

KNJIŽEVNOST.

„Zlate črke“ na posodi Gazel — ali problem apolitične lepote v Prešernovi umetnosti. Slovstvena študija v svitu romantike in antike. I. del. (S prilogami v II. delu.) Spisal in založil Josip Puntar. V Ljubljani, 1912. Tiskala Katoliška Tiskarna v Ljubljani. V. 8^o. Str. XVII + 148. Cena 6 K.

Matematika, in sicer aritmetika in geometrija, igra tudi v lepi umetnosti brez dvoma jako važno vlogo. Arhitekt, ki hoče zidati lepo svetišče ali palačo, si naredi natančen načrt prej, kjer vse premeri; kipar, ki hoče izklesati lep kip, takisto po natančnem sorazmerju obsekava marmor; slikar si natančno prej določi, kje bo središče slike; pa tudi v govorečih umetnostih vidimo isto načelo: v klasičnih dramah doseže n. pr. skoro vselej prav v 3. činu dejanje svoj vrh, kjer se obrne zopet nizdol (peripetija); in pri klasičnih govornikih nahajamo (n. pr. v panegirikih P. Segnerija S. J.) govor razdeljen redno v dva dela, katerih prvi obseza nekako $\frac{2}{3}$, drugi pa $\frac{1}{3}$ celote. Vse to pa ni nič novega; saj vemo, da bistven znak lepote tiči v simetriji posameznih delov. (Nič novega ni bilo to do najnovejših časov; danes seveda se je okus zelo izpremenil. Pojdi le malo na izprehod po Ljubljani, pa si oglej nekatere nove stavbe, zlasti nekatere vile; čudil se boš raznim turnčkom in kotom in oglom; nalašč je vse navzkriž, vse zverženo, samo da ni — simetrije, enovitosti.) Toda velja tisto načelo prav za vso umetnost? Mar ima tista suhoparna matematika (vobče strah bolj poetično nadahnjenih dijakov, prim. Fr. Levstik!) tudi v liriki in epiki kaj opraviti? No, to smo vedeli vsi doslej, da ima vsaka pesem vobče neki uvod, potem jedro ali sredino in slednjič primeren konec; toda s številkami, formulami razmerja med posameznimi deli umetnine nismo izražali, ker take matematične natančnosti nismo videli. Prvi je zagledal pri nas v nekaterih Prešernovih pesnitvah take matematične stroge zakone dr. Avg. Žigon; za njim je šel J. Puntar, ki je enake zakone odkril v antični liriki. Da bomo bolje umeli Puntarjev spis, konstatirajmo najprej, kaj je pred njim dognal Žigon v Prešernovi liriki.

Doslej nam je dr. Žigon odkril Prešernovo arhitektoniko v teh-le treh skupinah: I. v elegiji V spomin Matija Čopa (Dom in Svet, 1906); II. v vseh pesnitvah, ki jim je za podlago tercina (Tercinska arhitektonika v Prešernu, Zbornik M. Sl. 1906) in III. v gazelah (Tretjinska arhitektonika v Prešernu, Zbornik M. Sl. 1907). Z dosedanjim raziskovanjem pa si je, kakor sam pravi (Zbornik M. Sl. 1907, str. 76), postavil šele temelj, da bo raziskoval in odkrival isto zakonitost še v ostalih pesmih Prešernovih.

Upam, da ustrežem temu in onemu, če ob kratkem povzamem poglobitve rezultate dosedanjšega raziskovanja. — I. Elegija V spomin Matija Čopa. Ta ima 15 distihov. Na podlagi vsebine vidi Žigon v prvih 3 distihih I. del, v naslednjih 3×3 distihih II. del (sredino), in naposled v zadnjih 3 distihih III. del elegije. V I. delu slika Prešeren čolnič slovenske literature v letih 1830—35, ki ga je prek valov vodil

krmar Čop; v II. delu se bavi z vrlinami in usodo tega krmarja, in v III. delu zopet s čolničem, oziroma slovstveniki, ki so zdaj brez tega večšega krmarja. Verz, ki zaključuje I. del („Lelj bil naš je krmar, drugi je bil Palinur“), vsebuje vso dispozicijo za II. del in v tega dela 3×3 distihih razlaga Prešeren tiste 3 važne besede: Lelj, krmar, Palinur. Ves čas govori pesnik o Čopu, a vendar ga samo enkrat imenuje s pravim imenom, in to natančno v sredi elegije, v 15. verzu (vseh je pa 15×2). Zdi se, da se pesem do 15. verza dviga proti svojemu vrhu (kakor neka piramida), potem pa zopet polagoma pada.

