

zansko kulturo imeli zelo malo skupnega, pa čeprav jih je do dna poznal sleherni partizanski kulturnik; nihče še ni tako živo, tako pretresljivo popisal najbolj značilnega spremljevalca partizanskega življenja, ki se mu je reklo nočni pohod, tistih utrujenih kolon v neprespanih nočeh, v katerih se je malo, zelo malo govorilo, dajale pa so toliko poleta razmišljanjem o vseh problemih svojega časa...

Res, vse to kulturno življenje v partizanski vojski je bilo nekaj nenavadnega, za stare pojme nevojaškega, pa vendar je dajalo vsemu gibanju ravno to svojevrsten čar in globok pomen. Znanstveni inštitut, slikarske razstave in pravi teater! In res je, kar je zapisal Filip Kalan v svoji knjigi: četudi se je komu zdelo, da »smo se mi tu doli med temi brezami ubadali s tako smešno zapletenimi in za soldaško pamet tako porazno bedastimi bagatelami«, je bila vendarle prav to ena od vzmeti, ki so ločile to obdobje od tistih »žalostnih vojsk, ki so jih slovenski fantje pretolkli po vseh cestah in po vseh hostah svoje dežele od turških vpadov do umika na soški fronti...« In sreča je bila, da je bilo takrat v samem vrhu toliko razumevanja za tako delo, da sta, če povemo v civilni govorici, sam predsednik vlade in predsednik parlamenta predavala gledališkim tečajnikom in da se je Boris Kidrič, po vseh opravkih svojega delovnega dne, več večerov zapored vneto pogovarjal s partizanskimi kulturniki o pisanju iger za frontne odre.

Tako prebiramo knjigo, kakršnih ni veliko na naši domači polici. Knjigo, ki je dokument in izpoved; ki je napisana z duhovito, četudi včasih že kar zlobno ironijo; ki je nemara zelo osebna v presojanju podrobnosti iz vsakodnevne življenja, v velikih rečeh pa je vendarle pravična. Nam, ki smo sami preživljali dneve, o kakršnih pripoveduje Filip Kalan, budi ta veseli veter v njegovem »Veselem vetru« občutke, ki so skoraj neke čudno podobni domotožju. Generacija, ki prihaja za nami, jo bo sodila nemara z bolj trezno pametjo, z manjšo mero čustev in prizadetosti.

Nemara bolj, nemara manj ugodno. Pa naj bo tako ali tako — tudi učila se bo lahko iz nje.

Dušan Moravec

ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA

(Nadaljevanje)

Podobna vprašanja bomo srečali in podobne misli bomo morali zapisati tudi, ko bomo pregledovali in ocenjevali to, kar so naši avtorji v obliki posebnih poglavij ali odlomkov napisali o evropski literaturi od srednjega veka do romantike.¹

O srednjeveški evropski književnosti je pisal Lino Legiša, urednik prve knjige *Zgodovine slovenskega slovstva*. V tem sestavku je naš avtor zagrešil predvsem vrsto hudo neprijetnih in nevšečnih netočnosti, ki so po svoji naravi takšne, da se ob njih bralec začuden vpraša, kako so sploh lahko nastale. O

¹ O tem je razpravljal v zadnji številki revije *Jezik in slovstvo* že Stefan Barbarič. Primerov, s katerimi dokazuje nezadostnost informacij, ki jih o svetovni literaturi prinaša *Zgodovina slovenskega slovstva*, v naši kritiki ne bom še enkrat ponavljal. Zaradi tega je treba k dokaznemu gradivu, ki ga najdete v pričujoči kritiki, dodati še Barbaričeve ugotovitve.

novih, ljudskih jezikih v srednjem veku piše, »da so se po mešanju z raznimi elementi že toliko očistili in uravnali, da so vanje sprva prevajali res le najnужnejša cerkvena in druga verska besedila (najstarejši nemški zapisi iz začetka 9. stoletja, francoski pa iz leta 842)« (stran 145). Pisec torej trdi: 1. da so prvi zapisi v novih ljudskih jezikih samo prevodi najnужnejših cerkvenih in drugih verskih besedil; 2. da so najstarejši nemški zapisi iz začetka 9. stoletja, in 3. da je najstarejši francoski zapis nastal v letu 842. Od vsega tega je točen samo zadnji podatek. Prvo nemško besedilo namreč ni iz začetka devetega, marveč iz konca osmega stoletja — imenuje se *Nemški Abrogans* in je SLOVAR, ne pa prevod kakšnega verskega besedila. Francosko besedilo iz leta 842 je tako imenovana *Sermon de Strassbourg*. To je res prisega in je torej res v nekakšni zvezi s cerkvijo in verskim obredom. Toda: to je prisega treh sinov Karla Velikega in govori o razdelitvi frankovskega cesarstva na tri dele. Po svoji vsebini pa tudi po svojem značaju je to pravzaprav nekaj državiški akt in ga skoraj ni mogoče označiti samo za prevod najnужnejšega verskega besedila.

Na isti strani je zapisal Legiša: »...med tem ko so tu [t. j. na zahodu Evrope] nastajale zgodbe o viteških junakih, verskovzgojne in satirične živalske basni in pripovedke (zbirki *Physiologus* in *Gesta Romanorum*)«, Pisec je torej prepričan, da sta zbirki *Physiologus* in *Gesta Romanorum* obe nastali v srednjem veku (recimo v 11. stoletju) na evropskem zahodu, recimo morda nekje v Italiji, Nemčiji ali Franciji. Vendar: *Physiologus* je nastal v AFRIKI, v Aleksandriji, in sicer že v drugem stoletju našega štetja in njegov original je grški.

