

ZAČETKI SLOVENSKE DRAMATIKE IN EVROPA

Ob 190. obletnici smrti A. T. Linharta

Slovenska dramatika, pisana za gledališče zunaj tradicionalnih verskih ali šolskih prireditvev, se začena z Linhartovim mladostnim delom *Miss Jenny Love*; gre seveda za besedilo, ki je slovensko samo v prenesenem smislu – kot stvaritev v nemščini, ki jo je napisal poznejši avtor prvih podobnih iger v slovenskem jeziku. Njenega nastanka in značaja se ne dá razumeti zunaj zvez s sočasnimi dramskim razvojem v Evropi in vplivov, ki so od tod lahko segli v Linhartovo začetno ukvarjanje z delom za gledališče. Sam je svojo tragedijo povezoval s Shakespearom, saj ga je kot glavni zglede omenil v kratkem »mottu« h knjižni izdaji iz leta 1780; podobno je nanj namignil v pismu M. Kuraltu, kjer je svoj tekst označil s krilatico »noire à la Schakespear«.¹ Ker citira v zbirki *Blumen aus Krain* Shakespearovega *Hamleta* v izvorniku, se dá domnevati, da ga je poznal vsaj deloma tudi v originalu, verjetneje pa predvsem iz različnih nemških predelav in prevodov, morda tudi iz Wielandove prozne izdaje.² Dejansko je Linhartova tragedija povezana s Shakespearom samo posredno prek tistega, kar Linhart sam imenuje »črno kot pri Shakespearu«, tj. prek grozot, značilnih za elizabetinsko dramatiko nasploh in tudi za Shakespearove tragedije po letu 1600. Zato pa bi komajda lahko govorili o zgledovanju pri Shakespearovih motivih in temah, formi, dramaturgiji ali stilu. Od tod se vsiljuje vprašanje, ali je bilo Linhartovo razmerje do Shakespeara predromantično ali ne, kar se zdi pomembno za odgovor na vprašanje o tem, ali spada *Miss Jenny Love* v krog viharniške dramatike ali ne – vprašanje, ki si ga večidel pritrdilno zastavlja literarna zgodovina že več desetletij. V primerjavi s pomenom, ki ga je imel Shakespeare za dramatiko nemškega »Sturm und Dranga«, je mogoče ugotoviti, da se ta ni zgedovala izključno ali pretežno pri Shakespearovih »grozotah«, ampak predvsem pri njegovih motivih in temah – na primer pri motivu bratovskega sovraštva – pa tudi pri njegovi dramaturgiji, zvrstnih in oblikovnih značilnostih. S tega stališča se pokaže, da Linhartova predstava o Shakespearu ni zelo tipično viharniška in zato tudi ne predromantična. Pač pa je bližja baročnemu okusu in nagnjenju do slikovito nabreklega, razgibanega, z različnimi fizičnimi in moralnimi »strahotami« napolnjenega dramskega ozračja, kjer se s primernim patosom prikazujejo predvsem temačne, zločeste, nečloveške situacije, dogodki in značaji, kot so bili znani že v poznorenesančni dramatik, a jih je s posebno gledališko vneto povzela evropska dramatika v dobi baroka, tako pri Špancih, Angležih in Francozih, pa tudi v skromnejši nemški dramski produkciji 17. stoletja. V takšni baročni tradiciji, ki ji pripada tudi tisti del Shakespearove motivike, za katerega je uporabil Linhart oznako »noire à la Schakespear«, ni manjkal pogosti motiv patološkega tirana, strastno zaljubljenega v nedolžno dekle ali zvesto ženo drugega, se pravi motiv, ki je središče Linhartove mladostne igre. Kolikor je torej hotel Linhart svoje dramsko besedilo povezati s Shakespearom, je to storil bolj v navezovanju na baročno dramsko tradicijo kot v globljem stiku z viharniškim kultom Shakespeara.³

¹ A. T. Linhart: Zbrano delo, I, str. 268.

² Linhart citira iz *Hamleta* ob pesmi Ein Mann, ein Wort (Zbrano delo, I, str. 247). O Linhartovem spoznavanju Shakespeara glej: D. Moravec, Shakespeare pri Slovencih (v zborniku z enakim naslovom, Ljubljana 1965); M. Zupančič, Literarno delo mladega A. T. Linharta, Ljubljana 1972, str. 57 isl.

