

Blaž Kavšek

**SLOVENSKI PISATELJ
19. STOLETJA
MED SKROMNOSTJO
IN NAPUHO**

Ljubljana, 2024

Blaž Kavšek

Slovenski pisatelj 19. stoletja med skromnostjo in napuhom

Zbirka: Slavistična knjižnica, 23

Odgovorna urednica zbirke: red. prof. dr. Irena Novak Popov

Tehnična urednica zbirke: Neža Kočnik

ISSN: 2670-4447

Recenzenta: red. prof. dr. Urška Perenič, red. prof. dr. Miran Hladnik

Oblikovanje in prelom: Neža Kočnik

Izdala in založila: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije

Za založbo: Jožica Jožef Beg, predsednica

Ljubljana, 2024

Prva e-izdaja.

Knjigo je dostopna na: <https://zdsds.si/slavisticna-knjiznica/>.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.



Gradivo za naslovnico: Merab Abramishvili (1957–2006): *Pav*

Fotografija slike je ponujena pod licenco CC BY-SA 4.0

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij v letu 2024.

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 230564611

ISBN 978-961-6715-54-6 (PDF)

KAZALO VSEBINE

1 Uvod	7
1.1 Izbira gradiva	18
1.2 Paberkovanje	20
2 Narcisoidnost modernega avtorja in skromnost predmodernega avtorja	27
2.1 Rekontekstualizacija srednjeveškega samoodpovedovanja	29
2.1.2. Srednjeveška avtorska kultura in razlikovanje med samovalorizacijo in samopredstavljanjem	38
2.1.3 Teološka narava modernega avtorstva	52
2.2 Rekontekstualizacija zgodnjenovoveškega samoodpovedovanja	64
2. 2. 1 Geoffrey Turnovsky in »antiavtorske geste«	64
2. 3 Rekontekstualizacija samoodpovedovanja v slovenski literaturi druge polovice 19. stoletja	68
2.3.1 Dušan Pirjevec: Prešernovska struktura	70
2.3.2 Rastko Močnik: Protislovnosti »ideološke okamnine«	79
2.3.3 Dimitrij Rupel: Slovenski kulturni sindrom	82
2.3.4 Juvanova in Dovičeva revizija ter Virkova apologija	89
2.3.5 Paternujeva deliterarizacija in Kosova napetost med demokratično plebejskostjo in aristokratskim humanizmom	101
3 Epistolarna kultura druge polovice 19. stoletja na Slovenskem	107
3.1 Kulminacija dveh epistolarnih kultur: Od Žige Zoisa do Georga Steinhausna	107
3.2 Gellertovo prevrednotenje in njegova ponovitev v 19. stoletju	111
3.2.1 Od Neukircha do Gellerta	111
3.2.2 Od Gellerta do pisma 19. stoletja	116
3.3 Previdnost, manipulacija in nastopaštvo: »die Effektschreiberei«	118
3.3.1 Dopisnice: Simbol nove epistolarne kulture	119
3.4 Dihotomija realno/fiktivno	121
3.5 Dihotomija zasebno/javno	124
3.6 Jezikovni vidiki pisem	131
3.6.1 Ogrodna slovenščina	131
3.6.2 Francoščina	135

3.6.3 Angleščina	140
3.6.4 Latinščina	142
3.7 Od fizičnih sledov in besedne evokacije občutkov telesne bližine do izmenjave podob	146
3.7.1 Profesionalizacija fotografske obrti na Slovenskem in demokratizacija portreta	149
3.7.2 Podoba v pismih	151
4 Janez Trdina	153
4.1 Nelagodje literarne zgodovine pri vrednotenju druge polovice 19. stoletja	153
4.1.1 Matija Ogrin o Trdinovi »temeljni občutljivosti za umetniško doživljanje«	153
4.1.2 Marijan Dolgan o »bistvenih lastnostih sodobne književnosti«	159
4.2 Korespondenčno življenje	161
4.3 Korespondenčno gradivo	162
4.3.1 Duševna svoboda in »samostalnost«	162
4.3.2 Originalnost in »ženijalnost«	165
5 Josip Stritar	169
5.1 Jože Pogačnik in proces razvrednotenja Josipa Stritarja	169
5.1.1 Prva faza: Identifikacija »sugestivne enosmernosti«	172
5.1.2 Druga faza: Predlagana alternativa	173
5.1.3 Alternativa Pogačnikovi alternativni	183
5.1.4 Članek v <i>Slovenцу</i> : Kulminacija Stritarjevega razvrednotenja	185
5.2 Korespondenčno življenje	189
5.3 Korespondenčno gradivo	191
5.3.1 Boris Mirán: Eksternalizacija javne (literarne) persone	191
5.3.2 Nujnost umetniškega izražanja	196
5.3.3 Originalnost	197
5.3.4 Eksplicitna podreditev ustvarjalnih moči nacionalnemu boju	199
6 Anton Aškerc	201
6.1 Marja Boršnik o Aškercu umetniku in Aškercu pridigarju	201
6.1.1 Aškerc kot »pravi« umetnik druge polovice 19. stoletja	202
6.1.2 Aškerc kot pridigarski pedantnež na prelomu stoletja	205
6.2 Korespondenčno življenje	209

6.3	Korespondenčno gradivo	212
6.3.1	Prirojena zmožnost umetniškega izražanja in presoje	214
6.3.3	Originalnost in topos prepisa individualnosti v tekst	216
6.3.4	Eksplisitna podreditev ustvarjalnih moči nacionalnemu boju	218
7	Fondni pristop in korespondenčno gradivo drugega reda.	221
7.1	Anton Koder.	222
7.1.1	Koder kot epigon	223
7.1.2	Korespondenčno gradivo	226
7.2	Janko Pajk in Pavlina (Doljak) Pajk.	237
7.2.1	Pavlina (Doljak) Pajk	239
7.2.2	Janko Pajk	244
7.2.3	Analiza diskreditacijskih strategij: Levčev pamflet	247
7.2.4	Korespondenčno gradivo	250
8	Sklep.	255
8.1	Janez Trdina	255
8.2	Josip Stritar	257
8.3	Anton Aškerc	259
8.4	Anton Koder, Janko Pajk in Pavlina (Doljak) Pajk	260
9	Viri in literatura	265
9.1	Viri	265
9.1.1	Časopisni viri	265
9.1.2	Objavljene korespondence.	265
9.1.3	Arhivski viri	266
9.2	Literatura	266
O avtorju		279
Recenziji.		279
Doslej izšlo		283

1 Uvod

Trditev, da so sodobne ideje o avtorju in literarni ustvarjalnosti vzniknile v 18. stoletju, je obče sprejeta in podkrepljena z obsežno razpravno tradicijo. Pred skoraj tremi stoletji so današnji oz. današnjemu zelo podoben pomen dobili dominantni koncepti estetike, kot so »genij«, »originalnost« in »ustvarjalna domišljija« (Kristeller 1952: 497). Vzpostavljati se je začela nova subjektivnost, vzdolž in v odvisnosti s tem procesom pa tudi nov »sistem atribucije [literarnih] besedil«, ki ga bom v pričujoči študiji imenoval moderna avtorska kultura (Chartier 2011: 62). Literarno avtorstvo od tedaj, če ga zavoljo uvodne poenostavitve nekoliko karikiram, implicira dvig nad okolico, absolutno avtentičnost in neponovljivost. Literarni avtor ni več zgolj prinašalec literarnega sporočila, ki bi se ga moralo upravičiti ali razumeti ob posvetovanju s tradicijo ali Bogom, temveč njegov edini pravi lastnik, nezmotljiv pričevalec svojega značaja, stojišča v svetu in čutenenega stanja.

Za zgodovinska osišča, okoli katerih je prišlo do prvih bolj eksplicitnih artikulacij idej o modernem avtorstvu, veljajo: nekajdesetletno obdobje britanske kritične tradicije, ki jo je v *Conjectures on Original Composition* (1759) najslavneje povzel Edward Young,¹ intelektualna klima v Prusiji druge polovice 18. stoletja, iz katere sta izšli gibanji, kot sta bili *Sturm und Drang* (viharnišтво) in jenska romantika, ter predrevolucionarna Francija z vsemi literarnimi zvezdniki, živahno literarno javnostjo in velikim knjižnim trgom. Literarni zgodovinar Albert Ascoli, ki se ukvarja s poznim srednjim vekom in renesanso in katerega pozornost so pritegnile predvsem študije, ki so sledi moderno koncipiranega avtorstva iskale že med 14. in 17. stoletjem, je kot avtorje, pogosto obravnavane kot znanilce moderne avtorske kulture, izpostavil Francesca Petrarco, Niccoloja Machiavellija, Martina Luthra,

1 Urednica Edith J. Morley je zapisala, da je Youngova izjava o tem, kako predmeta njegovega eseja pred njim ni obravnaval še nihče, pretiravanje, vendar lahko rečemo, da nihče pred njim na vprašanje o vrednosti originalnosti v odnosu do neoklasicistične zvestobe pravilom ni odgovoril tako »pogumno [...] entuziastično in berljivo« (Young 1918: xi–xviii). Podobno je ugotavljal Roland Mortier, ki je zapisal, da »je Youngova pomembnost [...] manj v idejah kakor v učinkovitosti njihovega izražanja« (Novak 2009: 34). Med sodobnike, katerih programske tekste je povzel Young, prištevamo npr. Josepha Wartona z *Essay on the Writings and Genius of Pope* (1756), Williama Hogartha z *Analysis of Beauty* (1753), Josepha Addisona s *Pleasures of Imagination* (1712) (idejo članka je leta 1744 v istoimenski pesmi reaktualiziral Mark Akenside) in Edwarda Burka z *On the Sublime and Beautiful* (1757).

Michela de Montaigna, Miguela de Cervantesa in Williama Shakespeara, kot glavne teme tovrstnih študij pa »sekularizacijo kulture«, »protestantsko reformacijo«, »iznajdbo tiska«, »vzpostavitev globalnega kapitalizma« in eliasovski »civilizacijski proces« (Ascoli 2011: 30). Glede na to, da je moja pozornost usmerjena v precej mlajše obdobje, zgoraj navedenim avtorjem lahko dodam še Johanna Wolfganga von Goetheja, Immanuela Kanta, Friedricha Schillerja, Alexandra Popa, Samuela Taylorja Coleridgea, Williama Wordswortha in Jeana-Jacquesa Rousseauja, poglavitnim temam pa razvoj moralnih in materialnih pravic avtorjev, propad mecenata in rojstvo novih založniških politik.²

Obče sprejeta je tudi ugotovitev, da je moderni avtorski koncept »v sodobnosti doživel nekaj temeljnih sprememb, zlasti od 60. let 20. stoletja naprej; te spremembe so povzročili t. i. obrat k zgodovini, obrat h kulturi – in morda najvažnejši za vprašanje literarne ustvarjalnosti – obrat k jeziku« (Matajc 2009: 1). Lahko bi rekli, da je šlo za različne teoretske poskuse denaturalizacije modernega oz. romantičnega avtorstva. V monografiji vztrajam pri poenostavljeni razvojni shemi, ki spremembe iz druge polovice 20. stoletja do določene mere ignorira. Prvič zato, ker se raziskava zaključí s prvimi desetletji 20. stoletja, drugič pa zato, ker predpostavljam, da je sodobna avtorska kultura v vseh pomenljivejših aspektih neposredna dedinja procesov iz 18. in 19. stoletja in da (še) ni doživela dovolj daljnosežnih sprememb, da bi lahko govorili o novi avtorski kulturi. Pridevnika sodobno in moderno zato uporabljam sinonimno.

Čeprav je minilo že vsaj petdeset let, odkar se je intenziviralo preučevanje zgodovine avtorstva, je to področje negotovo glede ene izmed svojih najpomembnejših kategorij: modernega avtorskega koncepta (Haynes 2005: 288).³ Ta je prislovično »nestabilen«, saj je bil njegov temelj, »ro-

2 Glede zgodovinenja razvoja avtorskih pravic in padca mecenata so se študije zadnjih dvajsetih let običajno (sodeč po mojem vpogledu v to področje) zgledovale po: Paulu K. Saint-Amourju, *The Copyrights* (2003), Johnu Featherju, *Publishing, Privacy and Politics* (1994), Marku Rosu, *Authors and Owners* (1993), Davidu Saundesu, *Authorship and Copyright* (1992), glede preučevanja vzpostavitve modernega knjižnega trga in vloge založniških hiš pa po: Carli Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris 1789–1810* (1991), Marthi Woodmansee, *The Author, Art and the Market* (1994), Petru D. McDonaldu, *British Literary Culture and Publishing Practice* (1997), Raymondnu Birnu, *Forging Rousseau* (2001).

3 Splošnejše pozive k historizaciji »modernih sistemov umetnosti« ali pa vsaj ugotovitev, da je sodobna estetika neposredno povezana s teorijami umetnosti 18. stoletja, lahko izsledimo že v zadnji tretjini 19. in na začetku 20. stoletja (Kristeller 1952: 497). Bolj eksplicitna in metodološko posodobljena raziskovalna pobuda se je sicer razvila šele v 50. letih, ko je problem naslovil omenjeni Paul O. Kristeller, bolj intenzivno usmeritev k preučevanju zgodovine avtorstva pa sta spodbudila teksta Michela Foucaulta (*Kaj je avtor?*) in Rolanda Barthesa (*Smrt avtorja*) konec 60. let. Za pilotne študije glej npr.: Schasler 1872, Knight 1891, Dessoir 1906, Gilbert in Kuhn 1939.

mantična teorija avtorstva, ki jo je dekonstruirala poststrukturalistična teorija, v prvi instanci spodkopana že s svojimi lastnimi nepomirljivimi notranjimi napetostmi«. Britanski literarni zgodovinar Ken Ruthven je izrazil celo »pomislek, da utegne biti predstava o koherentnem 'romantičnem avtorju' le konstrukt, nastal za potrebe 20. stoletja, ki je hotelo obračunati z njim; oziroma model, ki pretirano poenostavlja sicer paradokсно in nestabilno romantično razumevanje avtorstva« (Dovič 2009: 73). Na protislovne impulze, ki so bili gonilne sile vzpostavitve moderne avtorske kulture, je opozoril tudi Donald E. Pease, ki je ugotavljal, da se je novi tip avtorja ustoličil v sferi, ki naj bi transcendirala kulturo, vendar je kulturo, iz katere se je izvrgel, ravno s tem uspešno legitimiral (Pease 1995: 108).

Lahko bi rekli, da se protislovnost modernega avtorstva kaže kot kompleksno razmerje med samoafirmacijo in samopozabo oz. med »samoustvarjanjem« in »samouničevanjem« (Avanessian 2015: 18). Opazujemo ga lahko v narativih o procesu nastajanja literarnega dela oz. v teorijah inspiracije iz 18. in 19. stoletja. Literarno delo je po Williamu Wordsworthu – besedna zveza je danes obče mesto orisov romantične (avtorske) ideologije in izvira iz predgovora k drugi izdaji *Lyrical Ballads* (1802) – produkt »spontanega preobila močnih občutkov«, trenutnega navdiha, ki ga avtor težko nadzoruje, vendar ga mora, da bi ga lahko usmeril v mehansko delo pisanja, obvladati z »mirno kontemplacijo«, kot je nadaljeval Wordsworth, ali »refleksijo«, kot se je izrazil Friedrich Schiller (Meltzer 1994: 5).

Dober primer odseva takšnega razmišljanja v slovenski zgodovini literature je pismo Luize Pesjak Josipu Cimpermanu z dne 3. 8. 1876, v katerem je pisateljica (o Franu Levstiku) zapisala takole:

Oblast učenosti in iskro genija strinja v sebi kakor nihče drug: li kaj so vsi »Velmoži« proti njemu? Čop in Prešeren bi mu druga bila – jedni učen, drugi genijalen – a meni se dozdeva, da še ta bi se mogla učiti pri njemu (Ms 484).

Razmerje med samoafirmacijo in samopozabo, »spontanim preobiljem močnih občutkov« in »mirno kontemplacijo« lahko izrazimo kot dinamiko med navdihom, ki prihaja »od zunaj«, tj. »od drugih« in »od drugod«, ter kontemplacijo, ki se dogaja »v notranjosti« literarnega avtorja. Obenem pa lahko to dinamiko razumemo tudi tako, da je kontemplacija produkt vrnitve v »zunanj« družbeni svet jezika, navdih pa popolnoma individualen »notranji« moment literarne kreacije. Romantični avtor je tako »vedno fikcija, povezana z nedosegljivim idealom avtonomnosti«, ki se, v kolikor ga hočemo ujeti v kalupe kategorij, kot sta samoafirmacija in samopozaba, vztrajno izmika udobni definiciji (Dovič 2005: 25).

Medigro med jazom in nejazom, ki je značilna za romantične oz. moderne teorije avtorstva, je obravnaval George Boas, ki je poskusil obiti problem, ki sta ga razreševala (njegov mentor) Arthur Lovejoy in René Wellek. Slednji je predlagal določitev temeljnih »skupin idej«, ki naj bi vplivale na vse evropske romantike. Opozoril je sicer tako na specifičnosti slovanskih romantičnih gibanj kot na starejše ideje, ki so bile podobne romantičnim, vendar je bil pripravljen te pomisleke prezreti, ker je verjel, da s fragmentacijo sicer zadovoljivo homogenega gibanja ne moremo pridobiti nobenih pomenljivih uvidov o njegovi pomembnosti za zgodovino idej (Wellek 1949: 171). Lovejoy je vztrajal pri tem, da je romantika izrazito heterogeno obdobje, katerega »opusi« so med seboj popolnoma neodvisni in celo kontradiktorni, oznaka »romantično« pa je posledično precej neuporabna (Lovejoy 1941: 260–61).

Boas se je v krajšem članku z začetka 60. let poskusil izogniti sporu teh dveh raziskovalcev in se je raje, kot da bi se sploh spraševal o smiselnosti uporabe termina romantika, osredotočil na »zanimiv preplet protislovij«, ki priča o »nestabilnosti« modernega avtorskega koncepta in je bil po njegovem mnenju eden izmed pomembnejših elementov literarnega življenja v 18. in 19. stoletju. Obravnaval je soobstoj in součinkovanje na videz protislovnega para idej:

- o posameznikovi edinstvenosti (sploh pa zaželenosti poudarjanja te edinstvenosti),
- o »iskanju nečesa onkraj sebe« (Boas 1964: 14).⁴

Če poskusimo povzeti problem konceptualne neulovljivosti moderne ga avtorstva, o kateri priča Boasovo protislovje, si lahko pomagamo tudi z nekoliko nenavadno formulacijo Isaiahe Berlina. Zapisal je, da so za stolecja, ki naj bi bila »romantična«, značilni:

nemir, divjost, boj, kaos, pa tudi mir, enost z velikim »jaz sem«, harmonija z naravnim redom, glasba sfer, razpustitev sebe v večnem vseobsegajočem duhu [...], enost in množstvo [...], umetnost zavoljo umetnosti in umetnost kot instrument družbenega zveličanja [...], moč in šibkost, individualizem in kolektivizem, čvrstost in podhranjenost, revolucija in nazadnjaštvo, mir in vojna, ljubezen do življenja in ljubezen do smrti (Berlin 2012: 31).

Ob poetičnem naštevanju protislovij, ki naj bi govorila v prid tezi, da ni mogoče določiti distinktivnih potez romantike, je v nekakšnem galilejevsko

4 Povzeto po: Kavšek 2020.

trmastem zanosu pri dokazovanju distinktivnosti in prelomnosti tega obdobja na koncu vseeno zaključil z: »Nekaj se je očitno zgodilo.« Osnovni namen pričujoče študije je mogoče pridodati k trudu, da bi vsaj v kontekstu zgodovine avtorstva in zgodovine slovenske literature bolje doumeli preoblikovanje družbene materije, na katero se nanaša ta »nekaj« (prav tam: 27).

Poleg nepomirljivih notranjih napetosti modernega avtorskega koncepta na ravni teorije se kot posebej problematična izkaže njegova aplikacija na zgodovinsko gradivo. Da bi lahko izostrili oris vznika moderne avtorske kulture in stabilizirali moderni avtorski koncept, ga moramo soočiti z gradivom, koncept pa mora biti dovolj dobro, tj. dovolj previdno zastavljen, da bo to soočenje prenesel in si s tem prislužil legitimnost.

Monografija temelji na analizi korespondenčnega gradiva izbranih slovenskih literarnih avtorjev druge polovice 19. stoletja, s čimer sem preverjal, kakšen je bil proces uveljavljanja moderne avtorske kulture na Slovenskem. Ob temeljitem študiju korespondenc sem prevpraševal predpostavke, za katere trdim, da so do sedaj v napačno smer vodile literarnozgodovinske interpretacije avtorstva tega časa in prostora. Večina študij je bila namreč soočena z gradivom, ki kaže na pojmovanja avtorja, ki izhajajo iz starejših idejnih okvirov, vendar teh prežitkov niso uspele vključiti v koherenten narativ o modernizaciji avtorstva, ampak so jih dojemale kot anomalijo. Nepresenetljiva neprimerljivost med spremembami avtorske kulture v provincialni Avstriji oz. Avstro-Ogrski ter na začetku omenjenimi, najpogostejše izpostavljenimi zgodovinskimi prizorišči vzpostavitve modernega avtorstva je po mojem mnenju vodila v več interpretativnih napak, ki so rezultirale v simplicističnem orisu avtorske kulture druge polovice 19. stoletja na Slovenskem.

Zavajajoče intuitivne predpostavke, ki so botrovale padcem v interpretativne pasti, v veliki meri izvirajo iz protislovne zastavitve romantičnega oz. modernega avtorstva, pa tudi shematskega poenostavljanja zgodovinskih procesov, ki so na videz zgolj ohlapno povezani z metamorfozo avtorskih konceptov. Identifikacija in relativizacija najbolj temeljnih izmed teh predpostavk sta mi pomagali pri izčiščenju in stabilizaciji modernega avtorskega koncepta, obenem pa sem s tem dobil priložnost na nov način osvetliti literarno življenje druge polovice 19. stoletja na Slovenskem.

Prva skupina predpostavk izhaja iz sopostavljanja zgodovinskih metamorfoz avtorstva s teleološko predstavo o postopni individualizaciji evropske družbe in opolnomočenju njenih članov, v kolikor sta ta procesa preveč zanosno razumljena s pomočjo pojmov, kot sta skromnost in narcisoidnost oz. samoodpovedovanje in samoljubje. Intuitivno asociativno shemo, h ka-

teri vodi ta skupina predpostavk, lahko zapišemo s formulama: *predmoder- ni avtor = skromni avtor* in *moder- ni avtor = narcisoidni avtor*.

Prvo torišče teh predpostavk so miti o srednjem veku, ki jih je Jacques Le Goff razdelil na »črne« in »zlate legende« (Le Goff 1985: 13). Črna legenda pomeni razumevanje srednjega veka, ki je zaznamovano s stigmo o mrčnosti, pokornosti, dogmatični aroganci in splošni miselni togosti. To obdobje je obravnavano kot moratorij evropskega kulturnega razvoja, čas religiozne vznesenosti in patetične lojalnosti, v katerem je bila blokirana posameznikova zmožnost, da se samozavestno izrazi. Takšno percepcijo srednjega veka je popravljalo mnogo zgodovinarjev, ki so izpostavili intelektualno vitalnost in kulturno živahnost tega obdobja.

Eden izmed pomembnejših gradnikov takšnih predsodkov o srednjem veku, ki je iz splošnejšega zgodovinopisnega okvira prešel v literarno zgodovino, je prepričanje o odsotnosti kompleksne avtorske kulture oz. o srednjeveški avtorski kulturi kot kulturi samoodpovedovanja. Danes se namreč pogosto domneva, da je bila skoraj vsa srednjeveška literatura popolnoma anonimna, da so avtorji redko govorili o sebi ali da so njihova dela absolutno nezaznamovana z njihovo osebnostjo. Njihov intelektualni temperament naj bi bil ceremonialen in nepretenciozen (Burrow 2008: 37). Srednjeveški avtor v tem temeljito ponotranjenem zgodovinskem narativu funkcionira kot predmoder- ni avtor *par excellence*, ki ga je iz apatije zdramila renesansa, opogumil protestantizem, opolnomočilo razsvetljenstvo in dokončno osvobodila romantika. Asociativno je povezan z odpovedjo samemu sebi, kot njegovo zgodovinsko nasprotje in končna destinacija pa stoji moder- ni avtor, ki je končno nadomestil Boga ter postal narcisoidni lastnik svoje literature.

Izpostavil sem opus literarnega zgodovinarja Stephena Jaegerja in njegov projekt reinterpretacije zgodovine kategorije vzvišeno oz. sublimno (*sublime*).⁵ Jaeger je eno izmed vplivnejših manifestacij »črnolegendnega« pogleda na srednji vek lociral v razmišljanjih generacije nemških filologov, ki so si v 40. in 50. letih 20. stoletja utirali pot iz koordinat »fašističnih nacionalnih zgodovin« v nov model za študij antike in srednjega veka. Mednje spadajo: Werner Jaeger, Erwin Panofsky, Leo Spitzer, Bruno Snell, Ernst Kantorowicz, Friedrich Ohly, Erich Auerbach in Ernst Robert Curtius. Ti medievistični »titani« naj bi, ker so bili preokupirani s prehodom iz nacističnega barbarstva v potencialno razsvetljeno prihodnost, zgradili temelje »panevropski« literarnozgodovinski ideologiji, ki se je sčasoma z drugimi

5 Kajetan Gantar je *Peri hýpsous* prevedel kot »O vzvišenem« (2011), vendar zaradi splošne uveljavljenosti pojma »sublimno«, sploh če govorimo o njegovi mlajši (zgodnjenovoveški) variaciji, povečini uporabljam slednjega.

komplementarnimi predsodki povezala v zavajajočo teleološko shemo zgodovinskega razvoja avtorstva (Jaeger 2018: 128).

Kar se tiče »zlate legende«, sem se precej oddaljil od izhodiščne Le Goffove označbe, saj sem jo razumel kot predstavo o peščici srednjeveških avtorjev, ki so se dvignili nad samoodpovedovalni srednjeveški avtorski red in zato v njegovem okviru predstavljajo anomalijo. Posledično so slogovne specifičnosti njihovih tekstov anahronistično razumljene kot praizvedbe modernih literarnih postopkov in predstopnje moderne literarne narcisoidnosti, ki kontrastno osvetljujejo srednjeveško kulturo ponižnosti. Njihova anomalčnost zato potrjuje črno legendo o srednjem veku in zanikuje oz. briše kompleksno odvisnost teh avtorjev od sočasne avtorske kulture. Vzpostavil sem razliko med dvema vrstama (samo)atribucije literarnega besedila, glede katerih sem zaznal tendenco, da se ju preveč posplošujoče razume kot del zgodovinske kontinuitete:

- »samovalorizacija«, tj. specifično srednjeveški način (samo)atribucije literarnega besedila,
- »samopredstavljanje«, tj. specifično moderen način (samo)atribucije literarnega besedila.⁶

S prvim terminom sem poskusil dati koherenco konceptualni heterogenosti, ki sem jo opazil v delih literarnih zgodovinarjev, kot so Martin Eisner, Albert Ascoli in Burt Kimmelman. Da bi se izognili anahronističnemu prenašanju modernih avtorskih aktov v srednji vek, so uporabljali termine, kot so: »samoslavljenje« (*self-celebration*), »samoavtorizacija« (*self-authorization*) (Eisner 2013: 5–6), »samoavtoriranje« (*self-authoring*), »samokomentiranje« (*self-commentary*), »samoreprezentacija« (*self-representation*), »samonanašanje« (*self-reference*) (Ascoli 2011: 219, 220, 221, 301, 303), »samovključitev« (*self-inclusion*) in »samopromocija« (*self-promotion*) (Kimmelman 1996: 2, 6). Kot glavnega predstavnika samovalorizacijskega principa sem izpostavil Danteja in v kratkem pregledu »literarnih vrednot« t. i. renesanse 12. stoletja očrtal glavne značilnosti, ki ta princip ločujejo od na videz zelo podobnega modernega avtorskega samopredstavljanja.

⁶ »Samopredstavljanje« v knjigi ni povezano s psihologijo Erwina Goffmana (*Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* (1956)), kot bi se komu lahko zazdelo na prvi pogled, ampak se tiče predkonceptualnih različic tega izraza, na katere sem naletel v literarnozgodovinskih analizah avtorstva Geoffreya Turnovskega: »samopredstavitev avtorjev« (*self-presentation of authors*), »intelektualna samopredstavitev« (*intellectual self-presentation*), »samopredstavitevna retorika« (*self-presentational rhetoric*), prostori samopredstavljanja (*self-presentational spaces*) itd. (Turnovsky 2010: 9, 21, 23).

Drugo torišče predpostavk o dinamiki med samoodpovedovalnim predmodernim avtorstvom in samoljubnim modernim avtorstvom sem našel v krščanski teologiji in moralni filozofiji. Predpostavke, izhajajoče s tega področja, so tudi zato, ker je zgodovina Evrope, sploh pa srednjega veka, tako trdno spojena s krščanstvom, povezane z obema legendama o srednjem veku. Greh napuha (*superbia*), v »dominantni veji krščanske teologije« prvi izmed sedmih naglavnih grehov, ima namreč skupaj s kategorijami, kot sta samoljubje (*amor sui*) in nečimrnost (*vanitas*), izredno pomembno funkcijo v krščanski misli in je ponavadi koncipiran kot spodbujevalec arogantnega premeščanja pozornosti, (iz)vira lepote ali smisla od Boga, avtorja stvarstva, na grešnega in minljivega človeka (Timpe in Tognazzini 2017: 211). Vznik modernega avtorstva je zato pogosto identificiran kot najbolj radikalna izvedba te premestitve, obenem pa tudi kot kulminacija večstoletnega trenda takšnega premeščanja.

Najprej sem ob študiji Marthe Woodmansee *Author, Art and the Market* (1994) pokazal, kako lahko narativ vzpostavitve moderne avtorske kulture na ravni študije primera – obravnavala je Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten (1785) pruskega pisatelja Karla Philippa Moritza – procesa »estetizacije« in »sekularizacije«, ki sta se odvijala v drugi polovici 18. stoletja, vzporeja s samoodpovedovalnimi (religioznimi) impulzi. Woodmansee je razvoju moderne estetike in avtorskega koncepta namreč sledila od Batteuxovega traktata *Les beaux arts réduits a un meme principe* (1746) čez korekcije Mosesa Mendelssohna in končno do Moritza, ki je bojda prvi (pet let pred Kantovo *Kritiko razsodne moči*) podal nedvoumen in sistematičen očrt »moderne koncepcije umetnosti« in ga povezal s pietističnim poudarkom na popolni razpustitvi jaza (Woodmansee 1994: 11). Kar se tiče shematičnega pogleda na zgodovino, sodeč po katerem novoveško samoljubje nadomešča srednjeveško samoodpovedovanje, pa se ta kaže kot protislovna zastavitev, ki zanika intuitivne asociacije med modernim avtorstvom in samoljubjem.

V nadaljevanju sem opozoril, da obstajata dve branji zgodovine zgoraj omenjenih kategorij (*superbia*, *amor sui*, *vanitas* itd.). Prvo, bolj konvencionalno branje enoznačno poudarja demonizacijo teh »kategorij samoljubja«, ki povečini temelji izključno na krščanskem odnosu do napuha in se zanaša na protestantsko teologijo, ki je poudarila »(samo)žrtvovalne« vidike krščanstva. Drugo branje izpostavlja evdajmonistične korenine krščanske teološke in filozofske tradicije ter opozarja na mesta v opusih pomembnih mislecev, kjer je bila tudi tem kategorijam dodeljena pomembna vloga,

s tem pa ruši gotovost shematske razdelitve na skromno predmodernost in narcisoidno modernost ter ponuja dopolnilno sidrišče za našo korekcijo zgodovine avtorstva.

Med pregledom krščanske teologije in moralne filozofije ter obravnavo slovenske literarnovedne tradicije (*tretje torišče*) sem predstavil še del opusa literarnega zgodovinarja Geoffreya Turnovskega, ki se je ukvarjal z zgodnjenovoveško literarno zgodovino Francije. Zame je bolj kot zaradi izbire gradiva pomemben zato, ker je edini avtor, pri katerem sem zaznal senzibilnost za »teleološke pristranskosti [...] paradigme ‘rojstva avtorja’« oz. uveljavljene »agende ‘zgodovine avtorstva’«, ki se neposredno tičejo epistemološke zastavitve pričujoče disertacije (Turnovsky 2011: 461–62). Iz njegovih študij sem poleg nekaj konceptov, ki sem jih v nadaljevanju uporabljal pri analizi gradiva (»skromnostni toposi«, »antiavtorske geste« in »funkcija knjige«), razbiral uporabne načine prečenja literarnozgodovinskih shematizmov, ki so mi pomagali pri interpretaciji literarnega življenja na Slovenskem.

Tretje torišče se navezuje na slovensko literarno zgodovino in je bolj neposredno povezano z gradivom, ki sem ga obravnaval ob analizah korespondenc literarnih avtorjev v drugem (gradivskem) delu študije. Gre za razpravno nit, ki se vleče med uvidi Dušana Pirjevca iz 60. let 20. stoletja, združenimi v termin prešernovska struktura, čez obravnave Pirjevčevih tekstov pri Dimitriju Ruplu in Rastku Močniku iz 70. in 80. let pa do kritičnih reevaluacij Pirjevčevih tekstov pri Marku Juvanu, Marijanu Doviču in Tomu Virku v 21. stoletju.

Te razprave sem interpretiral z vidika predpostavk o žrtvovanju slovenskega literata oz. njegovih ustvarjalnih energij nacionalnemu emancipacijskemu boju in z vidika splošnejšega narativa o estetski zavrtosti in zamudništvu slovenske literature v drugi polovici 19. stoletja. Razumel sem jih kot analogne zavajajočim narativom o modernem triumfu samoljubja, saj tako ideje o žrtvovanju kot o zavrtosti pogosto temeljijo na intuitivnih predpostavkah o samoodpovedovanju slovenskih literarnih avtorjev, ki naj bi bili, ker so bili del narodne prebuje, primorani blokirati svoje ustvarjalne impulze, ki bi jih sicer lahko estetsko eksternalizirali. Spremljal sem, kdaj, kako in če sploh so se omenjeni literarni zgodovinarji ravnali po tej vrsti zgodovinskega shematizma, ki sumničavo motri samoodpovedovalne elemente v avtorski modernosti in jih vanjo ni zmožen funkcijsko inkorporirati.

Poleg študij, ki so se neposredno nanašale na Pirjevčeve izpeljave iz 60. let, sem izpostavil še dve mesti, ki sem ju identificiral kot povedni ema-

naciji intuitivnih asociativnih predpostavk o samoljubju in samoodpovedovanju: razpravo Borisa Paternuja K tipologiji realizma v slovenski književnosti (1981) in serijo razprav Janka Kosa Slovenske literarne konstante, ki so mu služile kot nadomestek spremne besede k *Pregledu slovenskega slovstva* (1974).

Druga skupina predpostavk se tiče tekstovno usmerjene oz. »tekstualno-interpretativne« literarne zgodovine ter njenega razumevanja avtorja (Dović 2005: 7).⁷ Ta si primarno zastavlja vprašanja o »literarnih smereh, strujah, tokovih [...], obdobjih [...], literarnih zvrsteh in formah« (Kos 2001: 6). To so z vidika zgodovine avtorstva vprašanja drugotnega pomena. Avtorska kultura je globlji, lahko bi rekli prvotnejši družbeni fenomen, ki ga je mogoče opaziti in preučevati zgolj, če na literaturo gledamo kot na posebno vrsto družbene prakse.

Zavrnitev predpostavk tekstovno usmerjene literarne zgodovine oz. vsaj omilitev njihove samoumevne interpretativne moči ustreza mnogim literarnovednim pristopom, ki so se povečini začeli pojavljati sredi prejšnjega stoletja in so vsak na svoj način prelomili z dojemanjem literarnega dela v izključni povezanosti bodisi z okoliščinami njegovega nastajanja bodisi z avtorjevimi intencami. Postavlja se legitimno vprašanje, ali so pristopi, kot so zgodovina knjige, novi historizem, razne historično-materialistične usmeritve, ruski formalizem, praški in francoski strukturalizem, recepcijska estetika, polisistemska teorija, feministična literarna veda, empirična literarna znanost, konstruktivizem in dekonstruktivizem, res⁸ vsak zase dovolj radikalno spremenili izhodiščne predpostavke starejše literarne vede o avtorju, da bi njihovo specifičnost lahko zaznali v svetu kompleksnih empiričnih raziskav, ali pa gre zgolj za manj pomembna, niansno različna ponavljanja tradicionalnega razkola med hermenevitičnim »mainstreamom«

7 Oznaka »tekstovno« oz. »tekstualno-interpretativno« v tem oziru morda niti ni najprimernejša, saj ne gre zgolj za premik pozornosti od teksta h kontekstu – ruski formalizem, ki ga Tomo Virk umešča v drugo paradigmo literarne vede, je bil denimo kljub popolnoma »tekstovni« zastavitvi sposoben kompleksnejših interpretacij »izvora« literarnosti – ampak za bolj splošno odmikanje od dominantne vloge avtorja pri produkciji pomena.

8 Posebej velja opozoriti na analitično oz. kritično bibliografijo, ki je bolj poredko izpostavljena v podobnih pregledih prevrednotenja koncepta avtorja v literarni vedi, čeprav je že v prvih desetletjih 20. stoletja na svojevrsten način začela rahljati biografično tradicijo preučevanja literature. V 80. letih 19. stoletja se je iz njenih nastavkov razvila zgodovina knjige. Glej npr. potek med objavo A. S. Collinsove monografije *The Profession of Letters* (1928) in študije *The Literary Underground of the Old Regime* (1982) Roberta Darntona (Haynes 2005: 289). Članek Christine Haynes, ki ga navajam v tej opombi, je bil pripravnost objavljen v reviji *Book History*, ki je uradna publikacija Društva za zgodovino avtorstva, branja in založništva (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing). To združuje teoretska vodila, ki izhajajo iz omenjenega težko preglednega skupka pristopov k detronizaciji avtorja in ki jih združuje t. i. »relativizem«, kot ga je v članku iz leta 1997 razumel Siegfried Schmidt.

in raznimi secesionisti, ki bi jih lahko strnili v nekaj splošnih raziskovalnih vodil (Schmidt 1997: 119).⁹

Kljub skepticizmu o distinktivnosti posameznih teoretskih orodij na ravni empiričnih raziskav, s pomočjo katerih se je v literarni vedi skrhalo vladavina avtorja, lahko, vsaj kar se tiče knjige, brez dvomov zatrdim, da so bile primarne intelektualne spodbude, ki so pomagale pri oblikovanju njenih metodoloških in epistemoloških izhodišč, produkt slovenske empirično-sistemske tradicije, v okviru katere sem se (pod mentorstvom Urške Perenič) kot mladi raziskovalec izpopolnjeval na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani.

Empirična literarna znanost (ELZ), ki se je z generacijo mlajših raziskovalcev šele v zadnjih dvajsetih letih vzpostavila v Sloveniji, nima dolge zgodovine. Za nekakšen »uradni začetek« je obveljala letnica izida *Očrta empirične literarne znanosti* (1980) Siegfrieda J. Schmidta (Perenič 2014: 8). Izrazitejša težnje po »empirizaciji disciplinarnega področja« v Sloveniji segajo v 90. leta prejšnjega stoletja, ko je nujno treba omeniti članek *Količinske in empirične raziskave literature* Mirana Hladnika (1995), in so izšle iz poskusov v 70. in 80. letih, ko sta se podobnih empiričnih metod posluževala Peter Scherber (*Slovar Prešernovega pesniškega jezika*) in Denis Poniz (*Numerične estetike in slovenska literarna znanost*). Obširnejše »polje obravnave teoretičnih izhodišč ELZ«, tj. bolj celostna obravnava njenih spoznavnoteoretičnih vidikov, se je začelo vzpostavljati šele leta 1998, ko je Dejan Kos v germanistični doktorski disertaciji, ki je bila kasneje prirejena za knjižno izdajo, predstavil teoretične temelje ELZ. Slovenska strokovna javnost se je sicer s to tematiko povečini najverjetneje spoznala šele v Kosovem članku *Izhodišča in perspektive empirične literarne znanosti* (2004) in prispevkih Marijana Doviča, ki je leta 2002 objavil članek v *Primerjalni književnosti*, leta 2004 pa monografijo z naslovom *Sistemske in empirične obravnave literature*. V drugi polovici prvega desetletja 21. stoletja se je to polje večinoma utrjevalo pod taktirko Urške Perenič, ki je ELZ uporabljala kot teoretsko ogrodje pri pisanju doktorske disertacije *Konstrukcija nacionalnega literarnega sistema z vidika empirične sistemske teorije* (2008), nato pa pristop sintezno predstavila tudi v monografiji *Empirično-sistemsko raziskovanje literature* (2010) in visokošolskem učbeniku *Empirija v literarni vedi* (Perenič 2013: 276–77).

9 Na razmerje med empiričnimi aplikacijami raznih teorij in »metodologij« je opozorila Urška Perenič, ki je izpostavila, da »občasno zapuščanje teoretičnih okvirov ni imelo preveč slabih učinkov na stanje empiričnih študij na Slovenskem«, in kot primer navedla Hladnikovo razpravo *Prežihov Boj na požiralniku in metodološka vprašanja analize pripovedne proze*, s katero je avtor kljub odmiku od »teorije« igral odločilno vlogo pri tlakanju poti te iste teorije na Slovenskem (Perenič 2013: 278).

Glede na to, da se pričujoča *študija* ukvarja z avtorjem, metodološko in epistemološko pa se umešča med tiste obravnave literature, za katere bi lahko rekli, da avtorja potiskajo v ozadje, se morda zdi, da je njena zastavitev protislovna. Kot odgovor na to se je pripravno nasloniti na komentarje Roberta Chartierja, ki je v *Redu knjig* glede pristopov, ki izkazujejo podoben, na videz protisloven odnos do avtorja, zapisal takole:

Vsi ti pristopi pa imajo kljub velikanskim razlikam in celo razhajanjem tudi skupno točko: tekst ponovno združujejo z njegovim avtorjem, delo pa z namerami ali pozicijami njegovega proizvajalca. Kajpada jim ne gre za obnavljanje romantične, vzvišene in samotne figure neodvisnega avtorja, čigar prva ali zadnja intenca vsebuje točno določen pomen dela in čigar biografija s transparentno neposrednostjo vpliva na njegovo pisanje [...]. Avtor, ki se vrača v literarno zgodovino in literarno sociologijo, je hkrati odvisen in omejen [...]. Odvisen zato, ker ne gospoduje nad pomenom in ker se njegove intence, ki so spodbudile nastanek besedila ne vsiljujejo nujno niti tistim, ki iz besedila naredijo knjigo [...], niti onim, ki si ga z branjem prisvojijo [...]. Omejen pa zato, ker se podreja številnim določilom, ki urejajo družbeni prostor literarne produkcije ali ki v splošnejšem smislu opredeljujejo kategorije in izkustva, ki so same matrica pisanja (Chartier 2012: 42).

Namesto Schmidtove različice ELZ, ki avtorja v kontekstu aktantske strukturiranosti sistema poimenuje kot proizvajalca, ki je pojmovan kot živ kongitiven sistem, in navkljub strinjanju glede pojmovanja literarnosti kot »neontološke« lastnosti besedila – ta je v ELZ pojmovana kot »kognitivno-socialni konstrukt«, generiran v »kompleksni interakciji med tekstem, nosilci konteksta in koncepti literature« – sem zaradi velikega »dolga« sodobnim kritikam avtorstva oz. študijam avtorstva uporabljal izraz avtor (Perenič 2008: 116).

1.1 Izbira gradiva

Enako pomemben rezultat vpliva ELZ na raziskovalne strategije v moji študiji, kot to velja za razumevanje specifičnih »odvisnosti« in »omejenosti« literarnega avtorja, je preučevanje dokumentarnega gradiva v najširšem smislu, tj. vsega gradiva, ki je nastalo v procesu literarne komunikacije. ELZ namreč tendira k temu, da »pozornost z literarnih besedil seli na literarne procese«, na »literarne dejavnosti in razmerja med njimi« (Perenič 2008: 55–61). Opazoval sem jih na primeru pisem. Pri analizi epistolarnega gradiva sem uporabljal elemente besedilnega korpusnega pristopa in empirično (kvalitativno) vsebinsko analizo (Perenič 2014: 59). Preučeval sem

tako objavljene vire – predvsem korespondence, zbrane v knjigah Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev itd. – kot še neobjavljene arhivske vire, ki jih hranita Rokopisni zbirki NUK in UKM.

Kar se tiče intelektualnih spodbud s strani ELZ, je treba posebej omeniti implementacijo gradiva nekanoniziranih avtorjev. Kot je v doktorski disertaciji ugotovil Marijan Dović, je za oris razvoja literarnega sistema in za analizo avtorske kulture zares ključna manjša skupina pomembnejših avtorjev, saj je praviloma za njimi ostalo največ (korespondenčnega) gradiva (Dović 2005: 9). Razlog za to pa ni (zgolj) njihova korespondenčna kondicija, temveč tudi zavedanje njihovih sodobnikov (in njih samih) o bodoči vrednosti teh pisem za nacionalno literarno zgodovino. Takšna pisma sem imenoval gradivo prvega reda in so povečini zbrana v knjigah zbirke Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, v okviru katerih sem preučeval pisma Janeza Trdine, Josipa Stritarja, Antona Aškerc, Janka Kersnika, Otona Župančiča, Josipa Jurčiča, Simona Gregorčiča, Dragotina Ketteja in Ivana Tavčarja.

Pod gradivom prvega reda pa se plete tudi korespondenčna mreža literarnih avtorjev, ki niso bili vključeni v kanon in so bili v večini primerov že za časa življenja odrinjeni od osrednje literarne skupine. Pogostoma niso bili nič manj literarno ali korespondenčno dejavni in manjkalo jim ni niti kompleksne samorefleksije o literarni identiteti, avtorstvu, motivacijah za literarno ustvarjanje itd. Ohranilo se je kar nekaj daljših serij pisem t. i. nekanoniziranih literarnih avtorjev. Pismom, pripadajočim tem korespondenčnim verigam, sem nadel ime gradivo drugega reda. Sem sodijo avtorji, kot so Anton Koder, Janko Pajk in Pavlina (Doljak) Pajk. Poleg njih, ki sem jim posvetil cela poglavja, sem se zanašal tudi na pisma naslednjih avtorjev: Marice Nadlišek Bartol, Frana Celestina, Janka Barleta, Gregorja Kreka, Mihaela Opeke, Božidarja Flegeriča, Luize Pesjak, Pavla Turnerja, Josipa Vošnjaka, Frana Levca, Pavla Turnerja in Vatroslava Holza.

Posebej je treba omeniti Josipa Cimpermana, čigar pisem sicer nisem obravnaval, vendar pa mi je njegov fond v NUK (Ms 484) služil kot najvrednejši vir gradiva drugega reda. Obsežnost in pripravnost Cimpermanovega fonda za razširitev nabora avtorjev, s pomočjo katerih se mi zdi smiselno razlagati slovensko literarno življenje, je posledica tako njegove vpletenosti v literarni vrednostni sistem, ki je v drugi polovici 19. stoletja (posebej v 70. in 80. letih) prioritiziral avtorje, ki večinoma niso postali del kanona, kot tudi vzorne arhivarske vneme. Zaradi zanašanja na en fond, iz katerega sem izhajal tudi pri identifikaciji drugih potencialno uporabnih korespondenčnih mrež, sem ta pristop k arhivskemu raziskovanju imenoval fondni pristop.

Epistolarno gradivo je ne glede na prestižnost posameznih avtorjev dragoceno, saj je polno informacij o produkcijskih, posredniških in sprejemniško-obdelovalnih procesih literarnega komuniciranja. Korespondenti so (si) v pismih kritizirali tekste, komentirali so časopisne kritike, premlevali politične spremembe, razkrivali gmotne razmere, razlagali svoj ustvarjalni proces, spremljali uredniške postopke itd. Sploh so se pisma izkazala kot dobra alternativa sistematičnim oz. programskim razdelavam modernega avtorstva, kakršne lahko beremo denimo pri Coleridgu (*Biographia Literaria*), Wordsworthu (*The Prelude*) ali Goetheju (*Dichtung und Wahrheit*) in jih na Slovenskem v tem obdobju ne bomo našli.

Da bi bolje razumel, kaj so določene izjave v pismih sploh pomenile, tj., da bi usvojil pravila igre tega medija, sem posebno poglavje posvetil tudi analizi slovenske epistolarne kulture v drugi polovici 19. stoletja. Treba je bilo denimo razumeti, kaj so implicirala posamezna izpovedovanja iskrenosti, in se šele na podlagi tega odločiti, kako in koliko korespondirajo z dejanskimi intencami ali pa materialnimi realnostmi avtorjev pisem. Poskusil sem orisati prehod iz epistolarne kulture 18. stoletja v epistolarno kulturo 19. stoletja. Prva je bila namreč doslej temeljito preučena in pisma 18. stoletja veljajo za najpomembnejše ego dokumente tega obdobja. Druga je običajno razumljena zgolj kot nadaljevanje tendenc njene predhodnice, pisma pa zgolj kot sestavni del širokega nabora virov, ki pričajo o novih ekspresijskih možnostih in zmožnostih posameznika. Na podlagi epistolografskih študij in primerov iz pisemske prakse sem zato sestavil kolikor mogoče celovit oris slovenske epistolarne kulture druge polovice 19. stoletja.

1.2 Paberkovanje

Pisma sem torej pridobil iz dveh virov: iz objavljenih korespondenc in iz arhivov. Pri pregledovanju in ekscerpiranju sem se zanašal na dve strategiji:

- Pri prvi strategiji gre za uporabo digitalnega iskalnika. V ta namen je bilo treba pisma iz zbranih del in drugih objavljenih korespondenc skenirati in jih obdelati s programom, ki optično prepozna znake (OCR). Postopek je bil daljši pri pismih iz arhivov, ker jih je bilo treba, da bi jih analizirali s pomočjo iskalnika, skrbno transkribirati. To pomeni, da sem moral narediti posebno selekcijo. Transkribiranje vseh pregledanih fondov bi bilo namreč časovno preveč potratno. Uporaba transkripcijskih programov ni prišla v

poštev, saj pisem izpod istega peresa običajno ni bilo dovolj, da bi se jih takšni že tako precej nezanesljivi programi lahko dovolj hitro naučili dovolj natančno brati.

- Pri drugi strategiji gre za bolj klasično metodo tesnega branja. To je bil primarni način obravnave pisem, mdr. pa tudi način za odločanje, katera pisma iz arhivov bom transkribiral in vsebino katerih bom zgolj zabeležil (zanimivejše dele tudi izpisal) v obliki krajših zaznamkov, s pomočjo katerih bi se lahko, če bi bilo treba, k pis-mom vrnil.

Najzanimivejša ugotovitev, do katere sem prišel pri pregledovanju gradiva, je, kako redko sem se lahko zanesel na preštevanje, ki ga omogoča optična prepoznavna znakov. To je bilo tako zaradi predmeta raziskave, ki je nepripraven za uporabo kompleksnejših kvantitativnih metod. Preučeval sem samopredstavitvene strategije, kar pomeni, da sem iskal mesta, kjer so avtorji pisem udejanjali identiteto literarnega avtorja, zanimali pa so me tudi njihovi pogledi na naravo literarnega avtorstva kot takega. V poštev so torej prišla pisma, katerih avtorji so se deklarirali kot literarni avtorji. Takšnih avtorjev ni bilo težko identificirati, saj so tako praviloma zapisani v literarno zgodovino. Intuicija glede tega, ali so se kot literarni avtorji izrekli tudi v pismih, je bila običajno pravilna. Večji problem je bila identifikacija relevantnih mest v pismih. Uporabne citate sem našel v več različnih kontekstih oz. v različnih komunikacijskih situacijah, kot so načrtovanja novih literarnih projektov, pritoževanja glede ustvarjalnih blokad, dogovarjanja za višino honorarja, obrekovanja kolegov, dociranja manj izkušenim piscem itd. Brez tesnega branja teh mest vnaprej ne bi mogel identificirati, ker iskalni niz, ki bi jih dovolj dobro zaobsegel, ne obstaja.

Šele ko sem ob tesnem branju zaznal nek vzorec – pri pismih Janeza Trdine je npr. šlo za pogosto sklicevanje na svobodo – sem si lahko, če so bila pisma objavljena oz. če sem jih transkribiral, pomagal z digitalnim iskalnikom in našel vse primere, kjer je avtor uporabljal dotični pojem. Po pregledu nekaj korespondenc sem lahko začel besede, ki so se večkrat pojavile v samodeklaracijah literarnega avtorstva ali v splošnejših komentarjih o avtorstvu, iskati tudi v pismih drugih avtorjev. Ta strategija pa se je izkazala za slabo, saj je bila izbira besednjaka, evociranega v teh situacijah, pogojena s slogom in partikularnimi interesi posameznih avtorjev. Transkripcija (celih korespondenc) se je zaradi tega, čeprav je spodbudila zelo natančno branje in dešifriranje težje berljivih mest, ki sta bila tako ali tako

nujna, povečini izkazala za izgubo časa.

Ker sem najprej analiziral gradivo iz zbranih del, ki je odlično urejeno, se mi je zdelo, da bi bil pristop, ki tendira k celostni obravnavi korespondenčnega življenja izbranih avtorjev, smiselni tudi pri obravnavi nekanoniziranih literatov. Da bi našel kandidate za takšno analizo, sem kot potencialno uporabno izhodišče identificiral fond Josipa Cimpermana (Ms 484), ki je shranjen v Rokopisni zbirki NUK. Zbirka sicer hrani dva Cimpermanova osebna fonda: Ms 484 in Ms 487. Slednji vsebuje zgolj 34 Cimpermanovih pisem Lucinki Kraljič med letoma 1871 in 1878 ter nekaj posamičnih pisem, naslovljenih na Cimpermana: Janeza Bleiweisa (1878), Etbina Henrika Coste (1874) in Franje Malenšek (1875). Prvi fond je obsežnejši in poleg pisem, ki so bila vključena v zbrana dela – 19 pisem Antona Aškerca (1883–1891), 26 pisem Simona Gregorčiča (1883–1892) in 59 pisem Josipa Stritarja (1871–1877) – vsebuje neobičajno veliko neobičajno dolgih korespondenc nekanoniziranih, vendar na literarnem polju dejavnih avtorjev, ki so nastale v drugi polovici 19. stoletja, sploh v 70. in 80. letih.

S prvo selekcijo, ki sem jo opravil na podlagi števila pisem (iskal sem korespondence z vsaj 10 pismi) in njihove obdobjske ustreznosti (druga polovica 19. stoletja), sem izpostavil naslednje avtorje:

- Marico Nadlišek Bartol (12 pisem, 1891–1893),
- Etbina Henrika Costo (16 pisem, 1866–1886),
- Josipa Ciprleta (17 pisem, 1873–1889),
- Janka Barleta (23 pisem, 1887–1893),
- Augusta Dimitza (11 pisem, 1874–1886),
- Ivana Gornika (55 pisem, 1869–1889),
- Šimna Janežiča (12 pisem, 1871–1875),
- Antona Kodra (10 pisem, 1879–1884),
- Gregorja Kreka (38 pisem, 1873–1888),
- Mihaela Opeko (10 pisem, 1890–1893),
- Janka Pajka (47 pisem, 1873–1878),
- Pavlino Pajk (26 pisem, 1875–1876),
- Rajka Peruška (28 pisem, 1872–1888),
- Luizo Pesjak (68 pisem, 1867–1892),
- Pavla Turnerja (11 pisem, 1887–1893),
- Josipa Vošnjaka (13 pisem, 1873–1893),
- Ivana Vrhovca (14 pisem, 1874–1886),
- Lovra Žvaba (16 pisem, 1879–1887).

Ta pisma sem tesno prebral in jih v prvi fazi selekcioniral v skladu z

naslednjima vprašanjema: Je avtor pisma literarni avtor in se je v pismih v skladu s tem tudi samodeklariral? Če ne, se je v pismih vsaj (splošneje) izrekal o literarnem avtorstvu? Ker sem si želel gradivo razširiti onkraj fonda Ms 484, sem bil pozoren tudi na to, ali so pisma katerega izmed njih shranjena v drugih fondih in (če so) ali bi jih bilo smiselno združiti v celosten oris korespondenčnega življenja tega avtorja.

Najhitreje so izpadle korespondence Etbina Henrika Coste, Josipa Ciprleta, Ivana Vrhovca, Lovra Žvaba in Šimna Janežiča. Nihče izmed njih v literarnozgodovinski literaturi ali v SBL primarno ni označen kot literarni avtor, nihče se ni tako deklariral v pismih, niti v njih ni relevantnih splošnejših komentarjev o literarnem avtorstvu. V prvi fazi sta izpadli tudi korespondenci Pavla Turnerja in Josipa Vošnjaka. Njuna pisma v Cimpermanovem fondu so na mestih zanimiva, vendar bi bila celostna obravnava (vključno s transkripcijo) teh avtorjev, kot sem si jo zadal v okviru študije, zaradi obsežne epistolarne zapuščine v drugih fondih preveč dolgotrajna. Obsežnejše nabore (nad 10) Turnerjevih pisem najdemo še v fondih Frana Vidica (20), Frana Levca (13), Ivana Hribarja (12), Gregorja Kreka (34), Ivana Prijatelja (49), Josipa Vošnjaka (28), Janeza Trdine (20) in Matije Murka (102), Vošnjakova pisma pa v fondih Josipa Jurčiča (104), Ivana Prijatelja (102 in 22), Etbina Henrika Coste (11) in Matije Murka (7). Korespondenci Rajka Peruška sem se odpovedal, ker je večina pisem napisana v italijanščini. Razlogi za necelostno obravnavo ostalih avtorjev so bili naslednji:¹⁰

- Marica Nadlišek Bartol je bila izpuščena iz dveh razlogov. Prvič, ker so njena pisma Cimpermanu skoraj edina pisma, ki jih je avtorica napisala v 19. stoletju. Vidnejši izjemi sta le še zbirki 15 pisem Franu Govekarju (1896–1897) in 8 pisem Milki Mankoč (1897) iz njenega osebnega fonda (Ms 703), ki sta vsebinsko nezanimivi.¹¹ Ostali pomembnejši (obsežnejši) fondi vsebujejo pisma, ki jih je Nadlišek napisala precej kasneje, globoko v 20. stoletju, kar pomeni, da jih ne bi mogel kombinirati s pismi iz fonda Ms 484. Omeniti velja 53 pisem Franu Vidicu (1896–1937),¹² 47 pisem Ivanu

10 Zanimive dele korespondenc, na katere opozarjam v nadaljevanju (vključno s tistimi iz korespondenc Josipa Vošnjaka in Pavla Turnerja), sem povečini porabil kot dopolnilne referenčne točke pri analizah pisem Antona Kodra, Pavline (Doljak) Pajk in Janka Pajka.

11 Pisma Milki Mankoč so se sicer izkazala kot dober vir za oris epistolarne kulture 19. stoletja, sploh odnosa med zasebnostjo in javnostjo pisem. Izbrana mesta so vključena v podglavje Dihotomija zasebno/javno.

12 Pri tem fondu sem se uštel, ker sem ga pregledoval zelo pozno – šele po pregledu vseh ostalih podobno časovno zamejenih zbirk, pisma katerih so bila enakomerneje razporejena – in

Vrhovniku (1912–1932), 27 pisem Mariji Hribar (1926–1939), 13 pisem Vidi Jeraj (1896–1929) in 9 pisem Ljudmili Poljanec (1899–1909).¹³ Drugič pa zato, ker je bila vsebina pisem Cimpermanu z ozirom na mojo temo nerelevantna. Sestojijo iz (sicer zelo poetičnih) poročil o vremenu, posebej o nadležnostih burje (8. 10. 1891), dogovarjanj o izmenjavi fotografij (20. 1. 1892), voščil za god (18. 3. 1892), opravičil za neodgovarjanje (30. 12. 1892), poročil o zdravstvenem stanju (26. 2. 1893) in spominov na potovanja (2. 9. 1892). Še najuporabnejša z ozirom na temo študije so bila pisma, v katerih se je Marica Nadlišek Bartol navduševala nad Franom Levstikom (27. 4. 1892). Treba je tudi omeniti, da so bila pisma precej kratka.

- Razloga za omejeno obravnavo pisem Janka Barleta sta bila enaka kot pri Marici Nadlišek Bartol. Bil je precej mlajši od Cimpermana – letnice Barletovega rojstva (1869) in smrti (1941) se skoraj skladajo z letnicami Nadliškeve (1867–1940) – in v drugih fondih običajno najdemo precej poznejše, pa tudi precej krajše korespondence. Edini omembe vredni korespondenci, ki sta primerljivi s tisto iz fonda Ms 484, sta korespondenci v fondu Ivana Vrhovnika (12 pisem, 1902–1916) in Frana Ilešiča (8 pisem, 1902–1938). Pri ostalih gre za zelo borne ostaline, ki pa so tako kot pisma Vrhovniku in Ilešiču veliko premlade. Po 3 pisma (naslovljena na nosilce fonda) so shranjena v: Ms 703 (Marica Nadlišek Bartol) in Ms 1377 (Joža Glonar). V pismih iz Cimpermanovega fonda gre večinoma za poročila o enoličnosti semeniškega življenja (28. 11. 1888 in 20. 11. 1889), potopisne notice (14. 9. 1881) in voščila za god (16. 3. 1889). Zanimivejših delov je bilo sicer več kot v pismih Nadliškeve. Večino izjav, ki pričajo o Barletovem dojemanju literarnega avtorstva, sem našel ob apoteozah Cimpermanove poezije (14. 9. 1881, 28. 11. 1888 in 29. 7. 1889).
- Pisma Mihaela Opeke iz Cimpermanovega fonda (10), 10 pisem Franu Levcu (1889–1891) in 6 pisem Franu Saleškemu Finžgarju (1892–1900) so najustreznejši nabori njegovih pisem v Rokopisni zbirki NUK (tudi Rokopisni zbirki UKM, v PAM in v ZAL) poleg

ugotovil, da je bil velik del teh pisem napisan v letih 1897 in 1898.

13 Našel sem še par fondov s po 4 pismi: Ljudmili (Modic) Prunk (1912–1913), Erni Muser (1897–1938) in Ivanu Prijatelju (1925–1935) ter s po 3 pismi: Marji Boršnik (1937), Franu Levcu (1889–1894) in Zlati Hribar (1936). Vsa so bila nerelevantna za temo raziskave.

sicer zelo obsežne, a vsebinsko borne in premlade zbirke pisem Franu Ksaverju Mešku (66 pisem, 1901–1929). Našel sem še neustrezne nabore 4 pisem Ivanu Cankarju (1906–1907) in po 3 pisma Mariji Cimperman (1893–1895), Antonu Medvedu (1906–1909) in Franu Deteli (1902–1912). Korespondence so bile prekratke, da bi Opeko poskusil celostno obravnavati kot pisca pisem v okviru epistolarne kulture druge polovice 19. stoletja. Kar se tiče vsebine pisem iz fonda Ms 484, je šlo za več prošenj za pregled in oceno pesmi (2. 10. 1890 in 13. 10. 1890) ter dogovarjanja o izmenjavi literarnega blaga (LZ iz Ljubljane, Petrarkova poezija iz Rima) (21. 5. 1892). Ker je Opeka v času dopisovanja s Cimpermanom stanoval v bogoslovnem zavodu Germanicum v Rimu, sem (podobno kot pri Janku Barletu) zanimivejše pasuse našel v sopostavljanju enoličnosti semeniškega življenja z dobrodejnimi učinki branja poezije (2. 4. 1893). Izredno zanimivi (in tematsko neustrezni) so bili napotki za izogibanje cenzuri. Opeka je namreč Cimpermanu pesmi pošiljal v prozi – cenzor slovensko ni znal, pesmi pa bi lahko prepoznal po obliki in nato povprašal, kam jih gojenec pošilja – zraven pa dodajal navodila za strukturno ureditev teh pesmi (19. 12. 1891).

- Korespondenca z Gregorjem Krekom (38 pisem, 1873–1888) je med obsežnejšimi korespondencami iz Cimpermanovega fonda. Tudi v ostalih fondih je Krekovih pisem dovolj za legitimno analizo, vendar ne preveč za transkripcijo. Med obsežnejšimi korespondencami, ki so tudi časovno ustrezno zamejene, so: 16 pisem Karlu Glaserju (1887–1900), 6 pisem Janku Sketu (1882–1883), 5 pisem Franu Levcu (1885–1888), 5 pisem Matiji Murku (1887–1896), 4 pisma Henriku Etbinu Costi (1869–1873), 4 pisma Antonu Aškercu (1897–1899) in 4 pisma Ivanu Hribarju (1895–1901). Bolj problematična je bila njihova vsebina. V korespondenci s Cimpermanom sem našel predvsem razne pritožbe glede slabega zdravstvenega stanja (17. 3. 1879 in 16. 3. 1881) in preobloženosti z delom (25. 12. 1877), poročila o šolskem uspehu otrok (17. 3. 1880), voščila za god (14. 3. 1878), sožalno pismo (2. 6. 1882) itd. Zanimivejši so odstavki, kjer je Krek opisoval načrte za literarno udejstvovanje (12. 5. 1882 in 17. 3. 1879), komentarji o razvoju slovenske »beletristike« (17. 3. 1879), opozorila glede nevarnosti nemškutarstva (2. 6. 1887) ter kritika Cimpermanove poezije (18.

11. 1873). V Levčevem fondu (Ms 1693) gre predvsem za tožbe zaradi bolezni (marec 1883) in službenih zagat (6. 4. 1888). Vsebi na Glaserjevega fonda (Ms 1480) je ustrežnejša. Poleg prozaičnih zadev, kot so nasveti glede pisanja revijskih člankov (5. 11. 1887), dogovarjanja glede iskanja novih suplentov v Krekovem seminarju (14. 2. 1898 in 3. 1. 1899) in poročila o družinskih problemih (18. 5. 1899), tam najdemo tudi pozive k vztrajnosti zavoljo napredka slovenskega slovstva, politike in »narodne individualnosti« (8. 1. 1888), tolažilna pisma glede slabe kritike (6. 4. 1896) itd.

Avtorji, katerih korespondenčna življenja sem poskusil v celoti rekonstruirati, so Anton Koder, Janko Pajk in Pavlina Pajk. Upoštevani fondi so zabeleženi v uvodih v analizo gradiva v drugem delu knjige.

2 NARCISOIDNOST MODERNEGA AVTORJA IN SKROMNOST PREDMODERNEGA AVTORJA

Intuitivno povezovanje modernega avtorstva s samoljubjem oz. narcisoidnostjo in predmoderne avtorstva s samoodpovedovanjem oz. skromnostjo se je manifestiralo v težko preglednem številu parcialnih opazk in dopolnilnih komentarjev v raznih literarnozgodovinskih študijah. Primeri takšnega (najpogosteje neproblematičnega in kontekstualno upravičenega) povezovanja so:

- Isaiah Berlin je v *Izvorih romantike*, monografiji, ki je povzela njegova predavanja iz leta 1965, navedel trditev francoskega pisatelja Ferdinanda Brunetièrja, da gre pri romantiki za »literarni egoizem [...], poudarjanje individualnosti na račun širšega sveta, torej za preseganje samega sebe, za golo samopotrjevanje«. Podobno stališče je pripisal še enemu francoskemu literatu, Ernestu Sellierju, ki naj bi romantiko okarakteriziral za »egomanijo« (Berlin 2012: 28).
- Dino Felluga je med temeljne značilnosti modernega avtorstva prištel »samovšečno avtonomijo« (Felluga 2005: 1).
- Alex Watson je v lucidni analizi funkcije opomb v 18. stoletju izpostavil obtožbo »Modernih« s strani »Starih«, da so bolj kot s »poglobljanjem bralčevega razumevanja umetnosti in modrosti starega sveta« obsedeni s »povečevanjem samih sebe« (Watson 2008: 75).
- Timothy Clark je ugotovil, da je v »kontekstu, v katerem je krščanstvo povezano z družbeno avtoriteto, vsaka posameznikova deklaracija inspiracije kontroverzna«. Močno »anksioznost« naj bi poleg srednjeveških avtorjev, ki so bili najbolj izpostavljeni avtoritarnosti krščanskega (samoodpovedovalnega) družbenega reda, pogosto čutili tudi renesančni pisatelji raznih sekt, ki so se trudili, da bi poetično inspiracijo uskladili z »zahtevami krščanske vere«. Izpoved inspiriranosti bi se namreč lahko interpretiralo kot herezi-

jo: kot samoljubno trditev o neposrednem dostopu do božanskega (Clark 1997: 62).¹⁴

- Andrew Bennett je zapisal, da nas Gustave Flaubert in James Joyce celo v svojih komentarjih o »impersonalnosti umetnika« opominjata na »egocentričnost modernega – postsrednjeveškega in posebej romantičnega – avtorja« (Bennett 2004: 67).¹⁵

Meja med legitimnim komentarjem o razliki med predmodernim in modernim dojemanjem literarnega avtorja ter intuitivno pristranskostjo, ki temelji na simplicistični in moralno obarvani poenostavitvi te razlike, je tanka. Na ravni abstraktnega teoretskega razpravljanja je povezava modernega avtorstva in nekakšne arogance, samoljubja ali narcisoidnosti lahko popolnoma upravičena, vendar težava nastane šele, ko takšna soodvisnost moti interpretacijo kompleksnih partikularnosti zgodovinskega gradiva. To pomeni, da asociativna sklopa spodbudita spregled ali napačno interpretacijo gradiva, ki vključuje relevantne informacije o specifičnih formah literarnosti in značilnostih avtorske kulture, ki so izšle iz določenega zgodovinskega časa in prostora.

Avtorje, ki so ustvarjali v obdobjih, v katerih so se odvijali procesi, na katerih sloni večina interpretacij vznika modernega avtorstva, in so svoj ustvarjalni trud vpregli v politični boj, nekateri literarni zgodovinarji zato pogosto identificirajo kot skromne, tj. pripravljene, da se zavoljo skupnosti oz. skupnostnega boja žrtvujejo, odpovejo samim sebi, avtentičnosti literarnega izraza in morebitni slavi.¹⁶ Takšne avtorje ne glede na njihove obsesije z originalnostjo in avtentičnostjo, ne glede na njihovo samopercepcijo, ki je bila zgrajena na ideji prirojene in nenaučljive literarne sposobnosti, ne glede na izrazito moderne funkcije, ki sta jih v njihovem okolju izpolnjevala

14 Zgodnjenovoveški avtorji, kot sta bila Jonathan Swift in Thomas Hobbes, naj bi v podobni maniri (kot grožnjo družbenemu redu) dojemali individualizirano (samoljubno) razodetje »entuziastov«. Ostro je proti takšnemu principu razodetja nastopil predvsem Hobbes v *Leviatanu* (1651), kjer se je primarno skliceval na avtoriteto Biblije. Hobbesovo odločnost je sicer mogoče pojasniti z upravičevanjem vojaških in političnih dejanj z entuziazmom, ki ga je opazil v 50. letih v kontekstu angleških državljanskih vojn. Podobne kritike so pisali tudi njegovi sodobniki, npr. William Chillingworth, Edward Leigh in John Goodwin (Okada 2015: 46). Timothy Clark je na podlagi tega predpostavljal, da je bil tovrsten religiozno-politični entuziazem katalizator pri nastanku »poetičnega entuziazma«, ki je v procesu splošne sekularizacije družbe – delno naj bi ta proces sovpadal tudi z obnovitvijo zanimanja za Longinov traktat *O vzvišenem* – postal podlaga za normalizacijo idej, povezanih z modernim dojemanjem avtorstva, itd. (Clark 1997: 65–70).

15 Posebej izpostavljam predikat »postsrednjeveški«.

16 Kar se tiče Francije, Velike Britanije in Prusije, gre za 17. in 18. stoletje, na Slovenskem pa lahko primerljive procese spremljamo v 19. stoletju (vzpostavitev knjižnega trga, konsolidacija meščanske javne sfere, razgradnja mecenata itd.).

branje in pisanje, in ne glede na njihovo ekonomsko umeščenost na knjižni trg avtomatično izključijo iz avtorske modernosti, njihove predstave o literaturi pa razumejo kot prežitek avtorske predmodernosti ali anomalije v moderni avtorski kulturi.¹⁷

Takšno razumevanje implicira absolutno nekompatibilnost dveh sklopov literarnih vrednot. Prvi sklop sestavljajo vrednote originalnosti, avtentičnosti in celostnega prepisa individualnosti v literarno delo, drugi sklop pa pokriva kakršnakoli sklicevanja na nadindividualne legitimizacijske matrice. Ta dva načina upravičevanja in osmišljanja literarnega ustvarjanja sta v mnogih zgodovinskih situacijah, mdr. tudi v kontekstu kulturnih nacionalizmov, zgolj na videz protislovna. V nadaljevanju sem iskal in analiziral izvore intuitivnih predstav o zgodovini, ki po mojem mnenju ohranjajo tovrstne interpretacijske blokade.

2.1 Rekontekstualizacija srednjeveškega samoodpovedovanja

Predmoderna (skromna oz. samoodpovedovalna) avtorska kultura *par excellence* je srednjeveška avtorska kultura in predikat intuitivno v moji formulaciji »intuitivne asociacije« ne pomeni, da ta intuitivnost nima zgodovine. Asociativna sklopa, povzeta s formulama *predmoderni avtor* = *skromni avtor* in *moderni avtor* = *narcisoidni avtor*, se napajata s stereotipnimi predstavami o srednjem veku, razvoju katerih lahko sledimo od renesančnih in razsvetljenskih mislecev čez medieviste 19. stoletja do literarnih zgodovinarjev 20. stoletja.

»Kanonsko predpostavko«, da je srednjeveški avtor gojil imidž »samoponižujočega subjekta«, naj bi po mnenju Burta Kimmelmana populariziral Julius Schwietering v *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter* (1921) (Kimmelman 1996: 7). Večina medievistov je sicer kot očrt srednjega veka, ki je v največji meri prispeval k utrditvi predstave o samoodpovedovalni naravi umetnosti in avtorstva tega obdobja, izpostavila precej zgodnejšo študijo Jacoba Burckhardta *Renesančna kultura v Italiji* (1860), v kateri je švicarski zgodovinar v poglavju Razvoj individua poetično zapisal:

V srednjem veku sta obe strani človeške zavesti – zunanja, proti svetu obrnjena, in tista, ki gleda v človekovo notranjost – ležale zasanjane ali na pol prebujene kakor pod skupnim pajčolanom. Pajčolan je bil spleten iz vere, otroške zmedenosti in blodnje. Skozi

17 Več o »funkciji knjige« v podpoglavju Geoffrey Turnovsky in »antiavtorske geste«.

to tančico pogledano sta se svet in zgodovina prikazovala v čudežnih barvah, človek pa se je razodeval zgolj kot plemensko bitje, ljudstvo, stranka, korporacija, družina ali v kateri koli drugi obliki. V Italiji se je najprej zgodilo, da se je pajčolan kot meglica razpršil in v človeku se je prebudilo objektivno opazovanje in obravnavanje države in vseh stvari tega sveta. V isti meri se v njem z vso močjo vzdiguje moč subjektivnosti, človek postaja duhovni individuum in se kot tak tudi spoznava (Burckhardt 1963: 99).

Prevajalec Bogomil Fatur je zavzel kompromisno pozicijo in v eni izmed opomb k dotičnemu poglavju zapisal, da se je »zoper to Burckhardtovo naziranje [...] pojavilo mnogo različnih ugovorov« in da »lahko smatramo za premagano stališče tistih, ki so želeli pomakniti začetke renesanse čim globlje v srednji vek in ki so gledali glavno bistvo dobe v zgodnjem razvoju njenega individualizma«. ¹⁸ K temu je dodal, da Burckhardt »vendarle lahko očitamo, da je premalo poudaril rast renesanse iz srednjega veka, zakonito in organsko vraščanje ene dobe v drugo« (prav tam: 429).

Problematični očrt prehoda iz temačnega srednjega veka v renesanso pa ni zaznaven zgolj v tem (najbolj slavnem) odstavku *Renesančne kulture v Italiji*, ampak se sugestivni stilistični dodatki pojavljajo skozi celo poglavje. ¹⁹ Povednih je denimo naslednjih nekaj povedi, kjer je Burckhardt pripravo omenjal tudi Danteja in srednji vek eksplicitno povezal s skromnostjo:

Od konca 13. stoletja dalje pa v Italiji kar zamrgoli izrazitih osebnosti. Prekletstvo, ki je dotlej ležalo na človeškem individuu, se zlomi in odpade; na tisoče posameznih obrazov zaživi in se neomejeno razmahne. Dantejeva velika pesnitev bi bila v vsaki drugi deželi že zato nemogoča, ker je na vsej ostali Evropi takrat še ležala môra kolektivne usodnosti, za Italijo pa je njen pesnik zlasti spričo izrednega bogastva individualnih potez postal najbolj nacionalen glasnik svojega časa [...]. Italija 14. stoletja sploh ne pozna velike skromnosti, hlinjenosti in licemerstva, zato ga ni človeka, ki bi bil pripravljen skrivati svojo posebnost in izrednost, svojo različnost v primeri z drugimi, pa čeprav bi bila celó samo dozdevna (prav tam: 100). ²⁰

18 Ni sicer povsem jasno, če se je Fatur, ko je govoril o »bistvu dobe«, skliceval na srednji vek in kot »premagano stališče« razumel stališče Burckhardtovih kritikov. K tej interpretaciji napeljuje z »vendarle« v naslednjem stavku.

19 Kot najboljši dokaz Burckhardtovega verjetja, da je »Renesansa« »osvobodila« in »povzdignila« posameznika, je dele zgornjega izseka iz *Renesančne kulture v Italiji* navajal tudi na pričujoči strani citirani Dean Lockwood (Lockwood 1943: 70).

20 K zanimivejšim elementom modernosti v »Renesansi«, ki jih je navajal Burckhardt, lahko prištejemo tudi »moderno slavo«, »častihlepnost«, »moderno zbadljivost in dovtip« (Burckhardt 1963: 114).

Burckhardtova študija je »Renesanso« (15. in 16. stoletje)²¹ postavi-la na privilegirano mesto med zgodovinskimi diskontinuitetami. V splošni zavesti to obdobje še vedno velja za najbolj relevantno prelomno točko evropske zgodovine, najbolj opazen prehod med novim in starim, med nam razumljivim in nerazumljivim. Dean Lockwood je v članku *It is Time to Recognize a New »Modern Age«* (1943), delu serije prispevkov vplivnih akademikov o »renesancnem problemu«, zapisal takole:

Michelet je renesanso [...] poimenoval »odkritje sveta in človeka«, temu pa je sledila zelo vplivna Burckhardtova knjiga, v kateri rene-sansa – pogosto se zdi, da na dogmatični in imaginarni podlagi ter brez dovoljšnjih dokazov – ni bila več primarno razumljena kot preporod klasične vednosti in kulture, ampak kot predrojtvo oz. predhodnica sodobne družbe in moderne civilizacije [...]. S tem je uspešno pritegnil povprečnega bralca, ki ga ne zanima, da je bil Erazem odličen pozna-valec grške kulture ali da je Leonardo da Vinci kopiral Alfreda Velike-ga, ampak mu laska, ko mu povemo, da je bil Leonardo individuum kot on sam ali da je Erazem najbolj poznan po tem, da velja za prvega mo-dernega človeka – takšnega, kot sva jaz in ti (Lockwood 1943: 69).²²

Takšna evolucijska monotonost je zavajajoča in ignorira druge, za zgo-dovino idej morda celo pomembnejše diskontinuitete, ki so odločilno vpli-vale na potek evropske zgodovine. Obstaja torej več renesans.²³ *Renesanč-na kultura v Italiji* je pomagala utrditi percepcijo srednjega veka kot tuje, monumentalne, neheterogene gmote ter s tem blokirala možnost orisa sre-dnjeveške avtorske kulture, ki ne bi bil določen zgolj negativno, s pomočjo razlik z emancipatornim individualizmom renesanse (Ascoli 2011: 33).²⁴

Ameriški literarni zgodovinar Stephen Jaeger je predsodke oz. stereo-tipe o literarni umetnosti srednjega veka, ki so izšli iz burckhardtovskega pogleda na zgodovino, konsolidiral v posebnem modelu razmišljanja, ki ga je poimenoval DMA (*diminutive Middle Ages*), kar bi lahko prevedli kot MSV (miniaturni srednji vek). Na podlagi modela MSV je srednji vek

21 V nadaljevanju obdobje, ki sledi srednjemu veku, pišem z veliko začetnico, druga prelomna obdobja, ki jih imenujem z istim imenom, pa z malo.

22 Jules Michelet (1798–1874) je bil francoski zgodovinar. Izraz renesansa je prvič uporabil v monografiji *Histoire de France* (1855), pet let pred objavo Burckhardtove študije.

23 Celo takšno, kompleksnejšo razdelitev, ki poleg novih renesans – npr. karolinške renesanse in renesanse 12. stoletja – neizbežno ustvarja nova obdobja navidezne kulturne stagnacije, je v zadnjih desetletjih popravljalo več zgodovinarjev. Obdobje med padcem zahodnega dela rimskega imperija in karolinško renesanso je nedolgo nazaj prepričljivo rehabilitiral Yitzhak Hen v študiji *Roman Barbarians* (2007).

24 Ernst Cassirer je problem določanja ločnice med srednjim vekom in renesanso imenoval »renesancna kontroverza« in ugotavljal, da ne gre toliko za prerekanje o zgodovinskih dej-stvih kot za »logičen nesporazum« (Cassirer 1943: 53–54).

razumljen kot

obdobje majhnih ter neopaznih ljudi in stvari, miniaturnost – skromnih, pritlikavih in zaslepljenih s sosedi: antiko v preteklosti in renesanso v prihodnosti [...], zakladna najdba folklorne, praznoverja, bizarnih ekscentričnosti javne religije in razgretih predanosti, ki mejijo na fanatičnost (Jaeger 2010: 8–9).

Kot posebej izrazito predpostavko, na kateri temelji MSV in je tudi posebej relevantna za mojo študijo, je izpostavil, da je bila srednjeveška (literarna) umetnost povečini delo menihov ali močno vernih laičnih umetnikov, ki so ustvarjali pod vplivom samozanikujoče oz. skromne predanosti veri in Cerkvi. Takšno prepričanje naj bi postavljali pod vprašaj predvsem dokumenti iz 12. in 13. stoletja. Da bi reevaluiral percepcijo o srednjeveški umetnosti, si je zastavil naslednja vprašanja:

Kaj če so bili srednjeveško pisanje, diskurz, literatura, poezija, glasba in umetnost veliko večji, kot jim priznavamo na podlagi naših predstav o mehaničnosti takratne estetike? Kaj če smo jih preučevali s pomočjo okrnjene kritične perspektive, ki jih je zmanjšala, umirila in ukrotila? Kaj če so bili sublimnost, veličina, poetični navdih, lepota, strast, poetični genij in njegova sposobnost, da navduši in transformira, močno dejavni, a je to ostalo neopazeno, in so bili ponižani oz. odrinjeni v stran zaradi trenutnih skupnih predpostavk [...]. Kaj če je bil, če povzamemo, v srednjeveški estetiki prisoten in dejaven nekakšen ustreznik (ne vpliv) Longinovega genija, ki je ostal pod radarjem modernističnih, postromantičnih konceptov srednjega veka? (Jaeger 2022: 10)

V nadaljevanju najprej orisujem Jaegrovo metodo reevaluacije srednjeveške umetnosti in opozarjam na identifikacijo pomembnega vzročnega mesta predsodkov, povezanih z modelom MSV. Čeprav vztrajam pri veljavnosti njegove ocene o dominanci tega modela tako v splošnem dojetju srednjega veka kot v kontekstu starejše medievistične tradicije, pa je treba opozoriti tudi na avtorje, ki so se borili proti pretirani modernizaciji srednjeveške umetnosti, tj. tiste, za katere bi lahko rekli, da so bili bolj pozorni na »povečevanje« kot pa na »pomanjševanje« srednjega veka.

Eden izmed njih je Paul Zumthor, ki se je v *Speaking of Middle Ages* (1980) zoperstavil svojim mentorjem, ki so srednjeveško poezijo obravnavali na enak način »kot poezijo, ki jo je bral dobro vzgojen človek v Parizu ali na Dunaju leta 1900«, in so se po srednjeveški umetniški krajini razgledovali bolj kot »turisti« in manj kot »arheologi« (Zumthor 1986: 27). Izhajal je iz teze, da čeprav ne moremo zanikati kvalitativnih razlik med po-

sameznimi srednjeveškimi literarnimi deli, moramo nujno dvomiti v svojo sposobnost, da sploh razumemo, kako in koliko so se med seboj razlikovala. »Drugost« srednjega veka bi po njegovem mnenju morali vzpostaviti z erudicijo, in ne s sklicevanjem na umetnostne senzibilnosti generacij, ki so živele neposredno pred nami. Vsako analogijo med srednjeveškim in novo-veškim svetom bi morali v izhodišču obravnavati kot iluzorno, v kolikor se eksplicitno ne izkaže drugače (prav tam: 81).

Zumthorjeva epistemološka opozorila se kljub drugačnemu predmetu kritike, kot ga je izpostavil Jaeger, lepo ujemajo z njegovimi raziskovalnimi napotili in prakso. Za anahronistično dojemanje srednjeveške umetnosti je krivil romantično ideologijo, iz katere naj bi izšla medievistična doktrina 19. stoletja. Kot njene glavne vplive je razumel obsesijo z »izvorom«, utopične nostalgije o »epohah, ki so napolnjene s pomenom in zaprte same vase«, »spontan odpor do ideje poligeneze« ter predstave o »mojstrovinah«, ki jo je primerjal s predstavami o »velikih možeh«, značilnimi za rankejevsko zgodovinoisje (prav tam: 41–43).²⁵ Njegov glavni motiv je bil, da srednjega veka ne bi več razumeli zgolj kot izvire takšnih ali drugačnih sodobnih pojavov, ampak da bi ga obravnavali samega zase z vidika temu obdobju lastnih konfliktov in protislovij.

Glede na očitno podobnost Jaegrovih in Zumthorjevih predlogov za korekcijo raziskovalnih izhodišč, bi bilo morda bolj smiselno namesto o »povečevanju« in »pomanjševanju« srednjega veka govoriti o njegovi monolitizaciji oz. o uporabi proti monolitizaciji. Interpretacije srednjega veka, ki so se tema znanstvenikoma, in to ne glede na drugačnost njunih izhodišč, zdele problematične, so torej tiste, ki niso bile sposobne tematizirati izredno dolgega trajanja tega obdobja, njegove raznolikosti, konfliktne narave in, če govorimo o avtorski kulturi, njene prožnosti in spremenljivosti.

2.1.1 Stephen Jaeger: Revitalizacija srednjeveškega sublimnega²⁶

Jaeger je izhajal iz kategorije vzvišeno oz. sublimno (*sublime*) in model MSV, ki ga je definirjal že v uvodu v zbornik *Magnificence and the Sublime*

25 Na Zumthorjev pristop, kot ga je začrtal v 80. letih 20. stoletja, je močno vplivala recepcijska estetika. Predlagal je koncept »teatraličnosti«, s pomočjo katerega bi srednjeveške besedila lahko obravnavali v njihovem »naravnem miljeju«, kar pomeni, da bi v analizo integrirali tudi kompleksne odnose med avtorjem in občinstvom (Zumthor 1986: 38).

26 Jaeger je kot prvega pomembnejšega upornika proti poudarjanju anonimnosti, neizvirnosti in konvencionalnosti srednjeveške literarne umetnosti navedel Petra Dronkeja, ki se je s temi vprašanji ukvarjal v študijah latinske ljubezenske književnosti, kot so npr. *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric* (1965), *Poetic Individuality in the Middle Ages* (1970) ali pa *Women Writers of the Middle Ages* (1984).

in *Medieval Aesthetics* (2010),²⁷ je nadgrajeval v monografijah *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West* (2012) in *The Sense of the Sublime in the Middle Ages* (2022) ter več razpravah, kjer je skušal očrtati specifično srednjeveško pojavnost sublimnega.

Sublimno ima dolgo zgodovino in velja za eno izmed težje opisljivih in pomensko najbolj nestabilnih kategorij v zgodovini razmišljanj o (literarni) umetnosti. Poklicana je bila k artikulaciji občutka prisotnosti božanskega, kontrasta med vsemogočnostjo narave in človeško omejenostjo, zmage razuma nad domišljijo, pa tudi zmage domišljije nad razumom. Philip Shaw je zapisal, da se termin v splošnem nanaša na izkušnje, pri opisu katerih je treba poseči onkraj »konvencionalnega razumevanja«, tj. kadar je sila predmeta ali dogodka tako velika, da njunim opisovalcem umanjka (jezikovnih) sredstev, s katerimi bi ju lahko legitimno predstavili (Shaw 2006: 2–4).

Kategorija je v novoveški literarnovedni besednjak vstopila z odkritjem razprave *O vzvišenem* (*Peri hýpsous* oz. *De Sublimitate*), katere nastanek literarni zgodovinarji ponavadi umeščajo v drugo polovico 1. stoletja n. št., avtorstvo pa pripisujejo Dionizu Longinu.²⁸ Gre za polemičen odgovor na spis nekega Kajkilija iz Sicilije, ki je v razpravi, verjetno naslovljeni enako kot Longinov traktat, sublimno interpretiral zelo »ozko in pedantno«, kar je slednjemu dalo povod za povzdignjenje in vsebinsko razširitev tega pojma. Tekst je bil v grškem originalu objavljen že v 50. letih 16. stoletja, vendar do francoskega prevoda Nicolasa Boileau-Despréauxa leta 1674 ni doživel pomenljivejših odzivov. Zelo relevanten je postal šele v 18. stoletju.

Ker se razprava loteva številnih temeljnih vprašanj literarne vede – mdr. radikalno preoblikuje vsebino koncepta *mimesis*, ključnega orodja, s katerim je Aristotel določeval, kaj velja za pravo poezijo – je bila njegova popularizacija pomemben gradnik procesa vzpostavitve moderne literarne estetike (Longinus 2011: 105). Boileau je v predgovoru k svoji izdaji (1674) že zatrjeval, da koncept ne odgovarja »kategorijam klasične retorike«, ampak da gre za »avtonomen princip«, ki nam omogoča, da mislimo transcendenčne elemente v literarni umetnosti. S tem je anticipiral pojmovanja sublimnega, kot so vzniknila malo manj kot stoletje za tem, večinoma v 40. in 50. letih 18. stoletja, ki veljajo za začetke moderne pojmovanja literarnega avtorstva (Doran 2007: 356–57). Čeprav je popularnost Lon-

27 V zborniku je objavil tudi članek Richard of St. Victor and the Medieval Sublime.

28 Glede okoliščin nastanka tega teksta obstaja veliko nejasnosti, mdr. tudi glede imena njegovega avtorja. V naslovu pariškega rokopisa piše *Dionysius Longinus*, na drugem mestu pa je avtor identificiran kot *Dionysius* ali (!) *Longinus*. Na podlagi te nejasnosti v poštev prideta dva avtorja, Dionizij Halikarniški in Kasij Longin. Tovrstni problemi nikoli niso bili dokončno razrešeni in zdi se, da so podatki, s pomočjo katerih bi lahko z gotovostjo določili avtorja *O vzvišenem*, preprosto nedosegljivi (Longinus 2011: 110–11).

ginove razprave sprva opolnomočila tudi neoklasicistično zapovedovanje modelnega posnemanja starih mojstrov, so iz trenja med neoklasicisti in nasprotniki »servilne imitacije«, ki so ga povzročila prav nasprotujoča si branja *O vzvišenem*, kmalu izšli prvi sistematični orisi moderne literarne originalnosti, kot je v uvodu omenjeni spis *Conjectures on Original Composition* (1759) Edwarda Younga (Buelow 1990: 119–20).

Kljub pomenski nestabilnosti termina, kar pomeni, da se ga zlahka aplicira na raznovrstne literarne pojave, večina literarnih zgodovinarjev o sublimnosti v srednjem veku ni hotela govoriti. Jaeger je ugotavljal, da lahko govorimo o posebni vrsti specifičnega srednjeveškega sublimnega, ki naj bi bilo sicer res do določene mere odrezano od antične tradicije, vendar se je relativno samostojno oblikovalo na podlagi svetopisemskih temeljev. Odsotnost omemb srednjeveške literature v znanstvenem diskurzu o zgodovini literarne sublimnosti je po njegovem mnenju bolj rezultat dojemanja srednjeveške umetnosti kot »mehanične«, obremenjene ter obtežene s pravili, majhne in oprezne, tj. uveljavljenosti modela MSV, kot pa dejanske odsotnosti fenomenov, ki bi jih lahko vzporejali z idejo o sublimnem, kot jo razumemo, kadar govorimo o antični ali (zgodnje)novoveški umetnosti. S tem ni zanikal teze o srednjeveški »estetiki« kot izrazito oddaljeni od modernih idej o avtorski ekspresiji, temveč bolj nakazal na zamolčana mesta v srednjeveški literarni tradiciji, ki nujno potrebujejo nov, z modelom MSV neobremenjen konceptualni okvir, da bi jih sploh lahko legitimno razumeli kot produkte distinktivne srednjeveške izkušnje.

Da bi ponazoril, kako se je razvila takšna reduktivna predstava o srednjem veku, je izpostavil monografijo *Evropska literatura in latinski srednji vek* (1948) Ernsta R. Curtiusa, ki naj bi bil odgovoren za popularizacijo vzročno-posledične sheme, po kateri je odsotnost Longinovega *O vzvišenem* v srednjem veku vodila v odsotnost ideje o »ustvarjalnem geniju«.²⁹ Na prvi pogled bolj prepričljivo naj bi problem izgubljenega sublimnega v srednjem veku obravnaval Erich Auerbach, ki je domneval, da je bila antična ideja sublimnega (*sermo sublimis*) sicer res do določene mere izgubljena, potlačena v sfero *sermo humilis*, vendar se je skozi kompleksne ohranitvene protokole uspela prethotapiti v srednji vek. Iz anemične srednjeveške ornamentalnosti se je oglašala predvsem v *dolce stil nuovo*. Sublimno naj bi v okrnjeni obliki životarilo, dokler ga ni v polnem »vergilskem« sijaju spet znal izraziti Dante, ki je razumljen kot svojevrsten znanilec konca srednjeveškega avtorskega reda (Jaeger 2010: 5–10).

29 Glede uporabe te besedne zveze smo lahko upravičeno sumničavi, vendar je Jaeger na več mestih izkazal previdnost pri aplikaciji takšnih oznak, izvirajočih iz »postromantične« misli.

Razvoj te sheme je Jaeger opazoval predvsem v Auerbachovem tekstu *Camilla, or the Rebirth of the Sublime* (1958).³⁰ Auerbach je v njem analiziral tri prizore, v katerih impozantna figura vstopa v dogajanje literarnega dela: Vergilov opis Kamilinega prihoda v 7. knjigi *Eneide*, ujemajoč se prizor iz starofrancoskega srednjeveškega *Roman d'Enéas* (≈1160) in prihod nebeškega sla v Dantejevem *Infernu* (Canto 9). Na podlagi te primerjave je ugotovil, da je prizor iz *Roman d'Enéas* simptomatski za »odsotnost visokega sloga in dominanco očarljivega, deskriptivnega, moralizirajočega narativnega sloga«, značilnega za srednjeveško književnost. S tem je vzpostavil *časovnico*: »klasično oz. vergilsko sublimno – srednjeveški zakon – dantejevska revitalizacija« (Jaeger 2018: 105).

Jaeger je v članku *Isolde, or the Making of the Sublime* obravnaval tri ljubezenske prizore in s tem parodiral Auerbachovo shemo, vendar tudi zmanjšal njeno razlagalno moč: epizodo o ljubezenskem napoju iz *Tristana* Gottfrieda Strassburškega (≈1210), Boccacciovo zgodbo o Tankredu in Sigismundi iz *Dekameronu* (≈1353) ter slavni balkonski prizor iz Shakespearovega *Romea in Julije* (1597). Ti ponavljajo Auerbachovo ogrodje, v smislu: »grandiozni slog – prozaični srednji slog – grandiozni slog«, vendar rušijo veljavnost njegove teorije o klasičnih izvorih dantejevskega sublimnega, saj, kot prvo, že Gottfriedov *Tristan* približno stoletje pred Dantejem izpričuje (skladno z Auerbachovo definicijo) obilje sublimnih elementov, kot drugo pa je sublimno tako v *Tristanu* kot v Dantejevem *Infernu* zgrajeno bolj na podlagi svetopisemskih virov kot pa tistih, ki jih lahko identificiramo pri klasičnih avtorjih, kakršen je Vergil. Kot izvore Dantejevega sublimnega sloga je Jaeger izpostavil predvsem odlomke iz *Knjige psalmov* in *Prve knjige kraljev*, ki naj bi bili Dantejevim bralcem, katerih večina gotovo ni imela dovolj obsežnega znanja o Vergilovi poeziji, sploh afektivno veliko bližje. Poleg tega se po njegovem mnenju prihod Vergilove Kamile, ki je »neslišen« in »miren«, močno razlikuje od »bučnega«, »oglušujočega« prihoda Dantejevega angela (prav tam: 105–107).

Auerbach naj bi tudi zmotno napeljeval k ugotovitvi, da je med Vergilovimi sodobniki vladala nekakšna koherentna koncepcija sublimnosti. Poleg Vergila je namreč navajal samo Horaca, ki se je sicer res upiral retoričnim trendom, vendar ga Auerbach ni mogel označiti za predstavnika sublimnega sloga, in Ovida, ki naj bi bil »zvabljen k uporabi retoričnih orodij in trikov«. Podobno je Auerbach sklepal tudi glede Seneke, Stacija in Lukana. Jaeger je predlagal, da bi bilo kot predstavnike sublimnega slo-

30 Izvorno gre za poglavje iz Auerbachove zadnje obsežnejše študije *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity* (1993), ki jo je avtor dojemal kot dopolnilo svoji *Mimesis* (1946).

ga bolj smiselno izpostaviti grške predhodnike Vergila – Homerja, Sapfo, Herodota, Hezioda, Ksenofona, Platona, Demostena in Tukidida, ki jih je navsezadnje navajal Longin v *O vzvišenem* – v odnosu, do katerih bi malokdo sklepal, da je bila Vergilova doba kaj drugega kot moratorij sublimnega, kar pa, z druge strani, spet podira Auerbachovo shemo, v kateri kot takšen prostor umika sublimnega nastopa srednji vek (prav tam: 124).

Čeprav naj bi bil Auerbachov pristop bolj niansiran kot Curtiusov, je Jaeger ugotavljal, da je analiza v *Camilla, or the Rebirth of the Sublime* svojo »kontekstualno moč« dobila ravno na podlagi Curtiusove študije *Evropska literatura in latinski srednji vek*, ki se je v literarnozgodovinsko vedo čvrsto usidrala kot nezmotljiva »konceptualna sila za razumevanje kulturne zgodovine Zahoda«, posledično pa tudi zgodovine avtorstva. Posebej uspešno naj bi se Curtiusova perspektiva uveljavila pri nemških raziskovalcih, ki so doživeli grozote druge svetovne vojne, saj se jim je v povojnem času vsiljevala shematična ideja o civilizacijskem triumfu nad barbarskostjo. Renesančna individualistična zavrnitev srednjeveške kolektivistične sleposti se je na podlagi te sheme ujemala s povojno demonizacijo nacizma.

Ta ideja, ki ustreza modelu MSV, je bila, tako Jaeger, implicitno prisotna v razmišljanjih cele generacije intelektualcev, ki so si utirali pot iz koordinat fašistične humanistike v »novo, primerjalno, evropsko bazo« za študij antike in srednjega veka. Takšna »panevropska« literarnozgodovinska ideologija se je spočenjala v delih Wernerja Jaegerja in Erwina Panofskega, rodila z Auerbachom in Curtiusom, pa tudi Leom Spitzerjem, Brunom Snellom, Ernstom Kantorowiczem in Friedrichom Ohlyjem, z njimi pa se je zapisala v intuicije večine literarnih zgodovinarjev druge polovice 20. stoletja (prav tam: 128). Podobno je glede te skupine nemških intelektualcev ugotavljal Robert Doran, ki je poleg odločnosti, da bi se rešili »pedantnosti« zgodovinopisne tradicije 19. stoletja, izpostavil njihove »politične in humanistične motivacije«, da bi v luči materialnega in moralnega uničenja, ki ga je prinesla druga svetovna vojna, »valorizirali [novo] skupno evropsko tradicijo« (Doran 2007: 353).³¹

31 Erich Auerbach in Leo Spitzer sta bila v 30. letih 20. stoletja zaradi svojega judovskega porekla prisiljena pobegniti iz nacistične Nemčije (Spitzerja je na univerzi v Kölnu nadomestil Ernst Robert Curtius). Zavetje sta našla v Istanbulu in se oba kasneje preselila v ZDA. V Turčiji je mdr. nastala Auerbachova temeljna študija *Mimesis: prikazana resničnost v zgodnji literaturi* (1946), katere slaven *post scriptum*, v katerem avtor opisuje svoje preganstvo, naj bi odločilno vplival na formacijo posebne vrste »pregnanske humanistike« Edwarda Saída. Razseljenost teh avtorjev in njeni vplivi na formacijo njihovih literarnovednih epistemologij naj bi zaradi poudarka na »antinacionalizmu« pripomogli tudi k uveljavitvam sodobnih različic teorij svetovnega literarnega sistema (Apter 2003: 253–56).

2.1.2. Srednjeveška avtorska kultura in razlikovanje med samovalorizacijo in samopredstavljanjem

V literaturi o srednjeveški avtorski kulturi sem zaznal trend, ki daje slutiti, da literarna zgodovina potrebuje nov koncept. Gre za množico poimenovanj avtorskih strategij, ki so podobna tistim, značilnim za moderne avtorje, vendar jih zaradi časovne oddaljenosti in splošne zgodovinarske higijene z njimi ne moremo legitimno primerjati:

- Martin Eisner je pisal o »samoslavljenju« (*self-celebration*) in »samoavtorizaciji« (*self-authorization*) (Eisner 2013: 5–6);
- Albert Ascoli je uporabljal večji nabor pojmov, kot so npr.: »samokomentiranje« (*self-commentary*), »samoreprezentacija« (*self-representation*) in »samonanašanje« (*self-reference*) (Ascoli 2011: 219, 221, 301, 303);
- Burt Kimmelman je pisal o »samovključitvi« (*self-inclusion*) in »samopromociji« (*self-promotion*) (Kimmelman 1996: 2, 6).