Največ nerazumljivih netočnosti je zbranih v drugem odstavku na str. 146. Tu govori naš avtor najprej o tako imenovani viteški epiki in zaznamuje s tem izrazom cel ciklus *Chansons de Geste* kakor tudi vse romane bretonskega cikla. Tu je povsem zamešal dve docela različni vrsti srednjeveške poezije. Po vsem videzu mu ni znano, da so *Chansons de Geste* ustvarjali anonimni menihi in žonglerji, da je ta poezija nastajala in živel predvsem med ljudstvom. Drugo pa je prava dvorska, grajska poezija, ki ji pravijo francoske literarne zgodovine »le roman courtois«. Njegovi pisci večinoma niso anonimni (n. pr. Charles de Troyes). Raziskovanju nastanka *Chansons de Geste* je n. pr. Joseph Bédier posvetil vse svoje življenje in ovrget znano germansko Uhlandovo teorijo. Zakaj? Zato, da sme neki slovenski literarni zgodovinar z nenavadno lahkoto prezreti njegovo življenjsko delo?

Legiša piše: »Domačega španskega junaka, ki je zaslovel v bojih s Saraceni, pa opevajo španske romance iz 12. stoletja in v kasnejših zbirkah.« V zvezi s Cidom je menda najvažnejši ep *Cantar de Mio Cid*, ki ga naš avtor niti ne omenja. Romance pa so nekaj problematičnega — in spet moram povedati: pesmi o Cidu predstavljajo zamotan literarno zgodovinski problem in z njim se je dolga leta ukvarjal španski literarni zgodovinar Pidal. Morda tudi zato, da se njegov slovenski kolega ne potruži najti primernih in zanesljivih informacij?

Legiša je zapisal: »Epska pesem doživlja te čase [t. j. v 12. stoletju] na sploh največji razmah in prehaja iz okrilja fevdalcev tudi med ljudstvo.« Seveda: ker se ni hotel poučiti, kako so nastajale n. pr. francoske *Chansons de Geste*, so ostala srednjeveška ljudstva vse do 12. stoletja brez lastne epske poezije in avtor je slednjič le moral poskrbeti, kako bi odpravil to anomalijo.

Po Legiševem mnenju so epsko pesem v 12. stoletju zanesli med ljudstvo potujoči pevci. O njih pravi: »Potujoči pevci, ki jih [epske pesmi] raznašajo, pa ustvarjajo na dvorih tudi *trubadursko liriko*, ki poje o ljubezni do dvorske gospe... Ta lirika je večkrat malo iznajdljiva, nekatere njene podobe pa se kot rekviziti ljubezenske pesmi obdržijo še daleč v naslednje čase. Vendar srečujemo vmes tudi bolj izvirne glasove, zvezo z ljudsko pesmijo, globlji pogled in politično satiro (n. pr. Walter von der Vogelweide iz 12. stoletja).« Nato pride nov odstavek, ki se pričenja takole: »Ta poezija si je v Provenci in Italiji, kjer je prehajala že v mesta, ustvarila nekaj določenih oblik, kakor sonet, kancono, balado...«

Da ne bo pomote: tu je govora o srednjeveški trubadurski liriki. Ni mogoče, da bi tukaj podrobno razložil, kaj pomeni ta lirika v zgodovini evropske književnosti, zato lahko samo načelno poudarim, da je njen pomen izredno velik in da si brez nje ne moremo razložiti nastanka moderne evropske poezije. In vendar je večina citiranih Legiševih stavkov ne samo skrajno pomanjkljiva, marveč tudi nesmiselna.

Če preberete ponatisnjeni odlomek iz *Zgodovine slovenskega slovstva* in vas potem nekdo vpraša, kje in kako je nastala trubadurska lirika, boste odgovorili, da je nastala pač nekje v Evropi, da so jo širili potujoči pevci, ki so širili tudi epske pesmi, in da si je kasneje, ko je začela prehajati že v mesta, ustvarila v Provenci in Italiji nekaj določenih oblik.

Toda: to, čemur pravimo trubadurska lirika, je nastalo najprej v *Provenci*. Tu si je ta lirika ustvarila tudi že tiste določne oblike, pa ne le nekaj oblik, marveč celo vrsto. Šele iz *Provence* se je trubadurska lirika začela širiti po Evropi in je preko sicilskega dvora res prodrla tudi v Italijo, kjer je z njo v neposredni zvezi tako imenovani *dolce stil nuovo* pa tudi Dantejeva lirika. Tako je torej naš avtor nepravilno in povsem napačno razložil zgodovinski potek nastajanja in razvoja te lirike, kar je še posebej vse obsodbe vredno, ker se v zvezi z vprašanjem o nastanku te lirike zastavlja literarnemu zgodovinarju še vprašanje arabskega vpliva nanjo in tudi vprašanje vpliva arabske kulture na Evropo sploh. To je nenavadno pomembno vprašanje, saj tu ne gre le za liriko, marveč za celo vrsto drugih zadev: kako Arabci posredujejo Evropi tekste nekaterih antičnih filozofov (Aristotel), kako in v kakšni meri vplivata na Evropo arabska znanost in filozofija (brez arabskega vpliva ni mogoče razumeti n. pr. Spinoze) itd. Prav zaradi tega, ker je to vprašanje tako zelo važno, je razumljivo, da je nastalo okrog trubadurske lirike veliko znanstvenih del in več teorij o njenem nastanku.²

Legiševa misel, češ da je ta lirika »večkrat malo iznajdljiva«, je spričo očitnega nepoznavanja in zaradi svoje apodiktičnosti vsaj zelo tvegana, če že ne povsem nesprejemljiva. Zanimivo pa je tudi, da se zdi našemu avtorju edini »omembe vredni« trubadur Walther von der Vogelweide in da ravno pri njem odkriva nekaj izjemno pozitivnih lastnosti. Ali naj si to navdušenje za nem-

² Znanstvena literatura od Dietza do Nykla je res izredno bogata, vendar v glavnem tudi v Ljubljani dostopna. Glavne informacije z navedbo najvažnejših znanstvenih del pa je možno najti že v monografiji Olschkega *Romanische Literaturen des Mittelalters*, ki je izšla v znani Walzlovi zbirki *Handbücher*.