³ V viharniško sledenje Shakespearu se običajno šteje tudi tako imenovana motivika titanizma, od koder se da izvesti hipoteza, da je nekaj takšnega titanizma tudi v Linhartovi igri, tj. v liku zločestega lorda Heringtona. Vendar je ta hipoteza sporna z obeh strani – najprej, da titanizem ni bil zelo tipičen predel Shakespearove dramatike, ampak značilnejši za Marlowa, pozneje tudi za nekatere baročne dramatike; in drugič, da Linhartov negativni junak ni »titan« v opisanem smislu, ampak zgolj moralno in socialno sprevržen, v svoji erotični strasti skoraj patološki tiran.

Ob tem pa ostaja razmerje med *Miss Jenny Love* in sodobno evropsko dramatiko predmet še drugih razlag, ki kažejo v zelo različne smeri. Starejša literarna zgodovina je z I. Grafenauerjem razumela igro kot primer meščanske tragedije, nastal iz kroga Sonnenfelsovega in Lessingovega razsvetljenstva.⁴ Teza o Lessingovem vplivu se je ohranila tudi v novejših razlagah, vanje jo je vdelal M. Zupančič v svoji obsežni raziskavi Linhartovega začetnega literarnega dela. Kljub temu pa je v novejši literarni zgodovini prevladala nasprotna teza o tem, da je *Miss Jenny Love* povezana predvsem z nemško viharniško dramatiko v pravem pomenu besede, češ da je moral mladi Linhart na Dunaju pobljže spoznati drame nemškega »Sturm und Dranga«, med njimi Klingerjeve, nato pa se jim je približal z motiviko, tematiko in formo svojega dramskega prvenca, zelo očitno zlasti z njegovim jezikovnim stilom. Ta pomen viharnišstva je poudaril predvsem M. Zupančič, v omiljeni obliki ga nakazujeta F. Koblar in A. Slodnjak, ki vidita v Linhartovi tragediji predvsem odmeve viharniškega stila.⁵ Vendar jo zlasti Slodnjak vsebinsko še zmeraj povezuje z Lessingom, tako z njegovo *Miss Saro Sampson* kot tudi z *Emilio Galotti*.

Slodnjak svojih pogledov na evropske izvore – podobno kot že I. Grafenauer s podobnimi namigi – resda natančneje ne argumentira, vendar se zdi mogoče in potrebno njihovo veljavnost razširiti z dodatnimi primerjalnimi opozorili, predvsem pa s trdnejšo določitvijo razmerja med Linhartovo tragedijo in navzkrižnimi literarnosmernimi težnjami takratnega baroka, razsvetljenstva in predromantike. V tej smeri se vsiljuje predvsem nujnost močno zmanjšati zvezo Linhartove drame z dramatiko nemških viharnikov. Linhartovo odvisnost od viharnišstva je potrebno omejiti na jezikovno – stilno podobo njegovega teksta, tj. na njegovo strastno, eliptično, patetično zasoplo in krčevito sintakso s hipertrofijo patetičnih retoričnih figur. Podoben stil je najti v mnogih dialoških odstavkih Klingerjeve drame *Sturm und Drang* (1776), ki jo je Linhart morda spoznal ok. leta 1780 – vendar samo v govoru značajsko določenih junakov, tako da ne gre za splošni slog teksta kot v *Miss Jenny Love*, ampak za sredstvo osebnostne označitve. S tem se vsiljuje vprašanje, ali gre v Linhartovi igri sploh za tipično viharniško stilno podobo, saj takšnega sloga v hipertrofični uporabi njegovih emfatičnih sestavin ni uporabljal niti Klinger v svoji najbolj poetični drami *Die Zwillinge* (1776), zlasti pa ga ne poznajo v svojih viharniških delih Leisewitz, Lenz, Wagner, mladi Goethe; in samo deloma Schiller v viharniški pozni drami *Die Räuber*. Pač pa je potrebno opozoriti na dejstvo, da je uporabil enak slog že Lessing v nekaterih monoloških odstavkih *Emilie Galotti* (1772), se pravi še pred razmahom viharniške dramatike, in da ga je sočasno mogoče najti v himniki mladega Goetheja, slog teh himen ima svoj izvor seveda v Klopstockovi himniki, ki mu je bila za zgled. Ker je pa bil Klopstock zgled tudi Denisu, ni presenetljivo, da najdemo prvine istega stila v Denisovi ossiansko-bardski poeziji, prek te pa celo v slovenskih *Pisanicah* in v Linhartovi nemški pesniški zbirki. Dejstva govorijo torej v prid domnevi, da stil, v katerem je napisana *Miss Jenny Love*, sam na sebi ni stil viharniške literature, ampak širši pojav, ki sega najbrž v barok; od tod se je po potrebi prenašal v razsvetljenstvo in predromantiko. S tega stališča bo za viharnišstvo veljalo, da podobno, kot ni poznalo enotne dramaturgije, mu tudi ni mogoče pripisati enega samega jezikovnega stila, ki bi bil izrazito viharniški in s tem predromantičen.⁶

