč« in »kaotičnega prostora Otokov« z vidika »periferije«. <sup>26</sup>

Zaprto in ograjenost geometričnega prostora Peterburga sprejema Apollon Apollonovič Ableuhov kot »garancijo, če že ne svobode, pa vsaj varnosti (čeprav navidezne)«. <sup>27</sup> Zato poskuša geometrizirati in omejiti kaotičnost prostora tako, da jo »prestavi na jezik diskretnih geometrijskih elementov«. <sup>28</sup> To naj bi mu prineslo pomiritev in rešitev pred stihijo in »revolucijo«, zagotovilo naj bi mu še naprej osrednje mesto (središče) v »pravilno« urejenem svetu. Zato poskuša senator geometrizirati prostor v »pravilen« (pomirjajoč/*успокаивающий*) evklidičen prostor, v katerem naj bi veljali tradicionalni, preprosti in razumljivi zakoni (planimetrija, simetrija):

Планомерность и симметрия успокоили нервы сенатора, возбужденные и неровностью жизни домашней, и беспомощным кругом вращения нашего государственного колеса. (*Peterburg* 81, 20).

<sup>26</sup> Prim. o tem tudi razpravo: В. Н. Топоров, О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (*Преступление и наказание*), še posebej: Приложение 10. О структуре пространства в *Петербурге* Белого, *Structure of Text and Semiotics of Culture*, Ed: Jan van der Eng and Mojmir Grygar, The Hague – Paris: Mouton, 1973), 290–302.

<sup>27</sup> В. Н. Топоров, op. cit., 290.

<sup>28</sup> Ibid.

Vse naj bi bilo ne samo »pravilno« oblikovano (prim. razdelek Квадраты, параллелепипеды, кубы, *Peterburg 81*, 20–22), marveč tudi »pravilno« porazdeljeno in usmerjeno. Prim. razdelek Северо-восток/Severovzhod:

Аполлон Аполлонович только раз вошел в мелочи жизни: он однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света.

Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким, бисерным почерком: очки, полка – бе и СВ, то есть северо-восток /.../ (*Peterburg 81*, 14).

Senator izhaja iz svojega razumevanja »središča«, v katerega je vkljen, in njegovo »pravilnost« hoče uveljaviti tudi zunaj tega »središča«:

Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направленьях проспективными стрелами... (*Peterburg 81*, 21).

Pojem »središča« je povezan s senatorjem in pogojuje abstraktni formalizem njegovega oblastniškega delovanja in filistrskega obnašanja:

Здесь, в кабинете высокого Учреждения, Аполлон Аполлонович воистину вырастал в некий центр: в серию государственных учреждений, кабинетов и зеленых столов /.../ Здесь он являлся силовой излучающей точкою, пересечением сил и импульсом многочисленных, многосоставных манипуляций. /.../

Здесь был он последней станцией – донесений, прошений и телеграмм. /.../ он, вот из этого кресла, сознанием пересекал свою жизнь, поскольку же его циркуляры, из этого места, секли в прямолинейном течении чрепосолицу обывательской жизни.

Эту жизнь Аполлон Аполлонович сравнивал с половой, растительной или всякой иной потребностью /.../ (*Peterburg 81*, 50).

Pojem »središče« je povezan tudi s senatorjevim sinom kot predstavnikom »peterburške«, »neruske« kulture, njene razumarske samozadostnosti:

Здесь, в своей комнате, Николай Аполлонович воистину вырастал в предоставленный себе самому центр – в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот вот стол: он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и не мыслимой, циклически протекающей во всех зонах времени.

Этот центр – умозаключал. (*Peterburg 81*, 45).

V tem osredinjenem prostoru je tudi gibanje »geometrizarano«. Označujejo ga glagoli *пересекать*, *пронизать*, *шириться* (in sinonima: *вырастать*, *раздвигаться*), *циркулировать*. Glagol *шириться* in njegovi sinonimi nakazujejo gibanje iz »središča« navzven, v periferijo. Do skrajnosti regulirano gibanje v vseh smereh, ki jih dovoljuje projekcija, je izraženo z glagolom *циркулировать*.<sup>29</sup>

Vsi navedeni glagoli, še posebej glagol *циркулировать*, označujejo v groteskni strukturi romana in še posebej v svetu Apollona Apollonoviča Ableuhova mehničnost, nepomembnost in nečloveškost dogajanja.

Vse, kar je nasprotno tej geometrizaciji in sklenjenosti, je za Ableuhova sovražno, vzbuja pri njem občutek negotovosti, tesnove in groze. Prostor, ki da se odpira v neskončnost, mu asociira vse, kar je »ne-peterburško«: Rusijo, revolucijo, kaos, propad:

Он боялся пространств.

/.../

Он министру говаривал:

– » Россия – ледяная равнина, по которой много сот лет, как зарыскали волки...«

/.../

Неизмеримости полетели навстречу.

Русь, Русь! Видел – тебя он, тебя!

Это ты разревелась ветрами, буранами, снегом, дождем, гололедицей – разревелась ты миллионами живых заклинающих голосов! Сенатору в этот миг показалось, будто голос некий в пространствах его призывает с одинокого гробового бугра; не качается одинокий там крест; не мигает на снежные вихри лампадка; только волки голодные, собираясь в стаи, жалко вторят ветрам.

Несомненно в сенаторе развивались с течением лет боязни пространства. (*Peterburg 81, 78–79*).

Groze pa ne zbuja samo »zunanji« neurejeni, nesklenjeni prostor – prostor mesta zunaj »središča«, dežele, zemlje, vesolja, pač pa tudi »notranje« prostranstvo telesa, duše, razuma, podzavesti. Apollona Apollonoviča tako muči nazadnje predvsem njegovo »drugo prostranstvo«, brezno prividov, ki se ga ne da obvladati in ki se mu nikamor ne da uiti:

Аполлон Аполлонович видел всегда два пространства: одно – материальное (стенки комнат и стенки кареты), другое же – не то, чтоб духовное (материальное также)... Ну, как бы сказать: над головою сенатора Ableuhova глаза сенатора Ableuhova видели странные токи /.../ исходящие из крутящихся центров /.../ так в пространстве роилось пространство /.../

У Аполлона Аполлоновича была своя странная тайна: /.../ в с л е н н а я странностей. /.../

/.../так-то старый сенатор пред отходом ко сну получал престранное впечатление, будто смотрит он не глазами, а центром самой головы, т.е. он, Аполлон Аполлонович, не Аполлон Аполлонович, а н е ч т о, засевшее в мозге и оттуда, из мозга глядящее; при раскрытии темени это нечто могло и свободно, и просто пробегать коридором до места свержения в бездну /.../ Это и было второе пространство сенатора /.../ (*Peterburg 81, 137–138*).

To »drugo« prostranstvo, grozljivo in nenavadno, ki stoji nasproti senatorjevemu »središču« v senatorju samem (»na vertikali«) ima zunaj njega (»na horizontali«) svoje dopolnilo v »Otokih« onstran Neve:<sup>30</sup>

Аполлон Аполлонович Аблеухов бросил мгровенный, растерянный взгляд на /.../ пространство Невы, где там блекло чертились туманные, многотрубные дали, и откуда испуганно поглядел Васильевский Остров.

/.../

Аполлон Аполлонович островов не любил: население там – фабричное, грубое; многотысячный рой людской там бредет ... (*Peterburg* 81, 19–21).

»Središče« Peterburga je zgrajeno po načelu prospektov, ki se križajo pod *pravim kotom*, ono je kvadratno in celo *kubično* (senatorjeva palača, soba, kočija). Stihija obkroža to »središče« kot *prstan* in *krog* (*кольцо, круг*): »Петербург окружает кольцо многотрубных заводов«. (*Peterburg* 81, 76).

Antiteza »прямоугольный : круглый« je ubesedena v romanu *Peterburg*, še posebej z vidika Ableuhovih – očeta in sina, kot antiteza med dobrim in slabim, med kulturo in nekulturo, med organiziranim »redom« in kaosom. Zato je vse, kar je »okroglo«, za senatorja (in tudi njegovega sina) kot predstavnika civilizacije, ki jo simbolizira ortogonalna planimetrija, nevarno, grozeče, pogubno. Če se sredi kubične senatorjeve sobe in njegove kočije nenadoma pojavi »nekaj okroglega« (*нечто круглое*), je to lahko samo ali »mokra culica in sardinica z grozno vsebino« (»*мокрый узелочек с сардинией ужасного содержания*«) ali v »kroglo razširjeno (senatorjevo bolno srce«, ki lahko zaradi strahu in bolezni počí; to so lahko nadalje tudi oči »neznanca« (Aleksandra Dudkina), ki zasledujejo in preganjajo senatorja, oči kot »ogromne škrlatne razširjene krogle«:

Созерцая текущие силуэты – котелки, перья, фуражки, фуражки, фуражки, перья – Аполлон Аполлонович уподоблял их точкам на небосводе; но одна из них точек, срываясь с орбиты, с головокружительной быстротой понеслась на него, принимая форму громадного и багрово шаро /.../

– созерцая текущие силуэты /.../ увидал с угла пару бешеных глаз /.../

Аполлон Аполлонович скорее, чем вспомнил, сообразил еще нечто: в правой руке разночинец держал перевязанный мокрой салфеткой узелок. (*Peterburg* 81, 25).

Tam, в роях грязноватого дыма, откинувшись к стенке кареты, в глазах видел он то же все: рой грязноватого дыма; сердце забилося; и ширилось, ширилось, ширилось; в груди родилось ощущение растущего, багрового шара, готового разорваться и раскидаться на части.

Аполлон Аполлонович Аблеухов страдал расширением сердца. (*Peterburg* 81, 26).

Aleksandr Dudkin, »revolucionar« ali bolje rečeno »nekdanji revolucionar«, ocenjuje prostor drugače. On prebiva na Vasiljevskem otoku, zato je v njegovi predstavi prostora »središče« povezano z vizijo, ki napoveduje katastrofo:

<sup>30</sup>В. Н. Топоров, op. cit., 297–298.

Он (Александр Дудкин, ор. А. С.) думал, что жизнь дорожает и рабочему люду будет скоро – ничего есть; что оттуда, с моста, вонзается сюда Петербург своими проспектными стрелами с ватагою каменных великанов; ватага та великанов бесстыдно и нагло скоро уже похоронит на чердаках и в подвалах всю островную бедноту.

*/.../* оттуда вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный */.../*

Незнакомец это подумал и зажал в кармане кулак; вспомнил он циркуляр и вспомнил, что падали листья: незнакомец мой все знал наизусть. Эти павшие листья – для скольких последние листья: незнакомец мой стал – синеватая тень. (*Peterburg 81, 24*).

Če »linije prospektov središča«<sup>31</sup> pomirjajo senatorja zaradi svoje geometrijske pravilnosti pa vzbujajo pri Dudkinu grozo pred Peterburgom, pred mislijo na njegovega ustanovitelja, na njegove nekdanje vladarje in na sedanjega oblastnika:

Линии!

Только в вас осталась память петровского Петербурга.

Параллельные линии на болотах некогда провел Петр; линии те обросли то гранитом, то каменным, а то деревянным забориком. От петровских правильных линий в Петербурге следа не осталось; линия Петра превратилась в линию позднейшей эпохи: в екатерининскую округленную линию, в александровский строй белокаменных колоннад.

*/.../* кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями: и хлестал ответственным словом островную бедноту, выдаваясь в тумане: черепом и ушами...(*Peterburg 81, 23–24*).

Drugačen je tudi njegov odnos do interiera. Ozkost in zaprtost ga mučita, doživlja ju kot moro:

Александр Иванович совершенно отчетливо перевел теперь невыразимый кошмар на язык своих чувств; лестница, комнатуха, чердак были мерзостно запущенным телом Александра Ивановича; сам метущийся обитатель сих плачевных пространств, на которого о н и нападали, который от н и х убегал, было самосознающее »Я«... (*Peterburg 81, 304*).

Prvine interiera kot so *stopnišče, prag, stena*, ki senatorju pomenijo ali dopolnilo njegove geometrizatione ali meje »središča«, za katerimi je »periferija« – kaos, nevarnost, privid, so za Dudkina poleg ulice krizne točke, točke njegovih halucinacij in usodnih odločitev. V tej zvezi je za Dudkina značilen razdelek *Gost*, ko Dudkin pred umorom Lipančenka v prividu doživi srečanje s Petrom I.:

Раскололась и хрястнула *дверь*: треск стремительный, и – отлетела от петель */.../* от раздробленной *двери*, с *площадки*, так что самая *чердачная комната* открывалась в неизяснимости, посередине ж *дверного порога* из

<sup>31</sup> V. N. Toporov pravilno opozarja, da se »linije prospektov središča« semantično ločijo od »linij« Vasiljevskega otoka, te so povezane z Otoki, puščobo, s kaosom »periferije« (prim.: V. N. Toporov, op. cit., 292).

разорванных стен /.../ – наклонивши венчанную, позеленевшую голову, простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Это был – Медный Гость. (*Peterburg 81*, 305; vse podčrtal A. S.).

Doživljanje ujetosti, ozkosti, tesnobe in groze s svojimi prostorskimi prvini spominja pri Dudkinu v marsičem na kronotopsko motiviko podtalnega človeka in še posebej Razkolnikova iz romana *Zločin in kazen* Dostojevskega.<sup>32</sup> Vendar je njuna (hipotetična) usmerjenost različna: Razkolnikov si iz zaprtosti in groze »središča« želi v široko, odprto prostranstvo, deloma tudi na Otoke, Dudkin beži z Otokov (iz kaosa »revolucije«) v »središče« (v kulturo, civilizacijo), do katerega kot do vsega zavzema ambivalentni odnos odtujenega (izkoreninjenega) človeka oziroma bitja, ki se je izločilo iz kulture/civilizacije, da bi v kaosu »revolucije« doživelo popolno razočaranje.

Podoben ambivalenten odnos do »središča« in »periferije« je značilen tudi za Nikolaja Ableuhova. Razočaran v območju kulture se slučajno znajde v območju »revolucije«, zato je zanj najznačilnejša kronotopska prvina »most«, ki pa ga ne pripelje nikamor, Nikolaj Ableuhov na njem doživlja samo grozo v kriznih trenutkih, na primer misel na samomor:

Котелочек трусил по направлению к семнадцатой линии, а шинель – к мосту.

Петербург, Петербург!

Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты – мучитель жестокосердный: но ты – непокойный призрак: ты, бывало, года на меня нападал; бегал и я на твоих ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост...

О, большой, электричеством блещущий мост! О, зеленые, кишацие бактериями воды! Помню я одно роковое мгновенье; чрез твои серые перила сентябрьскою ночью я перегнулся; и миг: тело мое пролетело б в туманы. (*Peterburg 81*, 214).

Oba Dudkin in Nikolaj Ableuhov poznata tudi »drugo prostranstvo«, ki ga doživljata vsak po svoje: Dudkin kot četrto dimenzijo,<sup>33</sup> Nikolaj Ableuhov kot

<sup>32</sup> Na zvezo med strukturo prostora v romanu *Peterburg* Andreja Belega in strukturo prostora v romanu *Zločin in kazen* F. M. Dostojevskega še v nekaterih drugih pogledih opozarja V. N. Toporov v že večkrat navedeni razpravi *Структура романа Достоевского* (290–291), vendar pri tem ob ugotavljanju avtofunkcij posameznih prostorskih prv in zanemarija njihove sinfunktivske posebnosti. Toporov tako na primer trdi: »Аполлон Аполлонович геометризует хаотическую узость пространства Раскольникова /.../, при тем па позаблaja, да со прvine »ozkosti« pri Dostojevskem različne in da je »središče« Razkolnikova za senatorja »periferija«, ki je vdrla v »središče« z atentatorjem Dudkinom in »tolpo«.

<sup>33</sup> – » Оригинально«, – трещал, отвечая себе самому Александр Иванович, – верхней трещало из Александра Ивановича... – »Петербург имеет не три измерения – четыре; четвертое – подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса; так любая точка петербургских пространств во мгновение ока способна выкинуть жителя этого измерения, от которого не спасает стена; ...« (*Peterburg 81*, 298).



neskončnost privida. Toda nazadnje je v tem prostranstvu vedno »nič mongolizma« (*пустая гурка*/luknja Nikolaja Ableuhova,<sup>34</sup> »četrti dimenzija« – Šišnarfne/Enfraniš Aleksandra Dudkina<sup>35</sup>).

Posebno prostorsko območje predstavlja v romanu *Peterburg absolutna periferija*. Ta ne obkroža in ne ogroža samo »središča«, marveč tudi osrednje like, ki so kljub svoji karikaturnosti (senator), marionetnosti (Nikolaj Ableuhov, Lihutin) in razkrojenosti (Aleksandr Dudkin) ter v nekaterih primerih že popolnemu razčlovečenju vendarle ohranili nekatere relikte človeških potez.

V območje »absolutne periferije« spadajo predvsem nosilci amorfnega kaosa: popolnoma depersonalizirana, popredmetena množica (*толпа*), ki jo Andrej Beli označuje z vrsto variantnih oznak (*токи людские, гуца, тело, рои, рои людской, гурьба, многоножка, сколопендра, ни люди, ни тени, тени* itd.), in posebno izbranimi glagoli, ki določajo njihovo razčlovečeno, mehanizirano gibanje, ki ogroža in uničuje vse človeško-individualno: *течь, ползти, валить*. To gibanje je povsem kaotično in v primerjavi s hipotetičnim gibanjem senatorja, Dudkina in tudi Nikolaja Ableuhova brez kakršnekoli usmerjenosti, napovedujejo ga glagoli: *собираться, роиться, кишеть, рассыпаться/растекаться* in deloma tudi *мелькать*.

V tem pogledu je posebno zanimiv razdelek *Невский проспект*<sup>36</sup> z realizacijo metafore 'mnogonožka'. Ta metafora predstavlja dehumanizacijski značaj in funkcijo »absolutne periferije« v romanu *Peterburg* z motivi, kot so: *текущая гуца, икра, бутерброд, общее тело, бутербродное поле, огромное многоногое существо* in *сinekdohama плечо* in *икринка*. Ti motivi in sinekdohi nakazujejo, kako 'mnogonožka/množica' vsrka vase in v svojo »absolutno periferijo« prebivalca Peterburga in ga spreminja v razosebljeni delček (*зрнце икре/икринка*) popredmetene gmote (*гоšče, kaviarja, sendviča, sendvičnega polja, ogromnega mnogonogega bitja*). V soseščini s podobo razbijanja in razkrajanja individualne misli in govora v drobce brez smisla in spremešanja teh v goščo nesmislov »primitivne človeške gošče« (rus. *темная гуца людская*) ter podobo rjoveče reke Neve, ki je vzkipela in udarja v masivni granit zaradi teh nesmislov, dobijo podobe v tem razdelku eshatološki pomen propada kulture umetnega mesta ('granita' kot simbola peterburške kulture oziroma njegovih artefaktov) v večnem boju (*polzeča mnogonožka je grozna!.../ по Nevskem se plazi stoletja*!«/»ползучая многоножка ужасна!.../ по Невскому, она пробегает столетия») s stihijo (mnogonožka, Neva oziroma 'voda'). Eshatološki mit, ki napoveduje propad Peterburga, se pri Andreju Belem stopnjuje v napoved neizbežnega propada in konca Peterburga-Kronosa, ki žre lastne otroke, tudi v upodabljanju razkroja kronotopskih koordinat.

<sup>34</sup> /.../ но центра сознания не было; пред глазами была подворотня, а в душе – пустая дыра; над пустою дырой задумался Николай Аполлонович (*Peterburg* 81, 184).

<sup>35</sup> Gl. opombo 33!

<sup>36</sup> Gl. *Peterburg* 81, 255–257.

ČAS. Značaj in funkcijo opisanih prostorskih koordinat pogojujejo in dopolnjujejo v romanu *Peterburg* časovne koordinate in s tem tudi pomen literarnih likov.

Čas na ravni dominantnega kronotopa smo označili kot »mračen eshatološki čas«. Za tak čas je značilna neka predestinacija. V groteskni strukturi romana *Peterburg* je predestinacija izražena v stalni in povsod prisotni slutnji neizogibnega propada. V fabulativnem ogrodju romana *Peterburg* je ta slutnja konkretizirana z motivom »bombe, ki preti, da bo nenadoma eksplodirala«, na idejni ravni je izražena kod napoved konca kulture v »ničju mongolizma«. Nosilce propada odkriva roman v preteklosti in sodobnosti (Peter I., »mongolizem«, evropska civilizacija, »panmongolizem«) ter napoveduje v prihodnosti.

Nikolaj Ableuhov tako na primer doživlja v halucinaciji, ko se mu je »skozi odprta vrata razkrila kozmična brezmejnost« in ko so »zapihali tisočletni vetrovi« nerazdeljivo zvezo *preteklost-sedanjest-prihodnost*. Ta zveza se mu predstavi kot sočasen obstoj dveh »obrazov Niča« v njem samem – »mongolizma« in Evrope:

И Николай Аполлонович вспомнил: он – старый туранец – воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время. Николай Аполлонович – старая туранская бомба – теперь разрывался восторгом увидевший родину; на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, монгольское выражение /.../ (*Peterburg* 81, 236).

Sočasen obstoj obeh »obrazov niča« doživljata v svojih halucinacijah tudi senator in Aleksandr Dudkin. Za roman *Peterburg* je v tej zvezi značilno, da so v njem ubesedeni tako predstavniki reakcije (senator) kot predstavniki kulture (Nikolaj Ableuhov) in »revolucije« (Dudkin) kot figure, ki v njih obstaja oziroma se vanje utelešajo pogubne prvine Petra I./Bronastega jezdeca. Ti so na primer v liku Dudkina ubesedeni kot stihijna sila »revolucije«, ki prinaša smrt, v liku senatorja pa kot podoba groteskno degenerirane reakcije, ki je njena moč samo navidezna:

Как досчатая плоская крышка, с тяжелыми хрипами волосатая колыхалась грудь, и внимало цоканью ухо бледно-зеленых отливов. Взор сенатора невзначай упал на трюмо: ну и странно же трюмо отразило сенатора: /.../ Аполлон Аполлонович оказался в синей броне; Аполлон Аполлонович оказался маленьким рыцарьком и из рук его протянулась не свечка, а какое-то световое явление, отливающее блестками сабельного клинка. (*Peterburg* 81, 139).

*Peterburg* in njegovi prebivalci nimajo niti prave sedanjosti niti prihodnosti, njihovo blodno eksistenco pogojuje predvsem preteklost: »mongolski izvor« (senator, Nikolaj Ableuhov), zgrešena »revolucionarna« preteklost (Aleksandr Dudkin), mrtva evropska kultura (Nikolaj Ableuhov) in podobno.<sup>37</sup>

Katastrofična in eshatološka podoba zgodovine v romanu *Peterburg* izključuje kakršnokoli optimistično vizijo sedanjosti in prihodnosti, hkrati pa negira možnost vrnitve v preteklost, kajti prisotnost »panmongolizma« iracionalizira vso zgodovini brez ostanka.

Vizije literarnih likov so v romanu *Peterburg* večkrat povezane z znanim motivom iz umetnosti Dostojevskega – zahodom sonca (rus. 'zakar'). Toda v umetnosti Dostojevskega je ta motiv povezan z ekstatičnim stanjem evforije njegovih literarnih likov, pri Andreju Belem je 'zahod' vključen v vizijo fantastičnega Peterburga in v napoved katastrofe:

Всякий раз вдохновение овладевало душою сенатора, как стрелюю линию Невского разрезал его лакированный куб: там, за окнами, виднелась домовая нумерация; и шла циркуляция; там, оттуда – в ясные дни издалека-далека, сверкали слепительно: золотая игла, облака, луч багровый заката; там, оттуда, в туманные дни, – ничего, никого.

А там были – линии: Нева, острова. /.../

– на теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу...

(*Peterburg* 81, 20).<sup>38</sup>

Brezizhodnost in nesmiselnost »peterburške« eksistence simbolizirata tudi druga dva motiva, ki ju oba srečamo pri Dostojevskem: 'list na drevesu' in 'muha'. Zeleneči listi simbolizirajo pri Dostojevskem napoved novega življenja, v romanu *Peterburg* so to 'poslednji listi' 'odpadli listi', ki simbolizirajo pri Dudkinu konec, napoved lastnega in občega propada v »vihru revolucije«:

/.../ незнакомец мой все знал наизусть. Эти павшие листья – для скольких последние листья... (*Peterburg* 81, 24).

Ветер от взморья рванулся: посыпались последние листья; больше листьев не будет до месяца мая; скольких в мае не будет? Эти павшие листья воистину – последние листья. Александр Иванович все знал наизусть: будут, будут кровавые, полные ужаса дни; и потом – все провалиться; о, кружитесь, о, вейтесь, последние, ни с чем не сравнимые дни! (*Peterburg* 81, 252).

Sinfunkciji motiva 'muha' sta si pri Dostojevskem in Andreju Belem podobni. Podoba brenčече muhe je pri Dostojevskem simbol nesmiselne enoličnosti življenja

<sup>37</sup> Prim. vodilni motiv 'бюст: разумеется, Канта', ki Nikolaja Ableuhova spremlja skozi ves roman, na primer:

Кабинетная мебель была темно-зеленой обивки; и прекрасен был бюст... разумеется, Канта же (*Peterburg* 81, 43).

Тени, тени и тени; зеленели кресла из теней; выдавался из теней там бюст: разумеется, Канта (*Peterburg* 81, 406).

<sup>38</sup> Gl. tudi op. 20!

in hkrati tišine, na katero se je obsodil s svojimi dejanji človek sam (tišino moti brenčanje v romanu *Zločin in kazen* pred samomorom Svidrigajlova, njeno brenčanje sliši tudi Stavrogin v romanu *Besi* ob steni, onstran katere si je vzela življenje deklica, ki jo je bil posilil). Tudi v romanu *Peterburg* simbolizira 'muha' izgubljeno eksistenco, slepo ulico, v katero je pripeljalo Nikolaja Ableuhova njegovo nesmiselno ubadanje z mrtvo evropsko mislijo:

В этой комнате так недавно еще Николай Аполлонович вырастал в себе самому предоставленный центр – в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все: душу, мысль и это вот кресло; так недавно еще он являлся здесь единственным центром вселенной; но прошло десять дней; и самосознание его позорно увязло в этой сваленной куче предметов: так свободная муха, перебегающая по краю тарелки на шести своих лапках, безысходно вдруг увязает и лапкой, и крылышком в липкой гуще медовой. (*Peterburg* 81, 395).

V grotesknem svetu, za katerega je značilen »mračen eshatološki čas«, vladata zakon turbulence in zakon tesnobne negotovosti in groze, ko lahko vsak trenutek pride do »eksplozije« – do klavrnega konca: izginotja v »ničū«:

Тяжелое стечение обстоятельств, – можно ли так назвать пирамиду событий, нагроможденных за последние эти сутки, как массив на массиве? Пирамида массивов, раздробляющих душу, и именно – пирамида!..

В пирамиде есть что-то, превышающее все представления человека; пирамида есть бред геометрии, то есть бред, неизмеримый ничем; пирамида есть человеком созданный спутник планеты; и желта она, и мертва она, как луна.

Пирамида есть бред, измеряемый цифрами.

Есть цифровой ужас – ужас тридцати друг к другу приставленных знаков, где знак есть, разумеется, ноль; тридцать нолей при единице есть ужас; зачеркните вы единицу, и провалятся тридцать нолей.

Будут – ноль. (*Peterburg* 81, 327).

V svetu, ki se razkraja, ni pravih sprememb, ni nastajanja, ni razvoja, ni življenja, možni so samo trenutni prebliski, pa še ti so v glavnem izraz popačenosti (rus. *безобразие*):

Николай Аполлонович стоял у витрины и думал, что имени тяжелому безобразию – нет: безобразию, которое длилось сутки, то есть двадцать четыре часа, или – восемьдесят тысяч шестьсот стрекотавших в кармане секундочек: восемьдесят тысяч мгновений, то есть столько же точек во времени; но едва мгновение наступало и на него наступили, – секунда, мгновение, точка, – как-то прытко раскинувшись по кругам, превращалось медлительно в космический, разбухающий шар; шар этот лопался; пята ускользала в мировые пустоты; странник по времени рушился, неизвестно куда и во что, низвергаясь, может быть, в мировое пространство, до... нового мига; /.../

Да, имени тяжелому безобразию – нет! (*Peterburg* 81, 313).

Vendar groteska za razliko od absurda »pušča stvar odprto« in tako se tudi v romanu *Peterburg* proti koncu v razdelku Žerjavi/Журавли pojavi v groteskni mnogostilnosti utopični preblisk. Lirsko intonirano besedilo tega razdelka predstavi v spominu na mladost Nikolaja Ableuhova ob pomladnem motivu 'na sever letečih žerjavov' in preko motiva nebeške 'sinjine' srečanje 'z nekim otožnim', z 'otožnim in potegnjenim'. Ta »naj bi okrog njegove duše zarisal blagi pronikajoči krog in vstopil vanj« ter z mistično prikaznijo molče, brez odgovora na roteča vprašanja Nikolaja Ableuhova, napovedal odgovor nekje v bodočnosti:

Конечно же – ничего не ответит печальный, потому что и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после – через час, через год, через пять, а пожалуй, и более – через сто, через тысячу лет; но ответ – будет! (*Peterburg* 81, 318).

Andrej Beli s tako prikrito aluzijo nakazuje možnost razsvetljenja Nikolaja Ableuhova, nekakšnega pisateljevega alter ega, v napovedi drugega prihoda na Zemljo odrešenika Kristusa. Podoba Kristusa je prisotna v romanu *Peterburg* tudi v motivu 'beli domino/белое домино', ki v romanu simbolizira duhovno in npravstveno očiščenje in je postavljen nasproti rdečemu dominu' (rus. *красное домино*) kot simbolu revolucije. Te utopične prvine dobijo v Epilogu romana *Peterburg* sklepni izraz v podobi Nikolaja Ableuhova, ki živi po »eksploziji« in potikanju po Egiptu v samoti polj, travnikov in gozdov in prebira filozofa Skovorodo, torej v kronotopu, ki je že zunaj romana *Peterburg* in ki se navezuje na etično samoispraševanje in izpopolnitev literarnega lika ter »ustvarjanje novega življenja«.

## РЕЗЮМЕ

Значение и структура хронотопа в романе «Петербург» Андрея Белого обусловлены гротескной сюжетно-образной структурой произведения. Воссозданный в произведениях русской литературной традиции «петербургского текста», начатой А. С. Пушкиным и продолженной Н. В. Гоголем и Ф. М. Достоевским, образ таинственного, призрачного, мистического города становится у Андрея Белого важнейшим действующим лицом, в зависимости от которого формируется сюжетно-образная структура романа. Сюжетную пружину этой структуры образует мотив 'провокации', связанный с историей неудачного покушения на жизнь сенатора. Эта провокация лишь наглядное, действительное обнаружение глобальной провокации, атмосфера которой чувствуется во всем романе. Сам Петербург как город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, совершенная императором Петром «историческая провокация». Изображение «исторической провокации», являющейся и результатом столкновения «западной» рационалистической культуры с «восточной» духовной косностью, реализуется в романе «Петербург» как фантазмагория, исполненная мистическими губительными силами, и как торжество пошлости в «мозговой игре» обезличенных, частично овеществленных человеческих фигур. Хронотоп романа «Петербург» Андрея Белого таким образом получает значение *мрачного эсхатологического времени в пространстве тупиковой турбулентности* и структуру противопоставления «середины», «периферии» и «абсолютной периферии»

обреченного фантастического города Петербурга. Понимание относительности в оценочном истолковании хронотопа в романе »Петербург« связано с принадлежностью человеческих фигур »центру« или »периферии«. В условиях преобладания катастрофической пошлости и исчезновения человека как »икринки« в гуще »людской многоножки« человек оказывается в »абсолютной периферии« и лишается также возможности ориентироваться в пространстве и времени.

## ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «КОГДА УМИРАЮТ КОНИ...»

Изучение лексической структуры поэтических текстов на примерах конкретных стихотворений представляет интерес как в плане анализа языка и поэтики их авторов (см.: [Супрун, 1993а, 1993б, 1994, 1995а]), так и в плане поиска общих закономерностей лексического построения поэтического текста (см.: [Супрун, 1995б, 1995в, 1995г]). И творчество интереснейшего русского поэта-экспериментатора Велимира Хлебникова, изучавшееся с разных сторон, более всего, пожалуй, с позиции анализа звуковой структуры и словотворчества как наиболее характерных черт его идиостиля, – не исключение. Еще в 1922 году, сурово рецензируя очерк двадцатишестилетнего Р.Якобсона о Хлебникове, до наших дней остающийся одним из краеугольных камней хлебниковедения, задиристый двадцатисемилетний В.В.Виноградов констатировал: «Попытки установить движения словесных и образных ассоциаций в поэтическом «языковом мышлении» Хлебникова не сделано» [Виноградов 1976/1922, 464]. Это действительно интереснейшая задача.

В 1912 г. Велимир Хлебников написал стихотворение:

Когда умирают кони – дышат,  
 Когда умирают травы – сохнут,  
 Когда умирают солнца – они гаснут,  
 Когда умирают люди – песни поют.  
 (1912) № 48, с. 75

(Тексты цитируются по изданию: *В.Хлебников. Творения*. Москва: Советский писатель, 1986. Оттуда же приводятся обычно реконструированные даты написания, указываются данные издателями номера произведений и страницы).