Združil sem jih pod terminom samovalorizacija. V nadaljevanju ob orisu intelektualne klime 12. stoletja in sprememb splošnega evaluacijskega sistema, temelječega na kategoriji *auctoritas*, poskušam definirati samovalorizacijo in izpostaviti tiste njene elemente, ki se pripravno ponujajo, da bi jo lahko ugledali kot neposredno predhodnico modernega avtorstva oz. kot anomalčno strukturo v srednjeveški kulturi. S tem jih kontekstualno učvrščujem v srednji vek ter ločujem od modernega samopredstavljanja.

2.1.2.1 Renesansa 12. stoletja

Učinkoviti ugovor izpostavljanju Renesanse kot privilegirane zgodovinske diskontinuitete so razvojne tendence obdobja, za katerega se je uveljavilo ime renesansa 12. stoletja. Gre za približno poldrugo stoletje izrazite ekonomske in intelektualne vitalnosti. Jan Ziolkowski je obdobje zamejil z veliko shizmo leta 1054 in 4. lateranskim koncilom leta 1215 (Ziolkowski 2009: 421), Robert Benson ga je umestil v obdobje med 60. leti 11. stoletja in 60. leti 12. stoletja (Benson 1999: xxvii), Colin Morris pa med (na dogodke neposredno nevezani) letnici 1050 in 1200 (Morris 1972).

S tem imenom (renesansa) so zgodovinarji sicer že zelo zgodaj ozaljšali tudi čas Karla Velikega (9. stoletje) in vladavine Otonov (10. stoletje),

obdobji vladarjev, za katere velja, da so tako rekoč ideološko sponzorirali karolinško in otonsko renesanso. Kot je opozoril Charles Haskins, pa naj bi šlo pri renesansi 12. stoletja za poseben primer, saj ni bila produkt posameznega dvora ali dinastije in je bila tudi za razliko od »Renesanse«, katere primarno gonilo so bili predvsem italijanski misleci in umetniki, veliko bolj »mednarodna« (Haskins 1957: 11). To daje slutiti, da gre za splošnejšo in globljo spremembo v evropski mentaliteti.

Colin Morris je to obdobje razumel kot enega izmed izvorov »zgodovinskih kontinuitet, povezanih z individualnostjo«. Ta ugotovitev je danes v širšem smislu pozitivno sprejeta, vendar je bilo večkrat opozorjeno na skušnjava, da bi s tem obdobjem ravnali podobno, kot se je prej ravnilo z »Renesanso«, in čas pred njim razumeli kot homogeno in vase zaprto sfero, iz katere je zmagovalno izšlo obdobje razcveta (Morris 1972: 63). Renesanse 12. stoletja ne izpostavljam zato, ker naj bi šlo za eno najzgodnejših obdobj, v katerem si je posameznik (ponovno) izbral pomembnejše mesto v družbi, temveč zato, ker je za to obdobje značilna specifična vrsta napetosti. Študije so pokazale na antagonizme in trenutke kreativnega sožitja med različnimi imperativi, povezanimi z literarno produkcijo. Posebej se posvečam razmerju med metahistorično kategorijo *auctoritas* in poskusi legitimacije zgodovinske kontingence, ki se zdi, da bi lahko služilo kot nekakšna alternativna, manj problematična antinomija – namesto razmerja med samoodpovedovanjem in samoljubjem – za razumevanje evolucije avtorskih kultur.

Glede določitve zgodovinskega mesta, kjer je prišlo do pomembnejših manifestacij napetosti med metahistoričnimi viri pomena in legitimacijami kontingenčnosti, se je Charlesu Haskinsu, ki je v *Renaissance of the Twelfth Century* (1927) odmevno ubesedil idejo o renesansi 12. stoletja, kot eden prvih zoperstavil Erwin Panofsky, pripadnik nemške zgodovinopisne tradicije, ki jo je kot izvor zavajajočih predstav o srednjem veku identificiral Stephen Jaeger. Panofsky je v članku *Renaissance and Renascences* (1944) branil posebnost Renesanse, ker naj bi se ljudje šele takrat začeli dojemati kot akterji epohe, ki je nadomestila druga, enako historično pogojena obdobja, kar pomeni, da so prvič začeli misliti zgodovinsko »razdaljo« (Benson 1999: xxvi).

Panofsky je trdil, da so bile študije, ki so oporekale statusu Renesanse kot privilegirane diskontinuitete, večinoma produkti znanstvenikov, ki jih niso zanimali »estetični aspekti civilizacije«. Če bi jih, bi namreč uvideli njeno posebnost nasproti prejšnjim podobnim fenomenom. Nasprotno od Jaegerja je ugotavljal, da sta bili – primerjal je tri opise Zeusove ugrabitve

Evrope: Ovidovega iz *Preobrazb* (8 po Kr.), Angela Poliziana iz *Stanze per la giostra* (≈1475) in neznanega francoskega avtorja (»ubogega severnjaka«) iz *Ovide Moralisé* (≈1320) – antična in renesančna poezija »strastna in poetična«, srednjeveška pa »trezna, deskriptivna in dolgočasna« (Panofsky 1944: 204–5). Njegovo razlikovanje med obdobji, ki jih imenujem renesanse, je bilo trodelno:

- Karolinško in otonsko renesanso je označil za obdobji »zblizovanja« (*rapprochements*), ko naj bi bolj kot za »obuditev [...] v smislu vračanja k Antiki« (*reversion*) šlo za njeno »reševanje« (*recovery*). Če poenostavim, šlo je za enostavno »citiranje klasičnih konceptov«, ki jih avtorji dotičnih renesans niso mogli, niti si jih niso želeli »aktivirati« (prav tam: 213–19).
- Drugačni sta bili dve gibanji v 12. stoletju: »protorenesansa« in »protohumanizem«. Prvi izraz je Panofsky prevzel iz umetnostne zgodovine in se nanaša predvsem na revitalizacijo kiparstva in arhitekture, drugi pa je njegov in se bolj nanaša na nove oblike rokovanja z *auctoritas*, ki me bodo zanimala v nadaljevanju (prav tam: 215–16). V 12. stoletju naj bi prišlo do prvih »aktivacij« oz. »poigravanja« s potenciali antične dediščine, vendar še vedno v kontekstu srednjeveške (umetniške) forme, kar naj bi mdr. pričalo o ujetosti v srednjeveško pojmovanje časa.
- Tretja, prava »Renesansa« je, čeprav sta si zgornji »obuditvi« (*renascence*) različni tako z vidika ambicioznosti kot v izvedbi, izraziteje drugačna in pomembnejša od obeh, saj je bila »totalna in dokončna«, ne pa »omejena in transitorna«. Panofsky se je slikovito izrazil, da se »Renesansa« za razliko od starejših »obuditev« še vedno oglašča v mišljenju njegovega vznika taksija (prav tam: 223).

Podobno tipologijo je (v drugi polovici 20. stoletja) zagovarjal Gerhart Ladner, ki je izpostavil vitalističen in eshatološki značaj renesanse 12. stoletja, kar je razbiral iz praznovanj ljubezni in narave v *Carmini Burani* in trubadurski poeziji. Avtoritetne latinske avtorje naj bi se v tem obdobju obravnavalo, »kot da so še živi«. Ekskluzivna lastnost »Renesanse« naj bi torej bila, da se je stare vire *auctoritas* dejansko začelo dojemati kot relikte nekdanjih drugačnih časov, ki jih je treba prenesti v novo in drugačno zgodovinsko obdobje in umetnostni red (Ladner 1999: 9). Podobno shemo

je zagovarjal tudi David Quint, ki je sklepal, da sta bila sposobnost pozitivnega vrednotenja individualnih (umetniških) odstopanj od tradicije ter celo koncept »originalnosti« v svojih zgodnjih fazah pogojena s sposobnostjo posameznikov, da tradicijo »historizirajo«, tj. da umetniško delo postavijo v zgodovinski kontekst, kar pa je ekskluzivna značilnost »Renesanse« (Quint 1983: 5).

Ne glede na pravilnost pozicioniranja prehoda med transhistorično orientirano avtorsko kulturo in avtorsko kulturo, ki je že znala misliti zgodovinsko kontingenco, se ob pregledu literature zdi, da je ta razlika najboljše merilo, na podlagi katerega se spleta meriti premene v zgodovini avtorstva pred 18. stoletjem, ko lahko legitimneje govorimo o podobnosti z moderno oz. sodobno avtorsko kulturo. Kljub temu pa se glede na mojo identifikacijo problematičnosti intuitivnih asociativnih shem, povezanih s samoljubjem in samoodpovedovanjem ter prepričljivostjo Jaegrovega očrta modela MSV, zdi, da je izpostavitve 12. stoletja kot ključnega obdobja (vsaj) za razumevanje evolucije avtorstva bolj smiselna, saj razkraja problematično monolitnost srednjega veka. Obenem se bolj kot »Renesansa« ponuja kot obdobje, s pomočjo analize katerega bi lahko orisal predmoderni pojav, ki sem ga imenoval samovalorizacija, tj. tista vrsta (samo)atribucije literarnega besedila, ki zmotno spominja na moderno samopredstavljanje.

Za kaj je torej šlo pri renesansi 12. stoletja? Vztrajnost nekaterih zgodovinarjev pri zagovarjanju relevantnosti tega obdobja je osnovana na rekonstrukciji več pomembnih procesov. Govorimo lahko o nastanku najzgodnejših birokratskih centraliziranih držav (Haskins 1957: 3). Centralistična težnja srednjeveških oblastev je sicer izpričana tako za vladavino Merovingov kot Karolingov, posebej Karla Velikega, vendar ne bi bilo prenačljeno reči, da so nastavki iz zgodnjega srednjega veka kulminirali prav v 12. in 13. stoletju.³²

Za to obdobje sta izpričana izrazito hiter razvoj urbanih središč in nastanek novih oblik politične participacije, ki jih najboljše utelešajo italijanske mestne države. Čeprav še ne moremo govoriti o novi urbani kulturi, kot to velja za pozni srednji vek, sploh 15. stoletje, so mesta v 12. stoletju

32 Glede vprašanja, kako smiselno je poudarjanje centralističnih teženj kot najpomembnejšega strukturnega pečata zgodnesrednjeveških (frankovskih) tvorbo, sta se, če poenostavim, vzpostavili dve šoli. Raziskovalci, kot sta npr. Francois-Louis Ganshof in Warren Brown, so karolinško politiko razumeli predvsem skozi prizmo ogrožja centralnih administrativnih institucij, ki so bolj ali manj uspešno moderirale območja pod nadzorom velikih imperijev. Druga veja zgodovinarjev, med njimi predvsem Matthew Innes, pa se je (pristop se je v zgodovinopisju uveljavil šele v 90. letih) osredotočila na raziskovanje lokalnih centrov moči. Innes se je zgledoval predvsem po novih ugotovitvah v srednjeveški prosopografiji in regionalnih študijah (*Landesgeschichte*), ki so izpostavile lokalno in celo individualno naravo politične kulture v zgodnjem srednjem veku (Garipzanov 2008: 6–7).

začela resno konkurirati starejšim centrom akumulacije vednosti. Italijanske mestne države so financirale svoje izobraževalne institucije (najpogosteje sicer za lokalne juristične potrebe), vzdrževale lokalne arhive in sestavljale kronike (prav tam: 62).

Ustanavljanje novih meniških redov je botrovalo množenju komunikacijskih kanalov med nekoč bolj izoliranimi samostanskimi centri. Samostanom so se kot branilke vednosti poleg mest pridruževale katedralske šole, kasneje tudi univerze. Katedralske šole so funkcionirale kot posrednik med samostani in dvori, kar je poglobilo že v merovinški dobi naznanjujoče se razširitve vplivnega področja dvorne oblasti (Hen 2001: 21–33). Pomembna izobraževalna centra, vezana na katedrale, sta bila denimo v Chartresu in Orleansu, ki sta slovela po revitalizaciji latinskih klasikov, ter Rheimsu in Laonu, ki ju danes povezujemo z začetki sholastike (Haskins 1957: 47).

Razvile so se nove oblike religioznih praks, ki so personalizirale sakralno sfero, jo spremenile iz »elegije kozmičnega pričakovanja« v narativ »osebne pobožnosti«. Primer so npr. frančiškanske skupnosti v radikalnejših izvedbah. Privlačnost eremitskega gibanja, ki je v tem času doživelo opazen razcvet, je temeljila na gojenju ideala umika vaze ter samospoznanja, ki naj bi ga siceršnja dinamika med posameznikom in družbo zatirala (prav tam: 94). Pomnožile so se tudi »biografske oblike pisanja«, ki so izpostavile traagičnost posameznika, postavljenega pred izbire, ki mu jih je odredila družba (Suger, Peter Abelard, Otloh iz sv. Emmerana, Guibert iz Nogenta itd.) (Morris 1972: 79–80). Samostanska teologija je za razliko od »mestne«, ki je bila povezana z upi o vrnitvi prvotne cerkve (*ecclesia primitiva*), bolj kot ideal popolnosti družbene strukture poudarjala personalno zveličanje, o katerem je govora v Matejevem evangeliju. S tovrstnim nezaupanjem v odrešilno moč institucij naj bi se odpiral pogled na svet, ki je predvideval progresivno, v prihodnost gledajočo vizijo razvoja (Constable 1999: 55).

V bolj abstraktnem smislu lahko govorimo o začetkih nove forme racionalnosti. Alfred Crosby je v študiji *The Measure of Reality* (1997) orisal že dolgo obstoječ narativ o spremembi iz kvalitativnega v kvantitativno mišljenje. Sistem kvalitativnega mišljenja je poimenoval »častitljivi model«, sistem kvantitativnega pa »novi model«. Med letoma 1250 in 1350 oz. med 1275 in 1325 naj bi prišlo do radikalnih sprememb v načinu mišljenja Evropejcev. Pojavila sta se mehanična ura in top, začela sta se uporabljati perspektiva v slikarstvu in dvostavno knjigovodstvo v svetu trgovanja. Realnost se je počasi začela dojemati tudi in predvsem skozi pomagala abstraktnih enot. Nove navade v razmišljanju je Crosby razumel kot zasnovo za vzpostavitev modernega sveta (Crosby 1998).

Vsi ti fenomeni so bili tesno povezani z »ogromno ekspanzijo ali celo eksplozijo« povpraševanja po pisnih materialih. Trgovci, juristi, protobirokrati idr. so se začeli množično zanašati na sigurnost in trajnost pisane besede (Clanchy 1993: 37). Jacques Le Goff je sklepal, da so tovrsten napredek izzvali predvsem že omenjeni »samostanski delavci iz novih redov [...], urbani delavci v mestih tistega časa in nazadnje intelektualni delavci na univerzah«. Poudaril je tudi, da se je od 12. stoletja naprej začel poglobljati »razcep med bolj kot kdajkoli zaničevanim ročnim in intelektualnim delom« (Le Goff 1985: 15). Na spremembe v statusu tekstovnega gradiva je vplivala tudi razširitev intelektualnih obzorij, ki je sledila iz krščanske osvojitve islamskega Toleda leta 1085 in Saragosse leta 1118, kar je pripravilo teren za razbohotenje prevajalske dejavnosti, ali pa normanske osvojitve Sicilije in Južne Italije, ki je obnovila stik zahodnoevropske in grške kulture. Pomembna je bila tudi obnovljena diplomatska dejavnost političnih entitet, kot sta mesti Firence in Pisa (Haskins 1957: 94).

Množenje centrov akumulacije vednosti, množenje izobražencev in intenzivirano zanimanje za preteklost, združeno z injekcijo nove literature, ki jo je prinesel stik z arabsko kulturo, so privedli do krize klasične *auctoritas*. Odnos do avtoritetne moči klasičnih avtorjev in celo *Svetega pisma*, ki so sicer še vedno ohranjali absolutno veljavo, je bilo treba nasloviti nanovo. Kot bom pokazal, pa to ne pomeni, da je iz tega kriznega obdobja *auctoritas* glavo pomolil moderni individuum oz. da je literarna kultura, ki je bila dotlej urejena po principih *auctoritas*, te principe ovrgla.

2.1.2.2 Kriza *auctoritas*

Antična *auctoritas* je pomenila prepričljiv prikaz resnice na ravni retoričnih strategij. Cicero je *auctoritas* (v *Topica*) denimo obravnaval kot atribut »priče« (*auctor*), ki se ji bo verjelo na sodišču. V krščanskem kontekstu, npr. pri sv. Hieronimu, naj bi se termin začel nanašati na *Sveto pismo* kot verodostojno pričevanje o Božji veličini. Srednjeveški pomen se je tako razvil s premikom od ideje o prikazu ali *izgledu* k ideji o resnici kot taki (Ascoli 2011: 75–76). Antična *auctoritas* je bila v prvi vrsti kategorija, s pomočjo katere se je v srednjem veku mislilo vrzel med historičnimi posamezniki in metahistoričnimi tekstovnimi viri legitimnosti oz. vednosti. Teksti, ki so posedovali *auctoritas*, so veljali za vir neizpodbitnih resnic, saj so presegli omejitve neizbežno nepopolnih umrljivih posameznikov (prav tam: 45).³³

33 Prestiž teh dokumentov je temeljil tudi na jeziku, v katerem so bili napisani, saj naj bi bila latinščina strukturirana tako, da se upira kontaminaciji zgodovinske kontingenčnosti

Termin se je povezovalo z latinskimi glagoli »nastopati« (*agere*), »rasti« (*augere*) in »vezati« (*auieo*) ter grškim samostalnikom »avtoriteta« (*autentim*) (Minnis 2010: 10). Vsaka izmed teh etimoloških verig je označevala eno izmed možnih variant aplikacije splošnega urejevalnega principa, vezanega na *auctoritas*. Marie-Dominique Chenu je izpostavil tradicionalno opozicijo med *auctor* in *actor*, pri čemer slednji odgovarja izvoru iz *agere* in za razliko od prvega, ki predstavlja resnico kot tako, pomeni nekoga, ki obrtniško upravlja z različnimi resnicami. Tovrstnim razlikam odgovarjajo tudi komentarji frančiškanskega meniha sv. Bonaventure o akterjih pri »delanju knjig« (Dović 2005: 21). *Scriptor*, *compiler* in *commentator* so v njegovi tipologiji namreč ostro ločeni od *auctorja*, ki je bil za razliko od prvih treh postavljen v nezmotljivo brezčasno preteklost (Ascoli 2011: 81).

Glavne vire *auctoritas* lahko razdelimo v dve skupini. Na prvem mestu je bilo *Sveto pismo*. Božja avtoriteta, ki je po definiciji avtoriteta vseh avtoritet, je dala posebno avro evangelijem, v razmerju do katerih se je normiralo vse druge vrste vednosti, vse oblike govorjenja, pisanja in razmišljanja. Drugo skupino bi lahko poimenovali »šolski avtorji«. Sem spadajo tako pomembni interpreti *Svetega pisma* (*patres*) kot antični avtorji, ki so bili povezani s pojmi, kot sta *maiores* ali *loi palaioi* (Ziolkowski 2009: 434). Beseda *auctoritas* je v srednjem veku sicer označevala kakršnokoli jamčenje legitimnosti in prodajalec takega ali drugačnega blaga je bil *auctor* v odnosu do kupca, kar pomeni, da je moral odgovarjati za neokrnjenost svojih artiklov. Avtoritetni princip je bil najtemelnejši urejevalec mnogih družbenih domen: poetične, filozofske, »znanstvene«, teološke in institucionalne (Ascoli 2011: 45). Šlo je torej za zelo široko definirano legitimacijo ali avtorizacijo (*sic!*) kakršnegakoli delovanja.³⁴

V 12. stoletju je prišlo do krize v legitimacijski strukturi srednjeveškega izrekanja. *Auctoritas* se je znašla pod »transformativnim pristiskom« (prav tam: 10). Pospešeno in intenzivirano raziskovanje preteklosti, odkrivanje in produkcija novih tekstov ter posledično širjenje nabora možnih virov *auctoritas* je pripeljalo do živahne refleksije o veljavnosti starejših pogledov na klasike. V 12. stoletju se je začelo pogosteje navajati tekste iz-

(Ascoli 2011: 7).

34 Ziolkowski je poudaril, da je privilegiran dostop do *auctoritas* (za razliko od vojaške *potestas*) v srednjem veku imela Cerkev. Tu gre za precejšnjo posplošitev, saj je mnogo študij opozorilo, da je vladarski princip merovinške, sploh pa karolinške dinastije (ta ob svojem nastopu ni imela obsežne tradicije in se je na vse pretege trudila, da bi jo čim prej izgradila) temeljil tako na *potestas* kot *auctoritas*, torej ne zgolj na nasilju ali grožnji nasilja (*potestas*), temveč tudi na simbolnem jeziku legitimnosti (*auctoritas*). Takšno dožemanje te dvojice temelji na delu Hanne Arendt in Garizpanov se v distinkcije med normativnimi in deskriptivnimi koncepti avtoritete, čeprav so ga upravičeno motile, pač ni spuščal (Garizpanov 2008: 8–9).

obražencev, magistrov in doktorjev (*sententiae modernorum magistrorum, dicta magistrorum* ali *glossa magistralis*), ki so jih začele množično producirati nove izobraževalne institucije. To sicer ne pomeni, da so njihovi teksti posedovali enako velik *auctoritas* kot antični teksti in navajalo se jih je predvsem kot eno izmed argumentativnih izhodišč, ki jih ni bilo težko zavrniti ali nujno braniti. Roger Bacon, znan tudi kot Doctor Mirabilis, je v *Opus minus* v poznih 60. letih 13. stoletja že protestiral proti pretiranemu upoštevanju avtorjev, kot sta bila Aleksander iz Halesa (1185–1245) in Albert Veliki (≈1200–1280), za Tomaža Akvinskega pa so kot *antiqui* že veljali predstavniki generacije izobražencev, ki so (vse do 30. let 13. stoletja) delovali na pariški univerzi (Chenu 1964: 133–38).

Pomembno vlogo pri spreminjanju »literarnih vrednot« v visokem in poznem srednjem veku je imela sholastična eksegeza. Alastair Minnis je zgoraj orisani zdrs iz urejevalnega principa, ki je prioritiziral antične vire *auctoritas*, v princip, ki je vedno bolj resno obravnaval tudi mlajše, celo vernakularne prispevke h korpusu avtoritativnih del, imenoval *translatio auctoritatis*. Poudaril je, da so sholastične tehnike tekstne ekspozicije, ki so nekoč služile predvsem kot evaluacijske metode, vezane na antične tekste, v rokah nekaterih pesnikov začele igrati vlogo »možnih literarnih strategij«. To pomeni, da srednjeveške teorije avtorstva ne smemo razumeti kot »nekompleksne in ozko monolitne« ter da je sholastične ekspozicijske tehnike neprimerno obravnavati kot »rigidne interpretativne programe«, ki so hromili literarno inovacijo. Umetniki so jih namreč s pridom uporabljali, da so pisali satire najpogostejših žanrov ali pa so, kot v primeru *Libro de buen amor* Juana Ruiza, etično brezhiben narativ pomešali z lascivnim in izzivalnim narativom:

[V] rokah različnih avtorjev lahko posamezna zgodba dobi različne pomenske odtenke (kot je na primer očitno pri srednjeveškem manipuliranju eksempljev) in nekateri pisci so se omejevali z več semantičnimi omejitvami kot drugi [...]. Nekateri srednjeveški pesniki so kdaj razmišljali in pisali kot komentatorji, kdaj pa tudi ne [...]. Vsekakor sta bili etična utemeljitev in moralna razlaga poezije v poznem srednjem veku osrednjega pomena in vsak pomemben pesnik ju je jemal resno [...]. Toda *kako* so uokvirili poetični navdih in načrt, je bila stvar posameznega pesnika. Skratka, večina srednjeveških tekstov je bila pomensko pluralna, kar onemogoča interpretativni determinizem (Minnis 2010: xxxvi–xxxvii).³⁵

35 Velikokrat je bila poudarjena pomembna vloga srednjeveškega občinstva. Poleg Paula Zumthorja, ki sem ga omenjal v enem izmed prejšnjih podpoglavij, je ključni doprinos bralcev pri produciranju literarnega učinka že zelo zgodaj izpostavil tudi Leo Spitzer v študiji *Notes on the Poetic and the Empirical »I«* (1946). Srednjeveški »poetični jaz« naj bi bil

Peter Abelard, ena izmed osrednjih figur renesanse 12. stoletja, je vztrajal, da je treba »nedoslednosti, enostranske rešitve, polemične trditve [in] nenatančnosti«, h katerim je vodilo množenje virov *auctoritas*, reševati z dialektično metodo. Čeprav so bili *auctoritates* (predvsem v teološki argumentaciji) še vedno sprejeti kot nezanikljivi viri resnice, so se intelektualci 12. in 13. stoletja začeli zavedati, da je nujno potrebna intervencija »razuma« in da je treba – tako, da se jih interpretira in med seboj primerja (*exponere*) – razrešiti njihova morebitna neujemanja, popraviti interpretativne zdrse itd. (Chenu 1964: 144). V ta namen je Abelard v *Sic et Non* v 158 poglavij, vsako izmed njih zastavlja svoje vprašanje, razporedil na stotine navedkov cerkvenih očetov (predvsem sv. Avgušтина in Gregorja Velikega), s čimer naj bi se pokazale neskladnosti med njimi, bralec pa bi lahko prvič v celoti uzrl nepopačeno Resnico krščanske religije (Clanchy 1993: 30–31). Poleg tega so Abelarda za razliko od komentatorjev prejšnjih stoletij začele zanimati literarne aktivnosti »človeških avtorjev svetopisemskih tekstov, posebej njihove motivacije in retorična moč«. Po njegovem mnenju so bili »dobri nameni« teh avtorjev neposredno povezani z »literarnimi sredstvi«, ki so jih uporabljali, da te dobre namene vpišejo v tekst (Minnis 2010: 61). Michael Clanchy je komentiral, da je »protisloven odnos« do antične dediščine, »pritlikavcem« Abelardove generacije »dajal samozavest oziroma aroganco (odvisno od našega stališča), da so imeli koristi od napak velikanov« (Clanchy 1999: 30).³⁶

Jean Leclercq je kot pomemben element 12. stoletja označil diverzifikacijo teologije, tj. razdelitev na več teologij, ki jih je umestil v dve kate-

osvojen »biografskega nadzora«, ker je takratna publika vsako izpričanje individualnosti uvidela kot »reprezentacijo človeškega rodu«. Tako je Spitzer razumel tudi Dantejevo vlogo v *Božanski komediji*, kjer naj bi njegovo poetično persono bralci avtomatično interpretirali kot prikaz »človeške duše kot take«, kar pomeni, da je Dante ne glede na avtorske intence artistično povzema »temeljno prizadevanje vsakega kristjana«, da vzpostavi »personalen odnos« z Bogom (Spitzer 1946: 416–17). Vlogo publike (sicer specifično glede vernakularne tradicije) je zanimivo opredelil tudi Sebastian Sobecki v *Last Words* (2019). Kritiziral je interpretacije anonimnosti srednjeveških avtorjev kot nečesa, kar si je – bodisi zato, da bi se zaščitil pred preganjanjem, bodisi zato, da bi se pokoril mogočni *auctoritas* – izbral avtor. Anonimnost po mnenju Sobeckega tako ni bila preobleka, deiktično avtorstvo pa ne krinka. Primarni konzumenti teksta naj bi običajno vedeli, kdo je njegov dejanski avtor, vendar so ga, ker je bila njihova subjektivnost »sociocentrična«, »porozna« in odvisna od »začaranega okolja«, razumeli kot neodtujljiv del teksta samega (Sobecki 2019: 6–9).

- 36 Dober ugovor ideji o intelektualni pokornosti srednjega veka je ideja o »dialektiku kot bojevniku« oz. »zavojevalcu«, ki se je že v 12. stoletju razvila v topos (Marenbon 2004: 48). Kar se tiče (zelo zgodnjih) nenavadnih povezovanj individualizma in srednjega veka, ki zavračajo »črnelegendno shemo«, je smiselno omeniti tudi Carla Neumanna, ki je v članku *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur* (1903) ugotavljal, da ima »pravi moderni individualizem korenine v moči in realizmu barbarov ter v krščanskem srednjem veku«, ali pa Dietricha Schäferja, ki je v *Zur Beurteilung des Wormser Konkordats* (1905) trdil, da je bil srednji vek »čas najizrazitejše individualnosti in neodvisnih osebnosti« (Thorndike 1943: 71).

goriji: »monastično« in »sholastično«. V Haskinskovem času se je vse te nove teologije umeščalo v t. i. »protosholastiko« oz. »zgodnjo sholastiko«. Leclercqova razdelitev na neki način še bolj poudarja prelomnost 12. stoletja, saj »teologija podeželja«, ki naj bi se razvila v samostanih, priča o personalizaciji intelektualne sfere, »teologija mesta« oz. »spekulativna« ali »teoretična« teologija, predstavnik katere je bil Abelard, pa velja za poganjalo sprememb v odnosu do *auctoritas* (Leclercq 1999: 77–80).

Producenti literarnega diskurza v 12. in 13. stoletju so se začeli razumeti kot nova vrsta subjektov: kot *moderni* (Gössmann 1974). Kot prvi uporabnik besede *modernus* se običajno navaja Magnus Avrelij Kasiodor (≈487–580), ki je Kvita Avrelija Simaha opisal kot »zavednega imitatorja starega in plemenitega izumitelja novega« (*antiquorum dilligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor*), zaradi česar lahko domnevamo, da zametki kompleksnega dualističnega odnosa do avtoritetnih principov obstajajo že v 6. stoletju, in odstopa v obe meri, torej bodisi v pretirano vero v absolutno legitimnost starih avtorjev na račun novih bodisi novih na račun starih, lahko detektiramo skozi celotno srednjeveško obdobje. Avtorji karolinške renesanse (sinonim za to obdobje je *renovatio*) so se denimo razumeli kot del »moderne dobe« (*saeculum modernum*) in so do antičnih avtorjev gojili presenetljivo kritičen odnos. Staremu svetu, za katerega je po njihovem mnenju prišel čas, da se umakne novemu, so priklučili eklesiastične učitelje (*veteres patres*) 6. in 7. stoletja. Karel Veliki je postal *Novus David*, Aachen pa *Novae Athenae* (Engelbrecht 2015: 245).³⁷

Kasiodorjeva harmonična združitev starega in novega je bila sicer lahko še enostavna v svoji intenci in neproblematična v oziru na intelektualno klimo njegovega časa. Vse to se je v 12. stoletju spremenilo. Avtoritativni kanon je bil kljub omenjenim renovacijskim ambicijam karolinške dobe v 11. stoletju sestavljen skoraj izključno iz antičnih tekstov. V 12. stoletju, ko se je med vire *auctoritas* začelo dodajati klasike sekularne literature, posebej pa pesnike, se je postopek citiranja pogosto ironiziral, kar pomeni, da so se avtorji sklicevali na fiktivne avtoritete ali se nanašali na tekste in v nasprotju s starejšo tradicijo niso precizirali, za kateri del vira gre.³⁸

37 Za podrobno analizo sumničavosti glede uporabe poganskih avtorjev, ki naj bi se začela umikati v 9. stoletju, glej: Teeuwen 2013. Avtorica prikazuje zanimivo protislovje med deklarativno nujnostjo študija antičnih poganskih avtorjev – kot primer uporablja predvsem neoplatonističen enciklopedičen tekst Marcijana Kapele iz 5. stoletja *De nuptiis Philologiae et Mercurii* – in zadržki glede njihove kontroverzne poganskosti. Komentarji poganskih del so v 9. stoletju po njenem mnenju nihali med fascinacijo in opozorili o njihovi »zlohotnosti« (*mendax in mendacissimus*), »napačnosti« (*falsus*) ali »pretiravanju« (*fabella*) (prav tam: 67).

38 Leo Spitzer je na primeru *Espurgatoire S. Patrice* pesnice Marie de France iz 13. stoletja ugotavljal, da je mnogo srednjeveških (francoskih) avtorjev svoje vire navajalo preprosto z

Renesanso 12. stoletja sta torej zaznamovali simultanost globoke vere v *auctoritas* in pripravljenost, da se skupina *auctores* razširi oz. da se avtoritetni princip reducira na retorični obrazec. Šlo je za izrazito konservativen poskus, da se utrdijo temeljne ideološke kategorije, ki pa se je iztekel v radikalno transfiguracijo teh kategorij (Ascoli 2011: 11). Lahko bi rekli, da je avtor 12. stoletja pisal »znotraj« in »proti« sistemu *auctoritas* (Kimmelman 1996: 33).

Pomemben dodatek orisu sprememb v srednjeveškem simbolnem redu je, da se kriza *auctoritas* ni iztekla v vznik individualnosti, temveč v legitimizacijo zgodovinske kontingence. Primer Danteja, čigar avtorske strategije obravnavam v nadaljevanju, kaže, kako njegovi samovalorizacijski postopki kvalitativno niso podobni modernim samopredstavitvenim strategijam in na njih spominjajo predvsem zato, ker je Danteju (upravičeno) pripisana velikopoteznost, povezana z narcisoidnostjo oz. samoljubjem, ki sta zmotno asociativno pripeti intuitivni definiciji modernega avtorskega koncepta.

2.1.2.3 Dante in individualna vključitev v neindividualni sistem

V tem podpoglavju me zanima fenomen srednjeveške »fikcijske samovključitve«, ki ga je Burt Kimmelman razumel kot eno izmed značilnosti srednjeveške avtorske kulture, ki anticipirajo »moderno literarno persono«. Pri fikcijski samovključitvi naj ne bi šlo za anagramsko ali drugače zakrito »podpisovanje«, kot so ga pogosto praticirali srednjeveški avtorji (Kimmelman 1996: 2). Ni šlo torej zgolj za vprašanje pripisovanja teksta avtorju iz mesa in krvi, temveč za kompleksno diskusijo o eksistencialnem položaju literarnega ustvarjalca v srednjeveškem svetu. Ugotavljal bom, kako je bil srednjeveški avtor lahko po eni strani absolutno potopljen v simbolni svet srednjega veka, v katerem naj ne bi bilo mogoče misliti avtorske individualnosti, po drugi pa je takšno strukturo presegel in se znotraj njenih pravil in celo zaradi njih, v želji, da bi jih v novih okoliščinah dosledneje spoštoval, vzpostavil kot figura, ki spominja na modernega avtorja.

V nasprotju z interpretacijami, ki izbrane avtorje poznega srednjega veka dojemajo kot grešnike zoper omejujoče principe srednjeveškega avtorstva, predlagam, da volja za literarno samouveljavitev vedno izide iz vsakokratnih sistemov atribucije besedil in ne nastopa kot njim zunanja rušilna sila. Rojstvo individualnosti, rojstvo modernega avtorskega koncepta, renesančnega »samooblikovanja« itd. torej niso točke, na katerih je druž-

oznako »li livre«, in zapisal, da identifikacija »vira Vira« ni bila več potrebna (Spitzer 1946: 415).

bena cenzura tako rekoč popustila in dovolila posamezniku, ki je bil pred tem podjarmljen, da se avtonomno izrazi, temveč primarno iz teh ideologij samih izhajajoče oblike izražanja. Te nove oblike so bile pogosto rezultat konservativnih poskusov reaktualizacije starih principov, na podlagi katerih so se iznajditelji teh domnevno prevratniških avtorskih postopkov prebili do izrekovalnih pozicij, ki so jim omogočale, da njihove besede učinkovito dosežejo sodobnike. Srednjeveški avtorji niso stremeli k originalnosti, vsekakor pa so bili obsedeni z idejo, da je treba jezik »preoblikovati«, ga izpopolniti, v zadnji instanci celo spremeniti »tekstovno naravo podedovane tradicije«. Tradicijo so želeli razumeti in predstaviti na način, ki še ni obstajal. Niso je želeli obravnavati bolj *originalno*, temveč še bolj *zvesto*, kot je to storil kdorkoli prej (prav tam: 20).

Martin Eisner je v inovativni filološki analizi dokumenta *Codex Chigi*, Boccaccievega rokopisnega projekta, tega avtorja prikazal kot »odločilno figuro pri kanonizaciji drugih zgodnjih v italijanščini pišočih avtorjev, ki so naredili prelom s tradicijo tekstov v latinščini« (Eisner 2013: 3–4). Boccaccio naj bi za razliko od Danteja in Petrarke, ki sta samovalorizacijske postopke izvršila – prvi tako, da je »univerzaliziral svoje literarno poslanstvo«, drugi pa tako, da ga je poskusil uvrstiti neposredno v antiko s pomočjo antagonizmov s sodobnostjo – uporabljal kompleksne »filološke strategije« in poskusil »izgraditi svojo idejo kulturnega preporoda«, ki ne temelji zgolj na ponovnem odkritju in potrditvi antike ali univerzalizaciji svojega pesniškega statusa, temveč na eksplicitnem trudu za kanonizacijo in institucionalizacijo sodobne literature v italijanščini (prav tam: 50).

Albert Ascoli je ugotavljal, da je za razliko od Boccaccia in Petrarke Dantejev način, kako je postal del avtoritetne sfere, ki naj bi jo z *Božansko komedijo* zgolj počastil in zvesto prenesel naprej, veliko bolj neekspliciten, kot se zdi, in da ne gre zgolj za »univerzalizacijo« literarnega poslanstva. To pomeni, da je veliko bolje integriran ali celo skrit v imperative čaščenja *auctoritas*, čeprav gre »morda za najbolj samozavedajočo se 'avtoritativno' kulturno figuro v Zahodnem kanonu«, osebo, na katero je pripetega največ »kulturnega kapitala« in ki naj bi po mnenju večine literarnih zgodovinarjev anticipirala »moderne pojme personaliziranega, kreativnega avtorstva ter fenomen 'renesančnega samooblikovanja'« (Ascoli 2011: 1).

Čeprav se oddaljujem od interpretacije Dantejeve tekstovne inovativnosti kot nekakšne praižvedbe modernih avtorskih praks, gotovo velja, da je Dantejev primer izredno nenavaden in se umestitvi v srednjeveški simbolni red, kot ga določa model MSV, najvztrajneje izmika. Nikakor ni samoumevno, da je bila *Božanska komedija* kmalu po Dantejevi smrti, morda

pa celo za časa njegovega življenja, obče prepoznana kot kanonska klasika, vredna »vere« in »spoštovanja«, ki sicer pritiče zgolj metahistoričnim avtoritetam. Bil je posvetna figura v svetu, ki so ga kulturno še vedno dominirali kleriki, bil je podmladek družine, ki je bila pozicionirana na robu aristokracije, in brez javne funkcije, ki bi njegovi literaturi dala legitimnost (omembe vredna je zgolj dvomesečna napotitev na položaj priorja leta 1301). Poleg vsega tega je z izbiro italijanščine kot izraznega sredstva avtomatično izstopil iz občestva »intrinzično avtoritativne« latinščine (prav tam: 9).

Dante pa kljub temu ni bil kontroverzen revolucionar in je vsekakor veroval v simbolne hierarhije, ki sta jih recepcija njegovega dela in njegov (pre)nagli dvig v sfero *auctoritas* na videz postavila na laž. Preštevna analiza kaže, da je, če upoštevamo njegov celostni opus, besedo *auctor* in *auctoritas* ter njune derivate uporabil 117-krat (dodamo lahko še 5 omemb, če upoštevamo etimona *autentin* in *avieo*). Ko je uporabljal te termine, se je nanašal na naslednje kulturne domene (razvrščene so po pogostnosti):

- institucionalne avtoritete, predvsem posvetno avtoriteto cesarja in spiritualno avtoriteto papeža,
- kanonske klasične avtorje, predvsem filozofe in pesnike (izstopata Aristotel in Vergil),
- poetično avtorstvo kot abstrakcijo,
- Boga kot absolutnega avtorja in avtoriteto – ter iz tega naslova izvirajoče avtoritete Svetega pisma in cerkvenih očetov,
- v povezavi z lastno osebo je te besede uporabil zgolj dvakrat (prav tam: 8–9).

Razlog, zakaj je Danteju uspelo »izigrati« srednjeveški literarni vrednostni sistem v svoj prid, tiči v kompleksnih strategijah, ki bazirajo na tekstu. Ena izmed njih je, tako Ascoli, sopostavljanje različnih vrst *auctoritas*, izhajajočih iz že omenjenih etimologij, ki so: latinski glagoli »nastopati« (*agere*), »rasti« (*augere*) in »vezati« (*auieo*) ter grški samostalnik »avtoriteta« (*autentin*). Ker je »združil in zmešal« več različic *auctoritas*, jih je spremenil in sebe lociral kot njihov glavni sintezni princip (prav tam: 20).

Ascoli je v analizo Dantejevega vzpona v sfero *auctoritates* vključil tudi tekste, ki so nastali pred *Božansko komedijo* – politični traktat *Monarchia*,

zbirko *La Vita Nuova*, dignifikacijo italijanščine *De Vulgari Eloquentia* in enciklopedični *Convivio* – kjer naj bi Dante vzpostavil heterogeni sistem različnih in med seboj nespravljljivih samovalorizacijskih poskusov, ki so ravno zaradi medsebojne nespravljljivosti omogočili, da je *Božanska komedija*, ker jih je neproblematično združila, v sistemu *auctoritas* izpadla kot navidezna anomalija, kot uspešen dvig nad zgodovinsko kontingenco (prav tam: 219–220).

Kot primer tekstovne narave samovalorizacijskih postopkov lahko vzamemo *Convivio*, ki ga je Ascoli označil za »najbolj detajlno obravnavo poetične avtoritetnosti« pri Danteju, saj se je pesnik v tem tekstu sistematično lotil celotne latinske filozofske tradicije (prav tam: 70). Ta popis možnega »razpona vernakularnih ekspresivnih form« naj bi rezultiral v povezavi Danteja zgolj z eno izmed njih, s tragičnim *canzone*:

V zadnjem delu [*Convivio*] vsebuje zgolj tiste dele izhodiščnega načrta, ki se neposredno tičejo Dantejeve osebne izkušnje vernakularnega pesnika – izpuščeno je vse, kar naj bi bilo vključeno zavoljo poučevanja *drugih* (prav tam: 222).

Povzemajoč starejše interpretacije »ekonomije« *Komedije* je Ascoli ugotavljal, da se je Dante na začetku pesmi še pazljivo nanašal na *auctores* – npr. ko se v *Inferno* (Canto 4) sreča z velikimi antičnimi avtoritetami – blizu konca pa se je začel posvečati »višji avtoriteti« človeških avtorjev svetopisemskih tekstov in »glasu resničnega Avtorja« (Boga). Zaradi razmaka med prvo počastitvijo antičnih *auctores* in končnim slavljenjem svetopisemskih avtorjev in Boga, ki se dogodi na vrhuncu Dantejevega uspešno opravljenega doktrinalnega preverjanja s strani apostolov, naj bi *Komedija* srednjeveškega bralca napeljevala k ugotovitvi, da Dante sedaj poseduje avtoriteto, primerljivo s »preroki in apostoli«, in je opran »madeža« zgodovinske kontingence (prav tam: 13–14). Dante je vzporednice med seboj in antičnimi avtorji spretno vzpostavljala tudi v Canto 2, kjer naj bi z zatrjevanjem, da ni podoben Pavlu, tako rekoč prisilil bralca, da ju dojema kot pripadnika istega metahistoričnega občestva (Benfell 1997: 92).

Dante je eventualno lahko vzpostavil svojo literarno identiteto kot *poeta*, ki je zasedla isto strukturno mesto kot *auctor* oz. *autore*. Beseda *poeta* se prvič pojavi v Vergilovem samoopisu na začetku *Komedije* in se nato vztrajno nanaša na Vergila, enkrat na Homerja, dvakrat na pesnike kot take, enkrat v še enem samoopisu, tokrat pesnika Stacija, in zadnjič Vergila in Stacija skupaj:

Končno jo je (zgolj enkrat samkrat) uporabil Dante sam, kar pa ima očitne teleološke in tipološke implikacije: *Virgilia* kot *autore* namomesti Bog; kot *poeta* mu sledi Dante [...] *poeta* je beseda, ki jo

pesnik sme uporabiti pri opisu sebe, status avtorja (*autore*) pa mora bralstvo pesniku dodeliti retrospektivno. Ne glede na implicitno kritiko uporabe slednje za opis človeških piscev, ki jo lahko zaznamo tekom doktrinalnega izpraševanja, se zdi [...], da je Dante pričakoval, da bo zaradi tega teksta obravnavan in tituliran kot klasični in biblični avtorji, kar se je dejansko zgodilo v vsakem komentarju iz 14. stoletja (Ascoli 2011: 401–2).

Čeprav ne morem povzeti vseh kompleksnosti Ascolijeve analize Dantejevih tekstovnih postopkov bližanja sferi *auctoritates*, lahko ugotovim, da je glavna tenzija srednjeveške avtorske kulture celo na njenih skrajnih koncih ostajala med idejo metahistorične Resnice in zgodovinske kontingence. Dante je bil po eni strani megalomanski in stremuški, po drugi pa izrazito konservativen. Iz opisanega sledita dva sklepa. Prvi je, da srednjeveškim avtorjem vsekakor lahko pripišemo samoljubje v smislu megalomanskosti, častihlepja in velikopoteznosti, drugi je, da so se vse te energije lahko izrazile na relaciji med nadčasno *auctoritas* in legitimacijo zgodovinske kontingence, kar pomeni, da je srednji vek sam vseboval *svojo* antinomijo, ki jo je nemogoče reducirati na modelen obrazec o splošni pokornosti srednjeveškega (literarnega) temperamenta.

Revolucionarna dejanja v kontekstu srednjeveškega avtorskega reda torej niso bila tista, ki so razgaljala posameznika, temveč tista, ki so se uspešno dvigala na raven virov *auctoritas*. Na podlagi tega menim, da je tudi avtorska kultura Renesanse še vedno funkcionirala na istem temelju, saj njeni vrhovi niso revolucionarni zato, ker so avtorji premagali srednjeveške samoodpovedovalne zadržke, temveč ker so preigrali različne koncepcije zgodovinskega časa. Avtorska kultura, ki je izšla iz 18. in 19. stoletja, tako ni nova oz. prelomna, ker bi pomenila prehod iz absolutne kolektivnosti v absolutno individualnost v smislu, da se je požvižgala na kolektivne evaluacijske matrice, temveč zato, ker novosti tega obdobja ne moremo (več) razumeti kot afirmacijo zgodovinske kontingence.

2.1.3 Teološka narava modernega avtorstva

Martha Woodmansee je v monografiji *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (1994) skušala revitalizirati za zgodovino estetike pomembnega misleca, ki naj bi – pet let, preden je Kant objavil *Kritiko razsodne moči* – prvi nedvoumno in sistematično očrtal »moderno koncepcijo umetnosti«. Karl Philipp Moritz je v članku *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, ki ga je objavil leta 1785 v *Berlinische*

Monatsschrift, ugotavljal, da so umetniška dela »samozadostne totalitete«, ki obstajajo izključno zato, da lahko uživamo v njihovih »internih atributih, neodvisno od vseh eksternih odnosov ali posledic«, za katere so morda odgovorna (Woodmansee 1994: 11).

Woodmansee je sledila seriji »namernih zmotnih branj« Batteuxovega traktata *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), ki naj bi botrovala Moritzovi ubeseditvi samonanašalne smotrnosti umetniškega dela. Ena izmed pomembnejših etap v tem procesu je bil prispevek Mosesa Mendelssohna, ki je Batteuxove postulate o užitku občinstva, ki naj bi bil glavni cilj umetniškega ustvarjanja – v eseju *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, objavljenem leta 1757 v *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* – razširil v splošno teorijo umetnosti, temelječo na njeni zmožnosti, da evocira bralčeve oz. gledalčeve strasti. Njegov največji prispevek k tej niti zgodovine estetike je bila odločna zavrnitev Batteuxove teze, da je glavna značilnost prave umetnosti njena zmožnost imitacije. Kar naj bi po Mendelssohnovem mnenju umetnosti omogočalo, da vzbuja strasti, namreč ni njena zmožnost imitacije in reinterpretacije narave, temveč njena »popolnost«, harmoničen soobstoj posameznih gradnikov umetniškega dela, lastnost, ki ji pravimo lepota. Ta nadgradnja Batteuxovih teoretskih nastavkov je pomembna, ker naj bi Moritzu, Mendelssohnovemu učencu, ki mu je celo posvetil svoj Versuch, omogočila, da je zavrnil starejše poudarke na imitacijskem principu, nato pa zavrnil tudi idejo o popolnosti kot vzbujevalki strasti.

Kar se tiče teme pričujoče študije, je najbolj zanimivo, da Woodmansee v tem manevru, tj. Moritzovi kontrafakturi sklepov svojega mentorja, ni ugledala filozofskih izvorov, temveč je predlagala, da ta preobrat, sploh pa končni obrat stran od dojemanja lepote kot vzbujevalke opazovalčevega odziva, izhaja iz njegove religiozne vzgoje, ki je

kot nujen pogoj čiste popolnosti Božanstva predvidevala njegovo absolutno samozadostnost oz. neodvisnost od česarkoli zunaj Nje-ga. Ko Moritz opaza, da lep predmet »ne obstaja zavaljo popolnosti česarkoli drugega razen zavaljo svoje lastne notranje popolnosti«, preprosto aplicira bistveno lastnost Božanstva na umetniško delo (prav tam: 18–19).

Moritz je kot odnos, ustrezen za motrenje umetnosti, dojemal »nesebični užitek«, ta imperativ pa je bil integralen del nemškega pietizma. V avtobiografskem romanu *Anton Reiser*, ki je izšel isto leto kot Versuch, je še ne tridesetletni filozof o pietistih pomenljivo zapisal tole:

Ukvarjajo se s [...] popolno opustitvijo jaza in vstopom v blaženo stanje nič, s tistim popolnim iztrebljenjem vsega tako imenovanega *samosvojstva* [*Eigenheit*] ali *ljubezni do sebe* [*Eigenliebe*] in popolnoma nezainteresirano [*uninteressierte*] ljubeznijo do Boga, v katero se, če naj bo čista, ne sme vmešati niti najmanjša iskrica samoljubja. Iz tega izhaja popolna blažena spokojnost, ki je najvišji cilj vseh teh prizadevanj (prav tam: 19).

Kot je izpostavila Woodmansee in na kar opozarjam s svojo tematizacijo intuitivnih asociacij, je »povzdignjenje vloge umetnosti«, kot je izpričano v Moritzovem *članku*, običajno pripisano sekularizaciji, zadnjim fazam »erozije dokse«, ki se je začela z renesanso. Tako je običajno interpretiran tudi Kantov doprinos k vzpostavitvi modernih sistemov umetnosti. Na Moritzovem primeru pa lahko uvidimo, da je v svojih izvorih »teorija umetnostne avtonomije« (lahko) imanentno teološka oz. celo, da je ta teorija, čeprav na videz dokončno odrezana od krščanskih izvorov, »zgolj razsejlena teologija« (*displaced theology*) in da kot ključni element modernega odnosa do umetnosti (lahko) dopušča samoodpovedovanje (prav tam: 20).

2. 1. 3. 1 Dvournost ljubezni do sebe v krščanski teologiji in moralni filozofiji

Literarno ustvarjanje je v »krščanskem teološkem kontekstu, na katerem temeljijo zahodna razpravljanja o tej ideji«, običajno definirano kot produkcija nečesa novega oz. dodatnega (*ad extra*) iz ničesar (*ex nihilo*) (Gracia 2002: 169). Originalnost je zato v svojem bistvu religiozni koncept (Saint-Amour 2003: 11).

V slovenskem prostoru, kjer je tekstov, ki bi se eksplicitno ukvarjali z zgodovino avtorstva, malo, lahko za ponazoritveni vzorec globinske povezanosti krščanske teologije in idej o literarnem avtorstvu vzamemo npr. projekt iz leta 2009, posebno številko revije *Primerjalna književnost* z naslovom *Avtor: kdo ali kaj piše literaturo?* Opazimo lahko, da je izmed trinajstih prispevkov, če ne štejemo predgovora urednice Vanese Matajč, kar pet takih, ki na več mestih aludirajo na teologijo.³⁹

Ugotavljal sem, da so intuitivne asociacije modernega avtorstva in narcisoidnosti ter predmodernega avtorstva in skromnosti komplementarne literarnozgodovinskim predsodkom o srednjem veku ter da jih lahko vzporejamo tudi s predstavo o rojstvu moderne estetike, ki obrat k zagovoru avtonomije umetnosti simplicistično povezuje s končnimi fazami procesa postsrednjeveške sekularizacije. V nadaljevanju tem zgodovinskim intui-

39 Glej: Talvet, Kumerdej, Novak, Dović, Hart.

jam pridružujem še intuicijo o absolutni demonizaciji kategorij, ki jih običajno povezujemo z narcisoidnostjo, v krščanski teološki in filozofski tradiciji, na katerih naj bi temeljil srednjeveški samoopovedovalni avtorski red.

Metamorfoza konceptov avtorstva je tako kot skoraj vsak družbeni proces v poznoantični in postantični evropski zgodovini tesno povezana s krščanstvom. Ta povezava pa je izrazito močna, ker sta samoljubje in samoopovedovanje izredno široka pojma in kot taka tudi tematski osišči krščanske teologije in moralne filozofije. Sistematična refleksija o teh temah je v krščanskem kontekstu zato izredno težka. V nadaljevanju se osredotočam na tiste kategorije, ki jih intuitivno vzporejamo z narcisoidnostjo. Imenujem jih kategorije samoljubja. Te so napuh (*superbia*), nečimrnost (*vanitas*), samoljubje (*amor sui*) in (starejša kategorija) častihlepje (*vana gloria*).

V etimološke preмене, podrobnejšo kategorizacijo ali kompleksna preigravanja teoloških argumentov se ne spuščam, temveč bom zgolj opozarjam na dve možnosti orisa pomembnosti in funkcije teh kategorij v krščanski teološki in filozofski tradiciji. Prva možnost je, da izpostavimo tiste tekste oz. dele tekstov, ki reflektirajo moralno spornost kategorij samoljubja (predvsem z vidika naglavnih grehov), druga možnost je, da poudarimo nekonsistentnost krščanskih mislecev pri obravnavi kategorij samoljubja, izpostavimo intelektualne dolgove evdajmonizmu ter interpretacije samoljubja kot pomembnega gradnika krščanskega razumevanja ljubezni do Boga in Drugega.

2.1.3.1.1 Konvencionalne interpretacije kategorij samoljubja

Intuicija o vseprežemajočem odporu do samoljubja na ravni krščanstva v veliki meri temelji na odnosu do napuha, greha presežne ljubezni do samega sebe, ki je bil običajno umeščen na čelo naglavnih grehov. Prvi takšen seznam (naglavnih grehov) naj bi nastal v sklopu apokrifnega teksta *Testamenta XII Patriarcharum (Testamenti dvanajstih patriarhov)*⁴⁰ iz zadnjega desetletja 2. stoletja pred Kristusom (Dyson 2006: 10). Naslednji, bolj relevantnejši komentator, ki je izpostavil posebno skupino (osmih) grehov, je bil Evagrij Pontski (345–399). Njegovo dediščino je nadaljeval učenec Janez Kasijan (360–435), ki je seznam tudi prvi sistematiziral (požrešnost, poželenje, pohlep, jeza, mrakobnost, lenoba, častihlepje, napuh) in izpostavil unikatnost zadnjih dveh:

40 Navajam eno izmed latinskih različic naslova, ker je tekst v tej obliki (v 13. stoletju) najbolj uspešno zaokrožil po Evropi (de Jonge 1991: 119–20). V zahodno tradicijo ga je vključil šele škof Robert Grosseteste, ki je tekst prevedel iz grščine. Grška različica naj bi bila prevod hebrejskega originala, naslov v takšni obliki (ki omenja 12 patriarhov) pa precej mlajša stvaritev bizantinskih pisarjev (Bickerman 1950: 246).

Toda preostali napaki, ošabnost in napuh, sta med seboj povezani na podoben način, kot so med seboj povezane druge, o katerih smo govorili. Rast ene izmed njiju je namreč izhodišče rasti druge (odvečno častihlepje vodi v napuh); vendar pa sta popolnoma drugačni od ostalih šestih in zato ne spadata v isto kategorijo, saj ne samo, da ni priložnosti, da bi izšle iz njih, ampak so dejansko vzbujene na popolnoma drugačen način. Kajti, ko izkoreninimo druge, ti dve napaki prosperirata, iz smrti ostalih se poženeta naprej in postaneta močnejši: in zato smo k tema dvema napakama nagnjeni na povsem drugačen način (Cassian 2007: 257, v Timpe in Tognazzini 2017: 217–18).

Sploh napuh, »uničevalec vrednot«, naj bi za razliko od častihlepja impliciral »uzurpacijo« božje vloge absolutnega arbitra dobrega in slabega, o čemer priča Jezusova tretja skušnjava v puščavi, opisana v Matejevem evangeliju. Častihlepje je, sodeč po Kasianu, drugačen greh, saj vključuje presežno željo po pripoznavi častnosti in je lahko pod nekimi pogoji celo koristen:

Z enega vidika pa je častihlepje uporabna reč za začetnike. S tem mislim na tiste, ki imajo še vedno težave z mesenimi grehi, kot na primer, če so, ko jih je mučil duh nečistovanja, razmišljali o dostojanstvu duhovništva ali o ugledu med ljudmi, zaradi katerih bi veljali za svete in brezmadežne: in tako s takšnimi pomisleki odbijajo nečiste namige pohote, saj jih imajo za nizke in nevredne svojega položaja in ugleda; in tako z manjšim zlom premagajo večjega (Cassian 2007: 257, prav tam: 218).

Teologa Timpe in Tognazzini sta kot del tradicionalne verige avtorjev, na tekstih katerih temelji splošna predstava o kategorijah samoljubja, izpostavila še sv. Avgušтина (354–430), ki je napuh, ki ga je dojemal kot posledico upora proti božji suverenosti, razumel kot osrednjo diskvalifikacijo za človekovo uvrstitev v sfero »Božje države«. Podobno sta obravnavala tudi tekst papeža Gregorja Velikega (540–604) *Moralia, sive Expositio in Job (Moralna razlaga Jobove knjige)*, kjer je napuh označen za »poglavarja hudičeve vojske« in ponazorjen s štirimi tipi grešnikov:

Nekateri ljudje menijo, da so vzrok svojih dosežkov in talentov. Drugi, čeprav priznavajo, da so te lastnosti prejeli od Boga, verjamejo, da si jih zaslužijo. Potem so tu še tisti, ki se ponašajo z lastnostmi, ki jih sploh nimajo. Četrta skupina prezira tiste, ki jim manjkajo kvalitete, ki jo imajo sami – s tem želijo opozoriti na svojo edinstvenost (prav tam: 218).⁴¹

41 Gregor je še vedno razlikoval med *vana gloria* in *superbia* (Dyson 2006: 10).

Glede te linije srednjeveške obravnave napuha je poveden tudi v srednjem veku zelo pogosto citirani »fenomenološki opis« prevzetnega človeka izpod peresa Bernarda iz Clairvauxa (1153–1216) v traktatu *De gradibus humilitatis et superbiae* (*O stopnjah ponižnosti in napuha*):

Če ne more govoriti, se zdi, da se bo razpočil [...]. Lačen in žejen je poslušalec, pred katerimi se lahko hvali s svojimi nečimrnostmi, katerim lahko izpove vsa svoja čustva in ki bodo vedeli za njegov blag značaj in veličino [...]. Mnenja se krešejo, odzvanjajo mogočne besede. Prekinja spraševalca in odgovarja tistemu, ki ne sprašuje. Sam postavlja vprašanja, sam na njih odgovarja [...]. Ni mu mar, da bi te česa naučil ali da bi se česa naučil od tebe, pomembno mu je, da ve, da veš, da ve (Bernard 1940, v Boyd 2014: 243).

Kršćanstvo naj bi, sodeč po takšnem branju, ki kot središčni motiv te religije razume napuh, skozi stoletja povečini usmerjal splošen odpor do kakršnekoli oblike ljubezni do sebe. Tudi še najbolj popularni teološki teksti 19. in prve polovice 20. stoletja so napuh postavljali na čelo sedmih smrtnih grehov, njih pa na osrednje mesto v svoji apologetiki. Med vplivnejšimi sta bili denimo *Sin and its Consequences* Henrya Edwarda (1874) in *Mere Christianity* C. S. Lewisa (1952), knjiga, ki je povzela popularno serijo radijskih oddaj, ki so jih v Veliki Britaniji predvajali med drugo svetovno vojno. Edward je napuh slikovito označil za »golazen v duši« ter »črva smrti« (Edward 1874: 87), Lewis pa ga je razumel kot »središče« krščanskega moralnega nauka, »Bogu sovražno stanje duha« in ugotavljal, da je »napuh glavni vzrok bede v vsakem narodu in vsaki družini, odkar obstaja svet« (Lewis 2012: 67–68).

2.1.3.1.2 Moralno sprejemljivo samoljubje

Relevanten oris vplivnosti zgoraj orisanega tipa branja krščanske tradicije, tj. tistega, ki je izpostavil privilegirano mesto napuha v hierarhijah greha, in analiza njegovega (sodobnega) soočenja z intelektualnimi dediči tipa branja, ki izpostavlja možnost »neproblematične« ljubezni do sebe, najdemo v monografiji *Sin, Pride & Self-Acceptance* (2003) Terrya Cooperja. Cooper je polemiko o odnosu med napuhom (*pride*) in samoprezirom (*self-contempt*), ki naj bi razdelila mislece tako v psihologiji kot teologiji, povezal z »zelo staro polemiko v krščanski skupnosti in širši kulturi« (Cooper 2003: 5). V kontinuum je postavil spor med Avguštinom in Pelagijem (354–418) ter njegovo sodobno ponovitev, v kateri sta glavni vlogi odigrala utemeljitelj humanistične psihologije Carl Rogers in teolog Reinhold Niebuhr, po Cooperjevem mnenju eden izmed najvplivnejših teologov v zgodovini (prav tam: 33).

Humanistična psihologija – med njene predstavnike je Cooper poleg Rogersa uvrstil npr. Fritz Perls, ki se je proslavil z *Gestalt* terapijo, in Abraham Maslow, avtorja slavne hierarhije potreb – je s svojim poudarkom na »podcenjenem jazu« in »samoaktualizaciji« postala pomemben del popularne kulture. Od tam se je razširila tudi v cerkvene skupnosti in v njihove razvijajoče se sisteme psihološke pomoči, ki pa so bili zaradi vpliva prej nakazanega tipa branja krščanske teologije in moralne filozofije že dolgo preprejeni s paradigmo »precenjenega jaza«. Trk med dvema principoma odnosa do sebe, ki naj bi temeljila na različnih branjih krščanskega nauka, je bil najbolj značilen za ZDA, kjer je v 60. in 70. letih 20. stoletja zelo priljubljen postal »psihoterapevtski evangelizem«. Kot ilustrativen primer je Cooper navedel Johna Bradshawa, ki je v 80. in 90. letih vodil več popularnih televizijskih oddaj. V njegovi različici evangelizma je pomembno vlogo igral koncept izvirne bolečine (*original pain*), očitno prenesen iz Biblije, in koncepta izvirnega greha, ki ga je Bradshaw v postopku prenosa obrnil (prav tam: 10–12).

Pot uveljavitvi humanistične psihologije naj bi sicer tlakovali psihoanalitiki, med njimi Erich Fromm in Theodore Rubin, ki sta se prva zoperstavila (sicer zelo poenostavljajoči) interpretaciji Freudovega pojmovanja samoljubja kot antiteze ljubezni do drugih. Rubin je tako trdil, da je večina nevroz posledica pacientovega globokega sovraštva do sebe. Humanistična psihologija, natančneje pa »rogerjevski optimizem«, naj bi bila torej končna manifestacija korekcije »freudovskega pesimizma«, ki je izšel iz krščanskih pogledov na ljubezen do sebe (prav tam: 9).

Velja izpostaviti, da je bila humanistična psihologija, pa tudi njene predpostavke o podcenjenem jazu, pogosto kritizirana v psihologiji, ki nima freudovskih inklinacij. Primera sta Paul Vitz z *The Cult of Self-Worship* (1977) in krščanski psiholog David Myers z *The Inflated Self* (1980). Vplivne kritike predpostavk humanistične psihologije lahko izsledimo tudi v drugih vedah. V to kategorijo bi najverjetneje pogojno lahko uvrstili Christopherja Lascha s *Kulturo narcizizma* (1979) ali nekoliko manj znanega Edwina Schura z *The Awareness Trap* (1976).

Cooper je kot najvplivnejšo sodobno nasprotnico humanistični psihologiji in njenim predpostavkam o podcenjenem jazu razumel tendenciozno posodobitev avguštinske etike, ki jo je v *The Nature and Destiny of Man* (1943) predstavil protestantski teolog Reinhold Niebuhr. Ta naj bi povzel temeljni motiv krščanske etike, ki se je napajala predvsem iz Avguštinovih tekstov. Gre za motiv napuha kot primarnega sprožitelja človeških problemov (prav tam: 33). Intelktualno soočenje Rogersa in Niebuhrja, ki sta se

leta 1956 srečala in o dotični razliki v svojih glediščih tudi debatirala, je Cooper vzporejal z več kot tisoč let starejšo polemiko med Avguštinom in Pelagijem, s tem pa motiv antagonizma med podcenjevanjem in precenjevanjem jaza vzpostavil kot evropski kulturni *locus classicus*, polemiko, ki je bila po njegovem mnenju podlaga in gibalno zgodovinskih trenj, kot sta bila reformacija ali razkol med janzenisti in jezuiti v 17. stoletju.

Darlene F. Weaver je opozorila, da čeprav je obsežen del klasične teologije mestoma »očrnjeval jaz«, so praktično vsi pomembni teologi na takšen ali drugačen način vzporejali idejo ljubezni do sebe z ljubeznijo do Boga, ljubeznijo do bližnjega in navsezadnje tudi ljubeznijo kot tako. Po njenem mnenju je takšna ureditev odnosa med božanskim in človeškim krščanstvo obvladovala vse do reformacije, šele takrat pa jo je v določenih vejah teologije nadomestil večji poudarek na *agape*, ki naj bi se manifestirala v Kristusu in postala krščanska ljubezen *par excellence*. Weaver je s tem odstopila od vplivne interpretacije Denisa de Rougemonta, ki je v študiji *Love in the Western World* (1957) zagovarjal idejo, da je krščansko percepcijo ljubezni v vseh obdobjih obvladovala »agapična« samoodpovedovalna ljubezen. Weaver mu je očitala, da ni upošteval kompleksnih pomenskih odtenkov *caritas* in *eros* ter da je zato spontano prevzel postreformacijsko predstavo o enoznačni zgodovini kategorij samoljubja (Weaver 2002: 3–6).

Avguštin, ki je z vidika Cooperjevega povzetka glavni predstavnik tradicije demonizacije napuha (in s tem intuitivno ljubezni do sebe kot take), je bil v več študijah izpostavljen kot mislec, ki je samoljubje prvi uspešno združil z ljubeznijo do Boga. To pomeni, da lahko v krščanski tradiciji kljub današnji relativni tematski konsistentnosti pri obravnavi kategorij samoljubja, ki se zanašajo na napuh, zasledimo tudi afirmativne definicije nekaterih izmed teh kategorij.

Soočenje evdajmonistične tradicije in porajajoče se krščanske misli, ki naj bi bilo odgovorno za vzpostavitev polemičnega občega mesta, ki ga je izpostavil Cooper, je najbolj slavno obravnaval protestantski teolog Anders Nygren v študiji *Eros och Agape (Eros in Agape)* (1930–36). Svoj pristop je imenoval »motivna analiza«. Gre za metodo, ki naj bi odkrila temeljni motiv vsakršnega miselnega sistema, idejo, ki naj bi sistemu »dala koherenco in ga naredila, kar je«. Temeljna motiva, dve ideji o ljubezni, ki naj bi po Nygrenovem mnenju sodelovali pri razvoju krščanstva, sta *eros* in *agape*, »egocentrična« in »teocentrična« ljubezen (Nygren 1953: 8). Zgodovino krščanstva oz. vsaj krščanske ljubezni lahko po Nygrenovem mnenju razumemo zgolj, če upoštevamo, da je njena vsakokratna zgodovinska manifestacija rezultat trka dveh »različnih duhovnih svetov«. Ta zgodovina

se začne z novozaveznim sporočilom ljubezni tipa *agape*, ki je ljubezen »(samo)žrtvovanja«, vendar njen razvoj od te točke ni bil linearen, saj se ji je zelo kmalu priključila in se z njo nepregledno prepletla starogrška ljubezen tipa *eros* (prav tam: 233–38). Na začetku naj bi bili ideji sicer še dokaj avtonomni in samozadostni in prve znake trenja med njima je opazil v prvih desetletjih 3. stoletja.

Kršćanstvo naj bi se namreč idejno razvijalo na podlagi posebnega ritma, ki je posledica dveh strategij odnosa krščanstva do okolja: »sinteze« in »reformacije«. Sinteza je »tendenca, da se krščanstvo prilagodi svojemu okolju tako, da združi svoj material z drugim, zunanjim materialom«. Lahko gre za »kulturno« ali »religiozno« mešanje in Nygren je kot bolj »škodljivo« dojemal slednje. Avguštín ima za Nygrena v zgodovini krščanske ideje ljubezni tako pomembno mesto, ker naj bi v njegovih delih prvič prišlo do sinteze nasprotujočih si principov *agape* in *eros*. Kot bomo videli v nadaljevanju, pa je Nygren najvplivnejši predstavnik moderne (protestantske) teologije, ki je dala izrazito velik poudarek na samoodpovedovalna načela (oz. njihovo tragično odsotnost) v Avguštínovi misli in s tem zbrisala kompleksne odvisnosti med različnimi ljubezenskimi principi oz. napačno interpretirala Avguštínovo odvisnost od grške filozofije.

Na kompleksnost Avguštínove misli, kar se tiče kategorij samoljubja, posebej pa besedne zveze *amor sui*, je opozarjal ameriški teolog Oliver O'Donovan v *The Problem of Self-Love in St. Augustine* (1975). Ob pregledovanju posameznih mest v tekstih, kjer se pojavlja *amor sui*, je izpostavil tri različne »tone«, s katerimi je Avguštín obravnaval ta »predkoncept«:

- nenaklonjeni ton, ki *amor sui* približuje v prejšnjem podpoglavju izpostavljenim demonizacijam napuha;
- nevtralni ton, s katerim se je Avguštín skliceval na naravno stanje »človeške živali« oz. človekovo »racionalno naravo«;
- naklonjeni ton, ki *amor sui* vzporeja s človekovim spoznanjem, da ljubiti Boga pomeni ljubiti sebe »v Bogu«.

O'Donovan je pokazal, da čeprav je Avguštín kdaj namigoval na uje-manje med nevtralno in naklonjeno konotiranim *amor sui*, povezave med nenaklonjeno in ostalimi variacijami samoljubja preprosto ni. Predpostavil je, da to pomeni, da v Avguštínovi misli ne moremo govoriti o »konceptu« samoljubja, kljub temu pa lahko ugotovimo, da je pogosta uporaba te bese-

dne zveze »rezultat [njegovih] najbolj pomembnih teoloških spekulacij« in da mu je preigravanje različnih pomenskih odtenkov služilo kot »podporna struktura [...] evdajmonistične etike« (O'Donovan 1979: 137–38). Njena metafizična premisa je, da je vsako zemeljsko dobro derivat ljubezenske orientacije k Bogu, kar pa je na prvi pogled paradokсно, saj to napeljuje k ugotovitvi, da bi Avguštin moral preprosto pristati na eno izmed možnih oblik »samopozabe«, o katerih je pisal na več mestih, in *amor sui* (skupaj z drugimi ljubeznimi) dokončno razpustiti v eno samo, k Bogu usmerjeno ljubezen.

Kot pomembno legitimacijsko orodje za to teološko gesto, tj. vztrajanje pri ambivalentem nekonceptu samoljubja, je O'Donovan izpostavil mesto (*Ekspozicija k Psalmu 15*) v Avguštinovih tekstih, s pomočjo katerega bi lahko bolje razumeli biblična izhodišča, ki so mu omogočila ohranitev na videz nezdržljivih tipov ljubezni. Bog je namreč v kontekstu *Ekspozicije* ontološko samozadosten. Človeške ljubezni ne potrebuje in edini naslovnik človeške ljubezni do Boga je lahko človek sam. Vsaka prošnja, usmerjena k Bogu, je v zadnji instanci klic k dobrobiti človeka, ne Boga (prav tam: 39–44).

Pomembna je tudi O'Donovanova kritika tübinškega teologa Karla Holla in prej omenjenega protestantskega misleca Andersa Nygrena. Prvega naj bi v *Augustins innere Entwicklung* (1923) pri Avguštinu motila predvsem odsotnost »samozanikanja, elementa, ki igra pomembno vlogo v modernih obravnavah teme, posebej v protestantskih«. ⁴² Holl in Nygren, ki naj bi zgolj radikaliziral Hollovo kritiko, sta Avgušтина kritizirala s pomočjo dveh argumentov. Prvi je, da je Avguštin zapovedoval ljubezen do bližnjega, ker bi bila temu, ki ljubi, taka ljubezen »v prid«, tj. da je »proceduralno« izšla iz ljubezni do sebe, drugi pa je, da je anticipiral človeka, ki ljubezen do bližnjega (grešno) meri z dobrobitmi ljubezni do sebe. Kritika po O'Donovanovem mnenju nista razumela, da sta očitka nekompatibilna. Če je samoljubje (skupaj z ljubeznijo do Boga) izvorni vir človekove moralne obveze in zmožnosti, da ljubi, ga ne moremo postavljati ob bok altruističnim ljubezenskim principom, saj bi bil potemtakem altruizem sam produkt teh dveh temeljnih ljubezni. Če pa je samoljubje legitimna avtono-

42 Na podlagi protestantskih branj krščanskega izročila je svojo »vzhodnjaško« predelavo evropske krščanske teologije sestavljal japonski teolog Kazoh Kitamori, ki je v *Kami no Itami no Shingaku* (*Teologija Božje bolečine*) (1946) izpostavljал predvsem Martina Luthra. Skliceval se je tudi na Karla Holla in Ericha Seeberga, ki sta, prvi z orisom Luthrovega »prekonstruiranja morale« in distanciranja od Avgušтина (ki je po Holllu celo »pokvaril krščansko etiko«), drugi pa z reinterpretacijo Kristusovega trpljenja potrdila Luthrov imperativ, da ljubiti pomeni sovražiti sebe (*Est enim diligere seipsum odisse*) (Kitamori 1958: 85–97).

mna alternativa ljubezni do bližnjega, potem nima nič opraviti z evdajmonistično zasnovo, ki je temelj Avguštinovega *ordo amoris* (prav tam: 145). O'Donovan je sicer opozoril, da v Avguštinovi misli res obstaja specifična (nerazrešena) dualnost samoljubja in ljubezni do Boga (in bližnjega), ki jo je dokončno eradiciral šele Tomaž Akvinski. Kakorkoli že, samoljubje pri Avguštinu zgolj kot greh lahko velja takrat, kadar se ga neustrezno razume kot od ostalega vesolja neodvisen element in kadar ga, tako kot Nygren in Holl, ne mislimo skozi optiko imanentne teleologije, ampak z vidika postprotestantskega dojemanja jaza (prav tam: 157).

Podobna trenja v teologiji so se pojavila tudi pri interpretaciji tekstov Tomaža Akvinskega. Nekaj teologov je opozarjalo na njegovo nelagodje s popolno raztopitvijo ljubezni do sebe v »agapične« variacije ljubezni, ki predvidevajo razne oblike samožrtvovanja, in kritiziralo tiste, ki so njegov sistem posodabljali v to smer. David M. Gallagher je pokazal, kako se je Akvinski v več tekstih skliceval na Aristotelov postulat iz devete knjige *Nikomahove etike*, češ da ljubezen do bližnjega izhaja iz ljubezni do sebe. Kot pa je posebej opozoril, to ne pomeni, da je Akvinski proces razumel z ozkega »proceduralnega« vidika, sodeč po katerem bi ljubezen do Drugega (zavoljo Drugega) zgolj udejanjala izhodično samoljubje. Orisoval je, kako je ljubezen do drugih posredno osnovana na naravni ljubezni do sebe ter tako kot O'Donovan razločil med različnimi variacijami samoljubja, ki jih je mogoče zaznati pri Akvinskem in ki pričajo, kako, čeprav ne moremo govoriti o jasni kategoriji, vprašanje samoljubja stoji v središču njegovega etičnega sistema.

V svojem orisu »procesa generacije« ljubezni do sočloveka v odvisnosti s samoljubjem je najprej kritiziral Andersa Nygrena in njegovo »motivno analizo«. Akvinski naj bi sodeč po Nygrenu egoistične implikacije samoljubja poskusil ublažiti z vpeljavo Aristotelove kategorije *amicitia*, kar pa mu ni dokončno uspelo, saj je ta krščanstvu, ki je v temelju določeno z »agapično« vizijo ljubezni, preveč »tuj korektiv« (Gallagher 1999: 23–24). Naslednja tarča Gallagherjeve kritike je bila izraelska teologinja Avital Wohlman, ki se je v članku *Amour du bien propre et amour de soi dans la doctrine thomiste de l'amour* (1981) poskusila v celoti izogniti »fazi« samoljubja v »procesu generacije« ljubezni do bližnjega.

Gallagher je dokazoval, da je Akvinski *amor sui* razumel kot »naravno« in »spontano« komponento človekovega stremljenja k *felicitas* (sreči) oz. *beautitudo* (blaženosti), kar pomeni, da ne gre za zavestno »izvoljeno« motivacijo. Takšno stremljenje je po definiciji stremljenje v dobrobit tistega, ki stremi. Akvinski je na več mestih predmet takšnega stremljenja

imenoval celo *bonum in communi*, *bonum universali* in *bonum perfectum* (prav tam: 25).

Gallagher je podobno kot O'Donovan (glede Avguštinovega opusa) sestavil pregled različno konotiranih variacij samoljubja, ki jih je mogoče zaznati v tekstih Akvinskega. Med seboj naj bi se razlikovale predvsem po tem, »kaj človek razume kot svoj jaz« in kaj je predmet njegove želje. Identificiral je dve pomembni mesti v *Summi Theologiae*, po katerih je mogoče – bolj gotovo kot s pomočjo raznih kompleksnih povezovanj s principi *amor concupiscentiae* in *amor amicitiae*, ki jih tu podrobneje ne obravnavam – sklepati o razlikovanjih med različnimi formami samoljubja. Prvo mesto je pasus v *Secunda Secundae*, kjer je Akvinski obravnaval vprašanje, »ali grešniki ljubijo samega sebe« (ST II-II, q. 25, a. 7) in s pomočjo Aristotela eksplicitno razlikoval med »slabim« in »dobrim« samoljubjem. Drugo mesto je v razpravi o vrlini upanja in o daru strahu v istem delu *Summe* (ST II-II, q. 19), kjer je Akvinski sklepal, da je strah vedno osnovan na samoljubju in da različne vrste strahu implicirajo različne vrste samoljubja, ki jih je vse preverjal ob *caritas*:

- prvi tip samoljubja je nekompatibilen s *caritas*, kar pomeni, da človek prioritizira lastno dobrobit. Ta oblika samoljubja ustreza duševni naravnosti k napuhu;
- drugi tip samoljubja, ki se zdi, da ustreza kategoriji »dobrega« samoljubja iz razprave o grešnikih, je kompatibilen s *caritas*, kar pa ne pomeni, da se človek odpoveduje izpolnjevanju individualnih potreb, ampak da pride do pravilnega spoznanja, da je njegova dobrobit neposredno povezana z identifikacijo Boga kot izhodišča Dobrega;
- tretji tip samoljubja je Gallagher interpretiral kot nerazločljiv od *caritas*. Človek, ki se ljubi po principih takšne ljubezni, se ljubi *propter Deum et in Deo* oz. *ad Deum pertinens*.

Drugi tip samoljubja, ki se najbolj učinkovito zoperstavlja intuiciji o vseobsegajoči ukinitivi ljubezni do sebe v krščanski teološki in filozofski tradiciji, je vključen v dve pomembni veji etičnega sistema, kot ga je mogoče rekonstruirati iz tekstov Akvinskega. Prva je »doktrina upanja«, druga je razprava o »končnem smortru«. Na teh mestih upanje in zaupanje v Boga implicira ljubezen do sebe, saj je Bog, katerega milosti naslovnik je tisti, ki

upa in zaupa, ljubljen po principu *amor concupiscentiae*, naslovnik sam, destinacija Božje dobrote, pa po principih *amor amicitiae* (prav tam: 40–44).

2.2 Rekontekstualizacija zgodnjenovoveškega samoodpovedovanja

2. 2. 1 Geoffrey Turnovsky in »antiavtorske geste«

Literarnozgodovinskih analiz, ki bi v kontekstu zgodovine avtorstva odpirale vprašanja, povezana s teleološkimi tendencami, ki sem jih orisal z asociativnimi sklapljanji modernega avtorstva in narcisoidnosti (samoljubja) ter predmodernega avtorstva in skromnosti (samoodpovedovanja), ni veliko. Najboljši primer take analize je po mojem mnenju Authorial Modesty and Its Readers (2011), kjer je ameriški literarni zgodovinar Geoffrey Turnovsky poskusil redefinirati funkcijo »skromnostnih toposov« v literarnem življenju 17. in 18. stoletja v Franciji in ta aristokratski, intuitivno izrazito predmoderen princip avtorskega samopredstavljanja »pobotati s postromantičnimi koncepcijami avtorstva«, s čimer je razumel koncepcije avtorstva, ki jih imenujem moderne oz. sodobne (Turnovsky 2011: 469). Poskušal se je distancirati od »teleoloških pristranskosti [...] paradigme 'rojstva avtorja'« oz. uveljavljene »agende 'zgodovine avtorstva'« ter (na novo) obravnavati gradivo, ki je bilo po njegovem mnenju bodisi izpuščeno bodisi napačno interpretirano (prav tam: 461–62).

Uporabljal je sintagmo »antiavtorske geste«, ki pomeni »raznolik repertoar protokolov, s pomočjo katerih se je avtor distanciral od svojih knjig«. Sem spadajo »samoponiževalni« predgovori, anonimizacija objav, deklarativna podreditev ustvarjalnih moči nadindividualnim ciljem in performativno zavračanje izplačila honorarjev (prav tam: 469). Izhodiščni namen njegovega pristopa je bil prikazati globlji kontekst in kompleksnost tranzicije med dvema avtorskima kulturama, ki je bila v študijah avtorjev, kot so Alain Viala, Christian Jouhand, Myriam Maître in Alain Genétiot, pogostoma razumljena kot razmeroma kratko obdobje, v katerem je bilo rojstvo novih literarnih vrednot pogojeno z dokončnim umikom starih vrednot, ki so bile tesno povezane z aristokracijo, galantno kulturo in mecena-
tom (prav tam: 464).

Če poenostavim, odsotnost antiavtorskih gest je bila običajno interpretirana kot odločilna znanilka modernizacije avtorstva. Turnovsky je s pomočjo novega gradiva oz. novih poudarkov pri interpretaciji gradiva ugotovil, da je nezdružljivost procesov, ključnih za modernizacijo avtor-

stva, z uporabo skromnostnih toposov vprašljiva. Skromnostni toposi so torej v več literarnih okoljih oz. sistemih postali del modernih mehanizmov literarnega življenja. Oris modernizacije avtorstva, ki je ponavadi primarno definirana kot »osvoboditev od tradicionalnih družbenih elit«, po njegovem mnenju (vsaj v kontekstu francoske galantne kulture 17. in 18. stoletja) preprosto ne vzdrži soočenja z gradivom (prav tam: 4).⁴³

Proti poenostavljanju, ki je osiromašilo analize zgodnjenovoveškega literarnega življenja v Franciji, se je Turnovsky izrekel v več študijah, vendar se je največ ukvarjal z vzpostavitvijo knjižnega trga, pristop pa kombiniral z analizo vznika nove bralne kulture. Njegove študije je zato treba brati kot celoto, saj šele skupaj ponujajo okvir za razumevanje literarne zgodovine Francije 17. in 18. stoletja, brez katerega tudi ne moremo razumeti njegove analize skromnostnih toposov. Osnovna teza monografije *The Literary Market: Authorship and Modernity in the Old Regime* (2010), ki je avtorjevo najobsežnejše in najbolj sistematično delo, je torej osnovana na podobnih predpostavkah kot njegova analiza skromnostnih toposov. Pristop, ki ga je ubral v tej monografiji, lahko povzamemo s tezo, da lahko »rojstvo modernega avtorja« legitimno prikažemo zgolj, če ga razumemo »v luči kontinuitete z vrednotami in obnašanji zgodnjega novega veka, namesto, kot je to bolj običajno, v luči ostrega preloma z njimi« (Turnovsky 2010: 4).

Osredotočal se je na premike v mentaliteti in na razvoj idej o literarni legitimnosti pri avtorjih oz. pisateljih, ki so na prehodu med dvema avtorskima kulturama izkoriščali priložnosti, da prevzamejo eno izmed »valoriziranih identitet« svojega časa (prav tam: 6). Poudaril je, da lahko tranzicijo med avtorskimi kulturami interpretiramo samo z odgovorom na vprašanje, *kako* so avtorji družbi »vsilili specifične konceptualizacije svojih dejavnosti kot literarnih«, ne pa s specifikami identitet, ki so jih ob tem prevzemali (Turnovsky 2011: 195). Oris prelomnega obdobja med dvema avtorskima kulturama je pri Turnovskem osnovan na tipu analize, katere osnovni namen je, da ugotovimo, kolikšen delež novih elementov modernega avtorstva je *poleg* starih, predmodernih elementov vključen med legitimacijska orodja, s katerimi so avtorji rezultate svojega ustvarjanja lahko predstavili kot pripadajoče sferi literarnega. Starejše (literarne) vrednote in obnašanja v procesu vzpostavljanja nove avtorske kulture niso izginili, tega procesa vzpostavljanja niso ovirali, tudi niso bili nujno percipirani kot zastareli ali anomalni, temveč so bili na nove načine vključeni v moderno avtorsko kulturo.

43 Ob njegovi najobsežnejši monografiji (*The Literary Market*) sem upošteval tudi komplementarne študije: *Touched by an Author* (2016), *The Enlightenment Literary Market* (2003), *Literary History Meets History of Reading* (2018) in *Authorial Poverty and Transformations in Readership* (2013).

Turnovsky je pri interpretaciji modernizacije avtorstva razumevanje umetnika, ki naj bi svojo pripadnost prestižni identiteti, značilni za francosko avtorsko predmodernost (*honnête homme*), moral pustiti za sabo, zamenjal s predstavo o umetniku, ki se kot *honnête homme* predstavlja *na podlagi* (namesto *navkljub*) svoje participacije na knjižnem trgu in vrednot, obnašanj ter nazorov, ki so v temelju moderni. Pisatelj je tako »iskal kredibilnost s tem, da je *razglasil*, namesto da bi *zakril* [poudaril B. K.] svojo odvisnost od knjižnega trga« (Turnovsky 2010: 135). Razvoj idej o avtorstvu na ravni trga bi lahko, če bi pazili, da ne storimo enake napake kot študije, ki jih kritizira Turnovsky, opisali kot vzpostavitev povezave med zmožnostjo, da avtor prevzame »literarno identiteto« (v določenih elementih še vedno predmoderni), in objavo ter kroženjem svojega (avtoriziranega) teksta na trgu. Vznik trga torej za Turnovskega ni bil toliko vzrok ali vzvod za razvoj idej o »intelektualni avtonomiji«, temveč eden izmed njenih »temeljnih retoričnih efektov« (prav tam: 146).

Če se navežemo na bourdieuevske korenine njegovega pristopa, ugotovimo, da je bila »povezava med avtonomnostjo in neavtonomnostjo ter simbolnim in ekonomskim veliko bolj prepustna, kot namiguje Bourdieu« (Turnovsky 2010: 10). Moderno avtorstvo je – ne samo v svojih začetnih inkarnacijah ter v kontekstu Francije – pogosto zaznamovano z »operativnim prepletom« raznovrstnih motivacij, izmed katerih mnoge dajejo vtis predmodernosti oz. celo so predmoderne, čeprav igrajo ključno vlogo v izrazito modernih (avtorskih) mehanizmih literarnega življenja in jih zato ne smemo obravnavati kot tujke ali ovire (prav tam: 196).

Bolj kot analiza trga pa je zame pomembna analiza skromnostnih toposov, ker so eksplicitno povezani z asociacijo samoodpovedovanja oz. skromnosti s predmodernim avtorstvom. Za kulturo *mondanité*, ki je ključni element interpretacije pri Turnovskem, se namreč »običajno domneva, da implicira podložnost nadindividualnemu cilju izboljšave skupnosti«. To naj bi se kazalo v zanj značilnih gestah vljudnosti, skromnosti, velikodušnosti in prilagodljivosti. Turnovsky je dokazoval, da zanj »v kontekstu hitro razvijajočih se kulturnih, socialnih in političnih okvirov« 17. in 18. stoletja (ne glede na poudarjeno skromnost) ni bila značilna samozanikovalna podložnost nadindividualnim »kulturnim vrednotam«, temveč odpiranje prostora za »individualne [literarne] ambicije« (Turnovsky 2011: 479–80).

Tezo o komplementarnosti skromnostnih toposov in procesov modernizacije avtorstva je v veliki meri osnoval tudi na interpretaciji razvoja bralne kulture v Franciji. »Antiavtorskega postavljanja« zato ni razumel zgolj skozi prizmo avtorskih strategij, temveč je funkcijo te intuitivno zastarele

kulturne forme razlagal predvsem s pomočjo »želja, pričakovanj, simpatij in interpretacij bralcev«. Odziv bralcev je namreč v 17. in 18. stoletju postajal močno zaznamovan z modernim verjetjem, da so knjige učinkovito sredstvo posredovanja »individualizirane izkušnje avtorja« (prav tam: 464). Čeprav je bilo vzdrževanje valorizirane identitete (literarnega) intelektualca v 17. in 18. stoletju še vedno močno vezano na sposobnost obnašanja, ki pritiče *honnête homme*, tj. predvsem na antiavtorske geste, so bile te vrednote in obnašanja prvič množično posredovana in občutena *manj* skozi dejanska (salonska) druženja in *bolj* skozi izrazito moderen način branja: skozi interiornost tihega spoja avtorjeve in bralčeve duše.

Ključni koncept za razumevanje vzpostavitve nove bralne kulture in modernizacije avtorstva v Franciji je bil za Turnovskega »neointenzivno branje«, do katerega je prišel tako, da je priredil vplivno interpretacijo eksplzivnega povečanja števila knjig na Nemškem v poznem 18. stoletju, ki jo je leta 1970 objavil Rolf Engelsing (*Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit*). Vloga tiskane besede v vsakdanjem življenju se je konec 18. stoletja povečala in komentatorji po vsej Evropi so poročali o strahu pred t. i. »bralno manijo« oz. »bibliomanijo« (Connell 2000: 24). Reinhard Wittman je pokazal, kako se je med letoma 1765 in 1800 število knjig, uvrščenih v kataloge na leipziškem knjižnem sejmu, povečalo s 1384 na 3906 (Turnovsky 2018: 135). Rolf Engelsing je te procese imenoval »bralna revolucija«. Naznanila naj bi odmik od starih modelov intenzivnega branja k novim modelom ekstenzivnega branja. Uveljavitev intenzivnega branja je bila po njegovem mnenju pogojena z redkostjo bralnega materiala, predvsem pa z močno družbeno vlogo religije. Takšno branje ni bilo povezano z užitkom ali pridobivanjem novih informacij, temveč je bilo predvsem orodje reafirmacije verovanja, posledično pa je šlo tudi za potrjevanje vključnosti bralca v širšo skupnost. Intenzivno branje naj bi bilo konec 18. stoletja nadomeščeno z ekstenzivnim branjem, za katerega je značilno, da bralec vsak tekst prebere zgolj enkrat, uživa v tej izkušnji, akumulira informacije, nato pa se hitro premakne na naslednjega. Proti Engelsingovi umestitvi preloma v 18. stoletje je nastopilo več kritikov, ki so izpostavili istočasen vznik romana. Branje romanov je namreč predvidevalo globoko zamišljenost, vnovična branja, kontemplacijo in serije vživetev v like, kar je te kritike vodilo k interpretaciji, da gre za prežitke starejših bralnih strategij.

Turnovsky je s konceptom neointenzivnega branja želel opisati vznik nove bralne kulture, ki ni bila niti vezana na starejše modele intenzivnega branja niti izrazito nasprotna modelu ekstenzivnega branja, temveč je pričala predvsem o aktivni vlogi, ki jo je bralec imel oz. pridobil v kontekstu

modernizacije predstav o avtorstvu. Naslonil se je na ugotovitve Michaela de Cretana (*Reading as Poaching*) ter več študij o Rousseaujevem občinstvu. Namesto da bi se osredotočil zgolj na figuro avtorja in formacijo nove profesionalne pisateljske identitete, je predlagal, da na modernizacijo avtorstva gledamo tudi skozi optiko »artikulacije nove ‘funkcije’ knjig«, ki pa ne izključuje – sploh v določenih zgodovinskih kulturnih konstelacijah – intuitivno predmodernih avtorskih elementov, ki so bili v resnici tesno prepleteni s procesi, s pomočjo katerih je prišlo do artikulacije novih literarnih vrednot in obnašanj oz. funkcij knjig (Turnovsky 2011: 465).

2. 3 Rekontekstualizacija samoodpovedovanja v slovenski literaturi druge polovice 19. stoletja

Rekontekstualizacijski pristop Turnovskega je prenosljiv tudi na čas, v katerem se je podobno kot približno dve stoletji prej v Franciji na Slovenskem moderniziral literarni sistem, tj. na drugo polovico 19. stoletja. Slovensko literarno življenje je takrat začelo dobivati temeljne poteze modernosti, kot so razvita časopisna in založniška kultura, stabilen sistem honoriranja, konsolidiran srednji sloj, ki si je želel in znal na nove načine uživati v branju in pisanju itd.

Najverjetneje najbolj vpliven teorem, ki je nastal v okviru slovenske literarne vede in pojasnjuje kompleksno razmerje med vzpostavitvijo modernih in umikom predmodernih elementov avtorske kulture, je prešernovska struktura. Izraz je v eseju *Vprašanje o poeziji* (1969) v slovensko literarno vedo vpeljal Dušan Pirjevec. Obravnaval je problem, ki ga je Rastko Močnik opisal kot »najodličnejše vprašanje«, ki se ga s stališča sociologije literature lahko postavi glede slovenske zgodovine. Gre za vprašanje »izjemne vloge literature v ideološki in politični vzpostavitvi slovenskega naroda«, pa tudi za vprašanje narave specifične literarnosti, ki jo je takšna izjemna vloga literature implicirala (Močnik 1983: 13).

Pirjevec je tezo, zgoščeno v sintagmi prešernovska struktura, v posameznih razpravah začel razvijati že precej pred letom 1969. Tomo Virk je opozoril na naslednje tekste: Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini (1954), Glavne karakteristike razvitka slovenačke literature (1963), Slovenska literatura in slovenska zgodovina (1966), *Vprašanje o poeziji*, Vprašanje naroda ter Pri izviri slovenskega romana (1972). Očrt slovenske zgodovine literature, kot ga predvideva prešernovska struktura, je »značilno ‘pirjevčevsko’ obarvanost in formulacijo« sicer dobil šele okoli leta 1966 – po njegovem heideggerjanskem obratu – v razpravi Slovenska literatura in slovenska zgodovina (Virk 2021: 16).

Preden se je Pirjevec v 50. letih 20. stoletja začel intenzivneje ukvarjati s problemom; kot odgovor, na katerega je v 60. letih artikuliral teorijo prešernovske strukture, je ta teza (oz. različica te teze) kot nekakšen tihi aksiom že dolgo bdela nad razmišljanji o slovenski zgodovini literature. Pirjevec naj bi to ugotovitev v veliki meri prenesel iz »samopercepcije« oz. »samopodobe« akterjev slovenskega literarnega sistema v 19. stoletju, zgoščeno pa jo je v spisu *Domovina, glej umetnik!* (1921) povzemal že Ivan Prijatelj (prav tam: 13–14).⁴⁴ Na točki, ko jo je privlačno ubesediti Pirjevec, naj bi torej že šlo za nekakšen splošen stoletni slovenski kulturni patos.

V slovenski literarni vedi se je izraz »prešernovska struktura« dokaj hitro osamosvojil od izvirnega teksta oz. tekstov in se »skupaj s sorodnim pojmom Dimitrija Rupla 'slovenski kulturni sindrom'«, ki ga je ta razvil v monografiji *Svobodne besede* (1976), trdno zasidral v literarno vedo 20. stoletja. Oba teorema naj bi se namreč nanašala na »skoraj enako literarnozgodovinsko predstavo o tipološki posebnosti slovenskega leposlovja 19. in precejšnjega dela 20. stoletja«, vendar bi lahko rekli, da so ju v bolj posplošen narativ, tj. v »sindromsko« tezo, izraziteje združili šele kritični odzivi zadnjih dveh desetletij. Ti so osamosvajanje prešernovske strukture, kot se je dogajalo od 70. let naprej, šele lahko zaznali in ob vpeljavi novih konceptov lahko bodisi kritizirali bodisi koncept poskusili pretolmačiti iz zastarelega bitnozgodovinskega besednjaka (Juvan 2012: 298). Kritični revizijski »projekt«, ki si je za tarčo izbral »sindromsko« tezo, sta v zadnjih dvajsetih letih vodila predvsem Marko Juvan in Marijan Dovič.⁴⁵

Juvan je na problematičnost »sindromskega« pogleda na zgodovino slovenske literature posredno namignil že leta 2001 v članku *Prešernova in Puškinova poezija o poeziji*, leta 2007 je tematiko eksplicitno obravnaval Marijan Dovič v članku *Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in »slovenski kulturni sindrom«* ter v monografiji (nastali iz istomienske doktorske disertacije) *Slovenski pisatelj*. Isto leto se je k problemu spet vrnil Juvan v okviru nastopnega predavanja (25. 19. 2007) ob izvolitvi

44 O niansah »samopodobe« oz. »samopercepcije« posebej razpravljam pri branju Ruplovega prispevka, ki se s tega vidika precej razlikuje od ostalih razpravljalcev o prešernovskostrukturni urejenosti slovenske literature v 19. stoletju.

45 Problem neujemanja med Pirjevčevim konceptualnim obzorjem in posplošeno različico njegovih ugotovitev je Tomo Virk elegantno rešil tako, da je izraz »prešernovska struktura«, če se je ta skliceval na bolj splošno »sintetično literarnozgodovinsko ugotovitev«, zapisoval z navednicami, če pa je bil govor o specifično Pirjevčevi artikulaciji, ga je beležil brez navednic (Virk 2021: 14). V monografiji sem sledil temu principu, uporabljal pa sem tudi izraz »sindromska teza«, ki se bolj kot ne ujema s tisto splošnejšo varianto, ki je bolj osredotočena na obdobje po Ruplovem širjenju Pirjevčeve teze (*Svobodne besede*), namesto na splošnejšo varianto, kot je bila prisotna denimo pri Ivanu Prijatelju na začetku 20. stoletja.

v naziv rednega profesorja na Univerzi v Ljubljani: »Slovenski kulturni sindrom« v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini (2008). Sledila sta še Dovičev prispevek na simpoziju ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca Pirjevec, »prešernovska struktura« in »slovenski kulturni sindrom« (2011) ter Juvanova monografija *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* (2012).⁴⁶

Cilj tega podpoglavja je, da v tezi o prešernovski strukturi in njenih emanacijah, ki so jo »stanjšale v miselni topos« oz. »udobni obrazec«, ter kritičnih odzivih na tako tanjšanje in udomačitev poiščem indice teleoloških pristranskosti uveljavljene »agende zgodovine avtorstva« in »paradigme rojstva avtorja«, ki jih je naslavljajl Turnovsky (Juvan 2012: 298). Vse omenjene emanacije postavljam ob bok kritiki intuitivnih asociacij, ki jo sestavljam v študiji. Izhodiščno Pirjevčevo *Vprašanje o poeziji*, Ruplovo nadaljevanje razprave v *Svobodnih besedah*, Juvanov in Dovičev kompandij korekcij »sindromske« teze, Močnikovo teoretsko predelavo prešernovske strukture in Virkovo Pirjevcu naklonjeno razpravo torej povezujem s problemi intuitivnih predpostavk o predmodernosti samoodpovedovalnih oz. skromnih in modernosti samoljubnih oz. narcisoidnih avtorskih gest ter poskušam identificirati mesta, kjer so se Pirjevec in njegovi komentatorji približali kritiziranemu shematičnemu pogledu na zgodovino avtorstva.

Razpravni niti, ki je izšla iz Pirjevčevih razprav, dodajam še dva teksta, ki po mojem mnenju pričata o problematičnem razumevanju odnosa med individualnim in kolektivnim oz. modernim in predmodernim: članek Borisa Paternuja K tipologiji realizma v slovenski književnosti (1981) in serijo člankov Janka Kosa Slovenske literarne konstantne.

2.3.1 Dušan Pirjevec: Prešernovska struktura

Pirjevčeva razprava *Vprašanje o poeziji*, v kateri je prvič formuliral pojem prešernovska struktura, je nastala konec 60. let 20. stoletja. To je bil čas, ko so bile »drzne pesniške manifestacije umetniških neoavangard [...] (Katalog, OHO, *Slovenska apokalipsa*) deležne enormnih odzivov in kritik« (Dović 2011: 17). Relativna udobnost Kavčičevega liberalizma se je začela prevešati v t. i. »svinčena sedemdeseta leta«, ko naj bi »ideologija kolektivnosti« začela prevladovati nad individualnostjo in se je politika (znova) polastila »domnevno svobodne in odprte eksistence posameznika«

46 Tomo Virk je Juvana v sklopu korekcije njegovih korekcij Pirjevčevih tez opozoril, da je bilo opazanje o onkrajjslovenski razširjenosti bojda specifično slovenskega ustroja povezave med literaturo in nacionalnim gibanjem pri njem [Juvanu] prisotno že prej v razpravi Postmodernizem in »mlada slovenska proza« (1988).

(Juvan 2012: 301). Pirjevec je v Vprašanju poročal o edinstveni intenziteti, s katero se je slovenska družba ukvarjala z vprašanji o pomenu in funkciji poezije.