škega Walterja razložimo z domnevo, da je uporabljal avtor za svoje informacije predvsem nemške vire?

Bojim se, da bi nadaljnje podrobno naštevanje netočnosti postalo preveč utrudljivo tako za bralca kot za avtorja kritiziranega sestavka. Zato naj omenim le še nekaj drugih pomanjkljivosti Legiševega prispevka. Opozoril bi namreč rad na vse tisto, kar je naš pisec sploh pozabil in česar niti še tako bežen pregled srednjeveške literature in kulture ne sme prezreti.

Najprej je popolnoma izločil celotno srednjeveško latinsko književnost. Se pravi, da je izgubil izpred oči eno celo poluto srednjeveškega kulturnega sveta. Ta spodrsrljaj pa je še tem bolj nerazumljiv in neopravičljiv, ker je E. R. Curtius pred nekaj leti v obsežni monografiji pokazal, kaj vse je moderni evropski duh prevzel iz srednjeveške latinske literature. Če torej s prav posebnim poudarkom omenjam opisano pomanjkljivost, storim to samo zaradi tega, ker gre tu za bistveni sestavni del srednjeveške kulture.

Med take pozabljene prvine srednjeveške literature in kulture sodijo na primer še srednjeveška posvetna drama, tako imenovana meščanska poezija, francoski *Roman de la Rose*, francoska delovna pesem itd. Nič manj pomanjkljivo pa ni Legiševo pisanje o filozofiji in njenem razvoju. Če je že omenjal Rogerja Bacona, Alberta Velikega in Tomaža Akvinskega, če je že na splošno omenjal razkroj sholastike, bi se moral spomniti vsaj še na Cusanusa in Occama, ne bi smel molče mimo znamenitega spora med realisti in nominalisti ter bi zvez med antično in srednjeveško filozofijo nikakor ne smel opisati s povsem pavšalno trditvijo, češ da »srečujemo« v srednjeveškem modroslovju »čaaščenje antičnih filozofov« — itd. itd. itd.³

Zelo podobne so informacije, ki jih najdemo v uvodu k poglavju o reformaciji. Njih pisec je Mirko Rupel. Najprej nekaj besed o virih. Na strani 194 berem: »Tako je Francesco Petrarca v 14. stoletju odkrival latinske klasike in pisal v njih jeziku z eleganco, kakršne ves srednji vek ni poznal.« Pravkar ponatisnjena oznaka tistega renesančnega pesnika, čigar delo bi morali iz avtopsije poznati tudi Slovenci vsaj zaradi Prešerna, je po vsem videzu iz Van Tieghemovega priročnika *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la renaissance*. Na strani 3 tega delca berem namreč o Petrarci tudi tole: »Ce grand poète était un érudit qui possédait tous les écrivains latins alors connus, en découvrait d'autres oubliés, écrivait leur langue avec une élégance inconnue

³ Vse, kar sem navedel, še zdaleč ni vse, kar bi bilo treba pripomniti k Legiševemu razmišljanju o srednjem veku. Kritika bi postala preobširna, če bi hotel biti res izčrpen. Zato ne morem posebej razpravljati o karakteristiki Danteja in o renesančni literaturi, ne morem posebej dokazovati, kako bi lahko pisec na istem prostoru mnogo jasneje, točneje in primerneje opisal posamezne literarne zvrsti, če bi se zavedal, kakšne so njihove bistvene lastnosti in kako so nastajale. Dodam naj le še dve opombi. Popolnoma nesprejemljivo je, da pričanja avtor razpravljanje o srednjem veku šele s preseljevanjem narodov. Ali prej ni bilo srednjega veka? Nasprotno, brez vseh tistih kulturnih elementov, ki so se pojavili v času od drugega stoletja dalje, sploh ni mogoče razumeti kasnejšega razvoja (skoraj vsi cerkveni očetje so n. pr. iz časa pred preseljevanjem — zato pri Legiši ne najdemo ne Avgušтина ne Hieronima, pa tudi ne Boetija in ne Wulfila). Kakor našemu avtorju očitno ni znana provenienca srednjega veka, tako si tudi ni povsem na jasnem, kako in zakaj so se začeli uveljavljati novi, ljudski jeziki. Preveč enostransko poudarja vlogo katoliške cerkve, drugi momenti so mu manj pomembni, ali pa jih sploh ne opazi.

du moyen âge.« Tudi za stavki, ki jih je napisal naš avtor o Boccacciu, je čutiti isti priročnik.⁴

Navedenemu opisu Petrarce in Boccaccia sledi takle opis renesančne literature: »Tako je za Petrarco največji lirik Francoz Pierre de Ronsard..., vodja krožka, imenovanega Plejada. V Italiji je ustvaril Lodovico Ariosto..., viteški ep Orlando Furioso (Besni Roland), njegov rojak Torquato Tasso... pa ep Gerusalemme liberata (osvobojeni Jeruzalem), Portugalec Luíz de Camoës... je z epsko pesnitvijo Os Lusíadas (Luziade, po junaku Luzu) opeval odpravo Vasca da Gama. V prozi je znamenit Francoz François Rabelais...: v romanu Gargantua in Pantagruel je s svojevrstno satiro zagovarjal popolno svobodo telesa in duha.« Tam, kjer so tri pike, so v *Zgodovini slovenskega slovstva* letnice rojstev in smrti. To naštevanje teče naprej preko Cervantesa do Edmunda Spencerja in vprašati se moramo, kakšen smisel ima? To je seznam imen in naslovov, zbirka letnic, ki jo sem pa tja prekinjajo take izjave kot je n. pr. trditev, da je Rabelais zagovarjal popolno svobodo telesa in duha, kar je seveda vse prej kot resnica.

Nesmotnosti in neutemeljenosti pa se pridružuje še pomanjkljivost. Naš avtor je namreč pozabil na vrsto nadvse pomembnih imen: Pulci, Boiardo, Machiavelli, Lorenzo Magnifico, Lorenzo Valla, pozabil je na vso renesančno Anglijo — saj omenja vendar samo Spencerja — in prezrl vso renesančno italijansko dramatiko, zlasti tragedijo. Pozabil vse literarne teoretike, med njimi Trissina in Scaligerja. Skratka, opraviti imamo z mehaničnim in skrajno pomanjkljivim naštevanjem, o katerem ne moremo reči niti tega, da bi predstavljalo bežno, na hitro skicirano informacijo.

Skoraj popolnoma tak je opis evropske literature po reformaciji in v dobi baroka. Za našo knjigo ga je prispeval isti pisec. Če pustimo ob strani dejstvo, da je iz Van Tieghemovega priročnika sprejel oznako Gongore,⁵ moramo reči, da se mu je njegovo poznavanje evropske literature spet spremenilo v tak brezupen seznam imen. Vendar dodaja pisec to pot še nekakšne oznake. Za zgled naslednje:

»...dramatik Corneille je s tragedijami Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte ustvaril psihološko dramo in ji dal trdno zgradbo« (stran 266);

»...janzenistična strogost Pascalova, izražena v jasni in silni prozi njegovih Pensées, pa je vplivala na vso moralo tega stoletja« (prav tam). Toda Bédier-Hazard nas pouči na strani 395 prve knjige, da so se ob Pascalovih Pensées duhovni vedno ločili, eni so bili njegovi navdušeni pristaši, drugi nič

⁴ Rupel: »Njegov prijatelj [t.j. Petrarcov prijatelj] Giovanni Boccaccio, začetnik moderne umetniške proze, se je prav tako navduševal za latinske pisatelje, jih izdajal in posnemal« (prav tam).

Van Tieghem: »Boccace, son intime ami et son conseiller, passionné comme lui pour les ouvrages latins, les recherche, les fait copier, les imite jusqu'au plagiat« (prav tam). — Opozarjam na zanimivo razliko: Van Tieghem pravi, da je Boccaccio dal antične tekste *prepisovati*, naš avtor pa trdi, da jih je *izdajal*. Ta izraz je vsekakor neprikladen, ker je v naši zavesti vezan na predstavo tiskarne in založbe; in: Boccaccio je umrl leta 1375, Gutenberg pa je izumil tisk okrog 1445, sedemdeset let po Boccacciovi smrti.

⁵ Rupel: »Tudi Góngora je v svoje verze trpal metafore in hiperbole, anti-teze in druge figure, tako da je njih zveržena misel kar nerazumljiva« (str. 266).

Van Tieghem o istem avtorju: »...il fit de sa poésie, à partir de 1600 environ, un arsenal de métaphores, d'hyperboles, d'antithèses, où la pensée contournée et violente devient inintelligible« (stran 23).

manj navdušeni nasprotniki, zato je formulacija, češ da je vplival na *vso* moralno stoletja, vse prej kot točna.

»Filozof Descartes je odklanjal vse avtoritete, izhajal je samo od zavestnih dejstev v človeškem mišljenju ter tako postal začetnik francoskega racionalizma« (prav tam). Kdor tej oznaki resnično verjame in meni, da je plod samostojnega študija, bo najbrž zelo presenečen, ko bo zvedel, da je Descartes v svojem sistemu ohranil še vedno *projene ideje* in da je verjel v boga.

»La Fontaine je v Basnih, obravnavajočih v vezani besedi najrazličnejše snovi, pokazal pravo izvirnost, redko prisrčnost in dobrodušnost z rahlo ironijo« (prav tam).

»Molière, avtor številnih burk in komedij [slede naslovi], je bičal ne le napake svoje dobe, temveč človeške zablode vseh časov in krajev, ni predstavil samo značajev, temveč je ustvaril tipe; zato je še danes živ in velja za enega največjih komediografov« (stran 267).

»Racine je pisal tragedije, kakor so [sledijo naslovi], ki se odlikujejo s pevnim jezikom in preprostim, jasnim dejanjem, razvijajočim se iz značajev nastopajočih oseb« (prav tam).

»Pesnik Boileau je utrdil s svojo poetiko [sledí francoski naslov] literarni ideal klasicizma, pobijajoč v pesništvu vse, kar se je oddaljevalo od narave in razuma« (prav tam).

»Med klasike gredo še Bossuet, slaven po nagrobnih pridigah...« (prav tam).