Четверостишие было опубликовано в 1913 г. в сборнике «Дохлая луна». В том же году в сборнике «Старинная любовь. Бух лесиный» было напечатано следующее стихотворение, написанное в 1911 г.:

Люди, когда они любят,  
 Делают длинные взгляды  
 И выпускающие длинные вздохи.  
 Звери, когда они любят,  
 Наливающие в глаза муть  
 И делающие удила из пены.  
 Солнца, когда они любят,  
 Закрывающие ночи тканью из земель  
 И шествующие с пляской к своему другу.  
 Боги, когда они любят,

Замыкающие в меру трепет вселенной,  
 Как Пушкин – жар любви горничной Волконского.  
 (1911) № 38, с. 72

Приведенные краткие стихотворения Велимира Хлебникова содержательно и формально перекликаются. Приведенные издателями даты, видимо, условны, как и многое в хлебниковской хронологии и текстологии. Предполагаемая последовательность написания этих стихотворений весьма вероятна. Не из-за того, что сначала *любят*, а потом *умирают*, но из-за большей додуманности и отточенности текста «Когда умирают кони...». Приведенные стихотворения в смысловом отношении как бы параллельны: ситуации взяты различные, хотя обе – экстремальные, а может быть, – полярные: в одном тексте – *когда любят* (быть может, – когда начинают), а в другом – *когда умирают*. В обоих приведенных стихотворениях Хлебникова нет столь характерных для него неологизмов [см.: Григорьев 1986; Перцова 1995]. Идиостиль поэта находит свое выражение в других, в том числе и лексических средствах.

Характерной чертой обоих стихотворений является наличие рядов действий сопоставляемых субъектов. В обоих стихотворениях по четыре члена сопоставительного ряда. Но в стихотворении 1911 г. каждому члену ряда посвящено – трехстишие, а стихотворение 1912 г. – более лаконично, каждому элементу ряда посвящена всего одна строка. «Чем лапидарнее текст, – замечал Ю.М.Лотман, – тем весомее слово, тем большую часть данного [отображенного в тексте] универсума оно обозначает» [Лотман 1972, 86].

Стихотворение Хлебникова относится к числу наиболее значительных его творений. Не случайно, что именно оно положено на музыку С.В.Аксюком [Григорьев 1983, 132]. Не случайно отголосок этого стихотворения отразился в фронтовой строке С.Гудзенко «Когда на смерть идут – поют» [Григорьев 1983, 37]. Конечно, это стихотворение Хлебникова стало одним из источников стихотворения В.Короткевича «Калі паміраюць...», хотя бесспорен и иной подход белорусского поэта, и другие повороты в ходе его мыслей.

В период, когда было создано рассматриваемое стихотворение, в творчестве Хлебникова появились еще некоторые тексты, в которых как бы намечалась и уточнялась тема и форма произведения. Изображение боя гигантов животного царства дано в одном из текстов, предшествующих приведенным, причем этот бой не на жизнь, а на смерть и это бой за любовь, о чем напоминают и слова про *старинный брак* (ср. в названии сборника *старинная любовь*):

Слоны бились бивнями так,  
 Что казались белым камнем  
 Под рукой художника.



Олени заплетались рогами так,  
 Что казалось, их соединял *старинный брак*  
 С взаимными увлечениями и взаимной неверностью.  
 Реки вливались в море так,  
 Что казалось: рука одного душит шею другого.  
 (1910–1911) № 37, с. 72

В другом тексте той же поры в описании смерти оленя («зверья охотник копьем доконал») мельком вспоминается *любовь* или, точнее, употреблено словосочетание *глагол любви*:

Олень, олень, зачем он тяжко  
 В рогах *любви глагол несёт?*  
 (1910) № 33, Трущобы, с. 63

Любовь и смерть выступают здесь в единстве, но каждая из них еще только один из смысловых (и лексических) компонентов, а не главный компонент стихотворения «Трущобы». В стихотворении о слонах, оленях и реках темы любви и смерти в первых шести строках – о животных – получают развитие в их единении, хотя последние две строки – о реках – могут быть интерпретированы в этом ключе не без труда, возможно, как строки о воплощении могучей естественной силы, побеждающей все на своем пути.

Экстремальные жизненные ситуации любви и смерти не расчленены, а скорее объединены в тексте «Слоны бились...». В формальном плане стихотворение представляет собой синтаксический трехчлен, объединяемый выражением *так, что казались/казалось*. Но в нем еще нет синтаксически обозначенных союзным словом *когда* временных или условных ступеней, хотя элементы трехчлена подчеркиваются повторением синтаксической конструкции *SP*. Темам обета и искупления, любви и смерти посвящена написанная в 1911–1912 годах поэма («повесть каменного века») «И и Э», где эти темы тоже нераздельны.

Любопытную синтаксико-содержательную параллель к рассматриваемому стихотворению представляет собой стихотворение «Па-люди»:

Птица, стремясь ввысь,  
 Летит к небу.  
 Панна, стремясь ввысь,  
 Носит высокие каблуки.  
 Когда у меня нет обуви,  
 Я иду на рынок и покупаю ее.  
 Когда у кого-нибудь нет носу,  
 Он покупает воску.  
 Когда у народа нет души,  
 Он идет к соседнему  
 И за плату приобретает ее -  
 Он, лишенный души!..  
 (1912) № 52, Па-люди, с. 76

Объединяющий две первые фразы повтор *стремясь ввысь* в начале стихотворения и объединяющие три *когда* у – во второй половине его, вполне мотивированно разламывают текст на две части: в этом тексте главная и очень сложная мысль – о бездушном народе *на-людей*, который не стремится ввысь, а просто платит соседям за приобретаемую душу. Но, приобретая душу за плату, народ парадоксально остается лишенным души. Душа – не обувь и не воск, она не покупается. Стремление *ввысь* возвышенных для поэта *птиц* и *панн* (в ту пору он писал или готовился писать романтическую поэму »Марина Мнишек«; 1912–1913; № 203, с. 237–244) противостоит приобретательству повседневных и может быть смешных вещей; трагизм основной мысли стихотворения в том, что если нет души, пытаются ее *приобретать* у соседей, то есть душу приравнивают к ботинкам; это *приобретать* 'становиться обладателем чего-либо, обзаводиться чем-то', быть может, ненавистное поэту, подчеркнуто оппозицией *души* к *обуви* или *воску* для носа (о гротескном образе носа в русской литературе XIX в. см.: [Виноградов 1976/1929, 5–44]), которые, впрочем, нормально *покупают*, а не *приобретают*. Мысль, о безволии, а потому – жалкости бездушия, то есть отсутствия души и одухотворенности, связанная с развитием оппозиции космического величия и брэнности безвольного (ибо бездушного) тела, развивается в конце другого стихотворения:

Когда над полем зеленеет  
 Стекланный вечер, след зари,  
 И небо, бледное вдали,  
 Вблизи задумчиво синее,  
 Когда широкая зола  
 Угасшего кострища  
 Над входом в звездное кладбище  
 Огня ворота возвела, –  
 Тогда на белую свечу,  
 Мчась по текучему лучу,  
 Летит без воли мотылек.  
 Он грудью пламени коснется,  
 В волне огнистой окунется,  
 Гляди, гляди, и мертвый лег.  
 (1911–1912)

№ 44, с. 74

*Угасшее кострище* может быть отождествлено с утратой духовности, превратившейся в *золу*. Лишившись души, утратив с нею ориентировку в жизни, приходится ее *приобретать*. Или, безвольно мчась, коснуться грудью (вместилищем сердца, возможно, опустевшим местопребыванием души) пламени, окунуться в огненную волну и лечь мертвым. В формальном плане важно отметить в стихотворении дважды повторенное *когда* в началах частей сложного синтаксическ-

ого целого, временной (а не условный) характер которого подчеркивается завершающим ряд *тогда*.

А между тем уже был написан гениальный (по признанию Вячеслава Иванова) »Зверинец« (лето 1909–1911, № 195, с. 185–187), формальной приметой которого является повторение в начале почти каждой из шести десятков строк союзного слова *где*. Повтор в начале строк вообще характерен для хлебниковских стихов той поры: повторяется *я* в »Я не знаю« (1909, № 29, с. 61) и в »Я переплыл залив Судака« (1909/1910, № 30, с. 61), повторяется в начале строк *где* в »Где прободают тополя жесь« (август 1912, № 60). Появляется и *когда* в »Когда рога оленя« (1912, № 51, с. 76), ср. уже приведенные стихи №№ 44, 52. У Хлебникова есть еще несколько стихотворений, начинающихся с *когда* (которое иногда повторяется): № 17, 84, 117, 197. И появляется смелое решение – в рассматриваемых текстах по четыре раза повторяются формулы *когда они любят* и *когда умирают*.

Параллельно с разысканием синтаксической формы происходила конкретизация содержания и соответственно осуществлялся поиск необходимой лексики.

В стихотворении »Когда умирают кони...« 18 словоупотреблений. Два слова повторяются в каждой из 4 строк в составе одного и того же составленного из них сочетания слов *когда умирают*. Остальные десять слов встретились по одному разу. Все они – самостоятельные; служебных слов среди них нет. 5 глаголов (*умирают, дышат, сохнут, гаснут; поют*) и 8 глагольных словоупотреблений; 5 существительных, встретившихся по одному разу (*кони, травы, солнца, люди; песни*); 1 временное наречие (*когда*), употребленное 4 раза, выполняет здесь не только чисто грамматическую, служебную функцию; использовано 1 местоимение (*они*). Всё.

Все изменяемые слова стихотворения (14 словоупотреблений из 18) употреблены во множественном числе; 4 существительных и местоимение – в именительном падеже, подлежащие; 1 существительное – в винительном падеже, прямое дополнение. Все глаголы употреблены в форме 3 лица множественного числа настоящего времени. Можно говорить не только о лексической, но и о грамматической лапидарности текста.

Главный, повторяющийся четырежды глагол *умирают* переносит тему смерти, о которой говорилось уже в связи с рассмотрением параллелей в других текстах того же периода, в специфический **процессуальный** план (не случаен, конечно, несовершенный вид глагола). 27-летнего поэта интересует не столько сам факт смерти, сколько процесс, то есть то, что происходит во время этого процесса. Эта тема возникает в творчестве многих выдающихся писателей и мыслителей.

Простятся в качестве примера описание смерти Андрея Болконского («Война и мир» IV, I, XIV–XVI) и «Смерть Ивана Ильича».

Хлебников, таким образом, – не исключение. В «3-ем парусе» «сверхповести» «Дети выдры» описывается смерть одного из персонажей:

Костер печально догорает,  
 Пламёна дышат в беспорядке.  
 Индеец старый умирает,  
 Добыча страшной лихорадки.  
 Глава о руки упиралась  
 И дыханьем смерти волновалась.  
 (1911–1913) № 228, с. 435–6

В той же «сверхповести» целый раздел («4-й парус. Смерть Паливоды») посвящен романтическому описанию умирания славного казака (№ 228, с. 436–439).

Интерес к *умиранию* подтверждается обращением к соответствующим словам в ряде текстов Хлебникова той поры: *Немало славных полководцев, Сказавших «счастливы», умирая, знал род старинных новгородцев, В потомке гордом догорая.* (1910, Мы желаем..., № 35, с. 69); *Я умираю, я чиста; И, умирая не простила; Та, умирая, обещает...* (1912, Гибель Атлантиды, № 200, с. 218, 219); *И, умирая, стонет; Я, лебедь умирающий, клянусь; Он, умирающий, молил* (1912, Шаман и Венера, № 202, с. 235); *в битвах неустанно умирать* (1909, 1911, Маркиза Дэзес, № 223, с. 407); *Все умерло. Все умирает* (1909, 1912, Госпожа Ленин, № 224, с. 416); *Так мухи умирают на цветке – лениво и с неохотой; БАРЫШНЯ СМЕРТЬ: Я победила или умираю... Я умираю;* <Ремарка:> *Двенадцать оживают по мере ее умирания* (1915, Ошибка смерти, № 227, 426, 428).

2 из 5 глаголов, употребленных в стихотворении, являются как бы окказиональными синонимами-уточнителями к повторенному четырежды главному поливалентному глаголу *умирают*; это глаголы более ограниченной валентности – *сохнут* и *гаснут*. А два других глагола противопоставлены этому глаголу. Живое сопротивляется умиранию: кони *дышат*, а люди *поют песни*. Кто конкретно *поет песни* – впрочем не указано: те, кто умирают, или те, кто остаются. Все глаголы – в настоящем времени.

В стихотворении «Когда умирают...» все 4 существительных, являющихся подлежащими, обозначают природные объекты (включая людей): *солнца, травы, кони, люди*; 2 неживых и 2 живых. Этот сопоставительный ряд может быть включен в то важное для исследования творчества Хлебникова «выявление основных оппозиций», о котором писал В.П. Григорьев [1983, 142] или в число интуитивно определяемых словообразов, ключевых для идиостиля

Хлебникова [Григорьев 1983, 197], среди которых, впрочем, уже отмечены Григорьевым *люди* и *конь*.

Первым среди существительных названо слово *кони*. Это, быть может, самое употребительное среди названий животных у Хлебникова. Во всяком случае, в годы, предшествовавшие написанию рассматриваемого стихотворения или близкие по времени, оно употреблялось часто: *на коня он* (казак) *лихого садится И летит без передышки В говором поющие станицы* (1908, № 17, с. 51); *Свирепоки кони; Разрежет жилы коньям; Когда коня вздыбит; Не чувят кони жала ног* (1908, № 18, с. 52, 54); *Когда наших коней то бег, то рысь вспугнули их; Конь, закинув резво шею, Скакал по легкой складке бездны* (1909, № 26, с. 56); *Я сел на дикого коня* (конец 1909 – начало 1910; № 30, с. 61); *Идут взмыленные кони; И кони устало зевают* (1909–1912, № 31, с. 62); *И кони скажут говорливо* (1910; № 33, с. 63); *то телом коня, что встал, как свеча* (1910, № 34, с. 68); *На белом мохнатом коне* (1910, № 36, с. 70); *Разве ты не слышишь, что громко ржут кони?; если мой конь не догонит тени; Где мои войска, где мой конь?* (1911, № 225, с. 417; 419); *за собой я слышу топот Белоглавого коня* (1911–1912, № 198.11, с. 200); *Кони, топот, инок* (1912, Перевертень, № 57, с. 79); *Хребтом и обличьем зачем стал подобен коню* (1912, № 58.1, с. 80); *Черный конь морских степей плывет; Морские кони играют в волнах; Прижав к коню свою главу; И сумасшедшим уж конем; И нес его конь, обнажая резцы; руссы схватили коней под уздцы* (1911–1913, № 226, с. 432; 435). *Конь, кони* в этих цитатах – живые, подчеркивается телесное проявление их витальности, подвижности, связь их дикой природы с человеком. Заметим, что в тетраптихе «Люди, когда они любят» *коней* не было. Быть может, не лишена смысла параллель с выражением *кони, люди* в лермонтовском «Бородино», особенно если учесть замечание Тынянова о вхождении Пушкина «в новый строй» Хлебникова [Тынянов 1965/1928, 295].

На втором месте среди субъектов *умирания* стоят в стихотворении Хлебникова *травы*. Легко проследить, особенно для человека, стоявшего близко к природе, ассоциативную связь *кони – травы*, хотя, видимо, не только в ней дело. Для появления в стихотворении на втором месте *трав* были возможно и литературные причины. Нельзя не вспомнить, что в 1907 году впервые в виде сборника была издана в переводе К.И.Чуковского на русский язык книга стихов Уолта Уитмена «Листья *травы*», причем известно, что «влияние поэзии Уитмена сказалось на стихах русских футуристов, особенно В.В.Хлебникова» [Чуковский 1972: 753]. Но и независимо от этого слово *трава* принадлежит к довольно частым в творениях Хлебникова того периода: *И верная подруга Бросается в траву; В траву, как сон, прольется; За ним в траве бежит подруга* (1908, Скифское, № 18, с. 52, 54); *Кузнечик в кузов пуза уложил Прибрежных много трав и вер* (1908–1909, Кузнечик, № 23,

с. 55); *Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву* (1912, № 50, с. 76); *Лучше пусть цветы и травы будут нетронуты вокруг шалаша* (1912, Око, № 233, с. 510); *Знай, есть трава, нужна для мазей* (1913, Бех, № 65, с. 84); *Помята трава* (1911–1912, И и Э, № 198, с. 197); *Сон-трава качает венчики; их косою травы косим* (1911–1913, Дети Выдры, № 228, с. 434, 444); *Там сумрак, тень, утес и зной, Кусты, трава, приюты гаду; Здесь пахнут травы-медоносы И дальни черные утесы* (1911–1912, № 199.ВИ, с. 209); *Сейчас наклонялся и подымался ее белоснежный затылок над травой* (1912, 1913, Жители гор, № 234, с. 513). Травы в этих примерах при всей их природности и дикости даны все же через призму человеческого восприятия; трава объект, используемый человеком, но (в эпоху до осознания им экологической опасности) кажущийся независимым от человека. Как и конь: живой и свободный, но вместе с тем осваиваемый человеком.

В «Русском ассоциативном словаре» отмечено 4 ответа испытуемых, выдавших на стимул *трава* словесную реакцию *солнце* [Караулов и др. 1994: 170]. Быть может, если бы эксперимент был проведен в 1910 году и к тому же где-то подальше от шума городского, в тех условиях, где формировалась в детстве словесно-ассоциативная картина мира Хлебникова, таких ответов было бы и побольше, чем 0,8%. Но и так 4 ответа – значимая цифра. И потому ассоциативно вполне объяснимо в стихотворении вслед за *травами* появление *солнц*.

*Солнца* (в обоих стихотворениях во множественном числе) оказались как бы на одинаковом, предпоследнем месте. В стихотворении о любви – перед *богами*, а в стихотворении об умирании – перед *людьми*. Связь человека и солнца присуща творениям Хлебникова: *Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы солнце И жилу моей руки соединила общая дрожь. И далее: Но я хочу, чтобы, когда я трепещу, общий трепет приобщился вселенной. / И я хочу верить, что есть что-то, что остается, / Когда косу любимой девушки заменить, напр<имер>, временем. / Я хочу вынести за скобки общего множителя, соединяющего меня, / Солнце, небо, жемчужную пыль* (1909; № 29, с. 61). Хлебниковское солнце, естественно более независимо от человека, чем кони и травы. Независимость нарастает. Контраст солнца и ночи видим в строке: *Нас скрыла ель – при солнце ночь* («Змей поезда», № 4, с. 69); ср. также: *Солнце дымом окружить* («И и Э», 1911–1912, № 198.14, с. 201). Космическая природа солнца конкретизируется в представлении о множественности солнц. Мысль о множестве солнц и об их умирании развивается в «Детях Выдры» (1911–1913): *Три солнца стоят на небе – стражи первых дней земли. <...> Одно белое солнце, другое, меньшее, – красное с синеватым сиянием кругом и третье – черное в зеленом венке. <...> Встав на умершее солнце, они, подняв руку, поют кому-то славу без слов. Затем Сын Выдры, вынув копьё и шумя черными крылами, темный, смуглый,*

главы кудрями круглый, ринулся на черное солнце, упираясь о воздух согнутыми крыльями, – и то тоже падает в воды <...> Земля сразу темнеет. <...> одинокое солнце закатывается в грустных облаках. <...> Сын Выдры говорит, показывая на белое солнце: «Это я!» (№ 228, с. 431 – 432). В «орочонской повести» «Око» (1912; № 233, с. 509) также встречается мотив угасающих солнц: Он поет о каких-то **двух солнцах**, убитых предком. Будто они упали в море и погасли, а третье осталось, и всем стало легче жить. Разве могут быть **три солнца**? Но все-таки сказочно прекрасное зрелище того, как гибнет каменное солнце от легкого стрелка. Как шипело море! Сколько брызг летело во все стороны! Как брошенные головни, гасли в воде громадные солнца. Это было вот так (берет из костра головню и привешивает к березе, висящей над рекой; стреляет из лука и головня падает в воду). Ночью это было бы еще восхитительнее. Но может ли солнце быть ночью? Почему не может: ведь голубые глаза любящего – это солнце днем, а влюбленные глаза черного цвета – солнце ночью. Ср. также: дальние ли объятия смерт<и> **солнца** (1912, № 235, 514); Темен от **солнца** могильник («Скифское» № 18, с. 52); Лишь только **солнце** ляжет, В закате догорая («И и Э», 1911–1912, с. 204); жена, облеченная в **солнце** и только его (1909, 1911, Маркиза Дэзес, № 223, с. 409); А **солнце-ремень** по морям и широтам Скользит голубым поворотом («Дети Выдры», № 228, 1911–1913, с. 444).

Последний компонент поэтического четырехчлена субъектов умирания – **люди**. Естественно, люди нередко упоминались в творчестве Хлебникова той поры: ...городские **люди** к цвету папки («Вам», 1909, № 26, с. 58); И **люди** ужаснулись; И **люди** раскаялись (1909–1910, № 29, с. 61); Где наряды **людей** баскующие; Где **люди** ходят насупившись и сумные; носорог... не скрывает своего презрения к **людям** («Зверинец» 1909, 1911, № 195, с. 185, 187); **люди** молились журавлю («Журавль», 1909, № 196, с. 192); Кротким **людям** страшны сети; Вопреки **людей** обычаю, Всюду спутник, здесь и там («И и Э» 1911–1912, № 198, с. 198, 199); А **люди** были таинственны и горды (1912, Око, № 233, с. 509); Сквозь трупы, сквозь сонмы смущенных **людей**; Мы **люди** мира и торговли; нагие **люди** выбегают; Мы **люди** войны и удара; Таких **людей** я с ног сшибал; кость или изъян Есть у **людей** и у обезьян («Дети Выдры», № 228, 1911–1913, с. 435, 436, 441, 444, 451). Если выбрать лишь определения, данные **людям**, возникает пёстрая картина их разнообразия в хлебниковской поэзии: городские, баскующие, сумные, кроткие, таинственны и горды, смущенные, нагие; люди мира и торговли, люди войны и удара; разнообразие усугубляется, если всмотреться в предикаты: папки к цвету, ужаснулись, раскаялись, ходят насупившись, молились, выбегают. Но все они, люди, одинаковы перед смертью и умиранием. И объединяет их духовное: когда умирают люди – поют песни. В тексте «Когда умирают кони» люди оказались в заключительной строке, а другой (может быть, более ран-

ний) тетраптих с них начинается: с людей начинается и людьми кончается.

Пятое существительное – обозначение продукта духовной деятельности – *песни*. Оно, естественно соотносится с людьми – создателями и носителями песен. Слова *песнь, песня, песни* нередко встречались в стихах Хлебникова: *Чтоб человеку человек был звук миров, был песнью слышен* (1911–1912, № 45, с. 74); *Румынкой, дочерью Дуная, Иль песнью лет про прелесть польки, – Беу в леса, ущелья пропасти И там живу...* (1912, № 54, с. 77); *И с песнью живую Несутся кузнечики* (1911–12, № 198, с. 197); *Военная песнь, греми же все ближе!* (1911–1912, № 199, с. 214); *Песня битв – удар весла; как песнь жаворонка, которая постепенно переходит в стук мечей и шум сечи, и голоса победителей, донеслась до него ликующая казацкая песнь* (1911–1913, «Дети Выдры», № 228, с. 434, 439); *всё это передала бы в страстной песне* (1912, «Око», № 233, с. 509). Можно заметить, что чаще используется Хлебниковым традиционно-поэтический вариант *песнь*. Умирание человека понимается в стихотворении, как и в других текстах Хлебникова, не как часть естественной жизни природы и не обязательно как результат межчеловеческого насилия, но как процесс, связанный с социальной и духовной жизнью человека, олицетворяемой песнью.

Названный главный глагол стихотворения *умирать*, связанное с ним наречие *когда*, употребленные четырехкратно и четыре существительных – названий субъектов умирания *кони, травы, солнца, люди* являются довольно характерными, во всяком случае частыми словами в лексиконе Хлебникова. Часто употребляется также пятое существительное *песни*. Несколько реже встретились в хлебниковских текстах остальные четыре глагола из стихотворения, манифестирующих или сопровождающих процесс умирания: *гышать, сохнуть, гаснуть, петь*: *повсюду гышит новый зверь* (1909, 1911, «Маркиза Дзэс», № 223, с. 413); *Пламя гышат в беспорядке* (1911–1913, «Дети Выдры», № 228, с. 435); *Мы летели, мы гышали* (1915, «Ошибка смерти», № 227, с. 425); *СКАЗЧИЧ-МОРОЧИЧ (поет, пользуясь как струнами ветвями березы)* (1908, «Снежимочка», № 221, с. 381); мысль и слова о гаснущих солнцах содержится в уже приведенном фрагменте из «орочонской повести» «Око» (1912; № 233, с. 509): *гасли в воде громадные солнца*; ср. и производные от названных глаголов: *угас уже зой; Угас, угас Последний луч. Настал уж час Вечерних туч* («И и Э», 1911–1912, № 198, с. 197, 201); *засохшее дерево* (1912, № 50, с. 76).

В каждом стихотворении четырежды повторяется *когда*, но предикат резко различается: *любят* и *умирают*. Субъекты в стихотворении о любви (или о любовях) стоят на первом месте во всех четырех предложениях, а в стихотворении об умирании поставлены после предикатов. При этом на первом месте оказывается повторяющаяся



временное соотносительное слово *когда*, что безусловно придает определенный дополнительный смысловой ритм, подчеркивая единообразие всех строк.

Есть некоторое сходство в наборе субъектов (два субъекта из четырех совпадают), хотя несовпадающие субъекты естественно различаются: *кони – звери* и особенно *травы – боги*. Один из совпадающих субъектов – *люди* занимает различное, но в обоих случаях существенное место в сопоставительном ряду: стихотворение о любви начинается с *людей*, а в стихотворении об умирании – строка о *людях* венчает стихотворение. *Люди* во втором стихотворении оказались как бы на том месте, где в стихах о любви были *боги*. Боги – любят, а умирают – люди.

Стихотворение «Люди, когда они любят...» включает 55 словоупотреблений; 3 слова (*когда, любят, они*) встретились по 4 раза в составе повторяющегося сочетания *когда они любят*; союз *и* употреблен трижды, предлоги *в* и *из*, а также причастие *делающие* и прилагательное *длинные* – по 2 раза. Остальные 32 слова встретились по одному разу. В их числе – 23 существительных (*боги, взгляды, вздохи, Волконского, вселенной, глаза, горничной, другу, жар, звери, земель любви, люди, меру, муть, ночи, пены, пляской, Пушкин, солнца, тканью, трепет, удила*), 5 причастий (*закрывающие, замыкающие, выпускающие, наливающие, шествующие*; шестое причастие *делающие* встретилось 2 раза), местоимение *своему*, союз *как*, предлоги *к, с*. Обращает на себя внимание, что в стихотворении лишь один глагол *любят*, употребленный, правда, четырежды и только одно прилагательное (*длинные*), употребленное дважды. В стихотворении из 40 словоупотреблений словоизменяемых слов 27 употреблены во множественном числе; это, конечно, много (обычно, в русских текстах множественное число употребляется в четверти случаев), но относительно меньше, чем в первом тексте. В этом стихотворении 6 существительных обозначают лиц (в том числе два собственных имени, точнее фамилии): *люди, другу, боги, Пушкин, горничной, Волконского*; одно – животных: *звери*; 7 – части живых существ, их действия и состояния: *взгляды, вздохи, глаза, пляской, трепет, жар, любви*; 2 – связанные с живыми субъектами явления: *пены, муть*; 2 – артефакты: *удила, тканью*; 1 – конструкт: *меру*; 4 слова обозначают реальные объекты мира и состояния: *солнца, земель, вселенной, ночи*.

По мнению Романа Якобсона, в поэтической речи встречается «тенденция к безглагольности»; опыты по безглагольному построению текста осуществлял и Хлебников. Среди методов обезглаголивания, характерных для Хлебникова, Роман Якобсон на первое место ставил такой: «Действия предмета представляются в форме деепричастия или причастия» [Якобсон 1979/1921, 326]. И приводил среди приме-

ров, быть может, как самый характерный факт (во всяком случае – самый длинный пример), рассматриваемое стихотворение о любви. Причастия используемые в тексте, произведены от общего глагола делания (*делающие*), а также от глаголов, связанных с тем или иным пространственным перемещением объектов: *шестьвующие, замыкающие, испускающие, наливающие, закрывающие*. Едва ли употребление таких причастий могло в самом деле привести к обезглаголиванию: всё же глагольность этих причастий слишком очевидна. Быть может, тут дело не столько в обезглаголивании текста, сколько в »обезличивании« его, той смене точек зрения, которая, являясь характерной для композиции Хлебникова, в других случаях находила выражение в смене глагольных времен [Успенский 1994/1973, 242–245]. Талантливый стихотворец-экспериментатор искал таким способом возможность, переходя от личного к не-личному выражению действий и состояний, хотел сместить определенные акценты в описании действий...

Стихотворение »Люди, когда они любят...« обладает специфической грамматической чертой: в нем, как уже отмечено, лишь один, правда, четырежды повторенный глагол на 55 словоупотреблений, в то время как в лаконичном »Когда умирают...« 5 глаголов, встретившихся 8 раз, на 18 словоупотреблений, которые содержатся в тексте. Единственный употребленный в стихотворении »Люди, когда они любят...« глагол *любят* принадлежит к кругу глаголов чувств (или физиологических актов). Последнее, телесное значение глагола встречается у Хлебникова (ср.: *Стенал я, любил я, своей называл* № 16, с. 50; *Любите, нежные, парней, Любимы ими будьте, девы* № 199, с. 206; *Любите, любите друг друга проворно* »Шаман и Венера«, № 202, с. 235; *Она шепнула ему на ухо: »Покажи мне, что как любят... Я не знаю«. Он молчал. – Ты сердисься? – голос ее сделался нежнее. – Скажи мне, – усмехнулась она, – что нужно делать? – Слушай, сказала она, дрогнув, – прости меня. Я была права. – Я тебя люблю, – вдруг прошептала она, осыпая поцелуями его голову. – Наклонись же ко мне, приголубь меня, наклонись, как небо над землей.* »Жители гор« № 234, с. 513). На употребление слова именно в этом значении может указывать соположение в ряду субъектов действия »любить« в стихотворении *людей* и *зверей*; показательно в этом плане и сравнение любви »замыкающих в меру трепет вселенной« (вероятно, античных, языческих) богов с Пушкиным. В 1907 году вышло первое полное издание »Записок о Пушкине« его лицейского друга И.И.Пущина [Пущин 1988/1907, 50–51], в которых рассказано, как однажды, направляясь по дворцовому коридору слушать полковую музыку, лицеист Пушкин в темноте бросился целовать фрейлину императрицы В.М.Волконскую, приняв княжну за ее (или, по сведениям П.К.Губера [1990/1923, 44–45], фре-

йлины Е.П.Валуевой) горничную Наташу, которой может быть было посвящено стихотворение «К Наташе», а возможно и откровенный набросок «Недавно тихим вечерком...» Реминисценция текстов Пушкина и Пущина не только ставит Пушкина в ряд с богами, но и напоминает о *жаре любви* юного поэта и крепостной девушки. Думается, что именно полнота и множественность значений глагола *любить* имелаась в виду в строках Хлебникова:

А также в предмете «русский язык»

Прошли ли

Спряжение глагола «люблю»?

(1910)

№ 11, Крымское, с. 49

«Упразднение границы между реальными и фигуральными значениями – характерное явление поэтического языка», – писал Якобсон в брошюре о Хлебникове [Якобсон 1979/1921, 315]. Именно такое слияние значений слова *любовь* характерно для написанной в 1911–1912 гг., то есть в одно время с текстами разбираемых стихотворений, «повести каменного века» – поэмы «И и Э» (№ 198, стихи 11, 13, 14, 20, с. 196–204). Но для стихотворения «Когда умирают...» характерно, пожалуй, прямое, а не переносное употребление практически всех слов.

Лексическая семантика словника стихотворения о любви или о любвах – это обозначения людей и вообще живых существ на фоне скупой называемых явлений «неживой природы». Единственное прилагательное *длинные* – относится тоже к кругу обозначения пространственных представлений, как и пять причастий. Пространственные отношения передаются и предлогами *в, из, к, с*. Выражение в тексте времени, другой формы существования мира сосредоточено в четырежды употребленном временном (и вместе с тем вневременном) союзном слове *когда* и в настоящем (то есть немаркированном) времени всех темпорально изменяемых слов (7 использований причастий и 4 глагольных словоупотребления), то есть время, в отличие от пространства, дается не в лексике, а в грамматике. В стихотворении об умирании пространство совсем не выражено.

Вознесенский спустя полсотни лет после смерти Хлебникова в заголовке стихотворения призывал «живите не в пространстве, а во времени» и даже констатировал:

Умирают – в пространстве.

Живут – во времени.

1975

(2, 289)

В универсуме Хлебникова было несколько иначе: жили (и любили) в пространстве, а умирая оказывались как бы вне пространства и вне времени. Но сам Хлебников в отличие от тех, кто населял

этот универсум жил, быть может, вне пространства и времени, а остался жить во времени.

»Великая неудача Хлебникова, – писал Тынянов, – была новым словом поэзии« [Тынянов 1965/1928, 288]. Вероятно, он был прав. Но ведь не из одних удач складывается судьба любого, самого великого поэта. И не только из неудач состоял поэтический эксперимент Хлебникова. Напротив, не могло не быть в его поэзии удач. И может быть »Когда умирают...« – как раз такая удача, делающая творчество поэта-будетлянина новым словом русской поэзии.