II. Tercinska arhitektonika. V tej razpravi nam dr. Žigon podaja najprej nekakšno filozofijo tercine (kakor imajo n. pr. Nemci že napisano filozofijo metafore i. dr.). Čudovito je, kaj Žigon v tej mali stvarci, tercini, vidi: kakor prečudno zrno mu je, ki iz njega klijejo razne cvetice, kakor kamenček, ki tvori — pomnožen — palače. Najprej se mu tista srednja rima (a b a) zdi kakor samka, ki je vtisnjena med dve tučki in hrepeni vun iz tega objetja ter išče družic, ki jih tudi najde v naslednji tercini (b c b), in sicer je zadovoljna šele, ko je našla tretjo družico (la terza rima, terzina). Seveda tista nova samka c istotako hrepeni po svojih dveh družicah in tako gre ta družba v daljavo, dokler pesnik hoče. Ustvaril jo je Dante v Divini komediji; iz Italije se je razširila v vsa druga slovstva. Števili 2 in 3 igrata tu važno vlogo: število 3 zato, ker ima vsaka kitica tri rime in ker je vsaka vklenjena samka utešena šele, ko je dobila tretjo družico; število 2 pa, ker dve tučki oklepata samko in pa, ker šele dve kitici tvorita eno celoto. Ti dve poglobitvi ideji torej tičita v tercini: a) ideja oklepanja ali objemanja in b) iskanja tretje družice. Razentega moram še pripomniti, da dr. Ž. v vsaki tercini vidi tudi nekaj geometričnega, nekakšen trikotnik, čigar osnovnico tvorita rimi a a, srednja, oklepata, pa njega višino ali vrh; zato tolikokrat poudarja v pesnitvah vrh, če misli en sam verz, žarišče ali jedrišče, če govori o skupini verzov, objetih od dveh drugih skupin z drugo vsebino.

In tako na podlagi vsebine in deloma tudi interpunkcije Prešernove vidi v nemški elegiji: Dem Andenken des Matthias Zhop (1835), obsegajoči 24 tercine, sledečo strogo arhitektoniko: dve enaki polovici po 12 tercine; prva polovica ima uvod (2 tercine), druga ima temu uvodu odgovarjajoč konec (2 tercine); tako ta dva kosa objemata celo pesnitev; a po odbitem uvodu (oziroma koncu) vidi še v vsaki polovici po 3 dele (I. prehod, II. jedrišče, III. sklep), tako da je ideja objemanja petkrat realizirana in sta številki 2 in 3 večkrat uporabljene. „Ni trohice samovoljnosti ni ... v tej tercinski arhitektoniki ... Vse stroga strogost najstrožje logike, doslednosti in organičnosti! Živ organizem, kakor lepo človeško telo ... Ni en sam verz več ne sme stopiti v te ude, ni en sam, ne manj; in če bi stopil, ubito je vse telo ...“ (ZMS 1906, št. 95). — Na podlagi vsebine išče dr. Ž. nato

arhitektoniko še v ostalih treh tercinskih pesnitvah Prešernovih; v prigodnici na čast ljubljanskemu županu Janezu N. Hradeckemu (26 tercina), v kateri vidi tri vrhe (torej napredek od prejšnje, nemške elegije, kjer sta le dva); zlasti obširno in zanimivo pa tolmači arhitektoniko Uvoda Krsta pri Savici (ib. str. 106—122). Osupniti nas mora dejstvo, da imata obe pesnitvi enako število tercina (26) in isto arhitektoniko (tri vrhove) z eno samo majhno izjemo, kateri se pa dr. Ž. ne boji neustrašeno v oči pogledati in jo razložiti. Čisto dosledno po tej arhitektoniki tiči v terciini:

Kdor hoče vas dočakat' temne zoré,
Neproste dni živét', nočém enake itd.

srednji vrh in sploh jedro Uvoda. A po tem odkritju kakšna presenetljiva perspektiva se odpre raziskovalcu! Po dr. Ž. je treba ves Uvod zdaj razlagati simbolično kot kulturni boj tistega majhnega števila Čbeličarjev (Prešeren — najmlajši med junaki!) zoper nekulturo Valjahunovcev, t. j. Pavškovcev. Potemtakem bi bil Prešeren v tistem l. 1835. dvakrat krepko poudaril idejo o „deželi luči“, ker stoji tudi v nemški elegiji na Čopa v jedrišču enaka misel:

Der Weltgeist sandte aus der lichten Halle
Dich abzurufen zu des Lichts Genossen
den Genius ab . . .

V terciinah je zložena še Nova Pisarija, najbrže že l. 1830.; v tej pa dr. Ž. ne more še zaslediti stroge arhitektonike; vzroka išče v dejstvu, da je šele po l. 1832. pesnik prišel v Čopovo šolo, kjer je najbrž dobil idejo, graditi svoje pesnitve po tako strogih arhitektonskih načelih.

A kje se še nahaja terciina kot arhitektonski element? V sonetu in stanci! In tako nam dr. Ž. (ZMS 1906) globokoumno podaja zopet nekakšno filozofijo soneta (str. 62 nsl.) in pa filozofijo stance (str. 75 nsl.). In ko govori o sonetu, nam odkrije dr. Ž. zanimivo dejstvo, da se je Prešeren v arhitektoniki soneta pred l. 1832. nekako lovil, po l. 1832. (izza Čopove šole) pa imajo vsi slovenski sonetje njegovi (po številu 37) strogo tercinsko arhitektoniko. Na istem mestu govori tudi o arhitektoniki Sonetnega venca (ib. str. 72 nsl.).

V Zborniku M. Sl. za l. 1907. (str. 35—76) se bavi dr. Ž. izključno z arhitektoniko Prešernovih gazel. Najprej omeni dr. Ž., da je iz notranjih, vsebinskih razlogov upravičen vzeti dvostišje (dva stiha) v vseh gazelah kot nekakšno arhitektonsko enoto; to načelo postavivši vidi v vseh (7) gazelah — zopet le na podlagi vsebine in Prešernove interpunkcije (v rokopisih!) veliko, odločujočo vlogo števila 3 (odtod naslov: Tretjinska arhitektonika v Prešernu) ter idejo oklepanja in simetrije. Tako n. pr. — da omenim eno ali dve! — v gazelici drugi vidi v 1. dvostišju uvod, v 5. sklep, dvostišja 2., 3., 4. tvorijo sredino, a tako, da je 2. dvostišje $\frac{1}{3}$, 3. in 4. pa $\frac{2}{3}$ celote. Isto sorazmerje vidi dr. Ž. v prvi gazelici: 1. in 5. dvostišje uvod in sklep, 2., 3., 4. sredina, in sicer 2. dvostišje kot $\frac{1}{3}$, 3. in 4. pa zopet kot $\frac{2}{3}$ celote. Da, tako daleč gre stroga arhitektonika Prešernova v gazelah, da je (po dr. Ž.) število dvostišij v strogem sorazmerju s številom trohejev (oziroma jambov) vsakega verza. Končno pa odločno trdi, da tvori vseh sedmero gazelic eno umetnino samo zase, katerih

prolog je prva in epilog zadnja gazelica in (proti dr. K. Ozvaldu!) da torej besede 1. gazelice: Na posodi v zlatih črkah se bo brala Od naroda do naroda tvójeга imena — ne merijo na začetne črke sonetnega venca, temveč le na sedmorico gazelic, in da pomenijo te „zlate črke“ tukaj nekaj širšega, vnanja, izrazilna znamenja sploh (ib. str. 69); skratka da se mu (dr. Ž.) zdi vselej, kadar bere gazelice, kakor da je Prešeren hotel zgraditi vitko, starogrško vazo z okraski, ki jo vso prepletajo, z okraski, ki so kot zlate črke Julijinega imena.

To so v velikih potezah dosedanjí rezultati dr. Žigonovih raziskavanj. Ali naj izrečemo o njih svojo sodbo? Predvsem smo tudi mi mnenja, da te raziskave in sestave niso igrača; znano nam je, da n. pr. na vseučilišču v Gradcu germanist prof. B. Seuffert tako razlaga novejšo nemško poezijo. „Iz arhitektonike“ — pravi Seuffert (German.-roman.-Monatsschrift 1911, citat pri J. Puntarju n. d. str. VII) — „se časih namera pesnikova pojasni ali pa kar naravnost razkrije.“ Drugič je pa tudi čisto gotovo, da učitelj, ki z dr. Ž. arhitektonsko razlaga pesniške proizvode, dela temeljito in ne prezre zlepa kakšne misli, kakšne lepote v umetnini. In ker človeški duh ne more vseh podrobnosti enako ostro zaznati, zato je dobro, da obrnemo največjo pozornost na vrhove, jedrišča umotvorov. To je — se mi zdi — kakor bi s svitometom preiskovali v temni noči eno smer, eno točko. Koliko pa je morda pri tem konstatiranju Prešernove arhitektonike še subjektivnega, to bo pokazala bodočnost, zlasti praksa.

Obdelujoč to novo polje je dr. Žigon pustil nekaj odprtih vprašanj, kakor n. pr., odkod je imel Čop tako nenavadno znanje pesniške arhitektonike, ali pa, kaj pravzaprav pomenijo tiste zlate črke na posodi gazel i. dr. In tu je J. Puntar zastavil lopato ter začel kopati nagloboko. (Konec.)

Dr. J. Debevec.

Zabavna knjižnica. XXIII. zvezek. Izdala in založila „Matica Slovenska“. V Ljubljani 1911.

Črna smrt. Zgodovinska slika. Spisal Fr. Ks. Meško. — Večina izobraženih ljudi se namrdne, kadar sliši o zgodovinski sliki ali o zgodovinski povesti. To ni zgolj predsodek. Kakor so slikarji velikih zgodovinskih prizorov pokazali navadno mnogo več zmisla za oblikoslovje kot za resnične umetniške naloge, je tudi marsikateri pisatelj segel le zato po pisanih zgodovinskih tvarinah, da zakrije z zunanjo romantiko puščobo lastnega srca in glave. Oboji so obdelovali zgodovinsko snov tako, da se je izcimila neka posebna vrsta umetnosti — umetnost površnosti in teatralike.

V resnici je za umetnika popolnoma vseeno, ali obdeluje zgodovinsko snov ali kako drugo; s snovjo se njegova naloga nič ne izpremeni. Pisatelj ima opraviti z ljudmi, njihovim življenjem in smrtjo, radostjo in trpljenjem, strastmi in plemenitostjo — in vse to je v vseh „letih Gospodovih“ enako. Čim manj zgodovine v zgodovinskem romanu, tem boljši bo; njega cena se ravna le po tem, koliko je pisatelj položil vanj svojega srca, ne kako tvarino si je izbral. Zato se bo ista zgodovinska snov pri dveh enakovrednih temeljno različno naoblikovala; obadva bosta vlila vanjo svojo osebnost, medtem ko si bosta izdelka dveh enakonevrednih na las podobna v dolgočasnem kupičenju brezpomembnih zgodovinskih podrobnosti.

KNJIŽEVNOST.

„Zlate črke“ na posodí Gazel — ali problem apoliníčne lepote v Prešernovi umetnosti. Slovstvena študija v svitu romantike in antike. — I. del. (S prilogami v II. delu.) Spisal in založil Josip Puntar. V Ljubljani, 1912. Tiskala Katoliška Tiskarna v Ljubljani. V. 8^o. Str. XVII + 148. Cena 6 K. (Dalje¹.) Tako nekako, kakor sem zadnjič referiral, smo menda vsi doslej razumevali Žigonova izvajanja o Prešernovi umetnosti: samo številke so nam migljale pred očmi, in nekateri so ogorčeno protestirali, da nam Žigon našega največjega pesnika zdaj predstavlja v poniževalni vlogi krojača, ki z vatlom v roki meri, kako dolga bodi ta ali ona pesem. Tako je nastal nevaren predsodek zoper Žigonove trditve, a nastal je le vsled tega, ker smo reči, ki jih Žigon smatra le bolj za postranske, smatrali za poglavitne. Niso mu namreč številke glavna reč, temveč zadaj za številkami tiči Žigonovo novo odkritje. Godilo se je večini kritikov doslej po tistem znanem reku: Vor lauter Bäumen siehst du den Wald nicht! V našem slučaju bi lahko rekli: od samih števil ne vidiš celote. Treba je bilo Puntarja, da nam je pokazal jedro Žigonovih misli, in to je: umetnina, če je res umetnina, je organizem, vsebinski organizem vselej, časih tudi (pri posebnih mojstrih, kakor je Prešeren) formalen organizem. „To je osnovno vprašanje, kjer bi se bili morali lotiti kritiki Žigonove teorije in jo ali pobiti, ali pa priznati do zadnjih posledic.“ (Zlate črke, IX.) Umetnina je vsebinski organizem! Dr. Žigon je prvič poudaril to misel v spisu „Lel — naš krmar“ (Dom in Svet, 1905, tudi ponatisk). Prekrasna žalostinka „V spomin Matija Čopa“ iz l. 1845. je klasičen dokaz za skrivnostni razvoj umetnine: kar je Prešeren prej v desetih letih (1835—1845) ob raznih prilikah o svojem prijatelju zamislil, je bilo vse le kot nekakšna kal, kot nekakšen zametek, ki se je iz njega počasi razvil organizem — žalostinka iz l. 1845.: v tej so strnjene vse misli, v prejšnjih letih tuintam izrečene. — Umetnina je vsebinski organizem. Dragoceno je to spoznanje; iz njega namreč sledi, da ne sme biti v njej nobenega tujega telesca, ničesar, kar ni v organični zvezi s celoto. In ta organična zveza nujno zahteva — to je bila prva korist, ki je vzrasla dr. Žigonu iz novega spoznanja — da Lelj in Palinur more biti edino le Čop in nihče drugi, dve metafori o isti osebi. — Umetnina pa ni samo vsebinski organizem, ampak je včasih (ne vselej!) tudi formalen organizem, kar nje ceno seveda še bolj dvigne. Že v omenjenem spisu iz l. 1905. namiguje naš prešernoslovec, da je žalostinka V spomin M. Čopu tudi formalen organizem z določenimi deli, s svojo opredeljeno sredino in svojim povdarjenim vrhom; a ex professo govori o formalnih organizmih pri Prešernu naslednje leto, 1906, v Zborniku Matice Slovenske. Tercina mu je klica, zametek novih, višjih formalnih organizmov, in sicer se razvije iz nje najprej lahko sonet ali pa stanca; še više pa se iz soneta zopet

lahko razvije sonetni venec. Prešeren se je dobro zavedal, da so to tudi formalni organizmi! No, teh višjih formalnih organizmov (sonet, son. venec, stanca) seveda Prešernu ni bilo treba šele razvijati, našel jih je že razvite, zlasti v italijanskem slovstvu; pač pa se zdi, da je samotvorno razvil po istem principu en višji formalni organizem, prekrasno nemško elegijo „Dem Andenken des M. Zhop“; kakor so si stari mojstri iz tercine razvili sonet in iz soneta sonetni venec, takó — piše dr. Žigon v omenjenem „Zborniku“ (na str. 87—100) — si je naš Prešeren najbrže sam razvil iz dveh odprtih tercín („tercinski stavek“) omenjeni formalni organizem višje vrste; Žigon o tem organizmu (namreč „Dem Andenken“ . . .) ne vé 1. kakšno ime bi mu dal, niti 2., če imá kakšno drugo slovstvo pred Prešernom kaj podobnega. Kar se tiče 1. točke, si Žigon pomaža z izrazom „sestavljena



GORSKI STRELCI NA TEŽAVNEM POHODU.

¹ Prim. „D. in Sv.“ 1912. št. 4. str. 152 nasl.

tercinska perioda" ali „sestavljeno tercinsko priredje“. K 2. točki bi pa jaz to-le pripomnil: Iz zasebnega pogovora z g. dr. Žigonom sem pred kratkim izvedel, da je slavni profesor Čop vsake počitnice pridno popotoval in baš sedaj dr. Žigon zasleduje, da je Čop prišel tudi v Milan k slovečemu italijanskemu pesniku Vincenzo Monti (1754—1828). In ko sem slišal to ime, se mi je v hipu zasvetilo: Monti je bil namreč v novi italijanski literaturi prvi, ki je po 500 letih pozabljeno Dantejevo tercino zopet uvedel v slovstvo in jo sijajno rabil v svojih najboljših delih, Kaj, ko bi Čop tako posredoval? In morda se nahajajo v delih Montijevih podobni višji formalni organizmi? Morda smo razrešitvi uganke že čisto blizu. No, pa počakajmo, kaj nam pove dr. Žigon o Čopu in Montiju... Vsebinski organizem, formalni organizem... res, lepe besede! A ko je l. 1907. dr. Žigon te reči razlagal v graškem seminarju za slavistiko, so mu ugovarjali, in sam vseučiliški profesor dr. M. Murko mu je rekel: „Vse lepo, a podajte nam dokazov in jasnih paralel iz drugih literatur, in verjeli bomo!“ (Čas, 1911, str. 270). A dr. Žigon teh paralel ni mogel navesti... Bilo je gotovo mučno. Ali bo torej vsa ta lepa teorija padla v vodo zdaj, ko nimaš paralel? Je-li vsa ta teorija samo izrodek tvojih možganov? Tedaj pa je bil med slušatelji v seminarju tudi mlad slušatelj klasične filologije; temu je dr. Žigonova osamljenost težko dela. Rad bi mu bil priskočil na pomoč, a kako? Zamislil se je v problem, začel čitati stare klasike, a tudi romantike, in glej, mogel je tudi on zaklicati: *εὐρηκα!* Dr. Žigonu je prišla res krepka pomoč, ki bo boj brez dvoma odločila — zanj. Josip Puntar — to je tisti mladi klasični filolog — je namreč podal zahtevane paralele. Najprej iz romantikov. V „Zlatih črkah“ namreč navaja dokaze, da je imela enake nazore o umetnini-organizmu tudi vsa sodobna romantična šola. Kar tu piše, je vse res zelo zanimivo in nam širi obzorje. Versko svetovno naziranje romantikov je bil — panteizem: vesoljstvo, vsemirje je ena sama substanca, en sam živ organizem, čigar notranja, duhovna vez je svetovna duša (Weltseele, cf. Prešernov Weltgeist), ki ohranja harmonijo v svetovju. Posamezne stvari so delci, drobci te svetovne vseenote, kakor iskre ene praluči (cf. Prešeren: „Urlicht“ i. t. d. „Zlate črke“ str. 1 nsl.). Posredovalec med antičnim in panteizmom romantike je bil Anglež Shaftesbury (1671 do 1713), o katerem govori Puntar str. 18 nsl. Od verskega panteizma do estetskega, pesniškega je pa samo en korak: kakor je vesoljstvo živ organizem, tako — so trdili romantiki — je tudi vsaka umetnina organizem s strogim sorazmerjem posameznih delov; in kakor ima vesoljstvo, vsemirje svoje središče, od katerega dobiva moč in življenje in harmonijo, in tisto središče je *το Παν*, svetovni duh, der Weltgeist, tako ima tudi vsaka umetnina svoje središče, ki ureja harmonijo posameznih delov; in kakor se svetovje suče okrog svetovne osi, tako so romantiki govorili tudi o osi v umetnini. Misel o središču v umetnini smatra zgodovinarica romantike M. Joachimi (Weltanschauung der Romantik, cit. Puntar, 13) za osnovno misel romantike. A če je bila to osnovna misel vse nemške romantike (Puntar ima dovolj dokazov od str. 12—24!), zakaj — tako res po pravici vprašujemo — ne bi bila tudi slovenske, torej Pre-

šernove? Če torej Žigon pri Prešernovih umetninah govori o središču, vrhu kompozicije, ne vsiljuje nič Prešernu tujega, temuč govori v znanstvenih izrazih, katerih se je Prešeren kot romantik zavedal in v njih zmislu tudi ustvarjal. Iz romantike je torej Prešeren lahko imel zavest, da bodi umetnina živ organizem s poudarjenim središčem; imel jo je pa lahko tudi iz antike, in sicer ali neposredno kot klasično izobražen poet in obenem prijatelj klasično visokonaobraznega profesorja Čopa, ali pa posredno, t. j. potom romantike, ki je venomer poudarjala antiko in smatrala za najvišji umetniški ideal združitev romantike z antiko. Primerjajoč se z antiko je romantika — vedno polna metafor — iznašla novo prisposodbo zase in za svoje stremljenje: segla je namreč v megleno starodavnost, v čas še pred sedmerimi dnevi stvarjenja in urejevanja, v dobo, ko je bil ves sedanjí svet še neurejena masa, kaos, in se je šele s prvim dnem („Bodi svetloba!“) začelo urejevanje, red, *nomos* (*νόμος*), — in rekla je romantika: podoba romantike je kaos, *nomos* pa je podoba antike! „Kar je prvotnejše, to ugaja romantikom. Prvotnejše pa je čustvo in ne že opredeljeni pojem; prvotnejše je vesoljstvo in ne poedini določeni košček; prvotnejši je nered nego red... Kaos — *nomos*... To je najkrajša formula za pojmovanje razlike med staroklasično in modernoromantiško estetiko.“ (Str. 41). Kakor je najprej trdila, da je vsaka umetnina živ organizem, tako zdaj trdi isto, a gre še dalje, češ: umetnina mora biti — po vsebini — kot nekakšen kaos, v katerem so že klice vsega poznejšega bitja, mora biti v njem v neki sanjavi obliki obsežena neka celota, mora biti nekakšen mali svet (mikrokosmos), podoba makrokosma. In če pristopi k temu kaosu antični *nomos*, nastane ideal umetnine. In te misli nas vodijo sedaj k — Prešernovim gazelicam. Kadar smo doslej brali prvo gazelo:

Pesem moja je posoda tvójiga imena...
na posodi v zlatih čerkah slava se bo brala itd.

smo si ponavadi pač mislili, da hoče pesnik isto povedati, kakor n. pr. so v polpretekli dobi pridnim učencem rekli v šoli: v zlate bukve prideš, z zlatimi črkami boš v njih zapisan; toda danes je stopila razlaga sedmorice gazel v popolnoma nov, nepričakovan, nesluten štadij. Najprej je dr. Žigon v Zborniku M. Sl. (1907, glej Dom in Svet, 1912, str. 153) dokazal, da je ta sedmorica en organizem, in sicer vsebinski organizem, celota sama zase, od katere ne smeš ničesar vzeti, ako nočeš razdreti tesne medsebojne zveze; dokazal je tudi, da je ta vsebina tako razdeljena, da je baš v sredini (4. gaz.) poudarjeni vrh, 1. je prolog, 7. epilog, in da tiste „zlate črke“ merijo na zunanji izraz vsebinskega organizma. Pri nekaterih drugih umetninah (n. pr. Sonetni venec, zlasti pa Dem Andenken des M. Zhop) je Žigon odločno trdil, da so i vsebinski, i formalni organizmi; o gazelah si ni upal trditi, da so tudi formalen organizem. Nastopil je Puntar, ki hoče v svoji knjigi dokazati — in to je poglavitni nje namen — da je sedmorica gazel tudi formalen organizem; po vsebini da je — v zmislu romantikov — nekakšen kaos, kateremu je dal Prešeren antično formo — sedmerodelni *nomos*.

A kaj je sedmerodelni *νόμος*? Da bi nam to pojasnil, nas pisatelj pelje najprej v Kypselovo skrinjo in Françoisovo vazo, dve stari grški umetnini, ki

imata po pet obročev, a tako, da je baš srednji debelo podčrtan (31 nsl.); nato nas vodi pred razne grške templje, kjer nam razkazuje njih pročelja, katerih kompozicija je sedmerodelna tako, da je zopet sredina posebno poudarjena; pri tej priliki nam odkriva razločke med pročeljem svetišča v Olimpiji in onim na Akropoli. A ker mu je umetnost, bodi prostorninska, bodi časovna, samo ena, nas vodi tudi v grški teater ter kaže, kako so tudi Ajshilove in Sofoklejeve drame sedmerodelne z istotako poudarjeno sredino ter z Winterjem govori o trikotni piramidalni zasnovi grških dram; od dram nas vodi k retorjem; tudi Demostenov *περι στεφάνου* ima trikotno zasnovu, takisto Horacijevе ode (85 nsl.); posebno dobro se vidi sedmorična kompozicija v liričnih korih grških dram (60 nsl.). Vendar pa vse to še ni pravi grški *νόμος*; kaj je bil torej ta? Bile so to lirične pesnitve, zlagane v čast bogu Apolonu, bogu simetrije, ki je brenkal na harfo s sedmorigo strun; pele so se pri svetih obredih, torej so bile religiozna, verska poezija. Tisti nomi so imeli natanko določeno sedmerodelno kompozicijo in vemo celo še, kako so se imenovali ti posamezni deli (str. 76 nsl.); najvažnejši seveda je bil srednji, *ὄμφαλος*. Prav v začetek grške lirike segajo ti nomi; Terpan-der je bil njih posebni mojster. Ali se jih je pa mnogo ohranilo? In ali se da o njih dokazati, da je njih formalna kompozicija vplivala na sedmero število Prešernovih gazelic? Iz vse literature nam pisatelj predstavi en pravi *νόμος*, in sicer ga je zložil Tibul (II. 5), ljubljenc Prešernov. Samostojno dokazuje, da je ta elegija i vsebinski, i formalen *νόμος*. Dokazovanje je duhovito in vzorno. Na podlagi svoje teorije, da je to formalen organizem, zagleda Puntar isto dejstvo, kot razni drugi filologi z drugih stališč, dejstvo namreč, da je med 38. in 39. vrsto izpadel en distih. Reči moramo, da se mu je popolnoma posrečilo. No, in kako — vprašujemo zdaj radovedno — je te vrste verska poezija vplivala na sedmorično kompozicijo gazel? Odgovora nam knjiga še ne da; skrivnostno pač namigava, a dokaz pride šele v nadaljevanju. Se-li posreči. Iz stroge znanstvene metode pisateljeve se sme pričakovati, da bo rezultat trden. Zazdaj so predvsem klasični filologi izvedeli, da je tudi rimska literatura imela Apolonov *νόμος*, če drugega ne, vsaj v Tibulu II. 5; za umevanje Prešerna pa vemo zdaj toliko, da so tiste „zlate čerke“ v prvi gazelici le hieroglif, kakor bi rekli romantiki, ali sveto apolinično število sedem.

To bodi le začasen referat o knjigi; končno sodbo bo mogoče izreči šele, ko bo delo dovršeno. Vendar jo pa že zdaj lahko toplo priporočamo; v knjigi je cel zaklad dragocenih misli o umetnosti. Ta ali oni bo našel posebe kakšno zelo prikladno izpodbudo; tako si n. pr. učitelj, ki mora dajati in popravljati dan za dnevom slovenske naloge, po Puntarjevi knjigi osveži čut, da bodi tudi vsaka naloga nekakšen organizem, ki ne sme biti v njem nobenega tuječa telesa; iznova si tudi oživi zmisel za lepo dispozicijo naloge. Klasični filolog gotovo ne bo čital Sofoklejevih dram, da ne bi vpošteval prevažnih Puntarjevih paralel med prostorninsko in časovno umetnostjo. Pa tudi razni drugi duševni delavci utegnejo imeti marsikaj koristni, ako knjigo jamejo počasi študirati: germanist (vpogled v tajnosti nemške romantike!), liturg (vpliv sedmice pri sv. obredih, v Mitrovi liturgiji, Tibulova elegija

nekakšna prigodnica novemu svečeniku, „novomašniku“...), govornik (sestav panegirika), pedagog (važnost števila in reda sploh: *serva ordinem et ordo servabit te* — str. 78!) itd.