In slednjič še VSE O SHAKESPEARU: »Številne dramatike je daleč prekosil William Shakespeare [letnice], čigar delo je izredno po raznovrstnosti in dramatični sili. Pisal je zgodovinske drame [naslovi], tragedije [naslovi] in komedije [naslovi]; tudi soneti so prave mojstrovine. Za vsemi njegovimi deli slutimo kljub skeptični primesi toplo in silno osebnost z nedosežnim poznavanjem človeške duše; temu se pridružuje še sila, nežnost in neizčrpnost besednega zaklada, Shakespeara imamo za največjega dramatika vseh časov« (prav tam).

Dovolj! Čas je, da si vse te oznake nekoliko pobliže ogledamo in določimo njihovo vrednost. Na nekatere najbolj kričeče netočnosti sem opozoril že mimogrede. Vendar to ni bistveno pri vsej zadevi. Gre namreč za to, da so vse te oznake brez prave vsebine in da nikakor ne morejo podajati prave karakteristike prizadetih oseb in ustvarjalcev. To, kar zvemo o Descartesu, bi prav tako lahko veljalo za Locka in Spinozo, razen seveda dostavka o *francoskem* racionalizmu. In sploh je s tem francoskim racionalizmom marsikaj narobe. Saj bi za njegovega začetnika lahko proglasili tudi Montaigna, ki ga pa prva knjiga *Zgodovine slovenskega slovstva* sploh ne pozna. Kar smo brali o Corneillu, lahko velja tudi za Shakespeara, mar ni namreč veliki Anglež prav tako ustvaril psihološko dramo in ji dal trdno zgradbo. Ne le to: isto velja tudi na primer o Ibsenu in sploh o vsakem pomembnejšem dramatik. Kar smo brali o Racinu, bi lahko brez skrbi zapisali tudi o Sofokleju in o Corneillu, prav tako tudi o Calderonu in, navsezadnje, ali ni tudi Hugo von Hofmanstahl napisal nekaj takih dram, o katerih smemo reči, da se odlikujejo s pevnim jezikom in preprostim jasnim dejanjem, razvijajočim se iz značajev oseb? La Fontainova karakteristika bi se prilegala še Ezopu in morda še komu. Pač pa ostaja zagonetno, kako je Molière bičal zablode vseh časov in krajev. Namreč: včasih že kdo napiše, da je ta in ta avtor zajel v svoje delo vse čase in kraje,

toda to je žurnalistična metafora, za katero je skrito osebno navdušenje, ne pa znanstvena misel.

Vsi navedeni ugovori opravičujejo trditev, da ponatisnjene »oznake« niso niti literarne zgodovinske karakteristike niti resne estetske ocene. Epiteti, ki smo jih prebrali, so bolj podobni ceneni konvencionalni pullici kot pa stvarni sodbi. In prav zaradi tega vzbujajo v bralcu upravičen odpor in protest, saj so Descartes, Molière, Shakespeare vendar tako pomembne osebnosti in njihovo delo je tako dragoceno, da so takšne pavšalne, brezbarvne in ad hoc improvizirane »oznake«, zapisane v knjigi, ki nosi naslov *Zgodovina slovenskega slovstva*, v vsakem primeru, pa tudi če gre le za bežno informacijo, povsem nedopustne in neodgovorne.⁶

O evropskem osemnajstem stoletju je pisal Alfonz Gspan. Njegov sestavek je utrudljiv predvsem zaradi mehaničnega naštevanja imen. Za primer: »Te v jedru zdrave prvine so hitro sprejeli tudi na kontinentu in z njimi pomladili liriko in opisano poezijo (Brockes, Günther, Haller, Kleist, Zachariae, Saint-Lambert, Delille)« (stran 538). Takih naštevanj je kar precej ter pričajo o tem, da avtor ni nameraval — razen pri Goetheju⁷ — opredeljevati posameznih osebnosti in njihovega dela, marveč je raje skušal opisati posamezne literarne tokove ter z golo navedbo imena opozoriti, katere ustvarjalce smemo vključiti v ta ali oni tok.

Utrudljivost takega naštevanja je najprej posledica njegove neizrazitosti. Ko govori o klasicizmu, pripoveduje med drugim: »V dramatiki je zavzemala odlično mesto tragedija (Addison, Voltaire, Ducis, Maffei, Gottsched, Weisse, Alfieri), takoj poleg nje se uvršča regularna komedija (Steele, Regnard, Dancourt, Le Sage, Piron, Holberg, Goldoni, Sheridan, Beaumarchais)« (stran 536). Vprašam, kaj pove bralcu pravkar citirani stavek. Ničesar ne zve o tragediji in ničesar ne zve o komediji in ničesar določnega si ne more predstavljati ob ponatisnjem seznamu imen.

Druga pomanjkljivost opisanega naštevanja je v tem, da nam ne more vedno predstaviti historičnega procesa samega. Tako n. pr. zaman iščemo opisa, ki bi povedal bralcu, kako je nastal tako imenovani roman v pismih, ki doseže svoj vrhunec v Goethejevem Wertherju.⁸ Isto velja za opisno poezijo

⁶ S tem seveda še zdaleč nisem izčrpal vseh pomanjkljivosti obravnavanih odlomkov. Nisem se posebej zaustavljal ob skrajno nepopolni opredelitvi zveze med renesanso in reformacijo (stran 192), nisem se spotaknil ob karakteristiko Erazma Rotterdamskega (prav tam), nisem posebej opozarjal, kako slabo je označena filozofija renesanse, ni dovolj prostora, da bi razlagal, kako nesmiselno je obravnavati Lope de Vega in Calderona v poglavju o baroku, tudi ne bom obširno dokazoval neupravičenosti trditve, češ da velja za »najimenitnejšo« Calderonovo dramo samo *Sodnik Zalamejski*. Pač pa naj poudarim, da je način, kako obravnava naš avtor francoski klasicizem, se pravi tisti stil, ki postane vzor vsej Evropi, ne le v vsakem pogledu pomanjkljiv, marveč priča že skoraj o nenavadni brezbriznosti za največje probleme literarne zgodovine (glej stran 266). Približno tako se godi tudi z barokom. Naš pisec trdi, da je dal tej smeri ime Giambattista Marini. Nerazumljivo mi je, kako je mogel zapisati to trditev. Če bi vzel v roke vsaj Crocejevo *Storia della età barocca in Italia*, bi že na straneh 20 do 25 (torej takoj na začetku knjige) zvedel, kako je s to stvarjo. Prav tako bi lahko pogledal tudi v kompendij *Questioni e correnti di storia letteraria*.

⁷ Naj mi občudovalci velikega Goetheja ne zamerijo, če zapišem, da je Gspanova oznaka vse preveč himnična (glej stran 539).

⁸ Na tako imenovani »gotški« roman pa je naš avtor popolnoma pozabil.

narave, o kateri piše naš avtor: »Tako se je otajal živ vrelec, iz katerega je zajemala osebno izpovedna in opisna lirika (Thomson, Young, Gray, Collins, Goldsmith)« (stran 338). Vprašanje namreč je, zakaj je avtor navedel imena posameznih piscev ravno v tem zaporedju, ali je hotel s tem zaporedjem poudariti, da je prvi, ki je vnesel v liriko opisane inovacije, Thomson, za njim Young, nato Collins itd.?

Posledica istega načina obravnavanja je menda tudi to, da v Gspanovem sestavku nikjer ne najdemo besedice o znamenitem sporu med mladimi in stariimi, prav tako pa tudi ne besedice o Diderotovi teoriji realistične drame.

Kljub vsem doslej opisanim pomanjkljivostim je Gspanov prispevek pisan z večjo prizadevnostjo, čeprav je n. pr. povsem pozabil na Immanuela Kanta, kar je zelo neprijetna pomanjkljivost, saj o miselnih tokovih osemnajstega stoletja vendar ni mogoče pisati, ne da bi omenili avtorja treh znamenitih *Kritik*. Posebej pa moram tudi to pot spregovoriti o virih, ki jih je za svoj sestavek uporabljal sodelavec nove *Zgodovine slovenskega slovstva*.

Glavni vir je zopet Van Tieghemov priročnik, ki ga naš avtor sicer nikjer ne omenja. Ker smo morali o njem v pričujoči kritiki že nekajkrat spregovoriti, je prav, da povemo zdaj o tem delu nekaj informacij. To je 352 strani obsegajoč priročnik navadnega formata, ki je napisan po posebnem načrtu. Avtor sicer upošteva posamezna zgodovinska obdobja, vendar obravnava v okviru teh dob vsako literarno zvrst posebej. Zato je treba biti pri uporabi te knjige precej previden. Tako n. pr. obravnava Van Tieghem renesančno italijansko dramo šele v poglavju o klasicizmu, ne pa že na tistih straneh, kjer opisuje italijansko in splošno evropsko renesanso. Kdor hoče tedaj pisati o renesansi in se pri tem opira predvsem na Van Tieghemovo delo, je v nevarnosti, da bo italijansko renesančno dramatiko prezrl, če ne bo preštudiral tudi poglavja o klasicizmu. In prav to se je zgodilo tudi naši *Zgodovini slovenskega slovstva*, saj v uvodu k reformaciji, kjer je govora o renesansi, zaman iščemo renesančne dramatike.

Gspan je od Van Tieghema prevzel najprej splošno opredelitev literarnega življenja v osemnajstem stoletju, in sicer tezo, da se v tem času uveljavljata dva nasprotna si tokova: tradicija in predromantika. In dejstvo, da pri tem ni omenil francoskega pisca, je tem bolj neprijetno, ker je le-ta prvi dosledno izvedel in utemeljil opisano tezo.

Prav tako se je naš avtor močno opiral na Van Tieghemov tekst, ko je skušal opredeliti oba omenjena tokova. Gspan piše: »Njen umetniški izraz je vezana beseda, sprva jasna in preprosta, potem pa bolj in bolj okrašena. Ta poezija se vedno zavestneje odmika katoliškemu baroku in črpa iz poganskega sveta. Je učenjaška, odteguje se življenju ali pa le od daleč namiguje nanj« (str. 354). S temi besedami naj bi bil označen tisti literarni tok osemnajstega stoletja, ki je nadaljeval tradicijo. O istih pojavih pa piše Van Tieghem takole: »Le style est embelli de figures, il veut être artistique et devient de bonne heure artificiel; le christianisme en est le plus souvent absent; la mythologie y règne en maîtresse. Cette poésie se tient à dessien loin de la vie réelle, ou n'y fait que des allusions voilées par l'élégance du langage« (stran 86).

Nove pojave opiše Gspan takole: »Izrazna oblika jim postane umetniška proza: povest, roman, esej, pamflet, pa tudi znanstvena ali poljudnoznanstvena razprava. Pisatelji tega gibanja se brez strahu in predsodkov lotevajo vsakdanjih vprašanj ter postajajo zavestni boreci za napredek in vzgojitelji novega človeka« (stran 335).

Van Tieghem piše o istih pisateljih tole: »Au contraire, la prose entière échappe aux genre définis, aux règles et au style traditionnel. Le sermon et l'oraison funèbre, les maximes et les essais, les pamphlets, les contes philosophiques et les romans, les grands ouvrages sur la société ou l'éducation, même en partie l'histoire, ne s'inspirent d'aucun modèle ancien et traitent librement, directement, les questions qui intéressent le lecteur« (stran 86).