#### ЛИТЕРАТУРА

- ХЛЕБНИКОВ Велимир. Творения. Общая редакция М.Я.Полякова. Составление, подготовка текста и комментарии В.П.Григорьева и А.Е.Парниса. Москва: Советский писатель, 1986. 736 с.
- ВИНОГРАДОВ В.В. [Рец. на кн.:] Р.Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. 1921 г. Типография »Политика« в Праге, 68 с. // Виноградов В.В. Избранные труды / Поэтика русской литературы. Москва: Наука, 1976, с. 463–464.
- ВИНОГРАДОВ В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский / Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя »Нос« // Виноградов В.В. Избранные труды / Поэтика русской литературы. Москва: Наука, 1976, с. 5–44.
- ВОЗНЕСЕНСКИЙ Андрей. Живите не в пространстве, а во времени... // Вознесенский Андрей. Собрание сочинений в 3 т. / Том 2. Москва: Художественная литература, 1984, с. 289.
- ГРИГОРЬЕВ В.П. Грамматика идиостиля. В.Хлебников. Москва: Наука, 1983. 225 с.
- ГРИГОРЬЕВ В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. Москва: Наука, 1986. 255 с.
- ГУБЕР П.К. Дон-Жуанский список Пушкина / Главы из биографии. Петербург: Издательство »Петроград«, 1923. 287 с. Репринтное издание: Москва: Издательство стандартов, 1990.
- КАРАТКЕВИЧ Уладзімір, Калі паміраюць... // Караткевіч Уладзімір. Мая Илияда / Вершы. Минск: Беларусь, 1969, с. 59–60.
- КАРАУЛОВ Ю.Н., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. Русский ассоциативный словарь. Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. Москва: Помовский и партнеры, 1994. 224 с.
- ЛОТМАН Ю.М. Анализ поэтического текста / Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
- МАЯКОВСКИЙ В.[В.] В.В.Хлебников // Маяковский В.[В.] Полное собрание сочинений в 13 т. / Том 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. Москва: ГИХЛ, 1959, с. 23–28.
- ПЕРЦОВА Н.[Н.] Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau 1995. 560 с.

- Пуцин И.И. записки о Пушкине // И.И.Пуцин. записки о Пушкине. Письма. Москва: Художественная литература, 1988, с. 29–76.
- СУПРУН А.Е. Лексическая структура стихотворения Б.Л.Пастернака «Нобелевская премия» // *Studia slavica savariensia* [Szombathely], 1993a, 1, с. 3–12; Лексическая структура стихотворения Анны Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед» // *Studia slavica savariensia* [Szombathely], 1993, 2, с. 57–69; О лексической структуре «Телефона» Корнея Чуковского // *Studia slavica savariensia* [Szombathely], 1994, 1, с. 72–81; Лексическая структура стихотворения Владимира Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» // *Русский язык и литература в школах Кыргызстана*, Бишкек, 1995a, № 4 (209), с. 96–205.
- СУПРУН А.Е. Повтор в лексической структуре текста // *Язык – система. Язык – текст. Язык – способность* / К 60-летию Ю.Н.Караулова. Москва [ : Институт русского языка им. В.В.Виноградова, 1995b, с. 133–141; Лексическая структура текста в ее соотношении с грамматической // *Rusística Española* / Научный журнал по проблемам русского языка и литературы. Madrid. 5 / 1995в, с. 13–22; Лексическая структура текста и лексическая синтагматика // *V nemzetközi szlavisztikai napok 1994* / Международные дни славистики. 1. kötet. Szombathely, 1995, с. 55–62.
- Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Статьи. Москва: Советский писатель, 1965, с. 283–298.
- УСПЕНСКИЙ Б.А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции / Успенский Б.А. Избранные труды / Том II. Язык и культура. Москва: Гнозис, 1994, с. 242–245.
- ЧУКОВСКИЙ К.И. Уитмен Уолт // *Краткая литературная энциклопедия* / том 7, с. 749–753.
- ЯКОБСОН Р. Новейшая русская поэзия / *Набросок первый: Подступы к Хлебникову* // Jakobson R. Selected Writings. V. On Verse, Its Masters, and Explorers. The Hague; Paris; Neč York: Mouton Publishers, 1979, p. 299–354.



## O SONETIZMU LEOPOLDA STAFFA

Članek obravnava na klasičnem (Mickiewiczzevem) sonetnem vzorcu temelječi sonetizem Leopolda Staffa in odmike od tega vzorca tako glede verzifikacije kot glede cikličnosti.

The paper deals with the sonnet production of Leopold Staff, which is based on the classical (Mickiewicz's) sonnet pattern, and with deviations from this pattern, i.e., with respect to its versification as well as to its cyclic character.

Ob nastopu mladopoljskega sonetista Leopolda Staffa (1878–1957), sodobnika slovenske moderne, je imel poljski sonet že nad tristoletno zgodovino. Začela se je s tremi izvirnimi soneti renesančnega pesnika Jana Kochanowskega (1530–1584), natisnjenimi v letu njegove smrti v zbirki *Igračke* (Fraszki, 1584). Spesnjeni so v silabičnih enajstercih, s cezuro po petem zlogu (5+6), ki jo je uvedel Kochanowski. Različna razvrstitev rim razodeva vpliv bogatega italijanskega renesančnega sonetizma, ki ga je poljski pesnik spoznal v mladosti med študijem v Padovi in Bologni. Poleg najpogostejšega italijanskega vzorca *abba abba cdc dcd* sta tu še dve manj znani varianti: *abba abba cde dee* in *abba cddc efef gg*. Posebno zanimiva je zadnja varianta, realizirana kot primer galantne dvorne poezije v sonetu *Za gospo*.

## Do Paniej

Imię twe, pani, które rad mianuję,	a
Najdziesz w mych rymiech często napisane,	b
A kiedy będzie od ludzi czytane,	b
Masz przed inszymi, jeśli ja co czuję,	a
Bych cię z drogiego marmuru postawił,	c
Bych cię dał ulać i z szczerzego złota	d
(Czego uroda i twa godna cnota),	d
Jeszcze bych cię czci trwalej nie nabawił.	c
I mauzolea, i egiptskie grody	e
Ostatniej śmierci próżne być nie mogą;	f
Albo je ogień, albo nagłe wody,	e
Albo je lata zazdrościwe zmogą;	f
Sława z dowcipu sama wiecznie stoi,	g
Ta gwałtu nie zna, ta się lat nie boi	g

Od italijanskih renesančnih vzorcev se ta sonet odmika s štirimi rimami v kvartetah in s končnim dvostišjem (to velja tudi za drugi sonet), zaradi katerega so do nedavnega tema sonetoma zmotno pripisovali vpliv Ronsardove pesniške šole, ki da jo je Kochanowski spoznal med svojim bivanjem v Parizu (Pszczółowska

1993: 10–11). Za francoski renesančni sonet je namreč značilno dvostišje sredi drugega dela soneta (8+6), ne pa na koncu.

Kot francoski so veljali tudi soneti (šest po številu), ki jih je mlajši sodobnik Kochanowskega Mikołaj Sęp Szarzyński (1550–1581) postavil na začetek svoje refleksivne lirike v zbirki *Ritmi ali poljske pesmi*, objavljene posmrtno 1601. Končujejo se z dvostišji, v kvartetih pa sta le po dve rimi, tako kot v drugem od sonetov Kochanowskega.

V 17. stoletju se je pod vplivom francoskega aleksandrizma v sonetih nekaterih manj znanih poljskih pesnikov namesto enajsterca pojavil trinajsterec, tako celo v prvem prevodu treh Petrarkovih sonetov (1630). Toda glavni pesnik poljskega baroka Jan Andrzej Morsztyn (1613–1693) je svojih petindvajset erotičnih sonetov zgradil izključno iz enajstercev s cezuro po petem zlogu (5+6), ki se v kvartetih največkrat rimajo *abba baab*.

Osemnajsto stoletje ni dalo novih sonetnih vzorcev. Renesančna in baročna tradicija je zamrla, maloštevilni soneti razsvetljenske dobe so pod vplivom francoske kulture spesnjeni v trinajstercih. Prerod je nastal z romantiko. Sprva so se v sonetih mladega Seweryna Goszczyńskiego (1801–1876) poleg enajstercev pojavili osemzložni verzi, vendar se niso uveljavili. Klasični vzorec poljskega soneta je ustvaril Adam Mickiewicz (1798–1855) z zbirko štiridesetih sonetov (*Sonety*, 1826), ki jo sestavljata ciklus ljubezenskih (t. i. odeških) sonetov in ciklus *Krimski soneti*. Kot že prej objavljeni sonet *Spomin* (Przypomnienie, 1818) so vsi zgrajeni iz silabičnih trinajstercev s cezuro po sedmem zlogu (7+6) in s samimi ženskimi rimami, sicer pa v obliki in v prvem ciklu tudi v ljubezenski motiviki posnemajo Petrarkove sonete: v tem ciklu sta v kvartetih po dve oklepajoči rimi *abba abba* in tudi v tercetih le po dve rimi v različnih prepletih, v enem sonetu pa so tri rime. Tu je kot primer naveden sonet *Resignacija*, ki ga je Prešeren prevedel v nemščino (*Illyrisches Blatt* 1833).

#### Rezygnacja

Nieszczęśliwy, kto próżno o wzajemność woła,	a
Nieszczęśliwszy jest, kogo próżne serce nudzi,	b
Lecz ten u mnie ze wszystkich nieszczęśliwszy ludzi,	b
Kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła.	a
Widząc jaskrawe oczy i bezwstydne czoła,	a
Pamiętkami zatruiwa rozkosz, co go ludzi;	b
A jeśli wdzięk i cnota czucie w nim obudzi,	b
Nie śmie je przekwitłym sercem iść do stóp anioła.	a
Albo drugimi gardzi, albo siebie wini,	c
Minie ziemiankę, z drogi ustąpi bogini,	c
A na obiedwie patrząc żegna się z nadzieją.	d
I serce ma podobne do dawnej świątyni,	c
Spustoszałej niepogód i czasów koleją,	d
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją.	d



Sonetna struktura je v obeh ciklih klasična: 4+4+3+3. V prvem ciklu je izjema hemistih v 14. verzu zadnjega soneta *Opravičilo* (Ekskuza). Odstopanja od petrarkistične norme je bolj opazno v ciklu Krimskih sonetov, kjer imata soneta *Morska tišina* in *Vihar* v kvartetah po štiri rime: *abba cddc efg efg*, dialogiziranemu sonetu *Pogled na gore s Kozlovskih step* pa je dodan prvi del 15. verza. To pa seveda ne pomeni, da v tem ciklu niso v večini vzorčni soneti, kakršen je *Akermanske stepe*.

#### Stepy akermańskie

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,	a
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi;	b
ród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,	b
Omijam koralowe ostrowy burzanu.	a
Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;	a
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;	b
Tam z dala błyszczą obłoki? – tam jutrzeńka wschodzi?	b
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.	a
Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,	c
Których by nie dościgły źrenice sokoła;	d
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,	c
Kędy wąż śliską pierś dotyka się ziola.	d
W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawe,	c
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!	d

Zgoraj navedeno priča le o Mickiewiczovem občutku za odprtost soneta tako glede tematike (Orient) kot glede strukture in razvrstitve rim. Takšen občutek je nedvomno imel že Kochanowski, saj so v njegovih treh sonetih tri različne variante rim, in takšen odnos do te pesniške forme potrjujejo tudi nadaljnje spremembe poljskega soneta. Kaže se v razširjanju tematike v zvezi z zgodovinskimi dogodki (poljske vstaje) in z družbenimi spremembami (vloga mest) kot tudi v oblikovnih variantah in v novi verzifikaciji.

Navdušenje mladega pesniškega rodu za Mickiewiczeve sonete in množično posnemanje le-teh je utrdilo vlogo silabičnega trinajsterca kot klasičnega sonetnega verza. Čeprav je s ponatisom pozabljene renesančne in baročne lirike v 19. stoletju prišel v evidenco tudi sonetni vzorec z enajsterci, je bil ta verz tudi poslej bolj redek, vendar ga je – poleg trinajsterca – uporabljal tudi Juliusz Słowacki (1809–1849). V obeh primerih najdemo v kvartetah novo varianto – tri rime, v tercetah pa dve rimi: *abba acca ded eed*. Sredi 19. stoletja se je v zvezi s trinajstercem pojavil silabični dvanajstec (7+5) z moško klavzulo, proti koncu stoletja, že v dobi mlade Poljske, pa je Jan Kasprówicz (1860–1926) v zbirki 40 sonetov *Iz koč* (*Z chałupy*, 1892) vpeljal v sonet silabični deseterec (4+6) obenem z novo, kmečko tematiko. Pomemben poseg v strukturo poljskega soneta je bilo uvajanje silabotonizma. Težnja po ritmizaciji, ki se je pokazala že konec 18. stoletja, se je v romantiki pod vplivom ljudske pesmi okrepila in se začela uveljavljati tudi v sonetu. Desetzložnim verzom (4+6) v trohejih in hiperkatalektičnih anapestih, ki so bili zaradi poljskega naglaševanja besed na predzadnjem zlogu najbližji silabotonizmu, so sledili med

drugim jambski petstopični verzi (4+7) v enem od sonetov Marje Konopnicke (1842–1910) iz njene zadnje, izrazito melodične lirske zbirke *Italija* (1901).

Leopold Staff je torej imel za svoje sonetopisje na voljo kar precej domačih vzorcev, odločil pa se je za klasični Mickiewiczev sonet. Veliko večino svojih sonetov – vseh je nad 250 – je zgradil iz silabičnih trinajstercev, pri tem pa do neke mere upošteval tudi nove poetike, ki so se zvrstile med njegovo dolgoletno ustvarjalnostjo. Sonetov ni objavljajl posebej, temveč jih je uvrščal med druge pesniške enote (vseh je ok. 1700) v različnem številu v posameznih zbirkah. Zbirka *Sanje o moči* (Sny o potędze, 1901) vsebuje 21 sonetov, *Dan duše* (Dzień duszy, 1903) – 31, *Mordrim pticam* (Ptakom niebieskim, 1905) – 12, *Cvetoča veja* (Gałąź kwitnąca, 1908) – 32, *Nasmehi ur* (Uśmiechy godzin, 1910) – 14, *V sencu meča* (W cieniu miecza, 1911) – 32, *Labod in lira* (Łabędź i lira, 1914) – 37, *Mavrica solz in krvi* (Tęcza łez i krwi, 1918) – 4, *Poljske stezice* (cieżki polne, 1919) – 18, *S sovjim peresom* (Sowim piórem, 1921) – 23, *Šivankino uho* (Ucho igielne, 1927) – 17, *Visoko drevje* (Wysokie drzewa, 1932) – 6, *Mrtvo vreme* (Martwa pogoda, 1946) – 4. Brez sonetov so zbirke *Hraneč se med poletom* (Żywiąc się w locie, 1922), *Barva medu* (Barwa miodu, 1936), *Trsje* (Wiklina, 1954) in *Devet muz* (Dziewięć muz, 1958).

Za sonete v prvi Staffovi pesniški zbirki kot tudi za nadaljnje po klasičnem vzorcu spensjene sonete je poleg silabičnega trinajstera s samimi ženskimi klavzulami značilno ujemanje sintaktičnega segmenta s koncem verza in klasična kompozicija 4+4+3+3. (V bogatem poljskem sonetizmu te dobe se je pojavil tudi francoski tip 4+4+6 z varianto 4+6+4 in še številne druge sonetne kompozicije). V razvrstitvi rim pa se Staff manj zvesto drži klasičnega domačega vzorca (varianete so že pri Mickiewiczu): poleg dveh oklepajočih rim sta pri Staffu v kvartetah pogosto dve prestopni rimi; še večjo sproščenost predstavljajo štiri prestopne ali oklepajoče rime v kvartetah, v tercetah pa tri v najrazličnejših kombinacijah, večkrat s končnim dvostišjem.

Takšno klasičnost in hkratno modernizacijo naj ponazori uvodni programski sonet *Kovač*.

Kowal

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,	a
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,	b
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych	a
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.	b
Grzmotem młota w nią wałę w radosnej otusze,	c
Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,	d
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,	c
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.	d
Lecz gdy ulegniesz, serce, pod młota żelazem;	e
Gdy pęknieš, przeciw ciosom stali nieodporne:	f
W pył cię rozbiją pięści mej gromy potworne!	f
Bo lepiej giń, zmiążdżone cyklopowym razem,	e
Niżbyś żyć miała własną słabością przekłętą,	g
Rysą chorej niemocy skażone, pękniętą.	g

Po starejših zgledih, še bolj pa pod vplivom novih smeri se Staffovi soneti večkrat odmikajo od klasične oblike glede verzifikacije. Tak odmik predstavlja silabični trinajsterec z moško klavzulo (7+5), to je dvanajsterec v zvezi s trinajstercem. Moška rima je v poljskem jeziku zaradi njegove paroksiteze redka, možna samo na enozložnicah. Klasicistična poetika jo je obravnavala kot manj vredno, v dobi mlade Poljske pa je bila zaradi teženj po svobodnejšem verzu bolj upoštevana. Staff je svoje jezikovno mojstrstvo dokazal že v prvi pesniški zbirki tudi s pesmijo *Vihar* (Burza), sestojéčo iz 60 šestnajstzložnih silabičnih verzov (8+8) s samimi moškimi klavzulami in z enozložnicami pred cezuro po osmem zlogu. V sonet je moško klavzulo prvič uvedel v zbirki *Cvetoča veja* in jo nato še večkrat uporabil, med drugim v sonetu *Curriculum vitae* (1911).

Curriculum vitae

Dzieciństwa mego blady, niezaradny kwiat	a
Oslaniały pieszczące, cieplarniane cienie.	b
Nieśmiałe i lękliwe było me spojrzanie	b
I stawiając krok cudzych czepiałem się szat.	a
Młodość ma pierwsze skrzydła swe wysłała w świat,	a
Kiedy nad wiosnę miłsze zdały się jesienie.	b
Więc kochałem milcznie, wspomnienie, westchnienie	b
I plotłem chmurom wieńce z swych kwietniowych lat.	a
Dopiero od posągów, od drzew i od trawy,	c
Z krórymi żyłem długo wśród dalekich dróg,	d
Nauczyłem się prostej, pogodnej postawy.	c
I kiedym, stary smutku dom zburzywszy w gruzy,	e
Uczynił z siebie jeno wschodom słońca próg,	d
Rozumie mnie me serce i kochają Muzy.	e

V vseh teh primerih je opazna močna ritmizacija v jambski meri ob prepletu šeststopičnega hiperkatalektičnega jamba (7+6) s šeststopičnim jambom (7+5).

Za trinajstzložnimi verzi so v Staffovih sonetih po številu na drugem mestu enajstzložni, silabični in silabotonični. Že v pesniški zbirki *Dan duše* je šest sonetov v obliki, kakršna se je v raznih variantah ohranila od poljske renesanse preko baroka in romantike do konca 19. stoletja, do dobe Mlade Poljske. Pri Staffu imajo soneti iz silabičnih enajstercev s cezuro po petem zlogu (5+6) po dve prestopni ali oklepajoči rimi v kvartetih in po tri različno prepletene rime v tercetah. V zbirki *Cvetoča veja* so v dveh sonetih – *Milina noći* (Słodycz nocy) in *Kdo pozna ljubezen?* (Kto miłość zna?) poleg ženskih tudi moške klavzule, torej povezava enajstercev (5+6) z deseterci (5+5). Za vse doslej omenjene enajsterce je značilna težnja po jambizaciji, tu pa je že pravi silabotonizem – povezava petstopičnega hiperkatalektičnega jambskega verza s petstopičnim (z redkim odstopanjem od norme).

Kto miłość zna?

Kto miłość zna? Kto, duszą obłąkany,	a
Wypił zabójczy i najślodszy jad,	b
A z martwych ożył nim, jak rosą kwiat?	b
Kto ssał miód z krwawych ust serdecznej rany?	a
Kto oddał wszystko, żebrakiem być rad,	b
Kto niewolnikiem sprzedał się w kajdany,	a
A został królem wszech gwiazd obwołany	a
I zdobył nowy, nieodkryty świat?	b
Kto w przepaść rzucił się bez den, bez den,	c
A wpadł w róż obłok na zawrotny sen,	c
Którym odurza woń upojna, miękka?	d
Kto, pokorniejszy od przydrożnych ziół,	e
Pod stopy padał czołem w pył, a czuł,	e
Że się najwyżej wznosi, kiedy klęka?	d

Močno ritmizirani so tudi enajsterci v osmih sonetih Staffove zbirke iz leta 1921, kjer se poleg jamba pojavlja daktil (v zvezi s trohejem). Največ (dvanajst) v enajstercih spesjenih sonetov je v zbirki *Šivankino uho*. To kaže – hkrati v upadanju skupnega števila Staffovih sonetov v dvajsetih letih – na vpliv novih, stalnim oblikam, še posebno pa trinajstzložnemu verzu nenaklonjenih poetik, nastalih po prvi svetovni vojni.

Poleg silabotoničnih enajsterc so v tej zbirki še krajši sonetni verzi. Deseterec s cezuro po četrtem zlogu (4+6) v sonetu *Najbližji* (Najbližsi) je zgrajen iz tristo-pičnih hiperkatalektičnih anapestov, kakršni so se prvič pojavili že v V. sonetu iz cikla *Mati* (Matka), objavljenem v eni prvih Staffovih zbirk (1903).

Matka

Krwawa matka pożogi, Ognicha,	a
Rudą żagwią zażęgła swe włosy,	b
Że gorzały trzaskając jak kłosa,	b
Gdy łan w skwarze prażącym usycha...	a
Popiół na dno wyspała kielicha	a
I pić dała mi strasznych win rosy	b
Bym z nich wzięła w swą perś gniewu glosy	b
Ja pogodna, łagodna, przecicha...	a
Synu! Z duszy mej weźmiesz tęsknotę	c
Wielkoduszną, myśl i serce złote	c
Dla wszystkiego, co z słońca krynicy...	d
Lecz na moce, co duszy twej wrogie,	e
więty gniew ci da mleko me srogie,	e
Dzikiem mleko drapieżnej wilczycy!	d

Drugi v desetercih spesnjeni sonet iz tega cikla (*Mati II*) je oblikovan v ne tako redkem sonetnem metru – v trohejih. Še en tak primer je v sonetu *Naglica življenja* iz zbirke *Cvetoča veja*. Tu sta v kvartetih in tercetih le dve tavitološki rimi.

Pęd zycia

Spiesz y fala, pędzi – dokąd goni?	a
Liś w dal szumi – wiatrom się spowiada?	b
Żreje owoc – komu do stóp pada?	b
Kwitnie róża – gdzie śle czar swych woni?	a
A przelotny ptak, kto wie, gdzie siada?	b
Rok, co bieży, w jakiej spocznie toni?	a
Ul miód zbiera – dla bartnika dłoni?	a
Pieśń czarowna gdzie w serce się wkrada?	b
Wszystko spiesz y, pędzi – gdzie? nie bada –	b
Różną drogą w jeden cel, gdzie dzwoni	a
Dziwnym echem tajemnica blada.	b
Czy tam rozkosz, czy rozpacz się płoni,	a
Męka hojna czy hojna biesiada,	b
W dal tęsknica gna życie i trwoni.	a

Ti deseterci se po mestu cezure (4+6) in po ženski klavzuli ločijo od jambskih desetercev (5+5), prepleteneh z enajsterci.

V zbirki *Šivankino uho* je še sonet *Zahodna zarja nebesa*, sestavljen iz devet-zložnih jambskih verzov s cezuro po petem zlogu (5+4), kot edini tak primer v Staffovem sonetizmu.

Zachodnia zorza niebosklonu	
Zachodnia zorza niebosklonu	a
Ozłaca pola, drogi, rowy,	b
Jakby śpizowy odgłos dzwonu	a
Oblekał ziemię w blask śpizowy.	b
Na wzgórzu, kędy do połowy	b
Cień objął z dołu ściern zagonu,	a
wieć ognistą sierścią krowy,	b
Jak duże, rude liście klonu.	a
Jak słodka cisza z niebios splywa!	c
Jak świat jest prosty w świetle Twojem,	d
Panie, jak koi i ośmiela!	e
Z wielką ufnością i spokojem	d
Serce me w Tobie odpoczywa	c
Jako dłoń w dłoni przyjaciela.	e

Osamljen je tudi daktilsko-trohejski osmerek soneta *Że dawno nisem widel ljudi* iz iste zbirke. Zadnji verz, jambski enajsterec, s spremenjenim metrom in povečanjem številom zlogov ruši enotnost soneta, kar je pri Staffu izjema.

Dawnom nie widział już ludzi	
Dawnom nie widział już ludzi	a
Bom był zgnębiony i chory	b
Tęsknotą, która się budzi	a
Źródł chmur jesiennej dżdżów pory	b
A jednak duch mój nieskory	b
Tlejącą we mnie chęć studzi	a
Podejść pod ludzkie zawory	b
I samotnością się trudzi.	a
Czy dobrze jest, że odwykam	c
Od zgiełku czy też od świata,	d
Co w moje drzwi nie kołata?	d
Bo co dzień chętniej przysygam	c
Oczy w tej niemej zadumie,	e
Gdy serce ciche jest i śmierć rozumie.	e

Najkrajši Staffov sonetni verz je jamski sedmerek v sonetu *Ovila me je žalost* iz zbirke *Labod in lira*:

Owiał mnie smutek	
Owiał mnie smutek złoty	a
W południa pełnej krasie.	b
W bezchmurnych pól wywczasie	b
Źółcieją kop namioty.	a
Wśród sennej łąk spiekoty	a
Trzoda się w dali pasie.	b
Wiatr znieruchomiał, zda się.	b
pią chaty, mdleją płoty.	a
Czar zawisł nad okolem.	c
A w modrej dali, polem,	c
W słonecznych skier zalewie,	d
W nadmiar jasnowidzie	e
Przebujne szczęście idzie	e
I nic o ludziach nie wie.	d

S soneti, sestavljenimi iz verzov, krajših od trinajsterca, in s silabotoničnim verzifikacijskim sistemom se je Staff opazno odmaknil od klasičnega poljskega sonetnega vzorca – silabičnega trinajsterca, vendar mu je v glavnem ostal zvest. Ni sledil radikalnejšim smerem, ki so v naslednjih letih natančne rime nadomeščale z asonancami in konsonancami ali jih celo opuščale. Rime so pri Staffu v splošnem natančne; za primerno velja tudi ujemanje trdega soglasnika z ustreznim mehkim, samoglasnika *y* z *i* ali *ej*, *q* z *o*, *e* z *e*: *kochance* – *kagańce* (že pri Mickiewiczu), *błyski* – *bliski*, *jary* – *starej*, *wezbranq* – *dano*; pozneje, v zbirki *Mrtvo vreme* (1946), najdemo tudi rimo *mogli* – *hieroglif*. Isto velja za sestavljene rime (v rabi so že od Kochanowskega): *trzyma* – *nie ma* (tedanji izgovor: *nima*), *pasie* – *zda się*.

Tudi heterosilabizma, značilnega že za del mladopoljskega sonetopisja, še bolj pa za poznejša leta, ni v Staffovih sonetih, razen če imamo za sonet pesem *Vrnitev* (v zbirki *Barva medu*), sestavljeno iz 14 verzov (4+4+3+3) različnih dolžin in brez rim.

Powrót

Ty, który moim zwałeś się imieniem,	(11 zl.)
Podobny do mnie jak odbicie w wodzie,	(11 --)
Nie nawiedzałeś mnie	(6 --)
Od długich lat.	(4 --)
Dzisiaj o zmierzchu pukasz w moje drzwi,	(10 --)
Zgorzkniały klęską wiary i rozumu,	(11 --)
Aby mnie prosić o pomoc i radę.	(11 --)
Cóż ci odpowiem?	(5 --)
Nie utoniesz w fali,	(6 --)
Po której kroczyły stopy	(8 --)
Namaszczone wonnym olejkiem.	(9 --)
I nie zblądzisz w drodze,	(6 zl.)
Po której cię wiedzie	(6 --)
Ręka gwoździem przebita.	(7 --)

Tak eksperiment je tem bolj presenetljiv, ker se je Staff v tridesetih letih vrnil h klasičnemu sonetnemu vzorcu, kot pričata zbirki *Visoko drevje* in *Mrtvo vreme*, kjer je med sicer maloštevilnimi soneti – vseh je deset – kar osem zgrajenih iz silabičnih trinajstercev. Po vojni, ko je prevladala nenumerična poezija – ta je vplivala tudi na njegovo liriko prostih oblik – pa je sonet popolnoma opustil.

Druga komponenta klasičnega izročila v Staffovem sonetizmu je cikličnost. Pri Mickiewiczju je bila ustvarjalna zamisel uresničena v dveh večjih ciklih, ki obsegata 22 enot (ljubezenski soneti) in 18 enot (Krimski soneti), pri Staffu pa se ista težnja kaže v številnih ciklih, ki obsegajo od 3 do 35 enot. Glede na skupno število Mickiewiczevih sonetov je razmerje med cikličnimi soneti (40) in necikličnimi (6) odločno v korist prvih, pri Staffu pa je v cikle povezanih sonetov 182, necikličnih pa 72. Medtem ko je za oba Mickiewiczeva cikla značilna oblikovna enotnost sonetov (verz je silabični trinajsterec z žensko klavzulo), so Staffovi ciklični soneti različnih verzni oblik. V ciklu *Sanje o moči* iz istoimenske zbirke so še sami tradicionalni trinajsterci, prav tako v ciklu *Iz sonetov* v naslednji zbirki *Dan duše*, a v ciklu *Poljubi* se pojavi v dveh sonetih enajsterec (5+6), v ciklu *Mati* pa sta od osmih sonetov le dva spesnena v trinajstercih, štirje so v enajstercih, dva pa v desetercih (4+6), in to silabotoničnih (trohej, anapest). Prav tak radikalen odmik od klasične enotnosti – to so drugi mladopoljski pesniki v sonetnih ciklih strogo upoštevali – je v kratkem ciklu *Pokloni*, kjer je v sonetu *Naglica življenja* trohejski deseterec. V isti zbirki *Cvetoča veja* so v ciklu *Življenjska radost* med dvaindvajsetimi soneti trije v enajstercih, od teh dva v jambških z moško klavzulo (5+5). V najdaljšem ciklu *Lokvanji*, posvečenem naravi in z njo povezanim razpoloženjem (v zbirki *Labod in*

*lira*), so med petintridesetimi soneti štirje v enajstercih, eden pa v sedmernih. Še več iz enajstercev zgrajenih sonetov – osem med triindvajsetimi – je v ciklu *Soneti* iz zbirke *S sovjim peresom*, največ – deset – pa v zbirki *Šivankino uho* v ciklu religioznih sonetov (brez naslova), med katerimi sta še dva iz trinajstzložnih, zadnji iz devetzložnih jambskih verzov, uvodni *Že davno nisem videl ljudi* pa s svojo heterosilabičnostjo in polimetrijo (daktil-trohej-jamb) poudarja raznolikost tega cikla.

Ob podobnem primeru (naveden je ciklus *Mati*) je poljska verzološka znanost ugotovila, »da so cikli, ki združujejo sonete, oblikovane iz trinajstercev (7+6) in enajstercev (5+6), le navidezno nehomogeni, da sta ti dve doslej različni verzni merili« v soseščini krajših silabotoničnih verzov »postali varianti dolgega silabičnega 'arhimerila' 13/11 z neustaljenim delom 7/5 pred cezuro in s stalnim končnim delom, ki ima 6 zlogov« (Urbańska, 39).

V luči teh ugotovitev se pokaže, da so Staffovi sonetni cikli oblikovno bolj enotni, kakor je to veljalo prej. Takšno podobo dopolnjujejo doslej še neomenjeni cikli sonetov, sestavljenih iz samih trinajstercev ali (le redko) z variantami iz enajstercev: *Dan dela in Bogovi* iz zbirke *Dan duše*, *Trije soneti* in *Ponos* iz zbirke *Mordrim pticam*, *Legenda o sreči* iz zbirke *Cvetoča veja*, *Peščica sonetov* iz zbirke *Nasmehi ur*, *Triptih italijanske umetnosti* in *Mali ljudje* iz zbirke *V sencih meča*, *Pravični gnev* iz zbirke *Mavrica solz in krvi*. *Že* iz naslovov sonetnih ciklov – tem pa se pridružujejo neciklični soneti – je razvidna velika tematska razvejenost Staffove sonetne lirike. Z izpovedmi o ljubezni, naravi, materi, pesništvu, upodablajoči umetnosti, bivanjskih občutjih, o lepoti vsakdanjega, še posebej kmečkega življenja, socialnem in nacionalnem čustvovanju je razširila tematiko sonetov na področja, kakršnih poljski sonetizem pri posameznem pesniku dotlej ni poznal.

#### LITERATURA

- Lucylla PSZCZOŁOWSKA, 1993: Sonet od renesansu do Młodej Polski. *Słowiańska metryka porównawcza. V. Wiersz polski*. Warszawa. 7–33.  
Dorota URBAŃSKA, 1993: Sonet od Młodej Polski do współczesności. *Słowiańska metryka porównawcza. V. Wiersz polski*. Warszawa. 34–47.

#### SUMMARY

Before the appearance of »Young Poland« sonnet writer Leopold Staff, in the three-hundred-year history of Polish sonnet (from the end of the 16th to the end of the 19th cc.) three representative types of syllabic sonnet verse can be observed: eleven-syllable verse in the Renaissance and Baroque, thirteen-syllable verse in Romanticism, and ten-syllable verse in the first phase of »Young Poland«. Staff relied on the local classical tradition, on Mickiewicz's romantic sonnets, i.e., with respect to the structure of the sonnet as well as to connecting sonnets into cycles. He composed the majority of his sonnets – 250 in all – in the syllabic thirteen-syllable verse, while in a small number of his sonnets he shifted away from the classical pattern by introducing verses shorter than thirteen syllables (the shortest one being a seven-syllable verse) and by replacing syllabism with syllabotonic versification system, or at least approximating to syllabotonic system; it is well known that true syllabotonic system is difficult to realize in poetry with traditional syllabism. To illustrate this, sonnets with iambs in thirteen-, eleven-, nine-, and seven-syllable verses are listed, as







## KOPITAR IN J. GRIMM OB CLOČEVEM GLAGOLITU

Najvažnejša sestavina Kopitarjevih pisem Jakobu Grimmu je utemeljevanje lastne podmene o panonski podstavi starocerkvenoslovanskega bogoslužnega (in sploh knjižnega) jezika bratov Cirila in Metoda. Tako je Kopitar sklepal na podlagi 25 besed, ki so v staro cerkveno slovanščino prišle iz zahodne južne slovanščine, predvsem prednice slovenščine, vanjo pa so dospele iz zahodne germanščine (konkretno nemščine), ne iz balkanske vzhodne. Moderna etimologija besedja potrjuje Kopitarjeva sklepanja. Kopitar je obžaloval, da njegovih nazorov o izvoru stare cerkvene slovanščine niso sprejemali Čehi, njegovi Slovenci in ne Jakob Grimm sam.