Zdi se pa, da tudi motivno in tematsko igre *Miss Jenny Love* nikakor ni mogoče povezovati prvenstveno z nemškim »Sturm und Drangom«, ker vodilne viharniške drame – Klinger-

⁴ I. Grafenauer je tako označil Linhartovo igro že v Zgodovini novejšega slovenskega slovstva, I, 1909, str. 16, in nato v Kratkii zgodovini slovenskega slovstva, 1920 (druga izdaja), str. 111.

⁵ S tega stališča so o *Miss Jenny Love* med drugim sodili A. Gspan (Zgodovina slovenskega slovstva, I, 1956, str. 390), V. Kralj (O rojstvu slovenske gledališke literature, Naša sodobnost, 1956, str. 1102), A. Slodnjak (Geschichte der slowenischen Literatur, Berlin, 1958, str. 101, 102), J. Pogačnik (Zgodovina slovenskega slovstva, II, Maribor, 1968, str. 179, 180).

⁶ O tem vprašanju gl. delo: F. Martini, Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte, Klett-Cotta, 1979, razprava Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang, str. 39–79).

jevi *Sturm und Drang* in *Die Zwillinge*, Leisewitzova *Julius von Tarent*, Goethejeva *Götz von Berlichingen*, Wagnerjeva *Die Kindsmörderin*, Lenzovi *Der Hofmeister* in *Die Soldaten*, Schillerjeva *Die Räuber* – motivno ne vsebujejo nič podobnega ali enakega, ampak se obračajo k drugačnim motivom, kar je seveda v zvezi z novo tematsko postavitevjo junakovega dramskega problema. V primerjavi s takšnimi motivi in temami je *Miss Jenny Love* povezana še s prejšnjo, tj. razsvetljenstvo, kamor spadata angleška in Lessingova razvojna faza, prešel v viharništvo in predromantiko, tu z Wagnerjevo *Die Kindsmörderin* in Schillerjevo tragedijo *Kabale und Liebe*, pri čemer je bil ravno ta prehod povezan z dejstvom, da se je motivno-tematska podlaga meščanske tragedije odločilno preobrazila, saj je iz plemiško-meščanskih krogov prešla v območje srednjega in celo nižjega sloja, obenem pa postala nosilec tragične problematike predromantičnega subjekta, njegove naravne spontanosti in svobode.⁷ Problem Linhartove tragedije je torej v tem, v katero razvojno fazo meščanske tragedije pravzaprav sodi. Na prvi pogled je očitna predvsem zveza z Lessingom, saj naslov in mnoge motivne podobnosti kažejo na *Miss Sara Sampson* – tip junakinje pa tudi zapeljivca, socialni položaj večine oseb in ne nazadnje razplet s smrtjo junakinje. Vendar pa močne prvine opozarjajo tudi na zvezo z *Emilio Galotti* kot na najbližji vsebinski vzorec, ki ga je Linhart med pisanjem igre nedvomno že poznal in ga motivno-tematsko posnemal. Primerjava obeh iger pokaže na podobnost temeljnega fabulativnega sklopa: obakrat gre za fevdalnega mogočnika, ki si iz svoje strastne erotične zasvojenosti podvrže nedolžno hčer nižjega plemiča ali meščana, da bi jo zlepa ali zgrda spremenil v priležnico. V *Emilii Galotti* zabode oče v razpletu lastno hčer, medtem ko gre pri Linhartu za podoben motiv oziroma željo med junakinjo in njeno materjo že v sredi igre. Različen je značaj dekletovega očeta, prav tako razplet, vendar je podobnost v tem, da v Lessingovi igri oče zabode lastno hčer, pri Linhartu pa ta najprej prosi očeta za podobno milost, ta pa z nožem rajši pokonča tiranskega lorda. Tak razplet seveda kaže na tematske razlike med obema igrama. Pri Lessingu je nosilec erotičnega nasilja deželni knez, kar pomeni, da je tragična meščanska situacija zaostrena do pravega socialnopolitičnega nasprotja; razplet ostane brez pravičnega vračila, s tem pa kliče k obsodbi in kritiki celotnega političnega reda. V Linhartovi igri takšne dileme ni, nasilni in strastni lord Herington je predvsem primer individualne iztirjenosti in ne posledica splošnih socialnopolitičnih vzrokov, zato je navsezadnje njegovo ravnanje obsojeno s stališča veljavnega verskega in družbenega reda kot prestop, ki ga ta red v končnih posledicah ne more trpeti.