Zveze med obema piscema so na prvi pogled očitne in ni, da bi jih posebej opisoval. Nič manj zanimive pa niso razlike, toda, če bi jih hotel posebej in podrobno prikazati, bi ta kritika preveč narasla. Na splošno pa lahko rečem, da je ponekod naš avtor v sicer točne Van Tieghemove oznake vnesel take spremembe, da se zdaj njegove trditve oddaljujejo od zgodovinske resnice.

Naj bo tako ali drugače, dejstvo je, da je naš pisec prevzel iz Van Tieghemovega priročnika osrednjo misel o dveh literarnih tokovih ter tudi njuno karakteristiko. Nato pa nadaljuje: »Glavne literarne tokove, ki jih razgibava ta ali oni od obeh valov, predstavlja poleg dediščine, ki neplodna životari in se idejno hrani še iz preteklosti, naslednjih petero smeri« (stran 335).

Tako naj bi torej v osemnajstem stoletju odkrili dva literarna tokova in petero smeri. Te smeri so: leposlovni rokoko, razsvetljenski klasicizem, sentimentalizem in opisna poezija narave, predromantika, nemška klasika (glej stran 335 do 338).

Opisana klasifikacija je precej zagonetna. Stvar sama pa je dokaj preprosta. Raziskovanje osemnajstega stoletja skoz prizmo že večkrat omenjenih dveh osrednjih literarnih tendenc se je v evropski literarni zgodovini uveljavilo šele v zadnjem času. Obsežne in nadvse pomembne študije sta o tem predmetu napisala Van Tieghem in Paul Hazard. Iz njunih del pa je razvidno n. pr., da ne moremo govoriti posebej o predromantiki in posebej o sentimentalizmu ter opisni poeziji narave. Predromantika je namreč tak pojem — vsaj tako ga uporablja sam Van Tieghem — ki nam ne sme predstavljati strnjeneega literarnega gibanja, marveč samo vrsto takih literarnih pojavov, ki so v nasprotju s klasicistično miselnostjo in ki imajo take poteze, kakršne so kasneje značilne za romantiko. Med take predromantične pojave pa sodi tudi sentimentalizem, mednje sodi opisna poezija narave, tako imenovani ossianizem itd. Skratka: poskus našega avtorja, da bi zajel literarno dogajanje osemnajstega stoletja v petero smeri, je bil povsem nepotreben napor, ker bi lahko mirno obdržal temeljno Van Tieghemovo klasifikacijo — seveda s primernim opozorilom na francoskega avtorja.⁹

Naš avtor je torej osemnajsto stoletje razdrobil na petero različnih smeri. In ko se je znašel pred to svojo konstrukcijo, je zapisal: »Kakor je bilo družbeno življenje v 18. stoletju polno nasprotij in kakor so bili duhovni tokovi te dobe neenotni, tako so se tudi literature vodilnih in od njih odvisnih narodov izživljale v različnih smereh. Enotnega literarnega toka, ali kakor pravimo — šole, ta doba ne pozna. Nasprotno, nikoli prej še ni bila književnost v enem samem stoletju po duhu, vsebini in slogih tako raznovrstna kakor v tej dobi vrenj in duhovnih preosnov« (stran 334). Ta sociološka eksperimentacija je nastala tudi na podlagi konstrukcije o peterih smereh. Če pa bi naš pisec ostal pri Van Tieghemovi koncepciji, če bi upošteval Hazardova dognanja, bi imel zgoraj ponatis-

⁹ Ob tem naj opomnim le še, da naš pisec ni pokazal idejnih izvorov novih, predromantičnih pojavov, čeprav je o tem obširno razpravljal Paul Hazard in opozoril na Locka.

njeni odstavek precej drugačno obliko. Še vse drugačna pa bi bila avtorjeva sodba, če bi upošteval historični proces in če bi pojavljanje novega toka, če bi uveljavljanje predromantičnih pojavov opazoval v času, v kronološkem zaporedju. V tej kritiki mi ni mogoče pokazati, kako vse drugače ocenjuje moderna literarna zgodovina književnost osemnajstega stoletja, povem naj le, da literarno zgodovinska dejstva nikakor ne podpirajo zgoraj ponatisnjenih Gspanovih splošnih misli.

Čeprav je v Gspanovem prispevku čutiti več prizadevnosti — zlasti tam, kjer opisuje razne filozofske tokove — pa se mi kljub temu zdi tak, kakršen je, še vedno nesprejemljiv, zlasti zaradi tega, ker ne ustreza današnjemu stanju literarno zgodovinskega znanja.

Menim, da sem objavil dovolj takega gradiva, zaradi katerega smem zapisati, da niti eden izmed odlomkov, v katerih obravnavajo naši avtorji evropsko literarno ali splošno kulturno življenje, ne ustreza svojemu namenu. Vendar pa s to ugotovitvijo razpravljanja o teh odlomkih še ni mogoče zaključiti. Povsem nedvomno je namreč, da v nobenem primeru ni možno podati kolikor toliko popolne in v sebi zaključene podobe kateregakoli obdobja slovenske literarne zgodovine, če pri tem ne upoštevamo v zadostni meri tudi literarnih gibanj v Evropi in njihovih odmevov na Slovenskem. Zaradi tega se ob nespešnih naporih naših avtorjev zastavlja vprašanje, kako ugoditi tej zahtevi?