The main component of Kopitar's correspondence to Jakob Grimm is the argumentation of his own hypothesis on the Pannonian origin of Cyril's and Methodius's Old Church Slavic liturgical (and general literary) language. Kopitar came to this conclusion based on 25 words that came to Old Church Slavic from West South Slavic, to be understood primarily as a predecessor of Slovene, which received them from West Germanic (precisely, from German), and not from Balkan East Germanic. Modern etymological research of this lexicon confirms Kopitar's inferences. Kopitar regretted that his views on the origin of Old Church Slavic were accepted neither by Czechs, Slovenes, nor by Jakob Grimm.

Ta sestavek se opira na Kopitarjevo dopisovanje z Grimmom<sup>1</sup> (izdano, kot znano, od M. Vasmerja).

Kopitarjev Cločev glagolit od l. 1995<sup>2</sup> lahko, kar se prvotno latinskega razpravnega in prevodnega jezika tiče, beremo v slovenščini, Kopitarjevi dopisi Grimmu pa so še zmerej omejeno dostopni v jeziku, kakor je značilen za Kopitarja, torej v veliki meri v makaronščini, tj. konkretno v nemščini, dokaj gosto posejani z mesti v latinščini, zelo redko še v drugih jezikih, tudi v slovenščini.

Kaj vse je v Cločevem glagolitu, se vidi iz (podrobnejšega) Kopitarjevega kazala takoj za naslovno stranjo (in mojega na str. 96), pa tudi iz moje spremne besede (str. 87 do 93). Človek bi rekel, da je tam precej raznorodnih stvari, npr. Primerki glagoličnih pisav (str. I), Predgovor na str. III–LXXX, nato sam Cločev glagolit (1 do 2), 1–24 v ciriličnem prepisu in s »kritičnimi opombicami« pod črto na vsaki teh strani, pa grška predloga slovanskega prevoda s Kopitarjevim prevodom poslednjega v latinščino (25–40),<sup>3</sup> Primerjava biblijskih mest v Clozu po ruski vul-

<sup>1</sup> B. *Kopitars Briefwechsel mit Jakob Grimm von Max Vasmer*, Berlin 1938, XXXVIII + 217 str. + 1 posnetek V. Hanke pisma J. Grimmu. V nadaljnjem je ta knjiga citirana s številko, ki sledi datumu, oz. je kar v oklepaju za določenim citatom ali besedilnim mestom.

<sup>2</sup> *Jerneje Kopitarja Glagolita Clozianus – Cločev glagolit*. [Uredil in spremno besedo zapisal Jože Toporišič; prevedel Martin Benedik], V Ljubljani: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, (8) + LXXX + (II) +86 (+9) fol. strani.

<sup>3</sup> Ta Kopitarjev prevod v latinščino je v *Cločevem glagolitu* 1995 sedaj preveden v slovenščino (moja lektura v smislu stilističnosti).

gati iz l. 1758, ter še to in ono (40–44), nato pa še Slovanov svetega jezika kratka slovnica (45–67) in slovar (imenovan Besednjak svetega jezika slovanskega) (67–86).

Dopisovanje med Kopitarjem in Grimmom je zadevalo predvsem Kopitarjevo podmeno o panonskosti bogoslužnega jezika Cirila in Metoda, do neke mere pa tudi Kopitarjeve Brižinske spomenike v XXXI. poglavju Kopitarjevega uvoda pod naslovom Primerek karantanskega narečja 10. stoletja (str. XXXIII–XLIV), čemur so sledili razni dodatki, najprej Nagovor na 25. april, praznik sv. Marka evangelista, iz ruskega predgovora, nato Javna spoved, češka, XIII.–XIV. stoletje (str. XLV–XLVI oz. XLVII), pa Zgledi besedil iz slovanskih jezikov tostran Donave od 1057 do 1835 (str. XLVIII–IX), zatem pa kot Prvi dodatek še Ostromirjev koledar iz l. 1057 (LXI–LXIX) s pripisom (LXIX–LXX) in Drugi in nadaljnji 4 dodatki (LXX–LXXX), zadnjemu, petemu, sledi povzetek »Nekaj podatkov o Karantancih«, nato še o Obrih. Šesti dodatek pa prinaša Todonavskih Slovanov kronološki pregled zgodovine do smrti sv. Metoda. V sklepu (LXXX) je Kopitar sam povedal, da je s tem uvodom »poleg zgodovine Cločevega kodeksa žele/I/ osvetliti« še dvoje: »Prvič: da je črkopis, ki se sedaj imenuje glagolski /.../, če ne starejši, vsaj enako star kakor cirilski;« in »Drugič: da je bil sveti jezik obojnega obreda, sedaj izumrl, v devetem stoletju domoroden za vernike škofije panonskega nadškofa sv. Metoda, namreč za Slovane iz Panonije ali Karantanije /.../; le-ti so bili že nekaj stoletij pred svetima bratoma Cirilom in Metodom po alemanskih oziroma bavarskih misijonarjih poučeni o krščanskih skrivnostih. To slovansko narečje svoje škofije je torej Metod l. 870 v Panoniji prvič povzdignil do oltarja, kmalu so ga z velikim navdušenjem sprejeli vsi drugi Slovani; zaradi vpadov Madžarov je bil kot sirota izgnan iz prvotne domovine in dobil pripravljeno zatočišče pri sorodnih Bolgarih, Hrvatih, Srbih in končno pri Rusih; v stiku z vsakim od teh je tudi marsikaj pridobil, česar v Panoniji ne bi bil poznal, z druge strani pa je kot begunec izgubil, kar bi bil imel doma.« (O prvotni panonskosti stesl. jezika svetih bratov je Kopitar pisal še v poglavju XII (na str. VIII–IX): Izvor svetega jezika Slovanov, ali na str. XXXII v zadnjem odstavku XXIX. poglavja: »Slovansko bogoslužje se je namreč začelo v Panoniji, in to prav v narečju panonskih Slovanov, ki niso bili povsem na novo kristjani rimske Cerkve, saj so že uporabljali njen koledar.« Kopitarju so, tudi pri nas, očitali, da je, hiperbolično povedano, v knjigo znosil skoraj vse, kar je o Slovanih vedel /v bistvu mu je zamisel o predstavitvi slovanstva predlagal J. Grimm, kakor bomo še videli/, konkretno pa vsekakor veliko takega, kar s Cločevim glagolitom ni povezano.<sup>4</sup> Glede vsaj enake starosti glagolice s cirilico je Kopitarjeva misel nasproti Dobrovskega mnenju o poznem nastanku glagolice zmagala in o tem v dopisovanju z Grimmom kaj več ni govora. Kakor je znano, je Grimm dolgo sprejemal tudi Kopitarjevo tezo o panonskosti slovanskega bogoslužnega jezika. (Sicer ne tudi po izidu Glagolite Cloziana.) S katerimi argumenti

<sup>4</sup> Na eno takih kritik pri nas doma (pa tudi na prikaz v SBL) se odzivam v svoji Spremni besedi h Kopitarjevemu *Cločevemu glagolitu*, str. 87–93, in sicer na str. 90–91 oz. 91–92.

pa je Kopitar Grimma pridobil oz. pridobival za svojo tezo? Na to bomo odgovarjali, ko po vrsti pridemo do takih mest.

Najprej imamo v pismu s 24. 4. 1824 naslednji Kopitarjev odziv na Dobrovskega knjigo *Cyrrill und Method, der Slawen Apostel* (Praga, 1823): »Dobr/ovskemu/ se ne zdi vredno v njegovem Cirilu ovreči mojo karantansko hipotezo. Vprašujem, ali so *pop, oltar, kr'stiti* mogoči v Bolgariji ali Srbiji pri lat. ali grških spreobračevalcih.<sup>5</sup> Sicer pa so prvi mezijski Slovani, septem generationes Slavorum /sedem rodov Slovanov/ po vseh jezikovnih ostankih istega plemena s Kranjci; le da so se Karantanci (= Kranjci, Štajerci, Korošci, ogrski Vendi in provincijski Hrvati) ohranili čistejši kot mezijski, macedonski in morejski, ki so v Bolgariji izoblikovali slov/ansko/ roman/am/ rustic/am/ /kmečko romanščino/ in se v Macedoniji in Moreji kot nekdanji Slovani komaj še spoznavni po nekaj ostankih.« (18)

Naslednje tako mesto najdemo v Kopitarjevem pismu z 12. 4. 1826: »Da sta *Božič*<sup>6</sup> [tako] *Spasov dan* tudi v grški Srbiji v rabi (*božič* je deunculus, mladi, novorojeni Bog, kakor mali ženin dan /Frauentag/Mariae nativitas /rojstvo Marijino/, potrjuje nastanek tega krščanstva v nemški Panoniji. Prim. Pilgramova *Calendaria*.<sup>\*</sup> Kakor tudi Dobrovskega *česarь* za *carь*<sup>7</sup> (v Ostromirjevem kodeksu, najstarejšem naravnost *cesarь*) – neutajljiv /unleugbar/ panonizem – ker ta nemškولاتinski izgovor poznajo samo od zahodnjakov pokristjanjeni.« (31) »NB. Dobr. piše novega Cirila. Vedremo /videli bomo/, kako bo dokazoval. V pismih sem mu vse odkrito povedal, kakor prej ustno pozneje tiskano oceno njegovih Institt.«

Ob tem se je (7. 6. 1826, 33) spraševal: »Ali je naš *božič*, mali Kristus iz nemškega, kakor velika in mala gospojnica« (šmaren).<sup>\*\*</sup> In (6. 9. 1826,

<sup>5</sup> V naslednjem pod črto navajam sproti sodobne etimologije teh besed po Petra Skoka *Etimologijskem riječniku hrvatskog ili srpskoga jezika* (dalje Skok) I–III, Zagreb 1971, 1972, 1973, oziroma Maxa Vasmerja ruski izdaji etim. slovarja z naslovom *Etimologičeskij slovar' russkoga jazyka*, I–IV, Moskva 1964, 1967, 1971, 1973 (dalje Vasmer); včasih navajam kaj tudi po Franceta Bezlaja *Etimološkem slovarju slovenskega jezika* I–III, Ljubljana 1976, 1982, 1995. **Skok:** *pop*: »nije moglo ući u slavine preko balkanskog latinizeta /.../ su taj naziv uvela Sveta Braća kao misionari«; *oltar*: **ältär**: Mikl., Brückner iz stvn. altari; »ne ide u praslav. doba«; (**Bezlaj**): »preko stvn. altāri, altār(e)«; *krbste*: **krist**: »sveslav., ali nije praslav.«; »ne predstavlja narodni latinski govor Balkana, nego je kasnije teološko proširenje u semantičkom pravcu, koje je zacijelo došlo sa zapada (iz Ogleja?). Ne treba da bude iz stvnjem. *christenen*, /.../ od čega bi *krst* bio postverbal.« (**Bezlaj**): »Najbolj verjetno izhodišče za slov. *krbste* je stvn. *krist*, *christ* kakor pri got. *Christus*.«) – **Vasmer:** *pop*: »Glede na razširjenost v zahslav. je ta beseda morala biti prevzeta iz stvn. pfaffo 'pop, duhovnik'.« – **oltarь**: »Sodeč po končaju besede, je najverjetneje pevzet/ prek stvn. altāri – to pa iz lat. altare.« **krest**: »Prvot/noj je \**krbste* pomenilo 'Kristus' in je nastalo iz stvn. *krist*, *christ*. Verjetno se je nato razvil pom/en/ 'razpelo' (lat. crucifixus), od koder je pogнал pom/en/ 'križ'.«

<sup>6</sup> **Skok:** *bogat... božič*: »\*mali bog«; **Vasmer** tega nima.

<sup>\*</sup> Antonius Pilgram, *Calendarium chronologicum medii potissimum aevi monumentis accommodatum*, Wien 1781. (Podatek po Vasmerju, 31.)

<sup>\*\*</sup> Takega je pri Kopitarju v pismih Grimmu še več, npr. 1. 7. 1826, 43: »Je naše *misa* /.../ vaše *mēs*, ali neposredno lat/insko/ *mensa* (prim. *ἀντιμισιον*) kakor *golub* h *columba*?«

<sup>7</sup> Tu in še večkrat prej in pozneje je Kopitar v slovenščino prevzete besede pisal v cirilici, mi pa jih iz tehničnih razlogov podajamo v latinščinem prepisu, in sicer v kurzivu.

46): »Torej *kramola*<sup>8</sup> ali tudi *karmula*,\*\*\* če je nemškega korena, je kakor *carb* iz *cisarb* še ena danost več za panonskost starosl. narečja. Slovani ob Aniži so bili Slovenji, kakor se iz vsega, tudi iz besednih ostankov, razodeva. « Tudi prevzeta beseda *cerkev*<sup>9</sup> da »se ujema s panonskostjo« (11. 10. 1826, 48).

Naslednje mesto v zvezi z našo problematiko je šele s konca leta 1830 (15. 12., 76): »Vašega *pêh* sem zelo vesel, ker je slasten /köstlicher/ n o v dokaz, da se je prvo kristjanjenje začelo prek Nemcev v Karantaniji (lat: prim. Dobrovski Slavin ali Slovanka, lat: ne pomni strani, toda pravi: sveto izrazje se je začelo v Panoniji in se od tod širilo v notranjost Slovenije). /.../ in je naše *peklo* sam vaš *pêh* (prim. Dobr. Inst. str. 294: *peklo* = *smola* & Linde gl. pikele): goreči žvepleni pfuhl je opozarjal na *peku*, kar tudi pomeni peči, npr. *sonze pèzhe* die Sonne brennt, pravi Kranjec /.../.<sup>10</sup>

»Šaff. se bojuje proti meni glede domovine Cirilovega prev/oda/; po njem se je rodil v Solunu, po mojem sicer tudi med tako imenovanimi Bolgari, vendar na njihovi severni strani, v Panoniji. Vi ste bili doslej z menoj zaradi /besed/ *oltar*, *post*,<sup>11</sup> *hrst* itd., in jaz ne uvidim, kako je /te besede mogoče razložiti v Solunu. «\* (77)

In (19. 12. 1830, 79): »Celo pri podmeni, da bi bil rimski patriarh neposredno ali prek svojega apost. vikarja, solunskega metropolita deloval v pogorju Rodopi in v Makedoniji, bi se to bilo moralo zgoditi prek panonskih slovanskih misijonarjev? – V osnovi pa menim, da sta pred 860 tako Rim kot Bizanc pustila Slovane v Macedoniji, Grčiji in Bolgariji 'pri miru'; na prevode biblije itd. je pred Cirilom tako malo misliti, kakor še danes, 1830/./«

19. 12. 1830, 81: k *popu*, *cirky*, *kristu*, *oltaru*, *postu* gre po Dobr. Slavinu str. 222 tudi *licemjer*.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> **Skok: kramola:** »Rus. *kramóla* je iz njem. *Krawall*«; srvklat. *carmula*, »riječ, koja je germanskog podrijetla«. »Prema tome, *kramola* bi potjecala iz vremena bavarske kolonizacije zapadnih slavenskih krajeva.« – **Bezljaj:** »iz csl. *kramola* 'upor', vendar sln. cgn. *kramolec*«; iz srlat. iz germ. – **Vasmer: kramóla:** »Verjetno iz stbav. *karmala* (Lex Baiuvar.), od koder je tudi srlat. *carmula*.«

\*\*\* Da je *kramola* nemška pa 3. 8. 1828, 56. Za etimologijo te besede se zanima tudi 22. 11. 1828, 59.

<sup>9</sup> **Skok: cřkva:** »Hirt /.../ iz stvnjem. *chirihha*«; »Oblici sa -er- (slov.) = -re- (čakavski) ne mogu se objasniti iz njemačkog nego iz gr. *v>e* /.../ Slavenski femininum slaže se s germanskim.« – **Vasmer:** »Izvor domnevajo v got.-arijan. \*kirikô 'cerkev' /.../ ali v stbav. *kirkô*, kar je stopnja pred stvn. *chirihha*«. – **Bezljaj** po Nahtigalu: »moravsko-panonsko *čьrьky* je iz stbav. *chirichum*.«

<sup>10</sup> **peklet: Skok: pàkao pàkla:** »Kristijaniziranje vrši se na osnovi folklorne predodžbe o goručoju smoli u paklu«. – **Vasmer: pèklo,** ruski pripis T.: [Vajan (RES 34, 1957, 137 in sl.) domneva prevzem slovan. *pykьlъ* in stsl. *pycьlъ* iz lat. *picula* 'smola'.]

<sup>11</sup> **post: Skok: pōst pōsta** pl. t. f. *pōste pōstā:* »Općenito se misli da je u Panoniji u doba Ćirila i Metoda posuđeno iz got. (*sic!*) *fastan*, stvnjem. *fasta* (od lat. *fastus?*) kao izraz salcburških njemačkih misionara.« – **Marko Snoj:** »verjetnejše /.../ slov. *postъ* izposojeno iz stvn. ali got.« – **Vasmer: post:** »Prevzeto/ iz stvn. *fasto* 'post' /.../ Zelo verjetno so ta prevzem izvršili prej moravsko-panonski Slovani kakor južni iz balkanskogerm/anskih/ jezikov.«

\* Šafarik si je besede *post*, *pop*, *hrst* in *pykьl* razlagal s pokristjanjenjem retijskih Slovanov vse do Prizrena po latinskih duhovnikih; *peklotu* poznajo tudi Bolgari.

<sup>12</sup> **licemer: Vasmer:** »Mejer (Ēt 232) se poziva na stvn. *lihazari* 'licemer', *lihazzen* 'licemeriti', o čemer prim. Bec., DL 128 in sl.«

Iz leta 1832 (4. 5., 92), najdemo glas o živi literarni dejavnosti v Sloveniji. Med drugimi Kopitar omenja M. Čopa, ki bo tu še o njem govor v zvezi s Kopitarjevo panonsko teorijo: »Neki zelo učeni Zhop, ki mu je španska in angl. literatura dnevna piča, tudi v poljski dobro izveden, sedaj ljubljanski bibliotekar, bo o vseh teh knjigah\*\* poročal v Jahrbücher.«

O kristjanjenju Slovanov piše Kopitar obširneje (27. 8. do 7. 9. 1832) tako: »Zgodovino kristjanjenja Slovanov je treba še(le) napisati. Ciril je našel že od Frankov pokristjanjene /k'rvjene) Slovane; od tod frankizmi: *k'rst, post, pop* etc. Vredno bi bilo raziskati, kako daleč noter, dol na jug, so prodrli ti frankizmi, kakor vaš *pěh*, ki je došel vse do Krete ( $\pi\sigma\sigma\alpha$ ).\* (\*In z druge strani do Litve.«) Toda meni zadošča, da so ti frankizmi lahko doma samo v Panoniji /.../ Dobr. pravi v Slavinu sicer pogosto isto, ampak ko sem to povzdignil v slov(anski) karantanizem, je vse vzel nazaj in se zatekel v Solun! Prav, če tam razume frankizme. /Lat: Vendar to zanikam in zanikujem./ Samo v Panoniji ali na Kranjskem, v Istri, v stiku s Franki, ne morda na Krimu pri Hazarjih v stiku z Goti: /lat: so namreč frankovske besede, ne gotške./

Za Istro govori tudi beseda *cesarь*, kar je latinsko po frankovskem izgovoru /zloga/ *Cae*.« /In še o tem, o razliki med *s* in *z* = cesar – cesar./ /lat: »Toda vidim, da zaman vprašujem, ker vi /Nemci/ te razlike ne slišite niti ne opazite /.../ Čudno ostaja, da je *Kaiser* dobil stari izgovor /enote/ *Kaif*-, ne pa /tudi enak/ - $\sigma\alpha$ !« In o tem še več na tej str. lol: »/T/ako dokazujejo frankovski izrazi *k'rst* etc., da se je to moralo prvotno zgoditi spet iz Panonije ven, četudi tacente historia /zgodovina o tem molči/. Prim. še naslednjo določitev: »Frankovska dežela /lat: ki je vmes med Hrvaško in Benečijo. Torej ostaja pri Dobr/ovskega/ prvotni izjavi: slovanski dnevi tedna /lat: dodajam tudi preostalo krščansko izrazje/ so nastali najprej pri panonskih Slovanih, in so prišli od teh dalje na sever in vzhod, vseeno ali prek ciril/ičnega/ bogoslužja li že prej?

Če vzamemo, da je bogoslužje /lat.: rojeno v Solunski Bolgariji, bi se bilo to razširjanje moralo dogoditi seveda poprej, pred Cirilom. /Lat: Toda zgodovina /o tem molči./ /.../ Dodati je, da ima Ostromirjev kodeks sv. Silvestra na zadnji /dan/ dec., kakor zahodni. /lat: Grki drugače/.«<sup>13</sup> In 6./10. 9., 1832, 103: »/Č/etudi jaz ne znam tako dobro gotski kakor Vi, vendarle vem, da so *oltar, pop, krst, ocet, mnich* (iz *Münch*, avstrijsko *Minch*, od tod *mnich* kot *grad* iz *gard* itd.), *post, peklo, vice* itd. pač frankovske, ne pa gotsko-nemške.« /Glede *vice*: »iz svn. wize, stvn. wizi f., 'kazen, posebno vice, peklenska kazen, peklo« – Hildegard Striedter-Temps po Miklošiču in Kranzmayerju./

V nedatiranem pismu, pač iz leta 1834, 202–203: »/.../ Caranica /tj. Brižinski spomeniki/. Ta sedaj tiskam tudi jaz v svojem prastarem Glagolitu. /.../ /T/a naj-

\*\* Gre za knjige A. Murka 1832–1833; U. Jarnika 1832; 3. zvezek »posvetne zbirke pesmi, med njimi tudi ljudske«.

<sup>13</sup> O tem gl. *Cločev glagolit*, 1995, LXI–LXIX: Ostromirjev koledar iz l. 1057, konkretno str. LXV, dan XXXI: »Trpljenje sv. mučenca papeža Silvestra.« O tem koledarju je v CG govor na več mestih, tudi v moji spremni besedi ... 91–92.

starejša Carantanica pripisujem škofu Abrahamu, Kranjcu in skoraj svojemu župnijskemu sofaranu, † 994. Upam, da sem to že sedaj (pred odkritjem prametodovskih kodeksov) spravil izven domov. In vendar so moji lastni rojaki /lat. Nihče ni prerok v domovini/, kakor da bi bili nadmočni, pripomnili, da se mi glede tega, razen morda Grimma, ne Dobrovski/, ne Šafarik/, ne kdo ve še kdo niso pridružili. /Lat.: Neumni ne vedo, kaj govorijo/ bibl. latin.).<sup>14</sup>

V tem času je Kopitar svojo panonsko hipotezo pripravljal za objavo v Glagolitu. O tem Grimmu v pismu 12. 12. 1834, 125: »V predgovoru /Glagolita/ skušam utrditi panonskost slov/anskega/ cerkvenega jezika, contra omnes et singulos /zoper vse in posamezne/. Ljudje brez teže mi hočejo natvesti Vaše soglašanje z Videtur bulgaricum /Zdi se bolgarsko/ Šaff/arikov/, Köppenov, Vostokovov in Dobrovskih/. Zadnja dva sta poznavalca stvari /rod. mn./, ne pa poznavalca /ene/ stvari /lat.: preostali so malenkosti/ /Lat.: Slišal boš in videl moje utemeljitve, izbrane in odločevalne, če me vse ne vara./« /Kakor znano, latinščina ne pozna vikanja./

Podobno skoraj čez eno leto (20. 10. 1835, 131): »S/em kot avtor in založnik dal tiskati čez 40 pol Glagolite Cloziana, ki jih prejmete v 4 do 5 tednih. V uvodu obsega 20 pol sem poskusil utrditi panonskost slov/anskega/ cerkvenega jezika, in upam, da sem zmagal. Na koncu sledi kratka stesl. slovn/ica/ in slovar! /Vse v malem Fl°, kar sem moral zaradi izdajane glag. Cloziana. Stvar me stane o. 1200 fl. denarja in dvakrat toliko zamere pred izidom; da ne govorim o bodočih šikanah recenzentov. /Lat.: Toda obljubil sem bil lastniku glagolskega kodeksa Clozu grofu Tirolskemu, da ga bom izdal in obljubo je bilo treba držati./«

In res 24. 11. 1835, 132: »19. t. /m./ je Gerold prevzel /naročilo/, da Vam priloži 1 prim/erek/ mojega Glagolita Cloziana, ki sem mu po Vašem nasvetu dodal skoraj vse svoje slovanske nazore in /lat.: pobožne želje/. Nekaj besed v vaših Anzeigen z Vaše strani bi mi bilo prav prijetnih.« Grimmu je tudi potožil, da je moral biti sam svoj založnik in da mu je judovski tiskar ceno za tisk zelo zasolil. Pa 18. 12. 1835, 135: »Sem tako zaupljiv /.../, da boste med prazniki držali svojo dobrohotno /gütige/ obljubo nasproti mojemu Glagolitu. – Željan sem vedeti, kako se bo Vašemu pozivu odzval Šafarik. Do mene se izraža zmeraj za držano; zares po nepotrebnih previdnosti; toda kdo mu to lahko zameri. – Tudi jaz sam naj bi bil previdnejši, pa nisem bil: sedaj bom raje trpel, kakor da bi se večno varoval in ženiral.«

21. jan. 1936 je Kopitar že vedel, da ima Grimm do njegove panonske teorije določne zadržke, prav kakor so jih imeli tudi v njegovi domovini Sloveniji (139): »Vsekakor z veliko napetostjo čakam Vaših ugovorov. Doslej sem bil ponosen na opombo svojih nasprotnikov (npr. enega /lat.: v slavističnem svojega učenca /Čopa/, ki ga je zlorabil od mene ne dovolj hvaljeni pesmar), da si svojo pan/onsko/ podmeno delimo s a m o z Grimmom./ /.../ Sedaj naj torej stojim sam! Pa ne, spreobrnem se k Vam, če svojo stvar z dejanjem izkažete. /Lat.: Toda to bomo videli v kratkem.«

<sup>14</sup> Tu je seveda mišljen M. Čop, npr. iz časa abecedne vojske.



In še (11. 3. 1836, 139) zanimiva posebnost v zvezi z Glagolitom: »Domislil sem se dati bibliomansko 2 prim/erka/ tiskati na perg/amentu/, za papeža in cesarja. /.../ Grof Cloz pa si je izprosil prim/erek/ za papeža in /lat.: pristal sem rad/.« In hkrati o bogoslužju v slovanščini (n. m., 140): »Celo Vi ste me napak razumeli. Jaz ne mislim, da so Slovani imeli slovansko bogoslužje pred Metodom, tudi če so sicer znali pisati. V rim. cerkvi so edini privilegije, ker Goti, tudi če so liturgirali v materinščini (kar verjamem) kot arijanci ne štejejo, vsi drugi Nemci pa so se zadovoljili z lat. mašo, kakor seveda tudi Slovani,<sup>15</sup> dokler se Metod, da bi spodrinil soln/ograjске/ tekmece, ni domislil grškega.«

Odsej je Kopitar s svojo panonsko teorijo tudi pri Grimmu potisnjen v obrambo. Tako 31. 3. 1836, 144 Grimmu sporoča, da »Šafarik /njegovega/ Glagolita noče oznaniti niti v Jahrbücher/ /niti/ za dober honorar (razume se, noče, s prijaznimi izgovori)«. In nasproti Nemcem (n. m. 145): »Tudi vi nimate stvn. bogoslužja, pa vendar ljudska poimenovanja vsega cerkvenega; tako panonski Slovani, v katerih jeziku je potem post saecula ali vsaj saeculum /po stoletjih ali vsaj po stoletju/ Metod pel tudi mašo, da bi spodrinil Solnograjce. Si fuisset dialecto bulgarica, non habuisset *pop*, sed ut nunc habent *ierej*, nec *post*, quod nescio an sit etiam gothicum« /Če bi to bilo v bolgarskem narečju, ne bi imel /besede/ *pop*, ampak kakor imajo sedaj *ierej*, ne *post*, za katerega ne vem, ali ni tudi gotski/.<sup>16</sup>

Kmalu nato (16. 4. 1836, 148): »Že ta sicer izgubljeni *setb liz GC* zadošča kot primer, da se je Metodov jezik zunaj Panonije med sorodniki po očetu marsičesa od učil in marsičemu priučil.«<sup>17</sup> K temu stanju je Vasmer (150) pripisal: »Ta /Grimmova 16. str. obsegajoča ocena Kopitarjevega *GC*/ je v splošnem naklonjena, Kopitarja imenuje 'učenjaka, ki je pred vsemi sedanjimi slavisti', in mu glede Dobrovskega daje prav v vprašanju večje starosti glagolske pisave v primeri s cirilsko. Glede izvora starocerkvenoslovanškega jezika pa se ocenjevalec nasprotno postavi na stran Dobrovskega in navaja različne ugovore proti Kopitarjevi panonski teoriji. Ta okoliščina je Kopitarja očitno vznemirila in iz tega razloga postane ton njegovih pisem sedaj hladnejši, kar je posebej mogoče opaziti pri ogovoru in pri koncu pisem.«

Kopitar se je na Grimmove zadržke odzval v pismu (20. 4. 1836, 150): »Ad re-censionem Glagolitae /K recenziji Glagolita/: »Po /Dobrovskem/ (tj. samo po njegovi trenutni podmeni /lat.: k temu/) naj bi bila namreč v Makedoniji obstajala

<sup>15</sup> To stališče Germanov do latinskega bogoslužja Škrabec v pisanju o cirilo-metodovski slovanščini razlaga z močno prisotnostjo latinsko govorečega prebivalstva na stiku nemškega in rimskega sveta (prim. P. Stanislav Škrabec, *Jezikoslovna dela* 4 /v tisku/).

<sup>16</sup> Vasmer: *post*: »Prej je bil ta prevzem udejanjen s strani moravsko-panonskih Slovanov kot južnih iz balkanskogermanskih jezikov.« Kopitar sprva ni dvomil, da je *post* iz stvn. Gotščina je pri Vasmerju zajeta v izraz »balkanskogermanski« jeziki.

<sup>17</sup> Vasmer: *sjat* 'govorit, govorjat': »Navadno ga imajo za sorodnega s stind. *čánsati* /.../ Glasoslovno je bolj posrečena primerjava z got. *siggwan*, novvn. *singen* 'peti' /.../ Odlično razlago gl. pri Machku /.../, ki to besedo primerja z lit. *žandù* žodj 'izgovarjam besedo'.« Torej je beseda prej zahodno- kakor vzhodnoslovanška tudi na področju, kjer je uspevala stara cerkvena slovanščina.

slovanščina, iz katere naj bi se bila pozneje na novo izločili ne morda bolg/arsko/ in srbsko, ampak bi se bil le isti jezik pomešal s turcizmi. Vse to je zanj nenavadno slabo umikanje, kadar je bil v sili. /.../ – Ravno tako (starca sem poznal) si je pomagal pri Panoniji, ki jo je na začetku sam domneval (samo da ne popolnoma tako kakor jaz) z drugo skrajnostjo v Makedoniji, brez najmanjšega dokazilnega razloga kot tega, da se je Ciril doma v Solunu naučil slovanščine in naj bi bil v Bolgariji, če ne celo v Konstantinoplu na borzi s pomočjo Armencev in Koptov sklêpal slov/ansko/ pisavo, po legendah, ki pa jih je sam glede drugega njemu ne ugajajočega dezavuiral!.« Ter: »2. Glag/olica/ ni nastala med jug/o/z/ahodnimi/ Slovani, ampak je temle na koncu ostala. Celo odlom/ek/ je bil iz grškega, torej v Makedoniji? preveden. Jezik je /ipsissima eadem /prav tisti/ kakor v Ostromirju i/n/ d/rugih/ kod/eksih/ qnoad grammaticam /kar se tiče slovnice/. Ne tako freisinški odlomki, ki imajo -ši /v končnici/ 2. os. ed. že skrajšan v -šb, pa še zmeraj veliko več metodjskega, kakor bi človek pričakoval.«

In str. 151: »3. Torej glede *crьky, hrьstiti, cьsarь, ocьbь*,<sup>18</sup> *kramola*, vsega 5/12, v ničemer ne ugovarjate (v tiskani oc/eni/); glede *srěda*<sup>19</sup> naj čakam na nova gotška odkritja, da bi jih opustil kot stvn. Torej 6/12 brez hib po samem Grimmu, in preostanek 6/12 samo z možnostjo oporečnosti. Ker ne *peněz*,<sup>20</sup> ne *кѣнѣзъ*,<sup>21</sup> *oltarь*, ne *postь*, ne *popь*, ne *kramola* niso gotski; *рѣкѣ* rod. *рѣклѣ* m. /spola/ ima ravno zaradi tega v srbsščini *a za i*; *pākāđ* rod. *pākla*, ki ni izpeljanka od *pekō* 'peči', tem dodaj še *županь*,<sup>22</sup> ki je Bavarcem bil *jupanus*. – Zakaj, za božjo voljo oz. k vragu? iskati v Trakiji, kar je že bilo najdeno v Panoniji in Noriku??!!