S tem se potrjuje, da pripada Linhartova igra na splošno tipu meščanske tragedije, ki je sama na sebi še razsvetljenška, da pa se še ne sklada docela s fazo, ki jo je dosegla ravno z Lessingovo *Emilio Galotti*, ko se je iz plemiško-meščanske zasebne sfere premaknila v socialnopolitično območje razrednega konflikta. Svet Linhartovih junakov je še zmeraj moralnično zaseben, postavljen v okvir legitimnega družbenega reda, ki ga igra v načelu ne spodbija. *Miss Jenny Love* spada s svojo osrednjo tematiko, čeprav naslonjeno na motive, sorodne *Emilii Galotti*, še v prejšnje obdobje meščanskih tragedij, kot jo predstavlja predvsem Lessingova *Miss Sara Sampson*, medtem ko seveda ne more biti govora o zvezah z meščansko tragedijo nemških viharnikov – z Wagnerjevo ali Schillerjevo – kjer je dosegla zvrst nov socialni premik, deloma pa še večjo socialnopolitično ostrino.

V Linhartovi igri je vsaj na videz precej predromantičnih sestavin, če mednje prištejemo motive slikovite gorske pokrajine na Škotskem, noči, grozljivo zločinsko atmosfero, graj-

⁷ O razvoju meščanske tragedije gl. delo: Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart, 1972.

sko okolje, toda takšne prvine bi lahko razlagali tudi kot preostanek razsvetljenstva ali celó baroka. Prenos dramskega dogajanja na Škotsko je posledica evropske anglomanije, ki jo je spodbodlo razsvetljenstvo in sama na sebi ni bila zvezana s predromantiko; sledil ji je že Lessing z angleškim okoljem za *Miss Saro Sampson*. Pa tudi Linhartov glavni junak, lord Herington, ni še pravi predromantični subjekt, ki bi se v imenu svoje avtonomne, naravne in svobodne subjektivitete upiral verskemu ali družbenemu redu, kot nosilec novega pozitivnega načela, ki ga je predromantika postavila zoper razumsko uravnano čutnost razsvetljenцев; pač pa bi ga zaradi njegove patetično pretirane nasilnosti lahko imeli za naslednika baročnih dramskih tiranov iz srede 17. stoletja.⁸

Ne glede na lastnosti, ki so v *Miss Jenny Love* morda vendarle odsev nejasnega prehajanja iz baroka v predromantiko, je celota predvsem socialno-moralno tendenčna drama v smislu zgodnje meščanske tragedije; njeno razsvetljenstvo je zmerno, v socialnopolitičnih posledicah še nerazvito in neizostreno, saj svoje podobe družbenega sveta postavlja še znotraj legitimnega reda in nikjer ne poskuša njegove daljnosežnejše kritike. Na splošno pa je seveda igra začetniška, tako da temeljni problem v nji niti ni dovolj razvidno zasnovan. Kljub temu je iz teksta mogoče sklepati, da Linhartov prvenec ni znamenje njegove mladostne predromantične usmerjenosti, iz katere naj bi se po letu 1780 in po prehodu v slovensko pisanje tako rekoč po vzratni poti vrnil v razsvetljenstvo, ampak je prav narobe skromen začetek z razsvetljsko dramatiko, obremenjen še s preostankom baročnih primesi, začetek, iz katerega bo Linhart pozneje prešel v jasnejše, trdnejše in bolj razvite razsvetljske zamisli.