Jasno je, da bi morali najprej odpasti vsi ugotovljeni znaki neznanja in vse druge napake. A tudi v tem primeru vprašanje še ni rešeno. Mislim namreč, da bi bilo povsem nesmotrno, če bi pred vsako poglavje iz slovenske literarne zgodovine postavili sestavek, ki bi v skupih potezih podajal najvažnejše informacije o evropskem literarnem dogajanju v isti dobi. Prvič zaradi tega ne, ker lahko vsak dobi takšne informacije v slehernem kolikor toliko dostojnem priročniku. Drugič pa zaradi tega ne, ker ne vem, zakaj moram najprej brati o Shakespearu, nekaj strani za tem pa popis, kako je Hren požigal protestantske knjige. Kakšna zveza je n. pr. med Dantejem, o katerem bi bilo treba pisati v uvodu k slovenski reformaciji, in med Trubarjem? Mehanično prilepljeni »evropski okviri« so po mojem popolnoma odveč. Smisel bi imelo le tako posebno poglavje o Evropi, ki bi opisalo osrednji *problem* dobe, se pravi, da se ne bi trudilo biti vsestransko izčrpno, in ki bi hkrati opozorilo, v kakšni meri je bil isti problem aktualen tudi na Slovenskem in kako je slovenska literatura nanj reagirala. Še mnogo bolje pa bi bilo, če bi opisovanje evropskih literarnih razmer postalo sestavni del razpravljanja o slovenski književnosti in njenem razvoju, se pravi, da bi avtor med razlaganjem našega literarnega razvoja nenehoma opozarjal na iste ali pa tudi na povsem nasprotno pojave v Evropi. Šele tako bi postalo tudi res očitno, da je dogajanje na Slovenskem del življenja Evrope.

Takšno pisanje bi terjalo seveda posebne metode, metode, ki si jih je izdelala primerjalna literarna zgodovina. Dokler tako imenovani evropski »okviri« niso v skladu s temi metodami, so znanstveno povsem neupravičeni.

Naši avtorji pa se niso zadovoljili samo s podatki o gospodarstvu, družbenem in političnem razvoju ter o literarnem življenju Evrope. Dodali so tudi kratke odlomke o evropskem slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi in glasbi. O tem velja isto, kar sem zapisal o literarnih »okvirih«. Poleg tega najdemo v naši knjigi še kratke odlomke o slovenskem slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi in

glasbi. S tem so hoteli avtorji podati tisto splošno kulturno »ozadje« literarnega razvoja. Toda v splošno kulturno »ozadje« ne sodijo samo likovna in glasbena umetnost. Za res čim popolnejšo opredelitev tega »ozadja« bi bilo treba navesti tudi vrsto podatkov o razvoju znanosti, napredku uporabnih znanosti in civilizacije. Se pravi, da bi bilo treba napisati — če bi se držali metode naših piscev — še nekaj kratkih poglavij o filologiji, fiziki, kemiji, pa tudi o meteorologiji in razširjanju železniškega prometa. A vse to bi bili, če bi pisali tako kot naši avtorji, majhni odlomki brez sleherne neposredne zveze z glavnim predmetom in literarno zgodovinska publikacija bi se spremenila v neznosen kompandij, v nekak leksikon, v katerem bi našli vse.

Nikakor ne mislim, da mora videti literarni zgodovinar zgolj literarne probleme, toda kolikor razpravlja še o drugih področjih udejstvovanja človekovega duha, mora biti vse to v razumni, smiselni in očitni zvezi z razvojem književnosti. Ravno tega pa naši avtorji, vsaj kolikor lahko sodim po njihovem pisanju, niso razumeli in prav zaradi tega se njihova publikacija že nevarno približuje takemu vsestranskemu priročniku.

S tem smo pregledali le del prve knjige *Zgodovine slovenskega slovstva*. Ugotovili smo najprej, da uvodna študija ne ustreza svojemu naslovu. Poglavja o ljudskem slovstvu se nismo dotaknili. Pač pa smo za vse, kar je še bilo predmet prvega dela pričujoče kritike, dognali vsebinsko in metodološko neustreznost. Ponekod smo lahko opazili prav nenavadno neznanje ter smo odkrili take pretiranosti, ki jih ne moremo drugače označiti kot z izrazom diletantizem.

Tako torej smem zapisati, da avtorji svoje obljube, češ da bodo prikazali gospodarsko, družbeno, politično in kulturno ozadje literarnega razvoja, niso izpolnili.

In še tole: vse dosedanje ugotovitve veljajo le za del naše knjige, zato naj ne vznemirjajo vtisa, kakor da je v njej vse vredno tako ostre kritike. Pravico imamo upati nasprotno, kajti problemi, ob katerih se je izkazala nezanesljivost naših avtorjev, pravzaprav ne sodijo v njihovo specialno področje. Bilo je nesmiselno, da so se jih sploh lotili. Šele v nadaljevanju bomo pregledali to, kar je prava zgodovina slovenskega slovstva.

Pregled odlomkov in poglavij, v katerih so skušali pisci *Zgodovine slovenskega slovstva* opisati evropske ter domače gospodarske in politične razmere, hkrati pa tudi evropsko kulturno in zlasti literarno življenje, seveda ni mogel biti vsestransko izčrpen. Povsem nemogoče je bilo, da bi opozarjal na sleherno netočnost, zavrnil vsako napačno trditev in razkril prav vse pomanjkljivosti. Vendar upam, da so navedeni citati in precej skope opombe ob njih dovolj tehtno gradivo za zgoraj zapisano končno oceno.

(Se nadaljuje.)

Dušan Pirjevec