Adde festum S. Silvestri /dodaj praznik sv. Silvestra/ zadnjega dec/embra/ alla Romana /po rimsko/ ergo Pannonia /torej Panonija/ /./ Novogr/ško/ *τεταρτη* je ravno iz cerkvenega koledarja iz Bizanca. Ali je torej tako zelo težko se najti v obdobja stsl. bogoslužja?

Dva Grka, s Fotijem v napetih odnosih, quia virtus in utroque summa fuit /ker je bila pri obeh krepost na višku/, se izselita v Panonijo, pod poslanstveno pristojnost patriarha, ki je nasprotnik njunega sovražnika. Lahko sta si s

<sup>18</sup> *ocer*: **Skok**: *đcat*: gotško posredovanje iz vseromanskega acetum. – **Vasmer**: *óčet*: »Prevz/eto/ iz lat. acetum 'kis', od koder je tudi got. *akeit*. /.../ Germ. posredovanje se ne posreči niti dokazati niti ovreči.«

<sup>19</sup> *sreda* kot dan v tednu: **Skok**: *srijěda*: »Nije praslav. podrijetla (iako je sveslav.);«; »od *media hebdomas* ali got. *midja wiko*, stvnjem. *mittawecha*«. – **M. Snoj**: »po vzoru stvn. *mittawehha*«. – **Vasmer**: *sredā*: »Pom/en/ 'srednji dan tedna' je slovan. beseda dobila po kalkiranju stvn. *mittawēcha* 'sreda' ali po naliki tega – iz ljudskolat. *media hebdomas* /.../. Zemljepis besed v slovan/ščini/ govori prej v korist stvn. posredovanja, ne pa vpliva lat.-rom. poimenovanj.«

<sup>20</sup> *peněz*: **Vasmer**: *penjazь*: »*pěnědzь* iz stvn. *pfenning*, /.../ stsaks. *penning*«; »iz lat. pondus«, »prevzeto ne prej kakor v 8. stol., morda za časa Karla Velikega«. »Ni podlage govoriti o izvoru iz nepotjenega got. \**pinning*s.«

<sup>21</sup> *knez*: **Vasmer**: *knjazь*: »prevz/eto/ iz pragerm. \**kuningaz* ali got. \**kuniggs*, stvn. *kuning*, tvorjenka iz *kuni* 'rod' /.../«.

<sup>22</sup> *župan*: **Skok**: Pač prvotno slovanško, morebiti z vplivom bavarščine. Bavarci imajo to besedo od Slovanov in se je tudi terminologizirala celo v latinščini.

Svetopolkompo prav lastnem srcu zamislila delovalno področje; se predstavitava celo tudi v Rimu, kjer sta sprejeta z radostjo in posvečena v panonska škofa. Toda mlajši brat umre v Rimu; samo Metod nastopi svojo metropolijo in začne – l. 870 slovansko mašo, spričo katere o'connelovskega triumfa se nemški Richbald pobere. Metod tako deluje okrog 24 let; ampak nato pride madžarski orkan, ki njegovo sled v Panoniji čisto odnese. Toda njegovo bogoslužje se ohrani toliko trajneje v Meziji in dospe prek Konstantinopla celo v Rusijo. Zmeraj jasneje mi je, da je ciril/ska/ pisava le udobnostna zadeva Cirila in Metoda, ki z njo šele njuni slovanski učenci postopoma zamenjajo starejšo glagol/sko/ nacionalno pisavo iz spoštovanja za ta apostola in pač tudi za grško cerkev.

Reimški kodeks bi tudi tukaj imel svojo težo; ne opuščam še upanja, da ni sežgan /.../ Utinam! /O da bi!/<sup>23</sup>

K 2 dodaj: Tudi evangeliji v *Asemanijevem*, sedaj Vatikanskem kodeksu so v glagol. pisavi, pa ne pisani med severozahodnimi Todoravci, temveč v Makedoniji. Tako tudi psalter metropolita Evgenija: vsi iz druge, čez 240 let cvetoče postaje metodijske književnosti, katere prva je trajala le 24 let in bila potem zamejena. Tudi Clozianus je izšel iz grškega vira, kar lahko vidite iz nelatinskega žuda (trizložno), iusus; tudi iz ierej (*ιερεύς*) za *popr*, *trěbnik* za *oltar* i/n/ v/eč /rugega.«

In nato spet na str. 152 o Grimmovem »odpadu«: »Toliko ljubša bi mi bila Vaša zvestoba in Pannonicis /v panonskem/, ki ste jo prelomili sine justa causa /brez pravičnega razloga/, zato se tudi morate še vrniti. Ali Janeza VIII. pisma in Richbald niso ravno tako zame? Kajti če bi bilo od mojih 12 besed morda 4 do 5 hkrati gotskih, tako je vendar gotovo vseh 12 besed tudi stvn., vključno s 4 do 5, *česarь* in *ocьь* iz frankovske dobe, ker bi se gotska morala glasiti *kesarь* in *oketь*. Če je *cyrice* a/n/gl/ovska/, nam je došla po posredovanju alemanskih spreobračevalcev, tako tudi *hrьstiti*.«

Komaj kaj o njemu priznavalnega Kopitar piše v tem času. Vendarle (22. 5. 1836, 155): »Praško Društvo/ z/nanosti/, na še edino, me je izvolilo za zunanjega člana, ob meritum glagolitaе nostrі« /kot zaslugo za naš Glagolit/.

In spet o Grimmovi »spreobrnitvi« (30. 10. 1836, 160): »Če se večinoma spet spreobrnate k panonski resnici, se vam s tem poděli pnitentia relapsi /kesanje vrnitelja/. V istem pismu: »Hauptovo ozn/anilo/ /Glagolita/ izide šele v 76. zv/ezku/. Toda grof C\*\*\*\* /Castiglione/ je v št. LXXXII Bibl. it. eno napravil, ki me brani pred Vašimi kapricami, vendar ne brez mnogih nedostatnosti.«

Pa spet reminiscenca na Dobrovskega (10. 3. 1837, 163, 164): »Celo pok/ojni/ Dobr/ovski/ je bil le prepogosto čisti advokat (tj. protitutemeljitve, ki jih

<sup>23</sup> Res se je ohranil. Njegovo usodo v od mene izdanem *Kopitarjevem zborniku* (1996, 285–292) prikazuje Antonia Bernard: Jernej Kopitar in Reimški evangelij. Prevod Kopitarjevega latinsko pisanega uvoda v izdajo zopet najdenega Reimškega evangelija mi je prevedla Antonia Bernard, prim. Jernej Kopitar: Reimški evangelij – Zgodovinski predgovor, v: *SR* 43 (1995), 201–222, z mojimi pripisi (str. 201–202) in povzetkom, prevedenim v angleščino. (221)

pozna, zaradi »imetipravja« z a m o l č u j e ). Meni kaj takega ne bi bilo mogoče. /.../ Tako je storil s panonskostjo: n a j p r e j j o je izgovoril v Slovanki, ko pa sem ga prijel z a b e s e d o, je pobegnil v Solun! In vendar je z a n i k a l /läugnete/ v Slavinu v nasprotju s Schmidovo cerkveno zgodovino, po Schlözerju Cirilovo prisotnost v Bolgariji! Sicer (indeß) pa so pri vseh slabostih njegovi rojaki vsi skupaj nevredni, da bi mu odvezovali vezalke na čevljih. – Sam dobri Haupt si ni upal uveljaviti *srede* proti Vam, samo *konęzъ*-a! Toda Vi sami boste postali spet m o j i, stavim. Kar /vor der Hand/ primerjajte samo našo *neprijazn* s seveda Ulfilovo unholþô, ali še bližje s s a m o ž e n s k o *unholda*! In Dobrovski/ razglša *neprijazn*<sup>24</sup> za predcirilsko.«

In h glagolici (5. 8. 1837, 167): »/K/ako zelo imam prav, da mi je glag/olica/ starejša od cirilice. Toda Vaš odpad od panonizma je dobrega Schmellerja zanesel še dalje; s a n j a o slovenskem bogoslužju pred Cirilom! Imena za krščanske reči imate vendar tudi vi od nekdanj, /168/ čeprav vi pred dr. Lutrom niste nemško liturgirali. Ravno na podlagi takih imen sem sklepal na panonizem.« Ko očitku, da bi bil Kopitar slovansko bogoslužje dal opravljati tudi med Kranjci (30. 3. 1838, 170): »Med Kranjci Metodu nisem dal liturgirati, pač pa med njihovimi b r a t i ob B l a t n e m jezeru, in pri tem moram ostati tudi po Vašem odpadu, dokler moji zgod/ovinski/ in jezikovni razlogi ne bodo ovrženi, ne pa samo zanikani, brez razloga, od Čehov iz zavisti, od drugih iz kaprice. – Če je *pop* iz *παπας*, od kod potem *papež*?<sup>25</sup> – Ne iz vašega Papst?« Prav tam (171) grenkobna pomisel na Dobrovskega: »Dobr. je bil, ki je prvi izvajal slovansko krščanstvo iz Panonije, od tod *сръкъвъ, срѣда* & za nem. = stvn. proglasil, in je odstopil le, ko sem jaz njegovo delo spopolnil.«

In Dobrovskega nasledstvo v slavistiki (19. 7. 1839, 175–176): »/A/li ste prejeli posebni iztis mojega panonskega izvora slovanske liturgije, ki sem ga jaz že v oktobru 1838 dal iz Trebizonda vračajočemu se Zachariji. Vsekakor imate III. zvezek Chmelovega Raziskovalca zgodovine /Der österreichische Geschichtsforscher, knj. 1, zv. 3 (Dunaj 1838), str. 501–515/. Tam se branim tudi pred Vašimi kapricami, ki so mojim intrigantnim nasprotnikom dale toliko zavetja (Unterschleif). Šaffarik/ se je sedaj čisto razkrinkal; toliko bolje; zame je vendar bolje biti prevarani kakor prevarant. O n j e, ki je na čelu vseh slavistov, ne Vaš Kop.<sup>xx</sup>

Z a t o p a l m o se intrigira. Pal<sup>xx</sup> daje svoj glas Šaffariku/, ne samo v s v o j e m, temveč tudi v s e h Slovanov imenu. Vide /prim./ njegovo/ Zgodovino Češke in Brockhausovega leks/ikona/ novo izdajo s. v. /pod to besedo/. – Mislim, da ž i v i h ne bi smeli klasificirati. – » Da je Kopitarja prevzela negativiteta glede Čehov prim. (23. 4. 1840, 186): »Ali Niebuhr nima prav, ko ima Čeha od 1620 /sem/ za moralno

<sup>24</sup> **Vasmer: neprijaznъ**: »'hudič' —moravsko-panonska prvina, v kateri vidijo kalk stvn. *unholdo* m 'hudič', got. *unhulpa* – isto.«

<sup>25</sup> **papež**: **Skok: pop**: slov., češč., polj., kajk. *papež* < stvn., stbav. *pabes*. »Taj su oblik širili misionari iz Salzburga.« – **Vasmer: papež**: »Zahslovan., csl. beseda je bila razširjena v 9.–10. stol. s strani bavarskih misijonarjev iz Regensburga in Salzburga na Moravskem in v Panoniji«, iz stbav. *pâpes*, stvn. *bâbes* iz ljudskolat. *pâpex* < *pâpa* + *pontifex*.

kastrirane? Toda čisto se jim ne odpovedujem; in sem si jih upal revirirati /spet napraviti može/, ko ne bi bili starejši od sedaj ton dajajočih fantastov ali norcev, ki o priliki znajo biti tudi faloti, kakor /nekateri/ drugi osli.«

23. 8. 1839, 179 spet piše o svojih nasprotnikih glede panonizma: »Da imate Vi glag/olski/ črkopis za veliko starejši, sploh niso upoštevali; pač pa Vaš odpad od panonizma z magoslavno izkoristili proti meni. Eh bien /torej dobro/, k *oltar*; *chr'stiti*, *papesh* = *pabes* Vam damo še *komkanje* za *Communio* iz najstarejših kodes/ov/. Ali je kakor koli mogoče, da imajo grški misijonarji VII. stol. tako terminologijo?«<sup>26</sup> In (p. t. 182): »No dobro, v privezku k Hezihiju sem dokaz za panonskosti omejil na samo stringentne primere. *Lege et expende et judica*. Nos tibi ob solum *Reinhart* credimus originem svn. – /Beri in presodi in sodi. Mi ti, četudi zaradi samega Reinharta, verjamemo, da je izvor stvn/«. In nedatirano (191): »Med panonizme računam tudi *komkati*, *komkanje* iz *communicieren*. Kako bi do tega prišel grški/ misijonar? To ni *kmotra*<sup>27</sup> imajo najstarejši kod/eksi, glagolski in cirilski.«

In razkritje človeškosti (11. 11. 1840, 191): »Dvojno me je veselilo Vaše pisanje z dne l. t. /m./, ker ker sem ga skoraj vsega vnaprej tako in ne drugače uganil. Takó ravna prava, nemška odkritosrčnost (*Freymuth*) in nemško prijateljstvo. Aliter *Slavi* mei, quos tu minus nosti, quippe minus expertus eorum dolos et perfidiam /Drugače moji Slovani, ki jih manj poznaš, in si seveda manj izkusil njih zvijače in nepoštenost /. Toda čuditi se moram še zmeraj, kako da Vi, ki so se Vam zdele v moji oceni Dobrovskega Instit/utiones/ surove in neurejene teze za moje panonske razloge zadostne, da ste me proti Dobr/ovskemu/ zaščitili, sedaj, ko je Dobr/ovskega/ pismo Pertzu, na katerega se triumfalno in izzivalno sklicuje tudi Š/afarik/ (*Starožitnosti* str. 818, 819) ne opažate niti moje neovrgljive *peterice* /*pentas*/: *chr'stiti*, *oltar*, *mniĥ*<sup>28</sup> in še zmeraj hočete, da naj stvar dokažem! V tem vidim Vaš strah pred človekom, čeprav prijatelju *Kembleju* glede nj/egovih/ run vse rad podpišem, kar hvali o Vašem mučeništvu.«

In še grenkoba (14. 11. 1840, 192) ob Palackega in Šafarika podtikanju, da je Kopitar s svojim panonizmom v najemništvu avstrijske vlade: »Če bi P/alacky/ in Š/afarik/ resnično verjela, da se za Panonijo bojujem v najemništvu vlade, potem me ne bi bil poskušala obtožiti sramotilnega pisanja ob *Hesyhiju*: toda onadva lažeta in dopuščata lagati prek /lat.: skrivaj pregovorjenih/ k čemu, kar je njima v prid, danes belo, jutri isto črno.« – In še (20. 4. 1841, 194) o Šafarikovi škodoželjnosti glede Kopitarja (*Starožitnosti* str. 809): (195) »Najplemenitejši pa je ostal pri zaveštni neresnici, da bi škodoval staremu prijatelju, pospeševalcu in

<sup>26</sup> **Vasmer:** *kómkat'*: 'iti k obhajilu': »Prek cerkvenega jezika iz lat. *communicare*'.« Torej ni iz grščine. **Skok** in **Bezljaj** tega nimata.

<sup>27</sup> **Vasmer:** »Slovan. *kumotru* 'boter' /.../ < *kumotra* 'botra', kar izhaja iz ljudlat. *commater*. Torej spet ne morda iz grškega. – **Bezljaj:** *bóter* -tra tudi *kóter*, *kotrej*, *góter*, *gótej*: »Izposojeno v različnih obdobjih iz n.«

<sup>28</sup> **menih:** **Skok:** *monah*: »(preko stvnjem. *munich*. *Mönch*)« – **Vasmer:** *mniĥ*: »Prevzeto iz stvn. *munih* iz ljudskolat. *monichus*, iz gr. *monachós*. /.../ Neposredni rom/anski/izvor se ne sprejema iz glasoslovnih razlogov. – **Bezljaj:** *menih*, *mniha*, *mñnih* < stvn. *munih* > *mēnichō*. itd.

dobrotniku.« Na Čehe leti tudi naslednje (28. 5. 1841, 197): »Dobri ljudje sedaj čakajo na moje mesto, kakor so čakali na smrt Dobr/ovskega/. V 9 letih, ko bom za v pokoj, ga vsakemu odstopim sam, če bom še živel; sicer seveda še prej, vendar neprostopljivo.«<sup>29</sup>

Ob tedanjih poskusih, da bi se spodnesel Kopitarjev panonizem (p. t., 198): »Da sl/ovanski/ cerkveni jezik pripada nam, Noričanom, dokazuje poleg *Rîma*<sup>30</sup> m. za Roma, s. *Jakîn* iz *Ancōna*, *Skradin* iz *Scardona*, *Nin* iz *Nona* i/n/ v/eč/ tak/i/h/ samih specialnih hrvatizmov, kakr/šnih/ nima nobeno drugo narečje./« – In spet razočaranje ob nelepota življenja (10. 6. 1841, 199): »Preuss je hotel izčrpati bolgarščino (pač s Š/ovo/ namero, da bi moji podmeni dal milostni udarec), ker pa se je že pred vstajo, na Dunaju bal za svojo varnost, bo šel verjetno samo do Beograda. O delu, ki ga ima v mislih po Š/afariku/, meni ni dal nič vedeti. Toliko verjetnejša je moja zgornja domneva. Nimam nič proti, samo če jo dokaže. Ampak Vi sami, prijatelj, ste mi največ škodovali, ker ste se vstran od mene postavili med šikanerje. Toda taka je politika; prijatelja zapusti, celo izrazi svoj odpad, da se ne bi kompromitirala z njim. Škandaliziral torej me je Vaš odpad toliko bolj, ker od Vas nisem pričakoval, kakor od vsakega Slovana, z izjemo sebe, se razume, ki mora imeti nemško kri, ker h krivici ne more molčati.«<sup>31</sup>

Še marsikaj bi se dalo povedati iz Kopitarjevih pisem prav zadnjih let vendar to ne gre v okvir naše teme. Posredno vendar tole o človeku, ki je Kopitar zanj imel občutek, da bo nadaljeval njegovo delo (18. 10. 1841, 200): »Jaz sem Rimljanom predlagal odličnega namestnika v mladem (28 let/) Slovenju: toda vztrajajo pri meni, ker me lahko dobijo za stonj, tj. ex decreto /po nalogu/ principis M\*\*\* /kneza Metternicha/. Ta Štajerec je mlad Grimm, ki se odtlej ukvarja tudi s sanskritom in – mi vsak dan sporoča svoja odkritja. Npr. odmike od sl/ovanskega/ ж = ϕ, а = ϕ. Češ da imajo Poljaki tudi *między* poleg dosled/nega/ *miedza* in kar je še več: \**wnęk* poleg *wruk* /.../ itd.« Pripominja še (201): »Po možnosti se bom skušal potovanju v Rim izogniti.« Ni se mogel.<sup>32</sup> O Miklošču je pisal tudi o Fr. Aug. Pothu v Halleju (3. 7. 1844, 210): »Moj čas študija (sedaj imam 64 let) je mogoče imeti za predsanskritski; zato sem tudi namesto sebe pred dvema letoma z uspehom pregovoril drugega slavista, Dor. Miklosicha, 28-letnega, da bi si prilastil tudi nepogrešljivi sanskrit.«

<sup>29</sup> V resnici je Kopitar za tem živel le še tri leta.

<sup>30</sup> *Rim*: **Vasmer**: »Najverjetneje prevzem iz stvn. *Rîma*, got. Rûma 'Rim', pri čemer je bil germ. *r* nadomeščen z mehkim *ř*»; /.../ prim. še rimsk(i): stvn. *römisk*; »Ni primerno kot vzporednice /navajati/ dalmatska krajevna imena *Nin*, *Solin*, *Skradin* iz *Nona*, *Salona*, *Scardona* /.../, ker gre tu za star/i/ J iz ljudskolat. ū)«. – **Skok**: »Nije posudenica praslavenska, jer je taj toponim kršćanstvo proširilo. /.../ Ne treba pomišljati da je *Rim* došlo u slavine preko stvnjem. (germanskoga, Mikkola) *Rum*.«

<sup>31</sup> Na enem mestu je Kopitar res menil, da so bili pri nas obrtniki prvotno Nemci, torej tudi »kopitarji«, in s tem tudi on, daljnega nemškega izvora.

<sup>32</sup> Kopitar se je moral čutiti ne več tako trdnega, ker se je pótí v Rim skušal izmakniti. Rim mu je gotovo skrajšal življenje: v njem je bival od 1842 do maja 1843, ko se je na plučih težko bolan vrnil na Dunaj. Čez dobro leto je bil že mrtev.

Kopitar je s svojim panonizmom vsekakor močno opozoril na predcirilometodovsko krščanstvo noriških južnih Slovanov, in sicer na podlagi prevzetih besed iz zahodnih germanskih jezikov. Zanimivo je, da so vse od Kopitarja predlagane etimologije od tam prevzetih besed sedaj potrjene, edina izjema je bolj mimogrede navrženi *župan*, ki pa so ga Bavarci prevzeli od Slovanov. V tem smislu je glede teh prevzemk Kopitarjeva v veliko večji meri obveljala kakor Grimmova, ki bi bil marsikaj pripisal Gotom ali neposrednemu prevzemu iz latinščine, seveda ljudske. Kopitar je imel tudi prav, ko je menil, da so vzhodni južni Slovani prvotni, sicer ne več ohranjeni (cirilo)metodijski jezik šele pozneje spremenili v obliko, kot je izkazana v najstarejših rokopisih, in sicer tako, da so to in ono premenili iz svojega, to in ono iz prvotnega pa opustili. Žal se ni uresničila Kopitarjeva nada, skoraj gotovost, da se bodo našla cerkvenoslovska besedila iz 9. stol. In prav je imel Kopitar glede starosti glagolice, pa je s pravico obsojal nelepo, prav tudi prezira vredno početje »Čehov«, tudi kolikor gre za vplivanje na ruske slavistične popotnike tistega časa, kar se tiče njegove osebe in njegovega panonizma; kakor da so se mu hoteli maščevati tudi za Kopitarjevo razkrinkavanje njihovega ponarejanja, potvarjanja starih zgodovinskih besedil. – Torej panonizem po vsem tem še zmeraj ni argumentativno ovržen.

#### SUMMARY

With his Pannonian theory Kopitar strongly pointed out the pre-Cyrilo-Methodian Christianity of the South Slavs of Noricum, i.e., based on loan words from West Germanic languages. It is interesting that all the etymologies of West Germanic borrowings suggested by Kopitar later proved to be correct, with the exception of more-or-less incidentally mentioned term *oupan*, which the Bavarians borrowed from Slavs. In this respect Kopitar's word on these borrowings prevailed to a much greater degree than Grimm's, who would have attributed many a thing to Goths or to a direct borrowing from vernacular Latin. Kopitar was also correct in thinking that the East South Slavs later changed the original, now lost (Cyrilo-)Methodian language into the form that is attested in the oldest manuscripts, i.e., by changing some elements from their language and omitting some elements from the original texts. Unfortunately, Kopitar's hope, almost certainty, that Church Slavic texts from the 9th c. were yet to be found, did not come true. Kopitar was also right about the age of Glagolitic, and he rightfully condemned the unfair, despicable actions of »Czechs«, also when it comes to influencing Russian Slavic travelers of his era with respect to his personality and his Pannonian theory. It was as if they wished to take vengeance for his exposing their forgery and falsification of old historical texts. – Therefore, the Pannonian theory has not been refuted with convincing arguments. Kopitar defended his thesis on the West South Slavic basis of the Old Church Slavic liturgical language with the following 24 nominal stems and 1 verb from the Old Church Slavic texts: *boo-*, *cerkv-*, *cesar*, *cyrice*, *knez*, *kmotr-*, *komkati*, *kramola*, *krist*, *krst*, *licemer* (calque), *menih*, *neprijazn-* (calque), *ocet*, *oltar*, *papeo*, *penez*, *pekl-*, *pop*, *post*, *Rim*, *set*, *sreda* (day of the week), *vice*, *oupan*. This claim was to some extent challenged with the thesis that some of these lexemes were borrowed from Gothic in the Balkans, but contemporary etymologists (Vasmer, Skok, Bezljaj, Snój) confirm their West South Slavic character; these words came to West South Slavic from (or via) West Germanic languages, practically from German, i.e., even in the case of words of Latin origin.





## SLAVISTIČNA VRSTNIKA MIKLOŠIČ IN SREZNJEVSKI V JAGIČEVI OSVETLITVI

Slavistična znanstvena dejavnost Franca Miklošiča na Dunaju časovno sovpada z dejavnostjo njegovega vrstnika Izmaila I. Sreznjevskega v Sanktpeterzburgu. Oba filologa in obe središči so bili v drugi polovici 19. stoletja odločilnega pomena v razvoju slavistike. Avtor primerjalno razčlenjuje Jagičevo osvetlitev filoloških in jezikoslovnih dosežkov obeh svojih neposrednih predhodnikov na slavističnih stolicah v Sanktpeterzburgu in na Dunaju.

Franc Miklošič's Slavic scholarship in Vienna coincides with the work of his contemporary Izmail I. Sreznjevsky in St. Petersburg. In the second half of the 19th c. both philologists and both centers were of major importance for the development of Slavic scholarship. The author comparatively analyzes Jagič's explanation of philological and linguistic achievements by both of his immediate predecessors at their respective Slavic chairs in St. Petersburg and Vienna.

V zgodovini slovanske filologije je po Dobrovškem, Kopitarju, Vostokovu in Šafáriku ob osrednji jezikoslovni osebnosti druge polovice 19. stoletja (in Zad-ravčevem rojaku) Francu Miklošiču (1813–1891) na Dunaju gotovo najpomembnejši njegov ruski vrstnik Izmail I. Sreznjevski (1812–1880) v Sanktpeterzburgu. Hrvat Vatroslav Jagič (1838–1923), katerega pogledi na življenje in delo teh dveh slovanskih filologov bodo predmet obravnave v tem sestavku, je bil najprej naslednik Sreznjevskega na univerzi v Sanktpeterzburgu (1880–1886), nato pa je kot najvidnejši Miklošičev učenec po učiteljevi upokojitvi na njegov predlog zasedel slavistično stolicu na Dunaju (1886–1908).<sup>1</sup> Čeprav se je Jagič po svojem razumevanju predmeta slovanske filologije opazno ločil tako od Miklošičeve primerjalno-slovnice in leksikološke usmeritve kakor tudi od Sreznjevskega v glavnem na staroruskem (in cerkvenoslovanskem) pismenstvu temelječem filološkem in leksikografskem delu, je vendar njegova osvetlitev znanstvenih dosežkov obeh še danes vredna pozornosti in nove predstavitve.

Jagič je bil slavist z najbolj nadrobnim in strokovno najbolj kompetentnim pregledom (prim. njegov *Archiv für slavische Philologie*)<sup>2</sup> nad dogajanjem v

<sup>1</sup> V svojih *Spominih (Spomeni mojega života 2, Srpska Kraljevska Akademija, Beograd 1934, 287–289)* je Jagič za leto 1907–8 med drugim zapisal: »Za čudo, potkraj mojeg delovanja broj mojih slušača jako je porastao, pa nije ni popustio moj interes za predavanja, koja ja držim s istom revnosti kao pred 30 godina. Dvadeseta godina što ovde delujem u Seminaru prošla je bez ikakve svečanosti; ... Uveren sam da će se ljudi mene sećati s većim priznanjem možda tek posle moje smrti, a možda i neće! ... Istina, ne mogu se pohvaliti zahvalnošću onih, kojima sam učinio što dobro. ... Ne mogu se, istina, tužiti da me nisu poštovali, ali osećam da sam u Beču mnogima, baš takvim kojima bi trebalo da sam vrlo blizu, sada ... isto tako tuđ kao što sam nekad u sedamdesetim godinama bio u Berlinu.« Hudo je bil tudi razočaran, da je univerza za njegovega naslednika vabila iz Prage Nemca Bernekerja, medtem ko sta na katedri za slovansko filologijo že bila izredna profesorja Čeh Vondrák in Hrvat Rešetar. Končno se je le uresničila Jagičeva želja, in imenovana sta bila izbrana in potrjena za redna profesorja.

<sup>2</sup> Jagič je *Archiv* uredil do konca druge svetovne vojne, ko je že dopolnil 80 let. Težko se je poslovil

območju slovanske filologije; leta 1910 je izdal njeno zgodovino (Istorija slavjanskoj filologii, Sanktpeterburg)<sup>3</sup> in v njej tudi skrbno izrisal podobo in pomen Miklošiča in Sreznjevskega za slavistiko. Ta svoja zgoščena dognanja je pozneje v dveh knjigah spominov (Spomeni mojega života, Srpska kraljevska akademija, Beograd 1930, 1934) na podlagi korespondence bistveno dopolnil zlasti z vidika osebnega odnosa do svojih dveh najizrazitejših predhodnikov, slovensko-avstrijskega in ruskega.

Miklošič, Sreznjevski in Jagić so vsak po svoje globoko zaznamovali tudi položaj v slovenski humanistični znanosti in filologiji še posebej. Slovenščina je imela v Miklošičevih delih (ne samo zaradi panonske teorije, po kateri naj bi bila nova slovenščina neposredna potomka stare slovenščine = stare cerkvene slovanščine) takoj za steksl. poudarjeno pomembno mesto; pri Miklošiču se je izšolalo več slovenskih filologov (med njimi Valjavec, Pleteršnik, Štrekelj, M. Murko), bil pa je tudi sicer za Slovenijo doma prva znanstvena avtoriteta (npr. pri Janežiču in Levstiku).

Sreznjevski je bil med štirimi kandidati za profesorska mesta na prvih ruskih slavističnih stolicah<sup>4</sup> (Sanktpeterburg – Prejs, Moskva – Bodjanski, Harkov – Sreznjevski, Kazan – Grigorovič) najbolj povezan s slovenščino in Slovenci; leta 1841 je prepotoval precejšen del Slovenije, zlasti Koroško, in se ustavil v Reziji, o kateri je pisal v svoji študiji Friulskie slavjane;<sup>5</sup> na Dunaju se je srečal s Kopitarjem (verjetno tudi z Miklošičem),<sup>6</sup> v Zagrebu z Vrazom, v Ljubljani s Prešernom;<sup>7</sup> izdelal je prvo upoštevanja vredno klasifikacijo slovenskih narečij (prim. F. Ramovš, *Dialekti*, Ljubljana 1935, XXV–XXVII; J. Rigler, O zgodovini klasificiranja

od svojega »ljubljenca«, ki pa je v novih okoliščinah in z zmanjšano znanstveno veljavo izhajal samo še do leta 1929.

<sup>3</sup>To obsežno delo je izšlo kot prva knjiga široko zasnovane zbirke *Ėnciklopedija slavjanskoj filologii*, ki jo je za rusko akademijo znanosti načrtoval in urejal V. Jagić. Podrobneje o tem gl. v: R. Nahtigal, *Uvod v slovansko filologijo*, Ljubljana 1949, 56–61.

<sup>4</sup>Prim. F. Jakopin, Kopitar, Köppen in Vostokov, *Kopitarjev zbornik*, ur. J. Toporišič, Obdobja 15, Ljubljana 1996, 405–411.

<sup>5</sup>Drugič izšlo kot Priloženje k 38-mu tomu Zapisok Imperatorskoj Akademii nauk, nr. 4, Spb. 1881; prva objava v Moskvitjaninu 5, 1844, 207–234 (*Slavjanskije Izvestija. Friul'skie slavjane – Rezijane i Sloviny*).

<sup>6</sup>Ko je Miklošič leta 1879 Sreznjevskemu za 50-letnico znanstvenega dela poslal telegrafsko čestitko »Viele Jahre«, je slavljeneč na hrbtno stran telegrama s svinčnikom napisal osnutek odgovora: »Glubokouvažaemjy dejatel' i starinnyj prijatel', svidetel'stvuju Vam serdečnuju blagodarnost' za dobryj privet, tem bolee dlja menja dorogoj, čto on napominaet mne o našem pervom sblizenii v to vremja, kogda každyj iz nas byl sliškom vdvoe molože i o Vaših neodnokratnyh odolženijah i o Vaših ogromnyh zaslugah, mnoju gluboko čtimyh po nauke, kotoroj predan. ...« Navedeno po A. I. Kuz'minu, Pis'ma F. Miklošiča k I. I. Sreznjevskomu, *Izvestija akademii nauk SSSR – Serija literatury i jazyka*, XXV, 1 (1966), str. 56.

<sup>7</sup>Znani so Prešernovi verzi naslovljeni Gospodu Izmajlu Sreznjevskemu v spomin Velikega tedna 1841: Si slovénskega rodú, // te ne prašam kam, čemú, // kadar boš prišel domú, // sin neumrjoče Sláve, // spomni bratov se krog Save! Zanimivo je, da I. V. Čurkina v monografiji *Slovenskoje nacional'noosvoboditel'noe dvizenie v XIX v. i Rossija*, Moskva 1978, 64 opušča začetni vrstici zapisa in začena (v prevodu) s: kadar ...

slovenskih dialektov, *SR* 23, 1975, 27–40) in je končno poslal na slovenski Zahod Poljaka, peterburškega docenta, Baudouina de Courtenayja, poznejšega avtorja dialektološke monografije o rezijanščini (*Opyt fonetiki rez'janskih govorov*, Varšava – Peterburg 1875) in drugih del o slovenskih zahodnih narečjih.<sup>8</sup>

Jagičeva dunajska slavistična šola je vtisnila močan pečat številnim slovenskim filologom (V. Oblak, R. Nahtigal, I. Prijatelj, I. Grafenauer, F. Kidrič), s katerimi se je preneslo njegovo filološko izročilo v obdobju med obema vojnama tudi k nam in so ga deloma zaznale še povojne generacije slovenskih slavistov in slovenistov.<sup>9</sup> Več kot štiri desetletja je bil Jagičev *Archiv* osrednje mednarodno slavistično glasilo, v katerem so objavljali tudi slovenski avtorji in se je tako slovenistična tematika srečevala z drugimi slovanskimi prispevki.