V javno debato so se vpletle vse pomembnejše institucije, katerih ime na je Pirjevec z očitno naveličanostjo in morda tudi z ironičnim posmehom navajal v polnem sijaju njihove birokratske dolgovernosti: Ljudska skupščina Socialistične republike Slovenije, republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije, republiški odbor Zveze združenj borcev NOV, Centralni komite Zveze mladine Slovenije, Univerzitetni komite Zveze komunistov Slovenije. O poeziji se je izrekalo tudi v »neštetih pismih bralcev«, »polemičnih spisih«, »izjavah regionalnih organizacij«, pouličnih anketah itd. (Pirjevec 1978: 7). Poezija je sprla narod. Na eno stran je stopila neoavantgarda, na drugo njeni kritiki, ki so novim umetniškimi oblikam očitali nihilizem in pesimizem. Na nasprotni bregovi sta se skupaj s tema taboroma postavili tudi dve naziranji o poeziji, kar pomeni dve definiciji literarnosti in umetniškosti nasploh.⁴⁷

Kritiki *Kataloga*, zatrjujoč, da »to kratko in malo sploh ni nikakršna poezija«, so ga obsodili (tudi) v imenu treh slovenskih pesnikov: Franceta Prešerna, Otona Župančiča in Ivana Cankarja:

Smisel tega pisanja je nič, nič je začetek in konec vsega, nič je po Katalogu vsebina vsega človekovega delovanja. Svetu človek ne more dati nič in tudi človek ne more na svet prav nič vplivati niti ga spreminjati. Človek je tako zreduciran in preveden na stopnjo golih živali, ki je na svetu le za to, da se prehrani in reproducira. In ker je bistvo celotnega življenja nič, potem je brezpredmeten sleherni človekov boj za katerekoli cilje [...]. To je negacija vseh etičnih, estetičnih in tudi socialističnih norm. To je popoln odmik in popolno zanikanje vseh tistih plemenitih misli, čustev in besed, ki so nam jih zapisali in zapustili naši največji ljudje od Prešerna, Cankarja in Županiča dalje in nas s svojimi stvaritvami postavili v vrsto kulturnih narodov sveta (prav tam 1978: 12).

Takšna obsodba bi po Pirjevčevem mnenju lahko vzdržala oz. obveljala za »ustrezno« le v primeru, da imajo tisti, ki so se izrekli proti *Katalogu*, prav, ko pravijo, da ti trije literarni velikani s svojo umetnostjo niso nikdar sporočali, »da je brezpredmeten sleherni boj za katerekoli cilje, da je človekovo delovanje in razmišljanje nesmiselno itd. itd.«. Vzdržala bi torej lahko

47 Pirjevec je na začetku Vprašanja o poeziji opozoril, da se vprašanje o »bistvu poezije« nikoli »ne nanaša samo na poezijo v ožjem pomenu besede, se pravi na besedila, ki so napisana v obliki pesmi ali pesnitev, marveč se sprašuje o literaturi, to je o celotni besedni umetnosti, s tem pa tudi o drugih umetnostih, tako da je to hkrati vprašanje o umetnosti nasploh« (Pirjevec 1978: 5).

le, če poezije Prešerna, Župančiča in Cankarja ne bi bilo mogoče legitimno brati na enak način, kot je mogoče brati poezijo neoavantgarde.

Pirjevec je najprej izpostavil Prešernov peti sonet iz *Sonetov nesreče* in ugotovil, da ta »poezija očitno ni čisto primerna za dokaz, da je edino pravilna in prava le tista poezija, ki govori o tem, kaj vse lahko dá svet človeku in kako človek lahko uspešno vpliva na svet«. Pozval je k branju, ki ne bi bilo obremenjeno s komentarji in interpretacijami, ki smo jih o Prešernovi poeziji slišali v šoli. Predlagal je, naj se njegove verze bere na enak način, kot so kritiki brali *Katalog* in Svetinovo *Slovensko apokalipso*, bere naj se jih »neposredno«. Ob takšnem branju je namreč mogoče ugotoviti, da je »tu« – tj. v omenjenem petem sonetu – »samo še nič [...], samo še hrepenenje po smrti, ne pa akcija in spreminjanje sveta« (prav tam: 13–14).

Odsotnost bodrilnega poziva k akciji je razbiral celo v verzni strukturi tega soneta. Ritmično valovanje in njegov nenaden konec v drugem delu naj bi ponazarjala prehajanje iz živčnega hrepenenja po smrti do njenega gosposkega tolažilnega prihoda. V nadaljevanju je Pirjevec navedel še več verzov, prosto prenesenih iz raznih kotičkov *Poezij*, ki naj bi podobno kot temačni peti sonet pričali v prid interpretacije Prešerna kot preroka nič, ki je oznanjal, da je človek »tvalo neobčutljivo in gnijoči podrti hrast« ter da je življenje samo »ječa in globoko brezno brez vse rešne poti« (prav tam: 15). Kako je torej mogoče, da je bil ravno Prešeren, takó očitni glasnik nič, pozvan, naj brani poezijo optimizma proti neoavantgardnemu nihilizmu, ki je, tako Pirjevec, navsezadnje le »svojevrstna radikalizacija« njegove poezije? Kakšno razumevanje poezije implicira takó očitno neustrezno sklicevanje na našega največjega pesnika?

Za takšno v slovenski družbi globoko ukoreninjeno razumevanje Prešernove poezije je po Pirjevčevem mnenju značilno dosledno zatiranje »slehernih pesimistično-nihilističnih razlag določenih sestavin Prešernovega dela«. Prešeren nam v optiki takšnega razumevanja ne govori (več) o obsodbi življenja, o preganjanju, krivicah in brezupu, ki jih izkuša človek kot tak, ampak je ta obsodba lahko aplicirana le na čisto določen (pretekli) čas. Njegov pesimizem je bil nekoč upravičen, danes pa je pomen njegovih verzov močno omejen, saj okoliščine niso več iste. Prešerna se ne bere oz. ne sme več brati »dobesedno« in »neposredno«. Kar je v njem stremelo »v smrt in v nič«, je bilo subsumirano v poziv »v upor in boj« (prav tam: 15–21). S tem naj bi bila pomen in resnica Prešernove poezije blokirana in relativizem, ki sledi iz takšne redukcije poezije na partikularen zgodovinski čas, bi paradokсно vodil ravno v dosleden nihilizem, ki so ga obsojali kritiki neoavantgard. Pirjevec je zaradi neujemanja med interpretacijo, ki se

ponuja ob neposrednem branju, in tisto, ki Prešerna interpretativno zapira v preteklost, opozarjal, da je s takšnim preobratom »v razumevanju poezije, ki se mu je posrečilo veljavnost Prešernovega doslednega pesimizma tako radikalno omejiti [...], nekaj močno narobe« (prav tam: 32–34).

2. 3. 1. 1. Alternativna zgodovina avtorstva⁴⁸

Temelj razumevanja in ocenjevanja poezije, ki je boječe blokiral vse interpretacije Prešerna, ker je v njegovi poeziji zaslutil odpoved življenju in delovanju, je po Pirjevčevem mnenju »‘prepričanje’ o socialno moralni učinkovitosti poezije«. Na tej točki se je spustil v dolg ekskurz, v katerem je, kot je priznal, ponekod zašel v improviziranje. Ta ekskurz, ki se ga je v povzetkih Vprašanja ponavadi izpuščalo, je posebej zanimiv, saj ne sledi prelomnicam, ki se običajno izpostavljajo v tekstih o zgodovini avtorstva: renesansa, vznik nemških protoromantičnih gibanj, britanska romantika itd.

Zaviranje dosledne in neposredne interpretacije Prešernove poezije po Pirjevčevem mnenju primarno izhaja iz prepričanja, da ima poezija »čisto otipljiv socialno moralni učinek na ljudi«, to prepričanje pa je del zgodovine »splošnoevropskega razumevanja poezije, literature in umetnosti«. Njegov utemeljitelj je bil Platon, ki se je z vprašanjem socialnomoralnega učinka poezije ukvarjal v *Državi*:

Vsi, ki so obsojali novodobni »nihilizem« in tako imenovano »straniščno« poezijo in jima očitali, da uničujeta smisel in perspektivo, ker kažeta, kako človek sveta sploh ne more spremeniti; vsi, ki so dajali svojim obsodbam konkretno politično vsebino in se sklicevali celo na potrebe narodne obrambe; vsi, ki so s takimi in podobnimi obsodbami in obtožbami implicite zahtevali, naj krepí poezija vero v življenje in utrjuje akcijsko aktivistično naravnost na svet – vsi ti so bili po svoji najgloblji določenosti daljni in svojevrsten odmev Platonovih misli (prav tam: 42).

Če bi položaj poezije v času, ko je pisal *Vprašanje o poeziji*, gledali skozi »prizmo prvih in prvotnih evropskih določil poezije«, bi morali ugotoviti, da obstajata dve različni »socialno zgodovinski strukturi«: zahodni in vzhodni svet. Na Zahodu je poezija »brez pomena [...], odmeva in učinka, vendar pa je pri tem docela svobodna, prepuščena čisto sama sebi in poljubna«, na Vzhodu pa ima »pesniška beseda velik odmev in pomen, vendar

⁴⁸ V tem povzetku, v katerem se osredotočam na prikazovanje nefunkcionalnosti dihotomnih modelov pri razlagi zgodovine literature, posebej pa zgodovine avtorstva, kot jo razumem v študiji, sem povečini izpuščal pomembne Pirjevčeve poudarke na odnosu med »znanostjo«, »akcijo« in »umetnostjo«, ki so sicer pomemben del njegove argumentacije.

pa jemlje hkrati nase tveganje limitne situacije«, saj jo v celoti nadzoruje ideologija (prav tam: 45–46).

Pirjevec je sklepal, da je kulturna delitev na Vzhod in Zahod starejša od razkola med socialističnim in kapitalističnim ustrojem družbe. Njeno genezo je iskal v Grčiji in kot alternativa platonskemu principu se mu je ponudil aristotelovski princip. Aristotel je namreč z vpeljavo katarze družbo odrešil boječnosti glede posledic umetnosti, poezija pa je s tem izgubila svojo socialno vlogo. Po aristotelovsko naj bi umetnost razumel npr. Goethe (*Nachlese zur Aristoteles Poetik*). Razlika med Zahodom in Vzhodom naj bi se sicer razodela ali vsaj odločilno utrdila šele z oktobrsko revolucijo, pred tem pa se je evropska poezija dolgo ravnala po določilih »bolj ali manj enotnega ‘modela’«, ki so ga ustvarili grški neoplatonisti s tem, da so »dali Aristotelovi katarzi platonističen značaj« (prav tam: 47–48). Na podlagi neoplatonističnega modela naj bi funkcioniralo celotno novoveško pesništvo in Pirjevec je sledove takšne ureditve zaznaval pri Pierru Corneillu, Gottholdu Ephraimu Lessingu in Ivanu Cankarju.

Literatura, delujoča v skladu s platonistično priredbo Aristotela, je nagnjena k samouničenju, in to naj bi se najbolje izrazilo v Heglovi *Estetiki*, s katero naj bi se »razbil« tudi neoplatonistični model sam, Zahod pa naj bi se začel vračati k Aristotelu. O težnji vrnitve k Aristotelu naj bi pričali tudi tisti »tokovi, ki jih spravljamo v rubriko larpurlatizma«, o tem naj bi pričali Kantova estetika, tudi simbolistična teorija umetnosti, Sartre itd. Pravo inavguracijo aristotelovskega modela in dokončno pokoritev platonističnih tokov pa naj bi po Pirjevčevem mnenju prinesla šele fenomenologija, predvsem Ingardnova *Literarna umetnina* (1928). Šele s fenomenologijo naj bi torej postalo mogoče misliti umetnost tako, da je ona sama nemisljiva »z merili znanosti«, »filozofije«, »učinkovanja in socialno moralnega delovanja« (prav tam: 51–53).

Slovenska literatura se je razvijala v skladu z umeščenostjo slovenskega teritorija med Vzhod in Zahod, kar pomeni, da je šlo pri njej za nekakšen hibrid. Pirjevec je sicer ugotavljal, da smo Slovenci usmerjeni bolj na Vzhod kakor na Zahod. Sklepali bi lahko, da se je v zahodnem svetu poeziji oz. umetnosti, ki je bila določena z neoplatonizmom, posrečilo vrniti k svojim aristotelovskim koreninam, v vzhodnem svetu pa je bilo vračanje blokirano, kar je poezijo nasilno povrnilo k njenim platonističnim izvorom. Končnega odgovora na vprašanje, kam v tej improvizirani zgodovinski časovnici spada slovenska literatura 19. stoletja, onkraj teh namigovanj sicer nismo dobili.

Svojevrsten odgovor na nejasnosti glede položaja slovenske literature v dihotomni shemi med platonskim in aristotelovskim principom ponu-

ja ravno prešernovska struktura z vsemi svojimi nastavki za napačne ali simplisticične interpretacije, ki jih je morda najlažje zaznati ob problemu »žrtvovanja«. Ta se tudi najbolj neposredno veže na intuitivne asociacije samoodpovedovanja oz. skromnosti in predmodernega avtorstva in samoljubja oz. narcisoidnosti in modernega avtorstva.

2.3.1.2 Žrtvovanje pesnika narodu in neuspešna prekrivanja segmentov »individualnih eksistenc«

Pirjevec je na podlagi analize dognanj Janka Kosa v monografiji *Prešernov pesniški razvoj* (1966) sklepal, da je poezija »edina samozavest slovenskega naroda«. Poezija se je namreč »samoutemeljevala kot utemeljevanje naroda«, iz česar sledi, da je poezija najvišja slovenska vrednota, narodni smoter in »super-ego« (prav tam: 56–58).⁴⁹ Na tej točki se je posvetil vprašanju žrtvovanja in postavil tezo, ki me posebej zanima. Kot tri žrtve svojega časa in svojega okolja, kar lahko sklepam, da pomeni tri žrtve povišanja poezije v narodni smoter, je izpostavil Prešerna, Levstika in Cankarja. Kaj so žrtvovali ti literarni avtorji?

Na prvi pogled se zdi, da za razliko od splošnejšega, od njegovih tekstov osvobojenega razumevanja »prešernovske strukture«, ki ga obravnavam kasneje ob prispevkih Marijana Dovića in Marka Juvana, Pirjevec vendarle ni preprosto trdil, da sta te literarne avtorje uničila njihova čas in okolje, ampak je ugotavljal, da jih je uničila poezija sama. Ob tem si je zastavil vprašanje, »ali 'počne' poezija to zato, ker je pač poezija, ali pa zato, ker je najvišja manifestacija narodovega duha, njegovo samozavedanje in njegova samozavest« (prav tam: 59). Pirjevec se je na videz in vsaj za trenutek izognil poenostavljeni shemi, v okvirih katere so samoodpovedovalne izjave slovenskih literarnih avtorjev 19. stoletja interpretirane zgolj kot izraz njihove nemoči in nezmožnosti estetsko zrelega (modernoavtorskega) sentimenta oz. posledica blokade želje, da umetniško izpovedujejo svojo individualnost.

Njegov odgovor na dilemo, ali »počne« poezija to zato, ker je pač poezija, ali pa zato, ker je najvišja manifestacija narodovega duha, njegovo samozavedanje in njegova samozavest, je bil, da je v neoplatonistični model

⁴⁹ Zanimivo je, kako je ta del Pirjeveve argumentacijske linije povzemal Marjan Dović v članku Pirjevec, »prešernovska struktura« in »slovenski kulturni sindrom«. Pirjevec naj bi na tem mestu v svoji razpravi zgolj »artikularal obče mesto« in bil glede Kosovih tez iz *Prešernovega pesniškega razvoja* še rahlo zadržan, »kot da bi pred nami le razpostavljali elemente sestavljanke, ki jo velja še premisliti«. Njegova eventualna jasna potrditev tez naj bi mu bila tako rekoč vsiljena oz. (pre)pripravno ponujena s strani slovenske »stoletne tradicije« (Dović 2011: 19).

poezije sicer vpisana težnja k njeni »aristotelizaciji«, tj. k »samouničenju«, vendar da enako drži, da je bila poezija edino orodje, s katerim je Slovenec lahko umetnostno izpovedoval svojo identiteto, in da slovenska literatura povečini bolj spada v vzhodni platonistični model.

Slovenski narod, ki je bil narod brez države, tj. brez institucionalne zasnove, je opredelil kot velegrupo. Ker se je ta velegrupa na vse pretege borila, da bi se institucionalno uredila, ker se je osmišljala s pomočjo utopične prihodnosti, jo je nadalje opredelil kot gibanje. Čeprav se je to gibanje pogumno borilo za svoj cilj, je bilo ob primerjavi s svojim potomcem NOB »v temelju pomanjkljivo«. Zato lahko govorimo le o »blokiranem ali zavrtem gibanju«, ki se je – namesto da bi »z ekspanzijo presegalo samo sebe« in si, kot to velja za NOB, dovolilo preizkusiti in se potencialno uničiti ob soočenju s sovražnikom – zgolj pasivno afirmiralo (prav tam: 65–67).

Slovenski narod je bil torej dvojno omejen. Prvič, ker ni imel institucionalne zasnove, drugič, ker tudi kot gibanje ni prešel v napadalno držo. Pirjevec je iz tega sklepal,

da je takšno gibanje zaznamovano z neko usodno in mučno notranjo protislovnostjo. Ker se ne more zares in dejavno sprostiti, ne more angažirati in zajeti celotne grupe in individualne eksistence. Ideja, ki vodi gibanje, očitno ne more odrediti vseh opravil niti ne vseh razmerij, ki jih opravljajo in ki jih zasnavljajo člani grupe kot realni in živi ljudje. Ta ideja, ki ne more zaobjeti celote človeškega sveta, je ideja naroda, iz česar sledi, da pri Slovencih narodna ali nacionalna ideja ni mogla biti pristojna in odločujoča za celotno področje, kjer se je dogajalo otipljivo in vsakdanje bivanje slovenskih ljudi (prav tam: 67).

Področja človeške eksistence, ki jih ni mogla urejati nacionalna ideja, so bila podvržena »tujim zakonodaji in tuji kulturi s svojimi normami in institucijami, na drugi strani pa jih je obvladovala katoliška vera«. Zapomnimo si to razdelitev: neki del »individualne eksistence« oz. »celote človeškega sveta« je padel pod vpliv nacionalne ideje, preostanek je bil prepuščen tujim institucionalno-normativnim vplivom in katoliški veri. V takih pogojih se je narod kot dvojno blokirano gibanje zatekel k duhovnim aktivnostim, ki so predvidevale kar najmanj institucionalne podlage, predvsem k umetnosti. Pirjevec je nato kot temeljno potrebo »dvakrat stisnjene grupe« označil izpoved in vero v bodočnost. Slovenska poezija je morala izpovedati resnico, ki je resnica stisnjenosti, obenem pa je morala svoje naslovnike spodbujati in opogumljati.

Takšna poezija je bila ujeta med »določili [...] znotraj naroda kot zavrtega gibanja« (prav tam: 68–69). To pomeni, da ni bila »poezija kot taka«,

in s tem, ko se je zadevala ob njo [poezijo kot tako], je prihajalo do konfliktov, ki so producirali žrtve. Poezija (kot taka) namreč

po svoji naravi oziroma po obsegu svojega »področja« ni vezana izključno na nacionalno zavest in nacionalno čustvo, saj prekriva in zajema celoto človeka, medtem ko nacionalitetni princip tega nikdar ne zmore, zlasti ne v okvirih zavrtega gibanja, kjer nenehoma doživlja svojo dvojno omejenost. Zaradi tega je že vnaprej jasno, da poezija ne more biti samo beseda stiske dvakratno stisnjene nacionalnega načela in bo torej nujno izpovedovala tudi to, kar je glede na interese tega reduciranega načela docela odveč ali pa celo škodljivo. V poeziji pride do besede tudi vse tisto, česar okrnjeni nacionalitetni princip že načeloma ne more prekrivati oziroma zajeti vase. To velja predvsem za tako imenovano intimno človekovo sfero, kamor spada zlasti erotika, posebej še, če je obtežena s senzualističnimi poudarki (prav tam: 69–70).

»Poezija kot taka« je po svoji naravi ekspresijsko vseobsegajoča in teži k temu, da postane medij izražanja celote »individualne eksistence« in »celote človeškega sveta«. Poezija, kot je obstajala v 19. stoletju na Slovenskem, ker je bila preobložena z izpolnjevanjem prej omenjenih funkcij, ni mogla biti tako sproščena. Zapletala naj bi se v konflikt s »pravo« poezijo, ki torej teži k temu, da izpove tudi življenjsko materijo, ki je »nacionalitetnemu načelu« nedostopna, tisti del »individualne eksistence«, ki so ga, kot smo videli, obvladovale tuje norme, institucije in katoliška vera.

Pirjevec se je po tej določitvi mesta (slovenski) poeziji in identifikaciji njenih ovir zapletel v paradoks, ki je po mojem mnenju ključen za razumevanje njegove (izhodiščne) variacije prešernovske strukture. Po njegovem mnenju smo namreč »na splošno [...] prepričani, da je bil [Prešeren] žrtev svoje dobe med drugim tudi zato, ker je tako odkrito izpovedoval svojo ljubezen«. Nasprotno od pričakovanega pa je Pirjevec ugotavljal, da sta Prešernova erotika in poezija nasploh do kraja usklajeni z nacionalnim čustvom, o čemer pričata verza: »Solze ‚z ljubezni so do tebe vroče, iz domovinske so ljubezni lile« (prav tam: 70). Tenzije med njegovo poezijo in »poezijo kot tako« torej ni bilo.

Čeprav naj bi bila Prešernova poezija – in sodeč po tem delu Vprašanja tudi poezija drugih kanoniziranih avtorjev 19. stoletja – »prava poezija«, kar jo je na podlagi določil prešernovske strukture šele kvalificiralo za njeno poznejšo mitologizacijo in interpretativno omejitev, Pirjevec v nadaljevanju ni več govoril o slovenski literaturi 19. stoletja, sploh pa ne o tisti iz druge polovice 19. stoletja, ampak je kot primer literarnih pojavov, določenih s prešernovsko strukturo, navedel npr. Podbevškovo zbirko *Človek z bombami* (1925) in Kosovelove *Integrale* (1926).

2.3.1.3 Misliti literaturo druge polovice 19. stoletja

Zaradi tega izpusta se zdi, da Pirjevec v okviru prešernovske strukture ni mogel misliti druge polovice 19. stoletja, temveč zgolj Prešerna in literarne pojave 20. stoletja, ki pa se nekako izmikajo osnovnim določilom takšnega umetnostnega reda, kot ga je opisoval v prvem delu Vprašanja. Zato je tudi zanimivo, da se je, predvsem ko se je ta miselna konstelacija [prešernovska struktura] konceptualno stanjšala v splošnejši »sindromski« narativ, zdela najbolj pripravna prav za razumevanje literarnega življenja druge polovice 19. stoletja. Juvan je denimo opozarjal, da se »vladavina Ruplovega slovenskega kulturnega sindroma« razteza med Prešernom in Cankarjem, glede Pirjevčeve prešernovske strukture pa zapisal, da »naj bi prevladovala v desetletjih od Stritarjeve kanonizacije Prešerna do moderne« (Juvan 2012: 300).

Pirjevec je sklepal, da je prešernovska struktura oz. cankarjansko-prešernovska struktura/prešernovsko-cankarjanska struktura v drugi polovici 19. stoletja »začela izgubljati svojo produktivno sposobnost« in se je lahko obnovila in radikalizirala šele v Ivanu Cankarju, ki ga lahko z vidika spora z družbo primerjamo s Prešernom. V Cankarjevem primeru pa naj bi se prešernovska struktura tudi že zrelativizirala, kar pomeni, da »ni bila več splošno zavezujoča«. Cankar je namreč s tem, ko je zanikal tip poezije, ki »opravlja določena nepesniška opravila«, zavrnil kar »določen način bivanja in samoomogočanja poezije« nasploh, to pa je tisti način, ki se imenuje prešernovska struktura.

Edini literarni avtor 19. stoletja, ki ga je Pirjevec konsistentno identificiral s prešernovsko strukturo, je bil France Prešeren. Kot sem opozoril, pa Prešeren uhaja konstitutivnim aksiomom prešernovske strukture, »njegova erotika [je] do kraja uskladena z nacionalnim čustvom«, tenzije med njegovo poezijo in »poezijo kot tako« ni (Pirjevec 1978: 70). Prešeren ni mogel čutiti rušilnega pritiska nacionalne ideje, kot ga je mogoče misliti s pomočjo dihotomnih shem in sintagem o »prekrivanju«. Da bi izrekel ljubezen, se mu ni bilo treba odpovedati narodu, da bi izrekel predanost nacionalnemu boju, se mu ni bilo treba odpovedati tistemu delu »celote človeškega sveta«, ki je ni prekrila nacionalna ideja. Sodeč po tem, konflikta ni bilo. Če ne Prešeren, kdo je avtor, pri katerem je čutiti posledice takšnega trenja?

Ker Prešernove poezije ne moremo »reducirati bodisi na socialno politična in individualno psihološka dejstva«, pri tem pesniku ne moremo pokazati na del njegovega bitja, del njegovega »otipljivega« življenja, ki ne bi bil prekrit z določili nacionalitetnega načela, niti ne moremo trditi, da mu poezija ni bila tako rekoč »prepuščena na milost in nemilost«. Cankar

je prešernovski strukturi z radikalizacijo njenih določil ušel, ni pa povsem jasno, kolikšen del »otipljivih« življenj literarnih avtorjev druge polovice 19. stoletja moramo pripisati »nacionalitetnemu načelu«.

Pirjevec je poudarjal, da poezija, določena s prešernovsko strukturo, ni »poezija kot taka« oz. je lastnost takšne poezije, da s »pravo« poezijo stopa v konflikt, kar bi lahko pomenilo zgolj to, da Prešernove pesmi ne spadajo v njen okvir ali pa ideje o »prekrivanju« in teze o tenziji med »nacionalitetnim« in »senzualističnim« delom eksistence slovenskega literarnega avtorja 19. stoletja ne držijo. Če beremo »po smislu«, se zdi, da je Pirjevec domneval, da je v drugi polovici 19. stoletja prevladal nacionalitetni princip, literaturo tega obdobja pa bi se dalo skržiti na »socialno politična dejstva«, kar bi pomenilo, da je vendarle bila omejena oz. blokirana, da ni bila »poezija kot taka«.

Na ravni avtorskega (epistolarnega) samopredstavljanja in (literarnega) samoupodabljanja – slednje velja tudi za Prešerna, čigar pisem sicer ne obravnavam – je, kar se tiče mojega pristopa in avtorjev druge polovice 19. stoletja, nemogoče (pa tudi neproduktivno) določiti ločnico med izsekom psihološke konstitucije literarnega avtorja, ki je stremel k samoljubni, avtentični in modernoavtorsko inklinirani literarni ekspresiji, in izsekom, ki bi se podrejal določilom in cenzuram nacionalne ideje. Vsaj na ravni epistolarnih izpovedi je bilo nacionalno čustvo izpovedano istočasno in v harmoničnem odnosu z vsem tistim, kar bi Pirjevec razumel kot »ostaloc«, kot del Slovenca, ki ga dvojno omejeno gibanje ni moglo nasloviti. Zdi se celo, da to velja *predvsem* za drugo polovico 19. stoletja.

Vse skupaj napeljuje na ugotovitev, da je Pirjevčeva prešernovska struktura kljub očitno odličnim nastavkom za razumevanje slovenske literature najprimernejša prav za razumevanje časa na prehodu iz 60. v 70. leta 20. stoletja, manj pa za situacijo iz stoletja pred tem.

2.3.2 Rastko Močnik: Protislovnosti »ideološke okamnine«⁵⁰

Rastko Močnik se je »naivni tezi o konstitutivni vlogi literature pri zgodovinskem oblikovanju slovenskega naroda« odrekel, ker naj bi ponažljala ideološko dominantno verovanje slovenske intelektualne elite 19. stoletja. Teza naj bi izšla iz dojemanja zgodovine, ki – Močnik se ob tem sklicuje na *Nemško ideologijo* – »ne upošteva 'dejanske baze zgodovine'«

50 Tomo Virk je Močnika označil celo za »zapriseženega sovražnika vsega, kar je povezano s prešernovsko strukturo, pa tudi izpostavljanja posebnega pomena literature, naj bo to njen nacionalni pomen ali bitnozgodovinski, kot ga je zagovarjal denimo Pirjevec« (Virk 2021: 36).

in »pri vsaki epohi deli iluzijo te epohe«. Takšno »ideološko okamnino« iz srede 19. stoletja bi bilo zato nespametno neposredno prevajati v literarno-vedni diskurz (Močnik 1983: 15).

Izredno zanimiva in očitno pertinentna za refleksijo o gradivski zamejitvi pričujoče študije na drugo polovico 19. stoletja je Močnikova identifikacija ene izmed najizrazitejših šibkosti sociološko orientiranih raziskav. Literarno-sociološke raziskave naj bi se »z nekakšno nereflektirano spontanostjo lotevale druge polovice 19. stoletja [...], hkrati ko so pavšalno priznavale, da je odločilni moment vendarle Prešernova poezija, so prav Prešerna puščale nekako vnemar«. Takšno nehigieničnost bi morali po Močnikovem mnenju

pripisati sociološki »slabi vesti«, ki se v strahu pred sociologističnimi redukcijami ogiblje estetsko superiornim besedilom in z mirnejšim srcem sega po preprostejših, če ne celo umetnostno manjvrednih besedilih. Taka usmeritev seveda rada nasede utrjenim vrednotenjem slovstvene preteklosti in tako za nereflektirano izhodišče jemlje prikazen, ki bi pravzaprav morala biti njen predmet [...]. [T]ak umik izrazito mistificira estetsko problematiko literarnega besedila in potemtakem v tem momentu nekritično pade na raven spontanega ideologij umetnostnega 'ustvarjanja' (prav tam: 13).

Verjamemo, da s tem, ko sem se gradivsko zamejil z dvema vrhovoma slovenske literature, in sicer s Prešernom in Cankarjem (in ju s tem izključil), nisem zašel v past, o kateri govori Močnik. Kolikor mi je poznana slovenska literarnozgodovinska razpravna tradicija, se zdi pomembno poudariti, da sta bila v namen pojasnjevanja odnosa med estetsko in politično sfero v 19. stoletju najpogostejše izpostavljena prav Cankar in Prešeren, torej umetniško najbolj stremeljiva in cenjena literarna avtorja. V drugo polovico 19. stoletja se nisem »umaknil« zato, da bi lahko v miru, varen pred estetsko vrhunskostjo, raziskoval neliterarne prvine literarnih besedil, ampak me je zanimala prav literarnost kot taka, ki je bila, kar se tiče druge polovice 19. stoletja, boječe degradirana v enostaven odsev političnega boja oz. njegovo žrtev.

Čeprav si z Močnikovo teoretsko sofisticirano razpravo ne morem dosti pomagati, izpostavljam nekaj mest, kjer je naslovil specifičen problem protislovnosti oz. dialoške narave odnosa med literarno in neliterarno sfero, ki me zanima v pričujoči študiji. Glede »okamnele ideološke konstrukcije«, kot jo je bral pri Pirjevcu, je naštel naslednje protislovnosti:

Literatura je zanjo [prešernovsko strukturo] najvišja sfera narodove duhovne dejavnosti (Levstik: »slovstvo je svet narodove dušne

omike in sposobnosti») in hkrati azil, ki se vanj zateka preganjana ali preplašena politika; je posoda imenitnega izročila in lonec, kjer se varijo nadomestne mitologije [...]; vzvod za prosveto neukega ljudstva in rezervat elitniških preokupacij (Levstik: »v višjem smislu so narod samo tisti izmed njega, kateri v njegovem imenu delajo ali se glasijo«); pa še salonsko poživilo malomeščanskega navdušenja; ljubosumno varovani svet narodove pristnosti in edini stik z veliko kulturo omikanega sveta, izbrani prostor tako za domačijske kakor za kozmopolitske ekscese (prav tam: 14–15).

Čeprav se je Močnik na tej točki ustavil in premisleke, vključno z zgoraj citiranimi protislovji, ki jih je zapisal v uvodnem poglavju, razglasil za »sociologizirajoče«, lahko k problemu, kot sem si ga zastavil, pristopam tudi s pomočjo teh premislekov (prav tam: 17).⁵¹ Sploh izpostavljene protislovnosti, ki so »vzvod za prosveto neukega ljudstva *in* rezervat elitniških preokupacij«, »ljubosumno varovani svet narodove pristnosti *in* edini stik z veliko kulturo omikanega sveta« ter »izbrani prostor *tako* za domačijske *kakor* za kozmopolitske ekscese« [poudaril B. K.], bi lahko služile kot uvod v kritiko dihotomnih shem, ki vodijo v točno taka protislovja, na kakršna pa te sheme nimajo prepričljivih odgovorov.

Elementi uveljavljene agende zgodovine avtorstva in paradigme rojstva avtorja, kot jih je razumel Turnovsky, so se v slovenski literarni zgodovini po mojem mnenju manifestirali predvsem v diskurzu o estetski zavrtosti (analogno diskurzu o žrtvovanju) slovenske literature druge polovice 19. stoletja. Temeljna značilnost takšnega sklepanja je prepričanje, da je za estetsko zamudništvo slovenske literature krivo žrtvovanje potencialnih ustvarjalnih moči slovenskih literatov nacionalnemu emancipacijskemu boju, ki je te moči učinkovito in tragično otopil, kar pomeni, da je te avtorje razosebil. Močnik je poudaril, da bi

razvpito »zavrtost« slovenske književnosti, ki bi naj izvirala iz njene služnosti nacionalistični ideologiji [...], lahko preinterpretirali na podlagi nesporazuma med vladajočo politično ideologijo in umetnostno prakso, ki si išče ideološke podlage [...]. Tako imenovana »zavrtost« slovenske literature je zatorej umetnostno izrazito progresivna: umetnostno literaturo namreč napeljuje v sodobni položaj, ko se umetnost ne more več proizvajati na temelju heterogenih ideologij, ampak samo sebe vzame za svojo ideološko podlago (prav tam: 59).

51 »Sociologizirajoče« pomeni, da so sposobni zgolj anemično povzeti »družboslovno razsežnost zgodovinskih in slovstvenih raziskav« (Močnik 1983: 17).

Po Močnikovem mnenju sta si bila diskurza politike in literature v 19. stoletju na Slovenskem preblizu in »literarna« distanca, ki jo je lahko proizvedla literatura, tj. edina opozicija, ki ji je bila na voljo, se je izrazila kot opozicija mladoslovencev do vladajoče staroslovenske ideologije. Ta opozicija zato niti ni mogla biti politične narave.

S to izpeljavo je preobrnil tendenciozno tezo o žrtvovanju estetske sfere politični sferi, ki je bila, kot sem se trudil pokazati, implicitno prisotna v Pirjevčevem Vprašanju o poeziji. Politična ideologija slovenskega meščanstva v kontekstu Močnikove teoretizacije ni bila preprosto oviralna za vzpostavljajočo se in avtonomizirajočo se literarno sfero, temveč je ta ideologija sama bila literarne narave. Literatura se sicer ni uspešno osamosvojila nacionalistične ideologije, postala pa je »sama svoj ideološki aparat«.

Ne glede na to, da se na podlagi Močnikove teorije umetnostne prakse, značilne za drugo polovico 19. stoletja na Slovenskem, še ne dogajajo v ideologiji, ki bi bila specifično umetnostna, njegova preinterpretacija prešernovske teze vsaj jasno ruši shemo, po kateri sodeč je estetska sfera enoiznačno podvržena potrebam nacionalnega boja, avtorji, ki so njen del, pa so ovirani, estetsko neizživeti in zato žrtve svojega časa (prav tam: 59–61).

2.3.3 Dimitrij Rupel: Slovenski kulturni sindrom

Marko Juvan je ugotavljal, da se je izraz »prešernovska struktura« dokaj hitro osamosvojil od izvirnega konteksta in se »skupaj s sorodnim pojmom Dimitrija Rupla 'slovenski kulturni sindrom'« trdno zasidral v slovensko literarno vedo 20. stoletja. Oba teorema naj bi se nanašala na isto literarnozgodovinsko »predstavo«, zato je zanimivo, da se nobena izmed kritik »prešernovske strukture« ni posebej posvetila Ruplovi študiji, čeprav so mestoma zelo podrobno navajale tako Prijateljeve kot Pirjevčeve, pa tudi Močnikove tekste (Juvan 2012: 298). V kontekstu Dovičevih in Juvanovih kritik Rupel in njegova formulacija slovenskega kulturnega sindroma izpadeta kot katalizator procesa »tanjšanja«, tj. poenostavljanja izvirne Pirjevčeve idejne konstelacije. Izraz slovenski kulturni sindrom naj bi tako zgolj zaostрил nekatere problematične aspekte Pirjevčevih izpeljav, med njimi idejo o izjemnosti slovenske situacije, pa tudi narativ o žrtvovanju individualnosti slovenskih literarnih avtorjev.

Ker me zanima prevpraševanje dihotomnih shem (predvsem tistih, povezanih z žrtvovanjem in zavrtostjo) in sem posebej pozoren na razprave, ki so na nove načine poskusile artikulirati odnos med literarnimi in neliterarnimi prvinami slovenske družbe 19. stoletja, je Ruplov postopek v *Svobodnih besedah* izjemno zanimiv.

Rupel je kot osnovni namen svoje študije opredelil prikaz odnosa »med estetskimi in splošnejšimi (družbenimi, političnimi) prvinami slovenske književnosti med letoma 1848 in 1895«. To obdobje je izredno pomembno za razvoj slovenske literature, »predvsem v smislu kvantitete, v smislu prodora, družbenega vpliva in izoblikovanosti specifičnega profila« (Rupel 1976: 12). Kot izhodišče svoje študije je alinejsko povzel markacije, ki jih je zarisal že Ivan Prijatelj:

- »mladoslovenski« skupini oz. njenemu leposlovju ne gre za *umetnost kot takšno*,
- ampak za osamosvojitev naroda,
- vendar ne za *dejansko* osamosvojitev in vzpostavitev,
- ampak za osamosvojitev in vzpostavitev v *kraljestvu duševnosti*,
- za narod v kraljestvu duševnosti – kot *nadomestilo*;
- umetnost nadomešča narod zaradi pomanjkanja politične in državne samostojnosti;
- vse to pa je problem malega naroda in
- *problem naše literature* (prav tam: 16).

Zasnovi, ekstrahirani iz Prijateljevih tekstov, je postavil več vprašanj, ki jih je smiselno združiti v vprašanje, »ali je ta 'prava' umetnost, ki jo producirajo mladoslovenci, v resnici svobodna« (prav tam: 30).

Pomemben element Ruplove analize je, da je v nasprotju z vsemi drugimi, ki sem jih obravnaval v okviru razpravne tradicije, izvirajoče iz Pirjevčevih (in Prijateljevih) razmišljanj o prešernovski strukturi, trdil, da položaj literature, ki ga predvideva stanjšana variacija prešernovske strukture, ni bil eksplicitno izpovedan s strani slovenskih literarnih avtorjev 19. stoletja; »slovenski literati so namreč trdili, da njihova literatura ni utilitarna, da ne služi ničemur in nikomur, da je zgolj literatura«. In čeprav je Rupel sklepal, da je bila »'svobodna' literatura – v bistvu globoko nesvobodna«, ga to ni vodilo k simplicističnim shemam odnosa med utilitarnim in estetskim, ki se jim je sodeč po mojem branju nevarno približeval Pirjevec (prav tam: 30).

Rupel je opozarjal, da sta »socialni angažma« in »status umetnosti zunaj družbe« na prvi pogled protislovna dvojica, s pomočjo katere ni mogoče razlagati zgodovine slovenske literature. Po njegovem mnenju se »tezi

o družbeni angažiranosti literature in nesmislu le-te prepletata v nekakšni dialektični napetosti celo znotraj posameznih opusov« in sta zgolj na videz protislovni (prav tam: 55). *Svobodne besede* sicer dajejo vtis, da pri določanju narave takšnega navideznega protislovja oz. takšnega dialektičnega odnosa Rupel ni prišel do končnega sklepa, in morda je najbolj produktivno, če zgolj povzamem mesta, kjer je s pomočjo raznovrstnih avtorjev naslovil relevantnost, pa tudi nujnost njune združitve s posebnim ideološkim mehanizmom.

Iz Marxovega *Očrta kritike politične ekonomije* (skupaj s *Pour une Sociologie du Roman* Luciena Goldmanna) je povzel razliko med »mitologijo« in »umetnostjo«, pri čemer gre pri slednji za »zavedni umetniški način« (tudi »produkcijski«), pri prvi pa za »nezavedni umetniški način«. To pomeni, da imamo na eni strani »ljudsko, 'neprofesionalno', 'nekonstituirano' predelovanje narave in družbe, na drugi pa profesionalno, zavestno umetniško predelavo. Umetnost je tedaj [...] dejavnost, ki se zaveda same sebe« (prav tam: 62–63). Nezavedna predelava je značilna za tiste družbe, ki še niso sektorsko razvite, kjer, tako npr. Lukács, produkti te predelave predstavljajo totaliteto življenja kot takega. Primer tega je ep. Pri zavestnem umetniškem načinu pa gre za t. i. predelavo druge stopnje, za umetnikovo eksplikacijo izpostavljenosti svoje umetnosti in življenja kapitalu. Pri sodobni umetniški produkciji naj bi torej šlo za zavestno predelavo mitologij oz. predelavo produktov nezavednega umetniškega načina (prav tam: 66–67).

Druga izpeljava iz tandema Marx-Goldmann je bila razdelitev na dva tipa umetnikov: »opozicionalnega« in »konformnega« umetnika. Prvi piše v skladu z »romaneskno obliko«, kar naj bi ga vodilo v iskanje »avtentičnih vrednot«, drugi pa v skladu s »paralelno književnostjo«, kar pomeni, da teži k uvajanju »pozitivnega junaka«. Goldmann je poudarjal, da se mu zdi, da bi lahko tudi med deli »paralelne književnosti« našel »najvišje oblike« oz. »nekatera dela, ki imajo velik uspeh«. Zanje je predlagal poimenovanje »sekundarne romaneskne forme« (prav tam: 68).

Rupel je ob branju teh avtorjev še enkrat postuliral dva načina umetnostnega produciranja:

1. [produciranje], ki jemlje neposredno iz mitologije in je utemeljeno na kolektivni zavesti, ljudski fantaziji – ki je najbližje nezavednemu ustvarjanju – to so dela s pozitivnim junakom, »konvencionalna«, »stereotipna« dela, ki so blizu »klepetanju« in »lažni zavesti«;

2. [produciranje], ki se tej mitologiji, kolektivni zavesti upira na način rigorozne koherentnosti, ki jo problematizira, negira, radikalno predeluje (prav tam: 68).⁵²

S pomočjo (in zaostritvijo) Lukácseve razdelitve na »notranjo« in »zunanjo« metodo, kar odgovarja razdelitvi na socialni in kritični realizem, je nadalje poskusil zblížati dva trenda, ki odgovarjata zgoraj postuliranim načinom umetnostnega produciranja:

1. trend k približevanju mitologije in umetniške produkcije,
2. trend zaostrovanja razlik med mitologijo in umetniško produkcijo (prav tam: 70).

Ob ugotavljanju, da »obstajajo dela imenitnih umetnikov, ki niso v nasprotju s kolektivno zavestjo« in so v »umetniškem smislu (v svojem učinku in v smislu notranje koherentnosti) polnovredna, pa vendar niso zgrajena na opoziciji do mitologije oz. kolektivne zavesti«, se je Ruplu zastavilo vprašanje, v čem je sploh razlika med opozicijo in konformizmom, ki bi bila relevantna za razlago odnosa med umetniškimi in neumetniškimi prvinami slovenske družbe. Šlo naj bi zgolj za

dva tipa sodobne umetnosti, ki v širšem smislu oba pripadata funkcionalnemu modelu. Umetnost, ki se ji dozdeva, da nadomešča celotno kulturo (in jo v nekem smislu res), je v bistvu umetnost posebne skupine ali posebnih okoliščin, ki so v dialektičnem odnosu do sektorske ureditve. Umetnost si domišlja, da ureja cel svet, kadar sektorska ureditev še ni popolnoma izvedena [...] ali pa v pogojih sektorske ureditve, ko se ji ta pokaže kot nezadostna, napačna – skratka, ko umetniške skupine s svojim položajem v delitvi dela niso zadovoljne (prav tam: 72).⁵³

V nadaljevanju se je lotil teorij odraza, kot sta jih postavila Todor Pavlov in G. V. Plehanov, in predvsem avtorjev iz 70. let, ki so te teorije kritizirali, med njimi A. V. Lunačarskega in Rolfa Zimmermana. Spet se je zatekel h Goldmannu (in Pierru Francastelu), ki si je

za razliko od tradicionalne sociologije književnosti, ki se ukvarja z »vplivom kolektivne zavesti na pisatelja, ki jo odraža (*reflète*) na bolj ali manj transponiran način«, [predstavljal] »družbeno življenje

52 Rupel tej razdelitvi dodaja »binomni model« po zgledu Barthesa: »mit – neprehodni [...] jezik poezije (Rupel 1976: 77).

53 O odnosu (ali nadomeščanju) pojma umetnosti in kulture, ki je za Rupla pomemben, v tem povzetku ne govorim.

kot celokupnost kolektivnih procesov strukturacije, ki so tako v psihičnem kot tudi v akcijskem smislu usmerjeni v ustvarjanje ravnotežja v odnosih med ljudmi in v odnosih med ljudmi ter naravo» (prav tam: 94).

Goldmann naj bi s tem modelom cilj al predvsem na okoliščine liberalne demokracije, kjer se kolektivna in individualna zavest dokončno ločita oz. se stikata zgolj v vrednoti avtonomije posameznika. Ob podpori zgoraj navedenih refleksij si je Rupel zastavil vprašanje »o kritični in konformistični inteligenci«, ki se glasi: »[A]li so bili Prešeren, Levstik, Stritar, Kersnik, Tavčar, Jurčič [...] uporniki ali konformisti?« oz. kako lahko opredelimo njihovo literarno ustvarjanje v odnosu do »mitologije (kot je koncept opredelil Marx) ali 'kolektivne zavesti' (kot je to imenoval Goldmann)?« (prav tam: 98–99). Po krajšem pregledu Levstikovih programskih besedil je sklepal:

Položaj je tedaj približno tak: slovenski kmetje tvorijo jezik in kolektivno zavest (folkloro, mitologijo) in slovensko leposlovje ima nalogo odražati, zrcaliti prav to kolektivno zavest [...]. Seveda nastane pri opredeljevanju te konvencionalne zavesti določena težava, saj bi bili prisiljeni zamahniti z roko in izreči obsodbo, da je potemtakem slovenska literatura navadna apologija, preprosta utilitarna književnost za izobraževanje [...]. Slovenska folkloro je bila tedaj res konvencionalna kolektivna zavest, ampak samo v merilu Slovencev, ki so bili povečini kmetje, medtem ko je bila v merilu avstrijske države [...] ta zavest v bistvu »opozicionalna« (Rupel 1976: 102).

Ko je Levstik torej literaturo usmerjal k zrcaljenju takšne kolektivne zavesti, je istočasno pozival k opoziciji do nemške kulture, navsezadnje pa tudi k opoziciji do staroslovenskih integracijskih ideologij. Na videz konservativno, konformistično, lojalistično (mladoslovensko) literarno kulturo Slovencev 19. stoletja je sodeč po tem mogoče razumeti tudi kot opozicionalno, kar se tiče nemške konvencionalne kolektivne zavesti.

S ponovnim kolažiranjem raznih teorij – od Eisenstadtove delitve na »statično« in »dinamično tradicijo« do Shillsovega ločevanja med »produktivnimi«, »neproduktivnimi« in »konzumirajočimi« intelektualci – je Rupel še naprej formuliral negotovo protislovje med literarnim in neliterarnimi prvinami slovenske družbe 19. stoletja. Opredelil ga je npr. tudi kot opozicijo med »elementi čutnega (*aisthesis* = čutno) in idejnega (duh, ideja, ideologija)« (prav tam: 123).

Do pomiritve teh raznorodnih teorij ni prišel in kar mu je ostalo, so razne študije avtorskih opusov. Na kratko pregledujem samo Ruplovi obravnavi Prešerna in Stritarja. Prvi se posvečam zato, ker bom njegove ugoto-

vitve lahko bral v tandemu s Pirjevčevimi, ki so, kot sem pokazal zgoraj, nekakšna anomalija v njegovi [Pirjevčevi] interpretaciji žrtvovanja ustvarjalnih moči slovenskega literarnega avtorja nacionalitetnemu principu v 19. stoletju. Druga obravnava je še bolj zanimiva, saj se sklada z mojo kritiko Pogačnikovih sklepanj o radikalni različnosti dveh Stritarjev: zgodnjega, ki je zagovornik avtonomne umetnosti, in poznega, ki naj bi svojo literaturo vpregel v jarem utilitarnosti.

2.3.3.1 France Prešeren

Prešeren naj bi po Ruplovem mnenju v *Sonetnem vencu* inovativno združil čisto ljubezensko poezijo in »relativno prikrit socialni program«. Združenje erotike in nacionalnega čustva, o čemer je pisal tudi Pirjevec, naj bi se izrazilo v »dvoumnih« oz. »dvosmernih« verzih:

Prešeren piše, da je »poet tvoj«, pesnik ljubljene ženske. Pesnik v celoti pripada »njej«, Juliji, je njen poet. Kot Julijin pesnik piše »nov venec Slovincem«. Kaj pomeni pridevnik »nov«? Še en venec, novo pesnitev? Ali pomeni novo poezijo? Popolnoma drugačen, nov način pesnjenja? Naj bo kakorkoli, to, kar je »novo«, je namenjeno Slovincem, medtem ko je pesnik kot temelj in izvir *vseh* pesmi *njen* pesnik. Pesnik pripada Juliji, »novo« pripada Slovincem. Julija je pred Slovenci. Oba vira Sonetnega venca – Julija in Slovenci – se v pesnitvi prepletata in dopolnjujeta (Rupel 1976: 157).

Ljubezen, ki jo je Prešeren izpovedoval Juliji, je bila harmonično prepletena s programsko razsežnostjo njegove poezije, ker gre za vrsto ljubezni, ki je »nekaj več kot navadna ljubezen«, in sicer: »ljubezen [kot] sredstvo za premagovanje časa in smrti, in končno tudi težav, ki v prehodnem obdobju tarejo Slovence« (prav tam: 161).

Ruplova interpretacija Prešernove poezije je torej skladna s Pirjevčevimi opazkami, le da pri prvem ta interpretacija ne hodi navzkriž z ostankom razprave. Če zapišemo drugače, Rupel je Prešernove programske in ljubezenske izjave vzporejal zato, da bi odkril nekakšen »dialektičen« odnos med njimi, ki bi veljal (sploh) za drugo polovico 19. stoletja, Pirjevec pa je literaturo druge polovice 19. stoletja dojel kot manj intenzivno pojavno obliko prešernovske dialektike, zaradi česar se mu Prešeren (ali pa druga polovica 19. stoletja) kaže kot anomalija na ravni 19. stoletja, če ga poskušamo brati s pomočjo teorije prešernovske strukture.

2.3.3.2 Josip Stritar

Ker je njegova teorija pripravna za analizo slovenske literature druge polovice 19. stoletja, je Stritarjeva literarna pot Ruplu lahko služila kot »eden temeljnih izrekov t. i. slovenskega kulturnega sindroma«. Navezujoč se na Krambergerjeva razmišljanja, je Stritarja opredelil kot nekoga, ki je zatiral nujno diferenciacijo, ki jo je zares zaslužil, živel in poskusil razreševati šele Cankar. Gre za ločevanje »na ekspanzioniste in žrtve« oz. »na subjektiviste in antisubjektiviste«. Stritar naj bi takšno diferenciacijo vztrajno preprečeval in želel uvesti »model harmonične, organske, zunajsubjektivistične družbe« (Rupel 1976: 271).

Takšna interpretacija Stritarjevih literarnih motivacij ne predvideva običajne delitve na zgodnjega in poznega Stritarja. Čeprav je bistvo slovenskega kulturnega sindroma enako izhodišču Pirjevčeve prešernovske strukture, ne implicira, da gre za literaturo kot propagando ali za literaturo kot neizkoriščen in politiki podjarmljen estetski potencial:⁵⁴

Literatura *kot takšna* je politični akt, ne samo »politizirana literatura«. Kot sklepamo iz Stritarjevih izjav [...], ne gre za literaturo kot »propagando« – temveč nasprotno, za politično karseda nedolžno, celo *prazno* literaturo. Gre za *demonstracijo literarne sposobnosti*, za demonstracijo jezika (prav tam: 275–76).⁵⁵

Pogačnikova teza, ki jo v nadaljevanju podrobno analiziram ob analizi Stritarjevih pisem, je, »da je Stritar evoluiral od nekakšnega larpurlatizma (v čemer je bil zvest Prešeren-Čopovi literarni liniji) k utilitarni umetnosti«, največji prelom pa se je zgodil v letu 1876. Čeprav se na prvi pogled tako zdi, »formula 'umetnost namesto politike' ne pomeni utilitarne umetnosti« in Stritarjevo »'larpurlatistično' obdobje je v celoti skladno s tistim, kar imenujemo slovenski kulturni sindrom«, navsezadnje pa tudi skladno s tistim Stritarjevim obdobjem, v katerem je ta slovenski literat običajno predstavljen kot zagrenjen utilitarist oz. kot neumetniška figura (prav tam: 277).

Rupel je torej slovensko literarno življenje druge polovice 19. stoletja razumel kot predsektorsko družbo, kjer si umetnost še vedno domišlja, da ureja cel svet, zavrnil pa je kakršnekoli indice, da bi slovensko literaturo tega obdobja lahko razumeli kot zgolj propagandno, njene avtorje pa kot

54 To izhodišče je ideja o »bistveni poglobitvi politične angažiranosti«, zaradi katere je slovenski pisatelj razmišljal: »[N]e morem odločati v politiki, torej se bom z vsemi silami lotil poezije, kar, če poenostavimo, pomeni preprosto 'literatura namesto politike'« (Rupel 1976: 277).

55 Tega seveda nikakor ni trdil tudi Pirjevec, saj je kot pogoj za mitologizacijo, značilen postopek literarne kulture, urejene po prešernovski strukturi, navajal »pravost« (v tem kontekstu »nepropagandnost«) poezije.

neindividualizirane konformiste. Rupel zaradi tega po mojem mnenju vsaj do neke mere odstopa od vloge, ki mu je bila dodeljena v kritikah Marka Juvana in Marijana Dovića.

2.3.4 Juvanova in Dovićeva revizija ter Virkova apologija

Marko Juvan in Marijan Dović sta analizirala kombinacijo teorij o »prešernovski strukturi« in »slovenskem kulturnem sindromu«, ki so se do določene mere že izvile iz kompleksnosti, partikularnih poudarkov ali nejasnosti izvornih tekstov. Kakor piše Juvan, ga je zanimala idejna konstelacija, ki se je **(že)** stanjšala v »miselni topos« **ali** »udobni obrazec« (Juvan 2012: 298).

Ker gre sploh pri Pirjevčevem Vprašanju o poeziji za (zaradi bitnozgodovinskega besednjaka) interpretabilno zelo odprt in težaven tekst, si je Dović pri povzemanju njegovih ugotovitev pomagal z alinejami. V članku Pirjevec, »prešernovska struktura« in »slovenski kulturni sindrom« (2011) jih je povzel takole:⁵⁶

- Pirjevec je eden prvih, ki tradicionalno, »globoko ukoreninjeno« sklicevanje na literarno (samo)utemeljitev naroda razpozna kot *obče mesto*, njegove elemente pa razpostavi in podvrže refleksiji.
- Ne pristaja na vulgarizirano inačico teze: ne uide mu namreč, da je edino *prava poezija* primerna za sakralizacijo in žrtvovanje in da so za to potrebni določeni postopki. Zato njegova izpeljava ostaja nezvedljiva na preprosto matrico *zavrte literature v službi naroda*.
- Ko opozarja na »predelave«, »redukcije« in »blokiranje« – konkretno seveda meri na komunistična branja slovenske literarne klasike –, odpira pot splošnejši kritiki ideoloških prisvajanj literature.
- Interpretacije in kritike »sindromske« teze pogosto merijo neposredno na Pirjevčeva izvajanja; ali drugače, ne zadevajo »prešernovske strukture«, kot si jo je zamislil Pirjevec, temveč kvečjemu njene izpeljave (Dović 2011: 22).

56 Nisem se posebej osredotočal na kronologijo tekstov in različnost pristopov med pozicijami njihovih avtorjev, saj jih, vsaj v najpomembnejših ozirih, razumem kot metodološko harmoničen duet. Razlike med Juvanovim in Dovičevim pristopom, na katere je opozoril Virk, posebej obravnavam pri branju Virkovih opazk.

Te alineje mi služijo kot pomagalo pri pregledu kritične revizije sindromske teze, ki sta jo vodila Juvan in Dovič. Osredotočam se na tiste točke, ki se dotikajo tem, ki sem jih poskusil izpostaviti že pri branju Vprašanja o poeziji. Temu ustreza predvsem druga alineja, ki se neposredno sklicuje na vprašanje žrtvovanja in dihotomnih shem.

Dovič se je te teme dotaknil že prej, in sicer kot enega izmed dveh sestavnih delov poenostavljenega (stanjšanega) narativa, ki naj bi se razprostriral onkraj Pirjevčeve artikulacije:

- a) Slovenski narod se je porajal v okoliščinah močnih asimilacijskih pritiskov, brez lastnih institucij in vzvodov moči oz. oblasti, zato je umetnost – predvsem literarna oz. jezikovna – postala temeljno sredstvo slovenske narodne emancipacije in legitimiranja;
- b) ker pa je pri tem nujno pristala na utilitarno, narodni politiki podrejeno vlogo, je bila v estetskem smislu zavrtá in neuspešna (prav tam: 16).

Kot vidimo ob primerjavi druge alineje in točke (b), je Dovič mnenja, da Pirjevec ni trdil, da je bila literatura pod določili prešernovske strukture v estetskem smislu zavrtá in neuspešna. Ta predstava je bolj značilna za kasnejše poenostavljene izpeljave njegove teze.

Pirjevec je trdil, da se »v mitologijo lahko preoblikuje samo tista poezija, ki je izvirno in po vseh svojih določilih res prava poezija«, in da je »odnos med gibanjem in pravo poezijo ambivalenten: gibanje poezijo sicer sproti uničuje in zaničuje, a jo vendarle tudi na poseben način omogoča« (prav tam: 20). Dovič je sklepal, da je Pirjevec zagovarjal tezo, da reduktivna branja slovenske literature niso mogoča in da jo je treba brati kot poseben (ne edinstven) zgodovinski pojav, pri katerem nacionalistični in avtonomno estetski moment ne obstajata vsaksebi, ampak se dopolnjujeta.

Tudi če zaenkrat pripoznamo takšno kompleksnost Pirjevčevega nazarja o zgodovini slovenske literature, še vedno ostaja odprto vprašanje aplikabilnosti prešernovske strukture na drugo polovico 19. stoletja, kjer se zdi, da Pirjevčeva vizija odpove. Čeprav se o tem ni izrecno izrekal, se je Pirjevec temi očitno v veliki meri izognil. Onkraj Prešerna (posredno Levstika in Jenka) ni izpostavljal avtorjev 19. stoletja in sumim, da bi bil za večino pripravljen reči, da niso dosledni primeri literature, določene s prešernovsko strukturo, ker ne gre za »pravo« literaturo oz. poezijo.

»Pravost«, v kolikor je definirana na podlagi tega, da takšna literatura oz. poezija teži k temu, da izpove »celoto človeškega sveta« in celo implicira neko osvobojenost od pragmatičnega vpreganja, se zdi nepripravna kategorija za analizo literature druge polovice 19. stoletja, saj pomembne slovenske avtorje predstavlja kot izjemne anomalije in jih ne razume kot produkte takratne avtorske kulture. »Neprava« poezija oz. literatura izpade kot prežitek predmodernosti, kot moteč tujek, čeprav si s »pravo« literaturo svoje sodobnosti deli veliko več, kot namigujejo takšne razdruževalne anahronistične rekonstrukcije.

2.3.4.1 »Sindromska« teza

Ker se je Pirjevčev tekst izkazal za interpretativno zelo izmuzljivega, je kritiko veliko bolj smiselno nasloviti na simplicistične interpretacije Pirjevčevih izhodišč in tudi tu lahko alinejsko orišemo glavne postulate Doviča (in Juvana), ki je kritike tovrstne »strukture-sindroma« **strnil** takole:

- Poudarjanje vloge literature kot najpriročnejšega medija za oblikovanje nacionalne zavesti ni nikakršna slovenska posebnost: značilna je tako rekoč za vse kulture, ki jih je v zadnjih dveh stoletjih in pol zajel val kulturnega nacionalizma [...].
- Estetske zavrtosti velikega dela slovenske literature 19. stoletja ni mogoče razlagati zgolj kot posledico nacionalne, kolektivne služnosti; poleg tega pa znaten del literarne produkcije ni kazal pove-zave s »sindromom« [...].
- Proces izgradnje nacionalne identitete se enostavno ni mogel opirati na literaturo: za »povzdigo« je bil potreben koordiniran razvoj vseh družbenih segmentov; tega so se dobro zavedali tako kulturniki kot politiki, četudi so prisegali na »polje literarno«.
- V kulturnopolitičnem in gospodarskem kontekstu prve polovice 19. stoletja slovenska poezija ni imela moči, da bi (sama) distribuirala in uveljavila nacionalne in politične ideje, saj za to ni premogla infrastrukturnih sredstev [...]. Tudi v tem pogledu ni bila slovenska situacija prav nič specifična.
- Zamisel o literaturi kot *nadomestku* za politiko je skušala prikriti, da je literaturo in njene »slavne možove« za afirmacijo naroda (in

hkrati same sebe) uporabila ravno nastajajoča politična elita [...] (Dović 2011: 27).

Spet se osredotočam na narativ o estetski zavrtnosti slovenske literature, o katerem piše Dović v drugi alineji. Gre za prepričanje, da se je slovenska literatura, ko je »vzela nase predstavljanja celotne narodne ideologije«, odpovedala »avtonomni estetski kakovosti«, s tem pa je bil »zatrtn individualizem njenih subjektov«, »individualnost pisateljev, njihovega sloga in idejnosti« (Juvan 2012: 298). Upravičenosti kritike, ki jo je povzemal v ostalih točkah – predvsem, kar se tiče tez o slovenski »posebnosti« – pa se na kratko posvečam ob komentarjih Virkove apologije Pirjevca.

Najobsežnejšo in najbolj sistematično kritiko elementa »sindromske teze«, povzetega v drugi alineji, je podal Marko Juvan v Prešernovski strukturi in svetovnem literarnem sistemu (2012). Že v uvodu je opozoril, da je teza o tem, kako »narodna funkcija Prešernovemu delu že sama na sebi krni estetsko avtonomijo«, zgrešena, saj

velja kvečjemu nasprotno: dosežena stopnja estetske avtonomije je v svetovnem literarnem prostoru postala pomemben argument v mednarodni identitetni legitimizaciji posameznega naroda [...]. V kontekstu, v katerem so se križale ideologije kozmopolitizma, kulturnega nacionalizma in estetske avtonomije umetnosti, so se svetovna literatura in nacionalne literature tudi drugod po Evropi vzajemno konstituirale (prav tam: 9–10).

Subjektivacija oz. individualizacija, ki jo lahko spremljamo na Prešernovem primeru, se je torej dogajala istočasno z individualizacijo naroda, ki pa je potekala pod praporom kolektivismu. Kot je slutiti že na podlagi naslova Juvanove monografije, se je avtor vprašanja lotil s koncepti, ki so poskusili zgodovino literature uzreti v kontekstu »svetovne literature«, pa tudi teorij kulturnega nacionalizma. Juvan je s pomočjo literarnih teoretikov, kot so Manfred Koch, Fritz Strich in John Pizer, poudarjal, da se je pojem »svetovne literature« v Evropi konstituiral vzajemno s konceptijami nacionalnih literatur, in ugotavljal, da slovenska situacija v tem smislu nikakor ni bila izjemna (prav tam: 10). Izvore tega procesa je iskal denimo pri Herderjevem nacionalno-pluralističnem svetovljanstvu – ideji, da »razumevanje kulturno-jezikovne raznolikosti vseh, tudi manjših narodov kot enakovrednih skupinskih individualnosti« vodi k »občečloveškemu« – ki ga je prevzel tudi Goethe (prav tam: 107).

Navajal je Renéja Welleka, ki je vzpostavitev modernega literarnega polja v Evropi 18. in 19. stoletja razumel kot rezultat soodvisnosti procesov

»nacionalizacije« in »estetizacije«, to tradicijo (poleg Welleka velja omeniti, da je zgoraj omenjeni Strich o tem pisal že konec 40. let 20. stoletja) pa dopolnjeval z Bourdieuejevimi razmišljanji:

Ideologija estetske avtonomije, ki je napajala besedila, dejavnosti in akterje na razvijajočem se literarnem polju [...], je po Bordieujem v konkretnih praksah in habitusih uveljavljala prepričanje, da se književnost kot umetnost ravna po svojem lastnem redu vrednot, kot so lepota, domišljija, izvirnost, modernost, dovršenost ali individualni stil. Umetniki, skupine, mediji in ustanove na literarnem polju so lahko te vrednote kapitalizirali na simbolni način, tj. z bojem za svojstvene literarnoumetniški ugled, prestiž, vpliv, javno podobo in družbeni položaj. Estetska ideologija je tako zanikala dedno stanovsko hierarhijo starega režima, obenem pa z mehanizmi akumulacije simbolnega oziroma kulturnega kapitala tudi sprevrnila logiko zmagujočega ekonomskega reda meščanskega kapitalizma (prav tam: 157).

Vključil je tudi teze Siegfrieda J. Schmidta, ki jih je razvijal v okvirih ELZ:

Proces estetskega avtonomiziranja je – prek uvajanja umetniško vse bolj specializiranih medijev in ustanov – osvobajal književnost od vpetosti v utrjene kulturne prakse družbenih stanov in od služenja verskim, vzgojnim, reprezentančnim, zabavnim in drugim pragmatičnim ciljem; stanovske strukture so po meščanskih revolucijah tako ali tako postopno razpadle. Z uveljavljanjem estetskih konvencij (kantovskega »brezinteresnega ugajanja«) v prostoru javnosti naj bi se odprl prostor za prosto ustvarjalno domišljijo in recepcijo svobodnega, od rigidnih stanovskih določnic prostega individua [...]. Drugi proces, nacionaliziranje, je literaturo [...] – njeni domnevni avtonomiji in individualizmu navkljub – poskušal deloma spremeniti v orodje nacionalizma in potrjevanja kolektivne subjektivitete (prav tam).

Vse navedene izpeljave je Juvan naddoločal s teorijami svetovnega sistema, kot so jih zastavili npr. Franco Moretti, Pascale Casanova in Mads R. Thomsen. Obravnaval je tudi študije, ki so že pred več desetletji anticipirale to metodološko prenovu. Izpostavil je slovaško literarnozgodovinsko šolo, iz katere je izšel Dionýz Ďurišin. Podobno kot Even-Zohar namreč tudi Ďurišinove študije ponujajo eno izmed koncepcij svetovne literature, ki so nastajale na obrobjih in zato iz svojega zornega kota težijo k afirmaciji kulturnih okolij zunaj središč (prav tam: 190–91).

Juvan je s pomočjo teh avtorjev predstavil konstitutivno matrico romantičnega nacionalizma, »znotraj katere je književnost postajala estetski

kanal za javno artikulacijo in medijsko difuzijo individualizma«. Prešernova lirski govorica, ki je imela vlogo tako v takšni difuziji individualizma kot pri konstituciji narodne skupnosti, s slednjim ni mogla krniti svoje »estetske razsežnosti«, kakor naj bi se dalo sklepati iz tez o »prešernovski strukturi« in slovenskem kulturnem sindromu:

Prešeren vpelje narod kot označevalec, s katerim poskuša javno utemeljiti družbeno relevantnost svojega radikalnega individualizma, posredovanega prek romantičnega estetskega diskurza, obenem pa plastično prikazati neizvedljivost in protislovnost subjekta pesnjenja. Prizadevanja porajajočega se narodnega gibanja in ustvarjanja slovenske javne sfere, ki se jezikovno-kulturno individualizira iz skupnega, prevladujočega nemškega okvira habsburške monarhije, se v Prešernovih pesniških besedilih povsem prepletajo z ustvarjanjem individualistične perspektive in evokacije zasebnosti (prav tam: 306).

Juvan je podobno kot pred njim Pirjevec in Rupel analiziral Prešernovo poezijo in opazal, da je pesnik v *Sonetnem vencu* nacionalno ideologijo neproblematično mešal s »performativnim in interpelativnim« izjavljanjem, ki je »preko estetskega učinka« mobiliziralo »izolirane, zasebniške naslovljence v subjekt narodne skupnosti, katere položaj in usodo predstavlja prav tako individualizirana, poudarjena subjektivna perspektiva osamljenega kritika« (prav tam: 308–9). Ruplovi interpretaciji podobna (ljubezen ne zgolj kot individualno čustvo do Julije, temveč ljubezen kot sredstvo za premagovanje težav, ki tarejo Slovence) je tudi Juvanova analiza magistrala *Sonetnega venca*: »‘Poet tvoj nov Slovincam venec vije, / Ran mojih bo spomin in tvoje hvale [...]’«:

Poezija v slovenščini, ki je kot zasebno sporočilo prek javnosti namenjena *nemško govoreči* Juliji Primic, posredno pa »zamišljeni skupnosti« *Slovencev*, izvira iz ljubezenske ranjenosti pesnika kot *posameznika*. Venec sonetov se tako začne z vzporednico med petrarkistično-trubadursko služnostjo dami in pesnikovim služenjem »Slovincam«, med pesniškim spletnjem vencev slave za izvoljenko in za svoj naroda (prav tam: 306–7).

Zanimivo je, da je Juvan kot avtorje narativa, v katerem je individualizem subjektov slovenske književnosti zavrt zaradi njene pokoritve kolektivističnemu cilju konstitucije naroda, poleg Pirjevca, kjer njegova pozicija po mojem mnenju ni popolnoma jasna, izpostavljal tudi Rupla, ki pa je bil glede takšne »žrtvovanjske« sheme gotovo bolj nedvoumno zadržan:

Ker je književnost v takšnih razmerah z močjo besede nadomeščala politično moč ustanov in ker je vzela nase predstavljanje celotne

narodne ideologije, je po Pirjevcu in Ruplu trpela njena avtonomna estetska kakovost, umetniškost, s tem pa tudi njena razvitost, ideološka in slogovna diferenciranost, sporočilna radikalnost, predvsem pa je bil zavrt individualizem njenih subjektov, bodisi fikcijskih junakov bodisi avtorjev (prav tam: 298).

Priključevanje Ruplove tematizacije slovenskega kulturnega sindroma Pirjevčevi »prešernovski strukturi« oz. njenim poenostavljenim različicam, ki so združene v nekakšno globoko zajedeno samoumevnost slovenske književne vede, je po mojem mnenju problematično predvsem zaradi odstopanja prve od narativov žrtvovanja. Te sem za razliko od Dovića (pogojno) lahko prepoznal v Pirjevčevi razdelitvi na območja »individualne eksistence«, pokorjene nacionalitetnemu principu, ter tista območja, ki mu uhajajo, sploh pa v delitvi na »pravo« in »nepravo« poezijo.

Juvan je pravzaprav ugotavljal ravno obratno, saj naj bi bil ravno Rupel tisti, ki je v nasprotju s Pirjevcem slovensko literaturo, njen potencialen estetski prestiž in individualnost njenih izpovedovalcev zares razumel kot žrtev nacionalnega boja:

Podobno kot Rupel tudi Pirjavec sicer ugotavlja, da »monolitna, enosmerna, enotnostna in totalitarna struktura« narodnega gibanja, ki si podreja literaturo za svoj »instrument«, tej v imenu kolektivnosti postavlja meje, zavira njen avtonomni razvoj in onemogoča razmah »skrajnosti« [...]. Toda v nasprotju z njim ne dokazuje, da bi bila zaradi nacionalnih funkcij že kar samodejno estetsko prizadeta, pomensko poenostavljena tudi vsa poglobljena besedila slovenske klasike, tako da obtičijo v nekakšnih vicah med popolnim kolektivizmom mitologije in pristnim, nezavrtim individualizmom razvitega leposlovja oziroma »umetnostne produkcije kot takšne« (prav tam: 300).

Po mojem mnenju gre tu za napačno atribucijo »**žrtvovanjskega**« narativa Ruplu, ki se je tej zastavitvi zoperstavljal vsaj toliko, kolikor je mogoče sklepati iz Pirjevčevih tekstov. Juvanova analiza sicer uspešno nadgrajuje precej očitno zastarelo in bolj zagonetno Pirjevčevo teorijo in ponuja teoretski okvir, s katerim je pripravneje tematizirati dinamičen odnos med vzpostavljačim se avtonomnim estetskim poljem in kolektivističnim nacionalnim gibanjem.

2.3.4.2 Virkova apologija

Tomo Virk je bil v monografiji *Pod Prešernovo glavo* (2021) kritičen do Dovičevih, sploh pa Juvanovih ugotovitev. Kot izvor idejne konstela-

cije, ki je služila kot podlaga Pirjevčevim razmišljanjem, je izpostavil dve razpravi Ivana Prijatelja, to sta Domovina, glej umetnik! (1921) in obširna *Kulturna in politična zgodovina Slovencev* (1940).

Predpostavke Prijateljeve zasnove, ki se je imela razviti v »prešernovsko strukturo«, je zapisal v alinejah:

- slovenski narod je majhen, nesvoboden;
- vzpostavitev politične in državne samostojnosti vsaj trenutno še ni na vidiku;
- literatura nadomešča ta manko, je realizacija naroda »v kraljestvu duševnosti«;
- prvo vodilo literature zato ni umetniškost, ampak narodnoohranjevalna in narodnokonstitutivna vloga; literati morajo biti najprej ideologi, šele potem so lahko umetniki;
- od tod zaostajanja za vodilnimi evropskimi literarnimi tokovi (zamudništvo);
- prava umetnost, »umetnost sama na sebi«, ki torej ni podvržena imperativu (nacionalne) ideologije, pri Slovencih zato nima ustreznega ugleda (Virk 2021: 14).

Virk se je ob Vprašanju o poeziji posvetil tudi drugim Pirjevčevim tekstom, v katerih je ta razvijal zgornje Prijateljeve postulate. Najprej povzemam Virkovo interpretacijo Pirjevčevih naziranj o odnosu med literarnimi in neliterarnimi prvinami v zgodovini literature na Slovenskem. Posebej se osredotočam na nadgradnjo teze, ki je v povzetku Prijateljevih izhodišč zapisana pod četrto alinejo in predpostavlja prednost »narodnoohranjevalne« oz. »narodnokonstitutivne« vloge literature napram njeni »umetniškosti«. V drugem delu analiziram Virkovo kritiko Juvanovih in Dovičevih korekcij »prešernovske strukture« in glede na to, da sem iste tekste obeh bral za namen študije, ocenjujem njeno veljavnost.

V spisu Glavne značilnosti razvoja slovenske literature (1963) je Pirjevec formuliral »tedaj že utečeno ‘veliko zgodbo’ o posebnostih zgodovine slovenske literature« in prišel do naslednjih ugotovitev:

Vse to nam pokaže, da sta se v zgodovini slovenske književnosti pojavljali dve težnji in dve načeli. Na eni strani spontani ustvarjalni impulz suverene umetniške osebnosti, ki revolucionarno posega v tok dogajanja ter brezobzirno ruši stara pravila in forme ter po svoje oblikuje nov svet, na drugi strani pa se proti temu postavlja načelo

angažiranosti, ki je bilo po svoji naravi in moči nekaj specifičnega. Tu namreč ne gre za razredno ali kolektivno angažiranost, pa tudi ne za konkretno politično pripadnost, temveč za mnogo višji princip, za splošni nacionalni princip, ki je ravno zaradi te svoje splošnonacionalne narave in vsebine mnogo bolj imperativen od drugih načel [...]. V zgodovini slovenske književnosti so bila z estetskega gledišča najpomembnejša tista obdobja, v katerih sta se obe ti dve načeli lahko združili v naravno sintezo (prav tam: 16).

Ta razmišljanja naj bi bila po Pirjevčevem heideggerjanskem obratu konec 60. let preoblikovana in zgoščena v prešernovsko strukturo, najprej v razpravi Slovenska literatura in slovenska zgodovina (1966), kasneje pa v Vprašanju o poeziji.

Subjekt na Slovenskem, tako Pirjevec že v spisih pred Vprašanjem, se je »uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itn.«, utemeljenosti pa je lahko iskal »le v nekem univerzalnem in obenem duhovnem principu«, ki se je zaradi svoje neinstrumentalnosti spreminjal v mitologijo in eshatologijo. Virk je, povzemajoč Pirjevca, poudaril, da to pomeni, da literatura nikakor ni bila zgolj narodovo orodje, temveč mu je služila kot kanal izpovedi njegove resnice, kar je Pirjevec ponavljal tudi v Vprašanju. Po tem naj bi sklepali, da je Pirjevec vsebino četrte alineje (»literati morajo biti najprej ideologi, šele potem so lahko umetniki«) zadovoljivo nadgradil, četudi z nekoliko bizarno tezo o slovenskem narodu kot »omejenem historičnem subjektu«. Na podlagi Virkovega prikaza se zdi, da je še najbolj problematično njegovo zanašanje na fenomenološko terminologijo, ki je te nianse nadgraditve v veliki meri zabrisala.

V Vprašanju Pirjevec namreč ni izpeljeval običajne znanstvene študije. »Načelo«, ki zapoveduje angažiranost, bi po njegovem mnenju moralo biti predmet »tradicionalne literarne znanosti«, kar pomeni, da naj ta preučuje samo »idejne, mimetične [in] neumetniške plasti literarnega dela«. Literarna umetnina pa ima poleg mimetične razsežnosti tudi »umetniško razsežnost« in Pirjevec si je za predmet izbral slednjo. Ker »umetniška razsežnost« (sodeč po razpravi Znanost o umetnosti) ne more biti zadovoljivo obravnavana z orodji tradicionalne literarne vede, se je problema lotil »z inovativnim pristopom«, kar pomeni toliko kot z bitnozgodovinsko metodo (prav tam: 7). Zaradi takšne epistemološke zastavitve so bile »formulacije včasih nenatančne in kje tudi pretirane«, kdaj esejistično napihnjene in morda celo prenačljene. Virk je sicer opozoril, da je bil Pirjevec večš tudi tradicionalnih literarnovednih analiz in da moramo morebitne nejasnosti njegovih poznejših formulacij razumeti kot del drugačnega, a zato nič manj legitimnega pristopa k preučevanju literature. Vse nenatančnosti

in pretiravanja so bila po Virkovem mnenju namerna, saj je Pirjevec želel »bolje osvetliti 'bistvo'« tega, kar se je namenil povedati. To naj bi vodilo k temu, da je bilo Vprašanje večkrat osumljeno simplicističnih pogledov na slovensko zgodovino literature, sumničenja pa si Pirjevec ni zaslužil. Če priznamo legitimnost bitnozgodovinski metodi in beremo mimo njenih nejasnosti, lahko, tako Virk, ugotovimo, da so bile Pirjevčeve teze lucidne in so z minimalnimi popravki oz. opozorili uporabne tudi danes.

Opozoril je npr. na morebitno napačno branje Pirjevčeve teze, da je Prešerna po določitih prešernovske strukture urejeni svet »zanikoval«, a tudi »potrjeval« in mu omogočal, da postane »*edini* izvoljeni organ nebeške poezije in rajske lepote na Slovenskem« [poudaril B. K.]. Čeprav je Pirjevec ignoriral ostalo literarno produkcijo, v katero spadajo npr. mohorjanke, naj njenega pomena nikakor ne bi zanikal. Je pa moral, da je lahko ostal zvest bistvoglednemu stilskemu principu, to pač postaviti v oklepaj (prav tam: 25). Na tem mestu se zdi pomembno opozoriti, da se, sploh kar se tiče druge polovice 19. stoletja, v vmesni prostor med splošno percipirano vrhunsko literaturo – govor je običajno o Prešernu in Cankarju, upal pa bi se jima priključiti tudi Levstika, Stritarja, Jurčiča in druge kanonizirane avtorje druge polovice 19. stoletja – in mohorjankami javlja več literarnih avtorjev, ki se niso prebili v kanon, vendar so svoje literarno poslanstvo eksplicitno postavljali nad mohorjansko književnost.

Bolj kot Virkovo branjenje Pirjevca pred napačnimi interpretacijami pa je zame zanimiva njegova kritika Dovića in Juvana. Virk je iz Juvanove razprave »Slovenski kulturni sindrom« v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini (2008) razbral,

da je [v njej] vsaj nakazano ali posredno izrečeno, da med estetskimi značilnostmi slovenske literature in njeno nacionalno funkcijo ni zares tipične povezave, vsaj ne take, kot jo ugotavlja Pirjevec [...], pa tudi, da so *sámopercepcije* slovenskih literatov glede tega zgrešene (prav tam: 44).

Virk sicer v Juvanovi analizi (ker je oba avtorja bral »po smislu«) ni razpoznaval prevelikih razlik s Pirjevčevimi ugotovitvami, kar ga je napejlalo k tezi, da je Juvanov oster kritični ton rezultat »apriornega zavračanja fenomenološkega pristopa«. Očital mu je, da je pri Pirjevcu opazil manko znanstvene distance in zato z njim ni mogel vzpostaviti dialoga, primernega za soočenje dveh legitimnih pristopov. Tiha podmena njegovega pisanja naj bi bila, da mu je za razliko od Pirjevca uspelo ohraniti distanco med predmetom in obravnavo, kar bi bilo, če je to res tako, rezultat »zdrsa metodološke samorefleksije«, saj sta tudi Dović in on svoje razprave pisala

pod vplivom odpora zoper vulgarne »nacionalistične, domovinske, osamosvojitvene retorike«, ki so prilezle na dan, ko je na oblast stopil Janez Janša (prav tam: 44).

Druge Juvanove zadržke je Virk interpretiral zgolj kot zadevajoč nianse, saj naj njegova razlaga (zlasti Prešerna) ne bi odstopala prav dosti od Pirjevčeve. Gre za štiri ugovore, od katerih je Virk najbolj obširno naslovil predvsem tistega o specifikah slovenske situacije, o kateri naj bi pisal Pirjavec. Virk je zaključil, da je Juvanova kritika »uperjena bolj v *namišljenega* oponenta kot dejanskega« in da se zdi, da celoten kritični trud izvira iz težnje, da bi »v slovenski diskurz vpeljal novo pojmovno orodje, nove metodološke prijeme ter novo ideološko ozadje«.

Podobno je Virk postopal tudi pri kritiki Dovičevih razprav. Dovič naj bi sicer pri kritiki Pirjevca uporabljal »nekoliko milejše oznake«, vendar naj se njegovo razumevanje slovenske zgodovine literature, enako kot pri Jvanu, ne bi prav dosti razlikovalo od Pirjevčevega razumevanja (če ga [Pirjevca] beremo »po smislu«, in ne »po črki«) (prav tam: 44–45).

2.3.4.3 Vplivi intuitivnih asociacij

Iz povzetkov Prijateljstev in Pirjevčevih ugotovitev izpostavljam mesta, kjer ugotavljam, da so se razprave do neke mere zanašale na intuitivne asociacije, ki vežejo avtorsko predmodernost in skromnost oz. samoodpovedovanje ter avtorsko modernost in narcisoidnost oz. samoljubje. S tem na novo interpretiram Pirjevčevo *Vprašanje o poeziji* in kažem, zakaj je bila Juvanova (in Dovičeva) intervencija nujna ter je ne smemo razumeti samo kot kozmetično vpeljavo novih pojmovnih orodij.

Brez težav lahko vpliv takšne asociativne sheme zgodovinskega razvoja ugotovimo pri Ivanu Prijatelju, sploh če se poslužimo Virkovega ali-nejskega povzetka: »[P]rvo vodilo literature zato ni umetniškost, ampak narodnoohranjevalna in narodnokonstitutivna vloga; literati morajo biti najprej ideologi, šele potem so lahko umetniki« (Virk 2021: 14). Iz Prijateljstev razprave Domovina, glej umetnik! (1921) pa si lahko sposodimo tole formulacijo, ki ob koncu teksta, sicer skoraj v celoti posvečenega spominjanju Ivana Cankarja, podaja oris zgodovine slovenske literature, po katerem sodeč, umetnik ni mogel biti »pravi« umetnik, ker ga je ustvarjalno dušila »pravi« umetnosti nenaklonjena okolica:

Slovinci smo imeli velike umetnike, a narod smo bili vedno majhen in nesvoboden. In to je bil vzrok, da so hodili oni naši poetje, ki slučajno niso imeli aktualnega daru, zato pa morebiti tem večji individualni talent, po trnovi poti. Oni so trdili svojo, kritika in za

njo občinstvo ali še pogostejše: občinstvo in za njim kritika pa svojo. To je prvi okusil genij našega naroda Prešeren, ki je bil zato leta in leta pozabljen; to je okušala trojica Levstik-Stritar-Jurčič; dokler je izkušala ob Prešernovem ognju razpihati zubelj svojega čisto umetniškega hrepenenja, je ni dušil samo reakcijski mrak, ampak še bolj lena megla mladoslovenskega filistrstva. Bolje se je godilo naivnemu realizmu osemdesetih let zato, ker je bil aktualen, ker je spoznaval Prešerna poleg sebe, a ne v sebi. V sredi devetdesetih se je drugič rodil ves Prešeren v dušah naših »modernistov«, ki jim je bil glava Dragotin Kette, stolujoč v simbolični stari cukrarni – mrtvašnici (Priatelj 1970: 208–9).

Ta teza je bila s Pirjevčevo intervencijo spremenjena v kompleksnejšo, a precej abstraktno teorijo prešernovske strukture, ki je bila pogosto interpretirana kot neposreden podaljšek Prijateljevih tez o zadušenem ustvarjalnem potencialu. Vsi interpreti, ki so se o tem eksplicitno izrekli (Juvan, Dovič in Virk), so se strinjali, da Pirjevcu ne moremo očitati zagovarjanja poenostavljajoče ideje o potencialu »prave« umetnosti, ki jo je zatrl in otopil narodnoprebujni angažma. Dovič in Juvan sta takšno interpretacijo pripisala samo »stanjšani« različici Pirjevčeve teorije, tj. »sindromski« tezi, prisotnost katere sta sicer zaznala v Ruplovih *Svobodnih besedah*, kar po mojem mnenju sicer ne drži, strinjam pa se, da je takšen sentiment v slovenski literarni vedi zelo razširjen in vpliven. Namesto pri Ruplu ga v nadaljevanju zato orisujem ob tekstih Borisa Paternuja in Janka Kosa.

Trdim, da v kolikor omenjeno simplicistično interpretacijo odnosa med literarnimi in neliterarnimi prvinami slovenske zgodovine literature razumemo kot manifestacijo splošno razširjenih intuitivnih predpostavk o zgodovinskem razvoju, pri Pirjevcu lahko identificiramo nova mesta, ki so se tako rekoč sama ponudila napačni interpretaciji in zaradi katerih so njegovi teksti odigrali pomembno vlogo pri usidranju »sindromskega« miselnega toposa v sodobno percepcijo literarnega življenja 19. stoletja na Slovenskem.

Kot takšno mesto identificiram del Vprašanja o poeziji, kjer je Pirjevec Prešerna, Levstika in Cankarja izpostavil kot žrtve svojega časa in okolja. Ker se slovenska literatura 19. stoletja po Pirjevčevem mnenju povečini umešča v vzhodni platonistični model in ker je bil takrat slovenski narod velegrupa brez institucionalne osnove, ki je zgolj pasivno afirmirala svoj obstoj, so bili Slovenci dvojno omejeni. Vzpostavil se je razkorak med »otipljivim in vsakdanjim bivanjem slovenskih ljudi« ter »idejo naroda«. Ta razkorak se je izrazil tudi na ravni literature. »Prava« poezija oz. »poezija kot taka«, ki naj bi težila k temu, da v celoti izrazi to »otipljivo in vsak-

danje bivanje« oz. »celoto človeškega sveta«, se ni mogla prosto razviti, ker »ideja naroda«, ki ji je slovenska poezija sledila, ni pokrivala »intimne človekove sfere«. Tej neusklajenosti naj bi se izognil Prešeren, ki v tem delu Pirjevčeve argumentacije izpade bodisi kot anomalija v zgodovini slovenske literature v 19. stoletju bodisi kot nedoločen s prešernovsko strukturo.

Kakorkoli že interpretiramo »pravo« poezijo oz. »poezijo kot tako«, se zdi, da se je Pirjevec vsaj v tem delu razprave znašel v protislovni poziciji. Obenem naj bi bila slovenska literatura 19. stoletja, če je bila uspešno mitologizirana, »prava« poezija, po drugi strani pa poudarja, da je bila slovenska poezija ujeta med »določili [...] znotraj naroda kot zavrtega gibanja« in zato ni bila »poezija kot taka«, tj. nevezana »izključno na nacionalno zavest in nacionalno čustvo« (Pirjevec 1978: 68–70). Čeprav ji ni mogoče neposredno očitati zvestobe Prijateljevemu poenostavljanju, v Pirjevčevi razpravi (onkraj Prešerna) gotovo obstaja tenzija med »pravo« poezijo, ki je definirana kot ekspresijsko vseobsegajoča, in poezijo, ki sledi nacionalnemu načelu, kar pa po mojem mnenju (sodeč po analizi pisemskih samopredstavitev) ne drži.

Juvan in Dović zato nista napadala »namišljenega oponenta«. Ne samo, da je vulgarizirano različico orisa odnosa med literarnimi in neliterarnimi prvinami slovenske književnosti v drugi polovici 19. stoletja mogoče zaznati v Pirjevčevem Vprašanju, o tem bolj neposredno pričata Paternujeva in Kosova dikcija v člankih, ki ju obravnavam v nadaljevanju. Vpeljava novih pojmovnih orodij ni zgolj kozmetično podjetje, če se vpeljevalcu uspe izogniti dvoumnim elementom, ki so (odvisno od »smisla«, po katerem jih beremo) napeljevali k ugotovitvi, da je narodnoprebudni angažma blokiral ustvarjalnost slovenskega literarnega avtorja druge polovice 19. stoletja.

2.3.5 Paternujeva deliterarizacija in Kosova napetost med demokratično plebejskostjo in aristokratskim humanizmom

Na članek Borisa Paternuja K tipologiji realizma v slovenski književnosti (1981) in serijo člankov Janka Kosa Slovenske literarne konstantne (1974) se osredotočam, ker sta avtorja v njih obravnavala problem, ki ga je poskušala urejati prešernovska struktura. V njunih orisih dinamike med estetskimi in neestetskimi elementi slovenske literature 19. stoletja zaznam poenostavljajoč narativ o žrtvovanju ustvarjalnih moči slovenskih literarnih avtorjev nacionalnemu boju, v katerem se kaže vpliv stanjšane različice teorije prešernovske strukture, s tem pa tudi vpliv intuitivnih aso-

ciativnih sklopov, povezanih s samoodpovedovanjem in samoljubjem.

Janko Kos je za oris razvoja slovenske literature uporabljal oznaki »plebejsko demokratični humanizem« in »aristokratski humanizem«, Boris Paternu pa je predpostavljal, da sta temeljna principa, medsebojni boj kate-rih je značilen za slovensko literaturo druge polovice 19. stoletja, »artistična« in »didaktična« dispozicija; ista teza je tudi v ozadju njegove razdelitve na »eksistencialno« in »nacionalno« funkcijo literature.

Paternu je v članku K tipologiji realizma v slovenski književnosti di-hotomno shemo druge polovice 19. stoletja utemeljeval s pomočjo predho-dnih obdobij slovenske literature. Didaktični vzorec in nacionalna funkcija literature naj bi izšli iz razsvetljenstva, artistski vzorec in eksistencialna funkcija literature pa iz romantike. Razsvetljenstvo zaradi didaktičnih in prebudnih stremeljenj ni moglo dati nobenega distinktivnega estetsko razvi-tega sloga oz. »nobene čistejše stilne formulacije«, kar pomeni, da je bilo »v izrazu neizčiščeno in stilno sinkretično«. Takšno estetsko nedovršeno zastavitev slovenske literature je naglo prelomila romantika, ki je »kon-stituirala poezijo kot poezijo in ustvarila prvi estetsko dozoreli slog, ki ga imenujemo klasična romantika« (Paternu 1981: 1).

Slovensko razsvetljenstvo in romantika na tej točki nista več zgolj zgo-dovinsko kontekstualizirana pojava, ampak začneta veljati kot bolj splošna, »temeljna vzorca«, na podlagi katerih lahko razumemo slovensko literaturo druge polovice 19. stoletja:

[S]popad med nacionalno in eksistencialno funkcijo poezije [je] eden temeljnih spopadov, ki se je dogajal tako rekoč v vsakem pe-sniku posebej vse od Levstika naprej, do najbolj daljnosežnih in kriznih oblik je segel pri Stritarju, Gregorčiču ali mladem Aškercu. Ta »heraklovski problem« in muko slovenskega pesnika, ki je not-ranje postajal žrtev lastnega naroda, je najbolj neposredno formu-liral Stritar v pesmi *Sreča, poezija in Prešeren* (1877) [...]. Tu se ponuja ugotovitev, da je bil pritisk razsvetljenskega modela iz pre-teklosti na slovensko književnost druge polovice 19. stoletja nepri-merno močnejši kot delovanje Prešernovega romantičnega zgleda, čeprav je tudi ta puščal globoke in raznovrstne sledove [...]. Zato gre za literaturo, ki se nenehno vzpostavlja kot literatura, hkrati pa se nenehoma deliterarizira. Nenehno se obrača k umetnosti, a se ji hkrati pod ukazi nacionalnih in socialnih potreb vedno znova odpo-veduje [...]. Problem bi lahko študirali ob mnogih avtorjih, najbolj razvito pa se je pokazal pri Josipu Stritarju. Njegov siloviti zagon v esteticizem, k načelu avtonomne besedne umetnosti, k »literaturi kot gospe, ki nikomur ne služi«, zagon, ki je bil najizrazitejši leta 1870, se je že v naslednjem hipu, ob prvem pomisleku na naro-dovo stvarnost, zlomil v utilitarizem, v zavest, da slovenski bralec

v resnici potrebuje nekaj čisto drugega, nekaj, kar bo preprosto in vzpodbudno (prav tam: 5–6).

Literatura druge polovice 19. stoletja je bila sodeč po Paternuju razpeta med »načelom avtonomne besedne umetnosti« in »deliteralizacijo«, ki so jo »vsiljevali ukazi nacionalnih in socialnih potreb«. »Sritarjev zagon v esteticizem« se je »zlomil« v zavest o potrebah slovenskega bralca, ki je potreboval zgolj enostavno, spodbudno literaturo [poudaril B. K.]. Slovenski literarni avtor, omejen z didaktičnimi zahtevami po preprostosti in spodbudnosti, je pod tiranijo nacionalistično-moralističnih imperativov postal »žrtev lastnega naroda«, ob krotanju svojih ustvarjalnih impulzov pa je doživel »muke« [poudaril B. K.] (prav tam: 5–6). Paternujev tekst lahko po mojem mnenju uvrstimo v tisto razpravno tradicijo, ki je, bolj kot Rupel, tendenciozno stanjšala Pirjevčevo prešernovsko strukturo v sindromsko tezo. Sodeč po zgoraj povzetem odstavku ni dileme, da je Paternu razmerje med estetskimi in splošnejšimi družbenimi oz. političnimi motivacijami v drugi polovici 19. stoletja dojemal zelo enostransko, zato predstavlja odličen primer emanacije Pirjevčeve idejne konstelacije, ki ni obdržala njegovih zadržkov glede takšne enosmernosti.

Janko Kos je razvoj slovenske literature v 19. stoletju dojemal kot bitko redkih ambicioznih predstavnikov aristokratsko humanističnega pogleda na literaturo proti omejujočim »normam demokratično plebejskega občestva« (Kos 1974: 899). Romantiki s Prešernom je priznal vpeljavo termina literatura, s tem pa tudi konstituiranje »estetskega razmerja do umetnosti, kot ga je začelo oblikovati 18. stoletje [...] z jasno tezo o avtonomnosti estetske sfere in njenih čisto posebnih, nad vsako utilitarnost ali eksplicitno moralčnost privzdignjenih funkcij«. Druga polovica 19. stoletja predstavlja moratorij procesa estetizacije literarne umetnosti, kar je mdr. prikazano z opisom izginjanja oznake literatura in pridružitvijo oz. celo nadomeščanjem z domačimi pojmi, kot sta »slovensko slovstvo« in »književnost«. Prvi naj bi bil prevzet iz hrvaškega ilirizma in so ga uporabljali predvsem avtorji, povezani z *Novicami*, drugi pa se je širil kot srbsko-hrvaška izposojenka. Oznaka literatura je spet prišla v rabo okoli leta 1900, ko jo je preferiral Cankar, kar ustreza narativu, v katerem je druga polovica 19. stoletja razumljena kot »nikogaršnja zemlja«, razpeta med estetskimi in didaktičnimi (samoodpovedovalnimi oz. samožrtvovalnimi) imperativi, in ki je za svoj razkroj potrebovala veliko umetniško figuro: Cankarja (prav tam: 798).

Plebejsko demokratični humanizem je po Kosu oznaka za

vrednostno pojmovanje človeškega sveta, ki mu je osnovno merilo tako imenovani »mali« človek s svojimi potrebami, težnjami,

interesi; pa ne samo s tem, ampak še kar s celotnim zarisom svojega življenjskega obzorja, razumevanja sveta, s svojo posebno postavljenostjo v svet (prav tam: 894).

Takšno gledanje na literaturo naj bi se »zajedalo globoko v notranjost slovenskih literarnih del« in ga lahko najdemo

v izbiri snovi, zgradbi motivov, v omejevanju zgolj na določeno motiviko in v izogibanju drugačni. Še bolj kot v snovni sferi ga je čutiti v idejah, etosu, smislu, ki prežema snovi in jim šele daje določno podobo [...]. [V] vsebinskih predelih slovenske literature se prevlada plebejsko demokratičnega humanizma kaže predvsem tako, da se je skoraj dosledno izogibala vsega preveč individualističnega, izjemnega, nenormiranega ali nenormalnega, da ne govorimo o skrajno ekscentričnih oblikah aristokratskega življenjskega okusa, ki so bile v evropskih literatura od časa do časa zelo pogostne in tudi značilne (prav tam: 896).

Po Kosovem mnenju so se vsi slovenski literarni avtorji v 19. stoletju primarno umeščali v idejni okvir plebejsko demokratičnega humanizma in le redko kdo je v nekarakterističnih zamahih uspel poseči tudi v sfero aristokratsko humanistične estetike. Posebej jasno zato lahko temeljne značilnosti Kosove dihotomne sheme uvidimo ob primerih avtorjev, ki jih opisuje kot tiste, ki so se zaradi svojega umetniškega značaja skoraj zavihteli v višave aristokratskega humanizma, a jih je pri tem ustavila plebejsko demokratična klima okolice. Pri Cankarju je tako Kos opazil »nemalo očitnih ali skrivnih nagnjenj, ki ga silijo, da si na zunaj in skorajda forsirano nadeva zunanost aristokratskega, nadmočnega in samovoljnega individualista«, ta nagnjenja pa so izzvenela v »povečevanje bistvenih vrednot demokratično plebejskega sveta«. Takšen primer je tudi Prešeren, »katerega pesniški svet ostaja praviloma v mejah demokratično plebejskega humanizma, čeprav povzema vanj tudi prvine motivnega, idejnega ali formalno artističnega aristokratizma«. Prešernov kult pesnika je moral ostati »v službi nacionalno socialne skupnosti z njenimi demokratično plebejskimi normami«. Enako velja za Josipa Stritarja, ki ga je kot eksemplarično žrtev nacionalistične ideologije izpostavil tudi Paternu. Kos je Stritarja predstavil kot najočitnejši primer, »kako morajo v slovenskem demokratično plebejskem socialnem in kulturnem prostoru ostati te ambicije nedomišljene, pravzaprav že kar *zavrt*« [poudaril B. K.] (prav tam: 898–99).

Ugotovimo lahko, da Kosova dihotomna shema za razliko od Paternujeve ni omejena zgolj na drugo polovico 19. stoletja, temveč velja za (slovensko) literaturo kot tako. S tega vidika pa je tudi posebej zanimiva,

ker sta Kosovi definiciji plebejsko demokratičnega in aristokratskega humanizma po eni strani izrazito sociološko široki, po drugi pa kontekstualno popolnoma neobremenjeni: gre za posebno »življenjsko obzorje«, »razumevanje sveta« in »postavljenost v svet«, kar je mogoče čutiti na ravni »idej«, »etosa« in »smisla« (prav tam: 899). Z vidika neupoštevanja zgodovinskega konteksta lahko Kosovi (v manjši meri tudi Paternujevi) shemi očitamo podobne pomanjkljivosti, kot jih je Turnovsky očital analizam francoske literature 17. in 18. stoletja, ko je opozoril, da lahko specifičen zgodovinski kontekst dovoli kompleksnejši preplet literarnih vrednost, nazorov in obnašanj, kot ga predvidevajo reduktivistične (dihotomne) sheme.

V drugem delu monografije na podlagi korespondenc literarnih avtorjev druge polovice 19. stoletja na Slovenskem poskušam pokazati, kako je bila Ruplova intuicija glede tega, da slovenski literati niso trdili (zgolj tega), da je njihova literatura utilitarna, temveč so večkrat eksplicirali, da ne služi ničemur in nikomur, pravilna in da na ravni avtorskega samopredstavljanja ne moremo govoriti o dveh ostro ločenih in medsebojno izključujočih se dispozicijah. Pripadnost nacionalni skupnosti in sledenje literarnim pobudam, ki so iz takšne pripadnosti izšle, v korespondencah ni izenačeno s samoodpovedovanjem, žrtvovanjem individualnosti, avtentičnosti in originalnosti, temveč neredko velja ravno obratno. Torej gre za absolutno samopotrditev, celo sprostitev ustvarjalnih zmožnosti, neideološkost, intelektualno svobodo in omogočanje partikularizacije sloga. Prav tako je omenjena pripadnost izenačena s posebnim načinom uživanja v literaturi in njenim pomenom za vsakdanje življenje – posebno »funkcijo knjige« – za katera je mogoče reči, da sta izrazito moderna.