To se je zgodilo z njegovima prevodoma in priredbama Richterjeve igre *Die Feldmühle* oziroma Beaumarchaisove komedije *La folle journée ou le mariage de Figaro*. Da gre dejansko za prevoda ali priredbe, ni sporno, pač pa je razlage potreben delež, ki ga je Linhart vložil v predelavo izvornih besedil in ki lahko pričuje o njegovi motivno-tematski, pa tudi literarnoestetski samostojnosti, izvirnosti, morda celo posebnosti v razmerju do avstrijskega in francoskega avtorja.⁹ Ta delež je viden predvsem v predelavi Beaumarchaisove igre *La folle journée*, ki je tipično delo poznega francoskega razsvetljenstva, po svojih motivih, temah in stilu pobjiže določljivo v območje razsvetljskega rokokoja, sicer pa zraslo iz tradicij italijansko-španske buffo-komedije in *comédie dell' arte*, spojenih z izročilom klasicistične komedije značajev, situacij in nravi, kot jo je izoblikoval Molière in se je nato iz 17. stoletja prenesla v 18. stoletje k Lesageu, Marivauxu, Goldoniju, Sheridanu in drugim. Iz takšnih izvorov je v Beaumarchaisovi *Figarovi svatbi* nastala rokokojska komedija z zelo razvidnim razsvetljskim ustrojem – dogajanje je razpeto med ostro razumsko osvetljava, ki je izhodišče kritiki, satiri in sploh volji do razumske razlage sveta v korist tretjega stanu, in pa med čutnostjo, postavljeno za bistvo, vsebino in središče človeškega življenja, pri čemer je pod takšno čutnostjo mišljena predvsem erotika; iz razmerij med spoloma nastaja v Beaumarchaisovi igri lahkotna življenjska igrivost, ki je v svoji aristokratsko pohotni, socialno brezobzirni in moralno neobčutljivi različici sicer predmet satire, podprte s tezo o moralno pokvarjenem ali vsaj objestno prepotentnem plemstvu, toda obenem je ravno razigrana erotična sla pozitivna življenjska vrednota za socialno prikrajšani tretji stan, kar pomeni, da je človek po svojem bistvu zmeraj in povsod predvsem čutno bitje, ki želi uživati svojo čutnost v svobodi, pravičnosti in družbeno zagotovljeni varnosti.

Za primerjalno presojo Linhartove predelave iz Beaumarchaisa se zdi manj pomembno sicer še nereseno in za zdaj tudi nepreverljivo vprašanje o možnih nemških predelavah,

⁸ Na primer v tragediji A. Gryphiusa Katharina von Georgien (1657).

⁹ Linhartovo Županovo Micko sta z Richterjevim izvirkom primerjala A. Gspan (Linhartova Županova Micka in Richterjeva Die Feldmühle, Slovenski jezik, 1940, str. 84–97) in V. Kralj (O rojstvu slovenske gledališke literature, Naša sodobnost, 1956, str. 1104); nazadnje J. Fikfak (Elementi za branje Linhartove Županove Micke in Richterjeve Die Feldmühle, SR, 1984, št. 1, str. 19–36). O veselem dnevu je poleg A. Gspana pisal s primerjalnega stališča predvsem V. Kralj v omenjeni študiji.

po katerih naj bi se morda ravnal, pač pa je odločilnejša analiza njegovih odmikov od izvornika. Literarna zgodovina je zlasti z A. Gspanom našela vrsto vsebinskih in formalnih, tudi čisto dramaturških sprememb, ki naj bi potrjevale Linhartovo relativno dramsko samostojnost.¹⁰ Med njimi je poudarjala zlasti te: spremembo kraja dogajanja, socialne ravni in ljudskega jezika, s čimer je Linhart prenesel dogodke iz francosko-španskega višjega plemiškega sveta v nižjo socialno sfero sodobnega kranjskega plemstva, pa tudi nacionalne različnosti tega plemstva z nižjim stanom, zlasti s kmeti; opustitev nekaterih satirno-kritičnih osti, naperjenih zoper socialno-politične pojave, ki za slovensko občinstvo niso mogli biti aktualni, ali pa zoper pojave, ki bi jih v tej podobi cenzura nikakor ne dopustila; dopolnitev takšne kritike z grajanjem konservativnih graščinskih krogov, neobčutljivih za rabo slovenščine v sodobnem življenju, zlasti pri sodiščih; skrajševanje dejanj, črtanje posameznih prizorov ali njihova strnitev v nanovo komponirane celote; prav takó črtanje nekaterih oseb, včasih z njihovo združitvijo v že obstoječe like; črtanje nekaterih ideološko obarvanih odstavkov, zlasti teh, ki so zadevali uveljavljanje meščanske demokratičnosti v javnem, političnem in ideološkem življenju.

Ob takšnih odmikih, ki jih je starejša literarna zgodovina že natančno opisala, je mogoče odkriti še druge, ki posegajo morda globlje v sestavo Linhartovega besedila in v primerjavi z Beaumarchaisom razkrivajo v nji nekoliko drugačno duhovnozgodovinsko podlago. Med takšne odmike je potrebno šteti obravnavo spolnosti in sploh čutnosti. Linhart je v svoji predelavi s pomočjo spreminjanja detajlov ali njihovega opuščanja včasih mimgrede ublažil erotično obarvanost izvornika, ki je prav s tem poudarjal izrazito čutnost kot bistvo človeka, bolj ali manj v skladu s skrajnimi nazori francoskega senzualizma in materializma v okviru razsvetljenske filozofije oziroma rokokoja v območju razsvetljenske literature. V območje enakih premikov spada tudi Linhartovo opuščanje nekaterih motivov, likov in situacij, kot je na primer lik Marceline; tudi takšna opustitev reducira rokokojsko čutnost v korist razumske moralčnosti, ki se zdi primernejša tretjemu stanu v primerjavi z erotično čezmernostjo aristokratov. Morda prispeva k temu tudi dejstvo, da je pri Linhartu izvorni lik Cherubina manj pomemben ali vsaj retuširan; s tem postajajo erotična razmerja v komedijski igri situacij preprostejša, postavljena v bolj regularne in normativne okvire. Sicer pa k tej blažitvi erotičnega ozračja prispeva svoje tudi Linhartov jezik. Z uvajanjem narečno obarvanega jezika namesto izbrušene salonske francoščine dobiva celotno ozračje, pa tudi podoba vanj postavljenih junakov bolj humorno-šegav kot prefinjeno čuten značaj.

Najpomembnejša sprememba, ki je starejša literarna zgodovina ni upoštevala, je s primerjalnega stališča predvsem preobrazba glavnega junaka. Lik Matička je v primerjavi z izvornim Figarom nedvomno spremenjen, na kar kaže zlasti okrajšava velikega monologa v zadnjem dejanju, kjer se razmahne Figarova življenjska filozofija ne samo s primerno demokratično ostrino, ampak tudi s pestrostjo svojega preteklega izkustva. Njegova socialna in moralna situacija je pri Linhartu poenostavljena v tem smislu, da ni več diferencirana in protislovna; iz podobe spremenljivega, po nekaterih platih dekadentnega pustolovca in celo razredno izločenega intelektualca se je premaknila v normativno začrtan lik zdravega poštenjaka iz ljudstva.