Zanimivo je, da sta bila oba, Miklošič in Sreznjevski pravzaprav »priučena« slavista; Miklošič je bil po univerzitetnem študiju filozof in pravnik, medtem ko je Sreznjevski študiral na etiko-političnem oddelku filozofske fakultete v Harkovu in je 1837 magistriral z nalogo O bistvu in vsebini teorije v političnih vedah. Miklošiča je po prihodu na Dunaj (1838) nekaj let vpeljeval v filološke študije Jernej Kopitar; postal je kot Kopitar tudi bibliotekar v dvorni knjižnici in za njim cenzor za slovanske, romunske in grške publikacije. Za Sreznjevskega je znano, da se je v mladosti mimo »uradnega« študija navduševal za slovansko (posebno ukrajinsko) narodopisje in da je zbiral narodne pesmi; bil je nadarjen tudi za umetnosti (slikarstvo, glasba).<sup>10</sup> Svojo slavistično »učno dobo« je opravil na triletnem študijskem popotovanju (1839–1842) med zahodnimi in južnimi Slovani (z izjemo vzhodnega dela Balkana, ki je bil še pod Turki), ko se je tudi osebno seznanil s predstavniki kulturnega življenja in slavistične vede v slovanskih deželah Avstrije z Ogrsko in Prusije. Če primerjamo Miklošičev vstop v primerjalno jezikoslovje in slavistiko s Sreznjevskega seznanjanjem s slovanskimi deželami in njihovimi jeziki, je mogoče reči, da je šlo v prvem primeru za sistematično znanstveno poglobljanje v jezikoslovje na podlagi ustreznih strokovne literature (Dobrovský, Kopitar, Bopp, Pott, J. Grimm, Diez) in študija starih slovanskih rokopisov in tiskov, v drugem pa za na pol terensko delo, ki je združevalo opazovanje jezikovnih razmer, ljudske in umetne književnosti, študija etnoloških in zgodovinskih posebnosti ter vsakdanjega živ-

<sup>8</sup> Veliko BdC-jevega gradiva je ostalo v rokopisu v arhivu ruske akademije. Tako je zapise iz Nadiških dolin izdala L. Spinozzi-Monai kot 4. knjigo njegovih »materialov«: *Materiali per la dialettologia e l'etnografia slava meridionale – Testi popolari in prosa e in versi raccolti in Val Natisone nel 1873*, Založništvo tržaškega tiska in Študijski center »Nediža«, 1988. Obsežno BdC-jevo rokopisno gradivo za rezijanski slovar so za tisk priredili N. I. Tolstoj, M. Matičetov in A. Duličenko. Delo čaka na objavo pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti.

<sup>9</sup> Prim. R. Nahtigal, *Uvod v slovansko filologijo*, Ljubljana 1949.

<sup>10</sup> O tem pričajo njegova obširna pisma materi (oče mu je zgodaj umrl), ki jih je pisal s svojega triletnega potovanja po slovanskem Zahodu in Jugu; v njih je pogosto opisom predmetov in pojavov dodal tudi skice (zgradbe, orodja, portreti, noše itd): *Putevye pis'ma k materi ego Elene Ivanovne Sreznjevskoj (1839–1842)*, v: *Živaja starina, Periodičeskoe izdanie Otdelenija Etnografii Imperatorskogo Russkogo Geografičeskogo Obščestva*, Sanktpeterburg 1892. Pod naslovom I. I. Sreznjevskij na Slovenskem je v *Domu in svetu* 1899, 129–132, 161–166, 193–197, Ivan Merhar objavil v prevodu njegova pisma s slovenskega ozemlja; prvo pismo je iz Maribora, 9. sušca 1841.

ljenja neruskih Slovanov v najširšem pomenu. (Sreznjevski se je srečal z Boppom v Berlinu, s Pottom v Halle in se pogosto skliceval na Grimma, vendar njihova dela niso pustila globljih sledov v njegovem ustvarjanju.) Jagić je bil po osnovnem študiju klasični filolog, ki je vzporedno obiskoval tudi Miklošičeva predavanja; ko se je po končanem študiju vrnil v Zagreb, se je kmalu uveljavil kot preučevalec hrvaškega jezika in književnosti in cerkvenoslovanskih tekstov.

Za vse tri slaviste pa je značilno, da so prišli na univerzitetno slavistično pot zaradi nekakšnih življenjskih »nesreč«. Tako se je Miklošič najbrž odločil za odhod iz Gradca na Dunaj zaradi neuspeha pri kandidaturi za profesorja filozofije v Innsbrucku, Sreznjevski je sprejel že omenjeno slavistično »komandirovko«, ker so mu v Harkovu odklonili doktorsko disertacijo O elementih statistike v politični ekonomiji; in končno je Jagić po desetletnem poučevanju na zagrebški gimnaziji dobil mesto profesorja za primerjalno jezikoslovje na novorosijski univerzi v Odesi (tudi s pomočjo Sreznjevskega), saj je bil kot hrvaški narodnjak namreč v času madžarskega pritiska odpuščen iz službe na gimnaziji.

Nedvomno je imel Miklošič ob zasedbi prve avstrijske slavistične stolice na Dunaju (1849) že jasno izdelan načrt, katere znanstvene naloge bo moral opraviti. Zgledoval se je po dosežkih v germanistiki in romanistiki (J. Grimm, F. Diez), ki jima je hotel po enakovrednih obdelavah postaviti ob bok tudi slavistiko. Uresničenje tega načrta je bilo za slavistiko veliko bolj zapleteno kot v germanistiki in romanistiki; posamezni slovanski jeziki so bili še malo raziskani, deloma tudi še niso bili v celoti razmejeni in identificirani. Čeprav je bilo v slavistiki njegovega časa vprašanje, ali gre za slovanske jezike ali samo za narečja skupnega slovanskega jezika, že preseženo v korist jezikov, se Miklošič za ta status še ni mogel odločiti pri beloruščini, slovaščini in deloma pri hrvaščini. Seveda je Miklošič občutil kot moralno obveznost do svojega pokojnega učitelja Kopitarja, da dokonča in objavi njegove glavne zamisli, ne glede na to, da so prestopale zastavljene Miklošičeve okvire.<sup>11</sup> Za marsikoga je v zvezi z Miklošičem ostalo nekoliko skrivnostno vprašanje, kako se je mogel tako hitro preobraziti iz enega vodilnih predstavnikov idej o združenih Sloveniji v »apolitičnega« avstrijskega profesorja, ki je sledil samo svojim znanstvenim ciljem in ni imel več »dovolj« posebnega poslušalca za domače težave svojega naroda.

Na drugi strani je imel Sreznjevski po vrnitvi s študijskega potovanja (jeseni 1842) in ko je dobil svojo harkovsko slavistično stolico, še veliko težav in negotovosti pri oblikovanju svojega univerzitetnega predmeta. Po nastopnem predavanju, ki je privabilo veliko poslušalcev, se je v svojih predavanjih kmalu izčrpal in je zašel v slepo ulico; zmanjkalo mu je snovi in idej, kako bi zajel in obravnaval slavistiko v prihodnje. Moral se je posloviti od svojih romantičnih gledanj na Slovane in njihove jezike; posrečilo se mu je premagati ta stranpota šele v Sanktpeterburgu, kjer je leta 1847 prevzel za umrlim prijateljem Prejsom slovansko stolico. Na trdnjšo filološko pot v slavistiki ga je vodila in silila zelo trdna in sistematična Prejsova

<sup>11</sup> Prim. F. Jakopin, Kopitar's Share in the Work of F. Miklošič, Papers in Slavic Philologie, Ann Arbor 1982, 169–177.

znanstvena in pedagoška dediščina, predvsem pa neposreden stik s tekstnokritičnim in slovaropisnim delom Vostokova.<sup>12</sup> Svoj novi znanstveni obraz je Sreznjevski pokazal z razpravo *Mysli ob istorii russkogo jazyka* (1849), ki je kljub številnim in bistvenim pomanjkljivostim pomenila veliko novost v zgodovini ruske filologije.<sup>13</sup>

Preden se lotimo Jagičeve osvetlitve Miklošiča in Sreznjevskega, ne bo odveč navesti nekaj bio- in bibliografskih koordinat o naših treh filologih.

Franz Miklošič je od svojega 25. leta živel in delal na Dunaju. Potoval skorajda ni. Čeprav je veljal za kabinetnega učenjaka (gibal se je med univerzo, dvorno knjižnico in akademijo), si je znal iz knjig ustvariti razmeroma zelo ustrezne in trdne predstave o slovanskih (in drugih) jezikih. Izhajajoč iz (staro)cerkvenoslovanskih temeljev je napisal prvo celovito primerjalno slovnico slovanskih jezikov, na podlagi takrat dosegljivih virov je sestavil še danes ne preseženi cerkvenoslovanski slovar in v poznih letih prvi splošnoslovanski etimološki slovar; z več študijami je postal pionir slovanskega imenoslovja. Miklošič je tudi odlično posegel v problematiko jezikov, ki so se stikali s slovanskimi, zlasti na Balkanu. Obravnaval je romunščino, albanščino, jezikovne stike slovanskih jezikov s turščino, novo grščino in madžarščino; v številnih študijah se je ukvarjal tudi z romskimi narečji in romskim narodopisjem. Bil je redni član avstrijske akademije znanosti, rektor dunajske univerze in član gosposke zbornice.<sup>14</sup>

Sreznjevski se še ves čas svojega slavističnega delovanja na harkovski univerzi (1842–1847) ni spoprijel s filološkimi vprašanji, ki bi se opirala predvsem na jezik, rajši je ostal pri slovanskih starožitnostih in etnologiji. To dokazuje njegova disertacija *Svetišča in obredi poganskega bogoslužja starih Slovanov*<sup>15</sup> (po sodobnih pričevanjih in izročilu), ki jo je branil konec leta 1846 tik pred odhodom v Sanktpeterburg. Danes nekoliko preseneča dejstvo, da je knjigo posvetil ob P. P. Artemovskem-Gulaku tudi V. Hanki kot »pervym svojim rukovoditeljam v izučeni Slavjanskih drevnostej i narečij«, medtem ko Šafárikove *Slovanske starožitnosti* (1837) navaja v opombah. Ko je postal profesor v Sanktpeterburgu in čez nekaj let član ruske akademije znanosti, so se začele vrstiti njegove paleografsko in jezikovno

<sup>12</sup> Vostokov je v začetku 40-ih let izdal dve pomembni publikaciji: *Opisanie Russkij i Slovanskij (beri: cerkvenoslovanskij) rukopisej Rumjancovskogo muzeuma*, Spb. 1842, 899 str.; *Ostromirovo Evangelie 1056-1057 goda. S prilozheniem Grečeskogo teksta evangelij i s grammatičeskimi objasnenijami*, Spb. 1843. Izčrpno oceno izdaje Ostromirovega evangelija je objavil F. Miklošič leta 1847 v dunajskih *Jahrbücher der Literatur* 119, str. 1-39.

<sup>13</sup> Več pohvale kot Jagič (*Istorija slavjanskoj filologii*, 470-471) so o Myslih do najnovejšega časa zapisali nekateri ruski jezikoslovci. Pregled glavnih mnenj je objavil S. G. Barhudarov v uvodnem prispevku k novi izdaji *Mysli* leta 1959 (I. I. Sreznjevskij, *Mysli ob istorii russkogo jazyka*, Akademija nauk SSSR, Otdelenie literatury i jazyka, Moskva). Tudi Nahtigal (*Uvod ...*, str. 23) z rahlim očitkom Jagiču meni, da so bile *Mysli* »za ruski jezik in njegovo zgodovino epohalnega pomena«.

<sup>14</sup> Prim. W. Lukan, Franc Miklošič kot politik v gosposki zbornici, *Miklošičev zbornik*, Obdobja 13, ur. J. Toporišič, T. Logar, F. Jakopin, Ljubljana 1992, 577-601.

<sup>15</sup> *Svjatilišča i obrjady jazyčeskogo bogoslužženija drevnih slavjan*. Ko ugotavlja (str. 8), da so bili nekoč reveži in sirote pod posebnim varstvom bogov (in sonca), navaja tudi »horutansko« pesem: »jas pa ne man čakati, man w'liko obsjewati, vse dolince ino chriberce, tudi vse moje s' rotice«, ki jo je sam zapisal v Žiljski dolini.

komentirane izdaje staroruskih in cerkvenoslovanskih spomenikov. Kot urednik akademjskih zbornikov je sprejemal in kritično spremljal vse pomembnejše slavistične objave zunaj Rusije in o njih pisal prikaze; zato je mogoče trditi, da je bil v peterburških desetletjih slavistično najbolj obveščeni ruski strokovnjak. Čeprav je iz bogate bibliografije Sreznjevskega (okoli 800 enot) čas marsikaj odrinil v pozabo, je ostalo na visokem mestu poleg drugega zlasti njegovo monumentalno delo – *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka po pis'mennym pamjatnikam* –, ki je izšlo do konca šele tri desetletja po avtorjevi smrti.<sup>16</sup>

Preden je Jagić leta 1886 zasedel dunajsko slavistično stolicu je imel za seboj že zelo razgibano življenjsko in poklicno pot, na kateri se je s precejšnjimi omahovanji in včasih težko odločal. Že pri 28-ih letih (1866) je postal redni član novoustanovljene zagrebške Jugoslovanske (beri: južnoslovanske) akademije znanosti in umetnosti (njena člana sta bila tudi Miklošič in Sreznjevski); kmalu za tem so se začele priprave za ustanovitev hrvaškega vseučilišča, na katerem naj bi Jagić dobil profesorsko mesto za slavistiko. Toda leta 1874, ko je vseučilišče začelo delati, se je raje odločil za slavistično stolicu v Berlinu. Ker Jagić ni končal dunajskega študija z doktoratom, je tega dosegel čez deset let v Leipzigu z disertacijo o korenu drevnoslovanskih jezikih. Za profesuro v Odesi je moral imeti priznan ruski doktorat (do tega mu je skupaj z Daničićem na podlagi objavljenih del pomagal Sreznjevski), moral se je seveda aktivno naučiti rusko, poleg tega pa se je kar med potjo v Rusijo v Berlinu v nekaj mesecih pri sanskrtologu Webru seznanil z osnovami stare indijsčine, saj je v Odesi dobil mesto za primerjalno indoevropsko jezikoslovje; slovansko filologijo je namreč zasedal že omenjeni Grigorovič, ki pa je bil čudak in Jagić z njim ni mogel vzpostaviti dobrih odnosov. Tudi sicer se z razmerami na univerzi ni mogel ujeti, še manj pa se je z družino vred znašel v izrazito pridobitniškem pristaniškem mestu. Po dveh letih je zapustil Odeso in prevzel novoustanovljeno slavistično stolicu na berlinski univerzi. Tu je zdržal šest let, čeprav skoraj ni imel slušateljev; nagajali so mu tudi Poljaki, ki so v pruski državi predvsem zahtevali poljsko stolicu in tudi poljskega profesorja. Tembolj se je Jagić lahko posvetil znanstvenemu delu in uresničil je svoj načrt glede glasila za slovansko filologijo: z letom 1876 je začel izhajati *Archiv für slavische Philologie*, ki ga je urejal in v njem največ pisal več kot štiri desetletja.

Po smrti Sreznjevskega (1880) je sprejel vabilo na univerzo v Sanktpeterburgu, čeprav so se zaradi tega zelo ohladili in deloma celo pretrgali nekdanji prijateljski odnosi z družino pokojnega Sreznjevskega, saj je vsaj eden od sinov na tihem upal, da bo postal očetov naslednik.<sup>17</sup> Jagić je predaval na univerzi in na posebnem žen-

<sup>16</sup>O zgodovini sestavljanja tega slovarja po smrti Sreznjevskega poroča njegov najmlajši sin Vsevolod I. Sreznjevski v prispevku: *Ob istorii sostavlenija Slovarja drevne-russkogo jazyka I. I. Sreznjevskogo, Izvestija Akademii nauk SSSR po Otdeleniju obščestvennyh nauk*, 1933, 705–728. Sam I. I. Sreznjevski je dokončal samo gesla pod A in B, glavnilo redakcijskega dela za slovar pa je opravila hči Olga Izmajlova v letih 1880–1912; od akademije je redakcijo najprej vodil A. F. Byčkov (do 1899), nato A. A. Šahmatov. Slovar je začel izhajati 1890 in je bil z Dodatki končan ob 100-letnici rojstva I. I. Sreznjevskega (1912).

<sup>17</sup>Zadnje pismo je Jagić dobil od že bolehnega I. I. Sreznjevskega v marcu 1879; v njem daje Jagiću

skem inštitutu in število slušateljev tu ni bil problem; posebno pa ga je veselila bogata »publična« biblioteka in delo v akademiji znanosti, kjer se je srečeval s pomembnimi osebnostmi tistega časa. V to obdobje spada njegova izdaja steksl. glagolskega Marijanskega spomenika (1883), medtem ko je Zografski spomenik izdal že v berlinskem času (1879). Jagića je Rusija na splošno privlačila in se je tja tudi pozneje rad vračal, bil pa je tudi kritičen do razmer na univerzi in v širšem kulturnem območju sploh. Posebno ga je prizadeval ponižujoč odnos do neruskih Slovanov, ki da hodijo k njim samo prosjačit za pomoč. Sam je občutil, da ga ne cenijo zato, ker je strokovnjak in Slovan, temveč predvsem zato, ker je prišel z berlinske univerze. Neprijetno mu je bilo v družbi nazadnjaških slovanofilov, ki so na vsakem koraku vsiljevali tudi pravoslavje kot pravo »slovansko« vero; glede prihodnosti Slovanov so se mu zdeli sprejemljiva samo načela, ki jih je razglašal v svojih spisih zahodnjak, ruski literarni zgodovinar Pipin.<sup>18</sup>

Najdaljše in znanstveno najuspešnejše je bilo Jagićevo dunajsko obdobje; od 1886, ko ga je Miklošič sprejel za svojega naslednika na univerzi, do upokojitve 1908. Že v prvem šolskem letu si je kljub nasprotovanjem izbral seminarski prostor, v katerem so študenti imeli dostop do ustrezne literature, predvsem pa so lahko aktivno sodelovali pri Jagićeve seminarjskih vajah; eno glavnih pomanjkljivosti pri Miklošičevem delu je videl Jagić prav v tem, da ni imel seminarja.

Jagić postavlja Miklošiča kot nosilca tretjega obdobja v razvoju slavistike v 19. stoletju.<sup>19</sup> Med Dobrovskega (s Kopitarjem v Avstriji in Vostokovom v Rusiji) in Miklošiča umesti Šafárika, ki obravnava predvsem slovanske starožitnosti, književnosti in etnologijo; temu drugemu obdobju prištevata tudi delovanje prvih ruskih slavistov na univerzah v Sanktpeterburgu, Moskvi, Harkovu in Kazanu, čeprav so bili časovno Miklošičevi vrstniki. Miklošičeva zasluga je, da je prenovil cerkvenoslovansko slovnico na podlagi Boppove primerjalne in Grimmove zgodovinske slovnice; po teh obrazcih je izdelal tudi primerjalno slovnico živih slovanskih jezikov. Že Jagić je spoznal, da Miklošičeva »primerjalnost« v *Vergleichende Grammatik ...* ne ustreza popolnoma vsebini; gre bolj za vzporedne slovnice slovanskih jezikov. Zunanji okvir predmeta slovanske filologije z Miklošičem ni bil razširjen, prej bi lahko rekli, da jo je zožil, saj so bile slovanske književnosti in zgodovina potisnjene pri Miklošiču na obrobje. Zato pa je na tem ožjem jezikovnoprimeral-

---

priznanje za izdajo Zografskega kodeksa. Bil pa je Jagić prizadet, da ga družina Sreznjevskih ni obvestila niti o bolezni niti o smrti (8. 2. 1880) starega prijatelja. Takole piše (*Spomeni I*, 372): (Sreznjevski) »je u najodlučnijim momentima mojega života posvedočio ne samo rečima već i delom, da me iskreno voli. Ma koliko se naši pogledi na zadatke slovenske nauke razilazili, nas je vezala zajednička verna i postojana ljubav k našoj nauci. Nije dugo vreme potrajalo, i moj starac ode na drugi svet; nitko od sinova ili kćeri ne seti se da mi javi o njegovoj bolesti, o njegovoj smrti, i ako su svi dobro znali, koliko njihov otac drži do mene. U prvo vreme mogla ih je sprečiti opća žalost nad gubitkom oca hranitelja, te zaboraviše poslati mi nekoliko reči na znanje, do skora biće njima svima obladalo nezadovoljstvo, što se sve jače isticala i na universitetu i u akademiji želja i volja, da dođem onamo upravo ja u njegovu zamenu. To će biti zbolelo sina Vjačeslava, a pored njega, koji je mogao bio gojiti neku nadu, takođe čitavu porodicu, te tako prekide naše nekošnje prijateljstvo.«

<sup>18</sup> Prim. I. Prijatelj, A. N. Pipin. *LZ* 1906, 31–38, 104–108, 153–155, 215–221.

<sup>19</sup> *Istorija slavjanskoj filologii*, 601.

nem področju s svojimi slovničnimi, leksikalnimi in etimološkimi raziskavami popeljal slovansko filologijo na novo pot. Da je to dosegel, vsaj v začetnem zagonu ne gre prezreti mentorske vloge »znamenitega rojaka« Kopitarja.

Jagić domneva, da bi bila prva Miklošičeva dela spričo njegove zagnanosti, energije in talenta vsebinsko še bogatejša, če bi bil imel na voljo glavne ruske biblioteke. Skoraj očita mu, da se je zadovoljil z bolj ali manj teoretičnimi pogledi na slovanstvo, kar je razvidno tudi pri sorodstveni razporeditvi slovanskih jezikov. Jagić obžaluje, da se Miklošič ni mogel odtrgati od Kopitarjevega prepričanja, da sta cerkvena slovanščina in slovenščina najbližja sorodnika. Vendar se je Miklošič za vse te drobne slabosti odkupil z blestečimi rezultati, ki so osvetlili slovanske jezike v vseh delih njihove slovnice in leksikona. Naravnost navdušeno doda, da ne ve, kaj bi bolj občudoval, ali velikansko erudicijo in neznansko delavno vzdržljivost ali vsestransko premišljen načrt, ki v največji meri zagotavlja uspeh.

Ko govori Jagić o Miklošičevem rojstvu in začetnem šolanju, domneva, da izvira njegov rod od hrvaških ali srbskih priseljencev, ki pa so bili v 18. stoletju že slovenizirani. Seveda za te domneve nima nobenih trdnejših oprijemališč, opre se na nekaj priimkov na tem prostoru, ki kažejo na južni izvor; zato je mogoče dobiti vtis, da »navaden« Slovenec ne more imeti tako velikih zmožnosti. Mladega Miklošiča označi Jagić z Vrazovimi besedami: Miklošič je pravnik v tretjem letniku, načitan v starih klasičnih in novih literaturah, napisal je že veliko v prozi in v verzih ... V krožku slovanske vzajemnosti v Gradcu je udeležence učil poljščine. Pozneje Jagić sicer ni čisto prepričan, da je Kopitar tako odločilno vplival na Miklošičev značaj in da je »kriv«, da je iz romantika in navdušenca za poezijo postal »suh in otrdel učenjak – slovanski filolog«, toda zanikati vpliva ni mogoče. Dalje ugotavlja Jagić, da že prvi Miklošičevi znanstveni spisi dokazujejo njegovo samostojno smer, ki je daleč od Kopitarjeve dejavnosti. Kopitarjevo izročilo je še najbolj vidno v Miklošičevih izdajah starih slovanskih rokopisov, npr. Supraselskega zbornika, s katerim se je, kot je znano, Kopitar več let ukvarjal in je del tega cirilskega steksl. spomenika ostal v njegovi zapuščini.<sup>20</sup>

V Miklošičevi steksl. slovnici, ki jo je 1850 izdal predvsem za študente, se Jagić začudi nad dejstvom, da je kot zgled za o-jevsko moško sklanjatev navedel samostalnik *synъ*, za katerega je bilo takrat že znano, da nosi v svoji sklanjatveni paradigmi še očitne sledove u-jevске sklanjatve; napake so se mu prikadle tudi v sklanjatev vprašalnih zaimkov *koi*, *koja*, *koje*. Vse to je Miklošič popravil v drugi izdaji oblikoslovja (1854), v kateri je tudi sicer v razlagah opaziti velik napredek.<sup>21</sup>

Na velikanski metodološki skok glede na Dobrovskega in Kopitarja opozarja Jagić v zvezi s prvo knjigo Miklošičeve primerjalne slovnice (1852), v kateri obravnava slovansko glasoslovje. V delu, ki ga je nagradila dunajska akademija, vidi Jagić epohalni dosežek za slavistiko, saj kaj takega Slovani prej še niso »videli ne slišali«. Pri vsej hvali vendar Jagić zameri Miklošiču, ker je zagrešil načelno napako

<sup>20</sup> Gre za prvi del kodeksa (118 listov), ki ga zdaj hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

<sup>21</sup> *Formenlehre der altslovenischen Sprache*, Dunaj 1854.



(prevzeto od Kopitarja), ko je »bolgarščino skupaj s slovenščino izvajal iz stare slovenščine«, čeprav za to nima nobenih dokazov, saj Prokopij in Jordanis take razlage ne omogočata, opore pa ni mogoče najti niti v samem »organizmu« teh treh jezikov. Ob izdaji staroruske Nestorjeve kronike (1860) Jagić pripominja, da je Miklošič ravnal z njenim jezikom precej samovoljno, ko je poskušal vzpostaviti dosledno enotnost in pravilnost staroruskega jezika.<sup>22</sup>

Miklošičevega odnosa do srbsčine in hrvaščine Jagić seveda ni mogel sprejeti brez pomislekov; preveč očitno so bile učiteljeve simpatije na srbski strani, deloma že zaradi Vuka Karadžića in Daničića. Pogosto je dele hrvaške literature prekril kar s srbskim poimenovanjem; jezikov sicer ni izenačeval v sestavljenih izrazih srbsko-hrvatski oz. srbski ali hrvatski, a je vendar hrvaščino povezoval samo s čakavskim narečjem. To protislovje je ostalo pri Miklošiču neizgledano, toda Jagić mu zaradi tega ni pripisoval slabih namenov, saj je bil prepričan, da Miklošič sicer ne bi bil sodeloval z JAZU. Jagić obžaluje, da toliko Hrvatov Miklošiču ni moglo odpustiti nedoslednosti in omahovanja glede hrvaškega jezika.

Ko je Jagić tehtal Miklošičev slovnični in besedoslovni prispevek, je bil pogosto v dvomih, v katerem območju je bil močnejši in izvirnejši. Za njegov *Lexicon Palaoslovenico-graeco-latinum* (1862–65) ugotavlja, da je neprimerno bogatejši od podobnega slovarja Vostokova (1858–61), da je sestavljen na obsežnem novem gradivu iz cerkvenoslovanskih spomenikov.<sup>23</sup> Ne da bi hotel temu blestečemu delu zmanjševati znanstveno vrednost, Jagić meni, da je prišlo v slovar precej besedja, ki ni cerkvenoslovanskega izvora, ampak spada bolj v območje stare ruščine, srbsčine in bolgarščine; a obenem priznava, da do teh subtilnih razlikovanj slovanska leksikologija še ni prišla.

V širšem pomenu spadajo v območje Miklošičevih etimološko-leksikografskih del tudi številne njegove študije o izposojenkah v slovanskih jezikih in iz slovanskih jezikov v sosednje jezike. Tudi njegove imenoslovne razprave so dale trdno znanstveno osnovo vsej nadaljnji slovanski onomastiki. Do Miklošičevega etimološkega slovarja slovanskih jezikov (1886) je bil Jagić precej kritičen. Na to je gotovo vplivalo njegovo spoznanje, da sam ni bil zmožen izdelati takega slovarja, čeprav ga je Miklošič nekoč k temu spodbujal in mu je ponujal pomoč. Slabost slovarja vidi Jagić predvsem v tem, da ne navaja virov za iztočnice, da ostajajo etimološke razlage na robu, tako da uporabnik slovarja pogosto ne more izvedeti, ali gre v posameznem primeru za izposojenko ali za staro korensko sorodstvo. Za Jagića je vsebinsko celo boljša Miklošičeva velika razprava o turških prvinah v jugovzhodnih in vzhodnih evropskih jezikih, česar pa prihodnja desetletja niso potrdila.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Istorija ...* 702. V podoben »idealen« staroruski jezik je tudi R. Nahtigal rekonstruiral *Slovo o polku Igorově* v svoji izdaji, Ljubljana 1954.

<sup>23</sup> Prim. F. V. Mareš, Miklošičovy staroslověnské slovníky, *Miklošičev zbornik*, Ljubljana 1992, 1–5; E. Pallasová, Miklošič jako lexikograf staré církevní slovanštiny, prav tam, 7–12; A. Nazor, Hrvatskologoljski izvori u Miklošičevu *Lexiconu palaoslovenico-graeco-latinum*, prav tam, 13–19.

<sup>24</sup> O vrednosti Miklošičevega etimološkega slovarja prim.: T. Lewaszkiewicz, *Slovník Miklošiča a slovník Bernekerera*, *Miklošičev zbornik*, Ljubljana 1992, 21–27; L. V. Kurkina, F. Miklošič kak etimolog, prav tam, 317–328; M. Furlan, Miklošičev etimološki slovar v luči sodobnega etimološkega raziskovanja slovanskega besedja, prav tam, 329–338.

Razumljivo je, da se je Jagić posebej pomudil ob Miklošičevi skladnji. Delo imenuje »samyj belstjaščij trud« v njegovi primerjalni slovnici. Ugotavlja, da gre za nenavadno obsežno, vsebinsko bogato, po zasnovi in razporeditvi izvirno knjigo, ki se strogo in dosledno drži načela, po katerem razčlenjuje skladdenjski pomen posameznih besenih vrst in se ne ozira na njihovo vlogo v stavku. Tako stališče je bilo seveda v popolnem nasprotju z nedokončano skladnjo, kakor jo je predstavil Potebnja.<sup>25</sup> Skladnja se je po Miklošičevi zamisli preoblikovala v novo območje slovnice, ki ga navadno imenuje semaziologija. Bolj kot Miklošičev »antiskladenjski« pristop k slovanski skladnji moti Jagića avtorjevo nerazpoloženje do zgodovinske metode raziskovanja jezikovnih pojavov; sicer pa je v vseh Miklošičevih jezikovnih raziskavah primerjalnost prevladala nad zgodovinskostjo.<sup>26</sup>

Ko je Miklošič pripravljal novo izdajo primerjalne slovnice (razen skladnje) je upošteval svoje 20–30 letne jezikoslovne izkušnje in tudi dosežke drugih filologov; z večjo previdnostjo je grupiral po času in prostoru jezikovne spomenike, iz katerih je sprejemal gradivo, vse dele slovnice je povezal z dosežki primerjalnega jezikoslovja; za izhodišče in podlago ni izbral samo resnične pojave (stare) cerkvene slovanščine, ampak jih je soočil tudi z dognanji primerjalne slovnice. S tem stališčem je mogoče (po Jagiću tudi nesoglašati, saj je bolj primerno za dela kot je Brugmannov Grundriss, medtem ko ima slovanska primerjalna slovnica pravico temeljiti na dejstvih slovanskih jezikov.

Na koncu Jagić v vzvišenem slogu zapiše, da Miklošič ni zapravljal svojega talenta in ni zastonj živel na tem svetu; slovansko filologijo je obogatil z monumentalnimi deli, ki bodo še dolgo ohranila svojo polno vrednost in pomen ...

V Jagićevi predstavitvi Sreznjevskega srečamo v prvem delu kar nekaj kritičnih opazk, ki osvetljujejo Sreznjevskega predavateljsko delo na univerzah v Harkovu (1842–46) in v Sanktpeterburgu. Sprva je načrtoval predavanja o slovanskem ljudskem pesništvu, potem si je premislil in se odločil za enciklopedični uvod v preučevanje slovanstva. Načrt je po Jagićevem mnenju vseboval preveč etnografskih in zgodovinskih podatkov, ki bi v njem prišla do veljave tudi prava filologija, zlasti pa v njem ni razviden pomen in vloga cerkvenoslovanske slovnice. Nastopno predavanje je Sreznjevski začel z mislijo, kako se je v Rusiji prebudila zavest o slovanstvu in se je začelo slovansko gibanje. Jagić tej trditvi oporeka, češ da je slovansko gibanje prišlo v Rusijo z Zahoda in da bi bilo bolj ustrezno resnici, če bi bil Sreznjevski namesto izraza »slavjanskoe delo« uporabil »russkoe slavjanovedenie«. Jagića tudi preseneča, da je Sreznjevski v ospredje postavil Čeha Hanka in Srba Vuka, ko da sta nastala sama po sebi; vedeti bi namreč moral, da je Hanka kot nekakšen izrodek zrastel ob Dobrovskem, Vuk pa je bil Kopitarjev učenec. Zato ne bi smel obeh učiteljev potisniti v ozadje. Predavanje je bilo okrašeno s citati iz Kollárja, Vraza, Mickiewiczza in Puškina; tako sta novost predmeta in živost podajanja naredili na radovedno poslušalstvo izredno dober vtis. Toda prvo navdušenje

<sup>25</sup> A. A. Potebnja, *Iz zapisok po ruskoj grammatike I, II*, 2. izd., Harkov 1888. Prva izdaja je izšla v Voronežu in Harkovu leta 1874.