Ako hočeš torej globoko pojmovati umetnost, prostorninsko, časovno in življenjsko, kupi in beri!

Dr. J. Debevec.

Fr. Milčinski: **Muhoborci**. Založil Lavoslav Schwentner v Ljubljani. 1912. Natisnil A. Slatnar v Kamniku. — Milčinski je prijeten pisatelj. Človek rad vzame v roke njegove stvari, pa naj so že „Igračke“ ali „Pravljice“ ali „Muhoborci“. Zabavaš se ob njegovi otroški naivnosti, uživaš njegov humor, pa tudi resne stvari meditiraš ob njem. Zakaj zlasti humor Milčinskega je tak, da uči. Ni sarkazem — vendar šiba in biča. Človek se dobrovoljno smeja, če bere n. pr. te „Muhoborce“, na dnu duše pa mu postaja žalostno in grenko, ko vidi, da imamo res toliko in takih napak na sebi, kakor nam jih očita pisatelj. Ridentem dicere verum quid vetat! S tem Horacijevim geslom v srcu piše Milčinski svoje zabavne povesti. Kara muhoborsko, to se pravi naše — pijančevanje. V gostilni pri „Pikapolonici“ „se je seveda veselo trkalo in možato pilo. Toda izpregovorila se je tudi še mnoga resna, krepka, jedrnata beseda. Zakaj čuda veliko rodoljubja, podjetnosti in neustrašenosti je ob takih mokrih prilikah v Muhoboru. Pa tudi drugod. In s tega idealnega stališča je pravzaprav škoda, zakaj nismo Slovenci vedno pijani!“ (Str. 23.) Saj je tudi težko brez pijače. Kam pa bi ljudje s časom in denarjem, če bi ne bilo pokušenj v „Deželni vinski kleti“, katera je pač „edini deželni dobrodolni zavod, ki ni pritožeb čezenj...“ (Str. 178.) Slabo bi bilo za naše rodoljubje, če bi ne pili. Z rodoljubjem je potem pravzaprav pri kraju. Zakaj „lep rodoljub, ki še za liter vina nima rodoljubja v srcu, taki rodoljubi sodijo v pokoj, v zasluženi pokoj sodijo taki rodoljubi, njih narodnost pa med škarte!“ (Str. 134.) Saj ne moreš več na preprosto narodno veselico, če se ti je vsled večletnega delovanja za narod končno tako izkvaril želodec, da se mu vino in pivo ne priležeta več, tudi ne, če imaš za podlago „obmejni golaž z narodnim kolkom!“ (Str. 132.) Zato res srečen človek, ki lahko vse življenje dostojno posveča čašam in vrčkom, kakor n. pr. gospod Krunoslav Batič, ki pije najrajši iz nizkih, gladkih vrčkov, kakor je to tradicionalno v družini. „Znate, jaz pijem pivo najrajši iz takih nizkih gladkih vrčkov, iz drugih mi ne diši tako: Moj otec je takisto vedno pil le iz takih vrčkov — bogami, kako je bil srdit, ako se mu je doneslo pivo v drugačnem vrčku — in moj svak takisto kakor jaz. Lahko rečem, vsa naša obitelj pije iz takih vrčkov. Ali ni to čudno? Onda, ako pride na prisego — moj starejši brat, zgolj on ni pil iz takovih vrčkov; toda ta brat je umrl! Kar nas je pa živih od naše obitelji — vsi samo iz takih vrčkov!“ (Str. 50.) In še mnogo tega. Voditelji abstinencega gibanja so Milčinskemu lahko hvaležni za „Muhoborce“. — Pijanosti sestra je surovost. Tudi te je v narodu in s perečo satiro jo je ožigosal Milčinski v „Upokojenem rodoljubu“. „Mladenič je bil pijan, kakšen pa; . . . pričel se je rotiti in pridušati — ljubi moj človek: Kaj takega še nisem slišal!“ Potem je v dokaz, da je Slovan, „zatulil slovansko himno. Ta se je tako glasila iz njegovih ust: — Mej duš Slovani, prokleti hudič, naša reč slovanska, fiks