Od tod je mogoče sklepati, da je Linhart čutno plast komedije in s tem čutnost kot bistveno razsežnost razsvetljenske antropologije sicer v načelu sprejel, vendar jo tudi reduciral in ublažil. V središče dogajanja je s tem močnejše stopil razum v obliki jasno razvidne socialne in moralne koristi. Čutnost razsvetljenega človeka se je – podobno kot pred tem v preprostejši *Županovi Micki* – omejila tako zelo, da ni več postavljena v resnično svo-

¹⁰ A. Gspan je opisal razlike med Beaumarchaisovim izvornikom in Linhartovo predelavo na več mestih, med drugim v opombah k Zbranemu delu, I, Ljubljana, 1950, str. 478-480.

bodnost uživanja in vsakršnega razmaha, ampak spravljena v razumne, socialno in moralno neproblematične mere, v območje ljudske šegavosti, ki raste iz zavesti o tem, kaj je življenjsko zdravo in kaj ne. S tem je – podobno kot že v Vodnikovem *Zadovolnem Krajncu* ali *Kleku* – postala znova očitna usmerjenost slovenskega razsvetljenstva k ljudstvu, ljudskemu okusu, navadam in potrebam, vse to pa v okviru empirizma, ki je sam na sebi izrazito razsvetljijski. Z vsem tem ustreza Linhartova zrela dramatika, zrasla je bolj ali manj izvirnega prirejanja razsvetljijskih dramskih besedil, tudi zahtevam poetike, ki jo je med sodobniki najizraziteje formuliral Ž. Zois.

Marjan Dolgan

Znanstvenoraziskovalni center SAZU v Ljubljani

LOGOTEHNIKA PARTIZANSKEGA PRIPOVEDNIŠTVA

Ena temeljnih značilnosti, po kateri se pripovedna proza razločuje od neliterarnih besedil, je fiktivnost pripovedovane realnosti. Te ni mogoče istovetiti z zunajliterarno realnostjo, kajti literarno besedilo ni njen dokument. Omenjena teoretska ugotovitev je pomembna, ker omogoča razmejitev besedil različnih vrst. Opraviti jo je treba pri partizanskem tisku, v katerem je poleg časnikarskih besedil zelo malo pravih literarnih, pripovednih besedil. Številčna neznatnost je posledica vojnih razmer, ki niso samo onemogočale vsakršne slovenske besede, ampak so ji grozile zaradi okupacije z uničenjem. Vzporedno z rastjo odporniškega gibanja proti okupatorju se je povečeval obseg partizanskega tiska, v katerem prevladuje – poleg kratkih novic – reportaža. Za ta časnikarski žanr ni značilna fiktivnost pripovedovanega sveta, ampak dokumentiranje zunajbesedilne pojavnosti.¹ Tako partizanske reportaže najbolj pogosto poročajo o uspešni vojaški dejavnosti proti okupatorskim enotam. O usmeritvi celotnega partizanskega tiska priča tudi njegova organiziranost. V njej ni bilo nobene posebne službe, ki bi skrbela za leposlovje, temveč samo dopisniška:

»V vsaki brigadi, odredu in diviziji je vojni poročevalec, ki pošilja dnevna vojna poročila o akcijah svojih edinic ter piše reportaže o življenju edinic, njenih borbah, pohodih itd. Ti vojni poročevalci izdajajo v svojih edinicah tudi brošure, v katerih pišejo o zmagah naših brigad, odredov in bataljonov. Kader vojnih poročevalcev ne sestavljajo poklicni novinarji, marveč mlajši ljudje, ki se bodo po vojni prav gotovo posvetili novinarskemu delu.²

Da je prevladovalo časnikarstvo nad književnostjo, dokazujejo tudi reorganizacije Propagandnega oddelka Glavnega štaba NOV in PO Slovenije leta 1944, ko niso ustanovili nobene »sekcije« niti »referata«, ki bi se ukvarjal samo z literarnimi besedili. Kolikor so takšna besedila nastajala, sta jih pregledovali »tiskovna« in »poročevalska sekcija«,³ po-

¹ Reportažo kot časnikarski žanr natančneje razmejuje od književnosti Dušan Slavković v knjigi *Osnovi novinarstva i informisanja*, Beograd 1975, 236–241.

² Poročilo o kulturno-propagandnem delu v enotah NOV in PO Slovenije, ki ga je izdal Propagandni odsek Glavnega štaba NOV in POS 13. marca 1944. AIZDG, f. 88, m. I, ov. 2.

³ Prim. Dnevni raport Propagandnega oddelka pri Glavnem štabu NOV in POS politkomisarju GŠ 11. okt. 1944. Arhiv IZDG, f. 87, m. I.