<sup>26</sup> Prim. S. Damjanović, Jagićeve ocjene Miklošičevih djela, *Miklošičev zbornik* 1992, 341–348.

je hitro splahnelo in Sreznjevski se je začel pritoževati, da se zanimanje za njegov predmet manjša in manjša. Ugotovil je, da se slavistika preveč dotika politike. Krivde za takšno opredelitev slovanske filologije Jagić ne pripisuje samo Sreznjevskemu, temveč zlasti predpisom, po katerih se je moral ravnati. Nefilološki odnos do stvari vidi Jagić že v tem, da Sreznjevski sam pripoveduje, da »ne predava slovnice, da se s paleografijo tako rekoč ne ukvarja in da iz književnosti izbira samo tisto, kar naj bi vsakemu Slovanu ugajalo«. To predavateljevo prizadevanje, da bi naredil slavistiko privlačno s tem, da predmet ne bi bil preveč težaven in zahteven, pri slušateljih ni naletelo na odobravanje.

Jagić ne more verjeti, da so se v znanstveni in pedagoški dejavnosti Sreznjevskega po prihodu v Sanktpeterburg zgodile tako korenite spremembe. Iz nekdanjega etnografa, navdušenca za ljudsko pesništvo, navade in običaje je postal vnet preučevalec stare pismenosti in rusko-slovanskih starin sploh; začel je zbirati, opisovati in izdajati cerkvenoslovanske in staroruske spomenike. To nenavadno metamorfozo je treba nedvomno pripisati vplivu Vostokova, ki se je prav v teh letih proslavil z opisom rokopisov iz muzeja Rumjanceva in z izdajo Ostromirovega evangelija.<sup>27</sup>

S Sreznjevskega izdajanjem in obdelavo novoodkritih spomenikov Jagić ni bil povsem zadovoljen. V opisih spomenikov sicer označuje tudi njihov jezik, vendar pri tem pogreša globine in izvornosti; bolj so se mu posrečile paleografske opombe in vsebinske oznake tekstov. Poleg staroruskih tekstov je bilo precej spomenikov po izvoru tudi južnoslovanskih; toda Sreznjevski si ni dovolj prizadeval, da bi se iz vzhodnoslovanskih prepisov dokopal do prvotnega (južnega) tipa cerkvenoslovanskega jezika. Nikoli se tudi ni odločno opredelil glede primata glagolice oz. cirilce v najstarejših spomenikih.

Kot mejnik med mladim in starejšim Sreznjevskim postavlja Jagić njegove »smelaj kistóju nabrosannye« Mysli ob istorii russkogo jazyka. V njih avtor najprej govori o skrivnostih jezikovnega izvora; v nadaljevanju mu je pri ruščini spodletela razlaga polnoglasja, v konzonantizmu ni še opazil ruske poteze v razmerju č: št (šč) in ž:žd. Tudi sicer odnos ruščina : cerkvena slovanščina ni vedno ustrezno predstavljen. V Mislih tudi ni razlagal slovničnih pojavov, zadovoljil se je z najbolj splošnimi oznakami; bile pa so Sreznjevskega najboljše razpravljanje o jeziku.

Jagić je zelo cenil Sreznjevskega kritične prikaze slavističnih publikacij v Izveštijah akademije, ki jih je sam urejal; sistematično je spremljal vso slavistično znanstveno produkcijo (Miklošič, Šafárik idr.), tako da so si Izveštija po pravici zaslužila vzdevek predhodnika Jagićevega Archiva, vsaj kar se tiče kritike. Vso drugo dejavnost Sreznjevskega (bil je zelo plodovit pisec), ki se omejuje skoraj izključno na izdajanje staroruskih in cerkvenoslovanskih tekstov, je zajel Jagić v nekaj točkah takole:

– Sreznjevski je najraje izdajal odlomke tekstov z dodano splošno slovnično in paleografsko označitvijo spomenika; zanj je veljalo pravilo, ki ga je pogosto

<sup>27</sup> Gl. op. 12.

ponavljal: »stroka v stroku, bukva v bukvu«. Toda njegove izdaje vseeno niso bile vedno čisto zanesljive in točne. Izdaje in drugi prispevki so obravnavali cerkvenoslovanske spomenike (med njimi je bilo veliko glagolskih), staročeško pismenstvo (npr. Mater verborum), kašubščino. Osrednje mesto je seveda pripadlo izdajanju in komentiranju staroruskih spomenikov, od katerih spada večina v klasični fond tega obdobja.

– Številni prispevki Sreznjevskega se ukvarjajo z leksiko in paleografskimi vprašanji starih spomenikov. Pogosto se je kritično odzval na rusko slovaropisje; obravnaval je slovarje ali manjše slovarske zbirke. Vzporedno je nastajala njegova slovarska kartoteka, po kateri so v desetletjih po avtorjevi smrti sestavili slovar *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*.

– Nekaj prispevkov je posvetil tudi starejši literarni zgodovini.

– Sreznjevski je napisal več biografskih sestavkov, npr. o Vostokovu, Nadeždinu, Hanki, A. Iv. Turgenjevu, Grimmu, Schleicherju, Bodjanskem, Prejsu, Grigoroviču, Vuku Karadžiću.

– Objavil je številne prispevke o etnografiji, geografiji in starožitnostih Slovanov.

Na koncu Jagić ugotavlja, da je bila znanstvena dejavnost Sreznjevskega široko razmahnjena, vendar velik del njegovih publikacij naredi vtis nečesa nedokončanega (otryvočnogo). Vse njegove stvaritve skupaj sestavljajo veličasten mozaik. Sreznjevski ni bil slovanofil v ruskem pomenu te besede, bil je pravi slavist s težiščem v ruščini (vsaj v peterburškem obdobju). Sam je v pismu Hanki imenitno definiral razliko med slavistom in slovanofilom, toda Hanka, ki mu je bilo pismo namenjeno, tega najbrž ni razumel.

Ne navadno je, da Jagić ni hotel ali mogel četrto stoletje po smrti Sreznjevskega dati bolj izčrpnega prikaza njegove dejavnosti in da se je izgovarjal, da še ni objavljena vsa njegova bogata korespondenca. Čudno pa je vseeno, da je tako malo povedal o največjem dosežku Sreznjevskega, o njegovem postumnem delu *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*.

Iz Jagićevih Spominov je mogoče razbrati, da je bil osebno (in čustveno) veliko bolj povezan s Sreznjevskim kot z Miklošičem. Korespondenca z Miklošičem je razmeroma uradna, obravnava samo bolj ali manj strokovne stvari in stvari povezane s profesurami. Čisto drugačen je odnos med Sreznjevskim in Jagićem, veliko toplejši je. Sreznjevski je do Jagića naravnost očetovski, na vsakem koraku mu ponuja pomoč in gostoljubje; vedno sta v njunih pismih navzoči tudi obe družini. Jagić je v pismih Sreznjevskemu sproščen in neposreden.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Prim. I. V. Arbužova, Iz pervyh let naučnoj dejatel'nosti V. Jagića (I. I. Sreznjevskij i V. Jagić), *Slavjanskoe jazykoznanie*, Leningrad 1962, 164–179. Obsežno literaturo o Sreznjevskem je zbral v članku o njem M. G. Bulahov v enciklopedičnem slovarju *Vostočnoslavjanskije jazykovedy 1*, Minsk 1976, 219–232.

## SUMMARY

Vatroslav Jagić (1838–1923) was Miklošič's student, an extraordinary expert in the Slavic philological tradition in Vienna and Prague as well as in Russian tradition, whose main representatives in St. Petersburg were Vostokov and Sreznevsky. Jagić corresponded intensely with the latter from 1865 on, and he could be considered Sreznevsky's student. In his philological work Jagić later combined Western and Eastern schools; first he was Sreznevsky's (1880–1885) and then Miklošič's successor in Vienna until his retirement (1886–1908). Jagić's presentation of philological and linguistic accomplishments by both predecessors in his *History of Slavic Philology* (1910) and *Memoirs* (1930, 1934) is to this day informative and topical.

Jagić sees an important difference between Miklošič and Sreznevsky in their Slavic education, since neither of them was a philologist by education. Following Kopitar's advice, Miklošič from the beginning systematically and rationally directed himself in the study of comparative and historical linguistics, whose principles he introduced into Slavic studies, just as J. Grimm in Germanic and Diez in Romance studies. Sreznevsky studied West and South Slavs and their languages for three years »on the field«. For several years after returning home he was romantically inclined towards the Slavs, their relics, and ethnology, but he could not become interested in linguistic issues. Influenced by Vostokov, in St. Petersburg he took up the publication of Old Church Slavic and Old Russian texts with paleographic and linguistic commentaries; the most lasting result of this work is his posthumous *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*, which did not receive proper recognition from Jagić.

Jagić admires Miklošič's talent, intellectual energy, methodical nature, and diligence. Weighing his enormous opus he cannot decide whether Miklošič was »greater« as a comparative grammarian or as a comparative lexicographer and lexicologist. There is certainly a subjective (competitive) note to Jagić's less-than-flattering opinion of Miklošič's *Slavic Etymological Dictionary*, which even after 110 years remains indispensable.



JAN BAUDOIN DE COURTENAY –  
VATROSLAV OBLAK'S MASTER AND TEACHER<sup>1</sup>

1.0 In the early hours of April 15, 1896, Vatroslav Oblak suffered a stroke and died at his home in Celje. There are three documents preserved in Jan Baudouin de Courtenay's papers related to this event: a German telegram message about Vatroslav Oblak's death, communicated to »Professor Baudouin de Courtenay, Universität Krakau,« by Ivan Hribar, a Slovene representative in the Vienna Parliament and Baudouin's acquaintance in Ljubljana; a printed death notice of Vatroslav Oblak's in Slovene with the information about the funeral and church services to be held in his memory, signed by Ignacij Oblak, his father, and his sister Roza; and a draft of Baudouin de Courtenay's letter of condolence to Vatroslav Oblak's father with expressions of reverence and esteem in honor of the dead scholar, his colleague and friend.<sup>2</sup>

»Vaša rana še preveč krvavi, da bi si upal Vas tolažiti,« writes Baudouin de Courtenay to his dead friend's father. »Samo si dovolim Vas zagotoviti, da udar, ki ga je Vam napravila nemilosrdna usoda, je zraven udar za vse prijatelje Vašega nepozabljivega sina in brata; Vaša izguba je tudi nenadomestljiva izguba za znanstvo. Z Vatroslavom Oblakom je stopil v grob brez dvombe najimennitnejši slovenski jezikoslovec in filolog in eden prvih filologov vsega slovanstva. Njegovo ime bo vselej zanimalo častno mesto v zgodovini slovanske filologije in jezikoslovstva. ...Ostajam z odličnim spoštovanjem in srčno stisnem Vašo roko, želeč, da Vaša bridka boleost kmalu premine in se spremeni v tihi žalostni spomin... Kraków, 22. aprila 1896. – Vam iskreno vdani J. Baudouin.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup>This is a revision of my »Jan Baudouin de Courtenay – Vatroslav Oblak's Master and Teacher« paper, prepared for the *Conference in Honor of the Memory of Vatroslav Oblak (1864–1896), a Slovene Slavist – on the Occasion of the 100th Anniversary of His Death*, planned for April 16, 1996, at *Columbia University in the City of New York*, and delivered at the *1996 Meeting of the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Annual Meeting in Washington, D.C., on December 28, 1996*.

The term *Master*, used in the title of our paper – as defined by *Webster's New Collegiate Dictionary* – is ambiguous, sometimes referring to a person holding an academic degree higher than a bachelor's but lower than a doctor's, and at other times to one whose works having authority over another, serves as a *model* or *ideal* in scholarship. It is obvious that the relation between Jan Baudouin de Courtenay and Vatroslav Oblak referred to in the title of our paper – was an affinity marked by community of interests between both scholars.

In general, our paper contains no discoveries nor discloses for-the-first-time original material of both authors. It is intended as an informal guide to understand the role of Jan Baudouin de Courtenay, a scholar and teacher of approved learning, whose works anticipated the modern structural trend – as a mentor, an experienced teacher and guide – two functions Jan Baudouin de Courtenay played in Vatroslav Oblak's life.

<sup>2</sup>Cf. Lencek 1992: 41.

<sup>3</sup>Quotation from the draft of the condolence letter in Slovene, by Jan Baudouin de Courtenay addressed to Vatroslav Oblak's father, Ignacij Oblak, from Kraków, April 22, 1896, as preserved in the Archives of the Academy of Sciences of the RAN, the St. Petersburg subsidiary of the RAN, Fond 102.

2.0 Before delving into the specific problem of the relationship between Vatroslav Oblak and Jan Baudouin de Courtenay which we have set aside for discussion – we may call it an attraction, affinity or simply a pupil-tutor relationship of a youngster, fascinated by the famous far-off scholar attracted by his native language – we should like to give a short account of their careers, professional qualifications and scholarly contributions aimed at a better understanding the structure of the Slovene language and its evolution.

2.1 Our profile of Jan Baudouin de Courtenay is based on Edward Stankiewicz's essay »Baudouin de Courtenay: His Life and Work« in his *A Baudouin de Courtenay Anthology: The Beginning of Structural Linguistics (1845–1929)*, a Polish linguist whose work anticipated the modern structural trend in linguistics. He studied at the Historical-philological faculty of *Szkoła Główna* in Warsaw, where he received his Polish Master's degree in 1866. He continued his studies in comparative Indo-European, in Sanscrit, and in Slavic philology under August Schleicher in Prague, under Albrecht Weber in Berlin, in Jena, Leipzig, and St. Petersburg. In 1870, he wrote his thesis »*On the Old Polish Language before the XVI Century*,« for which he received his German doctorate in Leipzig, and the Russian Master's degree in St. Petersburg. He got his first position in 1870 – a *docent* at St. Petersburg University. During 1872–1875 he was on a field trip to Southwestern Austria and Northeastern Italy to study the local Slovene dialects. For his thesis *Opyt fonetiki rez'janskix govorov* (1875) he was awarded his Russian doctorate in comparative Indo-European grammar (1875). From 1875 to 1883 he was assistant and full professor of comparative linguistics and Sanskrit at the University of Kazan; from 1883 to 1893 professor of comparative linguistics and Sanskrit at the University of Jur'jev in Dorpat (Tartu); during 1893–1899, professor of comparative linguistics and Sanskrit at the University of Cracow; from 1900 till 1918 professor at St. Petersburg University; after 1918 he was invited to free Poland to the Chair of Indo-European Linguistics at the University of Warsaw.

The main areas of Baudouin de Courtenay's research's in linguistics were comparative Slavic, Polish, Slovene and Russian, his main contributions – studies on the history, structure and dialectology of these languages, e.g., *O drevnopol'skom jazyke do XVI. stoletija* (1870); *Opyt fonetiki rez'janskix govorov* (1875); *Zarys historii jazyka polskiego* (1922); on questions of language mixture (e.g., »*O smešanom xaraktere vsex jazykov*« (1901); on problems of the role of »analogy« in phonetic change and the theory of linguistic alternations (e.g., *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen* (1895), on phonological typology of the Slavic languages, and on problems of linguistic affinity. In his South-Slavic philological studies his collections of linguistic and ethnographic data in Slovene and Serbocroatian dialects excel.

Baudouin de Courtenay's most eminent contributions to the research of the Slovene language are: his monograph *Opyt fonetiki rez'janskix govorov* (1875), three



volumes of his collections of linguistic and ethnographic data from Režija and Ter dialects (*Materialien zur südslavischen Dialektologie und Ethnographie. I. Resianische Texte, gesammelt in den JJ. 1872, 1873 und 1877...* [St. Petersburg, 1895]); *II. Sprachproben in den Mundarten des Slaven von Torre im Nordost-Italien (Sbornik ORJaS imp. AN, vol.78, No.2* [St. Petersburg, 1904]); *III. Resianisches Sprachdenkmal »Christjanskoe uzhilo«* (St. Petersburg, 1913); and unpublished collections of language and folklore data in the *Archives of the Russian Academy of Sciences*.

2.2 Our scholarly profile of the Slovene linguist and dialectologist Vatroslav Oblak (1864–1896), based on Matija Murko's essay »Dr. Vatroslav Oblak,« published in *Anton Knezova knjižnica*, 6 (Ljubljana, 1899) – is here limited to a short account of the course of his life, his education and professional career: Born on May 15, 1864 in Celje (Slovenia), educated in elementary school and 7 grades of secondary school in Celje (1874–1885), he completed gymnasium in 1886 in Zagreb, Croatia. In autumn of the same year he entered the University of Vienna where he studied Slavic philology and comparative linguistics as a disciple of Vatroslav Jagić. He received his Ph.D. degree in 1891; his dissertation submitted for his doctorate was: »*Die kirchenslavische Übersetzung der Apokalypse*« (1891). In the year of his graduation, the University of Vienna awarded him the Linsberg Travel Grant for research in South Slavic linguistics. During 1891–1892 he was in Macedonia where he investigated local Macedonian dialects of the Salonika region and of the village Suho in Southern Macedonia. During the spring and summer 1892, he studied the Čakavian dialects on the Adriatic islands of Lastovo and Krk. In 1893, he was appointed *Privatdozent* of Slavic Philology at the University of Graz; in March 1896, he was nominated for an appointment to the rank of an Extraordinary Professor of Slavic Philology »with special respect to the Slovene language« at the University of Graz; he died before he received this appointment, at the age of thirty-two.

The main areas of Vatroslav Oblak's linguistics research were *Slovene dialects*, *Old Church Slavonic*, and *Comparative South Slavic philology and linguistics*. Among his main scholarly contributions published mostly in Vatroslav Jagić's *Archiv für slavische Philologie*, and the *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Vienna), are the publications, descriptions and analysis of the older Slovene texts, the dialectological reports on his field-work trips, attempts at a history of the declensional pattern in Slovene dialects, his philological research on the Old Church Slavonic monuments, the research of Serbocroatian dialects, of the South Slavic languages in general, reports on his dialectological research in Macedonia, his *Macedonische Studien, Die slavischen Dialecte des südlichen und nordwestlichen Macedoniens* (1896), with his letters from Macedonia addressed to Vatroslav Jagić, published posthumously in 1896 in the *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe* of the Royal and Imperial Academy of Sciences in Vienna.

3.0 By way of preamble let me start with a note on Baudouin de Courtenay's scholarly attachment to Slovene lands and their dialects. We have seen that from 1872 to 1875, Baudouin was on a field-trip to Southwestern Austria and North-

eastern Italy to study local Slovene dialects of the Venetian Slovenia (*Beneška Slovenija*) and Resia (*Rezija*); that in 1875 he published his *Opyt rez'janskix govorov*, for which he was awarded his doctorate and his appointment as Professor of Comparative Linguistics at the University of Kazan. It is already then that he was gathering data on the Slovene dialects spoken between Gorica (*Goriško*) and Postojna (*Notranjsko*), in Upper Krajna (*Gorenjsko*), Tolmin (*Central Posočje*), Cerklje (*Cerkljansko*), Podbrdo (*Baška grapa*), and already then engaged the attention of Slovene linguists of the time, *Franc Miklosich*, since 1849 teaching at the University of Vienna, *Gregor Krek*, since 1867 at the University of Graz, and a number of the younger generation students still in high schools, interested in Slavic philology: *Karel Štrekelj* (1859–1905), in 1872 a 13 years old student, *Matija Murko* (1861–1951) – eleven, and *Vatroslav Oblak* – eight years old. These were the youngsters which later on their own, one after another entered into *personal contact* with Baudouin de Courtenay: Matija Murko in 1879 when he was 18; Karel Štrekelj in 1880 when he was 21; and Vatroslav Oblak in 1881 when he was 17 – at the time a student in the fifth grade of the Gymnasium of Celje. Vatroslav Oblak was the youngest among Baudouin de Courtenay's scholarly correspondents.

3.1 Vatroslav Oblak entered the secondary school in Celje, Slovenia, in 1874; he didn't do too well in its lower classes, but he established in balance later as the fifth-grader of the same Gymnasium. It was then that he became an enthusiastic reader of Slovene popular philological, ethnographic and historical articles in journals and *Slovenska Matica Letopisi*, the subject for which that period is especially known. It was here that he became attracted by the popular pseudoscientific articles of *Davorin Trstenjak* (1817–1890), a parish priest and Vatroslav Oblak's father's acquaintance, in which he found the first information about recent Russian publications on Slovene dialects – recorded, reported and researched by the Russian-Polish scholar with a French name, the University Professor Jan Baudouin de Courtenay. Here lies the greatest single challenge stimulating Vatroslav Oblak's life-long interest for Slavic dialectology.

3.2 In his first letter to Baudouin de Courtenay, dated December 28, 1881, Vatroslav Oblak, a fifth grader, turned to the Polish-Russian scholar, professor of Comparative Indo-European Linguistics and Sanskrit at the University of Kazan, with a request for a few scholarly publications of his – his articles and book-reviews – he saw listed in a catalogue of a Leipzig bookdealer. He himself, he claims in his letter to Baudouin, is interested in Slavic philology, but cannot afford to purchase scholarly publications. This first Vatroslav Oblak's letter to Baudouin de Courtenay is in German (letter 1, cf. Lencek 1992:184), but his correspondent is answering him in Slovene – in language the Polish-Russian scholar learned nine years ago during his three years fieldwork in Slovene lands. It is this Baudouin's answer which established the language of his and Vatroslav Oblak's correspondence in the years ahead – and I quote from Baudouin de Courtenay's letter to the fifth-grader Vatroslav Oblak in his reply, dated March 27, 1882.:

»Lipsko, 27. marca 1882. Častiti gospod! Vaše pismo od 28. Dec. min. l. me nij našlo v Kazaniji, odkod sem se odpeljal v druga mesta Rusije in potle v inozemsko

še meseca junija 1881. Torej iz Kazanji je bilo Vaše pismo odposlano v Pariz, odtod pa v Petrograd, kjer sem ga tudi dobil.... Oprostite, da Vam še le zdaj odgovarjam.« (letter I; cf. Lencek 1992:332). And on May 4th, he is sending to Vatroslav Oblak from Leipzig his »Otryvki iz lekcij po fonetike i morfologii russskogo jazyka, no. 1.« published in Voronež, 1881–1882 (letter II; cf. Lencek 1992:333, 357).

Here starts the correspondence between a high-school student, *A fifth grader of the secondary school of Celje*, and a Russian scholar of the University of Kazan. There are 45 letters of Vatroslav Oblak to Baudouin de Courtenay preserved, the first one dated December 28, 1881, the last one – December 30, 1895; and 16 answers of Baudouin de Courtenay to Oblak, the first one of March 27, 1882, the last one of January 12th, 1893. From this correspondence – now published in *The Correspondence between Jan Baudouin de Courtenay and Vatroslav Oblak* (cf. Lencek 1992) – I selected a number of most typical dialogues between both scholars which document 14 years of maturing, growth and scholarly productivity of Vatroslav Oblak under the guidance of Jan Baudouin de Courtenay.

Thus, just as an example, in his letter to Baudouin de Courtenay, dated Celje, 18. III. 1883 (letter 6; cf. Lencek 1992:186–187), Vatroslav Oblak writes:

Celje 18./III. 18

### Častiti gospod!

Oprostite, da se zopet k Vam z nekim vprašanjem obrnim in Vas vljudno prosim, ako Vam Vaši dragi čas dopušča, to mi s kratkimi besedami pojasniti. Mojega zadnjega pisma baš pri kazanjskih političnih homitijah niste dobili.–

Kakor sem že omenil [,] mi je guņa-s večih obzirih nejasna in tukaj se zdrzmem Vas samo poprašati je-li je

- a) ai ali au [,] n.pr. v skaiā [,] a+i ali je pak enovit samoglasnik, kateri je iz ī i ū po naglasu nastal?
- b) je v glagolih VI vrste (po Miklos. razdelitvi) kakor n.pr. darovati, suffiks ū ali je deblo (stanū) stopnjevano: torej ū v ov. (Miklos. vgl. Gram. II 480, III 124. Steigen u. Dehn. d. Voc. etc. 8 i 29, Schl. Compend. 4 Aufl. (370 i 373.)

Tudi mi ni jasno ali se vřddhi samo v eranskih jezicih nahaja (J. Schmidt, Zur Gesch. d. ind. Voc. [;] Leskien, Arch. III. okoli 600 str. in drugi) ali tudi v slovansk. (Miklos.). – Kar se mojega vprašanja o spremembi indoevrop. ġ i h v slov. jezicih v z tiče [,] sem nekaj malega najdel v J. Schmidt, die Verwandtschaftv. d. indoger. Spr. str. 11 i 12 ter mi ni bilo mogoče dotičnih knjig v roke dobiti.

- c) I. je c soglasni diftong: t+s (Otryv. iz lek. str. 16) in kaki je potem prvi element (t) kaki drugi, namreč s, kajti on ni kakor jaz mislim, indiff. spir., torej kako se razločuje od indiff. s? ali po mestu artikulacije (Žurnal min. nar. pr. 1874 str. 185 in H. Kirste, arch V. 378 sqq)? II. ali pak je enotni soglas. (Ascoli)

Vi ste mi svetovali se samo na en jezik omejiti i jaz se sedaj samo s starosl. (oblikosl.) bavim in sicer po Mikl. vergl. Gr. III. 1876, i Gram. mit Paradig. 1874. – a jaz bi se rad tudi fiziologije zvukov poprijel. Kojo knjigo bi mi v to svrhu svetovali: Sievers, Merkel, E. Brücke i. t. d.

Za Vašo mi podarjeno knjigo in za Vašo veliko prijaznost, da tako vljudno na pisma šestošolca ptuje države odgovarjate [,] se bodem Vam, kedar mi bo le mogoče

[.] hvaležnega skazal. V našem mestici ni nobenega strokovnjaka za slav. in primerjajoče jezikoslovje, tako da se k nobenim obrniti ne morem.

S občnim spoštovanjem  
Vatroslav Oblák

Moj naslov:  
Vatr. Oblák  
dijak  
Celje  
Gledališka ulica 56

Baudouin de Courtenay's reply from Kazan, dated April 17./29, 1883 (letter IV; cf. Lencek 1992:335):

Kazan', 17/29. IV. (18)83

### Častiti gospod!

Odgovarjam na Vaše pismo od 18/III.

Po novejših izsledovanjih je guņa prvotno stanje vokalizma, vokalizma neskračenega; enotni pak samoglasniki, *i, u* ... predstavljajo rezultate skratjenja (Verkürzung und Reducierung) diftongov *ei (oi)* in *eu (ou)*. – O tem so izvrstna dela *Brugmanna, Osthoffa* in *De Saussure-a*, ki jih najdete citirana v mojej »Podrobnoj programme lekcij 1877–1878 g.« (menim [,] da sem Vam jo poslal). – Ob enem pošiljam Vam zdaj tudi dve knjige mojega učenca, profesorja Kruševskega: 1) Lingvističeskie zametki, 2) K voprosu o guńč. Iz njih poizveste, kako se mora zdaj gledati na *guńo*. Šlejcherovo učenje v tisti zadevi, kakor ga nahajate v Compendium, je zdaj popolnoma preobrnjeno na robe.

V glagolih s suf. *-ov-a* || *-u* je seveda, v soglasji z gori izloženim; *-ov-* prvotna oblika vokalizacije pred samoglasniki (*-ov-a...*), zraven pa *-u (ou)* – pred soglasniki.

*Vřddhi* je specialno sanskritska sekundarna kategor(i)ja, ki neima genetičnih sorodnikov v drugih jezikih arioevropskih. Če je v njih nekaj podobnega, se je razvilo samostalno in neodvisno od občnega izvirmika.

Za študiranje fizjologije človeškega glasa (antropofonike) bi Vam svetoval predevsim *Brücke* in potle *Sieversa*. To je dosti. Merkel nij kritičen, zato pak chaotičen.–

Na druga Vaša vprašanja moral bi odgovarjati preveč obširno, in zatorej [ja] neham za zdaj. Potle, ako Vam ne bodo še jasna, napišite, in [jaz] takrat Vam odgovorim.

Vam vdani  
J. Baudouin de Courtenay

– a reply – noticeably polite, courteous and to the point. And with a *postscriptum*:

V Kazaniji bom le še nekoliko mesecev. Potle grem v Dorpat, kjer so me izvolili profesorja primerjajoče gram. slovanskih jezikov.

Morda pa tudi bom šel v Belgrad, odkod me vabijo, če ravno še ne definitivno, kjer popreje vprašajo za moje pogoje.

And another case: Vatroslav Oblák's letter 9, dated: Celje, 4. nov. 1883 (letter 9; cf. Lencek 1992: 188–189):

### Častiti gospod

Vašo spoštovano pismo od 21/9 sem prijel. Srčna hvala za pojasnila o *lenis* in *fortis*. Samo to mi pri tem ni jasno, če je razloček med *lenis* in *fortis* samo gibanje glasne strune potem je *lenes=tonantes* in *fortes=atonaes*. Kteri glasovi so mehko, to znam, a to ne vem, kako bi to lahko pri vsakem človeku hitro spoznal, kajti kmeta ne morem vprašati, če se jezik ustni jami približuje [,] ali ne.– V slovensk. narečji se *reden* in *siten* (prvo skoraj po celem Slovenskem, drugo pa, kolikor je meni znano samo po Gorenjskem) izgovarja *kedēn sikēn*, torej tudi v slov. govoru t'='k' (t'eden='k'eden; =kist'='t'ist' Otryvki iz lekc. po fonet. pag. 50) [,] Drugih besed ne vem, v katerih bi se *t* v *k* spreobrazil.

Prosim, blagovolite mi naznaniti, če sledeče odobravate: Slovenščina ima dva *v*, namreč dentolabialnega (*v*) in labiolabialnega (*w*). Pravilo je: vsak *v* na koncu besede je *w* (toraj: p//b; t//d; s//z; š//ž; w//v). -v//w: prav//praw; rakov//rakow; rov//row; sentiav//sentiaw; siv//siw. Ravno tako se -*lv* v part. praet. II. v *w* ali *u* spreobrazi. Opomniti je še to, da se tukaj vsi slov. dialekti ne strinjajo, nekteri (posebno gorenjski) imajo *w*, drugi (dolenjski, prekmurski in [najbrž tudi goriški]) *u*: šel//šow (šù) [,] bral//braw [,] pel//pew [,] klal//klow (klù) [,] sadil//sadiw (sádu) [,] zbil//zbiw (zbù) [,] sedel//sédu [,] gnal//gnow [,] srkal//srku [,] sezul//sezú [,] klel//klew [,] skušal//skúšu [,]

Ta *u* (*zbù*, *sréču* etc) ni čisto jednak navadnemu *u*, ko ga nahajamo v *urbas*, *ključ*, nego se nekoliko *o* bliža, kajti oblo (Rundung) ustnic je večje, ko pri navadnem čistem *u*;  $\varphi:u^{\circ}=o:u$  ( $\varphi$ =zastopnik stsl.  $\varphi$ ;  $u^{\circ}$ =pa ta nečist *u*). A meni ni čisto jasno, kako se je -*lv* v  $u^{\circ}$  in *w* spremenil. Jaz menim, da tako, ko v srb-hrv. (process je torej  $u_0$ ,  $u_0$ ,  $u^{\circ}$ ;  $u^{\circ}$  = pa po samoglasn. *w*). Če se je predgređoči samoglasnik ohranil [,] sledi *w* inače  $u^{\circ}$  ( $V+w$ ,  $C+u^{\circ}$ ). Zakaj se pa samoglasnik pred *w* včasih spremeni: *l* v *o*? Menim da zavoljo assimilacije k  $w^{h}$ ; a *e* se ne spreobrazi vedno v *o*, nego samo takrat, kedaj *h* ali *e* zastopa; če je pa nsl. *e* zastopnik stsl.  $\epsilon$  ali  $\epsilon$ , takrat *e* nespremenjen ostane npr. *klěw* (klěti), *pěw* (pěti) a *šew* (šěw). Da se je -*lv* v  $u^{\circ}$  (*w*) tako, ko v srb-hrv. spreobrazil [,] potrjuje nam tudi goriško narečje, jednako tudi rezijansko (Klodič) in ogrskih Slov. (Prekmurci). V nekterih krajih na Gorenjskem sploh radi *l* (tudi v sredi besede) v *v* (kak *v* je to [,] ne vem, ker takrat še nisem na to pazil) spreminjajo [,] npr. *sva hodiwa* (hodila); *kohawa* (kuhala) itd. Prosim izraž[zi]te mi Vašo misel o tem; prvi stavek: -v//w je na vsak način prav. (Koliko se še spominjam govore okoli blejskega (Veldes) jezera nek čuden v (ali znabiti w) kateri se nekoliko polskim (l) bliža. V onem narečji blizu Celja vse samoglas. v onem slučajji nosno izgovarjajo, torej svija (svinja); cuja (cunja).

Prosim, ktere knjige bi mi za študiranje fonetike in sploh dialektologije svetovali. Něso prikladni: *Techmer*, *Phonetik. Zur vergleich[h]enden Physiologie der Stimme u. Spr. 1880* [,] – *St. Novaković*, *fonetika srbskoga jezika in Luc. Malinowski*, *Beiträge zur slav. Dialekt?* (Sievers-a in Brücke-ja sem že prečital).

Z odličnim spoštovanjem

Vatroslav Oblak

Jan Baudouin de Courtenay's reply to Vatroslav Oblak, dated: Dorpat, 12/24. XI. [18]83 (letter VI; cf. Lencek 1992: 337), refers to these problems with the following arguments:

Vaše opazke o slovenski izreki so zelo zanimive in tanke. Zdi se mi vendar, da *w* v konci slovanskih besed nij naravnost labialno-labialno *v*, ampak tisto *v* izrečeno z

od[d]aljenim ustnicami (Lippen); tako da se bliži vokalu (samoglasniku) *u*. Je to namreč glas, kakor angleško *w*, ki je en malo širje, nego pravo lab.-labialno *v*.