Korespondenčno gradivo torej ne potrjuje zgolj truizma, da je nacionalno gibanje motiviralo in kvantitativno pospešilo razvoj slovenskega literarnega življenja, ampak kaže, da gre vsaj v samopercepciji avtorjev za kulturno vzdušje, ki je omogočilo poseben pogled na literaturo, ki je bil izrazito moderen. Na podlagi korespondenc lahko legitimno kritiziramo interpretacije, ki so nacionalno prebujo razumele kot element literarnega življenja druge polovice 19. stoletja, ki je oviral modernizacijo avtorstva oz. avtonomizacijo literarnega sistema.

3 EPISTOLARNA KULTURA DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

3.1 Kulminacija dveh epistolarnih kultur: Od Žige Zoisa do Georga Steinhausna⁵⁷

Pisma so vedno veljala za eno izmed pomembnejših vrst gradiva za preučevanje zgodovine literature. Čeprav danes to ni več tako, so včasih imela precej »podrejeno vlogo pomožnega sredstva«. Meja med dokumentarnim in literarnim je v zadnjih nekaj desetletjih postala fluidna in literarna veda se je zato začela veliko pozorneje ukvarjati tudi s »strukturnimi vidiki zasebnega pisma«. Lado Kralj je zapisal, da to denimo še ni veljalo, ko je Jože Munda na začetku 70. let 20. stoletja urejal pisma Ivana Cankarja (Grum 2001: 172).

Danes je obravnava pisma kot neinertnega gradiva čisto običajen metodološki prijem. Tej paradigmi ustreza in njene imperative, kar se tiče slovenske literarne vede, verjetno tudi najbolje izvršuje študija literarnega zgodovinarja Luke Vidmarja *Zoisova literarna republika* (2010). Temelji na korespondenci Žige Zoisa, ki priča o njegovi vlogi pri združevanju raznovrstnih intelektualcev v t. i. Zoisov krog. Avtor v skladu s spremembo literarnovednega odnosa do pisem epistolarnega gradiva ni uporabil zato, da bi iz njega izluščil podatke, ki bi mu služili zgolj kot dopolnilo, npr. pri kontekstualnem opremljanju literarnih tekstov. Osredotočil se je na meso pisem »v razvoju evropskega pisma, na njihovo pripadnost določenemu epistolarnemu tipu, na njihovo posebno strukturo in funkcijo [ter] na njihovo literarno vrednost« (Vidmar 2010: 9–12). Vidmar je preučeval pisma,

⁵⁷ Georg Steinhausen (1866–1933) je bil kulturni zgodovinar. Velja za pionirja nemške epistolografije. *Geschichte des deutschen Briefes* je bila prva večja monografija njegove bogate raziskovalne kariere, v kateri je mdr. pomagal sezidati temelje sodobne (predvsem francoske) kulturne zgodovine. Ustanovil je časopis *Archiv für Kulturgeschichte* (1903), ki je bil pomemben del oz. rezultat t. i. *Methodenstreita* (spopada metod zgodovinske znanosti). Steinhausen (na prvi pogled nenavadno) ni bil pristaš vizije kulturne zgodovine Karla Lamprechta, glavnega predstavnika skupine, ki se je zoperstavila rankejevski paradigmi. Revija je bolj »lamprechtovska« postala šele, ko se je leta 1912 uredništvu pridružil Lamprechtov učenec Walter Goetz (Neuhaus 2003: 85). Steinhausnova vizija kulturne zgodovine je bila vedno izrazito interdisciplinarna, s tega vidika pa je za razliko od nemškega zgodovinskega 20. stoletja, v okviru katerega je bil Steinhausen do nedavnega pretežno pozabljen, močno vplivala tudi na zasnutke šole Annales.

ki si jih je Zois izmenjal z Jernejem Kopitarjem, Valentinom Vodnikom, Jožefom Kalasancem – baronom Erbergom in Janezom Nepomukom Primićem. Med njimi izstopajo predvsem tista, ki so del Zoisovih korespondenc z Vodnikom in Kopitarjem, še posebej pa je zanimiv sklop približno devetdeset pisem iz druge korespondence (1810–19), ki so bila gradivska podlaga za Vidmarjevo monografijo *A Slavic Republic of Letters* iz leta 2016.

Spoznanja Luke Vidmarja so pomembna za analizo epistolarne kulture druge polovice 19. stoletja na Slovenskem, saj zapolnjujejo vrzel v slovenski literarni vedi, kar se tiče obravnave pisma kot posebne komunikacijske in kulturne forme. Druga polovica 18. stoletja in začetek 19. stoletja, ko so pisma pisali Zois, Kopitar in Vodnik, ter druga polovica 19. stoletja in začetek 20. stoletja, ko so pisma pisali v monografiji obravnavani literarni avtorji, sta namreč časovna okvira dveh relativno homogenih epistolarnih kultur.

V nadaljevanju se na ti časovni obdobji sklicujem zgolj z oznakama epistolarna kultura 18. oz. 19. stoletja, čeprav je jasno, da se pisemske konvencije, ki so značilne za njiju, niso razvile in poniknile v skladu z arbitrarnimi začetki in zaključki stoletij. Epistolarni kulturi opazno segata tudi v stoletji, ki jima (18. in 19.) sledijo. Georg Steinhausen je epistolarno kulturo 18. stoletja izrecno zamejil s 30. in 40. leti 18. stoletja na eni in marčno revolucijo na drugi strani, svoj (postrevolucijski) čas pa je dojemal bolj kot uvod v 20. stoletje kot nadaljevanje trendov iz 18. stoletja:

Predmarčna doba je v bistvenem mnogo bolj podobna stoletju literature in človečnosti kot stoletju elektrike in pare, četudi so se takrat že naznanjale klice novega razvoja [...]. Kar imenujemo duh 18. stoletja, za človeštvo ni bilo značilno od začetka tega stoletja: šele v 30. in 40. letih so postale vidne prve pomembne značilnosti tega duha. Prav tako niso izginile z zunanjo mejo leta 1800 ali denimo z osvobodilnimi vojnami (Steinhausen 1891: 404).⁵⁸

O epistolarni kulturi prvega obdobja, ki ga poznamo tudi kot »klasično stoletje pisem«, je bilo napisanih ogromno študij, zaradi česar na epistolar-nem tipu, značilnem za to obdobje, v največji meri temelji obča predstava o »pristnem« oz. »pravem« pismu (prav tam: 307). To je razvidno denimo iz (nemških) teorij pisma iz 20. stoletja. Reinhard Nickisch je (v *Brief*) navajal Otta Heuschela (1938), ki je kot »pravo pismo« dojemal zgolj »zasebno pismo«, kot se je vzpostavilo v 18. stoletju. Srednjeveških in renesančnih pisem – zaradi njihovega »neosebnega značaja« – ni mogel vključiti v svojo teoretsko vizijo. Enako velja za Phillipa Krämerja (1943), ki je iz definicije »pristnega pisma« izločil npr. poslovna pisma ter kot »krono vseh pisem«

58 Gre za spopade v letu 1813.

izpostavil ljubezensko pismo. Pisem, v katerih prevladuje »uraden« ton, med »prava« pisma ni štel niti Hans Herbert Ohms (1948), ki je to oznako pridržal za tiste dokumente, ki so del »naravnega in osebnega dvogovora«. Podobno tendenco je izkazal psiholog Albert Wellek (1960), ki je kot glavno značilnost »pravega« pisma izpostavil privatnost in intimnost (Nickisch 1991: 1–3).

O epistolarni kulturi drugega obdobja, v katerem se je povečal pisemski promet in je prišlo do prvih poskusov konsolidacije epistolografije kot avtonomne vede, pa je napisanega manj, tako da je to obdobje najpogosteje interpretirano zgolj kot rezultat razvoja tendenc 18. stoletja. To do neke mere tudi velja. »Tehnike samorazumevanja«, del konfesionalnih struktur Cerkve, ki so se začele sekularizirati že v 17. in 18. stoletju, so z 19. stoletjem postajale vedno večji del organizacijske strukture moderne države. Po mnenju mikrozgodovinarja Alaina Corbina 19. stoletju, v katerem se je rodila moderna nacionalna država, tako pritiče naziv »stoletje izpovedi«. Intenzifikacija pisemske komunikacije v 19. stoletju je bila ključni element procesa množitve »simbolov sebstva in znakov individualnega lastništva« (Corbin 1990: 458) in zdi se, da se zgodovinarji povečini strinjajo, da je bilo pisanje pisem v 19. stoletju način »osebne literarne ekspresije«, ki po pomembnosti, predvsem pa obsežnosti presega dnevniško pisanje. Preučevanje epistolarne kulture je zato nepogrešljivo tudi za analizo modernega avtorstva (Steedman 1999: 119).

Corbin se je s to oznako [stoletje izpovedi] skliceval na prepoznavne ugotovitve študij, izhajajočih iz del Michela Foucaulta. Neposredno se veže na komentarje, ki so jih v zvezi z epistolarno kulturo podali že akterji vzpostavljanja modernih državnih nadzorovalnih sistemov. Nadzor nad pismi je med strategije, ki bi se jih bilo mogoče naučiti od spovedne kulture in bi bile potencialno uporabne pri nadzoru državne populacije, umestil Johann Ludwig Klüber, ki je v *Patriotische Wünsche des Postwesens in Deutschland betreffend* (1814) zapisal:

Pošti vsak dan stotisoči brez pomislekov zaupajo tisto, kar je najskrbneje skrito v njihovih srcih in dnevniških sobah. Poštna torba zato skriva neprimerljivo več skrivnosti in ob vestnem upravljanju ni nič manj varna kot spovednica, poštni simbol pa nič drugačen od spovedne molčečnosti (Klüber 1814: 6–7).⁵⁹

59 J. L. Klüber (1762–1837) je bil do leta 1811 v službi badenskega vojvode Karla Friderika. Imperij je bil v prvih letih drugega desetletja 19. stoletja administrativno močno ošibljen in namesto nekdanjega relativno funkcionalnega (enotnega) poštnega sistema je bilo ozemlje razdeljeno na trinštirideset neodvisnih poštnih teritorijev. Pruske poštne urade so, kot v primeru hamburškega in berlinskega, prevzeli Francozi. Poštne so se zaradi teritorialne razdrobitve v primerjavi z letom 1806 absurdno dvignile (po poročanju Klüberja ponekod

Zgodovinarski oris procesa ukalupljanja človeka v funkcionalni del moderne evropske države, s tem pa tudi procesa individualizacije in razvoja modernega avtorskega koncepta, ki je še vedno potekal v 19. stoletju, sicer primarno ne sloni na korespondenčnem gradivu. Glede na obsežnost gradiva, ki ga 19. stoletje ponuja zgodovinarjem, je to povsem razumljivo. Kulturni zgodovinarji so vznik nove, drugačne in ostrejšje delitve med zasebnim in javnim ter nove dimenzije človekovega obrata v notranjost, z namenom, da jo kurira za zunanost, iskali v procesih, kot sta vzpostavljanje meščanske stanovanjske zasebne sfere in hagiografizacija tona osmrtnic, ter v celo na videz banalnih trendih, kakršna je normalizacija instalacije ključavnic na javnih straniščih (Corbin 1990: 466–82). Pismo, ki je v pomarčnem času izgubilo socialen prestiž, je izgubilo tudi status poglavitnega dokaznega gradiva za zgodovinenje tega obdobja oz. te faze formacije modernega subjekta. Čeprav je v 19. stoletju pisanje pisem postalo večji del življenja večjega števila ljudi kot kadarkoli prej, pismo literarnemu ali kulturnemu zgodovinoписju, ki se je ukvarjalo s tem obdobjem, za razliko od zgodovinoписja, ki se je ukvarjalo z 18. stoletjem, ni tako pogosto služilo za temeljni ego dokument, temveč bolj za pomožno gradivo. In čeprav so se pisma porazgubila v množici drugega gradiva, uporabnega za zgodovinoписje – tako da se na prvi pogled zdi, da so ljudje v 19. stoletju o pisanju pisem razmišljali manj ali manj intenzivno kot tisti iz 18. stoletja – epistolarna kultura 19. stoletja ni bila nič manj živahna kot njena predhodnica. Avtorji pisem v drugi polovici 19. stoletja so občutek neme prisotnosti sočloveka, ki so jo njihovi predniki, pripadniki predhodne epistolarne kulture, na vse pretege poskusili priklicati v svojih pismih, verjetno občutili močnejše. To je bilo tako zaradi tehničnih izboljšav poštnega transporta, ki so omogočile pogostejše pisemske stike.

Spremembe v dojemanju interiornosti, individualnosti in zasebnosti, ki so spremljale intenziviranje pisemske bližine v dolgem 19. stoletju, lahko dobro opazujemo ob komentarjih o epistolarni kulturi 18. stoletja, kot jih je ob koncu 19. stoletja zapisal Georg Steinhausen v obsežni študiji *Geschichte des deutschen Briefes* (1889–91). Gre za gradivsko zelo bogato analizo pisemske prakse od konca srednjega veka do avtorjeve sodobnosti. Študija je bolj kot drugi poskusi sintetičnega orisa zgodovine pisma, ki večinoma izhajajo iz Francije ali s področja Velike Britanije (in uporabljajo francosko in angleško gradivo), zanimiva tudi za slovenski in slovensko-nemški kulturni prostor.

celo za petkrat). Klüberjev prvi manifest je predvidel izgradnjo poštnega sistema, ki bi služil »reunifikaciji Nemcev«. Dokler je bil Klüber v službi Karla Friderika, je bila ta reunifikacija seveda zamišljena pod taktirko renške konfederacije (Siegert 1999: 57–58).

Steinhausen je znaten del študije posvetil epistolarni kulturi 18. stoletja. Komentiral jo je skozi oči izobraženca s konca 19. stoletja, tj. sodobnika piscev pisem, ki jih obravnavam v študiji. Ocenjeval je razvojne procese, ki so se odvijali od Zoisovega časa do njegove sodobnosti. Pripoznal je prelomnost epistolarne kulture 18. stoletja ter njen vpliv na svojo epistolarno kulturo, ki pa je ni razumel zgolj kot nadaljevanje starih trendov, četudi je sočasno prakso pisanja pisem rad ocenjeval po kriterijih 18. stoletja: naravnost, lahkotnost, spontanost, zmožnost pisma, da naslovniku obelodani pošiljatelj zve. Te attribute je v novem kontekstu razumel drugače. Epistolarna kultura 18. stoletja se mu je že zdela izredno tuja, izumetničena, prepolna trapastih afektacij in brez ciljnega kramljanja.

Ker se nanaša na kulturni prostor, ki je bil pomemben za Slovence, in ker komentira na videz precej neizrazit prehod iz epistolarne kulture 18. stoletja v tisto iz 19. stoletja, lahko Steinhausnova analiza pomaga orisati in razumeti tudi epistolarno kulturo, značilno za slovenski prostor obravnavanega obdobja. V nadaljevanju zato njegove ugotovitve opremljam in preverjam tako s spoznanji novjših študij kot s primeri iz sočasne slovenske korespondenčne prakse.

3.2 Gellertovo prevrednotenje in njegova ponovitev v 19. stoletju

3.2.1 Od Neukircha do Gellerta

Epistolarna kultura, ki se je v nemškem kulturnem prostoru naznanila sredi 18. stoletja, se lahko upravičeno imenuje po Christianu Fürchtegottu Gellertu.⁶⁰ Gellert je z *Gedanken von einem guten deutschen Briefe* (1742) in zbirko pisemskih vzorcev *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (1751) formuliral »novi epistolarni tip [...], ki je zahteval jezik vsakdanjega življenja in neposredno vsebino«. S tem je pomagal razrahljati formalne omejitve, ki so po mnenju nekaterih njegovih sodobnikov hromile takratno epistolarno kulturo, za katero je bilo najbolj značilno baročno plemiško pismo. Formalno omejenost galantnega sloga so nadomestili imperativi naravnega izražanja in vsebinske heterogenosti. Pismo, ki je zaradi upora proti »dogmatski literarni tradiciji ustre-

60 Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) je bil nemški pesnik. Sodeloval je v uporabi proti Gottschedovi literarni šoli in njenemu konvencionalizmu, s tem pa se je v zgodovino zapisal kot eden izmed ključnih akterjev vzpostavitve zlate dobe nemške literature, ki naj bi kulminirala z Goethejem. Bil je znan zaradi svoje pesniške aktivnosti, zaradi svoje vloge pri reformiranju epistolarne sloga, pa tudi basni (npr. *Der Tanzbär* ali *Die Biene und die Henne*, obe deli *Fabeln und Erzählungen*).

zalo želji razsvetljenstva po spremembi in razvoju«, je postalo temelj nove »literarne republike in družbe sploh« (Vidmar 2010: 40–41).

Gellertovega vpliva na te spremembe ne gre podcenjevati in pomembnost njegovega doprinosu je večkrat komentiral tudi Steinhausen. Čeprav je Gellertovo slavo cinično pripisal okoliščinam 18. stoletja, češ da je postal nemški pesnik slaven predvsem zato, ker je bilo to v tistem obdobju lažje, je »ponos« in »nečimrnost«, ki naj bi ju [Gellert] izkazoval zaradi svojih uspehov, označil za odpustljivi lastnosti v luči njegove dejanske vsesplošne prepoznavnosti (Steinhausen 1891: 254–55). O vplivu Gellerta na epistolarno kulturo na Slovenskem je opozoril Vidmar:

[Marko Pohlin] se je kmalu po letu 1781 odločil tlakovati pot razsvetlenskemu pismu v slovenščini. Poljski prevod Gellertovih epistolarnih modelov iz leta 1774, ki ga je imel v zasebni knjižnici, ga je spodbudil k prevajanju nemškega izvirnika v slovenščino. V lepopisu je dokončal prevod večine Gellertovih pisem (Pohlin, *C. F. Gellerta Listi*), vendar mu izdaje ni uspelo uresničiti (Vidmar 2010: 42).⁶¹

O vsesplošnem vplivu Gellerta v svoji domovini je pisal Karl Philipp Moritz v *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782* (1783):

Moja gospodinja, ki je samo krojačeva vdova, bere svojega Milтона in mi pravi, da jo je njen pokojni mož vzljubil predvsem zato, ker je dobro recitirala. Ta en sam primer ne bi dokazal ničesar, vendar sem govoril že z več ljudmi nižjega stanu, ki so vsi poznali, nekateri pa tudi brali svoje nacionalne pisatelje [...]. V Nemčiji se od Gellerta dalje med ljudstvom ne govori o nobenem pisatelju (Moritz 1783: 38).⁶²

Še eksplicitneje pa je o tem poročal Johann Wolfgang von Goethe v avtobiografskem tekstu *Poezija in resnično* (1811–33):

Spoštovanje in ljubezen, ki ju je Gellert užival pri vseh mladih ljudeh, sta bili izjemni. Obiskal sem ga in me je prijazno sprejel [...]. Treba se je bilo malce potruditi, če si hotel priti do njega. Njegova dva demonstratorja sta bila kot svečenika, ki varujeta svetišče, v katero ni dovoljeno, še zlasti ne kadar koli, vstopiti vsakomur. In takšna previdnost je

61 Gre za rokopis, ki ga hrani NUK: *C. F. Gellerta Listi, katire je is nemshkega na kraznsku preštavel Novus lublanske tēh dēlovneh Modrine tovarsh, po letu 1781.*

62 Moritz in njegov potopis sta za mojo študijo zanimiva z več gledišč. Navajani tekst je bil napisan v obliki pism prijatelju, kar priča o veliki popularnosti fiktivnih pism in o obsesiji s pisemsko formo kot tako v drugi polovici 18. stoletja. Druga izdaja je izšla že leta 1785, leta 1795 pa je bil pripravljen tudi že angleški prevod. Karl Philipp Moritz je mdr. tudi glavna referenčna točka za prikaz modernizacije avtorstva, kot jo je v študiji *The Author, Art, and the Market* (1994) predstavila Martha Woodmansee, bil pa je celo eden izmed tistih, ki je – v *Anleitung zum Briefschreiben* (1783) – za pisma »zahteval načelo identitete med lepo mislijo in lepim izrazom« ter »med prvimi oblikoval načelo estetske avtonomije za pisemski žanr« (Vidmar 2010: 43).

bila kajpak potrebna. Kajti porabil bi ves svoj dan, če bi hotel sprejeti in zadovoljiti vse, ki so se mu hoteli zaupno približati (Goethe 2007: 153).

Čeprav je Steinhausen najprej pritrdil Goetheju, ki je zapisal, da se je literarna (in z njo epistolarna) epoha, v kateri se je rodil – rodil se je leta 1749, ravno med obema Gellertovima priročnikoma – iz prejšnje izvila tako, da jo je v celoti zavrnila, je v nadaljevanju svoje analize večkrat ponovil, da je Gellert zgolj dobro popisal epistolarni duh svojega časa in da je na videz nove imperative, ki jih je predlagal, mogoče zaznati tudi že v starejših pismih ter priročnikih (Steinhausen 1891: 256). Podobno je opazila nemška zgodovinarica Beatrix Bastl, ki je pasuse t. i. naravnega jezika ter celo programske izjave o pomembnosti takšnega sloga prepoznala v pismih plemkinj iz 16. in 17. stoletja (Bastl 2004: 102).

Opazke o nerevolucionarnosti Gellertove renovacije niso popolnoma napačne, vendar jih je treba opremiti z nekaj opombami. Gellert je v svojem reformatorskem zanosu na videz res zgolj reafirmiral mesta iz starejših priročnikov za pisanje pisem, vendar je, če ga beremo natančno, jasno, da je te koncepte vpeljal v povsem nov sistem in jih s tem izrazilo predrugačil. Ni šlo torej zgolj za to, da bi mu po W. J. Noordhoeku pripadala čast prvega, ki je starejšo zahtevo po naravnosti podal na dovolj »jasen in lahko razumljiv način« (Noordhoek 1928: 80).⁶³

Kulturna zgodovinarica Willemijn Ruberg je poudarila, da je ideja naravnosti, paradni konj Gellertove epistolarne revolucije, v 18. stoletju pogosto spreminjala pomen:

»[N]aravnost« je pomenila »civilizirano«, »dostojanstveno« ali, na kratko, »oplemeniteno« naravo. Drugič, »naravnost« se nanaša na koncept »primernosti« iz klasične retorike: slog ali ton morata ustrezati temi, govorniku in občinstvu. V epistolarni teoriji od leta 1750 dalje najdemo obe interpretaciji [...]. Takšna »primernost« lahko vsebuje tudi potencialno individualističen moment. Kajti navsezadnje slog, ki ustreza piscu oz. govorniku, ni odvisen od specifičnih poetik, temveč izhaja iz posameznega umetnika (Ruberg 2011: 27).

Takšno prevrednotenje je komentiral tudi zgodovinar medijev Bernhard Siegert:

Gellertov upor in iznajdba subjektivnosti v splošnem nista temeljila na nečem povsem novem, temveč na sistematičnem prevrednotenju baročne diskurzivne prakse, ki je rezultiralo v imploziji (Siegert 1999: 34).

63 Omeniti velja, da je na rekontekstualizacijsko naravo spremembe, ki jo orisujem v tem podpoglavju, mimobežno večkrat opozoril tudi Steinhausen. Glej: Steinhausen 1891: 376.

Idejo o izrazni naravnosti, z besednjakom klasične retorike idejo o *neglegentia diligens*, so torej gojili že v okvirih galantnega sloga, vendar ta ni pomenila ujemanja med piščevo psihično in moralno konstitucijo ter njegovim slogom, ampak ujemanje med piščevim mestom v hierarhiji in temu ustrezajočimi konvencionalnimi počastitvami naslovnika.

Čeprav se je od pisma v 18. stoletju že pričakovalo, da »postane prozoren izraz posameznika – ogledalo duše«, in je bil denimo »Rousseau prepričan, da pismo posreduje pošiljateljev resnični značaj prejemniku«, je tudi »večina francoskih kritikov vsaj posredno priznavala, da mora biti pismo ne glede na naravni videz v resnici skrbno zasnovano in preračunano« na prejemnikov stan (Vidmar 2010: 43). Tudi »ogledalo duše« (*speculum animi*) je starejša, iz antične epistolarne tradicije izhajajoča sintagma, ki je skozi čas spreminjala pomen in se na koncu udomačila v gellertovskem sistemu, na ozadju katerega jo razumemo danes (Fuerholzer 2017: 2).

Ko je opisoval vznik epistolarne kulture 18. stoletja, je Steinhausen poleg Rabenerja omenjal Benjamina Neukircha, avtorja priročnika *Anweisung zu Teutschen Briefen*, od katerega se je Gellert najbolj eksplicitno distanciral. Neukirch naj namreč še ne bi prioritiziral imperativa jezikovne »lahkotnosti« (Steinhausen 1891: 253). Neukirchov priročnik je pripraven za potrditev teze o Gellertovi rekontekstualizaciji starejših toposov oz. različnih pomenskih odtenkih zahteve po naravnosti, ki so soobstajali v 18. stoletju. V *Anweisung* je namreč očitno, da Neukirch še ni mogel zaznati razlike med galantnostjo in naravnostjo oz. je slednjo lahko razumel zgolj kot sekundarni element splošnejšega imperativa umerjenosti.

Neukirch je kot najpomembnejšo lastnost pisma izpostavil »način pisanja« (*schreib-art* oz. *stylo*) (Neukirch 1709: 651). Dober pisemski slog naj bi bil »naraven« (*natürlich*) in »sproščen« (*nachlässig*) (prav tam: 7). S tega vidika se nikakor ni razlikoval od Gellerta. Kot pa sta nakazala npr. Rubert in Siegert, delno že Steinhausen, se je Neukirchovo pojmovanje naravnosti lahko nemoteno vklopilo v dojemanje pisma, ki je bilo še vedno odločilno zaznamovano s poudarkom hierarhičnih razlik med pošiljateljem in naslovnikom ter z retorično dovršenostjo klasičnega tipa. Neukirchovo razumevanje naravnosti kot »primernosti« (*aptum* oz. *decorum*) lahko zasledimo v seznamu najpogostejših napak, ki jih je opazil v pismih sodobnikov. Za nekvalitetno pismo naj bi bilo značilno, da je: »unverständlich«, »pedantisch«, »affectiert«, »phantastisch«, »allzuhoch«, »allzuniedrig«, »allzukurz«, »allzulang«, »übel connectirt« in »übel punctirt« (prav tam: 651), za kvalitetno pa, da je »deutlich«, »ublich«, »ungezwungen«, »nicht zu hoch und nicht zu niedrig«, »nicht zu kurz und nich zu lang«, »wohl con-

nectirt«, »gleich«, »wohl punctirt« in »wohl nummerirt« (prav tam: 702). Predvsem preigravanje izrazov »hoch« in »niedrig« – v želji, da bi dovolj dobro ubesedil imperativ o primernosti oz. umerjenosti – ob primerjavi med seznamoma danes učinkuje že skoraj komično, oris Neukirchovega konceptualnega enačenja naravnosti in primernosti pa učinkovito ponazarja tudi absurdno dolg seznam kombinacij »različnih višin« ljudi, od kombinacij katerih je bilo odvisno, kakšen pozdrav, odzdrav in slog pritičejo pis-mom med njimi (prav tam: 30–152).

Razvoj v dojemanju imperativa naravnosti v nemškem prostoru sre-čamo tudi v priročniku *Auserlesene Neuer Briefe* (1735) Christiana Friedricha Hunolda, znanega pod psevdonimom Menantus, ki je pozival, da morajo biti pisma slogovno »naravna« in »neprisiljena« (*ungezwungen*). Neprisiljenost je pomenila avtentičnost, oba izraza pa je povezoval s pripadnostjo stanu. Posebej zanimiva in povedna so Hunoldova priporočila glede odslovljenih formul, ki jih je razvrščal od tistih, primernih izključno za kralja ali kneza, do tistih, primernih za naslovnike, ki so napram pošiljatelju na »enakem« (*meines gleichen*), »nižjem« (*etwas geringern*) in »še nižjem« (*noch geringern*) družbenem položaju (Hunold 1735: 42–43).

Galantni naravni slog, značilen za plemiško pismo, in gellertovski naravni slog, ki se je začel prebujati skupaj z meščanstvom in razsvetljsko miselnostjo, sta očitno udobno soobstajala relativno globoko v 19. stoletju. Vidmar je ugotavljal, da je med obema epistolarnima obzorjema spretno preklapljal tudi Zois:

Galantni slog je ostal vsaj do začetka 19. stoletja ena od možnosti, ki so jo avtorji pisem izbrali zlasti tedaj, ko so pisali osebi visokega rodu, oziroma tedaj, ko so morali sestaviti formalno, ne pa zaupno pismo. Če je bil prejemnik pisma višjega stanu kakor pošiljatelj, je bil takšen vzorec toliko bolj nujen. Prefinjenost jezika, zapletenost sintakse in odsotnost konkretnih tem so se v baročnem in razsvetljskem pismu praviloma stopnjevale z naslovljenčevim statusom, še posebej, če je bil odnos med korespondentoma manj intimen. To pravilo potrjujejo tudi korespondence znamenitih pisateljev 18. stoletja, kakršna sta bila Walpole in Herder, in sicer ne glede na to, da lahko veljajo njihova pisma danes za odlične primere razsvetljske ali celo predromantične proze. V hierarhično urejenih družbah razsvetljske Evrope je torej višino epistolarnega sloga najprej določilo razmerje med družbenima položajema pošiljatelja in prejemnika, nato pa tudi osebni odnos med njima (Vidmar 2010: 64).

O soobstajanju obeh vizij »naravnosti« v zgodnjem novem veku je pi-sala tudi Susan Whyman, ki je preučila okrog 30.000 pisem, ki so se ohr-

nila v arhivu britanske rodbine Verney. Zaobsegajo obdobje med 30. leti 17. stoletja in drugo polovico 18. stoletja. Verneyi so pisma pisali v maniri, značilni za prehodno obdobje galantnih in razsvetljenskih pisem, kar po mnenju Whymanove pomeni, da so morali prepletati dva nasprotujoča si epistolarna principa: princip »samoizražanja« in »samopreiskovanja« ter princip formalne omejenosti galantnega pisma (Whyman 1999: 15).

3.2.2 Od Gellerta do pisma 19. stoletja

Prehod iz gellertovske epistolarne kulture 18. stoletja v epistolarno kulturo 19. stoletja je bil veliko bolj neizrazit in v literarni ter kulturni zgodovini tudi pomanjkljivo obravnavan. Steinhausen je operiral s termini, s katerimi so o pismih razmišljali že dolgo pred Gellertom. Primer bi bila zahteva po ujemanju pogovornega in pisemskega jezika. Za epistolarno kulturo 17. stoletja je ugotavljal, da so korespondenti v nedogled ponavljali imperativ o ujemanju pogovornega in pisemskega sloga, vendar so s tem zgolj poglobili globel med njima (Steinhausen 1891: 250–51). Podobno je o neučinkovitosti izpolnjevanja imperativov iz starejših epistolarnih teorij ugotavljal glede epistolarne kulture 18. stoletja:

To je trapasta šala, kot so jih takrat občudovali; zdi se nam arogantna in prisiljena: prav tako je bilo izražanje občutkov in čustev redkokdaj toplo in neposredno, prava naravnost pa zato praviloma okrnjena zaradi stremljenja k čim boljšemu pisanju (prav tam: 259).

Steinhausen je torej na koncu 19. stoletja zatrjeval, da tako piscem pisem v 17. stoletju, ki so želeli pisemski slog približati govoru, kot tistim v 18. stoletju, ki so si želeli »resnične« naravnosti, to ni uspelo. Sploh sta pomembna njegov komentar k 18. stoletju in ugotovitev o nezmožnosti takratnih piscev pisem, da bi se osvobodili obsesije z »dobrim pisanjem«, ki jih je omejevala pri »resnično« naravnem, »toplem« in »neposrednem« izražanju.

Po njegovem mnenju se je z 19. stoletjem uveljavil epistolarni tip, ki je bil, vsaj v primerjavi s tistim iz 18. stoletja, resnično naraven ter se je celo zares uspešno približal ritmom in vsebinam živega pogovora, vendar sta ta naravnost in približevanje pogovoru dobili negativno konotacijo. Po inflacijskem principu je novo pismo izgubilo stari prestiž. Ocenjeval je, da je pismo – kljub (ali ravno zaradi) povečanja pisemskega prometa – v vedno bolj praznem materialističnem svetu, kjer sta postali najpomembnejši politika in eksaktna znanost, izgubilo pomen. Moderni človek se je dokončno zbudil iz maničnega literarnega sna 18. stoletja.⁶⁴

64 Ideja o »prebujanju« je značilna za prehod iz 19. v 20. stoletje in morda najboljše ali najbolj

Za spremembe je krivil napredke v tehničnih izboljšavah poštnega transporta in iskal razloge tudi v kompleksnejših celostnih spremembah družbe, ki jih je prinesla serija revolucij leta 1848:

Javno življenje je dobilo povsem drug pomen, občutke je zavrl neustavljivo vzbujajoči se razum, filozofsko zgovornost pa eksaktna znanost. Literatura in gledališče ne moreta uveljaviti svoje stare vloge nasproti politiki in zborničnim debatam. In tako postopoma izginja staro pismo [...] Časi so postali treznejši in ideali se umikajo realnemu, materialnemu duhu časa [...]. Po drugi strani pa se je z novim časom promet grozovito povečal [...]. Za naš čas so bolj značilne razglednice s svojo kratkostjo in priročnostjo [...]. Kar se tiče izraza, je značilno, da vse bolj izganjamo zunanost in formalnost, ki smo jih nekoč tako cenili v naših pismih. Naša življenja so zaznamovana z begavim nemirom. In hitro živeči sodobni ljudje – kljub temu ali ravno zato, ker si več dopisujejo – nimajo časa in motivacije za pisanje pisem v stilu prejšnjih stoletij (prav tam: 408–9).

Gellertova revolucija se zdi preveč pomembna, da bi se ob raziskovanju premen epistolarne kulture na Slovenskem ne sklicevali na njegovo ime in da ne bi epistolarne kulture 18. stoletja poimenovali gellertovska. Težje vprašanje pa je, po kom ali čem naj poimenujemo epistolarno kulturo 19. stoletja in kdaj lahko ugotovimo njen konec. Steinhausen je predvideval, da bo njegovo epistolarno kulturo, za katero so značilne dopisnice, spodnesel telegram. Po kom ali čem bi se torej splačalo poimenovati to epistolarno kulturo in kako ter koliko se razlikuje od gellertovske, odgovarjam v naslednjih podglavjih.

vplivno jo je ubesedil Max Weber s konceptom »odčaranja« (*Entzauberung der Welt*) v *Wissenschaft als Beruf* (1917).

3.3 Previdnost, manipulacija in nastopaštvo: »die Effektschreiberei«

Za epistolarno kulturo 18. stoletja naj bi bila značilna posebna »strast« oz. »sla po pisanju pisem«, kakršnih prejšnja obdobja niso poznala. Ob pisanju in branju pisem so ljudje intenzivno čustvovali. Steinhausen je nekoliko poetično ugotavljal, da so ljudem ob branju pisem nekoč, za razliko od njegove sodobnosti, še »obilno tekle solze« (Steinhausen 1891: 407). Strast do pisanja pisem v gellertovski dobi je enačil s »strastjo do poznanstva«, kar ustreza dokaj pogostemu poimenovanju tega obdobja kot »zlata doba prijateljstva«. Že ob koncu 19. stoletja je torej lahko sklepal, da si sodobni človek »težko predstavlja« čustveno investicijo takratnih piscev pisem in zmožnost, da s pismi »močno učinkujejo drug na drugega« (prav tam: 315).

Potencialnost »učinkovanja«, ki je povzeta v Steinhausnovi formuli »efektno pisanje« (*die Effektschreiberei*), je v 18. stoletju s seboj prinesla nove vrste anksioznosti.⁶⁵ Na nastopaške komplekse, ki so se pojavili ob pisanju pisem, je opozorila Kate Teltcher, ki je pisma tega časa preučevala tudi z vidika »intelektualnega postavljanja« (Teltcher: 1999: 83). Pismo naj bi poleg tega, da je imelo funkcijo odra za performans avtorjeve jezikovne spretnosti in sposobnosti podajanja humornih opazk, odražalo tudi unikatnost njegove osebe in ga s tem legitimno reprezentiralo v svetu (Howland 1991: 42).

Če je nekoč pismo pričalo o socialnem položaju avtorja in njegovi sposobnosti, da legitimno izpolnjuje dolžnosti, ki temu položaju pritičejo, je zdaj govorilo o njem samem, njegovem značaju in sposobnosti, da ga legitimno predstavlja in izživi. O tovrstni »obsedenosti z identiteto in ugledom« je pisal Toby Ditz, ki je anksioznosti, izvirajoče iz vloge pisma pri »samopredstavljanju«, zaznaval v korespondencah trgovcev v zgodnjih ZDA (Ditz 1999: 60).

Vljudnostno kramljanje, obsesivna opravičevanja, pazljivo izpovedane skrivnosti in strateška molčanja niso bila zgolj del lahkotne korespondenčne igre, temveč ključni elementi besednega soočenja, v okviru katerega se je preverjalo tesnost odnosa med pošiljateljem in naslovnikom. Steinhausen je komentiral, da pisma iz tega obdobja včasih skoraj v celoti sestojijo iz »zagotovil o prijateljstvu« (Steinhausen 1891: 315). Človek je odgovarjal za svoja pisma s svojim ugledom in Steinhausen je pogosto opozarjal tudi na neodpušljivost pisemske komunikacije ter na trud, ki so ga pisci pisem vložili v gojenje javne podobe:

65 »Efektno« v smislu nastopaštva.

Če pomislimo, koliko pomena se je takrat pripisovalo pismom, in na to silno zanimanje zanje, razumemo, da je bila pisanju posvečena *posebna skrb* in marljiv študij. Ker se je vedelo, da bo vsako pismo skrbno preučeno, ocenjeno, kako lepo je napisano in kako se v njem razkriva značaj avtorja, je bil trud še večji (prav tam: 325).

Zelo oprijemljive posledice, ki jih je za življenje posameznika imelo uspešno prijateljstvo z vplivnim človekom, so očitne na primeru Kopitarjeve kariere poti, kot se je odvila po njegovem prihodu na Dunaj leta 1808:

Mentor [Zois] mu je s pomočjo mreže svojih dunajskih sorodnikov, prijateljev in znancev, ki je segala na dvor, v vladne kabinete, nadškofijsko palačo in na univerzo, zagotovil vpis na pravno fakulteto in vstop v plemiške salone. Kmalu je začel Kopitar vplivne znanke pridobivati tudi sam – čeprav še dolgo časa predvsem na račun nekdanjega službovanja v Zoisovi hiši –, toda do leta 1811 je bil napredek njegovih študijskih in službenih zadev močno odvisen od baronovih priporočilnih pisem (Vidmar 2010: 160).

Težko je presojati o intenziteti, sploh pa o avtentičnosti čustvenih odzivov, ki jih izpričujejo pisma 18. stoletja. Še težje jih je primerjati s tistimi iz 19. stoletja. Na podlagi v študiji obravnavanih pisem do velike spremembe v čustveni intenzivnosti in »sposobnosti učinkovanja« ni prišlo. Je pa gotovo več pisem (ali dopisnic) lahko izpolnjevalo zgolj preprostejšo funkcijo sporočanja prozaičnih informacij. Zdi se, da je bilo povprečno pismo (ali dopisnica) druge polovice 19. stoletja manj nabito s pomenom kot tisto iz druge polovice 18. stoletja. To seveda ne pomeni, da se je, če je prišlo do primerne komunikacijske situacije, izgubila njegova stara, afekte vzbujajoča moč.

3.3.1 Dopisnice: Simbol nove epistolarne kulture

Kot je ugotavljal Steinhäusen, je bila za spremembo iz manjšega števila čustveno bolj intenzivnih pisem v večje število čustveno manj intenzivnih pisem simptomatična uporaba dopisnic, ki so se v naših krajih pojavljale pod imeni: *Correspondenz-Karte*, *Cartolina di corrispondenza*, *Carta da corrispondeza* itn. Podobno kot implementacija fotografije, ki jo bom orisal v nadaljevanju, je tudi uporaba dopisnic hitro po njihovi izumitvi postala samoumeven del slovenske epistolarne kulture 19. stoletja.

Izumitev dopisnice je običajno pripisana koroškemu ekonomistu Emanuelu Herrmannu, ki je 26. 1. 1869 v članku *Über eine neu Art des Correspondenzmittels der Post*, objavljenem v *Neue Freie Presse*, predlagal uvedbo možnosti poštna komunikacije z listkom brez pisemske ovojnice,

kar bi pošiljatelja stalo manj kot pošiljanje pisma (2 namesto 5 kr.). Sporočilo na listku naj bi bilo zato omejeno samo na 20 besed. Že jeseni istega leta (1. 10.) so bile v obtok spuščene prve dopisnice. Obveljala je Hermannova ideja o nižji ceni, opuščena pa je bila besedna omejitev. Dopisnice je bilo mogoče kupiti na večini poštnih uradov in v manj kot petih letih je koncept prevzela večina evropskih držav.

Eno izmed prvih omemb dopisnic na Slovenskem najdemo v pismih Janka Kersnika svoji mami (Berti Kersnik), ki ji je 13. 10. 1870 (v nemščini) pisal:

To je prvo pismo, ki ti ga pišem iz lepega cesarskega mesta. Mojo včerajšnjo dopisnico ste, mislim, dobili. Danes pa hočem tebi in dobremu papanu nekoliko natančneje popisati svoja dosedanja doživetja (ZD 1984: 142).

Nato pa čez približno dva meseca (14. 12. 1870) takole:

Kako bi te mogel pozabiti? Vidiš, da takoj izpolnim tvojo željo in dodam nekaj vrst, čeprav sem ti pisal komaj pred nekaj dnevi dolgo pismo [...]. Zaradi tega ne smeš biti v skrbeh, sicer ti nikoli več ne bom pisal o svojem zdravstvenem stanju. Držal bom besedo. Vrhu tega ti bom takoj jutri poslal dopisnico, da ne boš v strahu, in naznanil, kako je s kakarelo (prav tam: 167).

Sklepamo lahko, da dopisnice v tem času niso bile dojete kot primerne za intimna in poglobljena sporočila, temveč se jih je primarno razumelo bolj kot pomožno korespondenčno sredstvo za hiter in učinkovit prenos informacij praktičnega značaja. Eksplicitnejše komentarje pomena in funkcije dopisnic je v mojem gradivu opaziti še v pismih Janka Pajka, ki je Jakobu Sketu 14. 3. 1882 pisal:

Res dolgo časa Vam (razve majhne dopisnice) nisem nič pisal! Jaz se nimam s čem izpričavati, ker sam več ne vem, kaj me je zadrževalo (Ms 1049).

Pajk je dopisnico očitno razumel kot manjvredno pošiljko, s katero je sporočal odsotnost truda, vloženega v ohranjanje prijateljske korespondence. Podobno je razmišljal tudi Anton Koder, ki se je Vatroslavu Holzu 20. 6. 1899 opravičeval z naslednjimi besedami:

Ne zameri, da se Ti zahvaljujem le z listnico, mnoga opravila me zadržujejo pisati mnogo (Ms 237).

Koder je dopisnico večkrat identificiral kot orodje ažurnega poročanja. V pismu Jakobu Sketu z dne 13. 12. 1880 je urednika *Kresa* panično

pozival, da mu takoj (»precej«), ko bo razsodil o njegovih »spisih«, novice sporoči »po dopisnici« (Ms 1049). Dopisnico je funkcijsko podobno opredelil tudi Simon Gregorčič, ki je marca (točnejši datum neznan) 1883 takole pisal uredništvu Mohorjeve družbe:

Vsekakor, prosim, da mi blagovolite po dopisnici kratko naznaniti, ali morete počakati, sicer Vam pošljem le imena in denar onih, ki so donesek odrajtali (ZD 1951: 392).

Cenovno ugodnost dopisnice je komentiral Dragotin Kette, ki se je Ivanu Cankarju 23. 7. 1897 pritoževal, da od njega zaman pričakuje sporočilo in da se ne sme sklicevati na revščino, saj bi se mu lahko oglasil po dopisnici:

No, jaz od dné do dné zaman pričakujem pisma, ali knjige ali časopisa od Tebe, zaman pričakujem Tebe samega. Torej stori vendar nekaj! Ako bi mi kaj poslal, mislim, da bi Te ne stalo toliko. Ako pa nimaš novcev, naznani mi z dopisnico (2 kr. stane), da potrebuješ za pošiljatev; jaz Ti bom rad poslal; potem pa piši mi tudi kaj (ZD 1949: 107).

Pogostnost uporabe dopisnic glede na avtorja pisem sicer ne sledi nobenemu izrazitemu vzorcu in v fondih nekaterih avtorjev dopisnic preprosto ni. Ni čisto jasno, ali je razlog v tem, da jih niso radi pošiljali, ali v tem, da se naslovníkom niso zdele vredne uvrstitve v osebni arhiv. Pri tistih, pri katerih so pogoste, niti ni nujno, da gre vedno za kratka in pragmatična sporočila. Tak primer je prav Anton Koder, ki je, če analiziramo vzorec 47 pošilk, poslanih Vatroslavu Holzu, kar 16-krat poslal dopisnico; in približno polovica jih je tekstovno zelo obsežnih in vsebinsko kompleksnih. Ostala polovica so kratka opravičila za neodpisovanje ali poziv k odpisu (13. 5. 1878, med 6. 6. in 15. 6. 1875), voščila (19. 7. 1874), sožalna sporočila (11. 9. 1903), poročila o poteku uredniškega postopka (11. 12. 1877) itd. (Ms 237).

3.4 Dihotomija realno/fiktivno

Čeprav je danes splošno sprejeto, da so »slog, skladnja in metafore« lahko indici literarnosti pisma, večina raziskovalcev še vedno striktno ločuje zasebno pismo od fiktivnega pisma, torej pisma kot gradnika romanskega diskurza (Vidmar 2010: 77). Oglasilo se je celo mnogo zgodovinarjev, ki so trmasto in trapasto opozarjali, da aplikacija »tehnika literarne kritike« na »njihovo« gradivo vodi v »preveč estetiziran pogled na kontekst in izkušnje« (Ditz 1999: 61).

Vidmar in Steinhausen sta – Vidmar s konceptom fiktivnosti, Steinhausen pa s konceptom »neresničnosti« – poskusila uiti tovrstnim teoretskim dilemam. Dilema, ki sta se ji izognila, in zagonetno prekrivanje polj fiktivnosti, fikcijskosti in literarnosti, sta dobro prepoznavna npr. v študijah Gregoryja Hutchinsona, ki je predlagal

raziskovanje literarnosti v zasebnem pismu v dveh smereh: literarizacija pisma z ozirom na poznejšo objavo ali z uporabo tedaj veljavnih literarnih konvencij in literarizacija pisma z namenom učinkovanja na določenega bralca, na primer s fikcionalizacijo pošiljateljeve samopodobe (Vidmar 2010: 84–85).

Njuni interpretaciji 18. stoletja sta se oprli na (v prejšnjem podpoglavju orisano) učinkovanjsko razsežnost pisma oz. na zavedanje o potencialnih posledicah korespondenčne igre. To pomeni, da sta fiktivnost in neresničnost primarno razumela kot fenomena, ki sta neločljivo povezana s slutnjo kritičnega pogleda (naslovnika in vseh potencialnih bralcev), ki je rigorozno ocenjeval kultiviranost, predvsem pa značaj pošiljatelja. Za razliko od tistih teorij, ki so si dale opraviti s tem, da bi jasno zarisale mejo med realnim in fiktivnim pismom ali natančno določile pogoje, ki morajo biti izpolnjeni, da lahko govorimo o fikcionalnosti ali literarnosti, je Vidmar te meje in pogoje do določene mere ignoriral. Poudaril je, da v preteklih zgodovinskih obdobjih meja med fiktivnim in realnim »ni bila nujno razločna niti potrebna«. S tem se je pridružil literarnim zgodovinarjem, kot so Anne D. Dawson, Larry Wolff in Bernhard Nickisch.⁶⁶

Kot primer iz slovenske literarne vede, ki po eni strani ponazarja anemično abstraktnost ostrih razmejevanj med realnim (avtentičnim) in fiktivnim (simuliranim) pismom, po drugi pa razlike med njima povezuje z manipulativnimi elementi pisemske komunikacije, lahko navedemo komentar Lada Kralja v spremnem tekstu h korespondenci med Slavkom Grumom in Jožo Debelak:

Bistveno razliko med avtentičnim in simuliranim pismom lahko označimo takole: medtem ko simulirano pismo skuša učinkovati na bralčeve predstave in nazore na duhovni in imaginarni ravni, pa avtentično (realno) pismo skuša direktno usmerjati naslovljenčeva stališča in njegovo vedenje [...]. Namen realnega pisma je pripraviti naslovljenca, da bo ravnal po dopisnikovi pameti (Kralj 2001: 173).

Pri pismih iz Zoisove korespondence je Vidmar takoj izključil možnost, da bi šlo za fiktivna pisma, vendar je v njih zaznal »elemente fiktivno-

⁶⁶ *Voltaire's Correspondence* (1989), *Five Habsburg Letters* (1992) in *Brief* (1991). Nickisch je sicer izkazal veliko motivacijo za klasifikacijo realnih in zasebnih pisem, ki je rezultirala v podrobni shemi (Vidmar 2010: 82–83).

sti«. Njegova obravnava teh elementov se močno približuje preprostejšim Steinhausnovim opazkam o neresničnosti. Ker v Zoisovi korespondenci »ni mogoče najti izmišljenih oseb in situacij«, je fiktivni element po Vidmarjevem mnenju omejen na »avtorjevo sposobnost preoblikovanja lastne in naslovnikove podobe, torej na njegovo veščino manipuliranja z bralcem« (Vidmar 2010: 88). Podobno je ugotavljal Steinhausen, ki je manipulativno govoričenje razumel kot del neokusne sentimentalnosti, ki je bila po njegovem mnenju neposredno povezana z anksiozno performativnostjo (»zanesenjaštvom«) avtorjev pisem v 18. stoletju, zato je v njih veliko »neresnic« (Steinhausen 1891: 364).

Bernhard Siegert je ponudil še eno, Vidmarjevi in Steinhausnovi sorodno definicijo fiktivnosti, ki jo lahko apliciramo na pisma slovenskih avtorjev iz 19. stoletja:⁶⁷

Idealni romantični pisec pisem je ponotranjil Gellertovo lekcijo, da pisati pisma pomeni sanjati o tem, kako pisma piše Drugi, v idealnem primeru pa celo sanjati o sanjanju Drugega, kar je paradoksalno začelo hoditi navzkriž s pisanjem samim [...] Zamenjava sklicev na zunanje dogodke s procesom zamišljanja dogodkov, kot bi jih zapisali v pismo, je vodila k temeljni fiktivnosti (Siegert 1999: 36–37).

Elemente takšne »temeljne fiktivnosti«, kot si jo je zamislil Siegert, lahko odkrivamo npr. v Kersnikovih pismih mami in Marici Nadlišek Bartol, sogovorkama, s katerima je vzdrževal najintimnejše pisemske vezi. 12. 2. 1871 je mladi pisatelj z Dunaja (v nemščini) pisal materi Berti:

Ne vem, zakaj, a tolažbo najdem v tem, da vsak večer napišem nekaj vrstic, ne da bi jih sploh odposlal. Ko to počnem, se mi zdi, kot da se za nekaj minut preselim na Egg [Brdo]. Seveda pišem samo prazne vrstice, ampak kaj naj naredim; ne znam nič boljšega (ZD 1984: 170–71).

Posebej opozarjam na Kersnikovo izpovedovanje o uživanju v nekakšnem meditativnem pisanju, katerega smisel ni pogojen ne s tem, da bo vsebinsko relevantno (»nur leeres Zeug«), ne s tem, da bodo vrstice sploh dosegle naslovnico (»zwar ohne sie abzusenden«).

Podobno fetišizacijo pisemskega stika lahko spremljamo v Kersnikovem dopisovanju z Marico Nadlišek Bartol, ki se je na neki točki reduciralo skoraj izključno na obsesivno podoživljanje prizorov snovanja, pisanja, prejemanja in branja pisem. Čeprav lahko precejšnjo odsotnost referiranja na zunajpisemski svet opazimo zgolj, ko imamo pred očmi vsa pisma, za

67 Tu »fictionality« prevajam kot »fiktivnost«, da se približam Vidmarjevi teoriji.

primer navajam dve pismi oz. izjavi, ki sta indikativni za takšno korespondenco. Prva je izjava z dne 22. 10. 1890:

Vaše zadnje pismo nosim, odkar sem je prejel, vedno v žepu, in vže dva zavitka, v katera sem je del, sta se mi raztrgala. Zakaj tako ravnam? Ker me vedno sili in spremljuje misel, da Vam odgovorim, pravega odgovora pa ne najdem, da si ga včasih zatiram, ki mi hoče v pero, včas pa z vso silo iščem, ker se mi nobeden umesten ne vidi (prav tam: 348–49).

Druga izjava je iz pisma z dne 17. 8. 1889:

Najini pismi sta se gotovo križali! Kajti jaz sem Vam pisal in odposlal pisanje vže v nedeljo, in danes bi lahko imel odgovor. Dobil sem – ukor! No, pa saj ga zaslužim, in ker danes ne vleče buja pri nas, – ampak prav gorak jug, ki prihaja naravnost od Vas od Trsta sem, uverjen sem, da mi prinaša odpuščanje, – saj moje vrste znajo biti v Vaših rokah. Jutri ali pojutrišnjem pa dobim odgovor – kaj ne? Danes ali jutri bom pisam tudi Vaši prijateljici Lavrenčičevi, – lepo, kakor ste Vi zahtevali (prav tam: 321).

Ko govorim o fiktivnosti v pismih, ki jih obravnavam v študiji, pojem torej razumem zgolj v zgornjem pomenskem obsegu: pisma slovenskih literatov druge polovice 19. stoletja so primarno realna, fiktivna pa zgolj bodisi kot rezultat »realne« manipulatívne igre bodisi kot del »temeljne fiktivnosti«, izvirajoče iz ponotranjenja Gellertovih lekcij, o kateri piše Siegert in bi jo bilo najlažje izenačiti z domišljijo oz. sanjarjenjem.

3.5 Dihotomija zasebno/javno

Georg Simmel je bil prepričan, da sta »skrivnostnost« in »individualistični [družbeni] red«, ki se je naznanil z 18. stoletjem, tesno povezana, vendar pa ločitev med sferami skrivnostnosti in zasebnosti ter odkritosti in javnosti nikoli ni bila striktno izvršena (Simmel 1908: 383). Čeprav 18. stoletje zvečine razumemo kot obdobje, v katerem se je rodilo »zasebno« pismo (tudi »osebno« pismo), je bila skrb za ohranjanje zasebnosti v večini primerov tako v 18. kot v 19. stoletju veliko manj stroga, kot si jo zamišljamo danes. Zasebna pisma obeh obdobj so bila del »kvazijavne komunikacije« (Ditz 1999: 60).

Formacija nove vrste privatnosti in intimnosti v 18. stoletju je bila »eminentno javen dogodek« (Gutbrodt 2003: 134). Steinhäusen je komentiral:

Ni se občudovalo in presoјalo samo pisem, ki so jih prejeli, ampak tudi vsako pismo, ki jim je prišlo v roke [...]. Predvsem so jih

zanimala pisma drugih ljudi [...], ki so se vedno znova prepisovala (Steinhausen 1891: 320–23).

Čeprav so zasebna pisma že v prvi polovici 18. stoletja veljala za »emblem privatnega«, so kljub rojstvu posebne dinamike med javnim in zasebnim v 19. stoletju do določene mere ohranila »svojo dejansko zgodovinsko vlogo javne komunikacije in izmenjave« (Steedman 1999: 117).

Očitno je večina piscev pisem tako v 18. kot v 19. stoletju brez težav sprejemala tihi konsenz o implicitni javnosti pisem. Sploh je to veljalo za tiste, ki so se zavedali, da je njihova oseba, posledično pa tudi njihova pisma, predmet zanimanja množic. Steinhausen je ugotavljal, da so ljudje zelo pogosto že med pisanjem pisem razmišljali o njihovi objavi, in kot primer navedel Gellertovo korespondenco z Demoiselle Lucius (Christiane Caroline) in Goethejevo s skladateljem Carlom Friedrichom Zelterjem (Steinhausen 1891: 330). Zavedanje o zgodovinski vrednosti pisem slavnih prednikov se med 18. in 19. stoletjem ni prav dosti spremenilo in kdor se je zavedal svoje potencialne zgodovinsko relevantne vloge, je računal na to, da se bo nekoč tem slavnim figuram tudi pridružil (Stewart 1982: 183).

Pobude za arhiviranje deklarativno zasebnih pisem med sodobniki avtorjev druge polovice 19. stoletja na Slovenskem lahko opazujemo na primeru zapuščine Pavla Turnerja:

Pomena Turnerjeve korespondence so se zavedali že njegovi sodobniki. Tako je Fran Govekar, ki je leta 1912 Turnerja prosil za prepis njegove korespondence z Antonom Aškercem [takoj po Aškerčevi smrti], v pismu zapisal: »Pri tej priliki pa Vas tudi že prosim, da namenite vso svojo korespondenco naši mestni osrednji knjižnici, ki hrani že mnogo vaših korespondenc, n.pr. Levstikovo, dr. Razlagovo, Prešernove hčeri, nekaj Cimpermanove, Aškerčeve i.dr. Celo Stritar je podaril več zelo važnih rokopisnih pisem. Vaša korespondenca pa bo za našo literarno zgodovino velik zaklad! [...] [M]oja prošnja je povsem nesebična in le v interesu slovenske kulturne zgodovine [...]. [T]aka prošnja ni nikoli prezgodnja« (Friš in Matjašič Friš 2005: 5).

Pavel Turner si je v zvezi s svojo korespondenco dopisoval tudi z ravnateljem deželnega muzeja Josipom Mantuanijem. Ta se je Turnerju v pismu iz 1912 zahvalil, da sme muzej od notarja Aleksandra Hudovernika prevzeti pisma, ki jih je Turner prejel od Janeza Trdine, štiri leta kasneje pa mu je [Mantuani Turnerju] spet pisal:

Ob enem se obračam na vas, velerodni gospod doktor, z zaupno prošnjo, da venčate svojo veledušnost s tem, da prepustite muzeju

svojčas velikodušno ponujeno korespondenco Cimpermanovo in Oblakovo, ki je osobito po svoji znanstveni vsebini v prvi vrsti vredna, da se združi s pisanimi mislimi drugih veleumov, združenih pri nas (prav tam: 6).

Na dele pisma, ki naj bi ostali tajni, je bilo tudi v izrazito intimnih korespondencah vedno treba posebej opozoriti. Kot je glede korespondence Emily Dickinson komentirala Daria Donnelly, pa so bili ljudje, ki so prepogosto vztrajali pri privatnem branju pisem, označeni za čudake (Donnelly 1999: 7).⁶⁸

Primerov takšnih opozoril je v pismih slovenskih literatov 19. stoletja mnogo. Pogoste so kratke opombe, kot sta jih ob koncu pisma zapisovala Anton Aškerc (3. 1. 1898) ali Josip Jurčič (18. 5. 1868). Prvi v pismu Ivanu Hribarju, v katerem je poročal o svoji »inkviziji v Mariboru«:

P. S.: Privatno, ne za javnost (ZD 1997: 252).

Drugi pa v pismu Franu Levstiku, ko se je pritoževal čez kritične komentarje Valentina Zarnika:

Pismo je samo zá-te! (ZD 1984: 238)⁶⁹

Slikoviteje je naslovnika svojih pisem k molčečnosti pozvala Pavlina Pajk. Dne 19. 11. 1875 je v pismu Josipu Cimpermanu, ki mu je kot enemu izmed prvih zaupala novico o svoji zaroki, na dnu zadnje strani pripisala:

P. S. Oprostite še jedenkrat prosim Vas, zmédenost tega pisma; ponavljam prošnjo, da naj živa duša ne izvé, kar sem Vam objavila, da! niti Pajku o tem kaj omeniti. Pismo pa ognju izročite, kajti kar se tému izroča, ostane gotovo nepoznano (Ms 484).

Slogovno podobno živahno je sredi decembra (točnejši datum neznan) leta 1881 diskretnost zahteval Simon Gregorčič v pismu Ignaciju Gruntarju:

Še eno ali tu z a h t e v a m *strogo* molčanje, dokler Ti jezika ne odvežem. To zimo izdam 50 izbranih svojih pesnij, – v ta namen pojdeš z mano v Ljubljano, da skleneva pogodbo. Dokler ne bo stvar d o t i s k a n a, je ne razglasim, sicer bi mi morda delali ovére, k fait accompli bodo gotov končali [...]. O tem ne govóri, tudi z najboljšimi prijatelji ne! (ZD 1951: 328)

68 Dinamičen odnos med zasebnostjo in javnostjo je Janet Altman opisovala na primeru *Les Liaisons dangereuses* Pierra de Laclosa (1782). Po njenem mnenju je bilo pismo za strukturno ogrodje tega epistolarnega romana izbrano zaradi svojih »kontradiktornih« funkcij: bodisi da razkrije skrivnosti bodisi da prepreči njihovo razširjanje (Altman 1982: 108).

69 Med redkimi, ki so tovrstno opozorilo kdaj postavili tudi na začetek pisma, je bil prav Fran Levstik, npr. 5. 3. 1875 Martinu Jelovšku: »(Tega pisma nikomur ne pokáži!)« (ZD 1980: 245)

Kot način poziva k molčečnosti je bila uveljavljena tudi latinska opcija z več različicami fraze *sub rosa*, ki je bila najverjetneje prevzeta neposredno iz latinščine oz. latinske epistolarne tradicije, ne pa iz nemške različice »unter der Rose«, saj te v nemških deželah v 18. in 19. stoletju praktično niso več uporabljali.⁷⁰ Sorazmerno pogosto sta se te besedne zveze posluževala Anton Aškerc in Josip Jurčič. Slednji je Janku Kersniku v nedatiranemu pismu (verjetno leta 1878) pisal:

Sicer pa nam (to sub rosa) Hohenwart piše, da imajo uradniki nalog, nam »wohlwollende Neutralität« obdržati (ZD 1984: 313).

Bolj zanimiv je primer iz Jurčičevega pisma Franu Levstiku (nedatirano):

To kar Ti zdaj povem, je pa sub rosa *Zarniku* nasproti: – Veš kdo in kaj je krivo, da lj. narodnjaki? niso kandidirali Zarnika? – Konradov babji jezik. Konrad je razčvekal, *kaj* in *kako* je Z. o narodni strani *sploh* njemu govoril. To imajo v Ljubljani za rezervo (po moji misli) in bodo s tem Z. podpirali. Z. tega ne vé, in ne zve, dokler ni avtentično. Torej tebi sub rosa, kakor je meni bilo (prav tam: 240).⁷¹

Na skrivnostnost je s pomočjo te besedne zveze najpogosteje namigoval Aškerc, ki je osnovnemu *sub rosa* ponavadi dodajal medmete. Med drugim Janu Legu 29. 7. 1887:

Pst! Sub rosa (ZD 1997: 152).

Besedno zvezo je tudi latinsko podaljševal, kot vidimo na primeru pisma Lovru Požarju (29. 8. 1877):

Sed hoc sub rosa (prav tam: 26).

Primer še ene variacije latinskega opozorila, tokrat v pripisu, je pismo Gregorja Kreka Karlu Glaserju z dne 6. 4. 1896:

P. S. Sub rosa Vam javljam, da sem v profesorskeji seji dne 12. sušca mes. t. l. kolikor le mogoče toplo podpiral g. dr. Oblaka, da postane izredni prof. za slovenski jezik in slovstvo, dočim je zbor ono profesuro bil odklonil (Ms 1480).

Obstaja pa tudi veliko primerov, ko so korespondenti eksplicitno pozivali k uporabi pisem zunaj zasebne dvosmernosti. Primer bi bilo spet pismo

70 *Sub rosa* – Pod vrtnico.

71 Gre za kranjskega deželnega predsednika Sigmunda Conrada von Eyhershfelda, ki je leta 1869 opustil kandidaturo za kranjski deželni zbor (kandidiral je v Trebnjem), ker je predvidel svoj poraz. Tega leta je bil z večino glasov izvoljen Valentin Zarnik, 1870 pa dejansko Conrad (ZD 1984: 384).

Antona Aškerca, ki je 24. 4. 1900 v ogorčenem pismu Otonu Župančiču, v katerem je odgovarjal na kritike urejanja *Ljubljanskega zvona*, na koncu dodal:

P. S.: Čitajte to pismo tudi drugim nezadovoljnejšem! (ZD 1999: 189)⁷²

Simon Gregorčič je v pismu z začetka januarja (točnejši datum neznan) 1885 Justini Štrukljevi potožil:

Veseli me, da se me prijazno spominjate in zlasti mi je v tolažbo zdaj vsaj izraz prijateljstva, ko me »Slovenec« zopet tako neusmiljeno bije na mesti, kjer sem najbolj občutljiv. Ne vem, ste ga li brali ali ne. Očita in dokazuje mi v prav osornem tonu krivoverstvo, pantheisem in to v kakih osmih številkah [...]. Hočejo me ubiti pred katoliškim svetom in moja krivda je ta, da ne verzificiram pridig. Tolaži me osobito tudi prekrasni list Strossmayerjev, ki mi ga [je] pisal te dni v odgovor na moj list, v katerem sem mu poklonil en iztis »poezij«. Brali ga boste v »Narodu«. V drugačnih razmerah bi pisma ne bil poslal javnost, – a zdaj sem ga kot odgovor »Slovenčevemu« kritiku (ZD 1951: 9–10).

Gregorčičevo ogorčenje se je nanašalo na Dodatek k Dvanajstim večerom, ki je bil konec leta 1884 objavljen v *Slovincu* in kjer je Anton Mahnič ostro kritiziral Gregorčičevo poezijo. V odgovor na jedke kritike je pesnik 2. 1. v *Slovenskem narodu* (1885) objavil iz hrvaščine prevedeno zahvalno pismo, ki ga je prejel v odgovor, ko je Josipu Strossmayerju poslal novi natis *Poezij*. Na pismu ni ničesar takšnega, kar bi eksplicitno dovoljevalo njegovo javno uporabo (pismo je bilo tudi v SN objavljeno brez komentarja), vendar objave ni nihče dojemal kot sporne.⁷³

Na neproblematičnost razširjanja pisem je 14. 6. 1883 v pismu Franu Levcu namignil tudi Janko Kersnik:

72 Pisma Antona Aškerca sodijo med bolj ekstremne primere opreznosti glede razširjanja pisem, kar gre pripisati njegovi prislovični paranoičnosti in občutljivosti. V pismu Franci Vovk (Vidi Jeraj) z dne 23. 11. 1897 je s peresom posebej (komično) močno s podčrtanjem poudaril: »Ljubše mi je, če mojih pisem ne kažete drugim!« (ZD 1999: 54)

73 Originalno pismo se v polnosti (brez pozdravne in odzdravne formule) glasi: »Hvala Vam liepa na krasnome daru, a i još krasnijemu, ako je moguće, listu, kog mi poslaste. Štvani moj brate u Isusu! Ljubimo narod svoj. Ljubav prama rodu svomu, Bog je sam u srdce čovjeku usadio, a nas na drevetu Kria svojom divnom posljednom molitvom posvetio. Ljubimo narod svoj i radimo za njega, jer je osim ostaloga i s toga naše ljubavi i našega požrtvovanja vriedan, što je od starih do današnjih vremena mučenik pravi. Mi osobito Slovenci i Hrvati sdružimo se i sjedinimo se u prosvjetnih težnjah naših, ne b jačji postali. Vi moj prijatelju božanstvene upravo misli i božanstvena čustva u nebeski jezik skladate i narodu svomu posvećujete. Bog Vas blagoslovio! Vrlo će mi drago biti, ako Vas za života još svoga osobno susrijetnem, da Vam usmeno kažem: koliko Vas štujem i ljubim« (v ZD 1951: 406–7).

Tu ti pošiljam prepis Klunovega pisma fajmoštru Zorc-u v Mokronog. To je ravno isto pismo, katero je tudi Svetec bral. Poslali so mi ga iz Trebnjega. Pokaži ga Zarniku in Vošnjaku, da bota malo vesela (ZD 1984: 58).⁷⁴

Podobno Fran Levstik, ko je 18. 5. 1870 pisal Josipu Stritarju:

Pošiljam ti Cimpermanovo pismo. Premisli ga do nedelje, da mi o njem povéš, kaj misliš (ZD 1980: 174).⁷⁵

Še bolj zanimivo je pismo Janka Pajka, ki je Jakobu Sketu 24. 5. 1882 že na začetku (na vrhu) pisma pripisal: »V prilogi tega pisma najdete Krekovo pismo«, šele na koncu pa komentiral vsebino priloženega pisma:

Toda! »oportuniteta«, ktero nam velevala, kakor tudi g. Krek priznava, duh našega literarnega, popoloma še nesvobodnega časa tirja tudi svojih žrtev. Zakoljimo mu svojega kozlička! (Ms 1049).

Verjetno najboljši oris poroznosti meje med zasebnostjo in javnostjo epistolarne komunikacije ter anksioznostmi, ki jih je porajala takšna hibridnost, je pismo Marice Nadlišek Bartol, v katerem je Milki Mankoč opisovala potovanje v rojstni kraj Janka Kersnika približno mesec (23. 8. 1897) po njegovi smrti (umrl je 28. 7. 1897):

Ko mi je [Kersnikova mama] vezala spis, katerega je pred kratkim popravljal se špago, kojo je hranil v svoji mizi, tedaj mi je rekla: »Pisma Vaša pa ostanejo, ne dobi jih živa duša dokler živite Vi in mi, potem pa naj publicirajo, ker so tako lepa«. Sklenila sem roki ter jo prosila naj jih zažge, ali meni da, ker so tako otročja, tako najivna – ona je *čitala* vse, ne vem če prej ali zdaj. Toda ni me slišala. Če jih je on hranil, vedel je zakaj in tam naj bodo, tako je dejala odločno in jaz se nisem upala ugovarjati. Kako me skrbe ti listi! Čudila sem se pa vendar, ker, ko je dolgo molčala o pismih, sem pač mislila, da jih ni našla, da jih je morda on prej uničil (Ms 703).

Odlično se, kar se tiče dinamike med željo po skrivanju in dražjo po razglasitvi, ta opis dopolnjuje tudi z opozorilom Nadlišek Bartol, ki je na zadnji strani istega pisma pripisala:

Ta list prosim shranite, ker tega ne bodem pisala več nikomur in to bode kedaj še zanimivo (prav tam).

74 Pismo je bilo naslovljeno na župnika Antona Zorca. Ohranjeno je v Prijateljevem prepisu. Tikalo se je volitev v kranjski deželni zbor (ZD 1984: 408).

75 Šlo je za pismo, v katerem je Cimperman Levstika prosil za »nasvet v zvezi s Pregledom slovenske beletristike od leta 1855 do 1871, ki bi ga naj napisal za Letopis Slovenske Matice« (ZD 1980: 474).

Na koncu je le zmagala želja po zasebnosti in že v naslednjem pismu (25. 8. 1897) je pisala takole:

Sedaj sem pisala Kersnikovej gospej jako presrčno pismo ter ji citirala ono pismo, v katerem je Kersnik obečal, da se mi morajo po njegovi smrti vrniti pisma nedotaknjena in nečitana ter dostavila naj stori po svojem srcu (prav tam).

Glavna razlika med 18. in 19. stoletjem, kar se tiče poroznosti meje med zasebnim in javnim, je, da imamo v 18. stoletju ponavadi opraviti predvsem z javnim interesom za slogovno izjemna pisma, ki so imela funkcijo moralnega eksempla:

Naravno je, da so si prepošiljali pisma, ki so se nanašala na skupne okoliščine, npr. pisma skupnih prijateljev. A takrat [v 18. stoletju] se je pisma razširjalo zaradi njihove lepote, zaradi značaja pisca pisma ali zaradi zanimive vsebine, četudi so izvirala od popolnih neznancev [...]. Še leta 1815 se je v Göttingenu iz roke v roko podajalo vojaška pisma artilerca angleško-nemške legije Friedricha Jahnsa (Steinhausen 1891: 320–34).⁷⁶

Če so v 19. stoletju pisma segla onkraj originalnega naslovnika, je bilo to (v primerih slovenskih pisem) pogosteje zato, ker je šlo na strani novih bralcev za interes glede njihove vsebine. Zdi se, da so se pisma prepisovala in prepošiljala predvsem zaradi intrig razkrivanja političnih alians, z namenom razširjanja obremenjujočih mnenj, splošne radovednosti glede novih govoric ipd.

Pisma, ki so se v 19. stoletju tako rekoč po vzoru prejšnjega stoletja iz epistolarne intime v javnost primarno predstavljala bolj zaradi značajske plemenitosti njihovih snovalcev ali slogovne dovršenosti teksta, manj pa zaradi intrigantnosti vsebine, so bila največkrat del nacionalnih kanonizacijskih procesov. V okvirih teh procesov sta se srečala oba nabora motivacij. Po eni strani se je na podlagi idej pozitivizma, ki je v drugi polovici 19. stoletja začel prehajati iz bolj splošne sociološke teorije v literarnozgodovinske vode (npr. v osebi Wilhelma Schererja), pričakovalo, da je treba do potankosti poznati življenjske okoliščine snovalcev nacionalne literarne kulture, po drugi strani pa so bili ti snovalci znotraj nacionalne ideologije cenjeni kot značajska izjemni, kot moralno vzorni kazalci nacionalne omike.

⁷⁶ Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) je bil ustanovitelj Turnvereina, nemškega gimnastičnega društva, ki je skrb za fizično pripravljenost naroda usklajevalo z idejami kulturnega nacionalizma. Jahn je mdr. sedel v pomarčnem parlamentu (1848–49).

3.6 Jezikovni vidiki pisem

3.6.1 Ogrodna slovenščina

Marko Pohlin je imel v 80. letih 18. stoletja s prevodom Gellertove zbirke pisemskih vzorcev namen postaviti temelje epistolarni kulturi v slovenskem jeziku. Smiselno je poudariti, da je bil Pohlin »skupaj s prijateljem Devom, ki je že v sedemdesetih letih 18. stoletja slovesno napovedal apoteozo slovenskega jezika v svet kultiviranih evropskih književnosti [...], v tem pogledu daleč pred sodobniki – celo pred Zoisovim krogom« (Vidmar 2010: 112). Kompleksnejša epistolarna kultura, katere jezikovno ogrodje bi bilo slovensko, se je vzpostavila šele v 19. stoletju, kar pa ne pomeni, da se pred tem ni pisalo slovenskih pisem.

Glavni akterji epistolarne kulture pred 19. stoletjem na Slovenskem, ko so to v največji meri postali študirani kmečki sinovi, so bili plemiči in jasno je, da so se tisti, ki so odraščali v tem prostoru, skozi dobršen del svoje mladosti, če ne že zaradi staršev, s slovenščino spoznali zaradi stika z vaško okolico in služinčadjo. Dosledni jezikovni elitizem, zaradi katerega bi v celoti ignorirali slovenščino, nikakor ne bi bil smiseln. Slovenščina je bila za večjezičnega plemiča 17. in 18. stoletja, ki je bil bodisi etnični Slovenec bodisi je zgolj odraščal na Slovenskem, povsem samoumeven element njegove jezikovne krajine. Običajno je sicer služila predvsem za posredovanje »trivialnih sporočil in kot izrazno sredstvo nekolikanj regresivnih psiholoških stanj«. Zgodovinar Marko Štuhec je zato karakterizaciji plemiške slovenščine kot »jezika srca«, ki jo je v monografiji *Od viteza do gospoda* (1994) podala Maja Žvanut, dodal tudi oznaki »jezik želodca« in »jezik falusa« (Štuhec 2006: 339–41).

Opazka o odsotnosti slovenske epistolarne kulture pred 19. stoletjem torej ne implicira popolne odsotnosti slovenskih pisem, kaj šele odsotnosti slovenščine kot enega izmed pomembnih plemiških občevalnih jezikov. Na to posebej opozarjam, ker se je v 70. letih 20. stoletja začela reevaluacija nekoč samoumevnih tez o »skrajni družbeni degradaciji«, vsesplošnem »podcenjevanju« in skoraj absolutni omejenosti slovenščine na nižje stano-ve v srednjem in zgodnjem novem veku (Dular 1989: 267). Janez Dular je v članku *Slovenska plemiška etiketa* (1989) kot neposredno spodbudo za takšen reevaluacijski projekt izpostavil razpravo Jožeta Koruze K problematiki slovenskega preporoda (1976), kjer je avtor ob analizi začetkov »zgodovine slovenske literature kot besedne umetnosti« zapisal, da je njegovo razpravljanje mdr. pogojujlo spoznanje, »da moramo glede na neka odkritja

in spoznanja iz novejšega časa nekoliko drugače razlagati prelomen značaj dobe [17. in 18. stoletja], kakor je to po takrat dostopnem gradivu sklepal [France] Kidrič» v 20. in 30. letih 20. stoletja (Koruza 1976: 105–6).⁷⁷

Kot dokaz za splošno razširjenost slovenščine kot vrednostno nedegradiranega (vendar gotovo funkcijsko omejenega) plemiškega občevalnega jezika je Koruza izpostavil rokopisne knjige, v katerih se je našlo zapise informativnih pogovorov s kandidati za vstop v dunajsko enoto jezuitskega redu med letoma 1648 in 1737. Večina kandidatov je bila iz vrst plemstva, med njimi skoraj polovica s Kranjske.⁷⁸ Od 20 jih je 17 ob vprašanju o »znanju jezikov« slovenščino navedlo na prvem mestu. To gradivo je kombiniral s slovenskimi govori ob t. i. »obredu preobleke«, ki jih je napisal Janez Svetokriški in so bili namenjeni nunschemu (povečini plemiškemu) občinstvu,⁷⁹ s poslanico Jurija Japlja iz leta 1799, v kateri je ta pričal o praksi kranjskega plemstva, da se otroci od služkinj učijo slovenščine, reinterpretacijami nekaj mest v zgodovinskih oz. topografskih delih Janeza Ludvika Schönleba in Janeza Vajkarda Valvasorja, s takrat (v 70. letih) novoodkritimi zapisi o slovenskih sodniških prisegah v nekaterih kranjskih mestih itd. (prav tam: 107–11).

Pomembnejša od vseh teh podatkov o jezikovnih navadah kranjskega plemstva se je Koruzi zdela slovenska korespondenca med baronico Ester Maksimilijano Corraduzzi (rojeno Prückenthal) in njeno hčerko Marijo Isabello Marenzi. Gre za 31 precej slabo ohranjenih in težko berljivih pisem in listkov, ki so najverjetneje nastali med letoma 1685 in 1700 (Marenzi in Coraduzzi 1980: 6). Ta podatek je najbolj pomemben tudi zame, saj poleg posameznih pisem duhovnikov, upravnih pisem itd. namiguje na napačnost teze o odsotnosti slovenske epistolarne kulture pred 19. stoletjem. Zakaj torej vztrajati pri tej tezi? Okoliščine dotične korespondence po eni strani kažejo na naključnost izbire jezika korespondence, po drugi pa na izredno omejeno, zelo intimno vsebino korespondence, kar se sklada z ugotovitvami o glavni funkciji slovenščine kot »jezika srca«, »želodca« in »falusa«. To jo izključuje iz sočasne tradicije baročnega (nemškega in latinskega) plemiškega pisma, konvencije katere je omehčal razsvetljski tip pisma, ki je značilen za korespondence Zoisovega kroga.

77 Vse to se tiče kranjskega plemstva in tez ni mogoče enostavno aplicirati na plemstva drugih slovenskih dežel. Vanja Kočevar, ki je slovenščino navedel celo kot enega izmed temeljnih elementov identitete kranjskega plemstva, je vendar opozoril, da to v enaki meri ne velja za Štajersko, ki je bila večinsko nemška in so »Slovenci« naseljevali samo njen južni del ter imeli do slovenščine »drugačen odnos«, ali Goriško, kjer so se plemiči (po ugotovitvah Lojzke Bratuž) temeljito jezikovno vrasli v italijansko govoreče okolje (Kočevar 2018: 149).

78 To gradivo je že leta 1973 obravnaval umetnostni zgodovinar Janez Höfler.

79 Janez Dular je izpostavil tudi slovenski pridigi (Janeza Svetokriškega) ob pogrebu plemiča in plemkinje (Dular 1989: 267).

Posebne okoliščine korespondence Marenzzi-Coraduzzi so bile: Ester Maksimilijana je bila hči barona Andreja Prückenthala, ki se je najverjetneje preselil z Nemškega. V začetku 60. let 17. stoletja se je poročila z baronom Francem Henrikom Coraduzijem, ki je že leta 1667 umrl. Kljub dolgovom in pritiskom sorodnikov je obdržala s poroko pridobljeni grad Koča vas (blizu Starega trga pri Ložu), kjer sta odrasli hčerki Terezija in Marija Isabella. Ko je Terezija odšla v samostan, Marija pa se je primožila v Trst, je Ester Maksimilijana (Coraduzzi) na gradu ostala sama s slovensko govorečimi služabniki ter se bojda odvadila matrne nemščine. Marija, ki naj ne bi bila nikoli preveč spretna v nemščini, ampak se je dobro naučila moževega primarnega jezika (italijanščine), je z ostarelo mamo lahko kompetentno komunicirala zgolj v slovenščini (Koruza 1976: 108). Predvidevamo lahko, da je bila dotična korespondenca bolj rezultat naključja, kot pa da velja kot dokazno gradivo za obstoj kompleksne slovenske epistolarne kulture, ki bi lahko konkurirala nemški oz. latinski epistolarni kulturi.

Slovenščina še na prehodu iz 18. v 19. stoletje ni veljala za ogrodni epistolarni jezik. Čeprav je Žiga Zois v slovenščini govoril z materjo Ivano (pl. Pichelstein) in v 80. letih celo zlagal slovensko (erotično) poezijo in čeprav so razsvetljenci njegovega kroga uspešno kodificirali slovenščino ter stremeli k njeni implementaciji v literarni diskurz, ta jezik nikoli ni postal poglavitni epistolarni jezik nobenega izmed korespondenčnih parov, ki jih je obravnaval Vidmar. Zois ni bil mnenja, da je slovenščina zrela za svet visoke kulture. Slovenščino so preroditelji uporabljali, ko so se želeli zavarovati pred cenzurnimi posegi, in Kopitar je znanje slovenščine izkoriščal, kadar je opravljal vplivne osebe. V slovenščino so preklapljali tudi, ko so želeli »povečati komični učinek novic in anekdot, s katerimi so zabavali bralca pisma«, slovenščina pa je imela posebno simbolično vrednost, ko je bil govor o »prerodni vsebini« (prav tam: 112–15).

V drugi polovici 19. stoletja se je nadaljevalo »prizadevanje za poenotenje norme enotnega knjižnega jezika«. Čeprav v tem oziru ponavadi govorimo o slovničarskih prizadevanjih, kot so bila npr. Janežičeve srednješolske slovnice, Levstikova slovnica v nemščini, Šumanovi slovnični poskusi itd., je vredno poudariti, da je pri medsebojnem normnem usklajevanju veliko vlogo igrala prav epistolarna kultura (Pogorelec 1995: 293). V pismih se niso odvijali samo »uradni« uredniški in lektorski postopki, ampak so velik del korespondenc slovenskih literatov predstavljala tudi nekakšna podtalna pogajanja o pravilnosti zapisa te ali one besede ali besedne zveze.

Posebej oster – v okviru »uradne« (samo)korekture – je bil Fran Levstik. Henriku Etbinu Costi je 3. 12. 1858 pisal takole:

Tukaj Ti pošiljam korekturo svojih pesmi za Vodnikov album. Prosim Te, bodi tako dober, da bodo napake: »obleči«, *ostrizi*, *oblečite*« zagotovo popravili; kajti to so hude slovniške napake in pravilno je: »obleci, *ostrizi*, *oblecite*«. Zdi se, da je neki slovniški šušmarček te napake vtihotapil v besedilo, saj si sicer ne bi mogel pojasniti, kako je mogel stavec biti tako dosleden (ZD 1980: 37).

Zanimiva je obsežnejša debata, ki jo je Levstik (nekje med 10. in 20. majem 1866) imel z Josipom Jurčičem in se je vrtela okrog jezikovnega usklajevanja s prešernovsko tradicijo:

Pri nas nemamo nič pravopisa v nemškem zmislu, ampak same oblike, ktere izvirajo iz globocega dna jezikovih pravil. Mera, koliko se sme, koliko ne, mora biti prepuščena premišljenemu popravljalcu, kateri pa vendar mora marsikaj pustiti, kar ni prav, ker grani (verzi) branijo popraviti; najmenj pa soditi, kaj se smé, kaj ne, smé Bleiweis, ki se nikoli ni učil jezika [...]. Ali se morda ima zopet vrniti čas, ko so Slovenci še pisali: »dobromo človeko«, kakor je pisan tudi Koseskega vedno razkričavani prvi in edini sonet, prvo slovensko dete njegove muze? [...] Z besédo »uže« so se pa oče vrézali, kakor sem se jaz s prenaglo popravo tistega grana; to nam je vsaj za ekvivalent. Dobro sem pregledal ves prvi snopič, pa v pesmih Preširnovih nisem nikjer našel »uže«. Preglédite še Vi! O Preširnovej pisavi »bila« sem slišal uže mnogo tožbe negorenjskih ljudi, zato sem jo popravil, kjer je bilo koli mogoče. Vse to je pa le nebstvena reč. Preširnov duh tiči drugje, ali ti gospodje ne vedó kje (ZD 1997: 71–72).

Kot del »neuradnih« korekcijskih postopkov oz. predlogov je Janko Pajk 22. 3. 1875 poskušal korigirati pesmi Josipa Cimpermana:

Gospa Pesjakova me je razveselila z mnogimi prelepimi poezijami. Vaš izvrstni »dnevnik ljubezni« dotiskam v prihodnjem Zori (7.). V X. pesniji bi jako blagoglasno bilo, ko bi se v drugej kitici mesto: »Da radóstno več ne bo.« čitalo: »Rádostno da več ne bo«; kajti je naglas »rádost, rádostno« pravilnejši, prestava besed pa nič ne škodi. Sej brž pozneje sami pišete: »Žálostni obraz Ti moj!« (ne žalóstni«). Prosim odgovora; kajti jaz nočem brez Vas predelavati (Ms 484).

Cimpermanu, ki je prevajal neko dramo za Dramatično društvo, pa je pri reševanju jezikovnih zagat 11. 10. 1874 takole pomagal tudi Josip Stritar:

Abern, muttern, dejali bi se (po analogiji, ví-kati, ti-kati, kaj-kati, štokati, javkati, mijavkati, čivkati itd. itd.) *ali-kati*, *mati-kati*, ali pa morebiti alikovat itd. seveda moral bi to igralec primerno izgovarjati (ZD 1957: 67).

V pismih je poleg takšnega »normnega usklajevanja« obstajal tudi podtalni svet literarne kritike, ki je ne moremo zaznati samo na ravni pu-

blicistike. Dobra primera bi bila denimo slavni pismi (7. 2. 1868 in 27. 2. 1868) Frana Levstika Josipu Jurčiču, kjer je prvi komentiral rokopis *De-setega brata*, ki mu ga je drugi očitno poslal malo pred prvim pismom, najverjetneje konec januarja leta 1868.

3.6.2 Francoščina

Gellertovi priročniki za pisanje pisem so bili popularni na Nizozemskem, kjer je bil prvi prevod *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* objavljen že leta 1775 in bil prvič ponatisnjen pet let kasneje. Willem Johannes Noordhoek, avtor monografije *Gellert und Holland* (1928), je komentiral, da naj bi obsežen del nizozemskih razsvetljencev Gellerta sprejel z odprtimi rokami predvsem zato, ker so pričakovali, da bo inovacija epistolarne teorije pripomogla k »razfrancozenju«⁸⁰ nizozemskega plemstva (Ruberg 2011: 26).

V 18. stoletju je namreč večina evropskih plemičev pisma pisala v francoščini. Steinhausen je poudaril, da je bila »izobrazba višjih razredov v 18. stoletju [skoraj povsod po Evropi] še vedno francoska«, da je v francoščini potekal dovršen del evropske diplomacije in da je (sicer v manjši meri) to še vedno veljalo tudi za »njegovo«⁸¹ 19. stoletje (Steinhausen 1891: 269–70). Celo Johann Christoph Gottsched, običajno pripoznan kot eden izmed glavnih promotorjev nemškega jezika v 18. stoletju, je v pismih ljudem, ki so bili hierarhično višje, pisal francosko:

Kdor je pisal uglednim ljudem, je moral pisati v njihovem jeziku, torej v francoščini. Gottsched, ki je bil tako navdušen nad nemško korespondenco, je v francoščini pisal grofu Ernstu Christophu von Manteufflu, za čigar podporo si je prizadeval, dokler mu ta ni dovolil pisati v maternem jeziku. Od takrat naprej je Gottsched pisal v nemščini, Manteuffel pa mu je odgovarjal v francoščini (prav tam: 269).⁸⁰

Steinhausen je osamosvajanje nemščine od francoščine očitno in nepresenetljivo navdušeno pozdravljal. Glede 18. stoletja je zapisal, da je, čeprav je »odvratna navada«⁸² mešanja nemščine s posameznimi francoskimi frazami, nagovori in odslovnimi formulami vsaj pri mlajših ljudeh izginjala, velika večina korespondentov naslove še vedno pisala v francoščini. Ta globoko ukoreninjena navada naj bi na Nemškem zares izginila šele sredi 19. stoletja:

Tudi pisci pisem z začetka devetnajstega stoletja so se še jezili zaradi te slabe navade. Do srede stoletja je izginila, saj je bila francoska

80 Ernst Christoph von Manteuffel (1676–1749) je bil tudi mecen filozofa Christiana Wolffa.

korespondenca na splošno v zatonu. Postopoma se je prenehalo uporabljati izraze, kot so Bon jour, Merci, Bouteille, izginevalo pa je tudi nagovarjanje matere s chère mère (prav tam: 272).

O francoščini kot posebnem »kulturnem in socialnem markerju« na Kranjskem v 18. stoletju je podrobneje pisal Marko Štuhec, ki je analiziral pisma, ki sta jih baronu Janezu Benjaminu Erbergu pošiljala duhovnik Jurij Seyfried De Coppini in njegov nečak, Erbergov varovanec, Franc Andrej De Coppini.⁸¹ Z večino ugotovitev o kranjskem plemstvu je pritrdil Steinhäusnovim opazkam. Kot ključne za razumevanje funkcije francoščine v kranjskem plemiškem okolju je izpostavil francosko napisane naslove na De Coppinijevih pismih Erbergu:

Toliko še bolj kot sama raba tujih izrazov v De Coppinijevih pismih preseneča, kako De Coppini napiše naslov. Na zunanem zavihku pisma z dne 4. oktobra 1740 stoji: »á Monsieur Jean Benjamin le Baron d'Erberg á Trieste«, pisma, napisana dne 15. januarja, 15. marca, 29. aprila in 29. julija 1744 pa nosijo naslov: »Á Monsieur Jean Benjamin le Baron d'Erberg á Labac« (Štuhec 2006: 328).

Ves socialni in materialni prestiž je bil zelo očitno na strani barona Erberga in De Coppini je z uporabo francoščine izkazoval spoštovanje svojemu naslovniku. Vključitev francoščine v sicer nemško komunikacijo mu je omogočila, da je »vljudnost pisem lažje dosegla želeni učinek« (prav tam: 334).

Pogostnost pisanja naslovov v francoščini je izpričalo tudi Vidmarjevo gradivo. Ohranjena je namreč ovojnica Zoisovega pisma Jožefu Kalasancu Erbergu v cesarsko rezidenco Laxenburg pri Dunaju:

A Monsieur, Monsieru Joseph le Baron d'Erberg Chambelan de S. M. Imper. Roy. Apost. Chabelan actuel de Son Altesse Imper. I' Archiduc Ferdinand et Chevalier de l' Ordre de St. Lepopol a Laxembourg [...] Pismo je moralo biti vloženo v ovojnico, zapečateneno, priporočljivo francoski naslov pa je moral vsebovati čim več podatkov o prejemniku, kar je bilo znamenje spoštovanja, in čim manj podatkov o njegovem bivališču, kar je nakazovalo njegovo znamenitost (Vidmar 2010: 59).

81 Janez Benjamin Erberg (1699–1759), čigar korespondenco je obravnaval Štuhec, in Jožef Kalasanc Erberg (1771–1843), ki si je dopisoval s Zoisom, sta bila del iste plemiške rodbine, ki se je uveljavila v 17. stoletju. Njeni člani so se do izumrtja rodbine v 40. letih 19. stoletja konsistentno proslavljali »z javnim in kulturnim delom«. J. B. Erberg, jezuit, je leta 1716 objavil razpravo *Anathema actronomico sciathericum*, J. K. Erberg pa se je nasploh uveljavil kot mecen, poznavalec zgodovine in umetnosti. Bil je celo vzgojitelj avstrijskega prestolonaslednika Ferdinanda. Izredno zaslužen je bil tudi za to, da sta bili »arhiv in biblioteka Erbergov [...] do zadnjega moškega potomca najbogatejši in najboljše urejeni privatni taki zbirk na Kranjskem« (Kidrič 1926).

Uporaba francoščine je bila v 18. stoletju torej predvsem orodje plemiške socialne igre. Epistolarne preference, ki jih je v ospredje potisnil Gellert, so predvidevale vsaj deklarativno statusno izenačenje korespondentov, s čimer se je tekom 19. stoletja zmanjšala pomembnost starih simbolov socialne distinkcije, kar pa ne pomeni, da je vpeljevanje francoščine v pisma izumrlo.

V drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem je francoščina, poleg latinščine in samoumevne nemščine, igrala vlogo enega izmed pomembnejših »vrivnih« jezikov v pisma. Temu je do neke mere botrovala izobrazbena struktura slovenske literarne scene. Veliko vlogo pri tem so poleg univerzitetnega študija imele predvsem gimnazije. Sploh z vidika francoščine (in angleščine) so pomembne spremembe, ki so se zgodile na izobraževalnem področju kmalu po letu 1848, ko je v šolo hodila večina slovenskih literatov, ki jih omenjam v študiji. Izjema je Janez Trdina, ki je bil rojen leta 1830 in se je v celoti izobraževal v okvirih predmarčne gimnazije.

Marčna revolucija je močno vplivala na organizacijo srednjih šol. Leta 1849 sta bila sprejeta Osnutek za organizacijo gimnazij in realk v Avstriji in Osnutek temeljnih načel javnega pouka v Avstriji (Ciperle 1979: 5–6). S tem je bila razpuščena dvorna študijska komisija, nadomestilo jo je avstrijsko posvetno ministrstvo in omenjena osnutka sta vsaj deklarativno naznanjala »demokratizacijo« šolskega sistema (Schmidt 1988: 7). Kar se tiče francoščine, je bil najpomembnejši novi poudarek na »splošnem izobraževanju«. Število tedenskih ur se je skoraj podvojilo in med novimi »neobveznimi« predmeti so se začeli pojavljati tudi živi jeziki. Na praktično vseh gimnazijah na Slovenskem sta bili med neobvezne predmete uvrščeni tudi italijanščina in francoščina (Ciperle 1979: 23). Tovrstno množenje jezikov je dobro vidno na primeru Mahrove trgovske šole, kjer je bila skupaj z italijanščino, francoščino in angleščino v 60. letih 19. stoletja med izbirne jezike uvrščena tudi slovenščina (Schmidt 1988: 342).

Poleg tega, da se je mnogo slovenskih literatov francosko učilo izven izobraževalnega sistema, se jih je gotovo več kot prej s tem jezikom srečalo tudi v šoli, in čeprav je niso vsi vrivali v pisma, je pri njih ponavadi izpričano vsaj pasivno znanje. Francoščina se je največkrat uporabljala kot orodje dodatne potrditve in oplemenitve sentimenta, ki je bil pred tem že ubeseden v slovenščini. Janko Pajk se je Antonu Kodru (11. 12. 1875) ob koncu pisma priporočal s francosko podaljšavo običajnega blažilnega opozorila o »brezfraznem« pisanju, sicer običajnem elementu izpovedi posebne ravni prijateljske intimne in zaupanja:⁸²

82 »Fraza« je bila najpogosteje uporabljena beseda, kadar je šlo za splošno opisovanje

Da sem nekoliko hladnega duhá, to dela individualnost moja in pa ostra osoda, ki me malo boža. Zató pa vem prijateljstvo, kjer ga barem slutim, visoko ceniti; fraz ne poznam niti ne obračtam. Ponavljam torej sans phrase et sans gêne svojo prošnjo: bodite mi i naprej zvesti; saj moje delovanje tudi meni bolj ko z večine na prid ideje, za kojo se z Vami vred borim in – trpim (Ms 1401).⁸³

Malce drugače tudi Josip Stritar Josipu Vošnjaku 17. 6. 1872:

Sicer pa moram pristaviti, da moj sonet ne govori o malem, nego samo o velikem n. slovníku, katerega izdajo je nekdaj »Matica« namerjala. Tisto početje bi bilo kar naravnost smešno, sans phrase! (ZD 1957: 18)

Sploh pri Aškercu lahko srečamo tudi zelo kratke francoske vrivke tipa *fait accompli* (izvršeno dejstvo), *contrefait* (v smislu posnetka, fotografije) in *rendevouz* (srečanje). Malce pozneje, na skrajnem koncu obravnavanega obdobja, to velja še za Otona Župančiča, pri katerem lahko preberemo npr. občasni *à contrecœur* (nasprotno).⁸⁴

Pri uporabi francoščine pa ni šlo vedno zgolj za prazno ornamentacijo. Na neprevedljivost nekaterih rekel in tudi na specifičen (literarni) referenčni okvir, ki ga je ponujala francoščina, je opozarjal Ivan Tavčar, ki je v (nena-klonjeni) oceni *La Fille Elisa* (1877) Edmonda Goncourta zapisal takole:

Pri francoski knjigi pa se mora še posebej upoštevati, da se da v francoščini marsikaj povedati, kar ostane v slovenščini, če besedo še tako piliš in gladiš, neokusna, če že ne umazana vsakdanjost. »Dekle Eliza« ne pove istega, kar pove Goncourt s svojo »La fille Eliza«. Tu pravzaprav ne gre za deklico, tu gre za deklico neke posebne vrste, katero so francozi imenovali galantno »la fille«, medtem ko rabimo mi izraz, ki po deklici prav nič ne diši (ZD 1959: 120).

avtentičnosti, zelo pogosto pa se je uporabljala tudi, ko je šlo za orise nekakšne prizemljenosti, kar se tiče političnega boja. Dober primer je denimo pismo Frana Celestina Franu Levcu z dne 20. 12. 1881: »Zato se meni zdi jako čudno, da bi mi stali na strani kapitalistične eksploatacije, na strani židovsko-nemškega liberalizma, ki ga vendar drugače že precej poznamo. Reklo se nam bode gotovo, da so zelo najivni. Ne smeli bi mi braniti največjih neprijateljev, ampak izučavati vprašanje, ki je na dnevnem redu pri velikih narodih: estetično-romantično-liberalne fraze nam ne bodo več pomagale, življenje je postalo bolj resno, ko je bilo kedaj prej, odkar obstoji krščanska civilizacija« (Ms 1409). Govor o »eliminaciji« fraz ustreza tudi opominjanju o neproduktivnosti stritarjevskega svetobolja, ki jih pogosto srečujemo v 80. letih 19. stoletja, s tem pa je pomemben del besednjaka, s katerim si je mesto v slovenski književnosti priboril realizem.

83 *Sans phrase et sans gêne* – Brez fraz in brezsranno.

84 Župančič je več pisem v celoti napisal v francoščini (predvsem pariškemu prijatelju Françoisu Laffardu), vendar me v tem podglavju bolj zanimajo posamezni tujejezični vrivki, poleg tega pa je bila večina Župančičevih pisem napisana precej onkraj obdobja, ki je predmet moje študije.

V francoščini se je pogosto zapisovalo stalne besedne zveze, posebej tiste, za katere se je pričakovalo, da jih pozna literarno dobro razgledan človek. Lep primer je Aškerčeva uporaba *Tout comprendre, c'est tout pardonner* v pismu Lovru Požarju z dne 29. 8. 1877:

Ne zamerita, da sem tako sodrgo vkup sčecal, brez vse logične (?) vezi, temveč kar tako [...], a saj vem, da mi bosta odpustila, kajti
Tout comprende, c'est tout pardonner! (ZD 1997: 26)⁸⁵

Ta stalna besedna zveza se je v isti obliki pojavila v manj kot desetletju prej izdanem Tolstojevem romanu *Vojna in mir* (1868). Aškerc, ki je sicer dobro znal rusko, bi jo lahko v nemški obliki srečal (vsaj njene približke) tudi pri Goetheju, ki je v drami *Torquato Tasso* (1790) zapisal: »Was wir verstehen, das können wir nicht tadeln«, v mlajši pesmi *Derb und Tüchtig* (*West-östlicher Divan*, 1819) pa: »Denn wer einmal uns versteht / Wird uns auch verzeihn«. Na začetku 19. stoletja (francoski) približek citata srečamo še pri Madame de Staël v romanu *Corinne ou l'Italie* (1807), ob koncu stoletja pa tudi v romanu Frau Jenny Treibel (1892), kjer je besedna zveza (»comprendre c'est pardonner») pripisana George Sand (Büchmann 1977: 227).

Zelo podobno je učinkovala tudi uporaba francoskega citata v pismu Josipa Stritarja Luizi Pesjak z dne 8. 6. 1873:

Oj ti ljuba božja previdnost, čudna res so tvoja pota, meni vsaj od nekedaj nerazumna! Človek si ne more kaj, da bi ga včasih grenkost ne obšla! Blagor mu, kedor se še more tolažiti: Vse je dobro, vse je prav, kar pride od »zgoraj«! Pa bi človek ne bil »pesimist, ali nihilist« ali kako se zovejo taki ljudje, ki imajo oči, da vidijo, ki imajo srcé, da čutijo; ki ne slepé samih sebe in drugih, da je ta svet »le meilleur de tous les mondes possibles!« (ZD 1957: 45)⁸⁶

Citat je povzetek Leibnizove filozofije, ki je bila imortalizirana s parodiranjem v Voltairovem *Kandidu*. Še en tak, morda najzanimivejši primer iz Stritarjeve korespondence pa je pismo (27. 17. 1881) Janku Kersniku:

Če imate Fausta pri roki, preberite uvod ali pa ponovite si ga v duhu, potem me bodele nekoliko umeli. »On revient toujours; a se premiers amours«. Misli, podobe se mi versté in veršé po glavi v serci se mi giblje. Neki glas me sladko vabi: Pridi, pridi nazaj; tu je tvoj dom, tu najdeš mir in pokoj! (prav tam: 110)⁸⁷

85 *Tout comprende, c'est tout pardonner* – Vse razumeti, se pravi, vse odpustiti. Vprašaj v citatu stoji zaradi neberljivosti in je del uredniških opomb Vlada Novaka.

86 *Le meilleur de tous les mondes possibles* – Najboljši svet, ki je mogoč.

87 *On revient toujours a ses premiers amours* – Vedno se vračamo k svoji prvi ljubezni.

Lahko samo ugibam, zakaj je Stritar ta citat zapisal v francoščini, vendar lahko ugotovim, da je verjetno imel izrazito literarne konotacije, poleg tega pa celo pomembno mesto v (polpretekli) politični zgodovini, ki sta jo tako Stritar kot Kersnik morda (s tega vidika) celo poznala. Ta rečenica (*On revient toujours, a se premieres amours*), ki naj bi jo – tako je zabeležil že urednik France Koblar – v libretu izredno uspešne opere *Joconde* (1814) zapisal Charles Guillaume Étienne, je bila povezana tako z Napoleonom Bonapartom kot Napoleonom III (prav tam: 457).⁸⁸

Prvi je bil s citatom povezan zaradi propagandne karikature (1815) slikarja Gastona Bassompiera, ki jo danes hrani Louvre. Bonaparte na njej, motreč jakobinsko čepico, stopa s prestola (Clerc 1985: 256). Drugi pa naj bi se leta 1857 ob ogledu *Joconde*, ki so jo v 50. letih uspešno revitalizirali, natančneje pa prav med njenim zaključkom, ko se zaslišijo besede o vračanju k prvi ljubezni, pomenljivo obrnil proti cesarici in s tem dal svoji simpatiji, grofici de Castiglione, vedeti, da je in bo vedno naklonjen svoji ženi. Grofica naj bi se naslednji dan z možem nepričakovano vrnila v Lombardijo, govorice o dogodku pa so se hitro razširile po Parizu (Smucker 1858: 237–38).

3.6.3 Angleščina

Kar se tiče uporabe angleščine v 18. stoletju, je bera precej borna. V angleščini se je izpopolnjeval poliglotski Zois, edini, čigar (pasivno) znanje angleščine nam je še znano, pa je Anton Tomaž Linhart (Vidmar 2010: 109). Angleščine tudi v pismih druge polovice 19. stoletja ni prav dosti. Še največ sem jo našel v korespondenci med Jankom Pajkom in Josipom Cimpermanom.

Prvi je 9. 6. 1873 omenil, da svojega novorojenega otroka rad kliče »dear child«, na koncu pisma pa nekoliko okorno in negotovo odzdravil še z »God buy!«. V naslednjem pismu 21. 1. se je popravil in ga zaključil pravilno: z »Good bye!«. Enako se je poslovil tudi v enem izmed naslednjih pisem (13. 3. 1874). V pismu z dne 17. 3. 1875, v katerem je Cimpermanu čestital za god, je pripisal »Send to the post-office!«, čemur pa je dodal še umetelni francoski »Adieu!« (Ms 484).

Funkcijsko bolj zanimiva je bila Pajkova uporaba angleščine 14. 3. 1883 v pismu Jakobu Sketu. Prijatelju je pojasnjeval, kako »zoprno« mu je bivanje v Brnu, kamor je bil poslan za učitelja na gimnaziji.

Tukaj me ne mika nič [...]. Meni je tukajšna priroda, tukajšno ljudstvo, ves način tukajšnega življenja skoz in skoz zoprno. – In

⁸⁸ V *Fantasia of the Unconscious* (1922) je o tem izreku razpravljal D. H. Lawrence.

vendar čudo! jaz sem prepričan, da sem obsojen tod po Moravskem do konca dnij se klatiti! [...]. Razmére, kakoršne vladajo v »-tiki«, in kakoršne še le v kratkem menda pridejo, bodo me sem še bolj prikovala. Zatò se oborožujem proti temu z vsemi pripomočki modroslovja, da gnus tukajšnega bivanja preborim (Ms 1049).

Dolgi lamentaciji z optimističnim obratom je resignirano dodal:

That and such is my situation, my dear friend! (prav tam)

Razlog za angleške vrivke v Pajkovih pismih gre iskati v dejstvu, da se je v 70. letih navduševal nad angleškimi avtorji, posebej Robertom Burnsom. Ker se je angleščine šele učil, je Burnsovo poezijo spoznaval predvsem iz nemških prevodov (8. 3. 1874), in Cimpermana je večkrat pozval, naj prevede kako pesem tega britanskega literata (Ms 484). Z vključevanjem angleških fraz sta se pisca spodbujala in si pomagala pri učenju jezika. Cimpermanova pisma Pajku sicer niso ohranjena, uporabo angleških izrazov in fraz prvega pa lahko spremljamo posredno v Pajkovih pismih. Tak primer je Pajkovo pismo z dne 5. 4. 1878, kjer je odgovarjal na Cimpermanovo »impertinentno laž o ‘interesting circumstances’«, kar kaže, da je slednji angleške fraze uporabljal tudi v čustveno intenzivnih pasusih (prav tam).

Komaj omembe vreden zatek angleščine v ogrodno slovenščino sem zaznal pri Josipu Jurčiču, ki je 6. 4. 1881 Josipu Vošnjaku pisal:

Kar pa nam Klun o Smoleju klobasá – in v tem si mu tudi na límanice šel majhen – to je več kot humbug (ZD 1984: 304).

Na angleščino sem naletel še v pismu Antona Aškercja, ki je Lovru Požarju 29. 8. 1877 svojo negotovost glede vpisa v »lemenat« orisal z vključitvijo dela slavnega citata iz Shakespearovega *Hamleta*:

Sicer pa da kar tu omenim, če ni čisto sigurno ostanem-li »notri« ali ne, that is the question! (ZD 1997: 25)

Čeprav je dokaj očitno, da gre za besede, položene v Hamletova usta, se lahko o pravilnosti identifikacije izvora prepričamo že v enem izmed naslednjih pisem (5. 5. 1878), ki ga je Aškerc poslal Požarju in v katerem se je spet poslužil iste reference.⁸⁹ Svojemu najljubšemu nekdanjemu sošolcu s celjske gimnazije je tokrat s tem citatom upravičeval izbiro teološkega študija, ki ji,

⁸⁹ Pričujoč o uporabi (predvsem tega delčka) citata v pismih, posredno pa tudi o precejšnji odsotnosti angleščine v 19. stoletju na Slovenskem, navajam še Kersnikovo pismo Franu Levcu (26. 9. 1870): »Če ga naredim [izpit iz latinščine], potem šele smem misliti na Dunaj. Ali ga bom naredil ali ne, – das is die Frage – če pride tisti hudičevi šolski ogleduh zopet k skušnji, potem bo že trda« (ZD 1984: 11).

tako tudi spominja Požarja, v dijaških letih kot »Freidenker« nikakor ni bil naklonjen. Smiselnost izbire je utemeljeval tudi skozi vprašanje, če je »kaj v naravi, v univerzumu«, čemur bi lahko rekli »duh«. S tem, ko se je mladi Aškerc podal v duhovniški stan, je hotel razbliniti tovrstne dvome. Njegovo navajanje »To be or not to be, that is the question!« je bilo nerodno in kontekstualno vprašljivo, vendar zanimivo, gotovo tudi odraz mladostne literarne zagnanosti in motivacije za igranje z jezikom (ZD 1997: 28–29).

3.6.4 Latinščina

Latinščina je v 18. stoletju nepresenetljivo igrala izredno pomembno vlogo v epistolarni kulturi. Še vedno je veljala za jezik znanosti in vsi pripadniki Zoisovega kroga so se s tem jezikom spoznavali že od šolskih let. Vidmar je pri njih beležil naslednje funkcije vrivanja latinščine v pisma:

- preprosto dodajanje posameznih stalnih besednih zvez tipa *in prima linea*, *inter nos*, *deus ex machina* itd.;
- oteževanje nalog tajnega urada za pregledovanje pošte na Dunaju, agenti katerega so bili pozorni na politično kočljive pasuse v pis-mih;
- komično parodiranje oz. parafraziranje molitvenih obrazcev, delov Biblije itd.;
- izražanje »sklepov ali poant svojih razmišljanj o raznih, zlasti osebnih temah, s čimer so jim dali značaj upravičenosti in dostojanstva«;
- (specifično Kopitarjevo) pokroviteljsko popravljanje oz. odpravljanje korespondentov v grandioznem jeziku znanosti (Vidmar 2010: 109–11).

Latinščina je bila tudi v 19. stoletju še vedno ključni element kultiviranega življenja in večina korespondentov, katerih pisma obravnavam v monografiji, se je tega jezika, tako kot njihovi predniki, naučilo v dijaških ali študentskih letih ter ga entuziastično uporabljalo v epistolarni komunikaciji. Čeprav je Luka Vidmar ugotavljal, da je navada vpletanja latinščine v pisma začela usihati ob koncu 18. stoletja – Herder naj ne bi niti v pisma iz Italije, v katerih je pogosto pisal o antiki, vključil več kot zgolj nekaj

posameznih latinskih fraz – to vsaj za pisma večine slovenskih literarnih avtorjev druge polovice 19. stoletja ne velja, kar gre najverjetneje pripisati izobrazbeni strukturi tega stratuma slovenske družbe v tistem času (prav tam: 109–10).

Spremembe, ki so se zgodile na izobraževalnem področju po letu 1848, sem, kar se tiče gimnazij, na hitro omenil že v podpoglavju o francoščini. Vztrajno prisotnost latinščine v srednjem in višjem izobraževanju lahko spremljamo tako z opazovanjem sprememb v organizaciji gimnazijskega pouka kot s preučevanjem podatkov o intenzifikaciji vpisa na tiste univerzitetne smeri, kjer je latinščina predstavljala temeljni predmet. Del smernic za preobrazbo gimnazijskega pouka, ki so bile začrtane po letu 1848, je bila tudi prisoditev »nove zahtevnejše naloge« klasičnim jezikom. Poleg tega, da se je latinščini pridružila stara grščina – največ je srečamo pri Antonu Aškercu, pogosto pa je po grško (predvsem voščila za rojstne dneve in priložnostne pesmi) pisal tudi Božidar Flegerič (Ms 1431) –, je pusto posnemanje antičnih avtorjev zamenjalo intenzivnejše uvajanje dijakov »v antično kulturo, [s čimer] naj bi jih z vzgojno močjo antičnih zgledov oblikovala v vsestransko, skladno s svojo naravo« razvite osebnosti (Ciperle 1979: 13). Posledično se je že na ravni gimnazije z latinščino rokovalo enako dobro, morda pa celo veliko bolj spretno kot nekoč.

Večina slovenskih literatov druge polovice 19. stoletja se je v tej ali oni obliki latinsko učila tudi na univerzi. O tem priča npr. poklicna struktura pisateljev druge polovice 19. stoletja, ki so bili vpisani na dunajsko univerzo. Več kot polovica med njimi je bila gimnazijskih profesorjev ali suplentov in 15 % doktorjev prava, študijska pot do obeh poklicev pa je predvidevala obvladanje latinščine (Smolej 2015: 100).

O rigoroznosti vseživljenjskega študija latinščine, ki so mu bili podvrženi slovenski izobraženci v 19. stoletju, dobro pričata naslednja citata. Aškerc je v poročilo Lovru Požarju (29. 8. 1877) o strahu pred učenjem »na pamet« samoironično vključil Terencijev izrek (*Hinc illae lacrimae*), v latinščini pa je trpko zapisal tudi besedno zvezo *cura futurae vitae in statu presbyteriali*:⁹⁰

Baje se mora človek strašno veliko »na pamet« učiti – kailen! latinske citate iz svetega pisma, kakor veš, in to me straši, »hinc illae lacrimae«. Pa to še ni sam razlog záto, da se lemenata bojim; razlog temu strahu je tudi še cura futurae vitae in statu presbyteriali – majhna plača, najtežji stan! (ZD 1997: 25)⁹¹

90 *Cura futurae vitae in statu presbyteriali* – Skrb za bodoče življenje v duhovniškem stanu.

91 *Hinc illae lacrimae* – Od tod te solze.

Janko Kersnik je 26. 9. 1879 učitelju Franu Levcu, ki so ga pripravno za ponazoritev moje poante Kersnikovi starši najeli zaradi njegovih težav s staro grščino, pisal takole:

Kakor slutim iz tvojega pisanja, tebi še nij jasno, da jaz še nijmam spričala zrelosti. Pal sem v *latinskem* (!); kako se je to godilo in kako me prof. Kandernal po nobeni moči ni mogel rešiti, to ti povem ustmeno, če te bo zanimalo. Sedaj le toliko, da imam 10. in 11. oktob. drugi izpit. Če ga naredim, potem šele smem misliti na Dunaj [...]. Pilil sem se te počitnice Horaca in Tacita, da sedaj družega nijmam v glavi, kakor metra in pa: »Maecenas stavis, edite regibus« (ZD 1984: 11).⁹²

Ker je bila latinščina v izobraževanju slovenskih literarnih avtorjev druge polovice 19. stoletja še vedno tako vseprisotna, je bila njena raba glede na ostale (neslovenske) vrivne jezike tudi najbolj funkcijsko raznolika. Najpogostejše je bilo, tako kot pri Zoisovih krožkarjih, preprosto vrivanje stalnih besednih zvez, ki je imelo podobne funkcije, kot jih ima še danes množica latinskih vrivkov, kot so *ergo*, *a priori*, *et al* itd. Razlika je le v tem, da jih je bilo v uporabi veliko več. Primeri so denimo *ad rem*, *in transcurso*, *sub rosa* itd.

Klasična gimnazijska in univerzitetna izobrazba odseva v rabi citatov klasikov. Take (eksplicitne) navezave so se tikale predvsem Horaca. Josip Jurčič je Franu Levstiku v nedatiranemu pismu pisal:

Zarnik ni kar se njegovega literarnega delovanja tiče družega, kakor Horacijev: *condo et compono quae mox deponere possim*. Zdaj se je pa že precej izkozlal. Lehko nam bo njegove teoreme do tal podreti, če se revež spravi na kritično polje čez Stritarja (prav tam: 238).⁹³

Jurčič je Horacev verz (*Condo et dompono, quae mox depromere possim*) rahlo preuredil – iz *depromere* v *deponere*, kar odgovarja spremembi med »uporabljal« in »odvrgel« – kar pa »morda še bolj poudarja, da je hotel Zarnik svoje na hitro nabrano znanje iz tujih literatur čimprej porabiti pri objavi kritike domačega književnega dela«, in obenem priča o njegovi veččnosti pri rokovanju z latinščino (prav tam: 382).

Anton Aškerc se je Franu Levcu (20. 6. 1885 in 4. 5. 189) prav tako opravičeval s pomočjo Horaca:

To pot Vam, žal, nimam kaj poslati, dasi imam mnogo reči začetih, a ravnam se po Horaciji: »*nonum prematur in annum!*« (ZD 1997: 52)

92 *Maecenas stavis, edite regibus* – »Mecen, potomec starodavnih kraljev«. Prepesnitev Kajetana Gantarja: »Mecenas, žlahtna kri, pravnuk kraljevih dedov« (ZD 1984: 385).

93 *Condo et compono, quae mox depromere possim* – Zbiram in urejam, kar bom lahko kmalu uporabljal.

Sploh se bom še zanaprej še vestnejše držal Horacijevega gesla:
»nonum prematur in annum!« Za marsikatero reč bi dal rad ne vem
kaj, ko bi ne bila nikoli tiskana (prav tam: 87).⁹⁴

Kar se tiče pisem druge polovice 19. stoletja, lahko pritrdimo Vidmarjevi ugotovitvi (o epistolarni kulturi 18. stoletja) glede pogoste uporabe latinščine, ko je šlo za osebne teme v čustveno intezivnejših pismih med dobrimi prijatelji. Latinščina je v teh kontekstih pomagala – tako, da je izjavam dala »značaj upravičenosti in dostojanstva« – pri artikulaciji mnogih afektivnih stanj. Primerov je zaradi obsežnosti gradiva preprosto preveč, da bi jih uspešno kategorizirali, lahko pa izpostavimo nekaj zanimivejših ali takšnih, ki povzemajo največ drugih primerov.

Funkcijsko prožnost posameznih rekel in navezanost avtorjev na specifične citate, ki so jim ostali v spominu, lahko dobro prikažemo na primeru korespondence med Simonom Gregorčičem in Ivanom Vrhovnikom. Gregorčič je 11. 10. 1901 zapisal takole:

Veruj, kar mi pišeš: »habent sua fata libelli« – sem vse pričakoval in moja poslednja vročinska bolezen mi je v fantaziranji razkrila celó povzorčitelje teh »sua fata«! Ne bom se deval med vedeže, – a slutnje me redko varajo. Pa prav zato, ker sem videl, da bo usoda III. zv. taka, me to ni čisto nič spravilo iz ravnotežja: smejál sem se uvidevši, da poznam svet bolje, nego sem si domneval (ZD 1951: 245–46).⁹⁵

Druga situacija, kjer je Gregorčič uporabil Terencijev citat, je bila bolj banalna. Vrhovniku se je 21. 12. 1901 pritoževal, da je tiskarna zahtevala nove prepise pesmi, ene izmed njih pa ne najde več, saj jo je med potjo izgubil:

[...] ne morem se je spomniti. – »Habent sua fata libelli« (prav tam: 259).

Janko Kersnik je vse življenje ostal negotov glede znanja latinščine in nesamozavest se kaže v relativni odsotnosti vrivanja tega jezika v njegova pisma. Praktično edine fraze, ki jih je vrival, so bile različice Ciceronovega *minorum gentium*, tj. manjvrednih oz. nizkih rodov. V pismu Franu Levcu je 25. 3. 1879 takole komentiral Stritarjevo razdražljivost:

Da imaš sé Stritarjem sitnosti, rad verjamem, bog se usmili, jaz se mu ne upam več blizo. Pa je v istini čuden ta mož. Ko sem bral njegovo »očitno spoved« v prvih listih letošnjega Zvona, namenil sem

94 *Nonum prematur in annum* – In kar si napisal, zadrži v deveto leto, ne objavljaj takoj.

95 *Habent sua fata libelli* – Knjige imajo svojo usodo.

se bil, da mu tudi par vrstic pišem, kako in kaj jaz, seveda kot ud *minorum gentium* sodim in mislim o Zvonu, o »Slovanstvu«, potem pa sem se zbal, ko sem videl, kako hudo ga zbode vsaka odkrita beseda (ZD 1984: 14).

Malo več kot dve leti za tem (10. 8. 1881) se je istemu naslovniku pri-toževal nad trapastimi nasveti prijateljev glede *Rokovnjačev*:

Ta vražji »Spectabilis« pa je povzročil, da so me brezštevilni znan-ci, *dii minorum gentium*, obsuli s krikom in vikom, *zakaj* sem Blaža vbil, in nekteri so mi dali, *popolno resno*, dober svet, naj se Blaž v tisteh mrtvašnici, kamor so ga nesli, zopet probudi! »To bi bil efekt« so djali. Pa saj veš, kako so nekteri ljudje *prokleta neumni*! (prav tam: 24–25)

Dne 31. 8. 1889 pa je Antoniji Lavrenčič kritiziral predmet njene pove-sti (jetično okužbo), ki naj bi ga Dumas sicer dostojno literarno obravnaval v *La dame aux Camélias blancs* oz. *Camille* (1848):

Toda vsak ni Dumas, in nam, ki smo *dii minorum gentium* (jaz vem, da znate latinski), nam je treba vedno ravnati se po strogih zakonih lepega, in ne smemo poskušati nevarnih eksperimentov, segajoč po prepovedani tvarini (prav tam: 356).

Daljših korespondenc literarnih avtorjev brez latinščine v drugi polo-vici 19. stoletja ne bi našli prav dosti. Kot lahko ugotovimo ob zgornjih primerih, je imela večina avtorjev pripravljen priljubljen nabor citatov, ki so jih uporabljali ob vsaki primerni priložnosti. Tisti, ki so bili jezika bolj vešč, so imeli na voljo večje nabore citatov, sposobni pa so jih bili tudi hu-morno prirejati. Zdi se torej, da je latinščina v epistolarni kulturi, vsaj kar se tiče literarno stremljive populacije, ohranila vlogo »socialnega markerja«.

3.7 Od fizičnih sledov in besedne evokacije občutkov telesne bližine do izmenjave podob

Janet Altman je ugotavljala, da se epistolarna forma zdi kot ustvarje-na za to, da popisuje ljubezensko zgodbo in zanjo značilne »poudarke na razvezi in ponovnem snidenju«. Pošiljatelj namreč lahko v nekem trenutku proslavlja moč pisma, da tako rekoč pred njim utelesi oddaljenega naslovni-ka, v drugem pa ta isti medij preklinja zaradi njegove nezmožnosti, da bi po-menljivo nadomestil človekovo prisotnost (Altman 1982: 13–19). Na videz nevznemirljivo dejstvo, da se je neposredno pred dostavo pisma naslovniku z njim rokoval pošiljatelj, je bilo korespondenčno kompetentnemu človeku,

ki je ponotranjil epistolarno kulturo 18. stoletja, vse prej kot banalno.⁹⁶

Sledi tega rokovanja, kot so bili zdrsi peresa, kaplje tinte, madeži pijač in solz, gotovo niso ostale neopažene in lahko bi rekli, da so bile tudi obče zaželeni:

Kopitarju so na prvo pismo, ki ga je pisal Zoisu po odhodu iz Ljubljane, kapljale debele solze, katerih madeži so še danes dobro vidni [...]. Pri pisanju drugih pisem pa mu je večkrat ušla na list kaplja črnila, kar je navadno izrabil za šalo na svoj račun, na primer konec decembra leta 1808: »Zaradi *svine* zgoraj res prosim za odpuščanje« [...]. Ne glede na opravičilo so bili takšni sledovi zelo pomembni – kot otipljiva znamenja odsotnega pošiljatelja so krepili povezavo med korespondentoma (Vidmar 2010: 86).

Avtorji pisem so razdaljo med seboj in naslovnikom zmanjševali ali povečevali tudi »z načinom pisanja« (prav tam: 86). Vidmar je Kopitarjevo naklonjenost Zoisu prepoznaval tako v »fiktionalizaciji« pisanja kot v besednem »ustvarjanju iluzije baronove prisotnosti«:

Slavist [Kopitar] si je pri pisanju velikokrat pričaral občutek, da stoji ob baronovi postelji ali stolu ter kramlja z njim [...] tako v nostalgичnem pismu tik pred svojim prvim božičem na Dunaju leta 1808: »Ostanek današnjega večera želim vsekakor posvetiti veselju, da stojim v duhu pred posteljo Vaše milosti in z otroško sproščenim zaupanjem, kakor sem imel navado delati, brskam po svoji duši« [...]. Pogosto si je zamislil, da poljublja Zoisovo roko: »Že spet pisemce od lastne roke Vaše milosti, ki jo v duhu spoštljivo poljubljam!« Od tod tudi Kopitarjeva večkrat izražena želja po baronovih pismih, napisanih z njegovo lastno roko, ki jih je prav tako večkrat obsul s poljubi. Takšna umišljena telesna prisotnost je značilno vzdrževala intimnost odnosa med korespondentoma (prav tam: 127).

V pismih 19. stoletja je razčustvovanih evokacij občutkov telesne bližine manj, tudi v intimnih korespondencah med prijatelji, kjer so se sicer pogosto izpovedovale skrite misli in občutja. Še največ besednega umišljanja telesne prisotnosti sem opazil v ljubezenskih korespondencah.

Jezika prijateljstva in ljubezni sta si namreč na ravni epistolarne forme očitno sorodna in Janet Altman je ugotavljala, da gre pri napetosti med *amitié* in *amour* za rezultat narave pisemske izmenjave same, ki je, ne glede na dejansko nevarnost, da bi bila vsebina pisem razkrita ljudem onkraj pošiljatelja in naslovnika, vedno do določene mere skrivnostna, zato pa tudi

96 Altman je razlikovala med dvema tipoma govora, ki sta značilna za epistolarno formo. Prvi je metaforični, ki s samo »epistolarno situacijo« generira sogovornikovo prisotnost v obliki »interioriziranih podob in primerjav«, drugi je metonimični, ki sogovornika nadomešča z materialnostjo pisma samega (Altman 1982: 19).

vznemirljiva (Altman 1982: 81). Izdaje pisem slavnih osebnosti v 18. stoletju so zato zelo pogosto vsebovale opomnike, da ta pisma niso bila pisana z mislijo, da jih bo bral kdo drug kot naslovnik (Ditz 1999: 70). Ustrezno se torej zdi tudi, da je Vidmar Kopitarjeve vzhičene želje po vračanju naklonjenosti s Zoisove strani označil za erotične (Vidmar 2010: 127).⁹⁷

Vsak avtor je sestavil svoj besednjak, s katerim je znal nadzorovati bodisi koketiranje bodisi prijateljsko gradnjo zaupanja. Zanimiv primer so pisma Janka Kersnika, ki se je predvsem v korespondenci z bodočo ženo Lojzko Tavčar vztrajno posluževal podob šepetanja v uho.⁹⁸ 6. 2. 1879 ji je pisal:

Ali pa ste še vsi, ki ste danes zbrani, pokonci, se kratkočasite in celo moja mala, sladka deklica ne misli name. Jaz pa bi jo rad poljubljaj in objemal, rad bi jo vroče stiskal na vznemirjene prsi, rad bi ji v uho šepetal da pripadam samo moji sladki, mali ljubici vse življenje, vso večno večnost, da bom vse storil, vse žrtvoval, da bi jo osrečil, – vse to bi rad, moja najbolj ljubljena pa verjetno nič ne misli name! (ZD 1984: 246)⁹⁹

Podobno dne 12. 2. 1880:

Tebe pa objemam in poljubljaj z vso ljubeznijo in te čisto tiho še enkrat vprašujem v uho, če si huda (prav tam: 269).

Ali pa 3. 11. 1879:

Tudi jaz sem se v teh dneh pogosto spominjal tega, moja sladka ljubica, in si želel nazaj čas, ko bo spet tako, da te bom poljuboval in ti v uho šepetal, kako neskončno te imam rad (prav tam: 253).

Antinomija šepetanja v uho (visceralno občutene telesne bližine) in epistolarnega stika (boleči manko takšne bližine) je izpričana tudi v pismih Marici Nadlišek Bartol, ki ji je Kersnik 10. 11. 1889 napisal:

Na uho bi Vam še nekaj pristavil, na papir pa ne maram, a zdi se mi, da Vas dobro in natanjko sodim (prav tam: 312).

Sogovornica je v odgovoru uporabila isto podobenje in pisatelju igrivo odgovorila:

97 Temeljna (tipološko zastavljena) razlika med ljubezensko in prijateljsko korespondenco, tako Altman, naj bi bila, da prvo primarno poganja koketiranje (*coquetterie*), v drugi pa je pomembnejši cilj vzpostavitev zaupanja (*confiance*) (Altman 1982: 81).

98 Tudi sicer, onkraj šepetanja v uho, je Kersnik v skoraj vsakem pismu Lojzki dodal neko (drugo) evokacijo občutkov telesne bližine: »nenehoma, vsako minuto pri tebi« (ZD 1984: 234–44) ali »te poljubljaj in objemam, moje sladko, ljubo življenje, in zaspim z mislijo, kot da bi bila ob meni in bi me držala in se me oklepala s svojo malo, mehko ročico« (ZD 1984: 249–50).

99 Kersnik je vsa pisma Lojzki T. pisal v nemščini.

Kolikor bi Vam lahko povedala, a ne maram na papir, porečem kakor Vi: na uho bi še marsikaj pristavila, res ne slabega, a varno ni (prav tam: 499).

Na ravni prijateljske korespondence v drugi polovici 19. stoletja nisem opazil strategij, ki bi bile podobne zgoraj definiranemu principu ubesedenja ali celo upredmetenja pisemske intimne. Najbližje bi mu bilo pismo Vatroslava Holza Josipu Cimpermanu z dne 2. 3. 1886, h kateremu je pošiljatelj, da bi na voziček priklenjenega naslovnika zbližal z destinacijo svojega dopustniškega oddiha, pridal lovorjev list, ki ga je utrgal na vrtu Simona Gregorčiča (Ms 484). Podobno je razmišljal Mihael Opeka, ki je 14. 5. 1892 Cimpermanu pisal, da je sedel pod hrastom, pod katerim je Torquato Tasso pisal *La Gerusalemme liberata* (*Osvobojeni Jeruzalem*):

Pri hrastu sem mislil na Vas. Hotel sem utrgati pero ž njega, da Vam ga priložim v pismo (prav tam).

Temeljno orodje umišljanja prisotnosti pisemskega sogovornika je v 70. letih druge polovice 19. stoletja postala fotografija. V 30., 40. in 50. letih je prišlo do serije izumov, ki so zelo hitro (v poldrugem desetletju) privedli do splošne dostopnosti upodabljanja lastne osebe. »Narcisistični užitek« portretne upodobitve, ki je nedolgo pred tem veljala za ekskluzivno pravico ozkega sloja družbe, je postal dostopen praktično vsakomur (Sagne 1998: 103).

3.7.1 Profesionalizacija fotografske obrti na Slovenskem in demokratizacija portreta

Slovenske dežele pri implementaciji zgodnjih fotografskih postopkov in profesionalizaciji fotografske obrti niso prav dosti zaostajale za evropskimi kozmopolitskimi središči, kot sta bila Pariz in London. Fotografija je hitro postala samoumeven element medijskega sveta, s tem pa tudi nepogrešljiv del strategij nacionalnega boja. V 70. in 80. letih 19. stoletja so začeli množično nastajati »albumi« (*Album slovenskih književnikov, Preširnov album*), ki so imeli pomembno vlogo pri konsolidaciji nacionalnega kanona.

O tovrstni pobudi je 9. 2. 1890 v pismu Josipu Cimpermanu pisal Anton Aškerc, ki svoje slike ni želel vključiti med druge »slovenske literate«:

Fotogr. Armič bi rad imel od mene fotografijo za nekaj »album slov. literatov«. Odgovoril sem mu že, da mu v tá namen fotogr., ne dam. Ako bi si pa hotel izposoditi tisto mojo sliko, ki jo imate Vi

– drug je v Ljublj. nikdo nima – prosim Vas, *nikár* mu je *ne* dajte!
Ako se g. Armiču zdi »potrebno« izdati takov album, naj si dobí
slik *starejših* mož, mene pa naj pusti lepó pri miru! (ZD 1997: 123)

Slovenski ažurnosti glede implementacije novih fotografskih tehnik primerno so fotografije hitro postale nepogrešljiv del čustvene krajine intimnih korespondenc. Podrobni časovnici zgodovine fotografije se ne posvečam, vendar pa dodajam nekaj orientacijskih točk, na ozadju katerih bo mogoče uvideti hitrost vključevanja fotografije v epistolarno kulturo na Slovenskem.

Slovenska javnost je bila 13. septembra 1839 s člankom v *Carnioli* prvič seznanjena z zasedanjem pariške Akademije z dne 19. avgusta. Francoska vlada je v zameno za podelitev doživljenjskih štipendij izumitelju Louisu Dagueru in sinu izumitelja Nicéphora Niépca, ki je umrl že leta 1833, odkupila pravice do dagerotipskega postopka in ga na tem zasedanju dala v prosto uporabo. Sledile so novice v časopisu *Laibacher Zeitung* (24. 9.) in spet v *Carnioli* (30. 11.), kjer je bil 1843 priobčen tudi dopis iz Metlike, ki je poročal o fotokemičnih poskusih tamkajšnjega kaplana Janeza Puharja. Puharjevo osebno poročilo o lastnem izumu postopka za zajemanje podobe na steklene plošče je sledilo 28. 4. 1843.¹⁰⁰

Obsežneje je v članku Kako fotografi delajo podobe v *Novicah* leta 1867 slovensko javnost o inovacijah obveščal Janez Bleiweis, »najobširnejši in najstrokovnejši spis o fotografiji v 19. stoletju, ki je izšel pri nas«, pa je članek Ivana Šubica z naslovom Fotografija iz leta 1884. Šubic je mdr. spisal prvi priročnik za fotografe amaterje, ki je neposredno vplival na razširitev fotografije kot pritočasne dejavnosti. Prvi amaterski fotografski klub smo Slovenci dobili že konec 80. let 19. stoletja (Kambič 1974: 44–47).

Bogomir Kambič je ob študiji obrtnih registrov ugotovil, da je kmalu po letu 1854 v Ljubljani pod nazivom *Daguerotyp-Bild Verfertiger* že zapisan Emil Dzinski ter 13 imen pod nazivom *Photograph*, kar kaže, da je ob koncu 50. let 19. stoletja kot drugod po Evropi tudi pri nas naziv »dagerotipist« počasi izginil, s čimer se je uveljavila beseda »fotografija« in s 60. leti 19. stoletja leti se je na Slovenskem začel čas poklicnih fotografov (prav tam: 53).¹⁰¹

100 Puhar je izumil »lasten, izviren postopek fotografiranja (1842), s poskusi, ki segajo v leto 1841 in verjetno v leto 1840. Ta izum vključuje dve komponenti: steklo kot nosilec slike in kemični postopek z žvepleni parami«. Steklo sta za enak namen pri poskusih podobno zgodaj uporabljala tudi že omenjeni Niépce in John Herschel, vendar ta informacija ni bila javno dostopna in objava iz 1843 v *Carnioli*, čeprav skopa, Puharju daje prvenstvo pred izumiteljskim parom. Puhar je bil v svojem času mednarodno priznan. Njegovi poskusi so bili predmet objave v poročilih dunajske akademije znanosti, udeležil se je razstav v Londonu, Parizu in New Yorku.

101 Še leta 1851 je bilo v Angliji z nazivom »fotograf« navedenih zgolj 51 oseb. Številka se je po desetih letih zvišala na 2879. V leto 1851 mdr. segajo tudi prve pobude za uporabo

3.7.2 Podoba v pismih

Omembe dodajanja fotografij k pismom začenjamo pogosteje videvati v 70. letih 19. stoletja. Na neposredno povezavo med starejšimi besednimi evokacijami občutkov telesne bližine in prakso izmenjevanja fotografij opozarja pismo Pavline Pajk Josipu Cimpermanu (7. 8. 1875), v katerem beremo:

Veseljje pošiljam Vam danes svojo sliko, ker sem v njej takó dobro zadéta, da ko bi slika še mogla govoriti, imeli bi Svojo Lino živo pred seboj (Ms 484).

Fotografija se je nemudoma vklopila v epistolarno kulturo 19. stoletja. Postala je pomemben del procesa vzpostavljanja pisemske intimne med sogovornikoma. Večina dejavnejših korespondentov je namreč fotografije tistih, ki so jim pisali pisma, pri tem početju namestila nekam pred sebe. V tem oziru je posebej zanimiv glagol (»poobraziti«), ki ga je Gregor Krek 2. 6. 1883 uporabil v pismu Cimpermanu:

Fotografijo moje žene bi Vam bil že poslal, ko bi le éno imela, ki je kaj vredna. Dala se bode kmalu poobraziti in prvi »iztis« bote Vi dobili (prav tam).

Pošiljanje fotografije je bila velika prelomnica v kontekstu vzpostavljanja epistolarnega razmerja in večkrat lahko zasledimo pasuse o bojaznih glede potencialnih zlorab izkazanega zaupanja. Pavlina Pajk je Josipu Cimpermanu 13. 2. 1875 obljubila svojo (novo) fotografijo, vendar ga je opozorila, da se s tem postavlja v ranljiv položaj:

Želijo, da s pismom pošiljam naj Vam tudi mojo sliko, ker oddala sem, kar nej dolgo, edino kojo sem še imela; spolnila Vam jo pa bom [...]. Kako pa da ž njo ravnate, mislim da nej mi treba Vam odkriti, ker zanašam se na Vašo moštvo [...]. Vedite samo, da na mojih dejanj ne čuva skrbno materinino oko, in ker se zato silno bojim, da ne bi mi bilo, ko bi uže bilo prepozno, enkrat žal, za kar sem v nepremišljeno mladost učinila (prav tam).

Cimperman je bil glede insinacij o potencialni zlorabi zaupanja očitno užaljen in 21. 2. 1875 ga je Pajk mirila z naslednjimi besedami:

Oprostite mi, če v svojem zadnjem pismu sem Vam nehote žalila občutljivo srce s preostrim priporočevanjem glede ravnanja svoje slike kojo mislim Vam poslati; a vedite, da ko sem Vam zadnič pisala, Vas

fotografij na licenčnih papirjih, potnih litinah itd., ki naj bi jih začel fotograf Louis Dodero iz Marseilla (Rosenblum 2007: 79).

nejsem tako dobro poznala kot mislim Vas sedaj poznati (prav tam).

Pajk je sliko hitro nadomestila z novo in predlagala, da Cimperman staro podari sestri, na kar se je pesnik spet odzval užaljeno. V pismu z dne 7. 8. 1875 ga je dopisovalka zopet mirila:

Moj pogoj, prejšnjo sliko dati sestri, nej imél nobeden namén kakor ste Vi sumili, in v znamenju da resnico govorim, dam Vam oblast učniti ž njo, kar se Vam izljúbi [...]. Toda umeje se vže samo po sebi da slika ne sme iz Vaše družine; to ne dovolim! (prav tam)

O celotni drami, povezani z negotovo prošnjo za pošiljko oz. anksioznim pošiljanjem fotografije ob spoznavanju in uničevanjem oz. vračanjem fotografij ob razvezi, pričajo pisma Frana Levstika Franji Gulič iz leta 1887:

4. 2. 1887:

Pošiljam Ti tudi svojo podobo, svoj grdi obraz, katerega nesem mogel ljubiti, in poslal bi Ti ga li uže, ali vsaj vprašal, kaj hočem z njim storiti, samo da mi je kaj ostajalo časa, katerega mi zdaj zelo nedostaja (ZD 1980: 376).

13. 2. 1887:

Franja moja nad vsem svetom ljubljena! tisóč prisrčnih, gorkih zahvál o Tvojej podobi! Baš danes sem takó hrepenel po Tebi, kakor Ti pripovedujem, in poslala si mi denes tudi podobo! O kakó sem jo divje poljubljal, in kakó jo vedno gledam! To je vsa moja Franja; samó uzredila se je malo! Franjiče moje! (prav tam: 381)

26. 4. 1887:

Svétujete mi »ruhige Überlegung und gerechtes Handeln!« Vaših svétov né tréba! Prosim Vas edino tega, da mi *vrnete vse moje dopise* z lanske jeseni in z letošnjega léta, in da obenem vrnete tudi *to moje* pismo, katero držite zdaj v rokah, in poleg mojih dopisov tudi *vse moje fotografije*, osobito *ono* mojo fotografijo, katero ste vzprijéli iz mojih rok! Vse to prosim da mi pošljete v *zvěžnji* (Packet) o mojih troških. Sežgál sem Vaša pisma ter vse Vaše fotografije in fotografijo Vašega otroka; a zdaj vendar némam še mirú od sovražnega duhovína, ter ne bodem ga imel od njega, dokler je še kaj mojega v Vaših rokah! (prav tam: 410)

Izmenjava fotografij je bila pomembna simbolna gesta. Korespondenta sta s tem pokazala, da si zaupata, in izkazala pripravljenost, da vzpostavita resnejše dolgotrajno epistolarno razmerje. Poleg tega se je navada dodajanja fotografij izkazala kot ena izmed redkih jasnejših specifik epistolarne kulture 19. stoletja, ki jo loči od tiste iz 18. stoletja.

4 JANEZ TRDINA

4.1 Nelagodje literarne zgodovine pri vrednotenju druge polovice 19. stoletja

Več literarnih zgodovinarjev se je pri analizi slovenskega literarnega življenja druge polovice 19. stoletja znašlo v zadregi. Ena variacija te zadrege ima opraviti z negotovostjo pri obdobjski ureditvi, tj. identifikaciji prehodne točke med romantiko in realizmom, druga pa je povezana s sramom zaradi nerazvitosti, »krčev in zavor«, ki naj bi bili značilni za vzpostavljajočo in opotekajočo se estetsko nedovršeno slovensko literaturo tega obdobja (Dolgan 2005: 94).

Kot uvod v obravnavo Trdinove korespondence izpostavljam dve razpravi, ki sta ob analizi njegovega življenja in dela opozorili na predpostavke slovenske literarne zgodovine, ki sta po mojem mnenju izšli iz tega sramu in so sorodne intuitivnim povezavam, ki jih orisujem v pričujoči monografiji: med samoodpovedjo in avtorsko predmodernostjo ter med samoljubjem in avtorsko modernostjo, pa tudi predpostavkam tekstovno usmerjene literarne zgodovine ter njenega razumevanja avtorja.

Prva je razprava Matije Ogrina Trdinove kritiške presoje in estetski pogledi, druga pa je razprava Marjana Dolgana Janez Trdina – realist za folklorno masko. Obe sta bili objavljeni v jubilejnem zborniku *Janez Trdina: Med zgodovino, narodopisjem in literaturo* (2005).

4.1.1 Matija Ogrin o Trdinovi »temeljni občutljivosti za umetniško doživljanje«

Matija Ogrin je obravnaval Trdinovo literarno kritiko »v ožjem pomenu besede« in ugotovil, da je takšne vrste le njegov spis Pretres slovenskih pesnikov (1850), kjer si je Trdina »za neposreden, sklenjen predmet razmišljanja« vzel slovenska literarna besedila (Ogrin 2005: 155). Čeprav je Pretres Trdinov najpomembnejši literarnokritičski tekst, je Ogrin pokazal, da moramo o njegovi literarnoestetski presoji razmišljati tudi na podlagi drugih, neliterarnokritičnih besedil, ki literarnokritična (predvsem Pretres) obdajo s pomembnim kontekstom.

Izpostavil je Paternujevo interpretacijo Trdinove razsodbe o Prešernu in Koseskem. Interpretacija naj bi bila napačna, saj ni upoštevala Trdinovih *Spominov* in komentarjev, ki jih je tam zapisal o Koseskem. Sklepamo, da je Borisa Paternuja pri tej interpretaciji vodila anahronistična predpostavka o konfliktnosti odnosa med intuitivno predmodernimi in intuitivno modernimi nazori o literaturi, ki je komplementarna intuitivnim asociacijam samoljubja in avtorske modernosti ter samoodpovedovanja in avtorske predmodernosti.

O nelagodju literarnih zgodovinarjev glede časa, v katerem je Trdina (leta 1850) pisal Pretres, posebej pa o nelagodju glede stanja literarne publicistike je Ogrin zapisal:

Literarna zgodovina običajno s poudarkom pove predvsem to, da je bila tedanja literarna publicistika nerazvita, da ni ločevala med literaturo in utilitarnim pisanjem, da ni imela skoraj nikakršnih estetskih kriterijev in se je tako večidel omejevala na pohvalo pisateljskega dela, kritičnim sodbam pa se je izogibala; predvsem pa se ponavlja poudarek, da je ta publicistika postavljala na prvo mesto Koseskega in zapostavljala Prešerna, ob tem pa odklanjala pravo kritiko. Vse to so spremenili šele kritiki mladoslovenskega rodu, za Trdino približno deset in več let pozneje zlasti Levstik in Stritar (prav tam: 156).

Dober primer takšnega poudarjanja nerazvitosti slovenske literarne kritike je denimo ocena Antona Ocvirka v *Levstikovem duševnem obrazu* (1933). Ocvirk je prva leta druge polovice 19. stoletja opredelil kot

čas plehkkega nekritičnega hvalisanja, brezcilnosti, neutemeljenega pretiravanja, nesmiselnega navdušenja. Nabreklost v besedi in tonu je odtehtala vse drugo, predvsem pa pomanjkanje leposlovja, ustvarjala ozračje navidezne kulture nasičenosti, samozadovoljstva, hkrati pa ustoličila lažne vrednote, razkričala za tehtno in pomembno, kar je bilo primitivno in komaj vredno besede (Ocvirk 1933: 10).

Čeprav se je Ogrin z večino naštetih izjav strinjal, pa je ugotavljal, da jih je treba relativizirati, saj se napajajo iz dveh vrst implicitnih predpostavk, ki ne držijo v celoti. Na eni strani iz tistih, ki temeljijo na predstavi o nezmožnosti avtorjev, da bi ločevali med »literaturo« in »utilitarnim pisanjem«, na drugi strani iz tistih, ki temeljijo na predstavi o nemožnosti nekonfliktnega in medsebojno relativno neomejevalnega soobstoja teh na videz protislovnih nazorov.

Problem je zastavil okrog Paternujeve interpretacije Trdinove razsodbe o Koseskem in Prešernu v Pretresu. Predzgodovina Trdinove razsodbe v

Pretresu je po Ogrinovem mnenju izredno pomembna, saj ne pokaže samo, da je bila njegova ocena oz. kar celotno literarnokritično podjetje neposreden odgovor na Bleiweisov odziv h kritiki Prešernovih *Poezij*, ki jo je leta 1849 v nemščini objavil Vincenc Rizzi, temveč tudi dobro orisuje splošno stanje slovenske literarne kritike v začetku 50. let 19. stoletja.

Vincenc Rizzi je leto pred izidom Trdinovega Pretresa objavil kritiko Prešernovih *Poezij*. Paternu je to kritiko označil za »prvo pohvalno in pomembnejšo oceno Prešerna« v slovenskem časopisu. Rizzijeva kritika je bila izrazito priznavalna in je temeljila »bolj na literarnem kakor na narodno-kulturnem pristopu«. Prešerna je ovrednotila kot največjega slovenskega pesnika (Ogrin 2005: 157).

Sledila je dvema kritikama (pozitivni in negativni), pri čemer se je pozitivna pojavila v nemškem časopisu. Odnos med literarnonazorskima pozicijama, ki jih zastopata kritiki, je ključen tako za Paternujevo interpretacijo kot za Ogrinovo kritiko te interpretacije:

- Jožef Babnik (pod psevdonimom Buchenhain) je v članku *Poesien des dr. Preschern*, objavljenem v *Ilirskem listu* (1847), Prešerna imenoval »edinega pravega pesnika na Kranjskem: 'On je sam tu, pesnik iz sebe samega, brez vzora, toda svojim naslednikom najlepši vzor'«.
- France Malavašič je istega leta v *Novicah* Prešerna označil za »pesnika manjvredne vrste, za subjektivista, ki mu 'resnih predmetov' ni dovolj mar«. S tem naj bi »skušal zmanjšati vrednost Prešernove poezije in spodbiti učinek Babnikove ocene«.

Ogrin se je strinjal s Paternujem, da je Rizzijeva ovrednotenje Prešerna kot največjega slovenskega pesnika do neke mere stalo v kontrastu s prevladujočim slovenskim »kritiškim ozadjem« (primer bi bila Malavašičeva kritika), ki je presojanje literature primarno osnovalo na »zunajliterarnih« in »neestetskih glediščih« in je zato »retorično zanosno poezijo« Koseskega predvidljivo videlo kot bolj pripravno od umetniško sofisticirane Prešernove poezije. Rizzi je poleg tega izpostavil, da je Prešernov sprejemajoč odnos do nemške kulture zaradi umeščenosti v evropsko kulturno obzorje pravilnejši od robate protinemške nastrojenosti Koseskega, in slednjega priporočil, da naj se raje zgleduje pri prvem (Ogrin 2005: 156–7). Na Rizzijevo oceno se je na začetku leta 1850 odzval Janez Bleiweis v *Novicah*, prispevek z naslovom *Napčna primera* pa je bil tudi neposredno odgovoren za

nastanek Trdinovega Pretresa, kar je razvidno iz komentarjev v *Spominih*.¹⁰²

Ogrin je zavrnil interpretacije Bleiweisovega odziva kot neizpodbitnega dokaza za njegovo odklonilno mnenje o Prešernu.¹⁰³ Napčna primera namreč ocenjuje Prešernovo poezijo s širšega vidika, ker da je pesnil v obdobju, ko je bilo politično stanje pač drugačno, Bleiweis pa je celo poudaril, da se je tudi Prešeren zavedal pomembnosti narodnega bujenja, ko je objavil *Zdravljico*. Rizzijev predlog, naj se Koseski glede odnosa do nemštva zgleduje pri Prešernu, je sicer zavrnil, vendar pri odzivu na Rizzijevo kritiko nikakor ni šlo ne za enostransko poveličevanje Koseskega ne za enostransko zagovarjanje zunajliterarnih kategorij kot edine možne osnove vrednotenja literature.

Ključna za Ogrinov oris Trdinovega dojemanja literature, posledično pa tudi za kritiko predsodkov, vsebovanih v nelagodju, ki je značilno za literarnozgodovinske interpretacije druge polovice 19. stoletja, je Trdinova razsodba o Prešernu in Koseskem v *Pretresu*. Bila je rezultat Bleiweisovega odgovora na Rizzijevo kritiko:

Pervi pesnik Novic je brez dvombe Koseski, ki se edini do zdaj če ne iz vsih saj iz veliko obzirov na stran Prešerna vstopiti sme. Kar zadene pesniško vrednost samo na sebi, ne moremo sicer Koseskiga pevcu sonetniga venca in kersta pri Savici predpostaviti. Naj bremo tudi nar bolj pesniške pesmi njegove, nas vender nikdar tisti ogenj ne bo tako zlo vžgal, kakor nas pri branju Prešernovih poezij prevzame (Trdina 1850: 312).

Temu sledi še drugi, zame še pomembnejši del, ki se proti prvemu postavlja kot protislovna pozicija – sploh z današnjega gledišča, pa tudi gledišča dihotomnih shem o nekompatibilnosti med intuitivno modernim in nemodernim odnosom do literature:

102 »Pretres slovenskih pesnikov sem že spomnil, z njim sem se nekaterim zelo zameril, posebno Koseskemu in Tomanu. Ali še zdaj se mi dobro zdi, da sem povrnil Prešernu slavo, ki mu gre, da je naš največji pesnik. Bleiweis je razglašal za prvaka vedno svojega Vesela in je rekel od strani o našem Prešernu, da se 'v kvantah gubi'. Brez teh besed (citiranih po Schillerjevem predgovoru za 'Devico Orleansko') bi se ne lotil te zabavljive kritike« (Trdina 1948: 158, v Ogrin 2005: 157).

103 Ker gre za pomembno točko Ogrinove analize, prispevek navajam v celoti: »Gotovo vsaciga Slovenca je mogla tista primera razžaliti, ki jo je gosp. Rizzi zastran Prešerna in Koseskiga v svojim mesečnim časopisu na svitlo dal. Sama ta primera kaže, de gosp. Rizzi Prešernovih in Koseskovih poezij clo ne pozná; de naj bi bil tedaj raji kritiko opustil, kakor v primeru se spustil!! Slavni Dr. Prešern je svoje pesmi o vsi drugi dóbi péł, in večidel je imel le z 'ljubeznijo' opraviti; marca 1848 je pa zapél v Novicah *zdravljico*, ktera v 3. versti: 'Grom z oblakov treši' i. t. d. očitno kaže, kako nejevoljno je bilo tudi njegovo serce zavolj sužnosti Slovanov. Koseskiga krepkejši duh 'višje podobe' ljubi in se clo nikdar 'v kvantah ne gubi'. Navadni madžarski izrek 'Nem ember tot' je že sam po sebi zadostno opravičenje pesmi 'Naprej slovenski jug' našiga perviga slovenskiga pesnika. Koseski se bo gospodu Rizziju za njegov svet: 'de naj v pesmih po stopinjah Prešerna hodi' serčno zahvalil« (Bleiweis 1850: 4, v Ogrin 2005: 157).

Pa kar zadene jezik pesem, kar zadene lepoznanstvo celiga sestavka, kar red misli in smislov moramo pa brez pomišljanja Koseskiga perviga slovenskiga pisatelja imenovati in ga tudi po tej plati nad Prešerna povzdigniti (prav tam).¹⁰⁴

Interpretacije drugega dela Trdinove sodbe so indikativne za vztrajnost teleoloških predsodkov v slovenski literarni zgodovini, vezanih na drugo polovico 19. stoletja. Nekateri literarni zgodovinarji so si ga namreč razlagali kot »taktično potezo iz previdnosti do Bleiweisa, kot skoraj ‘politično’ nepristno Trdinovo formulacijo« (Ogrin 2005: 159). Šli so celo tako daleč, da so to formulacijo razumeli kot ironično. Takó je izjavo interpretiral Boris Paternu. Sprožila je polemiko s Karlom Bačerjem, ki se je tezi o ironičnosti Trdinove izjave zoperstavil v istem letniku iste revije, tj. v *Jeziku in slovstvu* (1955–56).¹⁰⁵

Bačer je dokazal, da je Trdina že pred objavo *Pretresa* o Koseskem pisal izrazito priznavalno in da njegove formulacije o superiornosti Koseskega v aspektih, ki niso povezani s »pesniško vrednostjo samo na sebi«, nikakor ne moremo razumeti kot neavtentične. Paternu se je na kritiko odzval dokaj impulzivno in v svojo obrambo navedel pasus iz *Spominov*:

Ne vem, koliko centov kadila je posmodil oče Bleiweis na njegovo slavo. Še bolj pa ga je razkačilo, ko je bral v mojem spisu, da je on večidel prestavljal [...]. S tem sem ga okrivil sleparstva in se pregrešil težko zoper izvrstnega moža (Trdina 1948: 52, prav tam: 159).

Ogrin je lucidno ugotovil, da Paternu te izjave ne bi smel navesti v prid svoji tezi, ker ji neposredno za tem sledi tudi naslednja:

Če bi bil naredil [Koseski] le eno samo pesem, bi ga že morali prištevati največjim slovanskim pesnikom sedanjega časa, in kdor zna tako predstavljati kakor on, sme in mora veljati po pravici za originalnega pisatelja [...]. [N]aš slavni Vesel ne stoji niže kot Schiller,

104 Citirano neposredno po: Trdina 1850. Trdina se ni ustavil pri tej opazki, ki jo je navajal Ogrin, ampak je nadaljeval takole: »Pesmi tega [Prešerna] so imele tačas pri Slovencih malo vspeha in nasledkov, en Čeh (Čelakovski) je prvi njih veliko vrednost spoznal in se je ognja njegovih poezij navdahnil. Pa Slovenci ga niso še potem dolgo z nikakoršnim navdušenjem brali. Vse drugači je bilo to pri pesmah Koseskiga. Koj ko smo prvo prebrali, smo v njih nekeč čudno noviga zapazili [...]. Vidili smo tu prekrasen razcvet svoje materinščine, vidili neskončno visokost, krepost in lepoto svojiga jezika in smo bili nanj prvičkrat v popolnim pomenu besede ponosni« (prav tam).

105 V prid Paternujevi tezi morda govori zgolj prisiljen zven prvih povedi *Pretresa*, kjer je Trdina hvalil uredništvo: »Kakor so v tem listu vsi razdelki vednost svoje mesto dobili, so Novice tudi pesništvu močno na roko šle. Veliko novih pesnikov je zdaj svojo žilo napelo in se poskusilo, pa kar je še veliko več, se ne znajde med pesniki Novic ne eden, ki bi se smel popolnoma slab imenovati. Vrednik tega časnika ni gledal le na to, de bi s svoj list kaj dopisov imel, ampak je pazil, de so bili dopisi, če ne vselej izvrstni, pa saj taki, ki so se z dobro vestjo tudi bolj omikanim bravcam ponuditi smeli« (Trdina 1850: 312).

Chamisso, Deržavin in sploh poeti, katere je tako srečno pretolmačil nam Slovencem (prav tam).

Za Ogrina interpretacije drugega dela Trdinove sodbe pričajo o vztrajnosti teleoloških predsodkov v slovenski literarni zgodovini, vezanih na drugo polovico 19. stoletja. Z mojega vidika je posebej zanimiva Trdinova pozicija, ki jo je zagovarjal v slednjem pasusu, saj po eni strani kot ključni element legitimnosti (torej literarnosti ali »pravosti«) literarnega avtorja izpostavlja originalnost (Bleiweisa je jezilo, da Trdina Koseskega primarno razume kot prevajalca), po drugi strani pa prevajalske dosežke Koseskega obravnava kot dovoljšen razlog, da lahko o njem govorimo kot o originalnem avtorju. Delno tudi zaradi zunajliterarnih, utilitarnih razlogov oz. zato, ker jih je »pretolmačil nam Slovencem«.¹⁰⁶

Ogrinova ugotovitev, da »lahko Koseski in Prešeren, ki ju literarna zgodovina postavlja v tako konfliktno nasprotje, stojita pri Trdini eden ob drugim«, je po mojem mnenju tudi indikativna za probleme interpretacij avtonomizacije literarnega sistema in sprememb v avtorskih konceptih (prav tam). Nekonfliktnost literarnost nazorov, ki je izpričana v Trdinovem sprejemanju Prešerna in Koseskega, istočasno pa tudi zaletavost literarnih zgodovinarjev (denimo Borisa Paternuja) pri interpretacijah, ki zagovarjajo njihovo nezdržljivost, pričata o potrebi po novem orisu razmerja med utilitarnim in estetskim odnosom do slovenske literature v drugi polovici 19. stoletja.

Čeprav je Ogrin posebej poudaril, da »Trdini sicer sam pojem 'slovstvo' še ni pomenil literature v današnjem pomenu besede, pač pa je v skladu s tradicijo vanj umeščal tudi raznovrstna neumetniška besedila«, je hkrati opozoril na dejstvo, da je »neodvisno od tega [...] imel Trdina dovolj razvito zmožnost za umetniško doživljanje« in da je v Pretresu razkril »temeljno občutljivost za literarno-umetniško doživljanje« (prav tam: 163). V tej »temeljni občutljivosti« pa se po mojem mnenju skriva potencial za oris modernizacije avtorstva, neobremenjenega z asociacijskim shemami, ki jih kritiziramo v disertaciji. To bi pomenilo, da se modernizacija avtorstva lahko udobno odvija, ne da bi jo zmotila prisotnost elementov intuitivno predmodernih motivacij za literarno ustvarjanje.

106 O takšni variaciji ideje o originalnosti lahko beremo tudi v Pretresu: »Res je sicer ta pesnik do zdaj večidel prestavljal, ker nas clo pesmi, o kterih ni to očitno rečeno, na reči opomnijo, ki smo jih v drugih jezikih brali, pa tudi Schiller, Göthe in Puškin so se s prestavljanjem pečali. Po naših mislih naj bi samo nar bolj izvrstni pisatelji prestavljali, ki ne znajo le besed, ampak tudi duh izvirniga jezika prenesti« (Trdina 1850: 312).

4.1.2 Marijan Dolgan o »bistvenih lastnostih sodobne književnosti«

Marijan Dolgan je za predmet svojega prispevka vzel zadrego glede poznega in neizrazitega razvoja slovenskega pripovedništva. Čeprav takšen pomislek na videz spada med tiste, ki imajo opraviti z negotovostjo pri identifikaciji težko določljive prehodne točke med romantiko in realizmom, je artikuliran predvsem s pomočjo besednjaka, značilnega za zadrege, ki so izšle iz sramu glede estetske bornosti slovenske literature v drugi polovici 19. stoletja.

Po Dolganovem mnenju namreč pripovednih del druge polovice 19. stoletja današnji zahtevni bralci skorajda ne vzamejo več v roke. V njihovih očeh so »vsa ta dela zgolj zasnove ali pripovedne vaje, ne pa dosežki, katerih literarna sugestivnost bi segala čez okvire svojega nastanka« (Dolgan 2005: 93). To v isti meri ne velja za dramatiko, posebej pa ne za liriko, katere največjega slovenskega dosežka 19. stoletja, Prešernovih *Poezij*, ni mogoče postaviti na isto literarnoestetsko raven kot katerokoli slovensko prozno delo tega stoletja. Zahtevni bralci še vedno posegajo po Prešernovi poeziji, ta pa jih še vedno navdušuje in navdihuje.

Dolgan je navedel več razlogov za neizrazit razvoj slovenskega pripovedništva. Narava slovenske literature 19. stoletja naj bi bila lirska:

Poezija ima namreč, kljub neugodnim sočasnim zunanjim okoliščinam, zaradi svoje besedilne kratkosti in avtorskega individualizma večje možnosti za hitrejšo pridobitev bralcev, zato se načelno začne prej in bolj intenzivno motivno, idejno in oblikovno diferencirati in razslojevati glede na zahtevnost in okuse občinstva kot pripovedništvo in dramatika (prav tam: 94).¹⁰⁷

Izpostavil je še neurejenost in neutrjenost knjižnega jezika ter deželno heterogenost Slovencev, posebej pa se je posvetil odsotnosti artikuliranega realističnega gibanja, ki bi poganjalo razvoj novih pripovednih oblik. Na tej točki razprave je Dolgan zadrego slovenskega literarnega zgodovinarstva glede poznega in neizrazitega razvoja slovenskega pripovedništva (identificiral jo je celo kot vzrok »nacionalnih kompleksov manjvrednosti«) povezal s percepcijo »večine literarnih zgodovinarjev«, da so Janez Trdina in njegova dela »čudaška«. Njihovo nelagodje naj bi temeljilo predvsem

107 Ta teza – s to pomembno razliko, da se je Dolgan premaknil onkraj literarne fikcije – o lirskem značaju slovenske književnosti je v bistvu komplementarna Paternujevim ugotovitvam o edinstvenosti slovenskega razvoja realizma na ravni lirike. Po Paternujevem mnenju naj bi na Slovenskem ravno v liriki prišlo do »prve izrazitejšje opozicije romantik« in s tem tudi do prvih realističnih pojavov, kar naj bi bilo značilno že za pesništvo v 50. letih 19. stoletja (Paternu 1981: 241).

na Trdinovem odmikanju od književnosti na račun obsesije s folklornim gradivom. To nelagodje pa naj ne bi bilo nič novega, saj se je že najambicioznejšim predstavnikom slovenske literature v 19. stoletju zdelo, da

je sicer treba zbirati, sistematizirati, objavljati in preučevati ljudsko blago, vendar naj literarni ustvarjalci dajejo prednost ustvarjanju svojih, avtorskih del, po katerih se bo – po zgledu drugih sočasnih velikih in razvitih nacionalnih književnosti – razodevala genialnost konkretnih posameznikov in po njih tudi naroda (prav tam: 97–99).

Dolgan je kot glavno »tolažilo«, ki so ga literarni zgodovinarji našli v opusu Janeza Trdine, označil *Bajke in povesti o Gorjancih*, a predlagal, da pozornost raje obrnemo k *Spominom*. Realizem se je namreč v kontekstu druge polovice 19. stoletja bolj kot v »literarni fikciji« uresničeval v dokumentarističnih tekstih, kakršni so spomini in avtobiografija. Dosledni realizem literarni zgodovinarji lahko torej uzrejo le, »če spremenijo smer svojega raziskovalnega pogleda oziroma če nehajo vztrajati pri fiktivnih besedilih in v svoje obzorje pritegnejo tudi paraliterarna, nefikcijska, torej dokumentarno-pričevajska besedila« (prav tam: 106).

Dolganov predlog o ponovnem vrednotenju *Spominov*, torej reevaluaciji paraliterarnih in nefikcijskih besedil, z analizo katerih je mogoče ubrati nove poti pri interpretaciji literarnega življenja druge polovice 19. stoletja na Slovenskem, lahko vzamemo tudi kot napotilo pri analizi razvoja avtorstva. Trdina namreč ne glede na zadržke, vezane na čudaško zamudništvo, tj. vztrajanje pri pomembnosti folklorne, predstavlja pisateljsko figuro, ki je bila v večini svojih dejavnostih v drugi polovici 19. stoletja znanilka modernih literarnih postopkov, in to ne samo novih realističnih pripovednih oblik, vrst, zvrsti in slogov, ampak tudi novih »funkcij knjig«, novih sistemov atribucije besedila itd.

Takšen interpretacijski obrat spominja na pristop Matjaža Kmecla, ki je v *Od pridige in kriminalke* razvoj »mišljenja in govora«, ki sta ključna za nastanek »pripovedne proze novega tipa«, spremljal ob tekstih, kot so oglasi deželne kmetijske družbe, recepti, kratki novičarski utrinki itd. (Kmecl 1975: 36–55). Obe spodbudi se ujemata tudi s kritiko druge skupine predpostavk, kot sem jo definiral v uvodu. Določila tekstovne literarne zgodovine je, če želimo kvalitetno orisati parametre slovenskega literarnega sistema v drugi polovici 19. stoletja, treba razširiti z implementacijo novega (paraliterarnega) gradiva.

4.2 Korespondenčno življenje

Ohranjenih je 176 pisem Janeza Trdine. Skoraj vsa so iz obdobja po prisilni upokojitvi in preselitvi z Reke v okolico Novega mesta (Bršlin) leta 1867. Ta življenjska epizoda je bila zanj odločilna tudi, kar se tiče vzpostavljanja korespondenčne persone, saj večina pisem na tak ali drugačen način poudarja osvobojenost od obveznosti in težav, ki so mu obvladovale življenje, ko je učil na Hrvaškem. Anomalija v tej neenakomerni razporeditvi korespondenčne aktivnosti so trije dopisi pred 1867, »ki imajo značaj uradnih izjav šolskim oblastem«, in eno pismo Franu Kurelcu, ki pa je bilo »pisano na željo drugih« (ZD 1955: 470–71).

Marijan Dovič je poudaril, da Trdina za razliko od drugih pripovednikov druge polovice 19. stoletja, kot so bili npr. Jurčič, Stritar in Tavčar, ni bil »aktiven soustvarjalec notranje strukture sistema, njegovih obdelovalnih vlog«. Na sceno se je po kratkem posegu v »kulturne polemike o razvoju medijev in potrebnosti političnega časopisja v slovenskem prostoru« v 50. letih vrnil šele v 80. letih, »tokrat skoraj izključno prek možnosti, ki so jih ponujali nastajajoči časopisi, predvsem *Ljubljanski zvon*« (Dovič 2005: 158–59).

To potrjujejo tudi korespondence, saj lahko največjo zgostitev pisemske komunikacije opazimo med letoma 1884 in 1888, ko je Trdina povprečno napisal 11 pisem na leto.¹⁰⁸ Za primerjavo, med letoma 1849 in 1883 je napisal 3 pisma, med letoma 1889 in 1905 pa 5. Skoraj vsa pisma iz tega obdobja – z izjemo 5 pisem bratu Gregorju, prav toliko Antonu Koblarju in pisma Pavlu Turnerju – so bila napisana uredniku *Ljubljanskega zvona* Franu Levcu. Ta korespondenca predstavlja enega izmed najpripravljenjših paraliterarnih kanalov za Trdinovo ubesedenje pogledov na umetnost in avtorstvo, posebej pa priča tudi o pomembnosti odnosa med avtorjem in urednikom.

Trdina je zanimiv pisemski akter, saj je nenavadno pogosto, celo onkraj običajnih obrazcev o zamujanju odgovorov in splošni korespondenčni lenobi, izražal nelagodje glede pisanja pisem. Za obdobje, ki ga je preživel na Reki, je priznal, da do zgoraj omenjenega pisma Kurelcu (enega izmed anomalčnih pisem pred 1867) deset let ni napisal nobenega pisma. To nelagodje je večkrat označil za »zanikrnost«, pogosto tudi kot »epistolofobijo«.¹⁰⁹

Največja in zame vsebinsko najrelevantnejša zgostitev pisemske aktivnosti pri Trdini je torej v 80. letih. Takrat so se začele štiri njegove najpomembnejše korespondence. Poleg pisem Franu Levcu gre za korespondence z bratom

108 Če sklepam po tem, koliko pisem se je ohranilo.

109 Glej npr. pisma Franu Levcu 6. 9. 1886, 22. 7. 1889, 19. 5. 1891 in 28. 3. 1896 (ZD 1955: 152–185).

Gregorjem, urednikom Josipom Jurčičem ter prijateljem Pavlom Turnerjem. Poleg njih si je Trdina dopisoval še z naslednjimi dopisniki: Antonom Aškercem, Gregorjem Blažem, Ivanom Benigarjem, Franom Detelo, Skenderjem Fabkovičem, Karlom Glaserjem, Antonom Koblarjem, Antonom Kušlanom, Janom Lego, Vjenceslavom Mařikom, Francem Trdino, Miho Trdino, Matijo Valjavcem, Andrejem Vojsko in Francem Zbařnikom (prav tam: 470–71).

Trdinovo korespondenco obravnavam tako, da ugotavljam najfrekventnejše pojme, ki jih je uporabljal ob izpovedovanju svojega dojemanja literature, procesa pisanja in položaja umetnika v druŹbi, predvsem pa skuřam pokazati, kako se je na ravni pisemske komunikacije izgrajevala specifična koncepcija literarnosti oz. »zmoŹnosti za umetniřko doŹivljanje« (Ogrin), v okvirih katere so se na neslutene naćine prepletali intuitivno predmoderni in moderni elementi.

4.3 Korespondenćno gradivo

4.3.1 Duřevna svoboda in »samostalnost«

Eden najopaznejřih in kronolořko najbolj razpršenih, torej tudi najbolj konsistentno prisotnih pojmov v Trdinovih pismih, s pomoćjo katerega se je izrekal o literaturi, je svoboda. Ponavadi je besedo uporabljal ob refleksijah trenutnega Źivljenjskega položaja (politićnega pregnanstva oz. umika s Hrvařke), vendar jo je nekajkrat zanimivo povezal tudi s temami umetnosti, literature in slovenskega javnega Źivljenja.

Źe v pismu bivřemu ućencu MatevŹu Trnovcu z dne 18. 8. 1867, tj. tik po odslovitvi s profesorskega položaja in tik preden se je v pozni jeseni istega leta preselil v Brřlin, je Trdina pisal:

Zgodilo se je, kar se je pred ali pozneje zgoditi moralo, saj veste, da pravi Srb: »Tko istinu gudi, gudalo ga po prstima biju.« V penzii imam čas, pećati se zgolj z domaćo literaturo, posebno z zgodbami nařega naroda. To bode moje delo do smrti, v druŹavno sluŹbo ne bodem si nikdar nazaj Źelel. Bolje je, da Źivi ćlovek bolj stisnjeno in slabeje, ob enem pa *svobodno*, kakor da trpi vice in peklo skupaj, kakor sem jih trpel jaz zadnje řtiri leta (ZD 1959: 34).

K romantiziranju svobode se je povrnil tudi, ko je Trnovcu v nadaljevanju istega pisma delil nasvete o nadaljevanju karijerne poti:

Svetoval bi Vam, da hranite vsak krajcar in da greste ćez kaj ćasa nazaj v Gradec ali pa na kako drugo vseućiliřće, da dokonćavři potrebne izpite postanete sćasoma advokat in *sam svoj*, ker je vsekako

pametneje, nekoliko časa če ni drugače, živeti ob sami polenti, kakor pa tičati celo življenje v sužnosti (prav tam: 34).

Viljemu Pfeiferju je 8. 11. 1873 v razlago, zakaj ni sprejel suknje, ki mu jo je bil prijatelj poslal v dar, zapisal, da je »na noben način ne bi mogel nositi« in da ta odklonilnost ne »dohaja iz napuha«, temveč »iz nekega prirojenega [...] občutka«. Sklepamo lahko, da je govoril o samostojnosti (prav tam: 64–5):

Prejete dobrote mene ne vesele, ampak me ponižujejo in nekako uklepajo [...]. Moji dohodki so res prav majhni: 300 gold. na leto, ali večina ljudi še toliko nima in vendar izhaja [...]. Jez bi vzel kako darilo samo v naj večji sili, n. pr. v kaki težki in dolgi bolezni. Za zdaj mi še hvala bogu ni treba. Pusti me tedaj, moj dragi in dobrosrčni prijatelj! v moji filozofični revščini, ki me nič ne teži, ki mi celo dobro de, ker mi varuje dolgo zaželeno samostalnost (prav tam: 65).

V pismu bratu Gregorju z dne 11. 3. 1893 je pojasnjeval, kako je sprejel ponudbo Slovenske matice, da napiše *Zgodovino slovenskega naroda*, vendar da tega ni storil zaradi plačila, ker bi to pomenilo, da se uklanja tujim interesom. Svojo cenjeno avtonomijo je v pismu celo kvantificiral:

Ta svoboda je vredna vsak mesec gotovo 5000 gld. ali pa še več. In preljubi mir, ki ga uživam, pa še posebej vsaj 1000 gld. vsak mesec in tako mi narasejo dohodki vsega leta na 72 000 in 300 goldinarjev! Buza kljuna – kdor ima tako mastno plačo, mu ni treba misliti na denar (prav tam: 94).

K vprašanju (»duševne«) svobode se je Trdina vrnil 28. 3. 1896 v korespondenci s Franom Levcem, tokrat z dodano razlago o objektivnosti, ki naj bi mu jo nudila takšna svoboda:

Bil bi greh, ako bi trdil, da sem nesrečen. Evo Vam razloge! 1. Jaz živim lepo v božjem miru in zlati svobodi, v koji mi ni treba biti nikomur v strahu. 2. Svojega razuma nisem ni prodal, niti ga dal v najem. Z mirno vestjo presojam objektivno vse posvetne in neposvetne reči in vprašanja. Ta duševna svoboda je še mnogo več vredna in daje tudi več zadovoljnosti kakor telesna (prav tam: 184–85).

Ponovno se je te teme v isti korespondenci lotil v pismih z dni 22. in 23. 6. 1900, ko je še enkrat poudaril, da mu »duševna« svoboda omogoča popolno objektivnost, zraven pa dodal zdaj že ustaljen obrazec o denarni vrednosti takšnega stanja:

Svobode je več vrstá – svoboda more biti politična, narodna, socialna, telesna, duševna, osebna i. t. d. Vseh vrstá ne uživa skoro nihče, zares nesrečen pa je tisti, ki nima nobene (prav tam: 194).

Mene sta doleteli dve posebno dragoceni svobodi: duševna in osebna. Duševna mi daje moč, da presojam brez tujih sugestij vsa politična, verska in npravna vprašanja. Osebna svoboda je pa tako lepa, da je vredna med brati vsak mesec 5.000 gld pa tudi več (prav tam: 194).

K ideji o svobodi kot pogoju objektivnega presojanja se je v rahlo drugačnem kontekstu vrnil v pismu 26. 7. 1889:

Gorje si ga narodu, ki je brez neodvisnega razumništva! (prav tam: 159)

Svoboda (odsotnost »servilnosti«) kot zaželena lastnost predstavnika slovenske inteligence in z njo povezana objektivnost pri Trdini neizogibno vodita do nesebičnosti oz. samoodpovedovanja. 28. 4. 1890 je pisal Levcu:

Za Ljubljano ste Vi, preljubi moj prijatelj, potrebni že za to, da bodete povečali v nji malo število čistih, nesebičnih, požrtvovalnih, vsestranski izobraženih narodnjakov, pisateljev in značajev [...]. Slovenci in domoljubi so, mislim, vsi, ali za nekatere bi se trdilo po pravici, da ljubijo mnogo bolj sebe nego svoj narod. Sploh je Ljubljana gnjusno gnezdo samoljubja, servilnosti, farizejstva in vsakovrstnega spletkarstva (prav tam: 161).

Trdina je tekom svojega korespondenčnega življenja, posebej v pisemski komunikaciji z Levcem, oblikoval spontano filozofsko hierarhijo različnih vrst svobode. Svoboda je, kot pravi v pismu Franu Levcu iz leta 1900, lahko politična, narodna, socialna, telesna, duševna ali osebna. V drugih pismih so izpostavljene samo osebna, telesna in duševna svoboda. Telesna svoboda igra v Trdinovem pojmovanju isto vlogo kot osebna, saj sta na ravni pisemskih izjav nerazločljivi in pomenita predvsem odsotnost strahu pred preganjanjem. Druži ju tudi to, da sta omenjeni zgolj priložnostno, ponavadi kot primerjalna točka, s pomočjo katere je lahko izpovedal pomembnost duševne svobode, tj. edine vrste svobode, ki znotraj celote njegovih pisem učinkuje skoraj kot koncept.

Duševna svoboda je »mnogo več vredna in daje tudi več zadovoljnosti kakor telesna«. Implicira zmožnost objektivnega razsojanja političnih, verskih in npravnih vprašanj. Zlasti v kontekstu pisemske komunikacije z Levcem se povezuje z neodvisnostjo, ki jo je Trdina pričakoval in zahteval od slovenskih javnih intelektualcev. Idealna podoba takšnega neodvisnega ra-

zumništva se povezuje z vrlinami »nesebičnosti, požrtvovalnosti« ter z odsotnostjo »samoljubja, servilnosti, farizejstva in vsakovrstnega spletkarstva«.

Duševna svoboda, ki je po obsegu elaboracije in pogostnosti omemb za Trdino najpomembnejša vrsta svobode, je torej zmožnost, da se človek brez sugestij v protislovnem izbrisu ideoloških določil popolnoma avtonomno odloči oz. kar spozna, da je treba ljubiti narod in se zanj žrtvovati. Izbira deklarativno ni politična, zaradi česar je lahko uspešno repolitizirana kot netendenciozna, razumska odločitev. Ideji avtonomnosti in (umetniške) spontanosti sta torej pri Trdini neločljivo povezani z nacionalnim (političnim) projektom.

4.3.2 Originalnost in »ženijalnost«

Drugi pojem, ki se je pogosto pojavljal ob izjavljanju o literaturi, je originalnost. Originalnost je Trdina v večini obsežnejših razglabljanj razumel kot nacionalno valuto, vrlino, ki legitimnega slovenskega rodoljuba, sploh pa literata, loči od tujcev in nelegitimnih rojakov.

Dne 17. 11. 1873 je pisal prijatelju iz Ljubljane.¹¹⁰ Gre za prvo (sicer neliterarno konotirano) omembo originalnosti v Trdinovih pismih. Neposredno je povezana s svobodo oz. na videz protislovno zastavitvijo duševne svobode, kjer objektivnost, ki iz nje sledi, lahko vodi samo v rodoljubje:

Glede vere opominjal je [Klemenčič] patriote na isti način kakor naš dični Trstenjak: Govorite in pišite vse, kar vam je drago, samo dogme pustite nam na miru! To je pravilo, katero more in mora podpisati, mislim vsak pametni človek, sosebno pa slovenski politikar, ki ne sme nikdar prezreti, kako važna faktorja sta v našem narodnem življenju in boju za existencijo cerkev in duhovstvo. S tem pravilom dajo se združiti vsi zahtevi prave svobode. Ta beseda pa je izvrgla se dandanašnji v premnogih ustih in peresih v preostudno frazo. Za glavni znak svobode velja zdaj žaljenje celega duhovskega *stanu* in katol. cerkve, psovanje in napadanje na farje, farško vladohlepje, klerikalce, klerikalsko stanovsko politiko in druge take bedarije in grdobije, ki še te slave nimajo, da bi bile originalne, kajti pritekajo v Slovenijo iz okuženih mlakuž švabske žurnalistike (ZD 1959: 48).

Izrazito literarno konotacijo dobiva pojem originalnosti v pismu Franu Zbašniku z dne 6. 10. 1903. Originalnost je v tem pismu prvič eksplicitno pripoznana kot literarna vrednota:

Letos Vam ne bom še ničesar poslal, moje sotrudištvo se začne še le po novem letu. Ali to Vas pa prav lepo prosim, da ne delajte

¹¹⁰ Naslovnik ni znan.

reklame z mojim imenom, ker tega nikakor ni vredno. Sploh sta me uverila Vaša dva dopisa, da imate predobro mnenje o mojih literarnih trudih. Po moji misli imajo samo to vrednost, da so moji ne pa kak plagijat ali posnetek. Ni dolgo, kar je neki kritik zatrdil, da je vsa sedanja slovenska literatura le posnemanje nemških originalov [...]. Nemce je bogme kaj težko posnemati, ker so sami največji posnemači vseh literatur tega sveta in nimajo za prav nič originalnega (prav tam: 263–64).

Omemba originalnosti v smislu osebne lastnosti originala-čudaka oz. originala-genija se povezuje tudi s pridevkom »ženialen«. Na takšen način je Trdina pojem prvič uporabil 27. 3. 1896 v pismih Franu Levcu in 13. 1. 1888 Antonu Koblarju:

Ženijalni samouk Pečnik je izkopal tu že brezštevne prezanimive starine. Ta originalni mož stanuje že poldrugo leto v moji koči. Od prirode je prejel poseben dar, da najde rimske in druge grobe in starine prej in bolj gotovo, nego vsi strokovnjaki in učenjaki (prav tam: 183).

Originalnih mož in žená nahajalo se je v Mengšu dovolj že od nekaj. Naj debelejšje in težje žensko telo, ki ga je nosila slovenska zemlje, živelo je v Mengšu. Ker se ni dalo nikoli težkati, ne morem povedati natanko, koliko centov mesa in masti nakopičilo se je v njem (prav tam: 226).

Oznaka ženijalno in pojmovanje originalnosti kot priznavalne karakterne oznake pri Trdini spadata v repertoar pojmov, ki namigujejo na temo prirojenosti (»Od prirode je prejel poseben dar«). Nanjo naletimo v pismu Levcu marca 1884 (točnejši datum neznan):

Tako ženialenga urednika, kakor ste Vi, še noben slovenski list do zdaj ni imel. Jako modro je to, da stojite vedno nad strankami. Strankarstvo je naša naj večja nesreča. Čudno se mi zdi, da nas ne citirajo kemiki za dokaz, da nobena reč na svetu ni tako majhna, da se ne bi dala razkrojiti v še manjše koščke (prav tam: 117).

Konec marca 1905 (točnejši datum neznan) pa je o tem pisal Francu Dergancu:

G. Cankar je odličen talent, kakoršnih je malo v slovenski inteligenciji. Jaz njegovega pesimizma ne odobravam, ali ga razumem. Nadejam se, da bo krenil sčasoma na drugo pot, ko bo spoznal, da ljudje niso tako zavrženi in hudobni, kakor mu jih riše njegova prebujna meča [...]. Do tega spoznanja pride gotovo še tudi naš ženijalni Cankar (prav tam: 268).

Trdina je originalnost (in »ženialnost«), podobno kot svobodo, vztrajno deideologiziral in jo predstavljal kot rezultat prirojenih talentov, nenaučljivih sposobnosti. Hkrati jo je spontano ukalupljal v ideologijo narodnega boja. Obtožbe neoriginalnosti so bile prihranjene predvsem za nemške vplive (»žurnalistika« in literatura). Evokacija besednjaka moderno koncipiranega avtorstva pri Trdini torej ni bila toliko v *službi* nacionalnega projekta, kot sta proces naturalizacije originalnosti in proces nacionalne emancipacije vzajemno dopolnjujoča in spodbujajoča se procesa.

Kot potencialni protiargument mojemu zastavku, da je bila v drugi polovici 19. stoletja literarno konotirana originalnost nekonfliktno oz. celo afirmativno povezana z rodoljubjem, navajam pismo Franu Levcu (19. 5. 1891), v katerem je Trdina komentiral Tolstojevo dramo *Vlast tmíne* (*Moč teme*):¹¹¹

Imponirala mi je dovršena originalnost tvarine, sloga in mislij [...] in ni izdelana po šabloni, nego po čisto novem duhu, kroju in načinu (prav tam: 170).

Čeprav je bil očitno navdušen nad literarno kvaliteto Tolstojevega teksta, njegovo nešablonskostjo in novostjo, je po daljšem premisleku zavrnil možnost, da bi se smela uprizoriti pred slovenskim občinstvom:

Začel sem se povpraševati: Ali bi mogel dati ta spis v roko mladini? Moral sem odgovoriti: Za noben denar! Ali bi ga smel priporočiti ženskemu spolu? Zopet sem moral odgovoriti: Ni za ves svet! Smele li bi slušati to igro navadno, to je na pol ali le površno izobraženo občinstvo v gledališču? Odgovor: Bog nas obvaruj takega groznega pohujševanja! [...] Brati ali gledati jo morejo brez kvara samo filozofi in trezni, povse zreli in temeljito izobraženi možje, drug človek pa nobeden in to je dovolj opravičen razlog, da jo je treba pregnati ne le iz vsakega poštenega gledališča, ampak tudi iz vsake javne in domače knjižnice (prav tam: 171).

Kljub zgovornosti slednjega primera lahko ugotovimo, da Trdinova korespondenca učinkovito povezuje različne in na videz nespravljive konceptualne sfere. Avtonomija, naravni talent in (duševna) svoboda so neločljivo povezani z rodoljubjem in samoodpovedovanjem. Toposi modernega avtorstva, kot so spontanost, ustvarjalna neodvisnost in domišljija, so nujen del motivacij za nacionalni emancipacijski boj, ta pa vzvratno omogoča literarne inovacije in igrivost.

111 V slovenščini je izšla leta 1907. Trdina jo je bral najprej v hrvaškem prevodu, nato pa tudi v originalni ruščini.

5 JOSIP STRITAR

5.1 Jože Pogačnik in proces razvrednotenja Josipa Stritarja¹¹²

Jože Pogačnik je leta 1963 zagovarjal doktorsko disertacijo z naslovom *Stritarjev literarni nazor*, rahlo prirejen tekst pa je istega leta (z istim naslovom) izšel kot samostojna monografija. Pogačnika je odlikoval poseben raziskovalni temperament, s katerim je v mnogočem anticipiral metodološke tokove, ki so na Slovenskem veljavo dobili šele ob koncu 20. stoletja. Na misel pride npr. priznavanje legitimnosti delom, ki so bili rezultat demoniziranih »strategij nacionalnega preživetja« v slovenski literaturi, ali drugače ob stran potisnjenim proizvodom literarne kulture (Hladnik 2009: 261).

Čeprav je Pogačnik raziskovalne talente mdr. usmeril tudi v raziskovanje Janeza Svetokriškega, Marka Pohlina, Jerneja Kopitarja, Antona Martina Slomška ter emigrantske literature, so bile prve manifestacije njegovih za tisti čas nenavadnih raziskovalnih motivacij usmerjene proti »sugestivni enosmernosti literarne zgodovine«, kar se tiče recepcije življenja in dela Josipa Stritarja (Pogačnik 1963: 6).¹¹³

V pripravi na gradivsko analizo pisem kritično povzemam, komentiram in preurejam Pogačnikov pristop k popravljanju tendencioznih samoumevnosti slovenske literarne zgodovine, ki jih je opazil ob obravnavi recepcije Josipa Stritarja. Njegovo razumevanje Stritarjevega »problema« zavoljo jasnosti in lažje izpostavitve drugačnosti mojega prispevka razdeljujem v dve fazi. V prvi fazi je zaznal, da je slovenska literarna zgodovina (tudi kritika in literarna publicistika) dolga leta površno in enostransko obravnavala Josipa Stritarja, v drugi pa je predlagal alternativno metodologijo, s pomočjo katere bi bilo mogoče izboljšati takšno pomanjkljivo obravnavo.

112 Problemsko izhodišče tega poglavja in predvsem podpoglavja Alternativa Stritarjevi alternativi je članek Dodatek k stritarjani: revizija procesa (pre)vrednotenja Josipa Stritarja v slovenski literarni zgodovini in kritiki (Kavšek 2019).

113 Pogačnik je bil zelo aktiven že v študentskih letih in sploh kar se tiče njegove revitalizatorske dejavnosti, vezane na Stritarja, velja izpostaviti naslednje prispevke: Stritarjevo pripovedništvo in satira (1955), Poglavje o mladoslovenski književnosti (1956), Literarno-nazorska trenja v slovenski književnosti (1961).

Recepcao Stritarja je razčlenil v tri obdobja:

- Prvo obdobje je »osebno-doživljajsko« in kot njegovo temeljno značilnost je določil neposredno preslikavo napetosti iz politične v literarno sfero. Večina ocen Stritarjevega delovanja v tem času naj bi bila motivirana z medstrankarsko sovražnostjo slovenske družbe in preživitveno anksioznostjo glede odločitev, ki bodo določile usodo naroda in njegove literature. Sodbe so bile zato silne, ideološko izrazite in načelno zavzete (prav tam: 185). Izpostavil je tri kritične odmeve na Stritarjev slaven literarnokritični prispevek v *Klasju* (1866): članek Ludvika Germonika *Slowenische Literatur v Triglavu* (15. 5. 1866), zapis Janeza Bleiweisa (skupaj z Luko Svetcem) v *Novicah* (2. 5. 1866) in anonimni prispevek v *Zgodnji Danici* (24. 1. 1868). Ti odzivi naj bi odgovarjali »trem svetovnonazorskim izhodiščem«, ki so odsevala intelektualno in politično klimo takratne slovenske družbe. Na podlagi teh odzivov je sklepal, da je Stritarjev literarni nazor že leta 1866 postal osrednji »problem« slovenskega literarnega življenja (prav tam: 8).
- Drugo obdobje je imenoval »znanstveno-analitično«. Stritarjev umik iz javnosti v 90. letih 19. stoletja naj bi kritikom omogočil objektivnejši pristop k t. i. Stritarjevemu »problemu«. Ta faza recepcije Stritarja je pomembna, ker je »analitično pokazala obseg in vsebino problemov ter z Zbranim delom podala znanstveno-kritičen in popoln tekst kritikovih sestavkov«.
- Pozitivistična objektivnost drugega obdobja je postala temelj tretjemu, »esejističnemu« obdobju, katerega akterji so bili povojni literarni (po letu 1945) zgodovinarji in v katerem naj bi o Stritarju presojali »z novo občutljivostjo in neobremenjeni z različnimi drugotnimi kriteriji«, tj. »samó s književno-zgodovinskih vidikov« (prav tam: 185–86).

Pogačnik se je očitno razumel kot del »esejističnega« obdobja. Izšel je namreč iz generacije literarnih zgodovinarjev, ki se je po drugi svetovni vojni zoperstavila »biografizmu in pozitivizmu Kidričeve šole, ki je dala vse na avtorja in njegov čas« (Paternu 2005: 100). S prevrednotenjem »enosmerne sugestivnosti« starejših razprav je zavzel epistemološko pozicijo, značilno npr. za Borisa Paternuja in Janka Kosa. Za njiju je bil značilen

tudi sentiment, ki sem ga ob analizi pisem Janeza Trdine identificiral kot izvirajočega iz sramu oz. nelagodja pri obravnavi narodnoprebudno usmerjenih literarnih proizvodov druge polovice 19. stoletja. Glede pripadnosti tej literarnozgodovinski »šoli« je zapisal:

Literarna zgodovina se je [...] v zadnjem desetletju znebila meščansko-nacionalističnih in ozko socialnih kriterijev. Književnost preučuje kot književnost. Zato prihaja do revalorizacije sodb o naši literarni preteklosti (prav tam: 57).

Splet resnice in legende, na kateremu so temeljile enosmerne starejše razsodbe o Stritarjevi vlogi v razvoju slovenske književnosti, je bil po Pogačnikovem mnenju – sploh v drugem obdobju, v katerem se je literarna zgodovina šele vzpostavila kot veda – rezultat pretiranega poudarka na »avtorju in njegovem času«. Ker je takšna podoba Stritarja ustrezala epistemološki zastavitvi kidričevskega pozitivizma in njegovega narativa o 19. stoletju, se nihče ni resno lotil orisa izvorov Stritarjevega literarnega nazora (prav tam: 7). Mehanizmov, s katerimi se je vzpostavila enosmerna recepcija, Pogačnik ni raziskoval, saj je bil njegov osnovni cilj, da na mikronivoju (prvič) razkrije izvore in opiše razvoj Stritarjevega literarnega nazora, ki je bil prej analiziran zgolj na podlagi obsesij s Stritarjem kot javno figuro, ki je ovirala literarni razvoj v drugem delu druge polovice 19. stoletja. V uvodu v monografijo iz leta 1963 je zapisal, da je sugestivna enosmernost [...] že sama po sebi problematična«, ker zaradi nje vprašanje Stritarjevih »teoretičnih in metodoloških okvirov [...] niti ni bilo resno načeto« (prav tam: 12).

Njegova metoda se v prvi fazi, tj. razlaga izhodišč in motivacij za ukvarjanje s Stritarjem, v mnogih točkah ujema z izhodišči pričujoče monografije. S Pogačnikovim pristopom se v tej fazi ujamem, ker stremim k temu, da bi z novega vidika analiziral specifičen problem slovenske literature 19. stoletja, ki je bil doslej obravnavan na podlagi predpostavk, ki so omejevale njegov legitimen oris. Ker pa je moj cilj drugačen, tj. da na novo uokvirim metamorfoze v dojemanju avtorstva oz. sestavim novo časovnico, ki se primarno osredotoča na te spremembe, se lahko s Pogačnikom ujamem zgolj v prvi fazi njegove raziskave. Strinjam se, da je bila recepcija Josipa Stritarja v literarni vedi, kritiki in publicistiki podvržena procesu razvrednotenja, ki je preprečeval gradivsko utemeljeno in poglobljeno analizo, vendar kot ilustrativen primer takšne enosmernosti jemljem prav Pogačnikovo drugofazno alternativo oz. generacijo povojnih literarnih zgodovinarjev, ki jo je uvrstil v esejistično fazo recepcije Stritarjevega življenja in dela.

V nadaljevanju Pogačnikov pristop analiziram v dveh etapah. V prvi etapi povzemam način, kako je prikazal proces razvrednotenja vloge Josipa

Stritarja v razvoju slovenske literature, in v treh točkah orisujem, kako se je lotil revizije omenjene enosmernosti. V drugi etapi pa na podlagi njegovih ugotovitev izpostavljam, v katerih aspektih je ostal znotraj predpostavk o zgodovini avtorstva, ki jih kritiziram v študiji.¹¹⁴

5.1.1 Prva faza: Identifikacija »sugestivne enosmernosti«

Primeri, ki ju je Pogačnik često uporabljal za uvod v oris procesa razvrednotenja Josipa Stritarja, sta pisemska komunikacija Frana Levca z Janikom Kersnikom iz 60. let 19. stoletja in ocena Stritarjevega doprinosa k slovenski literaturi, ki jo je v članku Slovenska literatura in realizem (1961) podal Anton Ocvirk. Fran Levec je 4. 12. 1867 takole pisal Janku Kersniku:

Njegovim [Stritarjevim] besedam pa bolj verujem, kot Mojzesovem Pentatevhu. Ta človek je zlatega denarja vreden, pozna vse literature na svetu, ima estetiko popolnoma v glavi in vrh tega veliko zdrave pameti, bistrega uma, čutečega srca in neko posebno moč jezika (Pogačnik 1985: 7).

Dve leti pozneje (21. 12. 1867) je Levec v pismu istemu naslovniku priznal, da je Stritar »središče [slovenskega] društvenega življenja« in da se je od njega naučil več »nego na univerzi in v vseh bibliotekah«, dodal je še, da »Apollo govori iz njegovih ust« (prav tam: 7). Literarni zgodovinar Anton Ocvirk je v 60. letih 20. stoletja zavrnil

celo tisto priznanje, ki ga je 1866 izrazil Stritarju Fran Levstik. Let-a je namreč ob znamenitem uvodu v *Klasje* izjavil svojemu rojaku, da je »Preširna v celoti razumel in razložil«, ter priznal epohalnost tega literarno-kritičnega dejanja (Pogačnik 1963: 4).

Ocvirk je celo to v preteklosti ponavadi edino konsistentno pozitivno ocenjeno Stritarjevo literarnokritično dejanje ocenil kot »po svoji vsebini zastarelo, idejno in romantično aktualistično le toliko, kolikor je bil[o] naperjen[o] proti 'staroslovenskim' literarnim vidikom«:

Sentimentalizem, takrat že star dobrih sto let in že povsod pozabljen, je planil v njem hkrati z romantično idejo o pesnikovem poslanstvu s tako silo na dan, da je kar očitno izkrivil Prešernovo duševno podobo. To pa je bil šele začetek. Stritar je odslej gnal svojo misel neutrudno dalje in jo iz leta v leto celó stopnjeval [...].

114 Opozarjam tudi na mesta, kjer je Pogačnik sam namignil na način, kako takšne predpostavke preseči.

Stritar je bil huda zavora našega literarnega razvoja v realizem. S svojimi idejami je inficiral naše literarno ozračje s sentimentalnimi in romantičnimi pojmi o umetnosti za dobrih deset let in več od svojega prvega nastopa v »Slovenskem Glasniku« (prav tam: 5–6).

V obdobju med Levčevimi in Ocvirkovimi komentarji so slovenska literarna zgodovina, kritika in publicistika, z izjemo nekaj osamljenih glasov, ki jih je bilo vsako desetletje manj, bili pa so tudi tišji, Stritarja torej vztrajno kritizirale. Pogačnik je opozoril, da je Stritarjev pomen (do leta 1963) v »poprečnih očeh zdrsnil do ničelne stopnje« (Pogačnik 1985: 7). Razlika med njunima komentarjema naj bi kazala na

izrazit proces razvrednotenja Stritarjevega dela, posebnosti in pomena. Ta negativna enosmernost pa je že sama po sebi problematična. Zavrača namreč Stritarjeve pobude in njegova literarna hotenja v celoti, ali z drugimi besedami, razvojno negativno vrednoti zgodovinski pomen njegovega literarnega nazora v vseh premenah in skrajnostih (Pogačnik 1963: 6).

V monografiji iz leta 1985 je tendenco, ki je pomagala pri nastajanju, utrjevanju in povečevanju intenzitete nenaklonjenega sprejemanja Stritarja, opisal z naslednjimi besedami:

Zgodovina često pokoplje tudi tisto, kar naj bi še živelo. To se pogosteje dogaja zlasti pri malih narodih, ki morajo svoj obstoj utemeljevati, če hočejo preživeti, na mitoloških osnovah. Obzorje pričakovanja je v takem položaju usmerjeno na tisto, kar naj bi bilo, manj pa se oslanja na ono, kar dejansko je. Ker pa neka tradicija, ki je bila živa rojena, ne more kar tako umreti, saj vsak trenutek utegne povzročiti inovacijo, je kulturna zgodovina polna predvsem trupel raziskovalcev. Le-ti so pisali s stališča nekega načela ali pripadnosti, subjektivni prijem se je redkeje soočil z dejanskimi razsežnostmi pojavov in dogodkov, zato je spoznavanje usmerjal predvsem *per negationem*, ni pa dosegel potrebne globinske utemeljenosti (Pogačnik 1985: 7).

Pogačnikova identifikacija problema enosmerne recepcije Stritarja je bila torej osnovana na kritiki »subjektivnih prijemov«, »načel in pripadnosti«, ki so vodili k ignoranci razsežnosti pojavov, ki bi jih morali temeljito in globinsko utemeljevati ter jih preučiti v njihovi zgodovinski enkratnosti.

5.1.2 Druga faza: Predlagana alternativa

Pogačnik je več kot stoletje dolgemu poenostavljanju Stritarjevih estetskih pogledov zoperstavil trikraki pristop. Prva stopnja je bila izgra-

dnja »karakterološke strukture Stritarjeve osebnosti«, druga »morfološki pregled Stritarjevega literarnega dela« in tretja oris »idejnih in estetsko-teoretičnih prvin Stritarjevega literarnega nazora«.

5.1.2.1 Karakterološka struktura Stritarjeve osebnosti

Čeprav je Pogačnik poudaril, da mu oris karakterološke strukture osebnosti, ki ga je zasnoval na podlagi psihologije Alfreda Adlerja, služi zgolj kot pomagalo (ta del analize je v primerjavi z ostalima res kratek) in da želi, da »zaključki [ostanejo] v mejah racionalnih in logično-evidentnih kriterijev«, je očitno, da sta drugi dve stopnji analize v veliki meri odvisni prav od predpostavk, ki jih je izpostavil v karakterološkem delu raziskave. Ugotavljam, da se Pogačnikova dihotomna shema, ki je izšla iz karakterološke analize Stritarja, ujema s predpostavkami o naravi avtorstva v tem obdobju, ki sem jih prikazal na podlagi člankov Borisa Paternuja in Janka Kosa. Ta del razprave je torej najbolj poveden glede predpostavk o naravi avtorstva, ki jih Pogačnik ni uspel preseči v relaciji do starejših študij, ki jih je kritiziral. Če ponovimo, glavna značilnost tako Pogačnikovega obrata kot razpravne tradicije, na podlagi katere je storil ta obrat, je intuitivno povezovanje med samoljubjem in modernim avtorstvom ter samoodpovedovanjem in predmodernim avtorstvom.

V iskanju interpretacijskega oprijemališča pri adlerjevski psihologiji je Pogačnik predpostavljal, da je

literarni nazor določenega ustvarjalca [...] del njegovega nazora o svetu in življenju ter kot tak izraz osnovnih dejstev človeške zavesti in duševnosti. Zato ima vsak element, ki je v njem navzoč, svoj korelat v ustreznem temeljnem svojstvu ustvarjalčeve duševne zgradbe (Pogačnik 1963: 33).

Vsi literarnozgodovinski narativi, ki jih je Pogačnik kritiziral, so temeljili na motrenju Stritarjevega velikega (kvalitativnega) preskoka iz čistega esteticizma v izrazit utilitarizem, z vidika tega preskoka pa so v drugo polovico 19. stoletja pogosto vnašali antagonizme, ki se, vsaj kar se tiče moje analize avtorstva, v tem obdobju še niso izrazili. Razvojne linije, ki so jo izgradile starejše raziskave, s tem ni spremenil, ampak ji je zgolj dodal gradivsko in psihološko utemeljitev:

Značaj je zares integrirana enota vseh bioloških in psiholoških funkcij v njihovi vzajemni igri, toda njegova strukturalna posebnost ni stanje, marveč gibanje v določeno smer, kar predpostavlja aktivnost, ki osebnost preko nje postaja tisto, kar dejansko je, in ki preko

nje realizira tisto, kar hoče. Kljub tej spremenljivosti pa je mogoče ugotoviti tako strukturo kot tudi smer v karakterju določene osebnosti. Že A. Adler je vedel, da je pot v razumevanju človeka v povezovanju vsaj dveh časovno različnih točk njegovega življenja. Na tak način je mogoče priti do enotne smeri, t. j. do tako imenovane gibalne linije (prav tam: 33–34).

Osnovno protislovje Stritarjevega značaja naj bi temeljilo na boju med dvema »principoma«. Prvega naj bi najbolje označeval »pojem senzualizma«, ki se mu notranje zoperstavlja »hrepenenje po višjem smislu«:

V tem protislovju je podana karakterološka struktura Stritarjeve osebnosti. Njegova zahteva po etičnosti je izraz bistvene lastnosti njegovega značaja, ki hoče red in kaže voljo za urejanjem. Etični vzgon mu je elementarno obarvan in kot tak izredno važen stimulans literarno-nazorskih postavk. Med obema [med senzualizmom in »etičnim vzgonom«] prihaja do trenja, ki se izraža v posebnih čustvenih niansah, katere obsega pojem melanholije (prav tam: 35).

Ekvivalentna Stritarjevemu senzualističnemu principu je »značajska samoljubnost« (manifestirajoča se v »želji po postavljanju«), ki se je pod težo njegovega »hrepenenja po višjem smislu« oz. »etičnega vzgona« razlamljala v konformistično podleganje mnenjem okolice:¹¹⁵

V navedenih primerih odkrivamo Stritarjevo občutljivost za pogled drugega človeka. Ugotovljeno je bilo, da ima Stritar sebe rad in da se sam nad sabo navdušuje. Ta lastnost ni toliko posledica introvertiranosti kolikor narcizma, ki se spaja z željo za občudovanjem z druge strani. Zato je v teh primerih upravičeno govoriti o nekačnem spektakularnem kompleksu kot izrazni obliki pasivnega duševnega ekshibicionizma [...]. Ta lastnost pa se bojuje s tendencami nasprotnih sil, z vzgibi kontrole, ki zmerom delujejo v osebnosti. Zato se težnja po postavljanju ozko veže s hotenjem po skrivanju (prav tam: 39).

Poosebitev značajskega principa, ki je spodjedal Stritarjevo samoljubje oz. njegov senzualistični impulz, je bil po Pogačnikovem mnenju Fran Levstik, »Stritarjeva 'nesrečna ljubezen'«. ¹¹⁶ V njem je Stritar videl »etično

115 Isti sentiment ter celo isto besedo (variacijo glagola »zlomiti«) je pri opisu razvoja Stritarjevega literarnega nazora uporabil tudi Boris Paternu: »Njegov [Stritarjev] siloviti zagon v esteticizem, k načelu avtonomne besedne umetnosti, k 'literaturi kot gospe, ki nikomur ne služi', zagon, ki je bil najizrazitejši leta 1870, se je že v naslednjem hipu, ob prvem pomisleku na narodovo stvarnost, zlomil v utilitarizem, v zavest, da slovenski bralec v resnici potrebuje nekaj čisto drugega, nekaj, kar bo preprosto in vzpodbudno« (Paternu 1981: 5–6).

116 Stritar sam je na ta način okarakteriziral svoj odnos z Levstikom. Tudi nasploh se je večkrat

silnost in življenjsko probojnost«, ki jo je pogrešal pri sebi. Njun odnos je bil zato vzrok temeljnih sprememb v Stritarjevem literarnem nazoru in je posredno vplival celo na njegovo glavno spremembo: »prehod iz čiste umetnosti v etično in družbeno vezano« (prav tam: 40).

Posebej zanimivo in Pogačniku gotovo poznano opazko o Stritarjevi pasivnosti oz. podleganju mnenjem okolice, ki je tudi utemeljena na podlagi psihologije, lahko najdemo že v razpravi Borisa Merharja (1933), kjer je avtor prijateljstvo med Stritarjem in Levstikom s pomočjo Junga primerjal z razmerjem med moškim in žensko. Stritar v tem razmerju predstavlja (pre)močno čutečo in nase (pre)osredotočeno žensko, katere domena je notranje življenje in ki se uklanja Levstikovi moški trdnosti ter načelnosti, ki spadata v javno sfero (Kavšek 2019: 472).

Stritar naj bi se torej z uklanjanjem Levstiku odpovedal svojemu izhodiščnemu larpurlatističnemu izhodišču, ki je izšlo iz značajske nagnjenosti k samoljubju, in ga obrnil v etično in utilitarno koncepcijo literature.¹¹⁷ Čeprav so takšna opažanja o Stritarjevem značaju povsem legitimna, lahko, če želimo razumeti naravo avtorstva v drugi polovici 19. stoletja, trdimo, da Stritar zaradi tega preskoka v drugi polovici 19. stoletja kljub mnogim napadom in kritikam (še) ni bil dojet kot neumetniška figura, kar je sklepal Pogačnik. Z vidika moje analize metamorfoz avtorstva je takšen oris spremembe v Stritarjevem literarnem nazoru v najboljšem primeru nerelevanten, v najslabšem pa zelo zavajajoč, saj namiguje na temeljno nezdržljivost teh dveh na videz antinomičnih literarnih etosov v kontekstu druge polovice 19. stoletja.

5.1.2.2 Morfološki pregled literarnega dela

Pridevek »morfološko« pri Pogačniku obsega oris treh strani umetniškega doživljanja: »vsebinsko, dinamično in funkcionalno« (Pogačnik 1963: 45). Takšnemu orisu je dodal »sintetičnim in literarno-nazorskim kriterijem« prirejen pregled Stritarjeve literature (prav tam: 56). Stritar naj bi prešel iz začetne previdnosti in samokritičnosti, ki je izpričana v pismu Levstiku iz leta 1866, v samoljubno manijo.¹¹⁸ Levstikova pohvala mu je,

poslužil (in se tega zavedal) pisemskega diskurza, ki je mejil na ljubezenskega, npr. v pismu marca [datum neevidentiran] 1866: »Zdaj pa že pišem, kakor kak zaljubljenec« (ZD 1957: 233).

117 Zavedam se, da je na tem mestu oznaka »larpurlatistično« neprimerna, vendar jo tudi v nadaljevanju ohranjam, ker jo je pogosto uporabljal Pogačnik in ker dobro služi izpostavitvi določenih značilnosti njegovega literarnozgodovinskega pristopa.

118 Pogačnik ne pojasnjuje, v katerem, vendar verjetno meri na eno izmed daljših pisem iz tega obdobja (12. aprila 1866).

ker je bil njegov »duševni kompleks« tako drugačen, »odprla zatvornice« in iz relativno mladega intelektualca (star je bil 30 let) izvalila pogum za javno literarno(kritično) udejstvovanje (prav tam: 46).

Ko se je Stritar odločil poseči v slovensko literarno življenje, je staroslovenski »slovstveni kodeks [...] zastopal grobo utilitaristično smer; idejno se je odločil za vero, dom in cesarja, v književnosti pa dopuščal folklorni tip proze«. Pogačnik je navedel tri poskuse, ki so pred Stritarjem skušali vsak na svoj način predreti tovrstno zatohlost slovenske literarne atmosfere:

- Rizzijevo kritiko (1849) Prešernovih *Poezij*,
- Trdinov Pretres slovenskih pesnikov (1850),
- Levstikova programa v Popotovanju od Litije do Čateža (1858) in Napakah slovenskega pisanja (1858).

Levstikov poskus prevetritve literarnega sistema je bil po Pogačnikovem mnenju zelo podoben Bleiweisovemu in zato premalo radikalen oz. preveč konformističen. Prešerna je znal presoditi kot izjemnega bolj zaradi »instinktivnega spoznanja kakor razumske presoje«, kar sicer odgovarja opazki o instinktivni temeljni občutljivosti za umetniško doživljanje, ki jo je Matija Ogrin pripisal Janezu Trdini:¹¹⁹

Levstik se je ob Prešernu [...] drobil; mislil in odgovarjal je v kosih, medtem ko je Stritar postavljaj načela in spoznaval v blokih. Ta osnovni razložek je Stritarju Levstik objektivno priznal v že navedenem pismu (»v celoti razumel in razložil« [...]). Stritar je Prešerna dojel v tistem najboljšem smislu, ko določen literarni pojav zatrepeta v skladnem utripu z evropskim svetom, s katerim je povezan. Prešeren je v njegovem doživljanju dobil tertium comparationis in v njegovih izvajanjih postal evropski (prav tam: 47).¹²⁰

Stritarjevo (samoljubno) izhodišče se je zaradi njegove želje po uganjanju in strahospoštovanja do Levstika prelevilo iz pogumnega, legitimno prevratniškega in produktivnega larpurlatističnega impulza v razvoj načel uporabne estetike in praktične šole literarnega okusa:

¹¹⁹ Glej podpoglavje Matija Ogrin o »temeljni občutljivosti za umetniško doživljanje«.

¹²⁰ Pogačnik ob primerjavi Levstikovega literarnega nazora z Bleiweisovim tudi odlično pojasnjuje, zakaj je izraz »kvanta« v slavni oceni Prešerna slednjega zavedel literarne zgodovinarje, kar komentiram že v podpoglavju, omenjenem v prejšnji opombi.

Ta idejna poanta je vez, ki spaja *Literarne pogovore* v obnovljenem *Zvonu* (1876–1880) s prvo fazo Stritarjevega razvoja. V njih prihajata do izraza vzgojni namen in volja, da za vsako ceno ohrani svoj časopis kot osrednje kulturno glasilo.

Namesto izhodiščne umetniške načelnosti je Stritarja obsedel »dnevni aktualizem«, ki se je odražal v vedno večji zagrenjenosti, občutljivosti in užaljenosti:

Bistveno je spremenil svoj literarni nazor samo zato, da bi se približal slovenskemu narodu v njegovi zgodovinski preizkušnji [...]. Zato je urednik Stritarjevega *Zbranega dela*, Fr. Koblar, pogodil, ko je obravnavano obdobje v njegovem življenju določil s stavkom: »Iz kulturnega naprednjaka postaja konservativec in dolgovezni fejtunistični kramljavec« (prav tam: 50–51).

Stritarjevo oblikovno vrednotenje evropskih literarnih pojavov naj bi zadelo ob novo vzpostavljen »sistem [...] idejno-etične koncepcije«, ki je bil pasivno izgrajen pod vplivom želje po ugajanju Levstiku in slovenski publiki, zaradi česar je te evropske razvojno napredne pojave moral, upirajoč se svojemu primarnemu estetskemu impulzu, s katerim je bila zvezana njegova samozavest, opustiti in celo zavrniti.

Na morfološki ravni se je ta sprememba manifestirala v prehodu iz »emocionalno-estetske poezije« v »socialno-analitično«, kamor spadajo npr. *Dunajski soneti*, »družbeno-kritično« in »politično-etnično« poezijo (npr. *Raja*) ter v smer baladnih samogovorov, ki jih je objavljajl v *Ljubljanski zvonu*:

Zato prihaja – kot istočasno v poeziji – do izrazitih etnocentrističnih nagnjenj. Zavaljo tega Stritar v *Gospodu Mirodolskem* ne govori več kot individualno bitje, marveč kot pripadnik skupine. Prej epistolarni slog in sedaj istovetenje glavnega junaka s pripovedovalcem [...]. Ta odtujitev je bila toliko globlja, kolikor bolj intenzivna je bila Stritarjeva želja, da se približa ljudstvu, za katerega piše« (prav tam: 55).

Ta Pogačnikov komentar je delno utemeljen tudi z izjavami Stritarja samega v pismu z dne 5. 12. 1897, kjer je Pavlini Pajk napisal tole:

»Zorin« sem jaz sam, ali sem bil jaz v prvi dobi svojega razvoja, tako kakor gospod Mirodolski ni nihče drugi, nego jaz v poznejši dobi (ZD 1957: 170).

5.1.2.3 Idejne in estetsko-teoretične prvine literarnega nazora

5.1.2.3.1 Idejne prvine: Kompromisni literarni nazor

V prvih dveh delih analize se je Pogačnik ukvarjal z odvisnostjo Stritarjevega literarnega nazora od zunanjih okoliščin, kar pomeni, da je bilo težišče raziskave na »psihološko-karakterološki ter morfološki povezanosti ali na področju zunanje geneze«. V poglavju Idejne in estetsko-teoretične prvine literarnega nazora pa je globinsko analiziral eksplicitno izpričane in potencialne literarnoteoretske vplive, ki jih je sprejemal Stritar. Tu se je tudi najbolj približal kompromisni viziji Stritarjevega literarnega nazora, v kateri je groba dihotomna zastavitev omiljena v »estetsko-etični« literarni nazor (Pogačnik 1963: 59).

Prvi problem, ki se je postavil Stritarju ob idejnem oz. estetskoteoretičnem osmišljanju svoje umetniške vloge, je bil problem ustvarjalca. Uokviril ga je v dveh oznakah: kvantitativni in kvalitativni. Kvantitativna oznaka pomeni, da je razloček med umetnikom in neumetnikom osnovan na povečani sprejemljivosti in stopnjevanju občutljivosti prvega:

Pesnik ni kaka posebna tuja prikazen – ravno tiste čute ima, kakršne mi drugi. Le prejel je od stvarnika neko stvarilno moč, da ti tudi dobe v njem življenje in obraz – žive in dorasle tako rekoč stopijo te podobe iz njegovega osrčja na dan in razveseljujejo druge, ki smo »fruges consumere nati« [...]. Prva in poglobljena lastnost pesnikova je torej, da čuti, in sicer živeje čuti ko drugi ljudje (ZD 1955: 57, v Pogačnik 1963: 60).

Ob povečano senzibilnost pesnika je Stritar postavil še kvalitativno oznako:

»Druga ravno tako imenitna lastnost pesniku pak je ta, da more in zna dati svojim čutom pripravno podobo«. Pesnik ima torej tudi sposobnost ustvarjanja, oblikovanja in izražanja, ali kratko, njegova kvalitativna oznaka je kreativnost (ZD 1955: 58, v Pogačnik 1963: 61).

Pogačnik je ugotavljal, da je Stritar govoril o prirojeni »dispoziciji za umetniško ustvarjanje«. Ta bi pesnika lahko vodila k »idealističnemu pojmovanju, po katerem ustvarjalna moč v umetniku ne pripada njemu, marveč je izraz nekakšne individualne sile«, ki ga »stavlja v svojo službo, ki je včasih kruta in včasih blaga«, in je literarni ustvarjalec potemtakem zgolj izpolnjevalec te muhaste sile, »njena roka in njena izvršna oblast«.

Stritar v to skušnjava ni zašel, ampak je ostal globoko zvest radikalno individualističnemu in organicističnemu pojmovanju pesnika kot izvrševalca impulzov, ki se rojevajo v njem samem (prav tam: 61).

Temu delu analize Stritarjevega naziranja o literarnem ustvarjalcu dodajam izredno posrečeno kombinacijo dveh pisem Francu Šeguli:

- Dne 13. 10. 1916 je Stritar zapisal: »Čudno pa se mi zdi, da me je, starca, čez toliko časa te dni obiskala vila ter mi vdihnila zaporedoma triintrideset pesmi (času primernih); kar mi je prav olajšalo srce«.
- Šegulo je pri tej izjavi očitno nekaj zmotilo, saj mu je Stritar šest dni kasneje, 19. 10. 1916, odgovoril takole: »Prav pravite. Tista 'pevska vila' je samo šaliva fraza. Pesmi so se mi rodile v globočini srca!« (ZD 1957: 229–30)

Stritar si je zastavljal tudi vprašanja o ustvarjalnem procesu, na katera je po Pogačnikovem mnenju najbolj lucidno odgovoril v pismu Avgustu Žigonu z dne 15. 12. 1906:

Pesem se mi zarodi brez moje volje; in ko je enkrat godna, izide na beli dan, kakor dete materi iz telesa. Nič načrta in preudarka, nič priprave in poprave! [...] To se bo morda čudno zdelo učenjaku, ali tako je (prav tam: 62).

To izjavo je Pogačnik kombiniral s Stritarjevo izpovedjo v drugem pogovoru z Ivanom Prijateljem (1870):

Izvestni dogodek v zunanjem svetu vzbudi v meni afekt, nekaj zarodek. To je prava beseda, kakor se sploh da pesniško ustvarjanje primerjati porodu. Ženska spočne, seme se v nji razvija samo od sebe, in ko dozori, pride dovršeno bitje na dan, in ako pesnika vprašujejo, kako je prišla tvoja pesem na dan, je ravno tako kakor, če bi mater vprašali, kako pa si to naredila. Mati ne ve odgovora. Samo od sebe se je razvilo. Jaz sem nosil zarodek vedno dalj časa s seboj. In ko je bil zrel plod, mi je privrel do najmanjše podrobnosti dokončan iz prsi (prav tam: 62).

Visoko povzdignjena umetnost v Stritarjevem literarnem nazoru naj bi doživljala »svojevrstno etično sprostitev«, ki je umetnosti imanentna. Pogačnik je v ta namen navedel pismo bratu Andreju z dne 18. 4. 1866:

Prava umetnost, prava poezija je *moralna*, že sama na sebi, zakaj moralno je vse, kar človeka povzdiguje in čisti. Samo da dela to

umetnost po *svoje*, ne tako kakor *vera*, in kar se nje drži. Ne bom primerjal umetnosti z vero, ali tudi umetnost imamo od stvarnika in tudi v *nji* in *ž njo* človek svojega stvarnika časti (prav tam: 67).

Zanimivo je opazovati časovnico teh Stritarjevih izjav, saj je tista, na podlagi katere je Pogačnik identificiral Stritarjev etični impulz, nastala že leta 1866, torej na vrhuncu Stritarjevega domnevno najbolj estetsko čistega obdobja, tista, ki mu služi kot dokaz estetske čistosti, pa šele leta 1906 (v pismu A. Žigonu), ko naj bi bil Stritar že globoko v svoji pozni fazi (njen začetek Pogačnik postavlja v leto 1876).

Pogačnik je ugotovil, da Stritarjeva estetska miselnost obstaja »na navzkrižju med individualističnim in socialnim pojmovanjem umetnosti«. To soodvisnost naj bi Stritar »čisto določno postavil tudi teoretično in estetskonačelno« ž v polemiki z *Zgodnjo danico* leta 1870. Prava lepota je po njegovem mnenju sama na sebi moralna. Zasledovanje lepega ima nujne posledice v vzpostavitvi harmonije, tvorjenju moralnega reda itd. Pogačnik je to filozofsko jedro razumel kot odsev razdvojenosti v Stritarjevem duševnem kompleksu. Ta literarni nazor je imenoval »estetično-etični«. V 90. letih naj bi ga prevzel Cankar in na njegovih temeljih oblikoval svoj literarni nazor (prav tam: 68). Ta produktivna ugotovitev, ki na neki način pomirja antitetičnost estetskega in etičnega v kontekstu druge polovice 19. stoletja, pa ga je motila:

Stritarjev poudarek na estetskem ugodju ali doživetju estetske sreče [...] odpira nov problem. [Jasna so] določila kvalitativnih in kvantitativnih razločkov, ki razmejujejo umetnost od vsakdanjega življenja. V njihovem okviru je iz spoznanih čustvenih in miselnih preokupacij logično izvedena misel o popolni samostojnosti in nikakršni vezanosti umetnosti [...]. Estetsko ugajanje je po Stritarju svobodno in nezainteresirano [...]. Toda istočasno s stavki, ki so pomenili apoteozo umetnosti, se v Stritarjevem delu pojavlja dvom, svojevrsten nihilizem, ki mu prinaša diametralno nasprotno misli (prav tam: 68–69).

Čeprav so ugotovitve o premeni med apoteozo avtonomni umetnosti in njej nasprotnimi mislimi dokazljive na podlagi Stritarjevih literarnih tekstov ali literarnoprogramskih spisov, pa pisma vsaj na ravni samopredstavitvenih strategij takšne premene ne izkazujejo. Stritarjeva samopodoba in razumevanje umetniškega poslanstva se ne spreminjata tako radikalno in povečini ostajata v okvirih literarnonazorske pozicije, ki jo je Pogačnik poimenoval »estetsko-etična«. Nasprotnosti med estetskim in etičnim oz. avtonomnoumetniškim in nacionalističnomoralističnim Stritar tu torej ni

zaznaval, saj sta oba impulza nekonfliktno povezana v koherenten literarni etos, ta nekonfliktnost pa je tudi osnovna značilnost avtorske kulture druge polovice 19. stoletja.

Če še enkrat ponovimo: Stritarjeva individualistična miselnost naj bi se po Pogačnikovem mnenju srečala z Levstikovo socialno odgovorno in kolektivno miselnostjo, kar je prvega obrnilo iz »naglašeno individualistične« v »socialno-etično koncepcijo literature« (prav tam: 70). To premeno z vidika razvoja avtorskih konceptov lahko dojemamo kot prilagoditveni maneuver, ki je eno vrsto avtenticističnega pogleda na ustvarjalni postopek zamenjal z drugim avtenticističnim modelom. Ko Stritar poziva, naj Slovenci ne berejo Fausta, marveč »kaj takega, bodisi pesmi, dramo ali povest, kar bi zgrabilo z elementarno močjo ves narod od prostega kmeta pod slamnato streho do visokega gospoda«, ne evocira predmodernega avtorstva. Drugače, avtorja si primarno ne predstavlja kot izvrševalca pragmatičnih nalog, temveč producira posebno vrsto avtorskega junaštva, ki ni v konfliktu z modernimi avtorskimi toposi (prav tam: 71).

Pogačnik je literarno situacijo druge polovice 19. stoletja razumel v okvirih med estetsko in etično koncepcijo literature, ki sta se vedno bolj umikali vsaka v svojo smer, kar je raztrgalo kompromisne pozicije. Na mesto tega vakuuma je najprej stopil Fran Celestin, ki je ponudil izhod v smeri kritičnega realizma, nato pa še učinkoviteje moderna, ki je nadaljevala estetsko smer razvoja in dokončno premagala preživete nacionalistične ostanke. Časovnica, ki jo na podlagi pisemskega samopredstavljanja ponujam z vidika moje koncepcije avtorstva, se oddaljuje od razumevanja literarnega vzdušja druge polovice 19. stoletja kot rezultata boja med dvema izključujočima se literarnonazorskima pozicijama. Namesto tega poskušam intuitivno predmoderne narodnoprebujne elemente razumeti kot del trdne avtorske kulture, ki jo je šele v zadnjih letih 19. stoletja začela nadomeščati nova avtorska kultura moderne, pa še to sprva zelo obotavljivo. Z vidika predstav o avtorstvu si Stritarjev (samoljubni) estetski in (samoodpovedovalni) etični značjski princip nista nasprotna, kar velja obče za slovensko kulturno oz. literarno sfero, vključno z avtorji, ki so v 80. in 90. letih nastopili proti Stritarju. Proti njemu torej (še) niso nastopili z argumenti, ki bi temeljili na pripoznavanju Stritarjeve neumetniškosti, kar pomeni, da proti njemu še niso stopili s podjija drugačne avtorske kulture.

5.1.2.3.2 Estetsko-teoretične prvine: Od antike do nemške klasične filozofije

Pogačnik je kot glavni točki, s katerih je Stritar jemal vzpodbude za tvorjenje svojega literarnega nazora, identificiral antično estetiko in nemško klasično filozofijo z njej pripadajočo književnostjo. Temeljiti analizi se tu obsežneje ne posvečam, saj onkraj v nadaljevanju omenjenih opazk ni bistveno pomagala pri zasnovi dihotomnega modela, ki ga kritiziram v pričujoči monografiji.

Kar se tiče antične tradicije, je Stritar z njo ravnal po svoje. Kot razlike med zgodnjim (estetskim) in poznim (etičnim) Stritarjem je Pogačnik tu razumel specifične interpretativne naklonskosti pri prevzemanju Aristotelovih in Platonovih kategorij. Aristotelovo katarzo naj bi na začetku »pojmoval čisto, po letu 1876 pa [jo] je privedel v bližino Platonovega socialno-pedagoškega vidika, ki v umetnosti vidi sredstvo etične vzgoje«. Stritarjevo sprejemanje nemške klasične tradicije naj bi bilo kompleksnejše, vendar še vedno velja, da je v svojih dveh inkarnacijah, zgodnji (estetski) in pozni (etični), izbral tema dvema pozicijama ustrezajoče koncepta. Obema poloma Stritarjeve osebnosti je oporo dala denimo Kantova estetika z ločevanjem med dvema lepotama: *pulchritudo vaga* in *pulchritudo adhaerens* (Pogačnik 1963: 81).

5.1.3 Alternativa Pogačnikovi alternativ¹²¹

Potencialno zavajajočo naravo Pogačnikovega poudarjanja Stritarjeve dihotomne značajske strukture za analizo avtorstva v drugi polovici 19. stoletja prikazujem s kritiko njegove ugotovitve, da so slovenski intelektuali že v 80. letih 19. stoletja dvomili v Stritarjevo umetniškost. Ugotovitev ustreza in utrjuje Pogačnikovo shemo, na podlagi katere je Stritar iz svoje estetske faze leta 1876 prešel v etično fazo. Da bi sestavil alternativno časovnico, ki bi v ozir vzela premene v avtorski kulturi, me zanima, s kakšnim besednjakom so se opremljale kritike Stritarja. Zanima me, kdaj, na podlagi česa in s pomočjo katerih pojmov je bilo mogoče (in že običajno) Stritarju očitati neumetniškost. Te spremembe namreč dojemam kot pomemben kazalec razvoja avtorstva, saj za razliko od (Stritarjevih) programskih izjav, ki pogosto naslavljajo mikropremike znotraj literarnega sistema, posegajo na zelo bazično raven občnega instinktivnega mnenja, kdo je pravi literarni avtor in kdo ni.

¹²¹ To podpoglavje je povzeto po zaključku članka Dodatek k Stritariani: revizija procesa (pre) vrednotenja Josipa Stritarja v slovenski literarni zgodovini in kritiki (Kavšek 2019).

Kot enega izmed pomembnejših tekstov osebno-doživljajske faze je Pogačnik omenil kritiko Frančiška Lampeta (1888), ki naj bi »povzema Mahniča in skušal učitelja prehiteti s tem, da nekako dvomi v Stritarjevo umetništvo« (Pogačnik 1963: 15). Lampetov tekst, ki je sicer očitno kritičen, zagovarja ravno obratno stališče in kaže, da se taktike razvrednotenja, ki temeljijo na Stritarjevi (ne)umetniškosti, takrat še niso izoblikovale. Lampe celo piše:¹²²

Gosp. Stritar je pisatelj od nog do glave, neznatno stvarico ti zna zanimivo opisati, da te nehotečega zanjo navdušiti. Njegova nevezana beseda lepa, jasna, lahka in hkrati govorniška (Lampe 1889: 177).

Dvom v Stritarjevo umetništvo je bil po mojih ugotovitvah prvič opazneje izpričan šele po letu 1900, bolj zanosno pa šele po 1. svetovni vojni. Posebej izpostavljam članek v reviji *Slovenec* iz leta 1936, pri katerem gre verjetno za primer najbolj eksplisitnega zanikanja Stritarjevega umetniškega statusa v literarni publicistiki.¹²³

Na članek sem naletel ob pregledovanju zgodovine arhivskega fonda Antona Primožiča v Rokopisni zbirki UKM.¹²⁴ France Koblar je v deseti knjigi Stritarjevih zbranih del zapisal, da je treba »pregledu posameznih pisemskih skupin, ki ga podaja deveta knjiga [...], dodati, da so se v Študijski knjižnici v Mariboru našla nova pisma [Josipa Stritarja] dr. Antonu Primožiču«, ki pa ne prinašajo tehtnega gradiva (ZD 1957: 415). Gradivo, na katerega se nanaša Koblarjeva opomba, je danes hranjeno v fondu s signaturo Ms 173. Prvi ga je leta 1939 popisal Janko Glaser za namen članka Stritariana v Študijski knjižnici v Mariboru. V katalogu rokopisov UKM, ki je bil izdan leta 1978, piše, da je Primožič svoje gradivo v varstvo knjižnice oddal 1. 4. 1936 (Glaser 1978: 55).¹²⁵ Glaser je v opombi opozoril, da je knjižnično osebje pri pregledu in objavi delov gradiva prehitel anonimni dopisnik *Slovenca*, ki mu je Primožič sam »dal na razpolago svojo kore-

122 Izraz »od nog do glave« se pojavi tudi v Levčevem članku iz leta 1867, ki spada v obdobje, v katerem Stritarjev umetniški status vsekakor ni bil pod vprašajem.

123 Opozarjam še na en članek, ki je bil objavljen na stoletnico Stritarjevega rojstva (istega leta kot članek v *Slovencu*) in v katerem avtor (literarni kritik in zgodovinar Tine Debeljak) dvomi v Stritarjevo umetniškost: »Ob težnji torej, prenesti v slovensko književnost evropsko povest, je ob pomanjkanju lastnega istvarjajočega duha prevzemal že izdelane vzorce ter njih vsebino samo oblekel v naš kraj, ne pa po naše preživel. Njegov 'Zvon', prva slovenska leposlovna umetnostna revija, je sicer ob prvaškem nezanimanju za umetnost in zlobnih napadih na Levstika prenehal, toda to dejstvo je zbudilo v Stritarju pesniško moč, ogenj, ki ga sicer uglasjeni, fini gospod ni izkazoval« (Debeljak 1936: 269).

124 Anton Primožič se je s Stritarjem seznanil na Dunaju leta 1883, od leta 1892 pa je z njim ostal v stalnem kontaktu vse do njegove [Stritarjeve] smrti (ZD 1957a: 416).

125 V inventarnem katalogu rokopisov iz leta 1959 sicer piše, da je bila Primožičeva korespondenca v zbirko vključena nekoliko pozneje, in sicer 9. 5. 1936.

spondenco s Stritarjem» (Anonim. 1936: 7). Čeprav v Glaserjevem članku piše, da so se odlomki Stritarjeve korespondence v reviji prvič pojavili 9. 3. 1936 (Glaser 1939: 392), je po pregledu jasno, da je anonimni dopisnik svoje prepise iz korespondence v resnici objavil že 6. marca istega leta ob stoletnici Stritarjevega rojstva (Anonim. 1936: 7).

5.1.4 Članek v *Slovincu*: Kulminacija Stritarjevega razvrednotenja

Časopis *Slovenec* je stoletnico Stritarjevega rojstva obeležil s celostranskim prispevkom. Njegov avtor je podpisan z inicialkama V. B.¹²⁶ Članek je sestavljen iz dveh delov. Prvi del je komentar Stritarjevega slovanstva in njegove (ne)umetniškosti, v drugem delu (Odlomki iz Stritarjevih dopisnic) pa je avtor članka izpostavil nekaj kratkih izsekov iz korespondence s Primožičem. Manipulativen izbor citatov iz pisem je prikazal pesnika kot čemerne starca, obsedenega s tem, da so ga Slovenci pozabili. Citati so bili iztrgani iz konteksta, ki intenziteto Stritarjevih izjav pogosto močno ublaži.¹²⁷ Izjave, citirane v *Slovincu*, so:

»Jaz nimam te sreče. Moji rojaki so me poslali v pokoj – brez pokojnine...«

»Srečen mož! 'Non cuivis homini adire Corinthum!' Lani po Italiji in letos po Grški. Jaz pa čepim tu v svojem Aspangu in čakam svojega konca«.

»Saj veselja je zdaj sploh malo na svetu, vsaj meni, čemerne starcu se vidi tako. Ko bi se človek mogel odvaditi tistega nesrečnega premišljevanja!« (Anonim. 1936: 7)

Kot primer konteksta, ki ublaži intenzivno užaljenost Stritarjevih izjav, navajam pismo, iz katerega prihaja slednji del zgornje citatne verige, ki je sicer v celoti vzpodbudno. Začne se takole:

Zdaj bo pa že čas, da se zopet malo oglasim. Od 10. maja počenši bivam zopet v Aspangu, kar mi dobro de! Moje telesno stanje je, hvala Bogu, povoljno, dušno se boljša v svežem zraku in selskem pokoju

126 Po SBL in daljšem pregledu časopisja prispevka ni mogoče enoznačno pripisati določene-mu avtorju, kot najbolj verjetna možnost pa se zdi Vinko Beličič. Za namig se zahvaljujem Miranu Hladniku.

127 Težko je oporekati dejstvu, da je bil Stritar v zadnjih letih svojega življenja zagrenjen. Kljub temu so, vsaj v okviru Primožičeve korespondence, v *Slovincu* namerno izbrani deli, ki poudarjajo Stritarjevo čustveno nestabilnost.

[...]. Z Gregorčičem si pridno dopisujeva, mož je silno ljubezniv, pa malo – fantasta! Poslal mi je poslednji zvezek svojih pesmi in za binkošti košek goriških češenj, oboje izborno (si licet...) (Ms 173).

To pismo, za katerega se na podlagi skrajšanja citata v *Slovincu* zdi, da se konča z »odvaditi tistega nesrečnega premišljevanja«, ima vrstico pod glavnim tekstom celo dobrovoljen pripis »Toda lamentacije ne!« (prav tam). Tendenciozna izbira citatov in komentar v prvem delu članka sta prikazala Stritarja kot »vzgojitelja«, »profesorja«, »pedagoga« z »nepesniško notranjostjo«, ki je z zastarelo vizijo »svetobolja« škodoval slovenskemu slovstvu in si ga je zato smiselno zapomniti kot aktivista, ne pa kot umetnika (Anonim. 1936: 7).

Avtor članka je v komentarju prvega dela najprej zgolj namigoval na Stritarjev neumetniški značaj, zatem pa to eksplicitno zatrjeval. Povezoval ga z vajeveci, vendar ga videl zgolj kot njihovega neustvarjalnega sopotnika, ki je zato, da bi lahko postal pesnik, za razliko od ostalih moral trdo delati. Od njih naj bi se razlikoval po motivaciji za umetniško ustvarjanje, saj je pesnik postal »še le pod silo razmer«, ne zaradi divjanja »pesniškega duha«. Opozarjam tudi na poudarek dopisnika o Stritarjevi »pasivnosti«, ki je na koncu 19. stoletja postala stalna opazka v kritiki njegovega dela, iz česar se napajajo tudi psihološko obarvane (Merharjeva in Pogačnikova) analize:

V osmi šoli je stopil iz zavoda ter bil sošolec znane plejade »Vajevcev«, Jenka, Erjavca, Tuška, Mandeljca, Brila, ni pa stopil v njihov krog, ker pač ni čutil v sebi pesniškega duha, ki bi mu razganjal srce kot Jenku in drugim: dokaz, da Stritar ubistvu ni bil pesnik, ter da je pozneje postal še le pod silo razmer, kažoč, kakšna naj bo umetna poezija [...]. Pač pa je že kot osmošolec pasivno užival lepoto Levstikovih pesmi in jo znal pravilno ceniti (prav tam: 7).

Dunajski soneti so bili po mnenju dopisnika bolj aktivistični kot avtentično umetniški. Stritar je pisal iz ogorčenja, vendar to ogorčenje ni bilo pesniško oz. umetniško, temveč politično. Postal je pedagog in podlegel zastarelim idejam, ki so okrnile literarni razvoj slovenskega naroda:

V teh sonetih je Stritarju njegovo nepesniško notranjost razvnelo pravo srčno ogorčenje, ki je njegovi didaktični maniri dalo poleta in intimnosti, ter danes veljajo za najlepši plod Stritarjevega peresa [...]. Ko je L. 1876 zopet začel s svojim »Zvonom«, je bil že vse preveč profesor, pedagog, ter je svojo prozo, esej in svojo poezijo že vse preveč vpregel v voz poučnega vzgajanja naroda, obenem pa je že vse preveč podlegel takrat že niti več sodobnemu »svetožalju«, kar je njegovim stvaritvam v času nastopajočega realizma dajalo »osladno noto«, sentimentalno čustvenost (prav tam: 7).

Tik preden se je komentar prvega dela prevesil v manipulativen izbor citatov v drugem delu, je avtor »projekt« Stritarjevega razvrednotenja še okrepil; njegovo pesništvo je označil zgolj za tehnično podvzetje, kot stihoklepstvo, v njegovi prozi ni prepoznaval umetniškosti, ampak jo je razumel kot rezultat prirejevalskega truda:

Ko se danes spominjamo Stritarja stoletnika, ne mislimo nanj kot pesnika – saj je vsa njegova pesem potekla iz čudovite zmožnosti rimanja, iz napore dati Slovencem čisti pesniški jezik, iz vzgojnega in idejnega razloga, ne pa iz najbolj notranjega intimnega doživetja, tudi ne mislimo nanj kot pisatelja povesti, povzetih po tujih zgledih, ki imajo same na sebi sicer večjo vrednost – zlasti stilistično – kot pa so jo imeli kot dokumenti preteklega časa: ne na pisatelja dramatičnih skic in pesniških monologov. Mislimo predvsem na njegovo politično pesem ter na njegovo literarno vzgojno šolo, ki je bila – po Čopu – prva javna šola pri nas (prav tam: 7).¹²⁸

Takšna eksplicitnost in celo imperativen ton pri označevanju Stritarja za neumetnika (predvsem pri njegovi vključitvi v sfero »profesorstva« in »vzgojiteljstva«), ki ga srečamo v zgoraj povzetem članku iz leta 1936, sta se jasneje artikulirala šele v letih po 1. svetovni vojni s komentarji Ivana Prijatelja, ki so spremljali Stritarjevo antologijo. Še enkrat opozarjam na Prijateljevo poudarjanje Stritarjeve »pasivnosti« oziroma »receptivnosti«, kar je izpostavljal tudi članek anonimnega pisca v *Slovincu*:

Stritar je receptivna narava, ki pasivno premišljuje in jo od rane mladosti spremlja želja po miru [...]. Ne gre med ljudi, ne meša se z njimi, ne živi v njihovem duhovnem svetu. On je in ostane profesor. Stritar torej ni človek samogibne impresije, marveč analitik z umetniško izobrazbo, ki vse gradi iz svojih teorij, gradi čudovito, napredno, dobro, blago. Za življenje z njegovim kaotičnim neredom in ne navadno, pogosto grobo raznovrstnostjo, mirne, veličastne dvorane njegove idealne umetnosti ostajajo zaprte (Pogačnik 1963: 19–20).

Na posreden očitek o odsotnosti umetniškosti na račun »pasivnosti« in »profesorske« narave sem naletel že v objavi Josipa Tominška iz leta 1906 (ni namreč popolnoma jasno, na kaj se Tominškov komentar nanaša):

A Stritar ni bil le presojaajoč, ampak absolutno ustvarjajoč duh (Tominšek 1906: 336).

Podobno pa tudi v Cankarjevi kritiki Antona Aškerca. Slednjega je Cankar skupaj s Cimpermanom in Stritarjem postavil nasproti »poetičnemu duhu« Prešerna in Jenka:

¹²⁸ Besedi »pesnika« in »pisatelja« sta v originalnem tekstu posebej poudarjeni.

Zato je naravno, da taki liriki prisegajo na Stritarja in Cimpermana, a ne na Prešerna in Jenka. [...] Prvo jim je filistrska natančnost v zunanji obliki, za vse druge se prav malo brigajo; zakaj poetike jih pač poučujejo o raznih vrstah rim, verzov in kritik, poetičnega duha pa jim ne morejo dati in jim takisto ne morejo odpeti oči in srca, da bi videli in čutili življenje, ki polje in vrvi okrog njih, ne pa da bi sanjali o solnčnosvetlem, po vijolicah duhtečem, izmišljenem svetu (Cankar 1896: 624).

V periodiki iz poznih 80. let kljub razmeroma pogostim kritikam Stritarja, ki so bile vezane predvsem na njegovo ostro idealistično obsodbo naturalizma, ni zaznati komentarjev, ki bi mu odrekli status umetniškosti. V *Slovanu*, v katerem se je Stritarja v tem obdobju sicer pogosto kritiziralo, so bili vsi negativni komentarji pospremljeni ravno s priznanjem njegove nezaničljive umetniškosti:

Ali Stritar je vendar pravi pesnik, v najnežnejšem šepetanju srca do ostre satire povsodi gospoduje pesniška moč (Anonim. 1887: 44).

Zadnji mu je najimenitnejši in kar veli o Preširnu, »da mu je disharmonija (med idealom in svetom) vir globoke srčne otožnosti in neskončnega hrepenenja«, govoril je Stritar gotovo tudi kot pesnik iz svoje pesniške duše in zanj velja v nekem smislu ta izrek celo bolj nego za Preširna (Anonim. 1887: 29).

Od prvega pojava na književnem polju pa do sedaj vidimo sicer, da si je Stritar ohranil svojo odločno individualnost, vidimo, da mu gospoduje pesniško srce, vidimo pa tudi, da bi se ognil marsikaterim napadom ter bi bil koristil še več, ko bi bil sem ter tja bolj osredotočen in bi bil menj mislil na »deveto deželo« (Anonim 1887: 92).

Ovrednotenje Stritarja kot neumetniške figure v času, ko je nastal članek anonimnega avtorja v *Slovincu*, torej še ni imelo dolge zgodovine. Na podlagi periodizacije različnih strategij literarnoobdelovalnega vrednotenja Stritarjeve osebnosti in dela predlagamo odgovor na vprašanje, zakaj je prišlo do postopne spremembe v osnovni argumentacijski liniji teh vrednotenj.

Če so do leta 1918 skoraj vsi obravnavani teksti Stritarja kritizirali, v nobeni (z izjemo Cankarjeve kritike) ni najti dvoma v Stritarjev status »pravega« umetnika. Šele po padcu Avstro-Ogrske je takšen dvom mogoče zaslediti v Prijateljevih komentarjih in v *Slovincu* (tudi v *Mladiki*). Še pomembnejša je eksplicitnost, s katero je dvom izražen, saj kaže, da je bilo v tridesetih letih, ko sta bila članka napisana, besedišče odvzema

umetniškosti že sorazmerno obširno. Sploh članek v *Slovincu* se bere kot nekakšen manifest »projekta« Stritarjeve degradacije iz statusa legitimnega umetnika v status pedagoga.

Kritika Stritarja se je na (ne)umetniškost prvič osredotočila šele, ko je ideja slovanstva izgubila svojo aktualnost. Avstro-Ogrska je leta 1918 razpadla in tudi razmejitve med staroslovenci in mladoslovenci, nemškutarji in slovanofili, klerikalci in liberalci so deloma izgubile svoj naboj. Čas prve Jugoslavije je bil navsezadnje čas nenavadnih koalicijskih povezav, zato se Lampe v svoji kritiki iz leta 1888 še nikakor ni pripravljen okleniti prepričanja, da Stritar ni umetnik, ampak ga napada s popolnoma drugačnimi očitki, ki so svojo moč in pomen črpali iz popolnoma drugačnih okoliščin v literarnem sistemu. Stritar je v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja postal prvak mladoslovencev in je odločilno vplival na razvoj slovenskega literarnega sistema. Ob spremembi dinamike med političnim in literarnim sistemom in s tem izgubi legitimacijske matrice je izgubil tudi umetniški status, ki je bil v njegovem primeru močno, morda najbolj od vseh slovenskih klasikov povezan z njegovo politično vlogo. Šele po koncu prve svetovne vojne, posebej pa v 30. letih 20. stoletja, ko je ideja južnoslovenske skupnosti predvsem zaradi pritiskov, ki so se udejanjali v sprejetju vidovdanske ustave in uvedbi diktature, med Slovenci v veliki meri izgubila privlačnost, se je lahko »projekt« Stritarjevega prevrednotenja izoblikoval v tako jasnih terminih, kot jih najdemo v članku v *Slovincu*.

5.2 Korespondenčno življenje

Urednik France Koblar je v opombah k 9. knjigi Stritarjevih zbranih del zapisal, da pesnikova korespondenca ni tako obsežna, kot bi lahko pričakovali glede na njegovo pomembnost in produktivnost (ZD 1957: 344). Ta izjava je, če v ozir vzamemo dejstvo, da je bilo v 9. knjigi objavljenih 84, v 10. knjigi pa kar 886 pisem, dokaz Stritarjeve delavnosti in pomembnosti v slovenskem kulturnem življenju.

Pisma iz 9. knjige, ki so jim bili iz tehničnih razlogov pridruženi tudi Stritarjevi pozni spisi za mladino (*Lešniki*), so iz obdobja med letoma 1850 in 1871 in prikazujejo predvsem Stritarjevo mladost in njegovo razmerje z Levstikom (prav tam: 339). France Koblar je opozoril, da so ta mladostna pisma kontrastna pismom in literarnim proizvodom poznega Stritarja, tj. tistega, »ki ni rad govoril o sebi« in se je bil zmožen v *Lešnikih* svoje mladosti spominjati le še s patetično nostalgijo. Takšna postavitev se dobro prilega tudi literarnozgodovinskemu narativu o dveh Stritarjih: mladem samoljubnem in samozavestnem umetniku ter zagrenjenem, boječem in resigniranem starcu.

Pisma iz 10. knjige pričajo o obdobju med letom 1872 in Stritarjevo smrtjo leta 1923. V zbranih delih je posebej izpostavljena »nesorazmernost [Stritarjevega] dopisovanja v posameznih dobah«, s čimer je spet mišljena predvsem premena med mladim in starim Stritarjem. Njegova mladostna doba naj bi bila polna pisem, ki vsebujejo »programatične izjave in zgodovinsko važna pričevanja«, pozna pisma pa naj bi bila »manj značilna in bogata«. Koblar je namignil, da bi kot neke vrste »javno dopisovanje« v tem obdobju sicer lahko razumeli Pogovore, v katerih je urednik Stritar v epistolarnem slogu dociral bralstvu *Zvona*, se s tem intelektualno izčrpal in zato za osebna pisma prihranil zgolj najbolj nujna sporočila in navodila (prav tam: 344–46).

Za obdobje Stritarjevega umika po letu 1870 so najpomembnejša pisma Luizi Pesjak in Josipu Cimpermanu. Ta dva, lahko rečemo obstranska slovstvenika, sta bila nekaj časa njegova edina vez s slovensko javnostjo (prav tam: 345). Da si je Stritar v obdobju, ko je bil najmanj pisemsko aktiven, dopisoval prav s Cimpermanom, čigar arhivski fond posebej obravnavam kasneje, daje dodatno legitimnost temu pozabljenemu pesniku, ki je s korespondenčnimi stiki pomagal rešiti zapuščine več slovenskih literatov, ndr. tudi nekaj let izrazito pasivnega Simona Gregorčiča.

Pisma po letu 1870 oz. letu 1872 po Koblarjevih besedah kažejo Stritarja kot zapečkarja, in ne več kot »ustvarjajočega in borbenega slovstvenega voditelja« (ZD 1957a: 415). Letnici, ki ju je (poleg že omenjenega mejnika 1870 oz. 1872) izpostavil Koblar in ju lahko razumemo kot še dva potencialna mejnika med mladim, nadobudnim in starim, pasivnim Stritarjem (Pogačnik je izpostavljal leto 1876), pa sta letnica obnovitve *Zvona* (1881) in okviren čas konsolidacije moderne (1895). Ko je v Ljubljani zopet »zapel« (*Ljubljanski*) *zvon* naj bi Stritarjeva pisma povečini postala poslovna, do programskih izjav pa se pesnik ni dvignil niti kot eden izmed piscev (takšen status naj bi imela zgolj odločitev leta 1881, da postane časnikov solastnik) (ZD 1957: 345).

S prihodom moderne se je Stritar čutil izrinjenega iz slovenske literarne scene in pisma iz tistega časa kažejo »najbridkejšo stran Stritarjevega življenja: njegovo popolno osamelost, zagrenjenost, vojno potrto in povojno siromaštvo« (ZD 1957a: 345). Od tedaj naj bi se začelo »pravo starčevsko vračanje v preteklost in obtoževanje sedanjosti«, kar naj bi bilo značilno za *Lešnike*, pri motrenju tega obdobja pa se je Koblar čudil, »kako se mu je pretrgala zveza z nekaterimi važnimi dogodki« (prav tam: 416).

Za ohranitev Stritarjeve pisemske dediščine je pomemben tudi Franc Šegula. Njegov primer priča tako o Stritarjevem kultnem statusu kot o splo-

šnejši funkciji pisem v drugi polovici 19. stoletja, sploh pa o njihovi vlogi vzvoda pri procesih spominjanja in zgodnjih fazah kanonizacije. Šegula je v 20. letih 20. stoletja, po Stritarjevi smrti, objavil zbirko njegovih pisem *Herbarium Stritarianum*. V uvodu je zapisal,

da je bilo Stritarjevih dopisov do 400 in da se mu jih je dobra polovica izgubila. Nekatera pisma zadnjih let, tako trdi, je sam uničil; imela so namreč v desnem kotu spodaj pripombo: »To uniči!« »Brezpogojno mu vdan pobratim, sem njegovo voljo, dasi včasih s težkim srcem, takoj vestno izvršil« (prav tam: 417)

Posebej intriganten je Koblarjev piker odnos do Šegule (»slovstvenega zanesenjaka«) in njegovih trditev o odnosu s Stritarjem. Urednik zbranih del je v orisu Šegulove vloge v gradnji stritarijane izpričal veliko mero (upravičene) sumničavosti:

Urednik si ne upa biti krivičen mu, ki je to dopisovanje napravil za osrednjo vsebino svojega življenja in ki je zadnja leta tako odločilno vplival na pesnikovo usodo; vendar mora ugotoviti, da je v teh dopisih marsikaj nepojasnjene in vzbuja dvom, ali je bilo res vse tako, kakor si je mislil Šegula. Dopisovanje je polagoma res dobilo prijateljsko obliko; to prav dobro čutimo v Stritarjevih ogovorih, a nikoli se ne dotika takih stvari, da bi bilo treba kako pismo uničiti [...]. Nekaj pisem se je res izgubilo. Prav zato vzbuja dvom tista pisma, ki jih je Šegula kasneje obnovil. Te obnovitve niso sumljive zaradi vsebine, pač pa zaradi oblike. V obnovljenih pismih, in edino v njih, je prijateljsko razmerje tako poudarjeno, da Stritar Šegulo dosledno ogovarja s »Ti«. Kaže, da je Šegula hranil v sebi predstave in utvare o nečem, česar ni bilo (prav tam: 417).

Josip Stritar je bil torej literarna figura, pri kateri je posebej jasno, kako pomembno je paraliterarno gradivo v literarnozgodovinski analizi nekega obdobja. Če kot primer vzamemo zgolj Pogačnikovo analizo, se izkaže, da jo je povečini informiral bodisi s pismi bodisi z elementi t. i. »javnega dopisovanja«, kot so denimo Literarni pogovori v *Ljubljanskem zvonu*.

5.3 Korespondenčno gradivo

5.3.1 Boris Mirán: Eksternalizacija javne (literarne) persone

Josip Stritar se je v pismih Luizi Pesjak (redkeje tudi v pismih Josipu Cimpermanu) posluževal retorične strategije, ki v drugi polovici 19. stole-

tja nikakor ni bila nenavadna, gotovo pa jo je pesnik iz Podsmreke prignal najdlje. Svoj pesniški alter ego (Boris Mirán) je nazival v tretji osebi, mu pripisoval posebne, »Stritarju« včasih deklarativno tuje značajske poteze, vendar se je na nekaj mestih z njim tudi strinjal.¹²⁹

Takšen Mirán se je prvič pojavil v prvem pismu Luizi Pesjak (7. 4. 1870). Dopisovanje je nekaj mesecev pred tem sprožila Pesjak, ko je izrazila podporo *Zvonu* (ZD 1957: 375):

Še to: Boris Mirán, ki mu ni kmalo pesem po volji, se je kar čudil poslani pesmi, in to gotovo ni galanten mož. Tudi Vaše pisanje in pisava mu je jako po všeči; pravi da to ni navadno pri ženskah, in on ima v tej reči precej skušnje (prav tam: 288).

V pismu Pesjak z dne 2. 6. 1870 je Stritar svoj miránovski del označil za »serce«, ki ga mora omejevati in usmerjati on [Stritar] sam, saj je v tem odnosu »glava«. Miránovega početja se bojda velikokrat sramuje. Od njega se je na tem mestu tudi prvič eksplicitneje distanciral in zanimal, da sta, kot je v prejšnjem pismu namignila L. Pesjak »neločljiva«. Mirán je namreč

čuden človek, iz katerega ne bo nikoli nič [...], saj bolj na druge misli, kakor náse, bol ga družih bolečine bolé, kakor lastne (Pogačnik 1963: 60).

Ta odstavek odgovarja tudi Pogačnikovemu opisu Stritarjevega »kvantitativnega« razločka med pesnikom in nepesnikom, saj pesnik čuti »živeje kot drugi ljudje«. Stritar je Miránu večkrat pripisal tudi nekakšno otročjost:

Boristu Miranu jih ne morem pokazati, ker ga že nekaj časa ne vidim, bog ve, kod se klati po gozdih; če se ne motim tičja gnezda išče. Ne spodobí se sicer, naravnost reči gospé, da se motí; vendar Vam moram jaz nekaj enacega reči. Nij namreč res, da sva z Borisom Miranom neločljiva, kakor pišete. Saj sva si čisto tuja, da se ne poznavá, ne umevá. On je ves drug človek, kakor sem jaz. On je *serce*, jaz sem *glava* (kolikor toliko!). Serce in glava pa nijsta vedno v najlepši harmoniji, kakor bi moralo biti in to je nesreča, velika nesreča. Kakor mi je hudo, pa velikokrat moram nespametno, škodljivo, smešno imenovati, kar dela; peča se z otročarijami, bolj na druge misli, kakor náse, bol ga družih bolečine bolé, kakor lastne; z eno besedo: To Vam je čuden človek, iz katerega ne bo nikoli nič!

129 To je v pismih počel tudi Anton Aškerc (Gorázd), ki je 25. 6. 1885 Josipu Cimpermanu npr. pisal takole: »Ž veseljem ustrezam Vaši želji zdaj, ko morem, ter Vam pošiljam svojega prijatelja – Gorázda in effigie. 'Zadet' je še precej, pa se ne drži vedno tako kislo kakor zdaj« (ZD 1997: 119). Ali pa Franu Levcu 26. 1. 1883: »Brez nobenega ozira na Gorázda sem tudi jaz istih misli kakor Gregorčič in Vi, g. prof., da se pesem prav za prav ne dá poplačati – ker plačilo pesni je že pesem sama. Ponavljam, da ne mislim na vrednost Gorázdove robe« (prav tam: 37).

Zadnjič, ko ga je bila tista vélika nesreča zadela, mi na enkrat pravi:
 Kaj pa, ko bi nazadnje mislila tiča, da sem jima jaz sam to storil!
 In res mu je šla ta reč po glavi; revež ni vedel, kako bi dopovedal
 ubogi živali, da je nedolžen. Že iz tega lahko sodite, kako je otročji!
 Pustimo ga: »Es muß auch solche Käutze geben«, kakor pravi Faust
 (ZD 1957: 294).

O otroški živahnosti – sicer zgolj kot eni izmed možnih inkarnacij pravega pesniškega duha, ki se je zmožen temeljito in pogosto spreminjati – je pisala tudi Marica Nadlišek Bartol, ki je 27. 4. 1892 Josipu Cimpermanu opisovala svoje vtise ob branju Levstikove poezije:

Čudila sem se in bi ne verjela; če bi mi kdo samo pravil, da je on popravljal in pilil in prenařeval pesmi svoje [...]. Zdi se človeku, ko je bere, da jih je kar vrgel na papir zlahka, kakor bi mu doma muza naravnost narekovala v peró [...]. Ko bi ne znala za gotovo, ne bi verjela, da je Levstik kaj popravljal. Divne so njegove poezije – vsak si najde lahko svojo, tako resničen je in ob enem tako do srca segajoč. In kolika razlika! Tu zaljubljeni mladenič z naj-globočjimi čustvi, ki se solzi ob osodi svoji, tam pa sarkastičen, rezek, gorzen kritik, neustrašen v boji za resnico. In v otročjih pesemcah, kje imamo mi Slovenci kaj tacega? Ta otroški humor in nagajivost, čudim se, kako more eno in isto srce, eden in isti pesnik opevati tako dovršeno tako različne predmete (Ms 484).

Stritar se je od Mirána zopet distanciral 16. 8. 1871 v pismu isti naslovnici. Njegove pesmi je označil celo kot »zoperne [in] ostudne«. Mirán naj bi se v njih otročje razkril pred svetom, se ponudil slovenski publiki, ji pokazal svoje napake in šibkosti:

B. Miranove pesmi, ki ste jih, gospá, s toliko prijateljsko potrpežljivostjo sprejeli – so mi zoperne, ostudne! V teh pesmih je pokazal in razkril, česar bi ne bil smel nikedar storiti, nesrečni človek pred svetom, vso svojo slabost, vse svoje napake, razodel se je revnega, nezmožnega, kakoršnega ga je mati rodila; izkazal se je za otroka, ne moža. To »javkanje«, ta larmonyantnost, ta mehkužna sentimentalnost, vse to je osladna, zoperna hrana zdravemu človeku (prav tam: 305).

Z vidika Stritarjevega performativnega distanciranja od B. M je posebej zanimivo pismo Luize Pesjak, ki ga je napisal 26. 8. 1871. V enem izmed prejšnjih pisem naj bi ji namreč obljubil, da ji bo povedal, »kako so na svet prišle B. Miranove 'pesmi'«. V drugem delu navedenega odstavka ni jasno, o katerem imenu (B. Mirán ali Josip Stritar), ki naj ne bi imelo »nič veljave pri Slovencih«, govori Stritar. Najverjetneje se sklicuje na ime

Josip Stritar, kar bi v tem kontekstu (z gledišča slovenske javnosti) pomenilo avtomatično izmenjavo obeh jazov slovenskega pesnika. To bi pomenilo tudi redukcijo imena B. Mirán zgolj na ozek ustvarjalni časovni pas. Če je temu tako, bi to pomenilo, da se Stritar (v funkciji Josipa Stritarja, in ne Mirána) razume kot nekakšen upravljalca Miránovih pesmi, ki se na vse pretege, a neuspešno, poskuša izogniti svoji vlogi v igri javnih odzivov na izdano poezijo. V javnost sili Mirán, ne Stritar, ki mora trpeti odzive na dejanja svojega alter ega:

Dolgo so bile zložene in spisane ko nij še nihče vedel, da so na sveti; tudi g. Jurčič in Celestin, s katerima sem se slednji večer pogovarjal o literarnih stvaréh. Po nesreči sem se bil enkrat zagovoril, da imam sam nekaj, potem nijsem imel mirú, da sem dal bukvice obéma zaporedoma, in sicer s pristavkom, naj mi povesta, ali so to – »pesmi«? Odgovorila sta mi obá, da so »pesmi« in »še kakšne!« – in še veliko drugih nepotrebnih stvari. S tem je bila stvar končana. O izdavanji nijsem hotel nič slišati. Po Janežičevi smerti so mi jeli prigovarjati, da naj izdajam literarni list, zlasti potem ko nij Jurčič sreče imel. Jaz nijsem hotel nič vedeti o tém. Da bi imel mir, rekel sem svojim priganjalcem, da hočem poskušati s pesmimi, prepričan, da me bo mali »fijasko« obvaroval vélicege – z listom. Potem bi jim bil lahko dejal: Saj vidite, da ne gré, moje imé nema nič veljave pri Slovencih. Nesreča je hotéla drugače. Pesmi so mi pulili iz rok, kakor bi se bil svet zgovoril in zagovoril. Po tej dovolj prozajični poti, in smel bi pač reči – doz-daj še nenavadni poti prišle so B. Miranove pesmi med svet (prav tam: 311–12).

Stritar se je pogosto pritoževal, da mu Miránova prisotnost vztrajno komplicira življenje, ki bi ga raje preživel v miru. V pismu iz 6. 1. 1872 je Luizi Pesjak pisal:

Ne vem, ali se[m] Vam že pisal, da je B. Miran umeril? – Dolgo je nosil v sebi »smertni kak«, in zato je bil zlasti zadnje dni nestrpno siten in čmeren. Jaz sam sem šel za njegovim pogrebom. Lahka mu zemlja! Zapustil mi je nekoliko pesmij, med njimi – »sonetni venec« – in okolo 20 zabavljivih sonetov! – Zdaj, ko sem sam, prav mirno živim, in kolikor je takemu človeku mogoče, prijetno živim (ZD 1957a: 7).

Enako ji piše 13. 5. 1872:

Kako bi se Vam zahvalil za res krasni spominek, ki ste ga postavili in sicer očitno postavili, tam, kjer bi se ga človek nikakor ne nadejal – mojemu prijatelju B. Miranu, tu sem v veliki zadregi – pa naj se Vam zahvali sam, kaj se bom jaz trudil zanj! Saj tako nemam nič

dobrega od njega, same neprijetnosti in sitnosti od vseh strani (prav tam: 15).¹³⁰

V smislu Stritarjeve eksternalizacije lastnega ustvarjalnega jaza je povedno tudi pismo, poslano Luizi Pesjak 27. 12. 1872, v katerem se je popolnoma distanciral od potencialnega Miránovega mnenja o dopisovalki ter opozoril, da nanj nima vpliva. S tem je potrdil njegovo samozadostnost oz. neodvisnost. V tem pismu je opazen igriv ton, ki ga je ubiral ob izmenjevanju svojih dveh izjavljalnih pozicij:

Sprašujete me, milostljiva gospa, kaj je B. Mirán rekel o vas. Oh, prav lahko tako samozavestno vprašate, saj dobro veste, da se nimate česa bati. Če bi imeli najmanjši dvom o njegovi presoji, me prav gotovo ne bi hoteli spraviti v to strašno zadrego. Ob predpostavki (ki je seveda nezamisljiva), da bi bila njegova izjava – ne povsem zadovoljiva, kaj naj storim? Naj povem iskreno, brez zadržkov in neusmiljeno: Tako je rekel! – nemogoče! in da bi lagal – tako me niso učili! (prav tam: 33)

B. Mirán pa Stritarju ni bil zgolj tuja, nenavadna, zoprna in neuporabna pojava. Ime je npr. s pridom uporabljal za izkazovanje pohval oz. dodajanje legitimnosti svojim literarnokritičnim mnenjem. Cimpermanu je 28. 9. 1871, zavedajoč se literarnega prestiža imena Boris Mirán, zapisal:

B. Miran, kateremu toliko nezaslužene slave in čestí dajete, ker Vas moti in Vam sodbo kalí Vaše prijateljsko oko in serce; B. M. to Vam lahko rečem, bi se nikakor ne sramoval, imenovanih pesmij prištevati svojim (ZD 1957: 329).

Podobno je Stritar sam, brez posredovanja po Miránu, pohvalil pesem Luize Pesjak, ki ji

ne bi pomišljal podstaviti pód njo svoje imé (ZD 1957a: 31).

Z Miránom se je najbolje ujel v banalnih mnenjih.¹³¹ Njun odnos bi bilo morda najbolj pravilno opisati kot odnos med javnim in zasebnim Stritarjem, ne toliko med pesniškim in nepesniškim Stritarjem. Cimpermanu je 23. 9. 1873 pisal:

Kakor pravemu pesniku zлива se Vam terpljenje v pesmi, drugim na veselje. S tem je vse rečeno. Kaj porekó Vaši nasprotniki, katerih morate, kakor pošten mož, imeti lepo število, to dobro vém, kakor

130 Pesjakova je istega leta v LMS objavila pesem »Borisu Miránu«.

131 Njun odnos je večkrat nekonflikten, vendar je to zaznavno zgolj posredno, v krajših in vsebinsko nezanimivih izsekih. Glej npr. pismi iz 12. 9. 1871, 27. 5. 1870 (ZD 1957: 290, 319) in 8. 6. 1873 (ZD 1957a: 46).

mislim tudi Vi – očitali Vam bodo, in s tem bo vsa sodba pri kraji – da posnemate Heine-ja, kakor so B. Miranu očitali, da hodi za Preširnom. Upam, da Vas bode tó toliko motilo, kakor je B. Mirana (prav tam: 49).

Kakšno funkcijo je torej igral B. Mirán? Ta vrsta psevdonimizacije spada v repertoar »antiavtorskih gest«, ki sem jih obravnaval ob literarni zgodovini Geoffreya Turnovskega. Gre za samoodpovedovanje kot intrigo: alienacijo svoje s publiko neobremenjene ustvarjalne strani. Vendar ne zato, da bi jo skril, ampak zato, da bi jo izpostavil. Eksternalizacija Mirána je pomemben element avtorske kulture druge polovice 19. stoletja. Služi lahko kot lakmusov papir za prisotnost specifičnega avtorskega koncepta, ki lahko istočasno misli tako samoodpovedovalne kot samoljubne avtorske principe.

5.3.2 Nujnost umetniškega izražanja

Pogačnik je v analizi odlomkov iz Literarnih pogovorov, ki jih je uporabljal za prikaz Stritarjevega pogleda na umetnikovo poslanstvo, zapisal, da je stilistično zanimivo, da se ti odlomki »javljajo v imperativni obliki« (Pogačnik 1963: 61). Podobno ugotavljam tudi na ravni pisem, kjer se izpričanjem nujnosti umetniškega izražanja pridružujejo izjave o nenadzorljivosti njegovih učinkov. Tak primer je pismo Josipu Cimpermanu (15. 9. 1874):

Saj to je ravno posebno dar posvečenih mož, kar jih naj bolj loči od nas družih zemeljskih postopačev, da več dosežejo, nego name-ravajo; pri nas je ravno nasprotno. – Česar se dotaknejo, spreobrne se jim v suho zlató, drugi zé vsem svojim prizadevanjem zé vsemi svojimi ingredijencijami in esencijami koja skupaj spravijo kako »TraugottFeitel«-zlató. To je karakteristika genijalnih pisateljev, da več dajó, nego obljublajo, da več morejo, nego hočejo (ZD 1957a: 66).¹³²

Imperativno javljanje pesniškega talenta je 22. 5. 1874 izpovedal Cimpermanu, ki mu je v prejšnji pošiljki poslal pesmi svojega pokojnega brata:

Kaj čem reči o pesmih Vašega brata! Zdaj še le ko sem jih prebral, čutil sem posebno živo, kaj je izgubila naša dežela v njem. Iz vseh pesmij njegovih govori blag duh, povsod se kaže plemenito serce, njemu poezija nij bila igrača, on poje, kar mu veléva sercé, kar péti mora (prav tam: 60).

132 Stritar govori o Franu Levstiku.

5.3.3 Originalnost

Kot večina avtorjev, ki jih obravnavam v študiji, je Stritar pogostoma govoril o originalnosti. In podobno kot kritike, ki so letele nanj, je tudi on nasprotnikom odrekal pripoznanje izvirnosti njihove literature. Francu Šeguli je 15. 12. 1916, najverjetneje ob misli na pesniško zbirko Alojza Merharja (pod psevdonimom Silvin Sardenko) *Nebo žari*, takole pokritiziral takratno stanje slovenske poezije (ZD 1957a: 496):

Naše novodobne poezije sem dozdej še malo zavžil, vendar dovolj, da mi je znan njen duh in da me ne mika dalje seznanjati se z njo. Posnemanje, zgolj posnemanje! (prav tam: 232)

Josipu Cimpermanu je 18. 10. 1875, verjetno v odgovor na poizvedovanje o mnenju o Kodrovi *Slikarjevi ljubezni*, ki je izšla v *Zori* leta 1875, napisal (prav tam: 447):

Kodrovo povest sem prebral do konca, mož nij brez talenta, samo da se zdaj še malo preveč na druge naslanja (prav tam: 78).

V *Ljubljanskem zvonu* je leta 1897 izšel članek z naslovom Plagiatorstvo, v katerem je neznani avtor našteval motivne sorodnosti in vplive v svetovnem in slovenskem slovstvu. Omenil je tudi Stritarja, »ki je v *Triglavanu s Posavja* obsojal, kako so nekdanji pesniki prenašali tuje blago na naša tla in ga prodajali za svoje izvirno« (prav tam: 472):

A ravno Stritar, poudarjajoč in priporočujoč vedno in vedno izvirnost in upirajoč se posnemanju in prevajanju, je bil največji vzrok, da smo prešli iz enega ekstrema v drugi ter začeli povsod iztikati in vohati plagiate in literarne tatvine. In ta naša pretirana rahločutnost glede pisateljske izvirnosti, katero je bil kolikor toliko zakrivil in vzgojil Stritar, je ravno njemu rodila trpek sad (LZ 1897: 293).¹³³

Stritar se je pred temi obtožbami 5. 12. 1897 takole zagovarjal Pavlini Pajkovi:

Jaz sem menil, da ljudje že nimajo več kamenja zame; pa sem se motil. Priletel mi je še eden, najdebelejši. Očita se mi, kakor posnemam iz neke besede v prvem slovstvenem listu slovenskem – tatvina, literarna tatvina! Ta je pa res malo debela! To bi bil smrten udarec, ko bi me bil zadel, kakor me ni. Ali naj stopim na noge in pijem: »Jaz nisem kradel nikoli, ne posnemal vedoma, nikoli! Za

¹³³ Komentar se nanaša na Stritarjevega *Gospoda Mirodolskega*, neizvirnost katerega je istega leta v literarnem mesečniku *Dom in svet* slikovito izpostavil Viktor Bežek, ki je poročal, da je na slovenske dijake ogromen vtis napravil prevod Župnika *Wakefieldskega*, ker so v njem prepoznali Stritarjevo delo (ZD 1957a: 472).

kake podobnosti nisem jaz odgovoren. Jaz sem vedno poudarjal, da pisatelj bodi najprej izviren, če hoče imeti kaj veljave, in tako sem tudi ravnal sam. Vse moje pesmi so moje; vse doživljeno, vse nekaka očitna izpoved v olajšanje srca [...]. Moja 'estetika' ni ne Aristotelova, ne Lessingova, ne Vischerjeva ali ne vem še čigava, moja je vsa; sad mojega opazovanja in premišljevanja, sad mojega življenja. Vsi moji spisi so takorekoč posamezni kosi mojega bitja; v njih sem kazal svet, kakor so ga videle moje oči. Če ga te niso videle v pravi podobi, tolažim se z mislijo, da se drugim menda ne godi bolje« (ZD 1957a: 170).

Plagiatorstvo je seveda zanikal, in to tako, da je izpostavil, kako so vse njegove pesmi »doživljene«. Ta oznaka je prisotna že v pohvali Levčeve pesmi v pismu njenemu avtorju (14. 9. 1870). V tem pismu je Stritar kot nasprotje »doživljene« pesmi opredelil »izmišljeno«, kar naj bi bilo značilno za takratno (nekvalitetno) poezijo:

Poslana pesem ima, kakor vse Vaše pesmi, pa ta posebno – kri, življenje, serce; vidi se ji, in to je glavna stvar, da je rojena, ne storjena, da je doživljena, ne izmišljena, kakor je sicer pri nas navada (ZD 1957: 297).

Še ena povezava, ki se vzpostavlja v Stritarjevih pismih, je tista med »originalnostjo« in »čutenostjo«. Stritar je 13. 5. 1872 čestital Luizi Pesjak za uprizoritev predstave *Gorenjski slavček*, za katero je Pesjak napisala libreto. Uprizorjena je bila 27. 4., o uspehu predstave pa je 30. 4. poročal *Slovenski narod* (ZD 1957a: 423):

Gospa! bral sem in slišal s kakšnim navdušenjem je bilo sprejeto v gledišči Vaše zadnje delo! Veselilo me je, in čestitam Vam iz vsega serca. To je kratko, tudi ne preoriginalno, vem, vendar – čutenlo! (prav tam: 15)

Dokument, na podlagi katerega lahko natančneje definiramo originalnost, kot jo je razumel Stritar, je pismo Josipu Cimpermanu (27. 5. 1873). Cimperman je Stritarju v prejšnjem pismu pisal, da je odkril podobnosti med pesmijo *St. Senaus and the Lady* Thomasa Moora in Prešernovim *Sv. Senanom*. Cimperman je skoraj desetletje kasneje (1881) to ugotovitev predstavil tudi v razpravi v *Ljubljanskem zvonu*:¹³⁴

Gotovo se mi zdí tó, da je krasna Moorova pesem res vir Preširnove; vendar je predelana tako samostavno in mojstersko, da se še ne more

134 Leta 1881 je Cimperman v *Ljubljanskem zvonu* na neki način ponovil Stritarjev zagovor in hvalo Prešerna: »Vender, če ta pesen v glavnej misli ni popolnem i z v i r n a, to ne zmanjšuje nje ceno, niti ne dela kvare pesnikovem imenu, o čegaver izvirnej satirične stvarilnej moči imamo tehovitih dokazov na izbér. Vsak čitatelj uvidi skoro, kakó je Preširen izlasti punctum saliens svoje pesni takó zasukal, da je menj razžaljiv in bolj estetičen, nego li v mátiči; tudi si je izbral namesto dijaloga gladko pripóvedno obliko« (Cimperman 1881: 312).

imenovati posnemanje. The Lady je podala našemu pesniku samo motiv, vse drugo je njegovo. Take prikazni se nahajajo povsod, pri največjih, najoriginalnejših pesnikih, omenjam tu samo Goetheja. Po moji misli ne izgubi Preširen čisto nič, ako se ta stvar primerno pribli. Dobro pa bi bilo, ako bi se angleška pesem lepo poslovenila, ter se slovensko primerjala. Dejal sem, da Preširen pri tem nič ne izgubi – ne samo to – celo na čast mu je, kako mojstersko je ta motiv porabil, ter vstvaril poleg lepe angleške, lepo, samostavno slovensko balado. Pri tej priložnosti bi se smelo tudi omeniti, kako nesramno sicer naši narodni poetastri zlasti starejše dobe po sveti kradejo, ter slabe prestave nemških pesnij izdajajo za svoje blágo (prav tam: 43).

Stritar je v tem pismu zagovor Prešernove originalnosti postavil ob obsodbo »narodnih poetastrov«, ki »slabe prestave nemških pesnij izdajajo za svoje blágo«. Stritarjeva konceptualizacija originalnosti spominja na Trdinovo (in Aškerčevo) razumevanje originalnosti kot nacionalne valute, modernega literarnega pojma, ki je neločljivo povezan z nacionalizmom, oz. modernoavtorskega toposa, ki je napolnjen z nacionalno vsebino. Označka originalnosti je temu ustrezno uporabljena kot sredstvo zagovora specifičnosti slovenske literature:

Za glavni znak svobode velja zdaj žaljenje celega duhovskega *stanu* in katol. cerkve, psovanje in napadanje na farje, farško vladohlepe, klerikalce, klerikalno stanovsko politiko in druge take bedarije in grdobije, ki še te slave nimajo, da bi bile originalne, kajti pritekajo v Slovenijo iz okuženih mlakuž švabske žurnalistike (ZD 1959: 48).

5.3.4 Eksplicitna podreditev ustvarjalnih moči nacionalnemu boju

Stritar je večkrat izjavil, da piše za slovenski narod, ne zase, vendar je na nekaj mestih v pismih takšno stališče tudi dodatno poglobil, mu dodal nov kontekst, ki takšne na videz predmoderne avtorske geste pomirja z njegovimi larpurlatističnimi tendencami. Dne 13. 8. 1883 je Franu Levcu pisal:

Ali meni je hudo, ako vidim, da sé svojim pisanjem ne ustrezam in ne ugajam občinstvu, za katero vendar le pišem, ne zase (ZD 1957: 118).

Podobno se je izrekel istemu naslovniku 17. 4. 1885:

Tisto Vam pa pravim, da nikoli nobeden zaslužek me ni tako veselil, kakor bi me tisti, ki bi mi ga pridobile moje ljube ubožice pesmi! Prav ponašal bi se z njim, ne tolikanj ker je meni v čast, nego *slovenskemu narodu!* (ZD 1957a: 135)

V poznejšem obdobju na to temo naletimo predvsem v pismih Francu Šeguli. Takšni sta pismi z dne 21.10. 1913 in 24. 2. 1914:

V vsem svojem delovanju na slovstvenem ali tudi političnem polju me je vodilo čisto rodoljubje (ZD 1957a: 213).

Meni ni in ni bilo nikoli za slavo, še manj pa za lastni prid in dobiček. Ko bi bil hotel svoj trud in svoje duševne moči porabljeni sebi v prid in korist, ne bi šel, to smem pač reči brez domišljavosti, kot skromen gimnazijski profesorče v pokoj (prav tam: 220).

Za kontekstualizacijo eksplicitnega samoodpovedovanja pa je zelo povedno pismo Franu Levcu (9. 12. 1885):

Res je, da sem bil po vsem tem sklenil, pustiti ne samo »Zvon« nego tudi vse svoje pisateljevanje, prepričan, da so se vsi rojaki moji zarotili proti meni, da ne marajo in nočejo mojih spisov. vendar sem se s časom premislil. Zdelo se mi je namreč, da to ne bi bilo nič kaj junaško; hotel sem izpolnjevati svojo narodno dolžnost tudi *proti* volji narodovi. In tako sem sklenil izdajati neke »zwanglose hefte«, kakor pravi Nemec. Knjižice po 2–3 pole z vsakovrstno vsebino; politične, socialne in leposlovne reči, tudi pesmi...itd. [...] Tako človek lahko govori, kakor in kar se mu ljubi, brez ozira na tega ali onega – na to ali ono razmero (prav tam: 140).

V tem pismu je Stritar kljub (morda res hlinjeni) ugotovitvi, da ga rojaki ne marajo in nočejo brati njegovih spisov, sklenil, da bo svojo dolžnost slovenskemu narodu izpolnjeval tudi *proti* njegovi volji. S tem je poklicanost k boju za emancipacijo slovenstva, ki je intuitivno dojeta kot izraz samoodpovedi, učinkovito povezal z junaško, samohodno in avtonomno pozo, ki je intuitivno dojeta kot samoljubna.

6 ANTON AŠKERC

6.1 Marja Boršnik o Aškercu umetniku in Aškercu pridigarju

Marja Boršnik je svojo prvo monografijo (1939) napisala o Antonu Aškercu in mu ostala zvesta vso dobo svojega raziskovanja. Uredila je prva dva dela Aškerčevih zbranih del, pesnik pa je tudi v središču njene zadnje monografije v seriji *Znameniti Slovenci* (1981), ki je bila objavljena leto pred njeno smrtjo. Rdeča nit preučevanja življenja in dela Antona Aškerca, ki ga je opravila Boršnik, je poudarjanje njegove dvojne vloge v razvoju slovenske literature. Aškerc je v kontekstu 80. let 19. stoletja prikazan kot glavni borec za umetniško svobodo (Aškerc umetnik), čigar pozitiven vpliv je bil pripoznan tudi med sodobniki. V tem obdobju je razumljen kot »pravi« umetnik, kar na ravni literarnozgodovinskih interpretacij vključuje tudi mnoge implicitne predpostavke o modernosti njegovega avtorstva.

Kar se tiče njegove inkarnacije na skrajnem koncu 19. in v začetku 20. stoletja (Aškerc pridigar), pa se literarnozgodovinsko vrednotenje Aškerčevega dela in osebnosti preveša v jedko obsodbo zaviranja napredka slovenske literature, v izrazito nenaklonjeno oceno, ki temelji na karakterizaciji tega (bivšega) umetnika kot popreproščenega, neumetniškega in nazadnjaškega zagrenjenca, oholega pedantneža, ki ni hotel oz. mogel stopiti v korak s časom. Tovrstno interpretacijo tranzicije, ki nas zlahka spomni tudi na literarnozgodovinsko (pre)vrednotenje Josipa Stritarja, je prav v oceni monografije Marje Boršnik (1939) posrečeno povzel Anton Vratuša, ko je zapisal, da je bil Aškerc »do svoje prve zbirke [...] predvsem pesnik, kasneje pesnik in borec, nato pa samo trmoglavni borec, ki ni več pesnik, pa hoče prav zato biti pesnik« (Vratuša 1939: 546).¹³⁵

Kot uvod v analizo Aškerčeve korespondence podrobno analiziram način, kako je Marja Boršnik v svojih študijah prikazala tranzicijo Antona Aškerca od pogumnega borca (umetnika) proti »suženjski dogmatični statiki« (Boršnik 1957: 7) slovenske literature do njenega glavnega zlobca (pridigarja), zagovornika »dostojne družbe« v škodo prave umetniškosti in presamozavestnega rablja modernističnega »sifilitičnega sanjarjenja« (prav

¹³⁵ Glej poglavje o Josipu Stritarju.

tam: 124). Kažem, kako je z vidika orisa razvoja avtorske kulture druge polovice 19. stoletja interpretacija druge Aškerčeve inkarnacije kot pridigar-skega zaviralca literarnega razvoja anahronistična, saj v to obdobje vpisuje pomisleke, ki temeljijo na teleološkem gledanju, pogojenem z vednostjo o kasnejšem razvoju moderne.

Besednjak takšnih interpretacij implicitno postavlja teze o naravi avtorstva v drugi polovici 19. stoletja, za katere se zdi, da v skladu s predsodki, obravnavanimi v študiji, zamegljujejo pogled na specifičnost diskurza o literarni umetnosti, posebej pa o avtorstvu v tem obdobju. Aškerca je Boršnik sposobna prikazati samo na dva načina: bodisi kot legitimnega (modernega) literarnega avtorja, ki je presegel okvire utilitarističnih pritiskov nacionalnega boja, bodisi kot avtorja, ki se ni uspel dvigniti nad takšno nacionalistično-moralistično klimo, ki še ni bil »moderen« ne v smislu slovenske moderne ne v smislu modernega avtorskega koncepta.

Podrobnejša analiza razprav Marje Boršnik je zame smiselna tudi zato, ker prinaša temeljit pregled Cankarjeve vloge tako v Aškerčevem literarnem razvoju in v korespondenčnem življenju kot v širšem kontekstu slovenskega literarnega sistema druge polovice 19. stoletja, sploh kar se tiče njegovih pisem, ki jih v monografiji ne obravnavam. Čeprav je Boršnik pogosto spretno uporabljala Aškerčevo korespondenco, je zame, ki to korespondenco na novo obravnavam kasneje, zanimiva njena obravnava publicističnega gradiva, ki pisemskim izjavam daje pomemben kontekst, saj ta v moji raziskavi zaradi narave gradiva umanjka.

6.1.1 Aškerc kot »pravi« umetnik druge polovice 19. stoletja

Aškerčeva prva inkarnacija je v več tekstih Marje Boršnik opisana izrazito pozitivno: »[o]samljeni pesnik« naj bi se »dvignil nad ozko okolje ter si pridobil moderno izobrazbo in miselnost, ki je razen redkih izjem, živečih večinoma zunaj domovine, zdaleč presegala njegovo generacijo«.¹³⁶ Poudarjen je Aškerčev boj z mahničevskim dogmatizmom, iz katerega je zmagovito izšel kot najpomembnejša figura slovenske literature svojega časa. Vodila naj bi ga »naravnost fanatična žeja po spoznanju«, ki mu je pomagala, da se je distanciral od slovenske hlapčevske tradicije. Izkazoval naj bi »edinstven pogum«, da se je iz oportunistične »mlačnosti in strahopetnosti povzpел od kmečkotradicionalne miselnosti svojega poklica na višino najdoslednejših meščanskodemokratskih pogledov in dejanj«. Vsako izmed

¹³⁶ Posebej v uvodni študiji v *Aškerčev zbornik* (1957), ki ga je uredil še en pomemben raziskovalec Aškerca, urednik 9. knjige zbranih del Vlado Novak.

njegovih dejanj naj bi »naravnost legendarno trgalo vezi, s katerimi smo bili Slovenci prikovani na suženjsko dogmatično statiko« (Boršnik 1957: 7). Posebej jasno je Aškerčev pozitiven vpliv pripoznan v kontekstu 80. let 19. stoletja, ko je v pripravljenosti »sebe in svoje delo do zadnjega predati našemu kulturnemu razvoju« poleg mahničevske statike začel razdirati tudi okrnele strukture stritarjevske in gregorčičevske sentimentalnosti, impotentne elegike ter mehke spravljivosti, namesto tega pa došel do »individualnega realističnega izraza«. Boršnik je njegovo delovanje označila celo za »tolikšno prelomnico v našem duhovnem življenju, da lahko šele od tu naprej govorimo o razvoju našega modernega človeka« (prav tam: 8–11).

Aškerčev prispevek k razvoju slovenske literature je artikuliran s pomočjo zanimivih metafor. Pesnik naj bi presegel statiko in okostenelost svojega okolja ter vanj vnesel igrivost in gibanje. Zanimive so predvsem zato, ker podobno metaforiko srečamo kasneje v isti monografiji, kjer je Boršnik opisovala razliko med Cankarjevo, Župančičevo in Aškerčevo (že pridigarsko) muzo:

Kako okorna, nerodna in trda je Aškerčeva trezna muza ob razposajeni Cankarjevi, šegavi Zupančičevi! S kakšno lahkotnostjo in prožnostjo sipljeta ta dva iz neizčrpnega vira, Aškerc pa s takšnim trdom koplje na dan (Boršnik 1981: 103).

Boršnik je zgodnje indice Aškerčeve umetniške inkarnacije v literarnem življenju druge polovice 19. stoletja prikazala tudi s premestitvijo izvora ustvarjalne energije iz nadindividualnega vira (Boga) v Aškerca samega.¹³⁷

Značilno je, da je versko pesem *Sonet*, objavljeno 1881 v rokopisnem listu mariborskih bogoslovcev Lipici, že leto nato v Ljubljanskem zvonu pod naslovom *Večna luč* občutno spremenil: medtem ko prvotno veruje, da ima večna luč, ta sveti plamen ljubezni, ki sije v srcu, svoj dom nad zvezdami, naslednje leto izpoveduje, da je on sam božji hram, ki mu luč na svetem oltarju – v srcu ne ugasne. Te luči ne doživlja več zunaj človeka – najvišja vrednota mu postaja človek sam (prav tam: 20).

Čeprav je Boršnik na vsakem koraku zanosni narativ o Aškerčevi progresivni osvoboditeljski nalogi vztrajno prekinjala s pretečimi znaki njegove kasnejše pridigarske inkarnacije, publicistični viri, ki jih je izbrala,

137 Za razvoj moderne percepcije originalnosti je značilno, da se je s pojavom t. i. »organicističnih« idej mesto, od koder prihaja *impetus* navdih, premaknilo iz zunanosti v notranjost. Navdih, ki je v predromantičnem času do ustvarjalca prispel v obliki sanj, demonske obsedenosti, božje intervencije ipd., je na prehodu iz 18. v 19. stoletje običajno postal odsev umetniku lastnih kvalit, prirojenih talentov, osebne zgodovine itd. (Meltzer 1994: 12–14)

dobro orisujejo nesporen umetniški status, ki so ga Aškercu v tem obdobju pripisovali rojaki. Ta status je tako pri Aškercu kot pri njih izražen z izrazito modernim literarnoestetskimi besednjakom.

Tok publicistike, vezane na Aškerca, so usmerjale predvsem kritike Antona Mahniča, ki je aprila leta 1890 v *Rimskem katoliku* takole napadel *Balade in romance*:

Junaki Aškerčevih romanc in balad so preštevnik, morilci, tatje, krvočolniki [...], kar je negacija, kar se studi nepokvarjenem čutu, to je predmet poezije Aškerčeve. Tako poezijo imenujemo mi ne realizem, najmanj pa zdravi realizem, ampak nihilizem [...]. Blato se zakrije se zemljo ali listjem, da ne smrdi (prav tam: 47).

Zame je pomemben Kersnikov odgovor (v *Ljubljanskem zvonu*) na Mahničevo kritiko:

Nobeden poet ni šel prej, nego je začel peti in lepó peti, na visoko šolo učiti se, kaj je lepó. Kjer kraljuje lepota, je zidar in lastnik velike stavbe umetnik in pred vhodom se ne vpraša, kakšne vere je. Aškerčeva moč je »v njega izredni, v Slovencih do sedaj nedoseženi plastiki in v zdravem realizmu« (prav tam: 47).

Razvojna os slovenske literature, v kateri glavne preskoke predstavlja jo preseganje stritarjevske in gregorčičevske elegike na račun zdravega realizma, kasneje pa preseganje takšnega (»klasičnega«) realizma na račun »dveh kril« naše moderne literature, dekadence in simbolizma, je z vidika metamorfoz avtorske kulture, kot jo razumem v pričujoči monografiji, drugotna (Slodnjak 1963: 12). Če se osredotočamo na oris avtorske kulture v drugi polovici 19. stoletja, se kot pomembnejše prijavlja Kersnikovo poudarjanje nenaučljivosti pesniških sposobnosti in umetnikovega absolutnega »lastništva« nad svojim delom. Primarno me torej zanima, zakaj in pod kakšnimi pogoji je Kersnik kot argumentativno orodje lahko povsem samoumevno uporabil moderne avtorske topose, in to ne glede na to, kaj in koga je zagovarjal, in ne glede na to, da je bil predmet njegove apologije z vidika kasnejše literarnozgodovinske interpretacije implicitno označen kot nepravi, tj. nemoderni umetnik, ki ga je omejevala – v primeru Aškerca v tem obdobju tudi že uspešno omejila – narodnoprrebudna ideologija.

Ravno zato je z vidika zgodovine avtorstva potencialno problematičen oris druge Aškerčeve inkarnacije. Preseganje klasičnega realizma na račun dekadence in simbolizma poudarja do te mere, da Aškerčevo domoljubno podjetje, ki je bilo nekoč evidentno intimno povezano z modernimi avtorskiimi postopki, (retroaktivno) prikazuje kot moderni umetniškosti nasprotno

pozo. Rečeno drugače, temeljna razlika med zgodnjim (umetniškim) in poznim (pridigarskim) Aškercem se v literarnozgodovinski obdelavi javlja kot razlika med nacionalnim in avtentično umetniškim, ki je niti zgodnji niti pozni Aškerc, pa tudi njuni okolji niso mogli dojemati kot ločeni sferi.

6.1.2 Aškerc kot pridigarski pedantnež na prelomu stoletja

Za razliko od 70. in 80. let, ko je bil Aškerc sposoben, tako Boršnik, »zajemati 'srž globočine svoje čuteče duše in svoje očiščene individualnosti, iz svojega 'jaz-a' in iz realnega življenja'«, se je po soočenju z moderno, o katerem lahko beremo predvsem v dokumentih o sporu s Cankarjem, v percepciji slovenske literarne zgodovine prevesil v literarnega ustvarjalca, ki sta mu »slučajna predmetnost in anekdotičnost« čedalje bolj »zatemnila jedro stvari« (Boršnik 1957: 11). Ne pravim, da so ugotovitve o upadanju Aškerčeve pesniške oz. ustvarjalne moči neutemeljene, poudarjam pa, da se je vloga narodnoprerebne ideologije v njegovem estetskem profilu, ki je bila v okviru prejšnje inkarnacije pripoznana kot neločljiva od modernih avtorskih elementov, retroaktivno spremenila v oviralni element pristnega, tj. tudi modernega umetniškega izraza, tudi v kontekstih, kjer lahko dokažemo, da to še ni moglo držati.

Na probleme takšne dihotomne percepcije Aškerca bodisi kot umetnika, ki je znal ujeti in umetniško podati utrinke svoje »očiščene individualnosti«, bodisi kot nekoga, ki se je v »bolestni« ambicioznosti in s pretiranim osredotočenjem na vnani svet in politični boj izneveril literarni umetnosti, je opozoril že Anton Slodnjak:

Prva knjiga [*Balade in romance*] našega epika ima v literarni zgodovini in v zavesti našega človeka, kolikor pozna domače pesništvo in mara zanj, častno mesto in dobro ime. Navzlic temu ne moremo trditi, da smo jo že ocenili kot umetnostno in družbeno dejanje določene literarne osebnosti v določenem času. Še vedno namreč rajši ponavljamo vtise nekdanjih bralcev in kritikov ter domneve in ugotovitve liter. zgodovinarjev, kakor da bi poskušali sami spoznati, za čim je Aškerc stremel s pesmimi te zbirke in kaj je z njimi res uresničil. Slišijo pa se med nami celo trdi in neprijazni glasovi – daljni odmev nekdanjih bojnih klicev moderne – ki odrekajo Aškerčevemu delu, torej tudi naši knjigi [*Balade in romance*], značaj in veljavo *umetniškega dejanja* [poudaril B. K.] ter ga potiskajo v vrsto literarno-družbenih dokumentov (Slodnjak 1957: 13).

Interpretaciji Marje Boršnik ne oporekam v celoti, pač pa zgolj tam, kjer se implicitno dotika vprašanja avtorstva in namiguje, da se je Aškercu

in sodobnikom, še vedno potopljenim v literarnoestetski in družbeni kontekst druge polovice 19. stoletja na Slovenskem, sinteza med domoljubnim in izčiščeno estetskim zdela nemogoča ali nenavadna. Sploh preden sta se glede tega kakorkoli eksplicitno izrekla Cankar ali Župančič.

Ključnih letnic, ki naj bi pričale o Aškerčevi transformaciji iz umetniške v pridigarsko vlogo, je več in Boršnik je praktično za vsako leto zadnjega desetletja 19. stoletja navedla dobre dokaze za Aškerčev dokončen umetniški propad in osebni razkroj. Med temi letnicami pa je nekaj izredno pomembnih razlik. Posebej povedna je obravnava dogodkov leta 1897. Pred tem letom je bila vzpostavitev Aškerčeve pridigarske, za razvoj slovenske literature oviralne vloge orisana precej dvoumno. Po eni strani izpričujejo viri in celo nekatere interpretacije (s strani Boršnik) teh virov stanje literarnega sistema, ki še ni dovzetno za to, da bi predstavniki vzpostavljajoče se moderne Aškercu na račun njegovih »pridigarskih« vložkov odvzemali umetniški status, po drugi strani pa je nekatere izmed teh virov interpretirala tako, da je v njih vnesla antagonizme, ki so vzniknili šele kasneje, na skrajnem koncu 19. in v začetku 20. stoletja, tj. po 1897. Čeprav se zdi razlika nekaj let nepomembna, dobro priča o splošni tendenci slovenske literarne zgodovine, da si drugo polovico 19. stoletja razlaga s pomočjo antagonizmov, ki jih to obdobje še ni mislilo.

Za kulturno vzdušje, v katerem je izšla Aškerčeva druga zbirka *Lirske in epske poezije* (1896), je Boršnik npr. ugotavljala, da je pesnika sodobna kritika »sprejela ali zavrnila [...] kot ideologa, ne pa kot umetnika«, in takoj za tem dodala, da je zbirko sicer z velikim navdušenjem sprejela napredna mladina, posebej tista, ki se je zbirala v Gradcu okrog Žmavca in na Dunaju okrog Govekarja, ter da sta se novostrojarjem, ki jih je okrog sebe zbral slednji, navdušeno pridružila tudi Župančič in Cankar (Boršnik 1981: 85). Oris odločilnega leta 1897 je Boršnik začela z afirmacijo Aškerčeve pozitivne vloge:

Takšnega odločnega nastopa za umetniško svobodo slovenska javnost še ni doživela. Gnev proti zaslužnjevanju umetnosti, ki se je desetletja nabiral v naših največjih duhovih, je planil na dan (prav tam: 102).

Nadaljevala je s komentarjem, da »je bil Cankar [v tem času] menda še navdušen za Aškerca«, nato pa se je ob analizi njegovega pisma Govekarju iz januarja istega leta poslužila interpretativne geste, ki močno spominja na Paternujevo interpretacijo Trdinove sodbe o Koseskem.¹³⁸ Cankar je Govekarju pisal:

¹³⁸ Glej poglavje o Janezu Trdini.

Moderna sta zdaj v nas samo Aškerc in Kette, katerima se mislim pridružiti jaz v vsi ponižnosti, kadar pošljem v Zvon Dunajske večere (prav tam: 103).

Ker naj bi Cankar »že čutil tudi odpor do Aškerčeve poezije same« in naj bi *Dunajski večeri* »odbijali ne samo Ketteja in Aškerca, marveč z Bežkom vred bržkone ves Zvonov krog«, je treba »njegovo [...] izjavo o Aškerčevi in Kettejevi 'modernosti' vzeti ironično« (prav tam: 103).

Kar se tiče pisem iz leta 1897, antagonizem vsaj z Aškerčeve strani gotovo še ni dosegel pomenljivih razsežnosti, saj je ta Franu Govekarju 13. 5. 1897 pisal:

Cankarjevi 'Dunajski večeri' so krasni. Mogoče pa je, da sem jaz tisto pesem, ob kateri se spotikate, prezrl [...]. V obče pa je ta *cyklus* skoz in skoz poetičen. To je topla kri, ki veje po teh verzih (ZD 1999: 30).

Povedna je tudi interpretacija Cankarjevega pisma Aškercu istega meseca (maja) istega leta (1897):

V Vašem cenjenem listu me je zelo iznenadil izraz »červavno se bližajo dekadenci«. In morda ste se celo Vi nehoté navzeli tega, [da] sodijo dekadenco po njenih najslabših, najekstremnejših proizvodih« (Boršnik 1981: 104).

Cankarjev »celo Vi« je literarna zgodovinarka interpretirala kot rezultat tega, da se Cankar »še ni zavedel, da ne sodi v isto smer kot Aškerc« (prav tam: 104). Ravno ta odsotnost »zavedanja« po mojem mnenju podira koherenco literarnozgodovinskega narativa, ki ga gradi Boršnik in ga lahko povzamemo takole:

- teza, da je v letih 1896 in 1897 »pesnika sodobna kritika sprejela ali zavrnila [...] kot ideologa, ne pa kot umetnika«;
- teza o ironičnosti Cankarjeve naklonjene drže do Aškerca in Ketteja in Aškerčevega prezira do Cankarja, predvsem do *Dunajskih večerov* (prav tam: 85).

Obe tezi sta po mojem mnenju rezultat teleološke tendence slovenske literarne zgodovine, lucidno ubesedene v Slodnjakovem komentarju o »daljnem odmevu bojnih klicev moderne«. Ti glasovi so preneseni v kontekst, kjer nacionalni ideolog in (moderno koncipiran) umetnik še nista medsebojno izključujoči se figuri, česar se v tistem okolju nista zavedala

niti Cankar niti Aškerc. Cankarjeva neodločnost ali domnevna poznost pri eksplcitnejšem odrekanju avtentično umetniške vloge Aškercu ni odraz politične previdnosti ali dobre umeščenosti Aškerca v strukture, ki so od njegovih literarnih sodobnikov zahtevale določeno mero medgeneracijskega spoštovanja, ampak jasen odraz avtorske kulture tistega časa.

Paradoksalno lahko stik Cankarja in Aškerca razumemo prav skozi besednjak modernega avtorstva, kar je, spet glede dogodkov v letu 1897, na več točkah storila tudi Boršnik. To je razvidno iz opisa Aškerčevega spoštovanja Cankarja. Prvi je namreč, ker je »umetnost doživiljal neposredno«, ignoriral Bežkove pomisleke glede moralnosti Cankarjevih literarnih proizvodov:

Čeprav je bilo Aškerčevo pojmovanje življenja veliko sorodnejše Bežkovemu kot pa tedanjemu Cankarjevemu, ga Bežkovo mnenje ni moglo omajati, da bi ne cenil Cankarjevega talenta. Umetnost je doživiljal neposredno, zato ga je zgrabila tudi takrat, ko mu je bila ubistvu tuja. Šele pozneje je utegnil razmišljati o njenih učinkih. Nasprotno pa je Bežek že od prvega začetka presojal umetnino predvsem s pedagoškega stališča [...]. V tem času, ko se tudi »modernist« Govekar nad Cankarjevo pesmijo spotika, je duhovnik Aškerc Cankarjevo »nemoralnost« ob umetnostnem uživanju sprva povsem prezrl, medtem ko se je kasneje le rahlo navzel Govekarjeve sugestije (prav tam: 104).

Ta stik med Cankarjem in Aškercem, obenem pa tudi stik med nacionalnim bojem in pravico do statusa »pravega« umetnika, se je prvič bolj evidentno razdril šele v Cankarjevih pismih Aškercu in Govekarju iz leta 1900, v katerih je Aškercu prvič eksplcitno odvzeta umetniškost. Vendar intuitivne poznosti takšne geste ne gre pripisovati zgolj Cankarjevi dolžnosti, da ščiti Aškerčev pesniški sloves, temveč širše zastavljeni vztrajnosti specifične konfiguracije avtorske kulture druge polovice 19. stoletja, ki je moderne avtorske topose še lahko intimno povezovala z nacionalizmom.

Trditev o ironičnosti Cankarjeve izjave (o modernosti Aškerca in Ketteja) je preveč absolutna, saj tudi Cankar – preden je leta 1898 dokončno razpadla skupina okrog *Mladosti* in preden so se simpatizerji simbolizma prvič predstavili v *Ljubljanskem zvonu* ali preden se je 14. septembra tega leta pojavilo napadalno pismo v *Slovenki* – ni mogel uiti aksiomom avtorske kulture druge polovice 19. stoletja.

S tega vidika so zavajajoče tudi izjave: »Aškerc pridigar, moralist se neprestano bori z umetnikom«; »Duhovnik je zmagal nad umetnikom«; v kolikor veljajo za obdobje pred 1898 oz. kadar sploh veljajo za Aškerca samega, ne za (kasnejšo) percepcijo njegovih kritikov (prav tam: 121, 137). Takšen opis boja oz. govor o boju je smiselno zgolj onkraj druge polovice 19.

stoletja, ko se je umetnik izraziteje ločil od narodnoprebudnega angažmaja. Razkorak med drugo polovico 19. stoletja in začetkom 20. stoletja z vidika avtorstva torej ne pomeni toliko premestitve iz predmodernega v moderno avtorstvo oz. iz samoodpovedovalne in samopožrtvovalne pedagoškosti v herojsko izčiščeno estetskost, temveč prilastitev oz. podedovanje pravice do evokacije (enakih) modernih avtorskih postopkov v literarnih bojih s strani drugih struj, gibanj in posameznikov.

6.2 Korespondenčno življenje

Anton Aškerc je bil zelo plodovit pisec pisem. Skupno je bilo objavljenih 683 pisem 89 naslovnikom, od tega 339 pisem 26 naslovnikom v 8. knjigi in 344 pisem 63 naslovnikom v 9. knjigi zbranih del. Za izbor 9. knjige so značilne krajše serije pisem. V 8. knjigi sta posebej dolgi korespondenci s Franom Levcem (93 pisem) in Pavlom Turnerjem (64 pisem), v 9. knjigi pa več kot 20 pisem vsebujejo zgolj 4 korespondence: s Franom Vidicem (21), z Ivanom Prijateljem (22), Alfredom Jensenom (24) in s Adolfom Černým (27). Iz obeh izborov so bile izpuščene voščilnice in razglednice, pa tudi nekaj daljših korespondenc, iz katerih se ni ohranilo kaj »objave vrednega« (M. Delak, P. Miklavc, J. Rotner, J. Smodej, A. V. Suvorov, P. Žmitek idr.).¹³⁹ Obstajalo je tudi več korespondenc, ki naj bi se ohranile pri raznih zasebnikih, a jih uredniku Vladu Novaku ni uspelo najti in so najverjetneje dokončno izgubljene (A. Bezenšek, V. Jelovšek, L. Pintar, K. Slanc, J. Stritar, A. Trstenjak idr.) (ZD 1999: 329).

Poseben dodatek zbirkam Aškerčevih pisem, ki ga ne najdemo v zbranih delih nobenega drugega slovenskega literata, je esej z naslovom Aškerčeva lastna podoba v pisemskih sporočilih. Zanimivo je, da tudi ta nekajstranski oris Aškerčevega »avtoportreta« temelji na prikazu tranzicije med Aškercem umetnikom in Aškercem pridigarjem, ki je v tem sestavku definirana kot sprememba v »značilnostih pesnikovega značaja, ki niha med mladostno skromnostjo in poznejšo samozavestjo, v določenih primerih celo oholostjo«. Oholost je torej značilna za Aškerca pridigarja, saj se njegova prislovična pretirana samozavest »skorajda neločljivo veže z njegovo preobčutljivostjo« (prav tam: 488–92).¹⁴⁰

V monografiji povzemam shemo Aškerčevih petih ustvarjalnih obdobj, kot jo je določila Marja Boršnik, saj bo pomagala pri mapiranju avtor-

139 Ker je moje gradivsko obzorje tudi brez teh pisem precej široko, jih nisem posebej obravnaval.

140 Svojevrsten paradoks je, da je tista Aškerčeva inkarnacija (Aškerc umetnik), ki je sicer povezana z modernim avtorskim konceptom, ta pa asociiran z individualizmom, kdaj pa celo s sebičnostjo, tu povezana s skromnostjo, mladostno negotovostjo itd.

jevega korespondenčnega življenja. Čeprav je v literarni zgodovini dolgo veljalo prepričanje, da je Aškerc svojo ustvarjalno pot začel šele leta 1880, je Boršnik (1981) poudarila, da lahko njegove prve literarne poskuse razvrstimo v tri obdobja (1856–1863, 1863–1870, 1870–1877), ki pa jih je umestila izven petdelne sheme, ki jo bom predstavil v nadaljevanju. Med te zgodnje poskuse spadajo npr. psevdonimne objave v Stritarjevem *Zvonu* in Jeranovi *Zgodnji Danici*. Slednje so bile kot Aškerčeve identificirane šele v poznih 70. letih 20. stoletja. Ustvarjalna obdobja si sicer sledijo takole: prvo (1877–1884), drugo (1884–1891), tretje (1891–1898), četrto (1898–1905) in peto (1905–1912). Pisma pred letom 1877 niso ohranjena, kar pomeni, da se Aškerčevo korespondenčno življenje dobro ujema s shemo Marje Boršnik. V nadaljevanju posebej opozarjam na tiste korespondence, ki jih navajam v razdelku o analizi gradiva.

Prvo obdobje (1877–1884) je zaznamoval Aškerčev vstop v duhovniški stan takoj po opravljeni maturi leta 1877. Ta odločitev je pripravila oder za večino drame njegovega življenja. Boršnik je zapisala, da je »tesno spojen z duhovništvom, a hkrati v osnovnem nasprotju z njim« v njem rasel umetnik (Boršnik 1981: 16). V prvi del tega obdobja spadata korespondenci s teto Ajtko, mlajšo sestro Aškerčevega očeta, in Lovrom Požarjem, njegovim najljubšim sošolcem s celjske gimnazije. Aškerc je pisemsko bolj aktiven postal šele na sredini tega obdobja, leta 1881. Pomenljivo je, da je istega leta začel izhajati *Ljubljanski zvon*, v katerem je Aškerc hitro našel oporišče in v njegovem objemu vodil svoj upor pod emblemom umetniške svobode. Ta obuditev korespondenčne aktivnosti sovпада z zgodbo Janeza Trdine, opazimo pa jo lahko tudi pri mnogih drugih literarnih avtorjih, kar priča o pomembnosti te revije za razvoj slovenskega literarnega sistema. Tega leta se je začela najdaljša Aškerčeva korespondenca z urednikom LZ Franom Levcem, ki je trajala vse do leta 1901. V to obdobje spada tudi sicer kratka korespondenca s še enim urednikom, Jakobom Sketom, ki je prevzel urednikovanje celovškega *Kresa*. Zame je pomembna tudi korespondenca z Vatroslavom Holzem (21 pisem), ki se je začela 1883, trajala do 1911 in jo je ta leta 1912, takoj po Aškerčevi smrti, opremljeno s komentarji objavil v *Slovanu*.

Premik v *drugo ustvarjalno obdobje* (1884–1891) je Boršnik razumela kot prvi izrazitejši »pesniški protest proti osebni vezanosti«, ki se je naslednjih sedem let stopnjeval »v obrambi osebne in nacionalne svobode«. V tem obdobju je Aškerc začel v *Zvonu* objavljati erotične pesmi in prvič naj bi javno izpovedal – v *Najlepši pesmi* in *Tujem pevcu* (1884) – da ga duhovniški poklic ovira pri umetniški izpovedi (prav tam: 23).

Tudi *tretje ustvarjalno obdobje* (1891–1898) je Aškerc preživel v vztrajnem svobodomiselnem boju zoper utesnjujoče dogmatizme, posledica česar je bila serija kazenskih premestitev v nove kaplanije (Vitanje, Rimske Toplice, Mozirje in Škale v Velenju). V tem obdobju se je začela in končala razmeroma kratka (5 pisem) korespondenca s Franico Vovkovo (Vido Jerajevo), v to obdobje spada tudi večinski del (15 pisem) korespondence s Franom Govekarjem, od katere zgolj eno pismo sega v četrto obdobje (iz 1899). Leta 1898 sta se, vsaka s po dvema pismoma, pričeli korespondenci s Franom Vidicem (21 pisem) in Mihaelom Vambergerjem (8 pisem). Prva je trajala do leta 1902, druga pa do leta 1909.

Četrto ustvarjalno obdobje (1898–1905) označuje velik prelom, odločilno zaznamovan z vznikom novih literarnih smeri, posebej »Govekarjevega naturalizma« in »Cankarjeve dekadence«. Ta čas lahko povsem samozavestno označimo za konec druge polovice 19. stoletja, in to ne samo v smislu razpada »trdnosti in dognanosti klasičnega realizma«, ampak tudi v smislu razpada posebne avtorske kulture. Povezanost narodne prebuje s pravico do evokacije modernih avtorskih postopkov ni bila več aktualna in ta pravica je dejansko prešla v domeno novih literarnih generacij. V teh letih se je Aškerc – onkraj teleoloških (retroaktivnih) predstavljaj, ki jih komentiram v prejšnjih poglavjih – dejansko začel obnašati paranoično in defenzivno, posledično pa je oviral literarni razvoj, ki je prihajal s prelomom stoletja. V tem obdobju se je pričelo Aškerčevo dopisovanje z Jaromirom Boreckim (1900), ki je po prvem pismu za celo desetletje zamrlo in je bilo obujeno (zgolj za 3 pisma) v letih 1910 in 1912, torej v t. i. petem obdobju. V istem letu se je pričela tudi korespondenca s Karlom Štrekljem, ki pa je bila prav tako kratkotrajna (v celoti 4 pisma) in se je zaključila že po dobrem letu. Leta 1901 se je končala tudi pomembna korespondenca z Levcem. Leta 1899 se je pričela korespondenca z Adolfom Černejem, ki je trajala do 1909 in obsega 27 pisem, leta 1900 pa šestnajstdelna korespondenca z Ljudmilo Poljanec, ki je trajala do Aškerčeve smrti leta 1912. Sicer je to obdobje Aškerčeve največje korespondenčne aktivnosti. Povprečno je tedaj napisal 38 pisem na leto, kar predstavlja precejšen dvig glede na ostala obdobja: prvo (8), drugo (13), tretje (23) in peto (14).

Peto ustvarjalno obdobje (1905–1912) je zgolj radikalizacija tendenc četrtega obdobja, zaradi česar še bolj upravičeno govorimo o poglobitvi pesnikove grenkobe in impulzivnih odzivov na kritike ter celo na dobronamerne komentarje in predloge. Med letoma 1906 in 1910 si je Aškerc dopisoval z Elzo Kastl, ki ji je namenil 5 pisem.

6.3 Korespondenčno gradivo

6.3.1 Nujnost umetniškega izražanja

Aškerc je pogosto pisal o nujnosti literarnega izražanja, izvor te nujnosti pa kdaj popolnoma ločeval od impulzov, ki so izšli iz skupnostnega narodnoprebudnega boja oz. kakršnihkoli zunanjih motivacij. Literarni avtor, kot ga ali se je v teh kontekstih razumel Aškerc, piše primarno iz sebe in za sebe.

V pismu Franu Levcu z dne 24. 7. 1886 je tarnal, kako da mu včasih zmanjka motivacije za pisanje, ker se skoraj nihče izmed njegovih rojakov ne zanima za poezijo. Takšno motivacijo je zato umestil v ustvarjalca samega, ki naj bi, če je »pravi« umetnik, čutil žgočo potrebo po pesnjenju. Ob tem pa je takoj izrazil tudi željo po zunanji stimulaciji:

In nazadnje – kar pa ni nazadnje – včas me pesimizem in satira čisto premagata. Vprašam se: Čemu? Ali bo komu kaj koristilo to, kar pišeš? V kot s peresom! Med 1.000.000 Slovenci jih ni 500, ki bi se zanimali za poezijo. V sebi samem moraš imeti potrebo in impulz za delo! To je istina. Imam ga tudi impulz in imam in čutim potrebo čimdalje bolj. Ali tudi od zunaj je včas treba podbude (anregung) (ZD 1997: 58).

Idejo, da se neustavljivi impulz za literarno ustvarjanje rojeva v avtorju samem, srečamo v pismu istemu naslovniku (6. 3. 1890), v katerem je Aškerc, ki je bdel nad tehničnimi vidiki procesa izdaje *Balad in romanc*, kljub Levčevim zadržkom¹⁴¹ zagovarjal izbiro svojega pravega imena namesto že uveljavljenega psevdonima Gorázd:

Da sem vedel, da bom kdaj v življenji svojem »izdal« svoje balade, izbral bi si bil vsaj dve imeni a la Boris Miran; pa se ve, jaz nisem pisal pesmij z namenom izdati jih (saj prva leta ne), ampak pisal sem jih, ker ne pisati jih – nisem mogel. Samo eno ime na naslovnem listu je pa »premalo« (prav tam: 80).

Komplementarna tema izjavama je tudi (samo)potrditev Aškerčeve umetniške narave v pismu Levcu 30. 9. 1886, v katerem je pojasnjeval, da »kadar [nima] ničesar v delu«, se sam sebi zdi »kakor riba na suhem ali mlin brez vode«:

Najbolj srečen in najboljše volje sem, kadar imam že kaj gotovega v glavi (prav tam: 59).

141 Bernik 1971: 153 (*Pisma Frana Levca*)

Podobna tema je vzniknila v korespondenci z osemnajst let mlajšo pesnico Ljudmilo Poljanec 9. 9. 1902, ki je pri Aškercu iskala pesniškega mentorstva. Najverjetneje mu je poslala pesmi, ki so bile v *Ljubljanskem zvonu* objavljene istega leta kot Pesmi s Prekmurja. Aškerc se je upiral njihovemu pregledovanju in ocenjevanju, ker naj ne bi imel dovolj časa in ker je verjel, da ima vsak človek »svoj individualni okus«:

Vi boste sami vedeli, kaj ste delali iz prave notranje potrebe – in to utegne biti najboljše (ZD 1999: 212).

Izpričanje pomembnosti notranje ustvarjalne prisile je v isti formi zaznavno tudi v korespondenci, ki je podobno kot korespondenca med Aškercem in Ljudmilo Poljanec nastala kot rezultat odnosa med mentorjem in (potencialno) učenko in v kateri je vlogo učenke igrala Franica Vovkova (Vida Jerajeva), ki je bila celo leto mlajša od svoje kolegice. Aškerc je 13. 5. 1897 zapisal:

Lirsko žilo imate – to je res. Samo glejte, da boste pisali samo takrat, kadar Vas čustvo sili k temu [...]. Čast je za-me, da mi zaupate in rad Vas sprejemam za svojo »učenko« – kakor ste se Sami izvolili izraziti. Toda, ne bi rad, da bi me krivo razumeli! Jaz nikakor nočem vplivati na Vašo muzo v tem zmislu, da bi dajal Vašemu pesnenju (ne: pesnikovanju!) pravec ali smer, da bi Vam tako rekoč narekaval, v kakem žanru naj pišete ali v kakem duhu. Nikakor! Vi morate pisati in pesniti, kakor Vam velewa Vaša individualnost, kakor Vam velewa vaše srce, vaš okus (ZD 1997: 48–49).

Za opis pesniške nadarjenosti je rad uporabljal besedno zvezo »lirska žila«, kar bomo lahko opazili v pismih Franu Govekarju. V zgornjem pismu se s temo nujnosti pesniškega izražanja (»velewa« in »čustvo sili k temu«) povezuje tudi v nadaljevanju obravnavana tema prepisa individualnosti v literarni tekst (»velewa Vaša individualnost [...], srce, vaš okus«).

V pismu Vatroslavu Holzu z dne 8. 2. 1895 je Aškerc najprej smešil ekonomsko računico *Südsteirische Post*, ki naj bi uredništvo tega časnika omejevala pri tem, da bi promoviralo njegovo pesniško zbirko, nato pa takole reflektiral položaj furlanskega pesnika Ivana Trinka (Zamejskega), ki je v tem času (do 1879) obiskoval semenišče v Vidmu. Zamejski, ki je bil odmaknjen od slovenskega literarnega življenja, se je po Aškerčevem mnenju znašel celo v zelo udobnem položaju, saj pesnik, ki »posluša svojega genija glas«, ne potrebuje zunanjih vzpodbud:

Čemú tudi! Saj knjižica ne nese – obrestij, kakor posojilnice in hranilnice; kar pa ne nese denarnih obrestij, nepotrebno je! Umetnost? To ni za nas – zanjo smo še prebarbarski. Videmski in beneški Italijani so brez dvoma bolj kulturni [...]. Blagor Zamejskemu! [...] On

naj ne čaka nikakeršnega spodbujanja ali odobravanja, nego poslušaj svojega *genija* glas pa naj piše in piše! (prav tam: 108)

Jasno je sicer, da si je Aškerc tovrstne vzpodbude vsekakor želel in da so izjave, kot je »blagor Zamejskemu«, kompenzacijske fantazije, ki so izvirale iz njegove užaljenosti. Podobno čustveno ozadje lahko zaznamo tudi v že komentiranem pismu Franu Levcu 24. 7. 1886 (»Ali tudi od zunaj je včasih treba pobude«).

6.3.1 Prirojena zmožnost umetniškega izražanja in presoje

V Aškercčevih pismih pogosto naletimo na pasuse o prirojeni zmožnosti za umetniško ustvarjanje, tj. »čutu« za umetnost. Franu Govekarju je 14. 1. 1897 pisal takole:

Jaz pa nimam za ta posel¹⁴² druge priprave, nego naraven čut za resnično umetnost in lepoto (ZD 1999: 24).

Aškerc je Govekarja nekaj mesecev kasneje (1. 6. 1897) miril zaradi neugodne kritike, ob tem pa izrazil prepričanje, da nepristranska oz. objektivna presoja literarnih del implicira nepolitičnost, kar pa, če se navežemo na poglavje o Trdini, ne pomeni, da ta presoja ni domoljubna. Zagovarjanje nacionalnega skupnostnega boja je predstavljeno kot naravna, spontana in imanentno razumska pozicija. Sfera literature je eksplicitno ločena od političnosti, ukalupljena v svet spontanega ustvarjalnega navdiha, v tej ločenosti pa spet povezana z domoljubjem:

Čital sem, kaj je pisal »Slov. list« o Vaši povesti. Pristranski je ta kritikus, ker Vas presoja s polit. stališča. Vidi se mu pa tudi, da življenja ne pozna ravno veliko (prav tam: 31).

Naslednje leto (16. 4. 1898) je Govekarju pojasnjeval, da se poezije ne da presojati, če je presojevalec ne zna občutiti. Kvaliteti, ki ju je mogoče občutiti, ne pa racionalno analizirati, sta »duh« in »aroma« poezije. Govekarju je priznaval, da v njegovi poeziji sluti »lirsko žilo«:

Ne da se tajiti, da je kje v Vaših dekadencijskih verzih lirska žila. Jaz nisem pedantičen formalist, oblika mi ni glavna stvar, ampak duh, tisti aroma, ki se v liriki niti analizovati ne dá. To treba občutiti (prav tam: 42).

142 Šlo je za oceno Govekarjeve prve knjige, za katero je ta prosil v pismu z dne 12. 1. 1897. Aškerc je oceno precej hitro napisal in izhajala je v *Ljubljanskem zvonu* že od marca naprej (v treh nadaljevanjih) (ZD 1999: 339).

23. 2. 1898 je Aškerc pisal Mihaelu Vambergerju, ki je malo pred tem v *Viencu* objavil študijo o njegovi poeziji.¹⁴³ Zahvalil se mu je za »trud in priznanje«. Pozitivno oceno svoje poezije je pripisal kritikovemu posebnemu čutu za literaturo. Ta čut je razumel kot eksplicitno ločenega od »suhoparne učenosti« in »enciklopedične filozofije«. V tem pismu se tema prirojenosti (»von Haus aus«) povezuje tako s postopkoma deideologizacije in repolitizacije (»brez predsodkov«) kot z evokacijo toposa prepisa individualnosti v literarni tekst (»sám vglubi v dotičnega pisatelja«):

Resnica je, kakor pravite, da je tudi med Hrvati, ki imajo svojo akademijo in svoje vseučilišče, malo takih ljudi, ki bi bili sposobni pisati kritike in studije o belletrističnih spisih. Sama suhoparna učenost in vsa enciklopedična filozofija ne pomaga nič! Treba, da kritik, ki ocenjuje belletrista, ima tudi sám srce, da ima gorko čustvo, da se sám vglubi v dotičnega pisatelja, o katerem namerava poročati. Pa brez predsodkov, popolnoma svobodomiselno naj pristopa k svojemu delu [...]. Vi, gospod profesor, imate, kakor priča Vaša razprava v »Viencu«, vse potrebne lastnosti za kritika poetičnih del. Vrh znanstvene izobraženosti, imate res že »von Haus aus« estetično naravo, globoko estetično čustvo, fin duh za razumevanje umetnosti (prav tam: 68).

V podobni maniri je Aškerc 16. 12. 1906 pisal Elzi Kajstl von Traunstädt. V tem pismu je sposobnost umetniškega izražanja in razsoje o kvaliteti literarne umetnosti razumljena kot prirojena (»natura in umetniško občutena sodba«), tudi tokrat ostro ločena od kvalitet »profesorjev«, ekvivalenta »suhoparni učenosti« in »enciklopedični filozofiji« iz pisem Mihaelu Vambergerju:

Te suhe duše nimajo nikakega sivega pojma o umetnostnem ustvarjanju in vendar sedajo na kritični kateder in sodijo tudi umetnike in pesnike – »Ker« so profesorji! Vaša natura in umetniško občutena sodba mi velja več nego mnenje kakega filozofičnega »doktorja«! (prav tam: 316)

31. 1. 1912 je Aškerc odgovarjal na pismo Jaromirja Boreckega, h kateremu je ta priložil svoje pesmi. Za peto Aškerčevo ustvarjalno obdobje je posebej značilna nenaklonjenost dekadenci literaturi, kar se je v tem odgovoru povezalo s predpostavko, da je poezija, ki je njegovi nasprotniki niso dojemali kot (dovolj) »moderno«, povezana z »umetniško dušo«, ki je brez »vsakih afektacij«. Tema prirojenosti umetnostnega čuta (»čiste umetniške duše«) se v tem pismu spet vpenja v postopka deideologizacije in repolitizacije:

143 *Vienac* je bila osrednja literarna revija na Hrvaškem v drugi polovici 19. stoletja.

Trajno veljavo ima samo to, kar izvira iz globokega talenta, iz čiste umetniške duše brez vsakih afektacij. Samo izkristaliziran umetniški značaj, ki se je poglobil v življenje in ga pozna iz svoje izkušnje, more roditi pravo umetnost! (prav tam: 266)

Paradokсно je torej prav literarna umetnost pred moderno prikazana kot tista, na katero se za Aškercu vežejo moderni avtorski toposi.

6.3.3 Originalnost in topos prepisa individualnosti v tekst

Aškerc je bil preokupiran z originalnostjo. Večina pisem, v katerih je omenjen ta pojem, je bila sestavljena kot odziv na obtožbe plagiatorstva, redkeje pa najdemo tudi samostojnejša izpričanja o pomembnosti originalnosti.

V pismu (30. 1. 1884) Vatroslavu Holzu se prepletata dva na videz nasprotujoča si sentimenta. Po eni strani je Aškerc svojemu občinstvu podelil absolutno moč in zagotavljal, da bo, če njegova literatura »rojacom [ne bo] po volji«, prenehal s pisanjem, po drugi strani pa se je ponašal s tem, da je njegova literatura res njegova, da je originalna, tj. avtentičen odraz njegove individualnosti:

Komaj sem se nekoliko izkopal iz politike, pred kateroj me Ti tako svariš. Ali kaj hočeš? »Delitev dela« nikjer ne velja v besede najstrožjem pomenu, – še menj pa pri nas Slovencih. Saj si morebiti že Ti tudi sam sebi na suknjo gumb prišil, čeprav nisi – krojač [...]. Kar se moje malenkosti tiče, skušal bom še v bodoče nadaljevati v tem, kar sem začel, – ako bo rojakom po volji. Če bi me kdo prepričal, da moje strune nimajo pravega glasú – položil bi jih iz rok! To vsaj smelo lahko rečem, *da je vse moje!* (ZD 1999: 102)

Bolj izčiščeno poudarjanje pomena originalnosti srečamo v Aškerčevem pismu Ljudmili Poljanec z dne 31. 10. 1906, v katerem ji je svetoval, naj se ne ozira na negativne kritike, in zapisal, da je, v kolikor jo pisanje zares veseli, pomembna predvsem »izvirnost«:

Ako Vas veseli, pišite brez ozira na desno in na levo pesmi in jih objavljajte še v bodoče [...]. *Najboljši odgovor kritikom je – pozitivno delo, vztrajnost in neomajnost!* Ako boste nadaljevali v pesništvu, prepričate se sami, če imate kaj izvirnega v sebi ali ne. Kdor ni izviran, mora kmalu utihnniti (prav tam: 219).

Kar se tiče teme prepisa individualnosti v tekst, sta značilna naslednja pasusa. V pismu Karlu Štreklju 3. 3. 1899 je Aškerc zapisal:

Moja prava podoba so – moje poezije, tu vidite moj obraz! (prav tam: 160)

Naslednje leto je (6. 9. 1900) s parafrazo Ludvika XIV. v pismu istemu naslovniku izrazil enak sentiment, tokrat celo z dodatkom zavrnitve pomembnosti bralskega odziva:

Ne domišljam si, da bi mogle moje poezije ugajati vsakomur – kako bi bilo to sploh mogoče! – pa jaz pišem iz sebe; moji spisi, to sem jaz (prav tam: 248).

Najpogostejši so Aškerčevi jedki odzivi na namige o plagiatorstvu. Franu Vidicu je 14. 2. 1902 pisal o pozabljenem nemškem pesniku Robertu Reinicku, čigar pesem (*Die Ablösung*) se je Vidicu zdela podobna Aškerčevi *Poslednji straži*:

Tisto je res zanimivo, da ima Reinick nekaj podobnega v svoji »Ablösung«-i, kakor jaz v »Poslednji straži«. Kak naivnež bi takoj pomislil na – plagiat. Meni je bilo ime Reinick dozdej popolnoma neznano; šele iz Vašega pisma sem izvedel njegovo ime in njegovo pesem (prav tam: 89).¹⁴⁴

Adolfu Černemu je 15. 3. 1904 pisal o pesnitvi *Zlatorog*, ki jo je osnoval na *Die Sage vom Goldkrinkl* Dragotina Dežmana, ki je bila že leta 1868 objavljena v *Laibacher Zeitung*. Originalnost je v tem pismu eksplicitno povezana z razvojem slovenske literature. Podobno kot lahko opazimo pri Trdinovi rabsodbi o Koseskem, Aškerčev *Zlatorog* velja za originalnega, ker gre za novo pridobitev v repertoarju literature v slovenščini.¹⁴⁵

Obenem se Vam zahvaljujem za priloženi odtisk referata o mojem »Zlatorogu«. Veseli me, da je g. referent popolnoma razumel moje delo, da je čisto originalno. Pravljica, kakor jo je bil zapisal Deschmann, me je tako zanimala, da nisem imel poprej miru, dokler je nisem upesnil po svoje. Zakaj bi mi Slovenci ne smeli imeti svojega »Zlatoroga«? (prav tam: 167)

Franu Govekarju se je 13. 5. 1897 pritoževal glede obtožb Evgenija Lampeta (v *Katoliškem obzorniku*) o plagiiranju Ade Negri. Časnik si je Aškerc posebej v namen pregleda teh obtožb v Celju izposodil pri založniku in dobrem prijatelju Dragotinu Hribarju:

Bogoslovček Lampe res misli, da jaz samo posnemam Negrijevko in da sploh vsakdo, ki dandanes piše pesmi v socijalnem in socijalističnem duhu, samo kopira ali celo plagijatira italijansko pesnico. Ta mož ne razume, da utegneta dva, ki študirata eno in isto življenjsko

144 Robert Reinick (1805–1852) je bil nemški pesnik in slikar, povezan z düsseldorfsko slikarsko šolo.

145 Natančneje o kontekstu glej: ZD 1999: 406–13.

prikazen ali družabno gibanje, priti do *podobnih* rezultatov. Jaz sam sploh ne vem, če je katera mojih pesmij – razen »O premoğu« – v čem podobna Negrijinim pesmim. Jaz Ado Negri poznam samo iz »Neue Zeitung« (na katero sem naročen). Kar sem tam čital o njej, to vem. Italijanski, žal, niti ne znam toliko, da bi mogel pesnike lahko čitati v originalu. In baš sedaj, ko nameravam še spisati kaj takega o social. vprašanju pa nalašč nočem brati drugih takih poetov. *Jaz se torej socijalističnega duha nisem navzel iz pesnikov, ampak iz svojih studij na socialnem polji* (ZD 1997: 29).¹⁴⁶

Že v naslednjem pismu Govekarju z dne 1. 6. 1897 je Aškerc znova zagovarjal izvirnost svojih proizvodov. Omenil je (dotičnega pisatelja ocejnuje s pridevkom »originalen«) tudi knjigo Hermanna Bahra *Zur Kritik der Moderne* (1890):

Kdor čita oba moja zvezka, prepričal se je lahko, da je vse, kar je tam notri, vzraslo na moji njivi. Čutim toliko samostojne volje v sebi, da bi kakega drugega avtorja vedoma posnemati, t. j. plagijirati niti ni mogel. Pa tudi, kdor me osebno pozna ve, da imam dovolj samostojnosti. O tem ene besede več [...]. Bahr je originalen človek, umetnik sam in samostojno misleč. Najlepše misli so morebiti v partiji o slikarstvu. Hvala Vam lepa! Marsikatero misel mi je kar iz ust vzel in marsikak nazor sem našel v tej knjigi potrjen (ZD 1999: 31).

Aškerčeva pozitivna ocena Bahrove knjige je glede na literarnozgodovinsko vrednotenje slovenskega pesnika (Aškerc-pridigar) celo malce presenetljiva, saj je Bahr po besedah Tile Schabert skupaj z Baudelairom radikaliziral Schleglovo vizijo modernosti, kar v njeni ekspoziciji pomeni, da se ni več spraševal, ali naj bo svet moderen ali ne, ampak dejstvo modernosti vzel za samoumevno. Osnovni princip Bahrovega predlaganega odnosa do sveta je zavrnitev tradicije, idealnotipski predstavnik nove »ideologije modernosti« pa je zanj literarni kritik, večno spreminjajoči in prilagajajoči se *gestreicher Mann* (Schabert 1979: 132–34).

6.3.4 Eksplicitna podreditev ustvarjalnih moči nacionalnemu boju

Za razliko od vseh do sedaj navedenih primerov je Aškerc kdaj pa kdaj izpovedoval tudi absolutno predanost okusu oz. potrebam slovenskega občinstva. Franu Levcu je 25. 6. 1882 v enem izmed prvih pisem njune dolge korespondence kot glavni cilj svojega literarnega delovanja predstavil koristenje narodu:

¹⁴⁶ Pesem *O premoğu* je bila objavljena v prvem zvezku *Ljubljanskega zvona* leta 1897 in Aškerc jo je res napisal tik po obisku velenjskega rudnika.

Zahvaljujem se za nezasluženo priznanje, s katerim ste moje dozdanje delovanje »ad notam« vzeli. Kakor upam svojim nazorom zmerom zvest ostati, takó bom skušal tudi na tem polji, na kojega sem se podal, koristiti narodu – čim več »vere v sebe« si sčasoma pridobim (ZD 1997: 34).

V pismu istemu naslovniku (26. 7. 1889) se je iz motrenja koristi narodu premaknil na razmišljanje o odzivu sorojakov (»občinstva«), na podlagi katerega naj bi usmerjal svojo ustvarjalno energijo:

Prih. leto 1890 bode 10 let, kar sem bil poslal Stritarju svojo prvo romanco. Hočem s svojo izdanoj poleg vsega družega tudi zvedeti občno mnenje Slov. občinstva, ki po tem takem, kakó naj rabim svoje pero v prihodnje (prav tam: 72).

Vatroslavu Holzu je 22. 3. 1883 še bolj eksplicitno zatrjeval, da je bistvo njegove umetnosti določeno s tem, da »zasledi« narodni oz. slovanski duh in na podlagi njega tudi piše:

Moje sedanji najbližji smoter v skromnem »delovanji« je: zaslediti národni, slovansko národni duh v poeziji ter v tem duhu kolikor mogoče – ubirati – citre (prav tam: 98).

Zgornji citati so se podobno kot pri Trdini nemoteno vklapljali v pismenski diskurz, ki je bil prepleten s programskimi izjavami o absolutni avtonomiji in samovolji literarnega ustvarjalca, kdaj celo na račun občinstva. Originalnost, kot jo je razumel Aškerc, je povezovala več pomenskih sfer. Po eni strani je šlo za rezultat naravnih danosti in predelave lastnih življenjskih izkušenj, po drugi strani pa je pojem impliciral prvenstvo na področju slovenske literature, dodatek k skupnostnemu boju slovenskega naroda.

7 FONDNI PRISTOP IN KORESPONDENČNO GRADIVO DRUGEGA REDA

Pisma kanoniziranih avtorjev so objavljena v zbirki Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Razlog za relativno obsežnost korespondenčnega gradiva, ki je ostalo za temi literarnimi ustvarjalci, ni zgolj njihova korespondenčna kondicija, temveč tudi zavedanje njihovih sodobnikov (in njih samih) o bodoči vrednosti teh pisem za nacionalno literarno zgodovino. Lahko bi rekli, da ta pisma spadajo med korespondenčno gradivo prvega reda.

Pod mrežo pošiljateljev in naslovnikov, ki jo sestavljajo te korespondence, pa se plete tudi korespondenčna mreža med literarnimi avtorji, ki niso bili vključeni v kanon. Ta mreža je precej bolj neurejena in luknjičasta, obseg gradiva je običajno manjši, pisma posameznih avtorjev pa so bolj razseljena med arhivskimi fondi. Razloge za manjši obseg tega gradiva je smiselno iskati v dejstvu, da so bili njihovi avtorji v svojem času odrinjeni od osrednje literarne skupine, čeprav upravičeno predvidevam (in na mestih dokažem), da niso bili nič manj literarno ali korespondenčno dejavni, niti jim ni manjkalo artikulirane samorefleksije o literarni identiteti, avtorstvu, motivacijah za literarno ustvarjalnost itd.

Pisma, ki sestavljajo to »podtalno« korespondenčno mrežo, v monografiji imenujem korespondenčno gradivo drugega reda. Glavni razlog za ukvarjanje s tem gradivom, kar sicer prinaša nemalo težav, je, da se ga ni preučevalo tolikokrat kot gradivo prvega reda in da z dodatkom novih pisem legitimneje prepoznavam vzorce ali trende, na podlagi katerih se izrekam o ustroju literarne kulture druge polovice 19. stoletja. Slabost tega gradiva je predvsem njegova fragmentarnost. Predvidevam, da je pisma teh »podtalnih« avtorjev shranjevalo manj naslovnikov oz. da se po njihovi smrti ni borilo za ureditev in ohranitev teh pisem. Daljše korespondence so zato redkejš.

Strategije iskanja korespondenčnega gradiva drugega reda sem moral zato prilagoditi arbitrarnim ureditvam posameznih rokopisnih zbirk. Večino tega gradiva sem našel v rokopisnih zbirkah NUK in UKM. Kot ploden pristop se je izkazalo izhajanje iz fondov avtorjev, ki sem jih imenoval vstopne točke. Večina daljših korespondenc nekanoniziranih literatov se je

ohranila na račun naslovnika, ki je bodisi verjel, da bo pošiljatelj nekoč relevanten za literarno zgodovino, bodisi je šlo pri njem za preprosto arhivarsko vnemo. Produktivna mešanica obeh lastnosti, torej vzorne arhivarske higijene in vpletenosti v literarni vrednostni sistem, ki je v drugi polovici 19. stoletja (posebej v 70. in 80. letih) prioritiziral avtorje, ki večinoma niso imeli postati del modernega kanona, je bil Josip Cimperman.

Ko razširimo optiko onkraj kanoniziranih avtorjev, gradivo hitro postane neobvladljivo tako z vidika količine kot z vidika njegove razseljenosti med fondi. Pisma posameznih avtorjev, ki jih je arhiviral Cimperman in ki so se izkazala za vsebinsko relevantna, sem poskusil, kjer je bilo to mogoče, kar v največji meri dopolniti z njihovimi pismi iz drugih fondov. Seveda pod pogojem, da tudi tista izpolnjujejo vsebinski kriterij relevantnosti za temo študije.

7.1 Anton Koder

Rodil se je leta 1851 v Radomljah in umrl na začetku leta 1918 v Ljubljani. Večino življenja je služboval kot poštni uradnik. Najprej je bil nastanjen v Ljubljani, kasneje (najdlje) v Innsbrucku, potem tudi v Tridentu in Bregenzu, kjer je postal ravnatelj poštne urada. Pesmi je pisal že kot dijak. Prvo pripovedno delo je objavil v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*. Podobno kot Pavlina Pajk, ki se je v reviji pojavila v petih letnikih, je bil Koder s svojimi prispevki v štirih eden izmed glavnih adutov *Zore*. Daljše povesti je objavljial v *Slovenskem narodu*, nekaj krajših »obrazov« je izšlo v Stritarjevem *Zvonu*. Za revijo *Kres* je napisal tri romane in vrsto krajših pripovednih spisov. Samostojno je izdal »idilični roman« *Marjetica* in povest *V gorskem zakotju*. Intenzivno se je udeleževal tudi kot novinar. Za *Slovenski narod* je napisal okrog dvesto člankov. Sodeloval je tudi z *Ljubljanskim listom* in *Slovincem*.¹⁴⁷

K pismu Josipu Cimpermanu z dne 27. 10. 1879 je bil priložen kratek Kodrov življenjepisni samoopis, ki ga, glede na to, da se posvečam samopercepciji literatov, navajam v celoti:

Rodil sem se 21. majnika, meseca ljubezni, morda sem zaradi tega precej zaljubljene krvi, l. 1851 v Radomlju poleg Kamnika in sicer iz matere Katarine rojene Škrjanec in očeta Mihaela. Ondi sem preživel perve štiri leta in odrastel do šolske dobe v Poženkcu v fari »Cerklje« na Gorenskem, kamor so se preselili moji starši potem ko so prodali mojo rojstno hišo, ter prevzeli ondi kmetijo. V osmem letu me pošljejo v Kamnik v prvi normalni razred in ker sem bil, kakor

147 Povzeto po: Kavšek 2018.

je dejal pater Omand, moj učitelj, marljiv, ne baš zabite glave in prvi vse šole, drugo leto v Ljubljano. Tu sem dovršil potem začetne šole in leta 1871 popolno višjo gimnazijo z dobrim uspehom. Reven od doma in brez posebne tuje pomoči, spoznal sem vže v šolskih letih, kaj je siromaštvo v pravem pomenu besede. Svoje lastni bedi sem se zagledal v nesrečo naroda slovenskega in oboje je pretresalo moje občutno srce, da bil sem semtertje pravi melanholikar. V taki situaciji sem se skušal tolažiti sam in ubral sem strune lastnega srca in zapel prvo pesem svojo: »Domovini«, natisnjeno leta 1868 v učiteljskem »Tovarišu«. Začenja se ta sonet: »Vide nesrečo Tvojo domovina«. Jel sem pisariti kmali potem v »Besednik« in ker sem žel ugodno kritiko, splamtel sem popolno za slovstveno delovanje. V sedmej šoli 1869 mi umrje nagle smrti draga mati in z njeno smrtjo sem odvezan svete obljube spolniti njeno gorečo željo, da me vidi nekda v zlatem plašči pred oltarjem. In [...] zopet pomlad v osmeji šoli, in jaz fantič mlad, preč so vsi tvoji ideali, potrjen sem, ker se nisem oglasil prostovoljno na tri leta k vojakom. Žalostna mi majka! Vojaško življenje bi me bilo gotovo ugonobilo popolno, ko bi se ne bil usmilil cesar moje prošnje ter mi dovolil, da sem bil uvrsten vendar le mej enoletne prostovoljce. Potem se v Ljubljani eno leto britko puško nosil in marljivo za tedanjo »Zoro« Terstenjaku pisal. Brez novcev in pomoči nisem mogel študirati dalje, torej vstopim precej po dovršenem vojaškem letu v prakso k k. k. pošti ljubljanskej, kjer mi je bila sreča spočetka posebno mila. Vže po štirih mesecih sem bil stalno za uradnika nameščen. Odtod me kakor strela z jasnega neba 18. maja 1874 prežene dekret iz službenih obzirov iz premile domovine v »Alo«, mestice na laškej meji blizu Verone. Pregarstvo mi je stopro odprlo oči, raznelo ljubeče srce in tu sem kakor Ovid ob mrzlem Pontu, tožil in cele noči delal, pisal za blagor mile, daljne domovine v »Zoro« in »Narod«. Pol leta pozneje so se poslali v glavno mesto Tirolske v Inomošt [Innsbruck]. Tu sem našel spremljevalko v življenji, poročil se 13. novembra 1877 in tu živim še zdaj, politični pregnanec slovenski (Ms 484).

7.1.1 Koder kot epigon

Slovenska literarna zgodovina Antona Kodra ni ignorirala, a ga je, kot je opozoril Miran Hladnik, razumela predvsem kot nespretnega Jurčičevega epigona. Hladnik je povzel negativne vrednostne sodbe iz poglavij v ZSS.¹⁴⁸

Pripovedna proza drugega letnika [Kresa] je namreč nezrela in vsebinsko ter izrazno epigonska najbolj po krivdi A. Kodra, ki je

148 Avtor vseh je Anton Slodnjak.

vsilil neizkušenemu Sketu [svoje spise]. Z *Zvezdano* je Koder hotel – zavestno ali nezavestno – prekositi Jurčičevega *Doktorja Zobra*, a je prevzeto fabulo prenatrpal s plitko pojmovanimi političnimi in zgodovinskimi elementi ter jo docela zmaličil in zmašil, v skrajni brezčutnosti za besedo in slog, v neužitno imitacijo. Še hujše sadove je obrodila njegova amuzična predrznost v treh krajših spisih, zlasti v *Oreharjevem Blažu*, kjer se mu je sprevrglo posnemanje Jurčičevega pripovednega načina v motivno in izrazno surovost [...]. Pripovedoval [je] brez daru in okusa, predrzno zamenjujoč realizem in zgodovinsko ozračje ter barvitost s surovimi poboji, plitvimi spletkami in s skrajno izrazno nekultiviranostjo. Pretiraval je Jurčičevo in Kersnikovo rokovnjaško govorico do nesmiselnosti in je zlasti v dvogovorih nakopičil robatih groženj in gnusnih psov in grešil s tem ne samo zoper literarni okus, temveč tudi zoper zdravo pamet. S tem je izzval Mencingerja, ki mu je bil gorak že zaradi vsebinske in izrazne posurovelosti nekaterih njegovih prejšnjih pripovednih poskusov, najbolj zaradi skrajno krute in neokusne vaše zgodbe *Oreharjev Blaž* (ZSS 3: 163–76, v Hladnik 2001: 131–32).

Prav tako je spomnil na vrsto zbadljivk, ki so se (ob drugih priložnostih) zapisale Antonu Slodnjaku: »brezuspešno ubadanje z realizmom«, »izrazna patetičnost«, »neverjetnost«, »solzava gostobesednost«, »slep[ota]«, »neverjetno izmišljeni prizori«, »nabuhli dialogi in nagovori«, »nezrelo pojmovanje dogajanja«, »žalostna zveza«, »skrajno prisiljeni in neresnični besedni izraz, ki je zdaj zlagano čustven, zdaj površno opisujoč«, »večni epigon« (prav tam: 132).

Lahko se strinjamo, da je literarna zgodovina, ko je ocenjevala Kodra in njegovo delo, zgolj povzela »kronologijo dogajanja«, ki se je odvijalo v 19. stoletju in je tega slovenskega literata obsodilo na (preveč) čustveno literarnozgodovinsko oceno v 20. stoletju. Kodrova »krivda« namreč ni bila samo v zgledovanju pri Jurčičevem oz. jurčičevskem pripovednem stilu, ampak je iz optimalne zgodovinske lege za vpis v kanon oz. vsaj umestitev med pozitivne figure v slovenski literaturi zdrsnil tudi zaradi zvestobe celovški literarni reviji *Kres*, ki je delala konkurenco ljubljanskim literatom, zbranim pod *Ljubljanskim zvonom*. Sodeč po Kodrovih pismih se je kočljivosti svoje lege močno zavedal. Anksioznost glede potencialne pozabe ali zasmehovanja med prihodnjimi rodovi so očitno v veliki meri vplivale tudi na njegovo avtorsko samopercepcijo v pismih.

Najslavnejši produkt omenjene »kronologije dogajanja« je parodija Kodrove pripovedne manire Cmokavzar in Ušperna, ki jo je leta 1883 v *Ljubljanskem zvonu* objavil Janez Mencinger. Po mnenju Gregorja Kocijana gre za Mencingerjevo najspretnjšo parodijo, ki prekaša satirične izdelke

iz 80. let 19. stoletja, kot sta travestija Pevca ostank (1880) ter parodistična razprava Vodnikov »Vršac«, potlej pa še nekaj (1885). K pisanju Cmokavzarja in Ušperne naj bi Mencingerja vzpodbudili predvsem Kodrovi *Luteranci* in povest *Oreharjev Blaž*. Takole je Mencinger pisal v pismu uredniku Franu Levcu, ko mu je v uredniško presojo priložil omenjeni tekst:

Prerodobitni in prerovtarski Anton Koder me je uže lani jezil posebno ker je dal Oreharjevega Blaža od sebe. Treba ga je malo našeškati [...]. Spravil sem se tedaj na Oreharjevega Blaža in nad Luterance, in skoval Cmokavzarja in Ušperno (v Kocijan 1985: 109).

Kasneje pa v novem pismu ob oddaji popravkov dodal:

Zadnja dva kapiteljna Cmokavzarja moram nekoliko popraviti, ker sem v naglici pozabil enega človeka ubiti [...]. Nazaj poslani konec je za pol pisane pole dalji, pa precej bolji, ker umoril sem še dva nedolžna človeka (prav tam).

Mencinger je napadal predvsem »banalno-grobo« dimenzijo Kodrovega pisanja, kar je razvidno iz njegove ironične pripombe o morjenju »nedolžnih ljudi«. S pomočjo Martine Orožen je Kocijan ugotavljal, da je Cmokavzar in Ušperna »duhovita zmes najrazličnejših ironično-satiričnih inverzij (z nekaj primesmi grotesknosti), ki naj ustvarijo vtis čim večje grobosti in drastično stopnjevanega prostaštva«. Mencingerju je »kmečka govorica zvenela pristno in blagoglasno«, saj je v kmetu videl »nosilca etično-narodnostnih vrednot«, Koder pa naj bi kmečko preprostost in nrvnost zlorabil in degradiral v divjaštvo (prav tam: 110).

Parodija je bila dobro sprejeta med Mencingerjevimi somišljeniki. Izrazito negativno jo je sprejel Anton Mahnič v članku Dunajskim večerom dodatek (1884), objavljenem v *Slovincu*. Poleg tega, da je bil Mencingerju politično nasproten, je Mahnič apriorno zavračal to »komično zvrst« in je očitno parodično delo oklical za »nagnusno trivialno kanibalsko povest« (Hladnik 1983: 62). Glasove s Kodru naklonjene strani lahko zaslišimo v pismih raznih ljubljanski literarni sceni nenaklonjenih avtorjev, kot je bil Gregor Krek, ki je malo pred izidom Mencingerjeve parodije (1883) takole pisal Jakobu Sketu:

V gosp. Kodra se spet prav po nepotrebnem nekteri zaletavajo ali to nič ne dé; njegov roman je izvrsten, jezik krasen, karakteristika plastična in pisava popolnoma izvirna [...]. Naj ga take reči ne ostraišo od daljnega dela. On ima gotovo kot romanopisec še veliko bodočnost in bode nasprotnike s tem najboljše pobil, da se zopet in zopet oglašja v našem leposlovnem slovstvu (Ms 1049).

Po izidu je Krek v več pismih eksplicitno napadel *Ljubljanski zvon*, ker da (v prvi vrsti je sicer komentiral jezikoslovne razprave) je »vse naše-mljeno in narejeno samo za okó in za veliko ‘drhal’, ki nima lastne presoje« (prav tam).

Mencingarjeva travestija se je trdno zasidrala v slovenski satirični tradiciji. Še leta 2016 se je na to parodijo v intervjuju z Lejo Forštnar za revijo *Sodobnost* skliceval Ivo Svetina, ko je grajal prostaštvo Janeza Janše (Svetina 2016: 1644), ali pa Marko Juvan v *Slavistični reviji*, kjer je s Cmokavzarjem in Ušperno primerjal provokativno karikiranje novodobnega feminizma v pripovedi (*Zaznamovana*) Brede Smolnikar (Juvan 2016: 160).

7.1.2 Korespondenčno gradivo

V Cimpermanovem fondu Ms 484 je ohranjenih samo 10 pisem Antona Kodra (1879–1884). Avtorja sem v študijo vključil predvsem zato, ker sem poleg vsebinsko zelo zanimive korespondence s Cimpermanom v drugih fondih našel nekaj podobno vsebinsko intrigantnih serij pisem. Mislim predvsem na Kodrov osebni fond v Rokopisni zbirki UKM (Ms 237), kjer je ohranjenih 47 pisem Vatroslavu Holzu (1873–1909), 1 pismo Margiti Holz (1873) in ključno povratno pismo Holza Kodru (1883). Podrobneje sem analiziral tudi 9 pisem (1880–1883) Jakobu Sketu (Ms 1049), 13 pisem (1875–1888) Antonu Primožiču (Ms 176)¹⁴⁹ ter manjše fondne ostanke v NUK, kot so: 2 pismi Lambertu Einspielerju (Ms 800, 1886) in po 1 pismo Janku Šlebingerju (Ms 1431, 1915), Gregorju Kreku (Ms 1465, 1883), Josipu Jurčiču (Ms 1472, 1880) in Franu Ilešiču (Ms 1492, 1912).

Kodrov občutljiv temperament, pripravljenost, da v pismih izpove trpka čustva, ter izredno močna motivacija za literarno ustvarjanje, pobratena z ravno pravšnjo stopnjo literarne obrobnosti, ga delajo za enega izmed bolj lucidnih poročevalcev o samopercepciji literarnih avtorjev na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja. Koder je svoje literarno delovanje umeščal v različne obrobne pozicije. Lahko bi rekli, da se je skozi vso literarno kariero predstavljal kot večni »outsider«. Izjave, ki pričajo o njegovi samomarginalizaciji, mi ne služijo zgolj za anekdotično pričevanje o njegovi prepirljivosti ali manjvrednostnih kompleksih, temveč lahko z njihovo pomočjo dostopam do Kodrove avtorske samopodobe. Postavljal se je v opozicijo do »profesorjev«, ljubljanskih literatov in specifičnih ustvarjalcev (npr. Andrejčkovega Jožeta oz. Josipa Podmilšaka), ki jih je razumel kot »neprave« umetnike.

¹⁴⁹ Iz Rokopisne zbirke UKM.

7.1.2.1 Proti profesorjem

Koder je ob vsaki priložnosti izpovedal mržnjo do avtorjev, ki jih je percipiral kot del vodilne slovenske literarne skupine, od katere se je počutil odrinjenega. Ta vodilna skupina naj bi cenila in spodbujala zgolj izbrano peščico literatov (»Jaz ne morem umeti, kako se pri nas enostransko reklama dela«), druge, posebej štajerske, pa prezrla in prezirala (Ms 1049). Tovrstni resentment se je kazal v različnih oblikah. Prvič ga je Koder ubesedil 8. 8. 1879 v pismu Josipu Cimpermanu, v katerem je komentiral brošuro *Pripomoček zgodovini slovenskega slovstva* Julija Kleinmayra, ki je izšla mesec pred tem. Gre za predelan *Spisek nekaterih delavcev na slovenskem slovstvenem polju*, ki ga je literarni zgodovinar pisal, ko je v 70. letih urejal Janežičev *Slovensko-nemški slovar*. V *Pripomočku* je navedel skoraj 200 slovenskih literarnih ustvarjalcev ter nekaj kiparjev, slikarjev in skladateljev:

Pišiš mi o Kleinmajerjevej knjižici ter se huduješ zaradi njene pomankljivosti. Da je prezrl mojo malenkost popolno mu rad odpuščam. Pri nas je vže navada, da le profesorske korifeje lesketo, vse drugo je minorum gentium. Praša se poprej kedo je in kaj je študiral, potem se stopro kritikujejo po šablonu njegovega stanu proizvodi (Ms 484).¹⁵⁰

Sklepamo lahko, da Koder izpusta »njegove malenkosti« Kleinmayru ni popolnoma odpustil, posebej zato, ker je bil na seznam vključen tudi Josip Podmilšak (Andrejčkov Jože), ki ga je Koder imel za pisca manjvredne literature. Koder se je torej tu samomarginaliziral nasproti »profesorjem«. Podobno je istemu naslovniku pisal tudi približno dva meseca kasneje (27. 10. 1879):

Drugič! Ti omenjaš Kleinmajerjeve slovstvene pratike. Jaz se strinjam popolno s Tvojimi mislimi. Sicer onega poslužnega delca še nisem videl, a predočujem si ga lahko po Tvojih opombah. Pri nas šušmari vsak in svojo učenost prodaja nam lačnim demokratom posebno, če ima njegovo ime ono pritiklino, ki stori sacro sanctum vse – namreč gospod profesor. Dragi moj, verjemi mi, precej tacih učenjakov poznam, ki hočejo nositi javen zvonec, – a rečem lahko, svetlost njih glav je pravi »talmi gold« (Ms 484).¹⁵¹

150 Izjava se izkaže za hinavsko, če jo primerjamo s pokroviteljskimi nasveti, ki jih je Koder delil v pismu (30. 9. 1881) Vatroslavu Holzu: »Brate, Ti si samouk [...]. Samouk pa zaide prerad v onostranstvo, ker si ni nabiral sistematično svojih ved. Poslednje je krivo, da sodi napačno svoje okrožje in postane samega na slabo podlogo [neberljivo] idealizma, posled pesimist v pravem pomenu besede ali pa, kar se še več potov zgodi, vseveden mogotec« (Ms 237). Holz je na nasvete, ki jih je pravilno razvozlal kot neprijetno pokroviteljske, inovativno žaljivo odgovoril v enem izmed naslednjih pism.

151 »Talmi« je vrsta lažnega zlata, v prenesenem pomenu pa se je izraz v pismih tega obdobja

7.1.2.2 Proti konkurentom

Na naslednjo manifestacijo Kodrovega resentimenta naletimo v pismu Cimpermanu z dne 13. 12. 1882, v katerem se je Koder opravičeval, da hromemu pesniku ne more pomagati pri izboljšanju slabega materialnega stanja:

Zato da spoznaš, da mnogemu Tvojimu prijatelju ni mogoče storiti za Te toliko, kot bi rad; zopet drugim je prijateljstvo do Tebe samo fraza [...]. Zagotavljam Te predragi, ko bi stanoval jaz v sredini Slovenije, skušal bi na vsak način, da se zagotovi Tvoja eksistenca. Tu sem brez moči do sedaj. Pozneje upam porabiti kakovo prilžnost (Ms 484).

Najprej je med tiste »druge«, ki naj bi jim bilo prijateljstvo s Cimpermanom zgolj fraza, uvrstil Simona Gregorčiča, ki je ravno nekaj dni pred tem (najverjetneje okrog 10. decembra 1882) že pisal Ignaciju Gruntarju, naj opozori svoje prijatelje, da Cimpermanu pošljejo kak odvečni goldinar, nesrečnemu ljubljanskemu pesniku pa je celo anonimno (po Franu Levcu) namenil skoraj celoten letni honorar, ki ga je leta 1882 prejel pri *Ljubljanskem zvonu*:¹⁵²

Dragi, ne razumi napačno Te moje besede. Govorjene so dosedaj iz prijateljstva samo Tebi. Priča naj Ti bodo, da nisem slep in gluh za Tvojo usodo, vendar zvezane so mi dosedaj roke. Pišeš mi o lepih Ti naklonjenih verzih S. Gregorčičevih. Čestitam Ti zaradi njih. Še bolje bi se mi prilegalo, ko bi Ti takovi slavlenci segli dejansko pod pazduhe; kajti jaz pravim, to bi bila njihova sveta dolžnost, saj nimajo skrbeti za družega, kot za svoj lasten trebuh. Oni so bogataši v primeri s povestnimi navadnimi ljudmi (prav tam).

Nato se je lotil Josipa Stritarja in se spet vrnil k obrekovanju Gregorčiča:

uporabljal za označevanje neavtentičnih proizvodov. Predikat sta še leta 1947 uporabila npr. Horkheimer in Adorno v *Dialektiki razsvetljenstva*. »Talmi-Mythos der Faschisten« je bil v slovenščino preveden kot »ponarejeni mit fašistov« (Adorno in Horkheimer 2006: 27).

- 152 Gregorčič se je s Cimpermanom osebno spoznal 9. 1. 1882, ko je bil zaradi tiska *Poezije* na obisku v Ljubljani. O angažmaju goriškega slavčka poleg pisma, ki ga je napisal Gruntarju, in pisem neposredno Cimpermanu priča tudi pismo Vatroslavu Holzu (2. 2. 1883), v katerem je mdr. potožil, da bi se morali glede pomoči hromemu pesniku zganiti predvsem Ljubljančani: »[A] glavno skrb bi morali imeti zanj – Ljubljančani. 'Bog je visoko, car daleko' pravi prislóvica, a Ljubljana je blizu in C...ove razmere pozna...« Zgoraj omenjeni podarjeni letni honorar za leto 1882 je Gregorčič Levcu naročil razdeliti v tri obroke po 15 for. in jih postopoma poslati Cimpermanu. Enako je storil tudi glede honorarja v prihodnjem letu (ZD 1951a: 387). Urednik France Koblar je posebej opozoril, da je bil Gregorčič v tistem času v denarni stiski in da ko je v javnem dopisu, s katerim je klical k pomoči Cimpermanu, imenoval naravnost Kersnika, »je pri tem pokazal tudi nekoliko razpoloženja do njega, osebno zaradi nenačelnega ravnanja slovenske vladne stranke v kranjskem deželnem zboru« (prav tam: 445).

Zagotavljam te dragi moj, da pravih čutil pri drugih možeh ne išči. Oni jih kažejo le na papirji, drugod nikjer. Priča temu je »Boris Miran«, o katerega brezsrčnosti sem čul od njegovega bratranca za vse čase dovolj in odslej so mi gola fraza njegove gosposko oblečene pesmi [...]. Tudi navdušenje za X. mi je ohladil mnogo minulo poletje neki župnik iz Goriškega, s katerim sem se vozil po barki iz Pulja v Trst. Omenjeni gospod »G« – dobro pozna še bolj pa razmerje mej njim in njegovo sestro, ki je bivala baje pri njem, ki ne priča o rahločutnosti njegovih poezij (prav tam).

Pismo na več straneh ohranja enak ton, za Gregorčičem in Stritarjem je na vrsto prišel Simon Jenko:

Drugače ne morem umeti, kako moreš hvaliti skoraj zadnjo zlato knjigo na našem slovstvenem polji, g. Jenkove pesni. Dragi moj, to je po mojem prepričanju taka godlja, da groša ni vredna, ne pa forinta. Nič drugega kot nekaj domoljubnih idej, vse drugo je prava sukljav. Kaj so to vže verzi, če se rimajo besede končne? Le ene nove ideje ni v vseh pesnih. In kakov okoren jezik! (prav tam)

Individualne diskreditacije, ki so se Kodru zapisale glede Gregorčiča, Stritarja in Jenka, so bile v naslednjih odstavkih istega pisma kontekstualno pojasnjene kot uvertura v izpričanje zamere proti literatom, združenim pod *Ljubljanskim zvonom*:

Če mislijo ljubljancanje sploh s takimi stvarmi oplasiti »Kresovce«, se motijo. Jaz sem dal moško besedo »Kresu«, da mu ostanem zvest, dokler ne najdem vzroka za odpad, prej kot »Zvonu«. Stopro v novjšem času so mi znani ljubljanski manevri. Naj le delajo, kar hočejo. Če bom pisal kedaj roman svojega življenja, vpisati hočem spodobno to slovstveno našo dobo [...]. Da me Ljubljancanje prezirajo, to je jasna stvar. Kakor jim je drago. Jaz delam že 14 let po svojih močeh, če zaslužim zaradi tega smeha, dovoljeno jim. Kako so delali s Pajkom, Ti je znano. Tako se piše in govori o kakovem zločincu, a ne narodnem možu, ki posvečuje vse svoje moči po mojem prepričanju domovini (prav tam).

Koder je svojo zvestobo *Kresu* razumel kot načelno neideološko podporo slovenskemu narodu in službo nacionalni literaturi, ki se ne pustita voditi privlačnosti strankarskih zdrah. V pismu Cimpermanu z dne 7. 7. 1882 je kritiziral ljubljansko opozicijo proti Janku Pajku, ki se je formirala že med znamenito pravdo o slovenskem heksametru, dodatno pa jo je podžgala Pajkova kritika Gregorčičevih Poezij.¹⁵³

153 Omeniti velja, da je Koder posebej obsežno komentiral bojda neupravičeno občudovanje Gregorčiča s strani Ljubljancanov. 13. 12. 1882: »Naglašati pa moram, da one oporekane

Dobro vem, da je »Kres« kriv temu mrženju in mislim, da sva jo midva oba zaigrala pri »Zvonu«, ker pričava ne samo za stranko temveč – za slovenski narod brez razločka [...]. Kaj praviš o »Kresovej« kritiki X-vih pesnij? Meni se dozdeva pravična in objektivna. »Narod« piše: »Kaj tako otročje najivnega, kakor je ona kritika, katero je zagrešil Janko Pajk, še nismo čitali«. Ali ni to hudobnost zagrizena? Jaz ostanim »Kresu« zvest, ker sem mu dal častno besedo, da ga ne zapustim brez posebnega vzroka, in poslednjega do sedaj še nimam (prav tam).

Koder je o *Kresu* pisal tudi njegovemu uredniku Jakobu Sketu, za katerega je vztrajno nabiral mnenja, ki jih je o reviji zasledil v Ljubljani. Ob nobenem poročilu ni pozabil izpustiti niti lastnih opomb, kako ostaja zvest neljubljanski, tj. celovski struji. Dne 22. 6. 1882 je zapisal:

Naznanjam Vam, da so razmere v Ljubljani res nekako napete, o tem mi piše tudi drug sodelavec »Zvonov«. Jaz čutim, da mi hudo zamerijo, ker sem zvest Vaš zaveznik. Nič ne de. Jaz besede ne prelomim brez vzroka (Ms 1049).

Sketu je 16. 7. 1882 in 10. 10. 1882 ponudil tudi oportunistične nasvete glede zavezništva z Jankom in Pavlino Pajk, ki sta bila leta 1882 pod veli-

rime niso nikakor nepravilne, čeravno ne po Xovem stihu, za katerem dan danes vse mlado in staro dere [...]. Rimati z infinitivi kakor X – to po mojem mnenji posebno slavno ali vsaj težko ni. Tako smo se nekdanj v šoli učili« (Ms 484). 22. 6. 1882: »Sploh pa se čudim, zakaj je postavil X svojo duhovsko glavó na poezije, – ki niso ali vendar premalo ostro moralne za njegov stan. Tudi oblika ni vedno samo zlato, vsaj poetika bi je ne potrdila vselej, čeravno vže zdaj vse za njim leze, kar poje ali pesniške otrobe veže« (Ms 1049). 16. 7. 1882: »Kar se skupne izdatke mojih poezij tiče, se mi ne zdi zdaj za to primeren čas, ker samo Xu glorio pojo. Nekoliko pozneje sem mislil vže sam stopiti mej svet« (prav tam). 10. 10. 1882: »Prišel sem v dotiko tudi z dr. Vošnjakom, dr. Može-tom, da, Tavčarjem in drugimi in povsod je nanek govornik na literarne razmere, iz katerih sem posnel, da v principu nimajo, če so govorili resnico, proti dualizmu v našem literarnem delovanju, pač pa so vsi vneti za X – in da je vsak njihov sovražnik, kedor ne dvigne kadičnice njemu na čast [...]. Kar mi o X. pišeš, Ti vse lahko verjamem. Meni je X. nek župnik iz Goriškega, s katerim sem se vozil iz Pulja v Trst, kot človeka rahločutneža za jako temnimi barvami naslikal [...]. Tudi pesni Ti zopet pošljem za drugo leto. Cimperman mi vedno prigovarja, naj obelodanim zbrane poezije, a meni se ne dozdeva ugoden čas za to, ker baš zdaj so prof. Jeko-ve v tisku, in vse še po X. diši in sodi [...]. Jaz nisem X, ki misli, da je nezmisljivo, a toliko čutim, da so ove vsaj za mej svet v denašnji dobi« (prav tam). O čudenju nad ljubljanskimi odzivi na Pajkovo kritiko in vsesplošnim občudovanjem Gregorčičevih pesni lahko beremo tudi v pismu Gregorja Kreka Jakobu Sketu, ki je maja 1882 (točnejši datum neznan) pisal takole: »Kritiko Pajkovo Gregorčičevih sem sicer v naglici prebral ali se vendar mahoma prepričal, da ni gola negacija, kar se tú gosp. Pajku očita. Tvar je premišljena in vredna kritika imenovana biti in je nasproti hvalisanju teh pesnij in vsemu hvalisanju od drugih strani uvaževanja vredna [...]. Res, da je resnica prva in vse drugo jej treba umaknoti, res da je spis vreden natisen biti, ker je temeljit in poln resnice ali vendar preudarite dobro preden pošljete v natis [...]. Da bodo po Zvonovem [neberljivo] teh pesnij čitatelji zapeljani se že prej vidi, res se že tú kaže, da se bode pesnik koval v Zvezde, a se mu gotovo ne bode povedalo, kaj bi moralo biti drugače in kaj je sploh slabotno, nepoetično alo kako drugače skrivničeno in prisiljeno i. t. d. In da bode po tem dobila osobito naša mladina o pesniku enostran pojem mi je posebno žal in bi že bilo dobro, da se čuje tudi druga plat Zvona« (prav tam).

kim pritiskom iz Ljubljane, čeprav je, kot vidimo zgoraj, nedolgo od tega (13. 12. 1882) Cimpermanu pisal o nepravčnosti ljubljanskih napadov:

Svetujem Vam še en pot, dragi prijatelj, ogibajte se, če je mogoče, njenih [Pavlininih] del, ker ne samo po mojem, temveč po občnem mnenju niso za današnji leposlovni list. O pesnih njenih niti govoriti nečem [...]. Jaz sem sicer oseben prijatelj gospe Pavline, a v kritiki ne morem biti njej odkritosrčen, ker vem, kako boli to; Vi kot redakter storite lahko to [...]. Tu Vam odkritosrčno svetujem, dragi prijatelj, ne spuščajte se v nikakeršno polemiko z Ljubljančani oziroma P-ve kritike; kajti osmešiti tega in onega je lahko, povrniti mu dobro ime, težko. Naj boljše je, da ignorira zasmehovalce »Kres«. Vsak mirno misleč človek more pritrditi, da je breztaktno, po javnih listih obirati može, ki se trudijo za narodno stvar [...]. Toraj za zdaj še en pot Vas prosim: Le polemike ne z Ljubljančani. Oni imajo strupene orožje »dnevnik«, v kateri napiše vsak postopač lahko »pamfletov« kolikor mu je drago (prav tam).

Iz tega sledi, da Ti svetujem, da se ogneš, ako je le mogoče, Pajkovih in Pavlininih spisov, ker se oni ne bodo, dobri ali ne, sodili prijazno v Ljubljani [...]. Resnica ja! Prosim Te, ogibaj se kolikor mogoče g. Pajka, g. Pavline popolno in vseh slabih pesmi (prav tam).

Kodrov resentment je očiten in njegova pisma so polna poizvedovanj glede ljubljanskih mnenj o njegovih literarnih proizvodih. V njem so se strah pred usodo zakoncev Pajk, zvestoba *Kresu* in mržnja do Ljubljančanov mešali z velikim občudovanjem slovenske literarne elite, njegova afirmacija izključenosti pa z veliko željo po vključitvi v njihov svet. Podobno mu je tekom njunega pisemskega prepira moral očitati tudi Vatroslav Holz (pismo ni ohranjeno), saj mu je Koder 20. 9. 1881 odgovoril z naslednjo obrambo:

Ko se povrnem čez toliko in toiko let zopet v domovino, sem razvnet vselej nepopisljivo. Videti hočem vse na en pot izvedeti povsod kaj novega, bojim se, da bi v tem kratkem času ne zamudil in ne zgrešil marsikatero drage osebe. To mi vpreže v resnici s tako silo duh, – da živim in dišem za vse – in za nobenega, – in ne najdem nikjer potrebnega miru, prostora, kjer bi rekel, da se odpočijem, da oddahnem. Da se sučem v takovih okoliščinah posebno v okrožji, ki je mojemu idealu o domoljubji najbolj sorodno, o katerem sanjam in mislim vsaki dan na tujem, je mislim naravno, a ne pohlep po milih žarkih iz oces naših velikanov, kakor sodiš Ti (Ms 237).¹⁵⁴

¹⁵⁴ Zopet lahko zasledimo določeno mero hinavščine s Kodrove strani, ki je Cimpermanu 13.

7.1.2.3 Originalnost in topos prepisa individualnosti v tekst

O Kodrovem pojmovanju originalnosti lahko prvič sklepamo na podlagi pisma Vatroslavu Holzu z dne 21. 6. 1876:

Mislil sem najprvo popisati to potovanje v črticah za Zoro. A prepičal sem se, da takovo lokalno popisovanje nima nikakoršne literarne veljave vsaj imamo [neberljivo] in druge potopisce. Ukrenil sem drugo. Gotovo so Ti znani Heinejevi »Reisebilder«. V takem smislu opisujem jaz podobe iz življenja, iz svojega italijanskega in letošnjega izleta. Tacih še ni pisal noben Slovenec, upam, da so originalni in kažejo lepo, predивно stran življenja, bičajo pa tudi neobzirno socialno korupcijo. Ti obrazi morajo dopasti, in če bode mogoče izdam jih v posebnem zvezku [...]. Dunajska napetost je malo prerahljana in v nasprotnem taboru se bode skušalo gotovo tudi kolikor mogoče z dobrim orodjem orati literarno ledino (Ms 237).¹⁵⁵

Originalnost je bila na ravni te izjave neposredno kontekstualno povezana s primatom neke literarne vsebine med Slovenci in v Kodrovih pismih lahko pogosto beremo o »oranju ledine«. Spomnimo se na Trdinovo uvrstitev Koseskega med »originalne pisatelje« v Pretresu, Aškerčev zagovor originalnosti svojega *Zlatoroga* ali Stritarjevo apologijo originalnosti Prešernove predelave Moorove pesmi *St. Senaus and the Lady*. Tudi Koder je kot ključno sestavino legitimacijske sheme, s pomočjo katere je mogoče vrednotiti literarnega avtorja, izpostavil originalnost in jo povezal z zunajliterarnimi, utilitarnimi elementi.

V Kodrovih pismih sta eksplicitni omembi originalnosti še dve. Prva je v dopisnici (20. 6. 1877) Vatroslavu Holzu, v kateri je ocenjeval naslovnikove pesmi, ki jih je Koder poslal s prejšnjim pismom:

Kar se tiče Tvoje poezije, Ti moram poročati, da sem bil prav prijetno iznenadjen z njo. Odkritosrčno Ti povem, da si napredoval, odkar nisem čital nič Tvojiga, le pogumno naprej! Zdravo jedro, zdravo filozofijo in originalne podobe naj Ti bode vodilo, obliki si že dovoljno kos. Pri priložnosti kaj več (Ms 237).

Druga omemba pa se nanaša na mnenje, ki naj bi ga imeli rojaki o *Kresu*. Sketu je 6. 9. 1881 poročal:

O romanu mi je rekel eden najboljših slovenskih pisateljev, da ima hvaležno tvarino v sebi, ketere pa pisatelj ni znal porabiti, tudi se

12. 1882 očital: »Sploh čutim, da si Ti urno prijateljski ginjen, če se Ti ukloni kakov naš literat« (Ms 484).

155 Koder je 1876 potoval po Švici, Monaku in Nemčiji. V istem pismu (21. 6. 1876) je z ozirom na danes pregovorno politično obljubo o »drugi Švici« komično zapisal: »Švica dragi Vatroslav, to je po moji misli edina obljubljena dežela, tu je svoboda« (Ms 237).

mu na prvi pogled vidi, da je novinec na takovem polji, semtertje otročji in pa zgovoren, da deset besedij izgovori, kjer bi ena dobra reč povedala. Tukej so vsi začetniki. Sploh bi ugajal [neberljivo], a vsacega je jezila prevelika jezičnost. Pesnikov sploh manjka gospodu »profesorju«, mi je rekel drugi. To moram ponavljati tudi sam. Kolikor morem soditi jaz, se pograša v »Kresovih« pesnih originalnost popolno. Toliko, o mislih mož, ki se v resnici zanimajo za Kres in niso sovražniki dualizma na slovstvenem polji (Ms 1049).

Ker Vatroslava Holza, Kodrovega najintimnejšega pisemskega sogo-vornika, posebej ne obravnavam in ker gre za pismo, ki je (edino) vloženo med 47 pisem v fondu Ms 237, ki jih je Koder napisal mariborskemu prijatelju, na tem mestu izpostavljam še eno pomembno serijo omemb originalnosti. Tičejo se Kodra, obenem pa kažejo na afektivno pomembnost te kategorije za slovenskega literarnega avtorja druge polovice 19. stoletja.

Februarja leta 1883 se je odnos med Kodrom in Holzem zaostрил. Holčeva pisma na žalost niso ohranjena in zgolj ugibamo lahko, ali jih je Koder uničil, zavrgel ali pa celo, kot ga je v pismu pozval Holz (»odločno zahtevam vsa moja pisma, če jih še imaš in moje Ti podarjene podobe nazaj, Jaz od Tebe nemam ničesar več«), vrnil pošiljatelju (Ms 237). V pismu z dne 18. 2. 1883 je Holz, razjarjen zaradi prejšnjega Kodrovega pisma, v katerem je ta užaljeno reagiral na »nedolžne, prijateljsko prostodušne dov-tipe o [...] pisateljskih pogrěških«, celoten (najbolj žaljiv) pasus osnoval na zasmehovanju Kodrove neoriginalnosti:

Smešno pa, da ne rečem bedasto pa je, ako si domišljuješ, da bi bil Ti zmožen, »umiriti moj semtertje zbegani duh!« Pošastno smeh-ljanje igra mi okrog usten! Ti revše, ki si samo vse zbegano in še naposled ne veš, kaj je v Tvojih spisih Tvojega ali tujega – Ti bodeš meni mirilo zbegan duh? V to svrhu so pozvani pač drugi, odkri-tosrčnejši in manje v sami sebe zaljubljeni prijatelji! (prav tam)

Kodra je obtožil samoljubja in arogance, poslužil pa se je tudi prese-netljivo inovativnih psov, ki jih v pismih redko srečamo:

O zbeganem duhi blebečeš Ti »brezduh« vođenični, ki še posnetim svojim pesnim ne moreš izumiti izvirnega naslova!? Ti dušni ka-strat bodeš mene proglaševal blaznim, ki Ti otl duh napihuje naj-hujša, neozdravna blaznost – »Grössenwahn«? Ti babjak mehkužni boš mene miloval, ki si sam milovanja potreben! Kaj pa si Ti sploh že izkusil na sveti? Z šolske klopi ob katerej si na troške revnih svojih roditeljev ogladil nekaj hlačic, zlezel si pod cesarsko kapo, ki Te ščiti pred vsakim neugodnim vetričem za vse življenje!! O »prognanstvu« mi besedičiš, da=li se ne bojiš kazni božje zbog te

blasfemije? Sklicuješ se mi na 16 letno svojo delovanje! Koliko pa si vže star? Dragi moj! na slovstvenem, umeteljniškem polji sploh, se ne štejejo leta, kakor v cesarski službi pri odmerjanju pokojnine! Kaj Ti koristi 16 letno delovanje, ko je pa vse, kar si dozdaš od sebe dal, kakor si baje sam priznal – vse pogrešno, napačno in – posneto! Meni pridiguješ: Non multa, sed multum, ali sam poplavljaš s svojimi posnetimi spisi vso slovensko domovino, da se Ti vže vse smeje! – Meni daješ nasvete, česar naj se lotim in mi odmerjaš delokrog, sam pa riješ brezmiselno naprej s svojem – posnemanji! – No toliko Ti povem, da od moje strani boš doslej imel mir! Toda, drugi bodo, kakor se kaže, pogнали Tvoje plagiate – ad absurdum! O tem čitaj 3. št. Škrata in denašnji »Slov. Narod«: prijatelj! Te primi, mene pa odslej pusti v miru! [...] Najina pota gredo od tod narazen! Ti rij v svojem posnemanji naprej in nam opisuj tistiga gorenskega kmetavza še sto let! (prav tam)

Kar se tiče prepisa individualnosti v tekst, na najpovednejše izjave nalletimo v pismu Cimpermanu z dne 12. 7. 1879:

Umejem se samo edino sam in ogledalo mojega življenja je zadnja priložena pesem, katero Ti pošiljam v kritiko. V vsakem prihodnjem pismu Ti pošljem eno, če ti je všeč. Moje in Tvoje življenje se slika mislim najbolje v pesmih (Ms 484).

Manj eksplicitno, zgolj povezujoč literarni proizvod z življenjskimi izkušnjami, je o tem Koder pisal Holzu proti koncu leta 1875 (točnejši datum neznan) in Jakobu Sketu (16. 3. 1882):

Če Vas poznam prav, dvomim, da ste ubrali do sedaj napripravišni strune svojega srca. Vaši vzori so preresni, preostri, Vi gledate svet s prenapetim, sodniškim očesom. Vrzite se z vsem životom v vihar no življenje, sezite s polno roko vanj, poslušajte, opazujte, živite sami, in kar bode ubrali pote, bode pesem, živa, lahka, srce pretresajoča pesem (Ms 237).

Samo s prozo »Pajkove« se ne morem prav sprijazniti. Beseda je premalo gladka in vsebina nekako posiljena, po drugih spisih ne po lastnem opazovanji življenja dišeča (Ms 1049).

7.1.2.4 Nenavadno, nevsakdanje, zasebno, zdravilno in nujno

O izjavah, ki govorijo o Kodrovem pojmovanju nujnosti literarnega izražanja, lahko govorimo samo v primeru pisma (29. 6. 1879) Vatroslavu Holzu:

Takove okoliščine bi lahko zadnje veselje vzele slovenskemu beletristu, ki ni pravi poet, komur ni v resnici duševna potreba, da poje in pisari – Piši mi o tem kaj dragi moj! (Ms 237)

Pogostejše so navezave na t. i. »retoriko zdravja« (Felluga 2005: 2). V pismih tega obdobja pogosto naletimo na pojmovanja poezije kot zdravila, sredstva za premagovanje težkih življenjskih preizkušenj itd. Eno izmed definicij literature kot pripadajoče sferi zdravja je Koder (31. 5. 1877) zapisal prav ob (redki) pohvali omenjene pesnice:

»Zora«, mislim, je zadnji čas precej napredovala, tako sodbo čujem tudi od drugod. Prijetno se odlikujejo spisi gospe Pajkove. Lep stil, zdrava sodba in zdrava filozofija veje iz njih. Bog nam živi tako nežno pero! (prav tam)

»Retoriki zdravja« ustrezajoče pasuse, ki se dopolnjujejo z rodoljubnim sentimentom (o tem dopolnjevanju podrobneje pišem ob analizi pisem Pavline Pajk), sem mdr. našel tudi v pismih Janka Barleta, ki je v nedatiranem pismu Cimpermanu (verjetno spomladi leta 1889) pisal takole:

Oj, kakó mi je bilo prve dni dosadno, jedina stara moj znanca, katera hranim v svoji mizici, Gregorčič in Cimperman sta me tešila. In moje največje veselje je, da jima vsaki dan pripeljujem novih prijateljev, novih čestilcev in hvaležni so mi. Večina mojih sošolcev jih je vže prečitala, pa jih zopet čita, naročuje si ju – Vsaj najde vsakdo v njih zdravilnih moči, vsakemu blažita srcé in dušo [...]. [Jaz] čitam in razjasnjujem te nebeške poezije, oj tedaj mi je srcé veselo, tedáj sem ponosen, da sem Slovenec (Ms 484).

Kodrovo razumevanje literarnega umetnika kot razpetega med naravno predisponiranostjo, da, tako Stritar, »čuti, in sicer čuti živeje ko drugi ljudje«, in zavestno miritvijo takšne preobčutljivosti je zaznavno v pismu Vatroslavu Holzu z dne 29. 7. 1878:

Miru, filozofije pa je po mojem mnenji potreba vsakemu umetniku, kajti pomisliti se mora, da bralec ni enako navdušen z mojstrom in se mu dozdeva mnogo smešnega, nenaravnega, kar je rodila poezija, prenapeta domišljija pisatelja. In to je mislim glavna napaka najinim dosedanjim spisom (Ms 237).

Kot sredstvo, s pomočjo katerega se lahko usmerja in miri »nenaravne« in celo »smešne« umetniške impulze, je pri Kodru identificirana filozofija. O čutni dimenziji literarnega postopka je Koder najobsežneje pisal 13. 12. 1882 v pismu Josipu Cimpermanu, v katerem je »človeško poezijo« označil za »duševno bolezen«:

Potem pišeš o mojej mehkužnosti. Prijatelj, jaz pojem po svojih čutilih. Če meniš, da zaklon in kos kruha vže spreminjata temperament, si slab duševni sodec. Takova dragi moj je bridkost tega življenja, da zremo nekateri radi skozi temna stekla, akoravno bi nam ne bilo potrebno. To je namreč človeška poezija, katero smatram jaz za nekovo duševno bolezen, posebni pri lirikah in pesnikih svetovne bolesi. Dokaži mi, da to ni istina! [...] Jaz bi bil raje navaden človek. Prečuteče srce je moje gorje na svetu, in iz tega gorje izvira moje delo, v katerem si iščem tolažbe, a ne slave. Jaz bom delal javno, dokler kedo sprejema moja slaba dela, in ko jih neče nihče več, pa tiho zase, le za svojo zabavo. Veselja do dela mi ne vzeme nihče. Nesrečen bom, ako mi izgine dana ta moja največji zabava (prav tam).

Koder je, sodeč po temu odstavku, poezijo dojemal kot popolnoma individualno dejavnost (»tolažbe, a ne slave«, »tiho zase, le za svojo zabavo«), ki se rojeva iz nehotene (»Jaz bi bil raje navaden človek«) umetniške duševne konstitucije. Podobno je o imanentni zasebnosti in nenadzorljivosti literarnega podjetja pisal tudi proti koncu 1875 (točnejši datum neznan):

Ali hočete obupati zaradi tega nad svojim trudom, ker ne vidite precej pri prvem spisu svetle zarije okoli svoji glave, zelenega venca okoli senc? Kaj pišemo morda za častno ime, za puhlo kadilo? Iz srca obžalujem vsacega, kdor je taci misli, da, on naj vrže pero od sebe, kajti delal mu ni, in mu ne bode nikedar (prav tam).

Umetniški temperament, na katerega se je skliceval, pa je v drugih pisnih paradoksnost postavljen ob afektivno dimenzijo domoljubja. V že citiranem življenjepisu, ki ga je 27. 10. 1879 poslal Cimpermanu, je zapisal takole:

Svoje lastni bedi sem se zagledal v nesrečo naroda slovenskega in oboje je pretresalo moje občutno srce tako, da bil semtertje pravi melanholikar [...]. Tu imaš dragi moj, moje življenje in moje delovanje. Prav vsakdanje ni, smem reči, niti prvo, niti drugo. Bridko je prvo, mladostne sreče nisem poznal nikdar, precej obširno je drugo, a do sedaj brez prave koristi. Če Bog da mi sreča junaška, morda mi pridejo še časi, in tedaj razgrnem narodu, kateri mi je svet do zadnjega izdihljaja, skromna dela toliko nočnih ur (prav tam).

EksPLICITNO je svoje literarne talente 9. 4. 1886 podredil »koristi« narodu tudi v pismu Lambertu Einspielerju, ki je v času korespondence (do 1886) služboval kot tajnik Mohorjeve družbe:

»Brambene postave« sem posnel po najnovejši instrukciji. Upam, da ugajajo in koristijo Slovencem [...]. Tako delo je, mislim, na vsak način važno za družbo, ki pojasnuje tako znamenite narodske

zadeve [...]. Priložene so tudi tri povesti nrave vsebine za naš narod [...]. Dela imaš gotovo obilo dragi prijatelj, a uterpiš ga lažje, saj koristiš z njim našemu narodu (Ms 800).

Ko govorimo o Kodrovem povezovanju individualnega zadoščenja in kolektivnega emancipacijskega sentimenta, se je smiselno navezati tudi na pismo Simona Gregorčiča, ki je enkrat decembra (točnejši datum neznan) leta 1886 Cimpermanu izrazil željo po odmaknitvi od javne sfere. Izrazil je razumevanje, da mu je pisanje pesmi v »tolažbo«, vendar iz tega ne sledi, da je narobe, če mu prinesejo tudi »čast«. Njegovo (intimno, zasebno, tolažeče in čast prinašajoče) pesnikovanje bo narodu kljub temu koristilo:

O Vašem delovanju sem Vam že izrekel misel ter je ne oporočem tudi zdaj. Načrte, ki jih imate v glavi, izpeljite; gotovo bode Vam to v tolažbo in čast in narodu v korist in rast (Ms 484).

Kodrova pisma (tudi pisma Pavline Pajk), ki harmonično povezujejo individualnost in kolektivnost, je produktivno brati v tandemu z zgornjim Gregorčičevim pismom, saj če ga postavimo v kontekst ostalih njegovih pisem, v katerih je večkrat združeval besedi »čast« in »korist«, ugotovimo, da sta se besedi redko pojavljali v takšnih parih. Če natančneje pogledamo druga pisma, vidimo, da jih je običajno uporabljal v drugačnih pomenskih nizih: 7. 2. 1906 je Josipu Stritarju npr. pisal, da naj ga Bog še dolgo ohrani domovini »v korist in čast«. Podobno formulacijo srečamo tudi v priložnostni pesmi, ki jo je Gregorčič 4. 7. 1902 poslal Ivanu Hribarju, v katerem mu naroča, naj deluje »Slovencem na korist in slavo«. Lahko bi rekli, da je »naslovnik« tako koristi kot časti in slave skoraj vedno slovenska domovina, redko pesnik (Kavšek 2020: 11).

7.2 Janko Pajk in Pavlina (Doljak) Pajk

Janko Pajk in Pavlina Doljak sta se poročila 26. 2. 1876. V zakon sta prinesla vsak svojo potencialnost za neugoden zapis v slovensko literarno zgodovino. S poroko je poleg osebnejših negodovanj, s katerimi je bila soočena s strani sorodnikov Jankove umrle žene, postala »plen divje kulturniške gonje«, nastavke za katero je že v zgodnjih 70. letih pripravil njen mož. Janko se je namreč, poleg tega, da se je s Franom Levcem zapletel v t. i. pravdo o slovenskem šestomeru, zameril tudi prvemu možu slovenske literarne scene, Franu Levstiku, zlasti s predlogom, »naj se izobraženi Slovenci odpovejo slovenščini«.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Družina Wellner je Pajku očitno zelo zamerila hitro zaroko po smrti njihove hčerke. Izbrisal je bil iz oporoke in s tem izgubil obsežno doto umrle žene. Ker je, da je lahko odkupil

Pogoji za razvrednotenje literarne ustvarjalnosti Pavline Pajk so se pripravljali tudi neodvisno od njene zaroke in poroke. V procesu formiranja nacionalnega literarnega kanona se je razvil poseben žanrski sistem, ki ni predvideval vključitve ženskega romana, kakršnega je pisala Eugenie Marlitt, pri kateri se je Pavlina Pajk primarno navdihovala. Dokončno so njeno literaturo na skrajnem koncu 19. stoletja obsodili naturalisti s Franom Govekarjem na čelu. Pri vsem tem nikakor ni pomagalo, da je bila ženska. Bila je tudi »preveč plodna in vztrajna in je prispevala preobsežen opus, da bi se ga dalo na hitro odpraviti z vljudnimi pohvalami prizadevnosti in pisateljske kondicije« (Hladnik 2002: 508–9).

Pričujoče poglavje se osredotoča na Pavlino Pajk, saj jo lahko brez zadržkov prištejemo k literarnim avtorjem, medtem ko bi bilo Janka Pajka, ki ni gojil primerljivih literarnih ambicij, najverjetneje pravilneje označiti kot vsestranskega kulturnega delavca. Njegova pisma sem v analizo vzel predvsem zaradi prepletenosti zakončevih biografij in deljenih parametrov, na podlagi katerih sta odstopala od osrednje slovenske literarne skupine. Pri analizi njunih pisem sem sledil arhivski strategiji, ki sem jo ubral v primeru Antona Kodra. Zakonca Pajk sta si dopisovala z Josipom Cimpermanom, oba sta bila odrinjena od osrednje slovenske literarne skupine, oba pa po tem ključu pripadata t. i. podtalnemu toku slovenskega literarnega življenja in pisemskega prometa, ki je bil z njim povezan.

Največ pisem P. Pajk je shranjenih v fondu (Ms 484) Josipa Cimpermana (26, 1875–1878). Sledita mu fond (Ms 1409) Frana Levca (6, 1895–1898) in fond (Ms 1401) Antona Kodra (4, 1876–1877). Posamezna pisma sem v NUK našel še v fondih: Frančiška Lampeta (Ms 702, 1897), Marice Nadlišek Bartol (Ms 703, 1896), Josipa Stritarja (Ms 1525, 1898), Frana Saleškega Finžgarja (Ms 1575, 1900) in Frana Erjavca (Ms 1828, 1895).¹⁵⁷ V UKM sem lociral samo pismo Antonu Primožiču (Ms 176, 1900).

Tudi najobširnejša korespondenca Janka Pajka se nahaja v fondu Josipa Cimpermana (47, 1873–1878). Po obsegu ji je zelo blizu korespondenca iz fonda (Ms 1401) Antona Kodra (40, 1874–1878).¹⁵⁸ Po tem se nabori gradiva občutno zmanjšajo. V fondu (Ms 1049, 1882–1883) Jakoba Sketa je 6 Pajkovih pisem, po 3 pisma so v fondu (Ms 488, 1874–1875) Luize Pesjak in fondu (Ms 1119, 1895–1899) Matije Murka, po 2 pismi sta v fondu (Ms

Narodno tiskarno, na njeno ime vzel celó hipoteko, je zašel v hude finančne težave. Tiskarno je bil leta 1879 prisiljen prodati, zaradi finančnih težav pa je prenehala izhajati tudi njegova *Zora* (Testen 2009: 145).

157 V Erjavčevem fondu je shranjeno Pavlinino pismo Franu Levcu.

158 Ta relativno dolga korespondenca se je na žalost izkazala za precej neuporabno. Sestavljena je iz pisem, v katerih Pajk Kodra povečini prosi za tekste, ki bi jih lahko priobčil v *Zori*, poroča o napredku urejanja *Marjetice* in o družinskih razmerah.

1465, 1882–1891) Gregorja Kreka in fondu (Ms 485, 1877) Ivana Geršaka, posamezna pisma pa še v fondu (Ms 972, 1892) Antona Aškerca in fondu (Ms 491, 1875) Frana Levstika.

7.2.1 Pavlina (Doljak) Pajk

7.2.1.1 Okoljske spodbude

Pavlina Pajk se je rodila očetu Josipu in materi Pavlini 9. 4. 1854 v Lombardiji.¹⁵⁹ Biografskih podatkov o njeni mladosti ne gre zanemariti. Izredno zanimiva je provenienca njenih staršev, saj Pavlina Pajk v tem oziru močno odstopa od običajnega porekla slovenskih (moških) literatov, ki so bili povečini kmečkega porekla. Povedne so tudi pogoste menjave skrbnikov in okolij, ki so bila izrazito kulturno in jezikovno hibridna, poleg tega pa so ravno v času, ko je tam prebivala Pavlina Pajk, postajala žarišča narodne prebuje ter so močno vplivala na njen ustvarjalni temperament in avtorsko samopercepcijo.¹⁶⁰

Njen oče, Josip Doljak, ki je umrl, ko je bilo Pavlini zgolj 7 let (1861), se je rodil v veliko družino premožnega kmeta v Grgarju. Izšolal se je za pravnika in že pri osemindvajsetih letih za kratek čas postal eden izmed »treh primorskih državnih poslancev slovenskega rodu v revolucionarnem letu 1848« ter bil v časopisu *Slovenec* opisan kot »nar glasniši podpornik slovenstva«. Služboval je kot sodnik, najprej v Milanu in potem v Trstu, kjer je v letu svoje smrti celo vodil začasni odbor čitalnice. Njegov mlajši brat Matija je bil prvi slovenski solkanski župan in goriški deželni poslanec, po Josipovi smrti pa tudi Pavlinin skrbnik (Marušič 2014: 14). V pismu Josipu Cimpermanu ga je 21. 2. 1875 poimenovala »skrben oča do svoje prerane smrti« (Ms 484).¹⁶¹

Pavlinina mati je umrla leta 1857 ob porodu njene sestre Teodoline. Rodila se je kot Pavlina Milharčič. Njen oče Ivan je bil »nadzornik latinskih šol« v Gorici in profesor na tamkajšnji gimnaziji (Testen 2009: 141). Njena mati, torej Pavlinina babica, Terezija je izhajala iz ugledne družine, ki je

159 Branko Marušič je opozoril, da »v biografijah (SBL, PSBL) piše, da je bila rojena v Paviji, Pavlina Pajk pa je zapisala, da je bil kraj njenega rojstva Milano« (Marušič 2014: 14).

160 Čeprav je »Pavlina [...] zapustila pričevanje o tem, da jo je k pisanju silila neuslišana ljubezen« (Testen 2009: 143), je zelo očitno, da so na njeno literarno formacijo in rojstvo motivacij za pisateljstvo imele poseben vpliv tudi kulturne okoliščine, v katerih je odrasčala, na kar se je v diplomski nalogi *Spodbude literarnega ustvarjanja Pavline Pajk* osredotočila Ana Cukijati (2009).

161 Pisma Cimpermanu so zaradi tega do junija 1875 (zadnje takšno pismo 24. 6.) nosila lično črno opombo (Ms 484).

bila že leta 1783 zaradi gospodarske uspešnosti Andreja Premrova povzdignjena v dedni viteški stan, s čimer je pridobila predikat Premierstein, kar je najverjetneje botrovalo tudi temu, da je Terezija kot dvorna dama prebivala na emigrantskem burbonskem dvoru v Gorici (Marušič 2014: 14).

Pavlina Pajk je prva leta preživela v Milanu in Trstu, kjer je služboval oče, po njegovi smrti pa se je s sestrama preselila k stricu Matiji Doljaku v Solkan. Selitev se je izkazala za ključno epizodo v njenem življenju in izhodiščno točko za njeno literarno kariero. Čeprav sta bila oba starša Slovenca, je bil Pavlinin materni jezik italijanski, v italijanščini pa je potekala tudi njena formalna izobrazba. Italijansko se je govorilo celo pri stricu Matiji v Solkanu, ki je sicer veljal za narodno zavednega Slovenca. Petra Testen je v NSB navajala, da je bila pri stricu Matiji »celo služničad [...] izključno italijanska«, kar verjetno ne drži, saj je Pavlina, tedaj še Doljak, v pismu Cimpermanu 21. 2. 1875 zapisala:

Jela sem pa vendarle koj nekoliko a nerodno kramljati po slovenski in sicer z domačimi poslami in z vaškimi ljudmi (Ms 484).

Jezikovna ovira se je v solkanskem obdobju najbolj stanjšala in kasneje je Solkan po poročanju sina Milana dojemala kot svoj prvi pravi dom. Matija Doljak, pri katerem je avtorica s sestrama bivala do leta 1873, je leta 1868 postal prvi slovenski župan Solkana. V ustavnih 60. letih 19. stoletja je v Solkanu oživel narodno gibanje in 14. 7. 1867 se je tam odprla čitalnica, ki ji je od maja leta 1869 predsedoval prav Pavlinin stric.¹⁶² Matija je bil mdr. tudi eden izmed ustanoviteljev Soče, prvega slovenskega političnega društva na Goriškem, ki mu je kasneje tudi predsedoval. Doljakova hiša naj bi »z javnim nastopanjem hišnega gospodarja Matije postala družabno središče kraja« in priljubljena destinacija za slovenske izobražence, kot sta bila Fran Levec in Fran Šuklje, Pavlina pa se je posebej navezala na Karla Lavriča, prvega predsednika tolminske čitalnice, ki ji je pomagal pri učenju slovenščine in jo oskrboval s slovenskim časopisjem in literaturo. V tem obdobju je začela celo z javnim nastopanjem, pri čemer jo je (21. 2. 1875) posebej vneto podpiral prav Lavrič (Ms 484). Gotovo je v goriški čitalnici nastopala leta 1872, Branko Marušič pa je celo ugibal, da se mlada, štirinajstletna literatinja skriva že za novico o nastopu »male deklamatorice« v solkanski čitalnici leta 1868 (Marušič 2014: 16–17).

Pavlina se je leta 1873, ko je stric Matija hudo zbolel, preselila k svojemu narodno nezavednemu bratu Teodorju, ki je po zaključku študija na

¹⁶² Posebej pomembna za Pavlinino literarno izobrazbo je bila čitalniška knjižnica, ki je po njenih besedah iz pisma z dne 2. 3. 1875 slovela »kot najbogatejša mej vseh čitalnic na Goriškem« (Ms 484).

Dunaju dobil zaposlitev na goriškem sodišču. Dve leti za tem je stric Matija umrl. Po Marušičevem mnenju jo je ravno ta tragedija, ki bi jo lahko dokončno odrezala od slovenske kulture, vodila pod (korespondenčno) mentorstvo Josipa Cimpermana in Janka Pajka. S tem se je odločno podala na pot literarnega ustvarjanja.¹⁶³

7.2.1.2 Literarno formiranje in blokada poti na »slovenski Parnas«

Ko se je Pavlina leta 1873 preselila v Gorico k bratu Teodorju, kjer se je »žejala po učenju in ustvarjanju v slovenščini morala umakniti v ozadje«, je njena sublimirana motivacija za literarno udejstvovanje prerasla v gorečo željo, ki je svoje prve (javne) sadove obrodila, ko je pod pokroviteljstvom Frana Levca istega leta v *Soči* objavila »lirično prozo« *Prva ljubezen* in *Žena v družini*, naslednje leto pa je v *Zori*, ki jo je urejal bodoči mož Janko, objavila pesem *Tvoj spomin* (Testen 2009: 143). Njena prva pesniška zbirka (*Pesmi*), ki velja tudi za prvo pesniško zbirko, ki jo je objavila slovenska pesnica, je izšla že leta 1878. Do takrat je Pavlina v *Zori*, *Kresu* in *Koledarju Mohorjeve družbe* objavila že več kot petdeset pesmi.¹⁶⁴ V uvodnem Mottu *Pesmi* se razkrivajo glavne teme njene poezije, in sicer »minljiva mladostna ljubezen, življenjsko razočaranje in skrajnostno doživljanje sveta ('solze' in 'blaženstvo') ter družinska in domovinska ljubezen« (Žerjal Pavlin 2014: 164).

S poezijo se je javno nehala predstavljati že leta 1881. Od nje se je poslovila s ciklusom pesmi *Materini glasovi* (Testen 2009: 145). Po temu se je popolnoma posvetila prozi in v naslednjih dveh desetletjih ustvarila zavidljiv pripovedni opus.¹⁶⁵ Sploh v 90. letih je že pisala ambicioznejše in

163 Z Josipom Cimpermanom si je dopisovala med letoma 1875 in 1876. Intimo njune korespondence je ljubljanski pesnik napačno presodil kot uverturo v ljubezensko zvezo in bil, ko se je Pavlina zaročila s Pajkom, hudo užaljen. Že dolgo pred njeno zaroko (14. 3. 1875) je Cimpermana opozarjala, da si ne sme napačno interpretirati njunega prijateljstva, na kar se je ljubljanski pesnik v naslednjih pismih užaljeno odzival: »Gospod! ste li-si pomenili kaj pravi moj sonet: 'Domišljiji'? Pazite, da ne bode enkrat i Vam veljal i to zavoljo čednostih kojih si na-me domišljavate« (Ms 484). Čeprav je Cimperman Pajku očitno zelo zameril, je z njim ohranil vljudno korespondenco do leta 1878, ko so napetosti prerasle v odprt konflikt, ki ga je bil Pajk (3. 4.) primoran končati z grožnjami: »Ako take laži trosite pred svetom, pride stvar pred sodnijo« (Ms 484). V dokaz pomembnosti prijateljstva s Cimpermanom in Pajkom je 7. 8. 1875 v pismu prvemu napisala: »Moje poezije, pa Vaše in Pajkovo prijateljstvo je ves moj svet« (prav tam).

164 Pavlina spada med štiri avtorje, ki so objavljali vsaj v petih letnikih *Zore*, med vsemi pa je objavila daleč največje prispevkov. Ostali so Božidar Flegerič, Vatroslav Holz in Jakob Bedenek (Andrejčič 2015: 46).

165 Omeniti velja, da je Pavlina (manj ambiciozno kot kasneje) prozo vendarle pisala že v drugi polovici 70. letih. V to obdobje tik po poroki s Pajkom spadajo denimo *Občutki na novega*

obsežnejše romane. Z izjemo *Arabele* (1885) v to obdobje spadajo: *Spomini tete Klare* (1895), *Roman starega samca* (1895), *Judita* (1896), *Dušne borbe* (1896), *Slučaji usode* (1897) in »po osem ne prav kratkih novel in povesti« (Hladnik 2002: 505–6).

Miran Hladnik je poudaril, da je »zakone ženskega žanra« v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem določala predvsem Eugenie Marlitt in da sta jih Pavlina Pajk in Luiza Pesjak »priznavali ter jim v glavnem sledili, kar je nestremljivi del domačega bralstva gotovo z odobravanjem vzel na znanje«. Morebitne vplive na ženski roman, kot ga je pisala Pavlina Pajk, je predlagala tudi Katarina Gradišnik Bogataj.¹⁶⁶ Iskala jih je v literarnih permutacijah Richardsonove »Pameline zgodbe«, kar velja za dela George Sand, ki jo je Pavlina gotovo poznala. Pavlina je očitno parafrazirala ključne situacije iz del Sandove, njeno občudovanje britanske pisateljice pa je celo eksplicitno izpričano v spominskem članku v *Zori*, v katerem jo je označila za »genialno ženo« (Gradišnik Bogataj 1989: 33).

V 90. letih so jo napadli naturalisti. Posebej naj bi jim šlo v nos, da je v *Ljubljanskem zvonu* leta 1896 istočasno kot Govekarjev programski roman *V krvi* izhajal njen roman *Dušne borbe* (Hladnik 2002: 506). Govekar ji je že pred tem kritično raztrgal povest *Planinska idila*, kritiki (Fran Vidic, Janko Šlebinger in Ljudmila Poljančeva) pa so ostro napadli tudi njene aforizme, omenjeni roman v *Ljubljanskem zvonu* in roman *Slučaji usode*, ki ga je pred tem, po vplivanju Frana Levca, že zavrnila Slovenska matica.¹⁶⁷ Pred ostrimi napadi jo je sprva branil njen mož »v štirih člankih, ki so pod naslovom Manevri naše nove literarne šole izšli v *Edinosti* oktobra in novembra 1896 ter v *Slovenskem listu* 1897«, kmalu pa je kritikam energično začela oporekati tudi sama pod psevdonimom Rodoljubkinja (Testen 2009: 150).

Njena neupogljivost se kaže v pismu Marici Nadlišek Bartol, v katerem (16. 11. 1896) je odgovarjala na poziv urednice *Slovenke*, ki jo je oči-

leta dan (1876), v katerih odzvanja Byronov izrek: »Življenje je bolenje, svet bolnica, smrt naša zdravnica«, ki ga je Pavlina obračala v optimistično napotilo k ljubezni in delu.

166 Kot podzvrst trivialne književnosti je ženski roman že v 80. letih opredelil Miran Hladnik, oznako je »problemizirala«, a prevzela Katarina Gradišnik Bogataj, z njo pa se bolj eksplicitno ni strinjala Katja Mihurko Poniž, ki je na podlagi »besed Pavline Pajk« sklepala, da je »v svojem pisanju videla več kot le nekaj, kar bi bilo namenjeno zgolj kratkočasju in ne bi pustilo globljega vtisa«. Po mojem to sicer ne diskvalificira Hladnikove uvrstitve literarnih del Pajkove med trivialno literaturo (v skladu z definicijo, da »TL je literatura s poudarjeno psihosocialno vrednostjo«), saj se takšna klasifikacija upravičeno zanaša na specifično funkcijo, ki so jo Pavlinina dela izpolnjevala v drugi polovici 19. stoletja, dokazuje za Pavlinino dovednost za »kratkočasno« naravo njene literature pa lahko najdemo celo v pismih: npr. Frančišku Lampetu 14. 11. 1897 (Ms 702). Gotovo pa lahko Mihurko Poniž pritrdimo, da je »romane, povesti in novele« Pavline Pajk »mogoče ovrednotiti kot prvi in zato dragoceni poskus v slovensko pripovedno tradicijo vnesti del evropskega literarnega izročila in ga preoblikovati po lastnih poetoloških izhodiščih« (Mihurko Poniž 2011: 79).

167 Zelo verjetno je, da je aforizme pisala kot prva na Slovenskem.

tno globoko spoštovala, da v reviji začne priobčevati svoje spise:

Odgovarjam Vam takoj in sicer odkritosrčno, da ne bodem nikoli podpisala lista, kateri bode izhajal pod ščitom onega urednika, v katerega listu se brezobzirno skruni moja čast (Ms 703).

O podobni načelnosti lahko beremo tudi v pismu Frančišku Lampetu, uredniku *Doma in sveta* ter zvestemu prijatelju, skoraj točno leto po tem, 14. 11. 1897:

Da Vam tedaj ta moj roman ne ugaja, ne morem Vam zameriti, pač pa me je grozno zadelo, da ga ne bode v svojem listu omenjali, kakor niste omenjali Govekarjeve umazanosti: »O te ženske!« Tedaj v eno vrsto z Govekarjevimi spisi postavljate moje delo?! – Da me moji nasprotniki zasledujejo in napadajo, je bridko a ni najhujše, pač pa da me oni, katere sem doslej za prijatelje imela, zapuščajo (Ms 702).

Nepriiznalna recepcija njenih literarnih proizvodov je v 90. letih je argumentativno pomoč in zalogo diskreditacijskih očitkov gotovo posredno dobila tudi pri splošnem razvrstjenju literature Eugenie Marlitt v Nemčiji. Leta 1885 je namreč Hermann Friedrich, urednik revije *Magazin für Literatur des In- und Auslandes*, v članku Die Clauren-Marlitt popularno pisateljico primerjal s Heinrichom Claurenom, avtorjem uspešnega romana *Mimili*. S tem ji je očital »prikrito čutnost in opolzko«. Začetni očitki so naleteli na gluha ušesa, vendar pa je v naslednjih letih Marlittina literatura vedno bolj postajala »sinonim za manjvredno literaturo« (Mihurko Poniž 2011: 71). S pomočjo Urszule Bonter je Mihurko Poniž ugotavljala, da so se v poznih 80. letih – v Nemčiji, zdi pa se, da ugotovitev velja tudi za slovenske kraje – močno spremenile bralske navade in potrebe, spremenila se je vrednotenjska struktura družbe in tip literature, ki jo je uspešno poseb-
ljala Marlitt, je bil razvrstjen, saj svet, ki ga je opisovala, ne samo, da ni več obstajal, ampak je predstavljal oviro za vzpostavitev novega.

Danes nikakor ne velja, da Pavlina Pajk služi zgolj za opombo v biografiji Janka Pajka. Kot je nedolgo nazaj, leta 2018, zapisala Petra Testen, se je »v zadnjem obdobju« o Pavlini Pajk veliko govorilo in pisalo. Leta 2014 je Univerza v Novi Gorici organizirala simpozij, ki je praznoval 160. obletnico njenega rojstva, o njej pa so že pred tem pisali Miran Hladnik, Branko Marušič, Vita Žerjal Pavlin, Tanja Badalič in Jožica Čeh Šteger (Testen 2018: 172). Tudi sicer ni nikoli popolnoma izginila iz slovenske literarne zgodovine in prvi geselski članek za *Slovenski biografski leksikon* je že v 30. letih 20. stoletja napisal France Koblar, v študiji Slovenke in

slovensko slovstvo pa jo je 1926 obravnavala tudi Minka Govekar.¹⁶⁸

Prav tako Pavlina Pajk v literarno zgodovino »ni zapisana tako črno kot kakšen Koder in Anton Slodnjak, ki sicer ni imel dlake na jeziku, je do pisateljice razvil celo nekaj sočutja ter o njeni nesrečni usodi zapisal, da bi se glede na talent ob razumnem mentorju lahko še razvila«. Slodnjak je o njenih objavah v *Ljubljanskem zvonu* na drugem mestu sicer razsodil, da gre za »skrpucalo po Stritarjevem zgledu«, »nezdrav ali vsaj neokusni motiv« in »plaz smešnih neverjetnosti in odbijajoče solzavosti« (Hladnik 2001: 134).

7.2.2 Janko Pajk

Janko Pajk se je rodil 14. 12. 1837 v Kaplji vasi pri Celju in umrl 7. 11. 1899 v Ljubljani. Osnovno šolo je obiskoval v Spodnji Polskavi, gimnazijo je zaključil v Mariboru, leta 1858 pa je odšel študirat klasično filologijo in slavistiko na Dunaj. Po študiju je učil v goriški, kranjski in mariborski gimnaziji. Hitro se je vključil v narodno gibanje in zaradi tega je bil prvič sankcioniran že leta 1870, ko je bil kazensko premeščen iz Maribora v Novo mesto. V začetku 70. let je izstopil iz državne službe in se dvakrat (1872 in 1876) poročil. O težavnem položaju, v katerem se je Pajk znašel v 70. letih 19. stoletja, dobro priča njegovo pismo Antonu Kodru z dne 19. 4. 1877, v katerem se je spominjal na težko desetletje in anticipiral kompenzacijo za državne sankcije:

Jaz sem Vam obetal kaj novega pisati. Menda Vam utegne ta novica, kojo Vam pod prijateljsko zavezo tu priobčujem, zanimiva biti, da mogočnost nij izključena, da pridem v Innsbruck za profesorja na gimnaziji [...]. Minister je prevedel, kako je z menoj in z mojo rodbino ravnal: umrla je vsled mojega preganjanja žena, umrl otrok, ki se je mej tem porodil, umrl tast in vsa hiša moja in mojih ženinih sorodnikov prišla je blizu pogube vsled tega! To so prijatelji hiše moje še živeče tašče ministru vse sporočili, in ker so prijatelji visoki gospodje, začel je on vest v sebi čutiti in po meni vpraševati. Vsled tega sem bil sredi marca pri njemu v Beču in bil je laskav do mene nad vse pričakovanji, ter mi predlagal, naj položim prošnjo za koje koli mesto razve Maribora, ter me poslal k referentu (Ms 1401).

Pajk se je sicer ta čas intenzivno kulturno udejstvoval – ustanovil in urejal je časopis *Zora* – na koncu desetletja pa res, kot mu je obljubil minister, zopet stopil v državno službo, kar ga je najprej pripeljalo v Ried,

168 Minka Govekar je bil žena Frana Govekarja, ki je bil zadnje desetletje 19. stoletja s Pavlino vztrajno zapleten v konflikt. Njena vključitev v študijo in priznavalno poročanje o pisateljici priča o tem, da se je spor hitro ohladil. Prijetnejša informacija o zastaranju preprirov na slovenski literarni sceni, ki so se tikali zakoncev Pajk, pa je, da se je njun sin Milan poročil z Vido Levec, hčerko Frana Levca.

kasneje pa v Gradec. V tujini je ostal večino ostanka življenja in se je na slovenska tla hudo bolan vrnil šele tik pred smrtjo.¹⁶⁹

France Koblar je ob popisu Pajkovega življenja razmišljal, da je bila

osnova vsega [njegovega] dela [...] neugnana želja, da poleg obširnega strokovnega znanja uveljavi tudi svoje polit. in kult. težnje: profesor, književnik, politik in filozof si križajo delo, zato je to delo neorganično in ga najbolj označuje nemirna, vsestranska ambicioznost (Koblar 1935, SBL).

Težko najdemo rdečo linijo, ki bi povezala Pajkove vsestranske interese. Spisku njegovih življenjskih vlog bi brez težav dodali tudi, da je bil tiskar, urednik in literarni kritik. Zanimivo je, da edina samodefinicija, ki jo najdemo v Pajkovih pismih (v pismu Antonu Kodru z dne 16. 10. 1877), priča o tem, da se je pred vsem štel za poslovneža, »geschäftsmanna« (Ms 1401).

Takšna neosredotočena, a intenzivna delavnost je pripeljala do tega, da lahko danes Pajku pripišemo presenetljivo veliko prvenstev, ki sicer niso vsa izredno prelomna, vendar gotovo pričajo o njegovi motiviranosti in navsezadnje tudi o vsestranski nadarjenosti.

- Bil je denimo prvi, ki je primerjalno pisal o Prešernu in Petrarci. O tem je leta 1864 najprej predaval v goriški čitalnici, kmalu po tem pa je bilo predavanje objavljeno tudi v *Novicah* (Marušič 2014: 12). Čeprav se je te primerjave lotil že Fran Levstik leta 1858, nedokončanega teksta nikoli ni objavil in je bil pod naslovom Nekoliko težjih reči v Prešernu objavljen šele leta 1914 (Snoj 2012: 111).
- Janko Kos je predvideval, da je bil njegov soimenjak morda prvi, ki je v slovenskem besedilu (leta 1869) uporabil besedo »esé«, približek angleškemu in nemškemu »essay«, pojmu, ki se je celo v nemščini udomačil šele leta 1859, ko je svoje eseje izdal Hermann Grimm (Kos 1979: 40).
- Pajk je sodeloval pri vzpostavitvi prvega društva slovenskih pisateljev, ki je bilo na pobudo Davorina Trstenjaka (v *Zori*) ustanovljeno leta 1872, v okviru društva pa je predlagal denimo izdajo »albuma na slavo Preširna« (Kermavner 1972: 1033).¹⁷⁰

169 Povzeto po: SBL, Koblar 1935.

170 Dogovarjanje glede ustanovitve slovenskega pisateljskega društva je zaznamoval Jurčičev

- V prvi polovici 19. stoletja Slovenci še nismo imeli obsežnejših prevodov antičnih piscev in del generacije, ki je na tem področju naredila prve pomembnejše korake, je bil tudi Janko Pajk, ki je mdr. prevajal Horaca, lotil pa se je celo prevodov iz slovenščine v latinščino. Leta 1882 je v *Kresu* pod naslovom Tri Prešernove polatinjene objavil prevod treh pesmi: Prešernovega mota (*Sem dolgo upal*), *Kam?* in *Pevca* (Hriberšek 2007: 111).

V razpravi Doneski k filozofičnej terminologiji, ki jo je leta 1881 objavil v *Kresu* kot dopolnilo Cigaletovemu priročniku *Znanstveno nazivlje s posebnim osvrtno na srednja učilišta* (1880), je kot prvi skušal zbrati, pregledati, reflektirati in sistematizirati slovensko filozofsko terminologijo (Komel 2001: 309).

Ugotavljam, da se je v 20. stoletju najbolj spoštljivo in priznavalno pisalo ravno o Pajku-filozofu in Frane Jerman mu je namenil »posebno častno mesto« v slovenski filozofiji. Pajk-filozof je bil tej vlogi, za razliko od Pajka-literarnega kritika ali Pajka-urednika, najmanj moteč tudi sodobnikom. Filozofijo je celo Pajk sam, podobno kot mnogo slovenskih literarnih avtorjev literaturo, dojemal kot glavno »življenjsko oporo«. ¹⁷¹ Služila mu je kot zaklonišče pred burnim in konfuznim svetom, kar je izpovedal v svojem »zapisniku« *Opuscula postuma: In philosophiam ita incidi: Solatium quod et 'amici' et religio denegaverant, in philosophia quaerere constitueram, neque ea re falsus sum.* ¹⁷² Njegova filozofska dela se »grupirajo pretežno okrog dveh jeder: zgodovine filozofije in etično-moralne problematike«. Nagnjenje k filozofiji naj bi kazal že v *Zori*, kjer je objavil npr. razpravo Duša jednostavno bitje (Vestnik *Zore* 1875) in »poljudno filozofsko razpravo« Značaj v Slovenskem narodu. Samostojno je objavil doktorsko disertacijo *Zur Theorie der menschlichen Nachamungen* (1886), razpravo o Platonovih idejah *Platons Metaphysik im Grundriss* (1888) in »filozofski zgodovinski spis« Sallust als Ethiker (1892–1895). V 90. letih se je lotil etike. V to obdobje spadajo razprave *Dotike prava in npravstva* (1892), *O npravstvenoj vezanosti* (1893), »sintetično delo« *Praktische Philosophie* (1896)

odpor proti Trstenjakovi pobudi leta 1868 v *Slovenskem narodu*. Jurčič je trdil, »da bi tako posebno združenje, uklenjenje v paragrafe in udanje v vodstvo literarnega odbora in prvo-sednika, za svobodni in pravi razvoj ne bilo dobro«. O posledicah Jurčičevega začetnega nasprotovanja in »sledеče mu praske« z Jankom Pajkom, ki je gotovo vplivala na demonizacijo Pajka v 80. letih, je pisal že Ivan Prijatelj v kulturnopolitični zgodovini tiste dobe (Kermavner 1972: 1027).

171 To oazo miru je Pajk odkril relativno pozno. Iz filozofije je doktoriral šele leta 1887. S tega vidika je simpatično morbiden tudi Pajkov nagrobni napis, ki se glasi: »Zaman v življenju iskal sem miru / Daj, mati zemlja, da ga najdem tu«.

172 Prevod Iva Urbančiča: »V filozofijo sem zašel takole: uteho, ki so mi jo odrekli 'prijatelji' in vera, sem sklenil poiskati v filozofiji, in nisem se motil« (Urbančič 1971: 251).

ter *Notranji gon, vir npravnosti* (1897). Ob koncu življenja je pisal predvsem polemične estetske spise, med njimi npr. *O jedru tragedije in drame sploh* (1897) (Urbančič 1971: 251–53).

Študije o Pajku so se pogosto osredotočale na njegove neprijetne osebnostne poteze. Frane Jerman ga je označil za »prepirljivo in brezkompromisno naravo«, pripisal pa mu je tudi »k diktatorstvu nagnjen značaj« (Žunkovič 2019: 287), Miran Hladnik ga je opisal kot »načitanega, a obenem razboritega« človeka ter mu šaljivo pripisal »štajersko podjetnost« (Hladnik 2006), Ivo Urbančič pa je omenjal njegov »nevzdržni temperament« (Urbančič 1971: 251). Kot je ob povzemanju ene izmed Levčevih diskreditacij Pajka ugotavljal Tone Smolej, takšni orisi gotovo niso zgolj prepogumna predvidevanja. Mariborski intelektualec se je tekom svojega javnega udejstvovanja zapletel v več sporov z visokokategornimi figurami, kot so bile Fran Levec, Fran Levstik, Josip Stritar in Josip Jurčič.

Leta 1876 se je zapletel v t. i. pravdo o slovenskem šestomeru, »prepir teoretikov o vprašanju moških in ženskih cezur (ženske so nezaželene, ker so zaradi mnogokrat paroksitoničnega slovenskega akcenta neopazne) ter ponarejenih spondejev v slovenskem heksametru«. Iz odziva na Stritarjevo razpravo *Šestomer slovenski* se je razvila dolga z deželnim rivalstvom podpihana vojna »dveh že prej sprtih rivalskih časopisov«, Stritarjevega dunajskega *Zvona* in Pajkove mariborske *Zore* (Bjelčević 2011: 305–6). Stritarju se je zameril že pred heksametrsko bitko, ko mu je oporekal glede uporabe apostrofa ter s svojimi predlogi o prvenstvu nemščine. V nemilost osrednje literarne struje pa je padel tudi zaradi netaktne kritike obče oboževanih in kritično hvaljenih Gregorčičevih *Poezij* in Jurčičevega *Tugomera*.

7.2.3 Analiza diskreditacijskih strategij: Levčev pamflet

Diskreditacijske strategije, na katere naletimo, če se podrobneje ukvarjamo z odzivi na Pajkovo delovanje, nam lahko podobno kot pri Stritarju ali Aškercu veliko povedo o kritičnih točkah intelektualnega oz. literarnega vrednotenjskega sistema, ki je vladal v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem. Fran Levec je leta 1878 objavil *Pravdo o slovenskem šestomeru*. Knjižica, podnaslovljena *Odgovor mariborskemu šestomérmiku* Janku Pajku, je nastala skoraj leto po tem, ko je Levec »v prvej [...] nejevolji« kritiko dejansko spravil na papir. Za objavo se je odločil, ker je Pajk leta 1878 v *Zori* nadaljeval s polemiko, ki se je Levcu zdela že zaključena. Osrednjega problema (nesoglasja glede »moških in ženskih cezur [...] ter ponarejenih spondejev v slovenskem heksametru«) ne komentiram, po podrobnejšem branju Levčevega sestavka pa je jasno, da to ni bil niti osnovni namen se-

stavka niti ne izpade kot njegov najzanimivejši del (Bjelčevič 2011: 305–6). Ugotavljam, da je bil Levčev prispevek presenetljivo žaljiv, način, na katerega se je lotil Pajkove diskreditacije, pa lahko veliko pove o nevraltgičnih točkah vrednotenjskega sistema takratne slovenske literarne scene. Poleg tega lahko dokument služi kot odlično dopolnilo orisa položaja, ki je bil v tem času dodeljen Pavlini Pajk.

Prvo poglavje »*Mir in sprava*« in *Janko Pajk* natančno povzema kronologijo spora, Levec pa se v njem čudi, kako da si je Pajk dovolil napasti ravno njega, ki je

do zdaj vedno molčé in od daleč gledal vse [njegove] kozelce, katere uže nekoliko let prevrača po slovenskem slovstvu! (Levec 1878: 6)

V nadaljevanju poglavja – ob šaljivem dešifriranju kratic J. P. – o Pajku piše takole:

Kdo je ta J. P.? – Robati slog, ráskavi jezik, nemškovalna skladnja, starobábje klepetanje brez logike, nesramna predrznost, kakoršne je slovenski svet uže vaju v »Zori«, grozna puhlost, ogrnena s prevotljenim plaščem neumnih pisacévih mislij o samem sebi in o svojem ničevédstvu [...], vse to jasno kaže, da J. P. ne more biti nihče drug, nego li bivši profesor [...] Janko Pajk (prav tam: 8).

Kritika se je iz komentarja Pajkovega sloga, slabega obvladanja slovenskega jezika in samoljubja počasi prevesila v diskreditacijo na podlagi Pajkove premožnosti:

Takih ljudj náčelo je: kdo ima novce, ta more vse sméti, ore vse stvariti, kar hoče, ter povsod in vselej govoriti, bodi si doba ali nedoba, bodi si njega beseda tehtna in modra ali prazna in topa. Česar kod drugače néma ali ne moré imeti v glavi ali v srci ali na telesi, to mu vse nadomesti penez. Za penez se ne kupi samo nasláda in lepota, nego tudi čast in učenost, – učenost konči neumnim ljudem na óči; za penez se kupi sloveče ime da-si morebiti le dveh ali treh let dolgo – nič zato (prav tam: 9).

Ker naj bi mu bogastvo omogočilo, da si je kupil tiskarno, in zato »more pisati, kar hoče, kakor hoče in kadar hoče«, se je izločil iz sfere slovenskih pisateljev, moških kmečkega porekla, pregovorno prepotrebnih honorarjev ali finančne podpore mecenov:

Kdo je tak mej slovenskimi pisateljji? Kdo se more z J. Pajkom od daleč meriti? – Šiba na vas, vi siromaški pisateljski prosjaci, kateri némate svojih novim, a kam li svojo tiskarno? (prav tam: 9)

Neposredno je kritiziral tudi Pajkovo urednikovanje *Zore*, časopisa, ki je do 1878 tekmoval s Stritarjevim *Zvonom*, po tem pa se je velik del njegovih piscev ali zaveznikov povezal v tabor, ki je nastopal proti *Ljubljanskemu zvonu*. Ta del Levčeve kritike je tudi eden najbolj jedkih in osebnih, sploh zato, ker se prvič referira na smrt Pajkove prve žene in poroko s Pavlino:

V »Zori« svoje žene p o k o p a v a ; v »Zori« se vdovec Pajk ž e n i ; v »Zori« nevesti piše zaljubljene liste; v »Zori« se z nevesto p o r o č a itd. itd. (prav tam: 10).¹⁷³

V enem izmed naslednjih poglavij je *Zoro* imenoval tudi »družinska kronika« in »domač list Pajkove obitelji« (prav tam: 40). Levec se je na tem mestu prvič direktno spravil tudi na Pavlino Pajk in komentiral njene »preljubeznive« in »neslane« spise (prav tam: 10–12).

Drugi naval diskreditacij, ki ni imel prav veliko opraviti s šestomerskim kamnom spotike, lahko zasledimo v poglavju Janko Pajek, slovenski krasoslovec. V tem poglavju se je Levec osredotočil na Pajka kot kritika. Najprej se je obregnil ob Pajkovo karakterizacijo Levstika in Stritarja kot »Prešernoviča«. Oceno je Levec seveda zavrnil in Pajka označil za nesposobnega pedanta, ki

ima vsem slovenskim pesnikom dva predala: »Kdor poje zaljubljene pesmi, ta je Prešernovič; kdor poje resne, za Koseskim stopinje polira« (prav tam: 39).

Ko je Levec komentiral Pajkovo uredniško politiko, je beseda zopet nanesla na Pavlino. Citiral je (fiktivno) pismo »znanega Golovškega samotnika Negóde«, kjer pošiljatelj kritizira Pavlinine prispevke:

Gospá slavná Pajkovka v svojih pesmih »Zore« zaradi lepšega, če ne zaradi zévanja praznega prostora, tudi otročje plenice sušit razveša. Uže osmič jih je razvešala v 24. »Zori« 1877. Brez okoliša: taka stvar čitateljem ne le samo neprijetna, nego tudi zeló grustna je (prav tam: 43).

Da bi se zaščitil pred tem, da bi zaradi zagretega zagovarjanja dostojnosti, ki naj bi jo kršile Pavlinine pesmi o materinstvu, izpadel nazadnjaški, je dodal:

173 Tema se v knjižici večkrat ponovi. Dogodke, ki naj jih dober človek po Levčevem mnenju »zaklene v srce in v sebi hrani«, je Pajk brez sramu delil s svetom: »Tako n. pr. v 'Zori' (IV. 13. 98.) pokopáva 'uzor moder, blage, dobronljive, zveste in nadvse značajne soproge', a pet mesecev kasneje se vdovec On pri gospodični 'P. D.', spet v 'Zori' (IV. 22. 171.), tako žéni« (Levec 1878: 40–41) ali pa »náme planil toli srdito, kakor da sem mu pálež, gnilobo in točo poslal na priženjene vinógrade ali mu zažigal priženjeno tiskarno sredi Maribora« (prav tam: 11).

Né treba me napak razumeti! Otroku sploh, samo zato, ker je otrok, res nikdo ne more prostora prepovedati v pesnih. Kakšnja je Preširnova »nezakonska mati!« – Ali v njej imamo tragedijo, pravo poezijo, pravi čut, vzet iz globočine srca. In v tem je razložek! Tu némamo koketovanja s čutom, kakor je denašnjim Slovencem običaj; némamo prisiljenega zelja, ponarejenega čuta, namesto zlata samo »zlatih pén«, s katerimi se lišpajo naše zdanje pesni, ki ponarejajo vse: verze in čute v verzih (prav tam: 43).

V tem odlomku tako lahko beremo tudi o nekaj elementih literarnega vrednotenja, ki ga sicer orisujem na podlagi pisemskih samoopisov. Kot tisto, kar Pavlininim pesnim manjka, je anonimnež označil avtentični prepis njenega duševnega stanja v tekst (»pravi čut, vzet iz globočine srca« in »koketovanje s čutom« kot prevarantska alternativa), kar v podobnih semantičnih okvirih lahko opazujemo pri Stritarju (»čuten« kot kvaliteta dobre poezije, tudi povezano z »originalnostjo«) (ZD 1957: 15), Aškercu (»čut za umetnost«, »naraven čut«, vezan na »resnično umetnost«, pa tudi z »duhom« in »aromo«) (ZD 1999: 24) in Kodru (besede, pisane s »čutom«) (Ms 237).

Povedno je, da so se tovrstni očitki pojavili zgolj ob kritiki Pavlinine literature, ne pa v sicer zelo obsežnih pasusih, ki žalijo Janka. Janko Pajk je bil lahko označen kot »pedant«, »literarni pustolovec«, »strupen zob«, »možiček«, nekdo, ki piše v »robotem slogu«, ki je »predrzen« itd., nikakor pa ni bilo samoumevno, da bi se nanj nalepila klišejska (in sicer zelo učinkovita) diskreditacijska mesta, povezana z avtentičnostjo, originalnostjo, ki so pripadala Pavlini kot »pravi« literarni avtorici v njenem gospodinjstvu.

7.2.4 Korespondenčno gradivo

7.2.4.1 Namembnost literarnega ustvarjanja

V pismih Janka in Pavline Pajk sta izpričani dve na videz protislovni vrsti namembnosti literarnega ustvarjanja. Prva je zasebno lajšanje življenjskih tegob, druga je vprega in pokoritev literarne ustvarjalnosti javnemu narodnemu delovanju.

7.2.4.1.1 Zasebni lek

V prvi seriji primerov sta Pajka pisanje (in branje) literature dojemala kot popolnoma zasebno dejavnost. Želja po javnem delovanju oz. po objavljanju v teh primerih ni smela biti osnovi cilj literarnega udejstvovanja,

saj bi to pomenilo, da pesnik oz. pisatelj išče »slavo«. Paradokсно je ravno takšna absolutno individualizirana, v zasebnost pomaknjena vizija literarnega proizvajanja deklarativno odmaknjena od egoizma. V takšnih izjavah literatura (večinoma poezija) nastopa kot zdravilo, zasebno orodje za lajšanje življenjskih bolečin ali samoizboljšavo.

Pavlina je 13. 2. 1875 Josipu Cimpermanu pisala:

Moj namen nej s pesmami časti in slave sveta pridobiti, a da svoje misli, moji občutki, katere žalibog mi jih ne vzbuja mladostna domišljija, ker vsi izvirajo iz mojega življenja, so neusmiljeno i kritično sojeni ter s tem pesmi posmehovane, verujte mi, da to žali še takó ponižno in po slavi ne hrepeneče srce (Ms 484).

EksPLICITNO se je odrekla »slavi« in »časti« ter potarnala, da je bil s kritikami njenih pesmi, ki so navsezadnje produkt njenega notranjega življenja (»misli« in »občutkov«), napaden tudi njen najbolj intimen jaz. Nekaj dni po tem (21. 2. 1875) je v pismu istemu naslovniku poezijo spet postavljala v sfero zasebnega, tokrat bolj neposredno kot »lek«, sredstvo za lajšanje »krvavečih ran«:

In ker mi nej bilo mogoče v sebe zadušiti toliko bolečin, iskala sem pomoči za je vsaj olajšati. In glejte! Nobeden lek se mi nej zdel tako tolažljiv, kot poezija [...]. Ker meni pa poezija še edini lek za krvaveče rane, edino tešenije tožnih ur [...]. Da! pomlad, ona je ustvarijena za občutljivo pevčevo srce, ona je ki mu zbuja v prsih ona slatka melanholija, katera je hrana nežnih duš (prav tam).

2. 3. 1875 je nadaljevala s potrditvijo avtentičnosti svoje poezije (»le srce, le občutki«) ter jo opredelila za *sine qua non* svoje literarne stvarjalnosti. V drugem delu pisma je takšno pojmovanje še bolj jasno povezala z odsotnostjo zmožnosti ali celo želje, da bi s poezijo vplivala (»Slovence razveselila«) na bralce:

Zavoljo tega ne pričakujte nikdar o meni umetelnih spisov, spisov, kateri kažejo čitatelju koliko da se je uže pečal pisatelj z znanostmi. Pri meni le srce, le občutki govore, in ko bi ti kedaj onemili, umrl bi i moj revni pesniški duh [...]. Meni nej poezija dar nebeški, kateri bi mi bil dan da bi ž njim Slovence razveselila, ona mi je le začasni lek s kojim, ako tudi ne ozdravim ran srca, si vsaj bolečine lajšam (Ms 484).

V naslednjem pismu te časovno precej strnjene serije pisem (14. 3. 1875) je svojim literarnim stvaritvam ponižno odvzela predznak umetelnosti, s tem pa še enkrat potrdila njihovo avtentičnost. Ponovno je zmanj-

šala pomen vpliva na bralce, češ da se boji, da je literarni izvoz njenega intimnega, notranjega življenja konzumentom odveč:

Vi me ne umejete a jaz, ki prav dobro vem, kaj hčem reči, si ne morem pomagati ker ne znam šče izraziti vsako misel, ker ne znam v umetnosti prestavljanja besed ukup namenjenih vezati [...]. Ali res vidite v tem kaj posebnega da jaz svoje rane, svoje bolečine opevam? Ko bi le srečna bila in bi tuje rane, tuje nezgode opevala, potem, mogli bi reči, da imam »lepo« »blago« srce a tako, žalibog da jaz drugega v tem ne vidim nego ena slabost odveč s kojo dolgočasim ljudstvo svojem vedno enakim teženjem. Tedaj več me ne olišpate s čednostmi koje nejsem nikdar zaslužila! (prav tam)

Pri Janku je takšnih izpovedi razumljivo manj, saj literature niti ni pisal, zaznavno pa je dojemanje literature kot »tolažila«. ¹⁷⁴ Cimpermanu je 5. 6. 1874 pisal:

Sila poslov – in to precej takih, ki so sitni, ker me tudi telesno zavzimajo – daje mi samó po kedaj v »pesmi« pogledati, ali reči moram, da sem jih bolj vesel, nego mnogoterih naših slavljjenih pesnikov, in to odtod, ker iz pesnij Vašega brata veje takov prirodni, nepopačeni, ljubeznivi in človeka tolažeči duh, kojega ne daje ne Preširen ni B. Miran. Kajti jaz v poezijah, da Vam svojo slabost razodenem, iščem tolažila, sprave z ranami, koje nam zadeva [neberljivo] svet, ki nikogar sreče ne želi. Jaz pesništvo – vsaj kolikor se mene kot človeka s slabostmi obloženega tiče – smatram kot lek, človeštvu po dobroti Očetovej podarjen, da se iz težav povzdiguje v svet Božji: gledanje Jegove ljubezni in lepote. Zato jaz nisem prijatelj obupnostnih in »samomornih« – kakor jih je nekdo imenoval – poezij, bile makar iz zlata in biserov nanizane (prav tam).

Zanimivo je, da je tendenco, da si z branjem poezije lajša življenje, označil za »slabost«. Odmika literature od javnega življenja iz pozicije bralca ni mogel, kot v primeru literarnega ustvarjalca, razumeti kot pozitivnega avtentičnega podjetja.

7.2.4.1.2 Javna čast

Pavlina je željo po javnemu literarnemu učinku prvič izpovedala v pismu Josipu Cimpermanu z dne 14. 3. 1875:

¹⁷⁴ Enako lahko rečemo za idejo, da gre pri poeziji za najbolj avtentičen odsev notranjega življenja, kar se vidi v pismu Cimpermanu z dne 8. 3. 1874, ta ideja pa je tudi na ravni te izjave povezana z »dolgom« literarnega ustvarjalca svojemu narodu: »O Borisu pak menim, da, ker je še veliko nam na dolg ostal kot pesnik (kajti je šče ipak mlad in mnogo del od njega pričakujemo) némojmo šče životopisariti. Jegova najboljša biografija so njegove pesmi« (Ms 484).

Recite mu tedaj; zraven gar omenjenega uzroka zakaj da ne morem i ž njim se dopisovati, da me je močno razveselilo njegovo pismo. Ker v njem z veseljem sprevidim da svojimi pesmami razveselim i nekatero slovensko srce, kar je vendar i moja srčna želja: Sloven-cem v čem biti na prid (Ms 484).

Za razliko od izjave izpred približno dveh tednov (»Meni nej poezija dar nebeški, kateri bi mi bil dan da bi ž njim Slovence razveselila«), ki je poezijo oddaljevala od bralca in jo potiskala v zasebnost, je tokrat kot svojo »srčno željo« označila korištenje Slovincem. 7. 6. 1875, približno tri mesece po seriji pisem, izseke iz katerih sem navajal v prejšnjem podpoglavju in v katerih se je odpovedovala ideji, da bi lahko pisala z bralci v mislih, je že lahko razmišljala o javni proslavitvi svoje literature. Očitno je, da je v tem času postala samozavestnejša:

Jaz sem obsojena le strahom zdaj pa zdaj zreti po slovenskih knjig, sem obsojena, da! za si tešiti srcé, za si morda pridobiti venec časti od slovenskega svéta, iskati tuje pomoči in povzročiti drugim velikih nadlog (prav tam).

Kljub takšnemu obratu je vizija literature kot sredstva za »tešenje src« ostala enako aktualna in se neproblematično zvezala z novim, na bralca in slovensko javnost usmerjenim literarnim stremljenjem. Novembra istega leta (3. 11.) je svoje ustvarjalne moči še pogumneje postavila v domeno javnega, tudi tokrat s ponižno rezervo, nekakšnim »diskurzivnim blažilcem«, ¹⁷⁵ s pomočjo katerega je del zaslug za svojo morebitno »velikost« pripisovala Cimpermanovemu mentorstvu:

Za Vašo prizadevanje vedno me osrčevati daljnemu delovanju dobro vedoči, da to moje delovanje, koje stori me »veliko« pred svetom, je več Vaše zasluge, Vašega truda nego pak mojega [...]. Sedaj, ko sem izdana, ne bode več moči dajati peresa na stran, ljudje bi me preveč nadlegovali. Naj pa bode! (prav tam)

Z neavtorske strani si je izpričanja literature kot javnega delovanja, celo delovanja z eksplicitnim namenom, da pripomore k narodni stvari, dovolil Janko, ki je 6. 5. 1874 Cimpermanu pisal:

Jaz nisem tesnosrčen, a Vi gledite, da na kriva pota ne zajdete v pisanji. Srčno želé, da svoje talente ne trošite na prazne zabave – pisateljske, s kojim morda »nervoznim« ženskam ustrezate –, nego da je obračate v prid slovanstva, t. j. v prid naše krvi in našega poštenja (slovanskega), prosim, da mi teh besed v zlo ne jemljete (prav tam).

175 Glej: Kavšek 2018: 62.

Dva dni po tem je v odgovor Cimpermanu, ki je, kot se zdi, nesprejemljivo argumentiral Pajkovo miselnost (»človeštvo je več nego nacionalnost«), še enkrat podal prejšnji nasvet:

Načelo »človeštvo je vendar več nego nacionalnost« vodi ad absurdum. Kajti prša se: ali mi Slovenci nismo človeštvo, ampak le nekakova »naciolnost«? (Ms 484)

Na podobne izjave, ki pričajo o pomembnosti t. i. »javne časti«, povezano z intimo pesniškega ustvarjanja, sem naletel v pismih Janka Barleta, ki je 29. 7. 1893 Cimpermanu pisal takole:

Vila pesnikinja naj Vas pa prav često v rajske, pevske sanje zaziblje in narod slovenski in pa vsi Vaši čestilci bodejo jej zelo hvaležni [...]. On ne bode Vaših poezij zamazal, mogoče jih bodo se svojim neslanim psovanjem še bolj pokazali slovenskemu svetu, a národ jih bode baš zaradi tega še bolj cenil (Ms 484).

7.2.4.2 Genialnost in topos prepisa individualnosti v tekst

EksPLICITNO omembo genialnosti smo zaznal zgolj v Pajkovih pismih. Oznaka se je nanašala na Pavlinino poezijo:

P. D. je izvrstni biser, koji se je mogel na Slovenskem gledé poezije najti. Pavlina je šče v jeziku neokretna – čudno, da poezije od nje so boljše nego nje proza –, ali ona je globokočutna, zares s poetiškim genijem obdarjena (Ms 484).

Janko je oznako genialnosti vzporedil z »globokočutnostjo«. Na pomembnost pridevnikov s korenomo »čut« sem opozoril pri Stritarju, ki je dobro poezijo označeval za »čuteno« ter jo povezoval z »originalnostjo«, Aškercu, ki je za avtentično umetnost obravnaval tisto, ki izvira iz »naravnega čuta«, in Kodru, ki je posebej poudarjal, da piše s »čutom«.

Kar se tiče prepisa individualnosti v tekst, opozarjam tudi na Pajkovo pismo Cimpermanu z dne 27. 6. 1875, v katerem je hvalil poezijo njegovega brata, ki da »poje, kar ima na duši«:

Proprio! Voi fate versi, come Petrarca a siva Laura! Jaz sem vesel, da enkrat kdo zopet tako prav od srca poje, kar ima na duši. To je vsaj pesniški. Naši drugi poetje se zavijajo v meglé in senjajo pri belem solncu dneva (Ms 484).

8 SKLEP

V gradivskem delu sem podrobneje obravnaval pisma šestih avtorjev: Janeza Trdine, Josipa Stritarja, Antona Aškerca, Janka Pajka, Pavline Pajk in Antona Kodra. Ob analizi pisem prvih treh (kanoniziranih) avtorjev sem ob nekaj razpravah o njihovem življenju in delu opozoril na interpretativne zdrse, ki so se po mojem mnenju dogodili zaradi vpliva intuitivnega povezovanja med predmodernim avtorstvom in skromnostjo ter modernim avtorstvom in narcisoidnostjo. Pri ostalih treh avtorjih sem – predvsem zato, ker je razprav o njihovem življenju in delu malo – dodal krajše biografije in oris njihovega položaja v literarnem sistemu.

Ugotovitve gradivskega dela lahko razdelimo v dve skupini. Prve se tičejo interpretativnih zdrsov, ki sem jih našel v literarnozgodovinskih analizah Trdine, Stritarja in Aškerca, druge se tičejo trendov v pismih, ki pričajo o načinih, kako sta se med seboj povezovali pokoritev literature nacionalni emancipaciji in poveljevanje literature in njenega stvaritelja kot pripadajočih sferi onkraj družbe, ideoloških in političnih sugestij.

8.1 Janez Trdina

Izpostavil sem dve razpravi o Janezu Trdini: Trdinove kritiške presoje in estetski pogledi Matije Ogrina in Janez Trdina – realist za folklorno masko Marjana Dolgana. Razpravi imata več skupnih točk. Oba avtorja sta se ukvarjala z nelagodjem slovenske literarne vede glede estetske zavrtosti slovenske književnosti v drugi polovici 19. stoletja, poudarila pomembnost paraliterarnega gradiva, Ogrin pa je neposredno kritiziral tudi teze, ki jih lahko razumemo kot posledico neustreznih asociativnih predstav o nezdržljivosti intuitivno predmodernih in modernih nazorov o literarnem avtorstvu.

Ogrin je kritiziral interpretacijo Borisa Paternuja, da je treba pasus iz Pretresa slovenskih pesnikov (1850), kjer je Trdina naklonjeno komentiral poezijo Janeza Vesela Koseskega, razumeti zgolj kot »taktično potezo iz previdnosti do Bleiweisa«, ne pa iskreno oceno njegovih literarnih dosežkov. Ker se zdi verjetno, da je Paternu dobro poznal mesta v gradivu, ki to tezo razveljavljajo, to po mojem mnenju priča o njegovem apriornem razumevanju Trdine kot nekoga, ki z literarnokritičnega vidika ne bi mogel

iskreno (brez pragmatične agende ali posmehovanja) »neliterarnega« Koseskega postaviti ob bok »literarnemu« Prešernu. Iz tega razloga je povedna tudi Trdinova razsodba o Koseskem v *Spominih*, saj po eni strani kot ključni element literarne vrednosti izpostavlja originalnost, po drugi strani pa jo definira v oziru do koristnosti narodu. Koseskega namreč sodeč po tem citatu lahko razumemo kot »originalnega pisatelja«, ker je »pretolmačil nam Slovincem« tekste velikih avtorjev, kot je npr. Schiller.

Dolgan se je v članku osredotočil na nezmožnost slovenskih literarnih avtorjev, da bi v 19. stoletju vzpostavili artikulirano realistično gibanje, ki bi spodbudilo razvoj novih pripovednih oblik. Zadrego zaradi nerazvitosti slovenskega pripovedništva je označil celo kot vzrok »nacionalnih kompleksov manjvrednosti«, ob tem pa zapisal, da se je večini literarnih zgodovinarjev (in njegovih sodobnikov) opus Janeza Trdine zdel »čudaški«, ker da je prosto mešal književnost in folkloro. Predlagal je, da namesto *Bajk in povesti o Gorjancih*, običajnemu kandidatu za Trdinov odpustek glede kontaminiranosti njegovega opusa s folkloro, kot dosledno realističen tekst ugledamo *Spomine*. Dolganov prispevek je zanimiv z dveh vidikov. Izpostavil je sram literarne zgodovine glede nerazvitosti in estetskih pomanjkljivosti slovenske literature v drugi polovici 19. stoletja, kar jemljem kot komplementaren predsodek k intuitivnim asociacijam med samoodpovedovanjem in predmodernim avtorstvom ter samoljubjem in modernim avtorstvom, poleg tega pa je v skladu z imperativi ELZ kot legitimno sredstvo analize zgodovine literature izpostavil paraliterarno besedilo.

V Trdinovih pismih sem kot sredstvo performiranja identitete literarnega avtorja izpostavil pojem svoboda. V enem izmed njih je razločeval med politično, narodno, socialno, telesno, duševno in osebno svobodo. Glede na druga pisma sem lahko sklepal zgolj o pomenu osebne, telesne in duševne svobode. Prvi dve sta pomenili odsotnost preganjanja in sta ponavadi služili zgolj kot sredstvo nadaljnjega definiranja duševne svobode, za katero se zdi, da je bila Trdini najpomembnejša. Omogočala naj bi »objektivno« presojo, s katero se lahko zaradi izbrisa ideoloških in političnih prisil spontano spozna, da je treba ljubiti svoj narod. V kontekstu pisem se je duševna svoboda povezovala z neodvisnostjo, kakršno si je Trdina želel za slovenskega literata, s tem pa tudi z idejo umetniške »neideološkosti« in spontanosti literarnega navdiha.

Kot sem pokazal že pri Ogrinovi analizi *Spominov*, je Trdina originalnost razumel kot literarno vrednoto, ki je definirana kot ključna značilnost slovenske literature napram tujim literaturam, tj. kot nekakšna »nacionalna valuta«. Skupaj z oznako ženijalno se je originalnost v Trdinovih pismih

vključevala v repertoar pojmov, ki jim je bil skupen poudarek na naravni prirojenosti talenta. Duševno svobodo in originalnost je Trdina torej deklarativno deideologiziral, pojma pa s tem zapisal tako v sfero spontane literarne invencije kot v ideologijo narodne prebuje. Če poenostavim, zmožnost slovenskega avtorja, da se je svobodno literarno izrazil, tj. da je brez ideoloških sugestij motril življenje, pri Trdini ne implicira opuščanja rodoljubja, ampak vodi v objektivno spoznanje, da je treba ljubiti svoj narod.

8.2 Josip Stritar

V uvodu v analizo Stritarjevih pisem sem se posvetil literarnozgodovinski analizi, ki jo je v doktorski disertaciji – pred tem tudi v raznih člankih, po tem pa v dveh monografijah – pripravil Jože Pogačnik. Kritično sem povzel, komentiral in preuredil njegov predlog revizije neustreznih samoumevnosti slovenske literarne zgodovine, ki jih je opazil ob obravnavi recepcije Stritarja. Negativna enosmerna recepcija naj bi bila posledica spletnja resnice in legende, ki je bilo mdr. značilno za kidričevsko pozitivistično obsesijo z avtorjem in njegovim časom. Stritarjev literarni nazor je bil po Pogačnikovem mnenju zaradi osredotočenosti na njegovo oviralno vlogo pri razvoju slovenske književnosti zadnje tretjine 19. stoletja pomanjkljivo obravnavan. Šlo naj bi za poseben »proces razvrednotenja Stritarjevega dela, posebnosti in pomena«.

S Pogačnikom sem se strinjali glede identifikacije t. i. Stritarjevega problema, na pa tudi s predlagano alternativo popravljanja enosmernosti starejših interpretacij. Njegov pristop je sestavljen iz treh stopenj, vendar sem dokazoval, da se je v splošnem ravnal po ugotovitvah iz prve stopnje raziskave, ki je temeljila na karakterološki analizi, navdih za katero je dobil pri adlerjevski psihologiji. Predpostavil sem, da so literarnozgodovinski narativi, ki jim je Pogačnik želel zoperstaviti svojo alternativo, temeljili na ugotovitvi, da je Stritar v drugi polovici 19. stoletja naredil kvalitativen preskok iz čistega esteticizma (Pogačnik je uporabljal oznako »larpurlatizem«) v omejevalni utilitarizem. Ugotavljal sem, da je Pogačnik z definicijo dveh Stritarjevih značajskih principov – »senzualističnega« principa, za katerega naj bi bila značilna »značajska samoljubnost«, in principa »etičnega vzgona« oz. »hrepenenja po višjem smislu«, zaradi katerega je konformistično podlegal pritiskom okolice – z vidika zgodovine avtorstva zgolj pritrdil starejšim narativom o dveh kvalitativno različnih variacijah Stritarja in jih celo psihologistično upravičil.

Čeprav so ugotovitve o prehodu iz apoteoze avtonomne umetnosti v utilitarizem pogojno dokazljive na ravni Stritarjevih literarnih tekstov ali

literarnoprogramskih spisov, pa pisma takšne premene ne izkazujejo. Pogačnik je pisma, ko je želel pokazati, kako ostra je ločnica med zgodnjim in poznim Stritarjem, celo neustrezno navajal. Pisma, v katerih je našel dokaze za Stritarjev etični impulz, so bila napisana že leta 1866, tj. na vrhuncu Stritarjevega domnevno najbolj estetsko čistega obdobja, pisma, ki jih je uporabil kot dokaz estetske čistosti, pa šele leta 1906, ko naj bi bil Stritar že globoko v svoji pozni utilitaristični fazi, začetek katere je Pogačnik postavil v leto 1876.

Predlagal sem alternativo Pogačnikovi alternativni, ki bi temeljila na spremembah v avtorski kulturi. Preučeval sem, kakšen besednjak so uporabljale kritike Stritarja in poskusil identificirati točko, ko je bil prvič obče razumljen kot neumetniška figura, kar pomeni, da je prišlo do prehoda iz avtorske kulture, ki je implicirala specifičen odnos med estetskimi in neestetskimi komponentami literarnega sistema in jo je predstavljal Stritar tako pred kot po letu 1876, v avtorsko kulturo, ki je ta odnos razdrlo. Pred 1. svetovno vojno z izjemo nekaj neprepričljivih komentarjev iz poznih 90. let 19. stoletja nisem našel dokazov, da bi bil Stritar razumljen kot neumetniška figura. Celotno precej kritični odstavek iz raznih člankov v 80. letih so bili običajno združeni s priznanji njegove nezanimljive umetniškosti. To se je spremenilo šele s komentarji Ivana Prijatelja ob izdaji Stritarjeve antologije, posebej pa sem izpostavil članek anonimnega dopisnika časopisa *Slovenec* iz leta 1936, v katerem sem naltel na najbolj izčiščen izraz degradacije Stritarja iz statusa umetnika v status neumetniškega stihoklepca, ki bi se ga morali bolj kot zaradi njegovih literarnih dosežkov spominjati zaradi njegovega aktivizma.

Gradivski del sem začel z analizo pisemskih omemb Stritarjevega pesniškega alter ega Borisa Mirána. Opazoval sem, kako je Stritar opisoval Mirána in v kakšni meri se je od njega distanciral. Ugotovil sem, da ga je dojemal kot bolj čustveno, igrivo in otročjo različico sebe, njegov pesniški ekshibicionizem pa označil celo kot zoprn in ostuden, vendar je, sodeč po drugih pismih, med svojim miránovskim in stritarjevskim delom kdaj vzpostavljial tudi harmoničen odnos. Tretjeosebne sklicevanja na Mirána se je npr. posluževal pri hvali pesniških kolegov in legitimaciji svojih literarnokritičnih mnenj. Z vpogledom v odnos med Stritarjem in njegovim alter egom sem analiziral tudi kombiniranje med pomiritvenim nadzorom in spontano ustvarjalnostjo, ki je bila značilna za romantične teorije avtorstva in lahko služi kot indic protislovnosti modernega avtorskega koncepta kot takega.

V naslednji fazi sem opozoril na nekaj izpričanj neustavljivosti pesniškega navdiha, ki odgovarjajo Stritarjevim izjavam v Literarnih pogovorih,

in nenadzorljivosti njegovih učinkov, tj. da »genijalni pisatelji« ne morejo predvideti končne podobe svojih literarnih proizvodov. Odkril sem, da se je Stritar na originalnost skliceval, ko je komentiral (slabo) stanje slovenske poezije in ko se je krčevito branil pred očitki plagiiranja. V obrambi pred obtožbami je denimo zapisal, da so »spisi kosi [njegovega] bitja«, in zatrjeval, da so vse njegove pesmi »doživljene«, izraz, ki ga je v drugih pismih opredeljeval kot nasprotje »izmišljenosti«. Kot še eno semantično povezavo, ki se je vzpostavljala v pismih, sem navedel povezavo med originalnostjo in »čutenostjo«. Podobno kot pri Trdini (in Aškercu) sem pri Stritarju odkril dojemanje originalnosti kot distinktivne lastnosti slovenske književnosti, s čimer je bil (na prvi pogled z utilitarizmom nezdružljiv) pojem kontekstualno neločljivo povezan z narodno prebujo.

8.3 Anton Aškerc

Kot uvod v analizo Aškerčevih pisem sem preučil vseživljenjski projekt Marje Boršnik in ugotavljal, če in koliko so na njene interpretacije Aškerčevega življenja in dela vplivale neustrezne dihotomne sheme, ki sem jih izpeljeval iz intuitivnih asociacij, povezanih s samoodpovedovanjem in samoljubjem. Podobno kot Pogačnik Stritarja je Boršnik Aškerca dojemala skozi prizmo dveh kvalitativno različnih inkarnacij, ki sem jih poimenoval Aškerc umetnik in Aškerc pridigar. V prvi inkarnaciji naj bi bil Aškerc s strani sodobnikov pripoznan kot »pravi« umetnik, v drugi inkarnaciji naj bi bil okarakteriziran kot neumetniški zagrenjenec in pedantnež. Aškerčevo domoljubje je bilo v okvirih prve inkarnacije prikazano kot harmonično združeno z modernoavtorskimi toposi, takšna je npr. organicistična ideja o izvoru navdiha v pesnikovi notranjosti, v okvirih druge inkarnacije pa kot modernemu avtorstvu in avtentični umetniškosti nasprotna poza. V orisu druge inkarnacije s konca 19. stoletja sem zaznal nekaj interpretativnih zdrsov, ki kažejo na apriorno sklepanje, ki sem ga pripisal shematičnemu pogledu na zgodovino avtorstva, kot sem ga predstavil v teoretičnem delu študije in ki se v tem primeru zanaša na teleološko gledanje, pogojeno z vednostjo o razvoju moderne. Boršnik v orisu Aškerčevega literarnega nazora ni mogla združiti intuitivno predmodernih in intuitivno modernih elementov, s čimer ni ustvarila avtorskega modela, ki bi po mojem mnenju ustrežal avtorski kulturi druge polovice 19. stoletja.

Osredotočil sem se na njeno analizo dogodkov v letih 1896 in 1897. Kot neustrezni oz. vsaj v siceršnjo argumentacijo neustrezno umeščeni sem označil tezi, da je Aškerca slovenska publika leta 1896 že razumela »kot ideologa, ne pa kot umetnika« in da je bila Cankarjeva izjava (v enem iz-

med pisem Franu Govekarju) o modernosti Aškerc in Dragotina Ketteja zato gotovo mišljena ironično. Slednjo tezo sem razumel kot sorodno s Paternujevo interpretacijo Trdinove izjave iz *Spominov*. Ugotavljal sem, da interpretacija Cankarjeve formulacije »celo Vi«, ki jo je uporabil, ko je Aškerc v pismu spraševal, če se je morda celo on navzel tega, da sodi dekadenco »po njenih najslabših, najekstremnejših proizvodih« (ker se, tako Boršnik, »še ni zavedel, da ne sodi v isto smer kot Aškerc«), podira tezi, da je bil Aškerc leta 1897 primarno že razumljen kot »ideolog«, ne pa kot »umetnik« in da je bila Cankarjeva naklonjena drža do Aškerc in Ketteja zgolj ironičen zbodljaj.

V gradivskem delu sem najprej preučil Aškerčeve izjave o nujnosti umetniškega izražanja. Izvor takšne nujnosti je postavil v avtorja samega in ga s tem na videz ločil od utilitarnih motivacij za literarno ustvarjanje. Ideja o neustavljivosti navdiha je bila izpričana tudi v pismih, v katerih je Ljudmili Poljanec in Vidi Jerajevi priporočal, da morata pesniti, kot jima velevalo »individualnost«, »srce« in »okus«, ter v komentarjih o osamljenosti pesnika Ivana Trinka (Zamejskega). Podobno kot pri Trdinovem in Stritarjevem kontekstualnem vzporejanju originalnosti z domoljubjem je Aškerc izjave o imperativu »nepolitičnosti« vzporejal z imperativi domoljubja.

Največ omemb originalnosti sem opazil na mestih, kjer se je Aškerc branil pred očitki plagiiranja. Običajno se je burno odzval s slavljenjem izvirnosti, ki da jo je vedno cenil. Poudarjal je, da je vedno pisal iz sebe, in se nekajkrat še tesneje identificiral s svojim delom (»moji spisi to sem jaz«). V pismih sta se izmenjevali Aškerčeva pokoritev željam občinstva in njegovo samozavestno poudarjanje, da je njegova literatura legitimen odraz njegove enkratnosti. S Trdinovim in Stritarjevim vzporejanjem originalnosti in rodoljubja se posebej dobro ujemajo Aškerčevi komentarji o pesnitvi *Zlatorog*, kjer so na ravni par stavkov med seboj povezani: ideja o neustavljivosti navdiha (»nisem imel poprej mirú«), zagovor originalnosti (»moje delo, da je čisto originalno«) in neposredna povezava originalnosti in primata na ravni slovenske književnosti (»Zakaj bi mi Slovenci ne smeli imeti svojega 'Zlatoroga'«).

8.4 Anton Koder, Janko Pajk in Pavlina (Doljak) Pajk

Ker je razprav o treh nekanoniziranih avtorjih, ki sem jih podrobno obravnaval v študiji, malo, sem jih v uvodnih delih v gradivsko analizo zgolj umestil v literarni sistem (recimo v primeru orisa Kodrove obrobosti) in navedel pomembnejše biografske podatke. Izjema je podpoglavje Analiza diskreditacijskih strategij: Levčev pamflet, kjer sem ob podrobnem branju

knjižice Frana Levca *Pravda o slovenskem šestomeru* (1878), v kateri je žaljivo napadel Janka in Pavlino Pajk, poskusili detektirati nevrvalgične točke takratne avtorske kulture. Analiza je temeljila na predpostavki, da lahko s pomočjo Levčevih diskreditacijskih strategij izvemo, katera ravnanja so bila v tistem času razumljena kot indikativna za »pravega« literarnega avtorja. Za Pavlinino poezijo (za razliko od Prešernove) npr. po Levčevem mnenju ni bil značilen »pravi čut, vzet iz globočine srca«, ampak je šlo za »ponarejanje«, kar ustreza diskurzu o poeziji, ki sem ga rekonstruiral pri Stritarju in Aškercu.

V pismih Antona Kodra sem preučeval, v kakšnih kontekstih se je pojavljala beseda originalno. Kodrovo dojemanje originalnosti ustreza trendu, ki sem ga opazil pri Trdini, Stritarju in Aškercu. Originalnost je bila v njegovih pismih kontekstualno povezana s primatom neke literarne vsebine med Slovenci (»Tacih ni pisal noben Slovenec«). Originalnost je izpostavil tudi kot lastnost, ki jo je pri slovenski poeziji (leta 1881) najbolj pogrešal. Najbolj zanimivo serijo omemb originalnosti sem našel v edinem tujem pismu, vložnem v fond Ms 237, in sicer pismu Vatroslava Holza, v katerem se je pri žaljenju Kodra zanašal predvsem na diskreditacije, povezane z (ne) originalnostjo. Tip analize, ki sem ga upora bil pri branju Holčevega pisma, ustreza analizi diskreditacijskih strategij v Levčevem pamfletu. Poleg tega, da je Holz vztrajno ponavljal, da je Koder zbežan in da v njegovih spisih v resnici ni nič njegovega, tj. da ni uspešno izpovedal svoje individualnosti, se je obregnil celo ob mesto v enem izmed prejšnjih pisem, kjer je Koder pri svojem prijatelju iskal tolažbe zaradi bojazni, da ni dovolj originalen.

Podobno kot pri Aškercu sem pri Kodru našel razne ubeseditve uje-manja med njegovo značajsko enkratnostjo in literarnimi proizvodi (»Moje in Tvoje življenje se slika mislim najbolje v pesmih«) ter ideje o nujnosti literarnega izražanja (»duševna potreba, da poje«). Ponavljal je tudi za romantične teorije avtorstva značilen narativ o manevriranju med močnimi občutki in »mirno kontemplacijo« oz. »refleksijo«, kar sem mdr. zapazil v Stritarjevih pismih.

Tako v Kodrovih pismih kot v pismih zakoncev Pajk sem odkril zanimivo navidezno protislovje med dvema namembnostma pisanja poezije: med individualnim oz. zasebnim lajšanjem tegob (skupaj z zanikanjem namena, da bi z literaturo razveseljevali Slovence) in služenjem kolektivnemu narodnemu emancipacijskemu projektu. Koder je poezijo opisal kot samotarsko dejavnost (»tolažbe, a ne slave«, »tiho zase, le za svojo zabavo«), s katero si brez misli na občinstvo ureja svoje življenje. Oziranje na bralce bi namreč pomenilo, da si pisatelj išče »častno ime« in »slavo«. Po drugi

strani pa je svoje literarno poslanstvo eksplicitno posvečal koristi narodu in celo upal, da bo »ugajalo« Slovincem. Svojo »melanholijo«, ki naj bi bila siceršnji razlog zato, da je literarno ustvarjal, je primarno pripisoval nesrečnemu položaju slovenskega naroda. S tem je združil sferi, ki ju je eksplicitno ločeval Dušan Pirjevec v Vprašanju.

Podobno je bilo z zakoncema Pajk, ki sta željo po javnem literarnem izpostavljanju dojemala kot neustrezno. Sploh Pavlina Pajk je eksplicitno zatrjevala, da nima namena, da bi pridobila »čast« in »slavo«, ter je celo nedvoumno zanikala željo, da bi s svojo literaturo rada »razveselila« Slovence. V istem odstavku je pojasnjevala, da pri njej v pesmih govorijo »le srce« in »le občutki«. Poezijo je pogosto identificirala kot zdravilo (»lek«) za lajšanje intimnih srčnih ran. Kar se tiče Janka, je bila v pismih izpovedana zgolj tendenca, da poezijo uporablja kot »tolažilo«. Enako kot pri Kodru pa smo v njunih pismih našli tudi na videz nasproten sentiment. Pajk je izrazila upanje, da s svojimi literarnimi proizvodi »razveseli (!) slovensko srce«, in zapisala, da je njena srčna želja, da bi bile njene pesmi »Slovenecem v čem biti na prid«. Na enem mestu je celo sanjarila, da si bo s tem, ko si bo »tešila« srce, pridobila »venec časti od slovenskega sveta«.

Glavne ugotovitve, ki sledijo iz analize pisem, so: pojmi, ki se jih je v literarnovedni razpravi tradiciji tradicionalno obravnavalo kot temelje modernega avtorstva in so v kontekstu takšnih razprav pogosto implicirali apolitično povzdignjenost literature, so bili v pismih neposredno povezani z narodno prebujo. Izjave o ignoriranju bralcev na račun avtentičnosti individualne izpovedi so se neproblematično povezovale z izjavami o absolutni pokoritvi literature boju za emancipacijo naroda.

Iz tega lahko sklepamo, da teza o neločljivosti najintimnejše sfere in dela osebnosti, s katerim je slovenski avtor izpolnjeval svoje politično poslanstvo, ni, kot je nakazoval Pirjevec, aplikabilna samo na Franceta Prešerna, ampak je, če se navežemo na pisma, uporabna tudi pri orisu avtorske kulture druge polovice 19. stoletja in jo je mogoče povezati z avtorji, ki niso bili vključeni v kanon in se jih običajno ne razume kot estetsko stremiljive ustvarjalce.

Originalnost je bila v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem fleksibilen pojem, s katerim se je ubesedovalo tako valorizacijo celostne literarne ekspresije avtorjevega neponovljivega značaja kot tudi željo po vzpostavitvi nacionalnega literarnega repertoarja, ki je bila ključni del narodne prebuje. Pri preučevanju literature druge polovice 19. stoletja, sploh pa pri opredeljevanju odnosa med literarnimi in neliterarnimi elementi tega obdobja je zato treba biti pazljiv, da literarnih proizvodov, za katere se zdi, da

pričajo o avtorjevi privolitvi v umetniško anemičen anagažma, ne izločimo iz zgodovinskega razvoja avtorstva kot nekakšno anomalijo, ampak jih jemljemo kot konstitutiven del procesa modernizacije avtorstva, ki lahko s tega vidika udobno soobstaja s Prešernovim in Cankarjevim estetskim vrhom.

9 VIRI IN LITERATURA

9.1 Viri

9.1.1 Časopisni viri¹⁷⁶

- Janez TRDINA, 1850: Pretres slovenskih pesnikov. Ljubljanski časnik 1/78. 312.
- Anonimno, 1887: Josip Stritar (Boris Miran). Slovan 4/3. 43–45.
- Anonimno, 1887: Josip Stritar (Boris Miran). Slovan 4/2. 28–30.
- Anonimno, 1887: Josip Stritar (Boris Miran). Slovan 4/6. 87–92.
- Josip CIMPERMAN, 1881: O Preširnovem »Senáni«. Ljubljanski zvon 1/5. 312–14.
- Ivan CANKAR, 1896: Anton Aškerc. Ljubljanski zvon 16/10. 623–27.
- Frančišek LAMPE, 1889: Josipa Stritar-ja zbrani spisi. Dom in svet 2/8. 176–77.
- Anonimno, 1901: Dvořakova akademija slovenskega umetniškega društva. Slovenski narod 34/284. Brez paginacije.
- Anonimno, 1906: Ondříčkov koncert. Edinost 31/94. Brez paginacije.
- Anonimno, 1912: Drug za drugim. Vrtec 42/12. 186–92.
- Anonimno, 1913: Pred porotno sodbo. Slovenec 44/111. 2–3.
- Anonimno, 1936: Stoletnica rojstva Josipa Stritarja. Slovenec 64/55a. 7.
- Tine DEBELJAK, 1936: Stoletnica rojstva Josipa Stritarja. Mladika 17/7. 268–69.
- Anonimno, 1939: Stričkov kotiček. Slovenec, 67/21a. 10.

9.1.2 Objavljene korespondence

- Anton AŠKERC, 1997: Zbrano delo VIII. Ljubljana: DZS.
- Anton AŠKERC, 1999: Zbrano delo IX. Ljubljana: DZS.
- Simon GREGORČIČ, 1951: Zbrano delo III. Ljubljana: DZS.
- Simon GREGORČIČ, 1951a: Zbrano delo IV. Ljubljana: DZS.
- Josip JURČIČ, 1984a: Zbrano delo XI. Ljubljana: DZS.
- Janko KERSNIK, 1984: Zbrano delo VI. Ljubljana: DZS.
- Dragotin KETTE, 1949: Zbrano delo II. Ljubljana: DZS.
- Fran LEVSTIK, 1978: Zbrano delo X. Ljubljana: DZS.
- Fran LEVSTIK, 1980: Zbrano delo XI. Ljubljana: DZS.
- Josip STRITAR 1955: *Zbrano delo VI*. Ljubljana: DZS.

¹⁷⁶ Časopisni viri so urejeni po letnicah, ostali viri in literatura pa po abecednem redu.

- Josip STRITAR, 1957: *Zbrano delo IX*. Ljubljana: DZS.
Josip STRITAR, 1957a: *Zbrano delo X*. Ljubljana DZS.
Ivan TAVČAR, 1959: *Zbrano delo VIII*. Ljubljana: DZS.
Janez TRDINA, 1948: *Zbrano delo II*. Ljubljana: DZS.
Janez TRDINA, 1959: *Zbrano delo XII*. Ljubljana: DZS.
Oton ŽUPANČIČ, 1986: *Zbrano delo X*. Ljubljana: DZS.
Oton ŽUPANČIČ, 1989: *Zbrano delo XI*. Ljubljana: DZS.
Oton ŽUPANČIČ, 1991: *Zbrano delo XII*. Ljubljana: DZS.

9.1.3 Arhivski viri¹⁷⁷

- Ms 237 – Anton KODER (UKM) (pisma Vatroslavu Holzu, pisma Vatroslava Holza).
- Ms 484 – Josip CIMPERMAN (pisma Pavline Pajk, Janka Pajka, Mihaela Opeke, Gregorja Kreka, Antona Kodra, Janka Barleta, Luize Pesjakove, Vatroslava Holza in Marice Nadlišek Bartol).
- Ms 702 – Frančišek LAMPE (pisma Pavline Pajk).
- Ms 703 – Marica NADLIŠEK BARTOL (pisma Milki Mankoč).
- Ms 800 – Lambert EINSPIELER (pisma Antona Kodra).
- Ms 1049 – Jakob SKET (pisma Antona Kodra, Janka Pajka in Gregorja Kreka).
- Ms 1401 – Anton KODER (pisma Janka Pajka).
- Ms 1431 – Janko ŠLEBINGER (pisma Božidarja Flegeriča Francu Simoniču).
- Ms 1409 – Fran LEVEC (pisma Frana Celestina, pisma Janka Pajka Jakobu Sketu).
- Ms 1480 – Karel GLASER (pisma Gregorja Kreka).

9.2 Literatura

- Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, 2006: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Anja ANDREJČIČ, 2015: *Bibliografija leposlovja v časopisu Zora od 1872 do 1878: magistrsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Janet ALTMAN, 1982: *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Emily APTER, 2003: *Global Translatio: The »Invention« of Comparative Literature*, Istanbul, 1933. *Critical Inquiry* 29/2. 216–52.
- Albert R. ASCOLI, 2011: *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Armen AVANESSIAN, 2015: *Irony and the Logic of Modernity*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH.

¹⁷⁷ Če ni zapisano drugače, so prejemniki pisem (tudi razglednic, dopisnic itd.) nosilci fonda.

- Matthew BAASTEN, 1986: *Pride According to Gregory the Great: A Study of the Moralia*. Lewiston; New York: The Edwin Mellen Press.
- Roland BARTHES, 1995: Smrt avtorja. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina. 19–23.
- Stanley BENFELL, 1997: Biblical Truth in the Examination Cantos of Dante's »Paradiso«. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 115. 89–109.
- Andrew BENNETT, 2005: *The Author*. New York: Routledge.
- Robert L. BENSON, 1999: Introduction. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Ur. Robert L. BENSON, Giles Constable. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press. xvii–xxx.
- Isaiah BERLIN, 2012: *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina.
- Elias J. BICKERMAN, 1950: The Date of the Testaments of the Twelve Patriarchs. *Journal of Biblical Literature* 69/3. 245–60.
- Aleksander BJELČEVIČ, 2011: Slovenski heksameter do konca 19. stoletja. *Słowińska metryka porównawcza*. Ur. Michail Lotman, Lucylla Pszczołowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich. 279–309.
- Georg BOAS, 1964: The Romantic Self: An Historical Sketch. *Studies in Romanticism* 4/1. 1–16.
- Marja BORŠNIK, 1957: Aškerčeva podoba. *Aškerčev zbornik: ob stoletnici pesnikovega rojstva*. Ur. Vlado Novak. Celje: Celjska tiskarna. 7–11.
- Marja BORŠNIK, 1981: *Anton Aškerc*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Craig A. BOYD, 2014: Pride and Humility: Tempering the Desire for Excellence. *Virtues and Their Vices*. Ur. Kevin Timpe, Craig Boyd. Oxford: Oxford University Press. 244–266.
- George J. BUELOW, 1990: Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21/2. 117–28.
- Jacob BURCKHARDT, 1963: *Renesančna kultura v Italiji*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- J. A. BURROW, 2008: *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background. 1100–1500*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Georg BÜCHMANN, 1977: *Geflügelte Worte*. München: Knauer.
- John CASSIAN, 2007: *Nicene and Post-Nicene Fathers, vol XI*. New York: Cosimo.
- Ernst CASSIRER, 1943: Some Remarks on the Question of the Originality of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas* 4/1. 49–56.
- Roger CHARTIER, 2011: *Red knjig: bralci, avtorji in knjižnice v Evropi med 14. in 18. stoletjem*. Ljubljana: Sophia.
- Marie-Dominique CHENU, 1964: *Toward Understanding Saint Thomas*. Chicago: H. Regnery Co.

- Jože CIPERLE, 1979: *Gimnazije na Slovenskem v letu 1848 ter njihov razvoj do leta 1918*. Ljubljana: Slovenski šolski muzej.
- Bernard of CLAIRVAUX, 1940: *The Steps of Humility*. Cambridge: Cambridge University Press.
- M. T. CLANCHY, 1999: *Abelard: človek v srednjem veku*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Timothy CLARK, 1997: *The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*. Manchester: Manchester University Press.
- Catherine CLERC, 1985: *La caricature contre Napoléon*. Paris: Promodis.
- Philip CONNELL, 2000: Bibliomania: Book Collecting, Cultural Politics, and the Rise of Literary Heritage in Romantic Britain. *Representations* 71. 24–47.
- Giles CONSTABLE, 1999: Renewal and Reform in Religious Life: Concepts and Realities. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Ur. Robert L. Benson, Giles Constable. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press. 37–68.
- Terry D. COOPER, 2003: *Sin, pride & Self-Acceptance: The Problem of Identity in Theology & Psychology*. Downers Grove: InterVarsity.
- Alain CORBIN, 1990: Backstage. *A History of Private Life IV: From the Fires of Revolution to the Great War*. Ur. Michelle Perrot. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press. 451–668.
- Alfred W. CROSBY, 1998: *The Measure of Reality: Quantification and Western Society, 1250–1600*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Max DESSOIR, 1906: *Ästhetik und Allgemeine Wissenschaft in den Grundzügen Dargestellt*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- Toby L. DITZ, 1999: Formative Ventures: Eighteenth-Century Commercial Letters and the Articulation of Experience. *Epistolary Selves: Letters and Letter-writers 1600–1945*. Ur. Rebecca Earle. London; New York: Routledge. 59–78.
- Marjan DOLGAN, 2005: Janez Trdina – realist za folklorno masko. *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo: jubilejna monografija*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Opara. 93–107.
- Robert DORAN, 2007: History and the Sublime in Erich Auerbach's »Mimesis«. *New Literary History* 38/2. 353–69.
- Marijan DOVIČ, 2005: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Marijan DOVIČ, 2011: Pirjevec, »prešernovska struktura« in »slovenski kulturni sindrom«. *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca, (Ljubljana, 29.–30. november 2011)*. Ur. Seta Knop. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete univerze v Ljubljani. 15–29.

- Janez DULAR, 1989: Slovenska plemiška etiketa. *Obdobje baroke v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 3. julija 1987*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 267–73.
- Michael Eric DYSON, 2006: *Pride: The Seven Deadly Sins*. Oxford: Oxford University Press.
- Henry EDWARD, 1874: *Sin and Its Consequences*. London: Burns and Oates.
- Martin EISNER, 2013: *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Calvacanti, and the Authority of the Vernacular*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilken ENGELBRECHT, 2015: On *modernus* and *modernitas* in Medieval Latin. *Mittelateinisches Jahrbuch* 50/2. 241–52.
- Dino FELLUGA, 2005: *The Perversity of Poetry: Romantic Ideology and the Popular Male Poet of Genius*. Albany: State University of New York.
- Darko FRIŠ, Mateja MATJAŠIČ FRIŠ, 2005: Uvod. *Turner Pavel: objava arhivskih dokumentov*. Maribor: Pokrajinski arhiv. 5–7.
- Katharina FUERHOLZER, 2017: *Briefkulture und Affektästhetic*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- David M. GALLAGHER, 1999: Thomas Aquinas on Self-Love as the Basis for Love of Others. *Acta philosophica* 8/1. 23–44.
- Katharine E. GILBERT, Helmut KUHN, 1939: *A History of Aesthetics*. New York: Macmillan Co.
- Ildar H. GARIPZANOV, 2008: *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751–877)*. Leiden: Brill.
- Janko GLASER, 1939: Stritariana v študijski knjižnici v Mariboru. *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo* 20. 386–93.
- Janko GLASER, 1978: *Katalog rokopisov Univerzitetne knjižnice Maribor: Ms 1–Ms 300*. Maribor: Obzorja.
- Johann Wolfgang von GOETHE, 2007: *Poezija in resnično*. Ljubljana: Študentska založba.
- Elisabeth GÖSSMANN, 1974: *Antiqui und Moderni im Mittelalter*. München; Paderborn; Wien: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Jorge J. E. GRACIA, 2002: A Theory of the Author. *The Death and Resurrection of the Author?* Ur. William Irwin. Westport, Conn.; London: Greenwood Press. 161–90.
- Katarina BOGATAJ GRADIŠNIK, 1989: Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja. *Primerjalna književnost*, 12/1. 23–41.
- Slavko GRUM, 2001: *Pisma Joži*. Maribor: Obzorja.
- Fritz GUTBRODT, 2003: *Joint Ventures: Authorship, Translation, Plagiarism*. Bern: Peter Lang.
- Christine HAYNES, 2005: Reassessing »Genius« in Studies of Authorship: The State of the Discipline. *Book History* 8. 287–320.

- Yitzhak HEN, 2001: *The Royal Patronage of Liturgy in Frankish Gaul to the Death of Charles the Bald (877)*. London: Boydell & Brewer.
- Miran HLADNIK, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.
- Miran HLADNIK, 2001: Ne, na Parnas pa že ne! 37. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. Irena Orel. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 115–138.
- Miran HLADNIK, 2002: Ni take je. *Sodobnost* 66/4. 501–11.
- Miran HLADNIK, 2007: Pavlina Pajk (1854–1901): prva dama slovenskega ženskega romana in povesti. *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ur. Alenka Šelih [et al.] Ljubljana; Tuma: SAZU. 65–68.
- Miran HLADNIK, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- John W. HOWLAND, 1991: *The Letter Form and the French Enlightenment: The Epistolary Paradox*. New York: Peter Lang.
- Matej HRIBERŠEK, 2007: Prevajanje iz klasičnih jezikov v 2. polovici 19. stoletja. *Keira* 9/1. 73–117.
- Christian Friedrich HUNOLD, 1735: *Auserlesene Neue Briefe*. Halle: in Verlegung des Wäysenhauses.
- Stephen JAEGER, 2010: Introduction. *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetic: Art, Architecture, Literature, Music*. Ur. Stephen Jaeger. New York: Palgrave Macmillan. 1–15.
- Stephen JAEGER, 2018: Isolde, or the Making of the Sublime: A Commentary on Erich Auerbach's »Camilla, or the Rebirth of the Sublime«. *Berlin Journal of Critical Theory* 2/3. 103–41.
- Stephen JAEGER, 2022: Introduction. *The Sense of the Sublime in the Middle Ages*. Academia. 2. 4. 2022. https://www.academia.edu/72905836/The_Sense_of_the_Sublime_in_the_Middle_Ages. 1–36.
- Marinus de JONGE, 1991: Robert Grosseteste and the Testaments of the Twelve Patriarchs. *The Journal of Theological Studies* 42/1. 115–20.
- Marko JUVAN, 2012: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Marko JUVAN, 2016: Pripovedni svet Brede Smolnikar. *Slavistična revija* 64/2. 151–64.
- Mirko KAMBIČ, 1974: *Oris razvoja fotografije kot vizualnega medija na Slovenskem v 19. stoletju v okviru svetovnega razvoja fotografije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Blaž KAVŠEK, 2018: *Od občutka greha do greha z občutkom: breme ponosa in samoljubja v korespondenčnem gradivu druge polovice 19. in prve tretjine 20. stoletja na Slovenskem: magistrsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

- Blaž KAVŠEK, 2019: Dodatek k stritariani: revizija procesa (pre)vrednotenja Josipa Stritarja v slovenski literarni zgodovini in kritiki. *Slavistična revija* 67/3. 465–78.
- Blaž KAVŠEK, 2020: Protislovnosti modernega avtorskega koncepta: korespondenca Josipa Cimpermana. *Slavistična revija* 68/3. 441–55.
- Dušan KERMAVNER, 1972: Prvo ali Trstenjakovo »društvo slovenskih pisateljev«. *Sodobnost* 20/11. 1027–42.
- France KIDRIČ, 1926: *Erberg*. Slovenski biografski leksikon. Na spletu.
- Burt KIMMELMAN, 1999: *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages: The Emergence of the Modern Literary Persona*. New York: Peter Lang.
- Kazoh KITAMORI, 1958: *Theology of the Pain of God*. Richmond: John Knox Press.
- William KNIGHT, 1891: *The Philosophy of the Beautiful*. New York: Charles Scribner's Sons.
- France KOBLAR, 1935: *Pajk, Janko*. Slovenski biografski leksikon. Na spletu.
- Vanja KOČEVAR, 2017: Identiteta kranjskih deželnih stanov v zgodnjem novem veku. *Kronika* 62/2. 135–58.
- Dean KOMEL, 2001: Doneski k filozofičnej terminologiji. *Phainomena* 10/37. 213–27.
- Jože KORUZA, 1976: K problematiki slovenskega preroda. *Jezik in slovstvo* 21/4. 104–20.
- Janko KOS, 1974: Slovenske literarne konstante. *Sodobnost* 22/11. 894–901.
- Janko KOS, 1979: Esej in Slovenci. *Sodobnost* 27/1. 39–56.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Paul O. KRISTELLER, 1952: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas* 12/4. 496–527.
- Paul O. KRISTELLER, 1952a: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II. *Journal of the History of Ideas* 13/1. 17–46.
- Gerhart B. LADNER, 1999: Terms and Ideas of Renewal. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Ur. Robert L. Benson, Giles Constable. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press. 1–36.
- Jean LECLERCQ, 1999: The Renewal of Theology. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Ur. Robert L. Benson, Giles Constable. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press. 68–88.
- Jacques LE GOFF, 1985: *Za drugačen srednji vek*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Fran LEVEC, 1878: *Pravda o slovenskem šestomeru: odgovor mariborskemu šestomérniku Janku Pajku*. Ljubljana: Fran Levec.
- Fran LEVEC, 1971: *Pisma Frana Levca*. Ur. France Bernik. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- C. S. LEWIS, 2012: *Golo krščanstvo*. Murska Sobota: Vrelec, zavod za svetovanje in založništvo.

- Dean P. LOCKWOOD, 1943: Is it Time to Recognize a New »Modern Age«. *Journal of the History of Ideas* 4/1. 63–65.
- Cassius LONGINUS, 2011: *O vzvišenem*. Ljubljana: Modrijan.
- Arthur LOVEJOY, 1941: The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas. *Journal of the History of Ideas* 2/3. 257–78.
- John MARENBOEN, 2004: Life, Milieu, and Intellectual Contexts. *The Cambridge Companion to Abelard*. Ur. Jeffrey E. Brower, Kevin Guilfooy. Cambridge: Cambridge University Press. 13–44.
- Isabella Maria MARENZI, Ester Maksimilijana CORADUZZI, 1980: *Slovenska plemiška pisma družin Marenzi-Coraduzzi s konca 17. stoletja*. Ur. Pavle Merku. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- Branko MARUŠIČ, 2014: Goriška leta Pavline Pajk. *Izvestje Raziskovalne postaje ZRC SAZU v Novi Gorici*, štev. 11. Nova Gorica: ZRC SAZU.
- Vanesa MATAJC, 2009: Avtor: kdo ali kaj piše literaturo? *Primerjalna književnost*, 32/posebna številka. 1–2.
- Francoise MELTZER, 1994: *Hot Property: The Stakes and Claims of Literary Originality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boris MERHAR, 1933: Levstik in Stritarjevo svetožalje. *Levstikov zbornik*. Ur. Janez Logar, Anton Ocvirk. 335–43.
- Alastair J. MINNIS, 2010: *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rastko MOČNIK, 1983: *Raziskave za sociologijo književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Karl Philip MORITZ, 1783: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Berlin: Friedrich Maurer.
- Colin MORRIS, 1972: *The Discovery of the Individual 1050-1200*. Toronto: University of Toronto Press.
- Helmut NEUHAUS, 2003: Hundert Jahre »Archiv für Kulturgeschichte«. *Archiv für Kulturgeschichte* 85/1. 1–28.
- Benjamin NEUKIRCH, 1709: *Anweisung zu Teutschen Briefen*. Leipzig: Thomas Fritschen.
- Reinhard M. G. NICKISCH, 1991: *Brief*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- W. J. NOORDHOEK, 1928: *Gellert und Holland: Ein Beitrag zu der Kenntnis der geistigen und literarischen Beziehung zwischen Deutschland und Holland im achtzehnten Jahrhundert*. Amsterdam: H. J. Paris.
- Boris A. NOVAK, 2009: Avtoriteta avtorja: kult preteklosti ali prihodnosti. *Primerjalna književnost* 32/posebna številka. 29–40.
- Anders NYGREN, 1953: *Agape and Eros*. Philadelphia: The Westminster Press.

- Anton OCVIRK, 1933: *Levstikov duševni obraz: inavguralna disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Oliver O'DONOVAN, 1979: *The Problem of Self-Love in St. Augustine*. London: Yale University Press.
- Matija OGRIN, 2005: Trdinove kritiške presoje in estetski pogledi. *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo: jubilejna monografija*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Opara. 155–65.
- Takuya OKADA, 2015: *Religious Liberty and Authority: Hobbes's Use of the Bible in Leviathan in the Context of the English Civil War*. London: UCL.
- Erwin PANOFKY, 1944: Renaissance and Renascences. *The Kenyon Review* 6/2. 201–36.
- Boris PATERNU, 1981: K tipologiji realizma v slovenski književnosti. *Jezik in slovnstvo* 27/1. 1–9.
- Ivan PRIJATELJ, 1970: *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Donald E. PEASE, 1995: Author. *Critical Terms for Literary Study*. Ur. Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin. 105–17.
- Urška PERENIČ, 2014: *Empirija v literarni vedi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Urška PERENIČ, 2013: V prerezu slovenske empirične literarne znanosti. *Slavistična revija*, 61/1. 275–84.
- Urška PERENIČ, 2008: Perspektive sistemske teorije z vidika mlajše generacije: Doslednost, odprtost, zanesljivost. *Primerjalna književnost* 31/2. 113–35.
- Dušan PIRJEVEC, 1978: *Vprašanje o poeziji; Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.
- Jože POGAČNIK, 1963: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jože POGAČNIK, 1985: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Breda POGORELEC, 1982: Poglavlja iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika. *XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Martina Orožen. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 279–95.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2011: Tivialno in/ali sentimentalno?: Arabela Pavline Pajk: študija primera. *Slavistična revija* 59/1. 65–82.
- David QUINT, 1983: *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*. New Haven; London: Yale University Press.
- Naomi ROSENBLUM, 1984: *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press Publishers.
- Willemijn RUBERG, 2011: *Conventional Correspondence: Epistolary Culture of the Dutch Elite, 1770–1850*. Leiden; Boston: Brill.
- Dimitrij RUPEL, 1976: *Svobodne besede od Prešerna do Cankarja: sociološka študija o slovenskem leposlovju kot glasniku in pobudniku nacionalne osvoboditve v drugi polovici devetnajstega stoletja*. Koper: Lipa.
- Jean SAGNE, 1988: All Kinds of Portraits: The Photographer's Studio. *New History of Photography*. Ur. Michel Frizot. Copenhagen: Konemann. 102–129.

- Paul K. SAINT-AMOUR, 2003: *The Copywrights: Intellectual Property and the Literary Imagination*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Siegfried J. SCHMIDT, 1997: A Systems-Oriented Approach to Literary Studies. *The Canadian Review of Comparative Literature* 24/1. 119–34.
- Vlado SCHMIDT, 1988: *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Bernhard SIEGERT, 1999: *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*. Stanford: Stanford University Press.
- Georg SIMMEL, 1908: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
- Anton SLODNJAK, 1957: *Pregled slovenske literarne zgodovine po l. 1945*. Beograd: Izdanje organizacionog odbora.
- Tone SMOLEJ, 2015: »Kaj večega poskusiti in postati«: slovenski pisatelji dunajski študentje (1850–1926). Ljubljana: Založba ZRC.
- Samuel M. SMUCKER, 1858: *The Public and Private History of Napoleon the Third, Emperor of the French: With Biographical Notices of his most Distinguished Ministers, Generals, Relatives, and Favorites*. Philadelphia: J. W. Bradley.
- Vid SNOJ, 2012: *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: KUD Logos.
- Sebastian SOBECKI, 2019: *Last Words: The Public Self and the Social Author in Late Medieval England*. Oxford: Oxford University Press.
- Tilo SCHABERT, 1979: A Note on Modernity. *Political Theory* 7/1. 123–37.
- Max SCHASLER, 1872: *Kritische Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.
- Philip SHAW, 2006: *The Sublime*. London; New York. Routledge.
- Leo SPITZER, 1946: Note on the Poetic and the Empirical »I« in Medieval Authors. *Traditio* 4. 414–22.
- Georg STEINHAUSEN, 1889: *Geschichte des deutschen Briefes: zur Kulturegeschichte des deutschen Volkes: Erster Teil*. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.
- Georg STEINHAUSEN, 1891: *Geschichte des deutschen Briefes: zur Kulturegeschichte des deutschen Volkes: Zweiter Teil*. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.
- Carolyn STEEDMAN, 1999: A Woman Writing a Letter. *Epistolary Selves: Letters and Letter-writers 1600–1945*. Ur. Rebecca Earle. London; New York: Routledge. 111–33.
- Keith STEWART, 1982: Towards Defining an Aesthetic for the Familiar Letter in Eighteenth-Century England. *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 5/2. 179–91.
- Ivo SVETINA, 2016: Leja Forštner z Ivo Svetino. *Sodobnost* 80/12. 1636–51.
- Marko ŠTUHEC, 2006: Iz Lesc v Ljubljano po francosko: prispevek k poznavanju jezikovne rabe kranjskega plemstva v prvi polovici 18. stoletja. *Zgodovinski časopis* 60/3–4. 327–44.

- Mariken TEEUWEN, 2013: Seduced by Pagan Poets and Philosophers: Suspicious Learning in the Early Middle Ages. *Limits to Learning: The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*. Ur. Concetta Giliberto in Loredana Teresi. Leuven; Pariz; Walpole: Peeters. 63–80.
- Kate TELTSCHER, 1999: The Sentimental Ambassador: The Letters of George Bogle from Bengal, Bhutan and Tibet, 1770–1781. *Epistolary Selves: Letters and Letter-writers 1600–1945*. Ur. Rebecca Earle. London; New York: Routledge. 79–94.
- Petra TESTEN, 2009: Pavlina Pajk. *Nova slovenska biografija*. Ur. Andrej Rahten [et al.]. Ljubljana: Založba ZRC. 141–152.
- Petra TESTEN KOREN, 2018: Pavlina Pajk (1854–1901), rojena Doljak. *Otroška in mladostna leta na Goriškem. Goriški izobraženski skozi zgodovino*. Ur. Željko Oset. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici. 170–90.
- Lynn THORNDIKE, 1943: Renaissance or Prenaissance? *Journal of the History of Ideas* 4/1. 65–74.
- Kevin TIMPE, Neal A. TOGNAZZINI, 2017: Pride in Christian Philosophy and Theology. *The Moral Psychology of Pride*. Ur. Joseph A. Carter, Emma C. Gordon. 211–34.
- Geoffrey TURNOVSKY, 2003: The Enlightenment Literary Market: Rousseau, Authorship, and the Book Trade. *Eighteenth-Century Studies* 36/3. 387–410.
- Geoffrey TURNOVSKY, 2010: Authorial Modesty and its Readers: Mondanité and Modernity in 17th-Century France. *Modern Language Quarterly* 72/4. 461–92.
- Geoffrey TURNOVSKY, 2011: *The Literary Market: Authorship and Modernity in the Old Regime*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Geoffrey TURNOVSKY, 2018: Literary History Meets the History of Reading: The Case of La Princesse de Clèves and Its (Non)readers. *French Historical Studies* 41/3. 427–47.
- Ivo URBANČIČ, 1971: *Med sholastiko in neosholastiko*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Luka VIDMAR, 2010: *Zoisova literarna republika*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Tomo VIRK, 2021: *Pod Prešernovo glavo: slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Anton VRATUŠA, 1939: Marja Boršnik-Škerlacova: Aškerc: njegovo življenje in delo. *Dom in svet* 51/9. 545–53.
- Alex WATSON, 2008: Historicizing the Jupien Effect: Paratextual Anxieties in Eighteenth-Century Critical Discourse. *Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama* 4/1. 70–88.
- Darlene WEAVER, 2002: *Self-love and Christian Ethics*. New York: Cambridge University Press.

- René WELLEK, 1949: The Concept of »Romanticism« in Literary History II. The Unity of European Romanticism. *Comparative Literature* 1/2. 147–72.
- Susan WHYMAN, 1999: »Paper Visits«: The Post-Restoration Letter as Seen Through the Verney Family Archive. *Epistolary Selves: Letters and Letter-writers 1600–1945*. Ur. Rebecca Earle. London; New York: Routledge. 15–36.
- Martha WOODMANSEE, 1994: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Edward YOUNG, 1918: *Conjectures on Original Composition*. Ur. Edith J. Morley. Manchester: Manchester University Press.
- Jan ZIOLKOWSKI, 2009: Cultures of Authority in the Long Twelfth Century. *The Journal of English and Germanic Philology* 108/4. 421–48.
- Paul ZUMTHOR, 1986: *Speaking of Middle Ages*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Vita ŽERJAL-PAVLIN, 2014: Reprezentacija ženske v poeziji Pavline Pajk. *Slavistična revija* 62/2. 163–75.
- Igor ŽUNKOVIČ, 2019: Slovenski doktorji filozofije med letoma 1871 in 1918. *Zgodovina doktorskih disertacij slovenskih kandidatov na dunajski Filozofski fakulteti (1872–1918)*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 281–99.

O AVTORJU

Blaž Kavšek je na Filozofski fakulteti (UL) diplomiral iz zgodovine in sociologije, tam leta 2018 iz socialne in kulturne zgodovine tudi magistriral, se istega leta zaposlil kot mladi raziskovalec pod mentorstvom red. prof. dr. Urške Perenič in leta 2022 na Oddelku za slovenistiko doktoriral z disertacijo *Samopredstavitvene strategije avtorjev v korespondencah 19. stoletja*, na kateri temelji tudi pričujoča znanstvena monografija. Od leta 2015 je kot novinar Redakcije za kulturo in humanistične vede deloval na Radiu študent, kjer je bil eden izmed pobudnikov za ustanovitev zgodovinarske oddaje Repetitio. Strokovni javnosti se je tekom študija predstavil z izvirnimi znanstvenimi članki (v Slavistični reviji in Umjetnosti riječi), eseji, literarnimi in gledališkimi kritikami (v Literaturi, Maski, Razpotjih ter v več gledaliških listih). Po doktorskem študiju je kratek čas poučeval književnost na Gimnaziji Ledina, nato pa z Zavodom Maska v vlogi raziskovalca in urednika sodeloval na mednarodnem projektu Moj dom, v okviru katerega je (so)uredil tudi svojo prvo znanstveno monografijo *The Resilience of History: Yugoslav Wars through Art* (2024, z Gregorjem Modrom). Piše in predava predvsem o kulturni in literarni zgodovini 19. in 20. stoletja, posebej ga zanima zgodovina avtorstva.

RECENZII

Znanstvena monografija Blaža Kavška *Slovenski pisatelj 19. stoletja med napuhom in skromnostjo* predstavi tezo, da so na literarnozgodovinske orise literarnega življenja druge polovice 19. stoletja na Slovenskem vplivale zavajajoče intuitivne asociacije, ki jih avtor povzame s »formulama«: predmoderni avtor = skromni avtor in moderni avtor = narcisoidni avtor. Monografija išče izvore takšnih asociacij in odgovarja na vprašanje, v kolikšni meri je njihov vpliv smiselno šteti k razlogom za interpretativne zdrse pri literarnozgodovinski obravnavi posameznih slovenskih literarnih avtorjev 19. stoletja.

Posebej so izpostavljeni medievistični teksti, ki razpravljajo o pomenu renesanse oz. zgodovinjio kategorijo sublimno, kot dopolnilna sidrišča za legitimacijo neustreznih intuicij pa so identificirana tudi razna konvencionalna branja evropske teološke tradicije, ki se tičejo kategorij, kot sta ponos in samoljubje. S tega vidika je v monografiji podrobneje analizirano tudi slovensko literarno zgodovinopisje, posebej diskusija o vlogi literature v politični formaciji slovenskega naroda, ki jo je v 60. letih 20. stoletja načel Dušan Pirjevec. Gradivski del monografije temelji na interpretaciji korespondenc slovenskih avtorjev druge polovice 19. stoletja. Dopolnjen je z analizo epistolarne kulture tega obdobja. Podrobneje so interpretirana pisma šestih avtorjev: Janeza Trdine, Josipa Stritarja, Antona Aškerca, Jančka Pajka, Pavline Pajk in Antona Kodra. Relevantne novosti monografije so, da prinaša objavo in interpretacijo doslej nepregledanega in neobjavljenega pisemskega gradiva iz arhivskih virov (deli korespondenc Antona Kodra, Vatroslava Holza, Frančiška Lampeta, Gregorja Kreka idr.), da ob tem analizira pisemsko kulturo druge polovice 19. stoletja, ki v slovenskem literarnem ali kulturnem zgodovinopisju še ni bila podrobno definirana (z vidika funkcije večjezičnosti, prilaganja fotografij, pozdravnih in odzdravnih formul, umestitve v odnosu do drugih pisemskih kultur itd.) in da kritično komentira in inovativno popravlja doslejšnje literarnozgodovinske interpretacije.

red. prof. dr. Urška Perenič

Znanstvena monografija Blaža Kavška *Slovenski pisatelj 19. stoletja med napuhom in skromnostjo*, ki jo izdaja Slavistično društvo Slovenije v knjižni zbirki Slavistična knjižnica, temelji na avtorjevi disertaciji iz leta 2022 *Samopredstavitvene strategije avtorjev v korespondencah 19. stoletja*. Ker sem bil njen pozitiven ocenjevalec, iz svoje ocene povzemam naslednje. Začetni, teoretični del razprave govori o dveh avtorskih konceptih, starem, v katerem naj bi avtor želel biti skromen, in modernem narcisoidnem. Sledi pregledno poročilo o slovenski pisemski kulturi v 19. stoletju, pri čemer imajo pomembno vlogo pojem prešernovske strukture Dušana Pirjevca, pojem slovenskega kulturnega sindroma Dimitrija Rupla in njune modifikacije pri Rastku Močniku, Marku Juvanu, Tomu Virku in Marijanu Doviću, Borisu Paternuju in Janku Kosu. Avtor je pozoren na jezik korespondenc, javno/zasebno funkcijo pisem, literarnost dopisovanja, ki se kaže skozi delež fiktivnega, in vlogo fotografij, priloženih pismom.

V empirični polovici disertacije analizira korespondence literarnih klasikov Janeza Trdine, Josipa Stritarja in Antona Aškerca ter korespondenčno gradivo »drugega ranga« iz pisem Antona Kodra, Janka Pajka in Pavline Pajk. Predmet študije so literarnozgodovinske obravnave pisem: Matije Ogrina, Marjana Dolgana, Jožeta Pogačnika in Marje Boršnik. Ključni pojmi teh korespondenc so izvirnost, svoboda, umetniška nuja, služba narodu, osebno zdravilo.

Novosti disertacije so treh vrst: doslej nepregledano in neobjavljeno pisemsko gradivo iz arhivskih virov (Vatroslav Holz, Frančišek Lampe, Marica Nadlišek Bartol, Gregor Krek idr.), kritični komentar doslejšnjih literarnozgodovinskih interpretacij avtorskih pozicij in konceptualizacija avtorskih položajev med dve skrajni legi, samozatajitev in samovšečnost.

Ključne besede disertacije *zgodovina avtorstva, slovenska književnost, 19. stoletje, pisemska korespondenca, moderni avtor* odpirajo poznana razpravna področja slovenske literarne zgodovine, nova in izvirna pa je njihova kombinacija. Pisec je preveril pet hipotez oziroma indikatorjev avtorstva: o avtonomnosti slovenskega literarnega avtorja, njegovi trpljenjski drži, zavesti elitnosti, občutku danosti oz. usojenosti umetniškega ustvarjanja in zavedanju družbene in nacionalne pomembnosti pisanja. Piščevo spoznanje je, da nima opraviti z radikalnimi prelomnicami oziroma dihotomnimi opozicijami, ampak da na prvi pogled nasprotujoče si avtorske drže obstajajo druga zraven druge in se medsebojno dopolnjujejo ter tako brišejo ostro ločnico med predmodernim in modernim avtorjem. Narativ o avtorju, ki mora žrtvovati svoja umetniška stremljenja in jih vpreči v službo narodu, je dojel kot konstrukt. Če bi literarna zgodovina v svojih razlagah bolj upoštevala izjave književnikov v njihovih medsebojnih pisemskih stikih, bi podobe trpečega avtorja ne mitizirala tako samozavestno, kot je to počela zlasti za potrebe šole.

Blaž Kavšek piše spretno, kritično angažirano in natančno. Njegov prispevek v slovensko literarno zgodovino je opozorilo na vmesne in kompleksne avtorske pozicije, namesto ekskluzivne opozicije med krščansko zahtevo po piščevi skromnosti na eni strani in romantičnim dojmom avtorskega genija oz. avtorskim napuhom na drugi strani.

red. prof. dr. Miran Hladnik

DOSLEJ IZŠLO

V Slavistični knjižnici so doslej izšle naslednje publikacije:

Slovenska slovnica za tretji in četrti razred srednjih in sorodnih šol. Sestavili: dr. Anton Breznik, dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr. Mirko Rupel, Anton Sovre in Jakob Šolar. Ljubljana: SD v Ljubljani, 1940. [Izven zbirke.]

Silva Trdina. *Besedna umetnost, 2: Literarna teorija.* Ljubljana: MK, 1958, 1961, 1965 (SK: učbeniki, 1).

Janko Jurančič. *Južnoslovanski jeziki.* Ljubljana: DZS, 1957 (SK). 118 str.

Vera Brnčič. *N. A. Dobroljubov.* Ljubljana: DZS, 1956 (SK). 96 str.

France Dobrovoljc in Zvone Verstovšek. *Dve imenski kazali* [Imensko kazalo k Cankarjevim *Zbranim spisom* od I. do XXI. zvezka. Imensko kazalo k Prijateljevi monografiji *Janko Kersnik, njegovo delo in doba*]. Ljubljana: DZS, 1955 (SK. Bibliografska dela, 1). 79 str.

Marja Boršnik. *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva.* Ljubljana: DZS, 1955 (SK. Bibliografska dela, 2). 101 str.

Alenka Gložančev. *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje.* Ljubljana: Rokus, 2000 (SK, 3). 167 str.

Zoltan Jan. *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945.* Ljubljana: Rokus in ZSDSD, 2001 (SK, 4). 269 str.

Zoltan Jan. Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih / *Bibliografski dodatek*: [Slovenska književnost pri Italijanih po drugi svetovni vojni]. Ljubljana: Rokus in ZSDSD, 2001 (SK, 5). 153 str.

Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača: Uvod v lingvostilistično analizo.* Ljubljana: Rokus in ZSDSD, 2003 (SK, 6). 175 str.

Drago Unuk. *Zlog v slovenskem jeziku.* Ljubljana: Rokus in ZSDSD, 2003 (SK, 7). 324 str.

Peter Jurgec. *Samoglasniški nizi v slovenščini: Fonološko-fonetična analiza.* Ljubljana: Rokus, 2005 (SK, 8). 224 str.

Kozma Ahačič. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskega: Vsebinski opis, okoliščine nastanka, pregled ocen, jezik, tekstnokritični aparat ter diplomatični in kritični prepis pesmi 1818–1852*. Ljubljana: ZSDSDS, 2006 (SK, 9). 195 str.

Martina Ožbot. *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskih prevodih Machiavellijevega Vladarja*. Ljubljana: ZSDSDS, 2006 (SK, 10). 164 str.

Katarina Podbevšek. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: ZSDSDS, 2007 (SK, 11). 305 str.

Barbara Pregelj. *Zgledno omledno: Trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: ZSDSDS, 2007 (SK, 12). 210 str.

Alenka Jensterle - Doležal. *V krogu mitov: O ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: ZSDSDS, 2008 (SK, 13). 147 str.

Petra Kodre. *Vzgoja za krepitev zavesti o narodni pripadnosti pri pouku književnosti v 20. stoletju*. Ljubljana: ZSDSDS, 2008 (SK, 14). 170 str.

Mateja Pezdirc Bartol. *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: ZSDSDS, 2010 (SK, 15). 280 str.

Urška Perenič. *Empirično-sistemsko raziskovanje literature: Konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri*. Ljubljana: ZSDSDS, 2010 (SK, 16). 240 str.

Mojca Stritar. *Korpusi usvajanja tujega jezika*. Ljubljana: ZSDSDS, 2012 (SK, 17). 264 str.

Alenka Žbogar. *Iz didaktike slovenščine*. Ljubljana: ZSDSDS, 2013 (SK, 18). 176 str.

Irena Novak Popov. *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: ZSDSDS, 2014 (SK 19). 352 str.

Aleksander Skaza. *Lev Nikolajevič Tolstoj in problemi sodobne ruske kulture*. Ljubljana: ZSDSDS, 2017 (SK 21). 121 str.

Jožica Jožef Beg. *Razvijanje ključnih zmožnosti pri pouku književnosti v gimnaziji*. Ljubljana: ZSDSDS, 2019 (SK 20). 278 str.

Maja Šebjanič Oražem. *Usposobljenost učitelja za poučevanje slovenščine*. Ljubljana: ZSDSDS, 2022 (SK 22). 203 str.