Kaj če reč *sentjav/sentiaw*...? Tiste besede popolnoma ne poznam. –

*U iz l* je mislim rezultat oproščanja (Vereinfachung) izreke. Morate si samo predstaviti ne nemško *l*, ampak rusko-poljsko in celo slovensko (dolenjsko, notranjsko) *l* (tvrdo *l*). Tisti soglasnik [se] izgovarja s »timbrom« samoglasnika *u*. Če pri tem nehate gibati energično jezik, iz *l* postane *u*. Tako se sliši v izgovoru mnogih Rusov in Poljakov kakor osebna (individualna) posebnost ali pa napaka.

Klodič je popisaval ne rezijansko narečje, ampak narečje »Slovencev« okraja S. Pietro degli Schiavi. –

O gorenjskem *v iz l* pisal sem v svojih »Otčeta« . – Okoli blejskega jezera govore na mesti *l-w*.

Svetoval bi Vam študirati »Winteler: Die Kerenzer Mundart«. Tudi Techmer in Novakovič sta jako natančna. Narbiljša dela fonetična in dialektologična imajo Švedi. Bilo bi tedaj najbolje, če bi ste se v nekoliko letih poprijeli švedskega jezika.

And in a postscript to this letter, Baudouin addressed Vatroslav Oblak with a question of his:

P.S. Kako se po Vašem izrekajo slovenski supini: plest, nest, grebst, tepst, peč, pet (petъ), mrêt, bit (битъ), dignot (-nit), štêt, gorêt, hvalit, dêlat, pisat, brat, sêjat, kupovat? Tako li, kakor okrajšeni infinitivi ali pa nekako drugače? Kako se tudi izrekajo imperativi sijaj in pišimo: sijâj (sijêj) ali sijáj, pišimo ali pšimo?–

Vatroslav Oblak answered this question two weeks later in his letter dated: Celje, 7/12 (1)883 (letter 10; cf. Lencek 1992:189–191):

Šentjavllsentjav (nahaja [se], kolikor mi je znano okoli Škofje Loke in v Savinjski dolini) znači brandig: koruza je sentjava. Janežič (Slovar slov-nem.) ima snetiv in snetjav.

Supini se v spodnej Širskej in tudi na Gorenjskem ravno tako izgovarjajo, ko infinit. Jaz nisem mogel nobenega razločka najti; *i* v nest (nesti) ni bolj mehak ko v nest (nestъ). – Okoli Radgone (Radkersburg) na ogrskeje meji se je pa *i* v inf. še ohranil: brati etc. Nikoli se okoli Celja in v Savinjski dolini sliši *sijaj* in *pišimo*, nego *sij* (tudi sej, enako ko od glagola sejati) in *pišmo*. Sploh je imperat. glagolov V. vrste v teh krajih in še drugod v analogijo drugih vrst (I.) prestopil: *piš* in *pihillpihaj* [,] po-slušillpo-slušaj [,] máhillmahaj [,] délilldelaj [.]

Tudi *i* v imper. odpade (*i* ll0): nésilnesi; tépilltepi [;] dvígnlldvigni [.] V plur. je pa imperat. včasih pravilen: poslušajmo in poslušimo, delimo in delajmo, a spleto, nesmo etc.

Omeniti moram da okoli Reichenberga v južnej Štirsk. se 1. plur. imper. pri nekterih glagolih glasi na -ma (-mol llmâ): délimâ, splâtmâ, nâsmâ, tâpmâ, pobijmâ etc. Ta *â* ni navadni *a*, nego je bolj nejasen.

Okoli Celja in v Savinskej dol. se govori: *počaj* llpočakaj; kako se je tukaj deblo skračilo? in tudi: *naret'* = part. praet. pass = *narejen* (narediti).

3.3 The next longer communication of Vatroslav Oblak to Baudouin de Courtenay is his letter from Zagreb, dated May 26th, 1886 (letter 13; cf. Lencek 1992: 191–193). Vatroslav Oblak reports to Baudouin that he moved to Zagreb and that he

is working on the problems of the influence of analogy in Slovene and South Slavic nominal declensions according to Karl Brugmann:

»Pri teh svojih študijah sem došel do nekaj rezultatov, o katerih bi mi bilo jako ljubo pozvedeti, kako o tem strokovnjaki sodijo. Radi tega se usojam do Vas obrniti, da bi blagovolili kratko o sledečih točkah svoje mnenje o mojih nazorih in tolmačenju izreči:

1.) Jaz mislim, da nsl. instrum. ā-debel *ribo* ne odgovarja stsl. *ribāq*, a *riboj* (ktero se samo v iztočnih krajih govori) stsl. *ribojq*, nego mislim, da ste obe obliki iz *ribojaq* nastale, kterež obliki v nsl. prvotno *ribô* odgovarja iz kterež je *secundarno* *riboj* nastalo, t. j. v *riboj* je *j* še le pozno vsled na ô ležečega dolgega naglasa pristopil, kakor npr. kaj, zunaj, vekomaj, hrv. taj, onaj etc. Izven onih od Šumana Ljublj. Zvon V. 369 navedenih dokazov omenjam še sledečega. Gotovo je, da je *ribo*, *riboj* v ozkež zvezi s *tebo* (tabo) *teboj*: kakor se ô, oj v osebn. pronom. tolmači, tako se mora tudi oni v *ribô*, *riboj*. V dolenjščini, v kateri je glasovni zakon, da se vsaki naglašeni o, kateri ni iz ж pretvara v u (cf. Levec, Sprache des Trubar pag 5; Škrabec, O glasu in naglasu pag. 10 in 28 in na platnicah »Cvetja« III 8, 9; – vse polno primerov tudi v Dalmatinu) najdemo navadne oblike *teboj*, *menoj*. Kako bi se bil o v teh oblikah ohranil, ako bi on stsl. o v *tobojq* odgovarjal. On bi se moral spremeniti v u. To mi je dokaz, da oni o ne odgovarja stsl. o, nego je postal po kontrakciji iz stsl. [.]-*ojq*; kajti iz -q tudi ni mogel, ker nema stsl. oblik \**tobāq* etc. Tako tudi pri *ribô*, *ribôj*. Vem, da to ni novo tolmačenje – Jagić je že v Književniku in potem v Arch. I 430 te oblike tako razlagal – a mislim, da sem to mnenje z *novim dokazom* podprl.

2.) Dat. in loc. pl. ъ – (=ā) deb. na -em in -eh ne smatram za residua (namreč -eh) vsled naglasa na njih ležečega, nego mislim, da so po analog. i – dekl. nastale. Ako bi to ne bilo, kako hočemo objasniti oblike, kakor *krajéh*. Da bi se bil tukaj stsl. – ъхъ ohranil, se vendar ne da misliti, ker splošno glasovno pravilo zahteva *krajih* (краихъ). Ako pa loc. pl. na -éh po analog. i-dekl. tolmačimo, zakaj ne bi tudi dat. na -ém, kateri sploh ne more biti stari ostanek, ker stsl. nema oblik nominal na -ѣмъ. P. Škrabec misli, da je -eh ostanek stsl. -ѣхъ, a da je -em po analog. loc. na -éh. A obe oblike se nahajate že ob istem času. Tudi radi tega mislim, da je tukaj upliv i-dekl. ker ima večina takih besed (z loc. na -éh) v nom. pl. -je, ktera je vendar iz i-dekl. uzeta.

3.) Dat. in loc. pl. ā-deb. npr. *rokém*, *rokéh*. Te oblike se samo – kolikor je meni znano – na Štajerskem rabijo in so popolnoma sekundarne. Važno za tolmačenje teh oblik je to, da se samo pri onih besedah rabijo, ktere imajo naglašen é (= znak naglasa) v končnicah: gen. sg. *roké*, nom. acc. pl. *roké*. Radi tega mislim, da je é v -ém in -éh uzet iz nom. in acc. pl., tedaj jednak slučaj, kakor npr. v gršč. *πατέρος* (cf. Brugman. Stud. IX. 361 sqq). Ako bi bile te oblike po analog. i-dekl. nastale, bi se one ne pojavile samo takrat, kedar je e v ostalih sklonih naglašen.

4.) Acc. pl. ъ – (=a) deb. na -i npr. *gradi* (mesto običnega nsl. *grade*) ne odgovarja stsl. -ы, tedaj ni kaki residuum, nego po analog. i-dekl. To kaže jasno to, da se oblike na i samo rabijo, kedar je naglas na -i; in baš v i-dekl. je naglas vedno na končnici. Miklos. Vgl. I<sup>2</sup> 324 tolmači tudi tako, a v III<sup>2</sup> 134 na drugi način.

5.) V stsl. imamo impf., kakor *можаахъ*, *печаахъ*. Palatal v teh oblikah do zdaj ni – kolikor jaz vem – povoljno tolmačen. Pričakovati bi morali po stsl. glasovnemu zakonu sibilanta a ne palatala, ker diftong. ѣ – in taki je vendar ѣ v impf. – vedno predstoječe gutur. v sibilante spreminja (cf. Collitz Begz. III 203; J. Schmidt KZ.

XXVI. 396). In res imamo v hrvaščini organične oblike *pecijah* etc., ktere se mi *prvotnejše* od dotičnih stsl. (pečaaħb) dozdevajo. Da tolmači palat. [.] misli Jagić v Cod. Marianus 460, da so ti glagoli v druge vrste prešli, a samo v impf. – a to se mi ne dozdeva verjetno. Kaj pa, ako bi palatal v omenjenih oblikah tako tolmačili, da je iz prezenta v impf. prešel. Takih slučajev – da je praesent. oblika na druge uplivala – imamo vendar dovolj v slovansk. jeziki. V polšč. je v impert. tudi *cz*, kateri je gotovo iz prezenta uzet; isto je v gor. srb. (*peč*), ker je v presentu *pečes, peče* etc., a v dol. srb., kjer je pres. *pacoš, paco* etc. je tudi imper. *pac*. Isto je v češkem ljudskem govoru in v malorušč. in tudi naš narod (Slovenci) govore v mnogih krajih mesto *reci, peci* (rec, pec) *reč, peč*. Take oblike rabijo tudi Hrvati okolo Zagreba. – Jaz mislim tedaj, da se edino po uplivu analog. prezenta dá palatal v omenjenih slučajih povoljno t.j. ohne dass sich die Lautgesetze dehnen u. streken, tolmačiti.

6.) Omenjenemu pravilu se upirajo tudi oblike *bijate, glagol'jam* etc. (cf. Mikl. Vgl. III<sup>2</sup> 901). Po glasovnem zakonu bi morali na vsak način samo \**bijete* (č = oi), bitye pričakovati, ker se vsaki diftongični ь po palat. v *i* spreobrazi. A oblike *bijate* etc. kažejo, da je njen ь monofongičen, tedaj *ě*, kajti samo monoft. ь se spreminja v *a*. V tem slučaju se tudi ne da misliti na upliv analogije, ker ni nobene oblike, ktera bi bila nanje delovala, ktera bi bila »psycholog. nahe.« Radi tega mislim, da je *bijate* etc. popolnem ločiti od imperat. in da je to conjunctiv, kateri natančno odgovarja gršč. φερ-η-τε (cf. G. Meyer. Griech. Gram, I<sup>1</sup> § 42, 579; druge izdaje še nisem videl). Saj se je v zadnjem času mnogo oblik ločilo npr. berą (= conjunct. MU. I 145) ali berąť (cf. Brugman KZ XXVII 418).

Jako hvaležen bi Vam bil gosp. profesor, ako bi blagovolili o teh šest točkah svoje nazore izraziti, da bi vedel, koliko sem krivim potem zašel. Osobito pa prosim to o *zadnjih dveh vprašanjih* (impf. in imper.).

Moj naslov:

V. O. abiturijent

v Zagrebu (Agram)

Nikolićeva ulica br.12.

Baudouin's answer – sent from Dorpat on October 10th of the same year (letter VIII, cf. Lencek 1992: 339–340) – reads as follows:

### Dragi gospod Oblak!

Oprostite, da še le danes odgovarjam na Vaše cenjeno pismo od 26. maja.

Vaša pojasnila (nazori in tolmačenja) raznih prikaznij morfoloških slovenskega jezika mi jako dopadejo. Vidi se iz njih, da ste natančno poznali zgodovino form, in da temeljito zastopite, kaj je psihični faktor v razvitji jezika. Proti vašim opazkam dovoljujem (si) omeniti samo to-le:

1) Mi nij popolnoma jasno, kakó se je moglo na konci besedij po končnem *ô* razviti še *j* »vsled ležčega na *ô dolgega naglasa*«. Takojšnji proces glasoslovni mi je en malo dvomljiv.

2) V *možaaħb, pečaaħb* je prejšnje *ě* (ь) po mojem mnenji ne iz *oi*, ampak iz *ea* (*ě*), torej se [je] pred njim moralo *k, g* zmehčiti v prvem perijodu, ki je potle dal *č, ž*, in ne *c, z*. – Ako bi »palatal« (*č, ž*) prešel v dotične forme (impf.) iz prezenta, torej v času, ko [je] *čē, žē* ⇒ *ča, ža* bilo že svršeni in se več ne ponavljajoči proces, kako objasnite ravno v teh formah *ča, ža*?



3) Težko se mi zdi, da bi č kakšenkrat iz *ia* nastalo bilo. Sicer bi se moralo [to] še natančno preiskati.

3.4 In the Fall 1886, Vatroslav Oblak is already registered at the University of Vienna; he is a student of Vatroslav Jagić (*Old Church Slavonic*, 4 hours; *Introduction to Slavic Philology*, 1 hour weekly) and Georg Bühler (*Sanskrit*). His address: Dunaj (Wien), III Dietrichgasse No.2, 1. Stock (letter 15; cf. Lencek 1992: 195–196).

In the Spring next year, Vatroslav Oblak is reporting to Baudouin de Courtenay (letter 18: Na Dunaju, 5. 6. (18)87; cf. Lencek 1992: 198–200):

**Blagorodni gospod profesor!**

Vsako moje pismo do Vas je dolga procesija prošenj; tudi današno ne dela častne izjeme, toda nadajam se, da mi ga ne štejete v zlo.

Sestavljam zdaj spis o histor. razvoju sloven. nomin. deklin., jednak Daničičevi Istorija oblika – seveda si licet parva compon. magnis. Porabil sem za njega vse meni pristopne knjige od XVI – druge polovice XVIII stol., in teh je lepo število, porabil sem pa tudi rokopise (confessio gener., Staplet, evang., Skalarja) ktere sem s pomočjo prof. Jagića dobil iz Ljublj. (v conf. gen. [.] ktero je Mikl. Slav. Bibl. II 177 objavil [.] je kakih 10 pomot), oziral sem se tudi na rokopis Kranjskega mesta in na celovski ter porabil prisege po rokopisu), ktere sem našel v dunaj. vseučilišni knjiž. Spis bo na isti način osnovan, kakor razprava o -am (datpl.) v oceni Štrekelj. knjige, samo mnogo bolj obširno in mnogo več gradiva in primerov od konca XIV – XVIII st. Ozirati se pa hočem tudi na vsa sedanja sloven. narečja ter povsod omenjati dialekt. posebnosti dotičnih sklonov in oblik. Razumevno je, da sam nemam vsega dialekt. gradiva, spisov dialekt. pa imamo tudi vrlo malo, ker mi ne študiramo z isto pridnostjo in marljivostjo svoja narečja kakor Poljaki v zadnjem desetletju; obrniti se sem tedaj moral do mojih znancev s prošnjo za dialektične podatke o deklin. Dobil sem že precej gradiva (podatkov) od ljublj. bogoslovcev in od g. Škrabca izvrstne podatke o ribniškem narečju (resp. deklin. tega narečja); od drugih stranij npr. od g. Valjavca se mi je pa obljubilo v kratkem poslati.

Obračam se tudi do Vas z isto prošnjo, ker mi je znano, da s[t]e pri svojih potovanjih znanstvenih po vseh krajih slovenskih mnogo dialektičnega gradiva in sicer gotovo jako zanesljivega nabrali, ter Vas prosim da mi pošlete podatke o *nomin. deklin.* tega ali onega narečja ali več narečij. Ravno tako dobro so mi pravljice, basne, narod. pesmi etc. došle, iz kterih lahko sam vse potrebno excerpiram. Jako hvaležen bi Vam bil, če bi mi hoteli nabrano dialekt. gradivo – naj si je urejeno ali še popolnoma neurejeno, ali dialekt. biležke na kratek čas (obrok blagovolite sami določiti; v 10 – 14 dneh jih Vam, če želite, gotovo že lahko vrnem) izročiti. Ako bi pa hoteli to gradivo g. Jagiću za me poslati (da mi ga on izroči), tako mi blagovolite to poprej naznaniti. Jaz Vam za poslano gradivo res ne morem z drugim garantirati kako(r) s svojo častno besedo, da ga Vam točno vrnem.

Baudouin de Courtenay's answer: Dorpat, 16/28 junija 1887 (letter X; cf. Lencek 1992: 342–343)

**Častiti gospod Oblak!**

»Infandum, regina, jubes renovare dolorem«. Tirjate od mene stvari, ki le krvaviti more moje iziskateljsko srce. Moja tvarina, nabrana v II. 1872 in 73, je še

vedno zijoča rana, v katero ne rad gledam. Zapisaval sem v takem neredu in tako chaotično, da zares sam potrebujem dosti časa, da se kakor treba orijentiram v tisti masi raznovrstnega blaga. Pričel sem sestavljati podrobno kazalo (index) k mojim sverham. Zraven pa tudi Akademija petrograjska je počela tiskati mojo stvarino. A dolgo bo časa trajalo, dokler vse izide na svetlo. – Pošiljati sve rokopise se ne odločim, ker se sramujem. In evo Vam prvi in poglavitni vzrok, iz katerega ne dobite moje stvarine. – Drugi vzrok je ta, da se bojim, da bi se na potu iz Dorpata na Dunaj ali nazaj ali pa kje drugod moji rokopisi ne izgubili. Rokopisi ti so *unicum*, in zatorej bila bi škoda. – Za to, da bi Vam odgovoril svestno in natančno na Vaša vprašanja, nemam nič in nič časa. Preobložen sem z delom.

Sicer Vam pošljem v rokopisu nekaj prepisanega blaga, ter Vas prosim, da mi ga vrnete ne kasneje, kakor v enem meseci. – Ne vse je natančno; s mnogim sem jako nezadovoljen; a kaj storiti? Kar imam, tisto Vam pošiljam. – Pošiljam pa le prepisano; originale hranim za vsaki slučaj pri sebi.

And yet – Baudouin is sending to Vatroslav Oblak a considerable portion of his data, the copies of his materials collected in *blejski* and *bohinjsko-posavski* dialect, in the dialect of the *Nemški rovt*, from the areas of *Tolmin*, *Goriško*, *Barka na Krasu*, *Vipava Valley*, *Dornberg at Gorica*, *Štandrež* and other villages around *Gorica*. »Poslane rokopise povrnite mi, prosim, po istem načinu, t. j. v *rekomandiranem križnem zavitku (recommandiertes Kreuzband)*.« These manuscripts, please, please, send me back in the same way as I am sending them to you – *as printed material – registered mail...*« (letter X; cf. Lencek 1992: 342).

In the same letter, again personally, with good will and friendly: »Prav lepa hvala za poklonjena mi dva posebna iztiska Vaših trudov, eden iz »Archiva«, drugi pa menda iz »Kresa«(?, ali tako?).« Baudouin de Courtenay here refers to Vatroslav Oblak's article »Ein Beitrag zum Slavischen Imperativ«, published in the *Archiv für slavische Philologie* 10 (1887), 143–151. And further: »Vašo oceno Štrekljeve knjige predložil sem g(ospodu) Jagiću, da jo natisne v »Archivu«. I proposed and recommended your review of Karel Štrekelj's book (i.e. Karel Štrekelj's *Morphologie des Görzer Mittelkarstialektes mit besonderer Berücksichtigung der Betonungsverhältnisse* (Vienna 1887)) – to be published in *AslPh*. And in the very next sentence: »Prof. Jagić mi je pisal, da to rad stori in natisne z mojo oceno vkup. Gotovo ste že poizvedeli o tistem od samega g(ospoda) Jagića. – V »Archivu« bo Vaša razprava boljše na mestu, kakor v »Pracach«. Professor Jagić wrote to me, that he would be pleased to do it and will print your review **together** with mine... The *AslPh* would be a much better place for your essay than **Prace filologiczne**.« ... Vsak pošten učenjak more le simpatično gledati na Vaša prizadevanja in Vašo živahnost. Tako tudi gleda na Vas g(ospod) Jagić, ki je jako dobrega mnenja o Vaših sposobnostih in pridnosti...« *Every honorable scholar can see and respect your seriousness and determination in scholarship. This is also the way Mr. Jagić looks at you; he thinks very highly about your talents, diligence and your efforts.* – »Ostajam vselej Vam vdani J. Baudouin de Courtenay«. – At all times, very truly yours, *Jan Baudouin de Courtenay*.

4.0 In a final summation, we may be brief. Most of the conclusions that we want to draw at the end of this survey are, or should be, implicit in what precedes. They are part of Vatroslav Oblak's scholarly profile, portraying his personal attachment to Jan Baudouin de Courtenay, a profile emerging from his correspondence with him, »the first Slavic scholar who put the study of the Slovene dialects on a scientific foundation« (Stankiewicz 1972:44) during Vatroslav Oblak's own field-work contacts in Slovene dialects, his trips to and in Macedonia (Fall 1891 – Spring 1892), to Dalmatian islands (May – August 1892), during his teaching at the University of Graz (1893/94) and during the year of his intensive scholarly activity before his death. Vatroslav Oblak came to the University of Vienna's Slavic Seminar with an almost unique familiarity and understanding of linguistic problems gained through his contacts with Baudouin de Courtenay, with his own close acquaintance with Slovene and South Slavic dialects, with Church Slavonic and Old Church Slavonic texts. Vatroslav Jagić made him an excellent philologist; his essay »Die kirchenslavische Übersetzung der Apokalypse« (AslPh XIII, 321–461), submitted for his doctorate, was a philological dissertation; its thesis: The Church Slavonic *Apokalypse* was translated from a Byzantine Greek original in an older Pannonian period of the Old Church Slavonic texts.

#### A COMPREHENSIVE SURVEY OF VATROSLAV OBLAK'S PUBLICATIONS

ESSAYS	29 AslPh 19, LZ 2, LMS 5, SborNU 1, ZborNŽO 1, KnezKnjižSM 1
BOOK REVIEWS	67 AslPh 38, LZ 27, SborNU 1, Rad JAZU 1
BIBLIOGRAPHIC NOTES	20 AslPh 19, LMS 1
COMMUNICATIONS	17 AslPh 15, LZ 1, SborNU 1
REPORTS	6 AslPh 3, LZ 3
OBITUARIES	2 Politik (Prague) 1, LZ 1
ANNOUNCEMENT	1 Anzeiger d. KAW: Sitzung der Philosophisch-historischen Klasse vom 4. December (1895).

#### VATROSLAV OBLAK'S PUBLISHED LINGUISTIC WORKS

	ESSAYS	BOOK REVIEWS	BIBLIOGRAPHIC NOTES	COMMUNICATIONS	REPORTS
1887	AslPh/1 LZ/1 LMS/1	LZ/3 AslPh/1		AslPh/1	LZ/1
1888	AslPh/5	LZ/7		AslPh/1	LZ/2
1889	LMS/1	LZ/2			
1890	AslPh/1 LMS/1	AslPh/9 LZ/1			AslPh/1
1891	AslPh/2 LZ/1	AslPh/6 LZ/4		AslPh/3 LZ/1	
1892	AslPh/2 LMS/1	AslPh/3		AslPh/1	
1893	AslPh/3	AslPh/6		AslPh/4	

	SborNU/1	LZ/1			
1894	AslPh/3	AslPh/12	AslPh/5	AslPh/1	
	LMS/1	LZ/5		SborNU/1	
		SborNU/1			
1895	AslPh/3	AslPh/5	AslPh/13	AslPh/2	AslPh/1
	ZborNŽO/1	LZ/4	LMS 1		
1896	Sitzungsber.				
	KAW/2				
1897	AslPh/1		AslPh/1		AslPh/1
1898				AslPh/1	
1899	KnezKnjižSM/1			AslPh/1	

ABBREVIATIONS: **AslPh**: *Archiv für slavische Philologie, Vienna-Berlin*; **KnezKnjižSM**: *Ant. Knezova knjižnica. Zbirka zabavnih in poučnih spisov*, Ljubljana: Slovenska matica; **LMS**: *Letopis Matice slovenske*, Ljubljana; **LZ**: *Ljubljanski zvon*, Ljubljana; **SborNU**: *Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knjižnina*, Sofija; **Sitzungsberichte KAW**: *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch – Historische Klasse*, Vienna; **ZborNŽO**: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, Zagreb.

## REFERENCES

- BEZLAJ, F., 1946: Baudouin de Courtenay, *Trinkov zbornik*. Ur. Josip Birsa and Andrej Budal. Trst. 109–118.
- JAGIĆ, V., 1910: Istorija slavjanskoj filologii. St. Petersburg. 837–842.
- KOLARIČ, R., 1933–52: Oblak Vatroslav (Ignacij). Slovenski biografski leksikon II. Ljubljana. 214–217.
- LENCEK, R. L., 1992: The Beginnings of the Scientific Study of Minor Slavic Languages: The Correspondence between Jan Baudouin de Courtenay (1845–1929) and Vatroslav Oblak (1864–1896). Edited, introduced and commentary by Rado L. L. München: Slavica Verlag Dr. Anton Kovač.
- LJAPUNOV, B. M., 1896: Dr. Vatroslav Oblak. Izvestija Otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk I, 3/4. 928–951.
- MURKO, M., 1899: Dr. Vatroslav Oblak, Anton Knezova knjižnica. Zbirka zabavnih in poučnih spisov VI. Ljubljana. 142–313.
- , 1902: Vatroslav Oblak, Ein Beitrag zur Geschichte der Slawistik. Vienna.
- RAMOŠ, F., 1925–32: Baudouin de Courtenay, Jan Ignacij Nicislav, Slovenski biografski leksikon I. Ljubljana. 27.
- STANKIEWICZ, E., 1972: Baudouin de Courtenay: His Life and Work. A Baudouin de Courtenay Anthology: The Beginning of Structural Linguistics. Bloomington, London, Indiana University Press. 3–48.
- TOLSTOJ, N. I. 1960: O rabotax I.A. Boduèna de Kurtenè po slovenskomu jazyku, I. A. Boduèna de Kurtenè (k 30-letiju so dnja smerti). Ur. S. Bernštejn. Moscow, ISB AN SSSR. 67–82.

## POVZETEK

Povzetek predstavlja dopolnjeno verzijo avtorjevega referata pripravljenega za zasedanje v čast in spomin Vatroslava Oblaka (1864–1896), slovenskega slavista, v luči njegovih pismenih in osebnih kontaktov z Janom Baudouinom de Courtenayem (1845–1929), prvim slovanskim jezikoslovcem, ki je postavil preučevanje slovenskih dialektov na znanstveno osnovo, – načrtovano za proslavo stoletnice njegove smrti, 16. aprila 1996 na Kolumbijski univerzi v New Yorku – referata, podanega na letnem Zasedanju Ameriškega združenja učiteljev slovanskih in vzhodnoevropskih jezikov, 28. decembra 1996, v Washingtonu (District of Columbia).

Osnovno gradivo prispevka predstavlja izbor jezikoslovne korespondence med Vatroslavom Oblakom in Janom Baudouinom de Courtenayem, od prvih Oblakovih pisem Baudouinu – še iz njegovih gimnazijskih let (1881–1886), kasneje iz Jagičevega seminarja v Oblakovih dunajskih letih (1886–1891), iz let svojega terenskega dela v Makedoniji (1891–1892), Dalmaciji (1892), vse do svojih zadnjih let na graški univerzi. Poudarek prispevka je na Oblakovem izboru problemskih vprašanj, na Baudouinovih odgovorih nanje in na njegovih metodoloških razlagah.

Raziskovanje zapuščine Jana Baudouina de Courtenaya v Arhivih AN SSSR v Leningradu sta avtorju tega poročila leta 1969 omogočili znanstveni subvenciji ameriške ustanove »American Council of Learned Societies« v New Yorku in »Inštitut slavjanovedenija i balkanistiki« sedanje Ruske Akademije znanosti v Moskvi in St. Petersburgu. Obema inštitucijama, ki sta mi dovolili objavo gradiva te razprave, in vsem kolegom, ki so na kakršenkoli način pomagali pri njeni objavi, se avtor najtopleje zahvaljuje.



## NAVODILA AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih. Avtor odda prispevek enemu od glavnih urednikov v dveh izvodih; na listu naj bo 30 vrstic. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (25 strani, tj. 45.000 znakov), ocene 12 strani (24.000 znakov), poročila 4 strani (8.000 znakov). Rokopis po možnosti oddati tudi na PC-jevi disketi, zapisan v formatu ASCII ali v katerem od urejevalnikov besedil za okensko okolje; mogoče pa ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov *slavisticna.revija@uni-lj.si*. Besedilo naj ne bo razlomljeno v strani in besede ne deljene. Navodila za tipkanje opomb, ležečega in polkrepkega tiska, vezajev, pomišljajev, narekovajev, naglašanih, nestandardnih znamenj ipd. dobi avtor pri tehničnem uredniku. – Sinopsis naj ne bo daljši od 8 vrstic. Slovenski povzetek, ne daljši od dveh strani, podaja rezultate razprave; uredniku se sporoči želeni jezik za prevod. V neslovenščini napisane razprave imajo povzetek v slovenščini. – Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, ime in naslov banke, pri kateri ima odprt žiroračun, naslov stalnega bivališča, ime inštitucije, na kateri dela, in naslov, kamor naj pridejo korekture. Če rokopis ni sprejet, glavni urednik avtorja pisмено obvesti. Ob izidu dobi avtor 20 separatov svoje razprave oziroma 10 primerov ocene.

Avtorju se stavijo še naslednje tehnične zahteve. Korekture svojega prispevka opravi v treh dneh. Pri tem in pri prečrkovanju tujih pisav se drži Slovenskega pravopisa 1994. – Slikovni material priloži na posebnih listih, vsako sliko s svojo številko, v rokopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v rokopisu razprave. – Ponazarjalni zgledi se podčrtavajo; polkrepki tisk je rezerviran za podnaslove in je označen z dvojno podčrtavo. Posebni znaki naj bodo označeni z barvnim svinčnikom, ob robu pa razločno izrisani. – Daljši navedki (nad 5 vrstic) naj bodo odstavčno ločeni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne). Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem ali oglatem oklepaju; na začetku in na koncu citata so tropičja nepotrebna. – Besedilo opombe naj bo v članku na koncu v enem kosu. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločili, ki sledijo temu mestu. – Literatura se navaja na kratek način in v oklepaju v tekočem besedilu in v opombah, v daljši obliki pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole: (Breznik 1934: 213), v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

Anton BREZNIK, 1934: *Slovenska slovnica za srednje šole*. Celje: Mohorjeva družba.

V seznamu literature je letnica neposredno pred navedbo strani. Članek v reviji se navaja takole:

Janko KOS: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* XXXIX/1 (1991). 1–14.

V opombah so enote bibliografske navedbe ločene med seboj z vejicami:

<sup>1</sup>Anton Breznik, *Slovenska slovnica za srednje šole* (Celje: Mohorjeva družba, 1934), 16–18.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so ležeče postavljeni. Zbirka se nahaja v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Naslovi v stroki znane periodike so okrajšani, tako je lahko tudi avtorjevo ime. Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b. Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

Slavistična revija prihaja tudi na internet: <http://www.ijs.si/lit/sr.html>.

*Europa Orientalis* 1 (1997). 413 str.

*Europa Orientalis* 2 (1997). 460 str.

HOLK, A. G. F. von: *Theme an Space. Text-Linguistic Studies in Russian and Polish Drama With an Outline of Text Linguistics*. Amsterdam, Atlanta: GA, 1996. 294 str.

*Most/The Bridge. A Journal of Croatian Literature*. Hrvatska/Italija. Stoljetne veze: povjest, književnost, likovne umjetnosti. Croazia/Italia. I rapporti nei secoli: storia, letteratura, arti figurative. Zagreb, 1997. 526 str.

JERAJ, Mateja, MELIK, Jelka: *Partizanski zdravniki in pravniki med stroko in politiko*. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 1996 (Viri). 152 str.

LEBEN, Andreas: *Ästhetizismus und Engagement. Die Kurzprosa der tschechischen und slowenischen Moderne*. Dunaj: WUV-Universitätsverlag, 1997. 231 str.

*Life and Text. Essays in Honour of Geir Kjetsaa on the Occasion of his 60th Birthday*. Ur. E. Egeberg, A. J. Møfch, O. M. Selberg. Oslo: Universitetet i Oslo, 1997 (Meddelelser). 260 str.

MATHIASSEN, Terje: *Tense, Mood and Aspect in Lithuanian and Latvian*. Universitetet i Oslo, 1996 (Meddelelser). 44 str.

STANG, Håkon: *The Naming of Russia*. Universitetet i Oslo, 1996 (Meddelelser). 323 str.

TRŠAN, Lojz: *Razbitje OF in Partije v Ljubljani*. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 1996 (Viri). 145 str.

VAAGAN, Robert, 1996: *Pojmat' živoje. Antropomorfismer i Boris Pasternak »Doktor Živago«*. Universitetet i Oslo, 1996 (Meddelelser). 99 str.

Revijo sofinancirajo slovensko Ministrstvo za znanost in tehnologijo,  
Ministrstvo za kulturo, Ministrstvo za šolstvo in šport ter Znanstveni  
inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani.