

UDK 82(091):929 Prijatelj I.
Boris Paternu
Filozofska fakulteta, Ljubljana

PRIJATELJEVA ZASNOVA MODERNE LITERARNE ZGODOVINE (Ob njenem jubileju 1919–1989)

Ivan Prijatelj je ob ustanovitvi slovenske univerze v Ljubljani leta 1919 razvil prvo moderno zasnovo literarne znanosti na Slovenskem. Literarno zgodovino je osamosvojil iz konglomerata filoloških ved v samostojno znanost. Njen glavni predmet naj bi bila literatura kot »umetnost, ki uporablja za izrazilo jezik«, in njen najviši cilj »zgodovina umetniškega izražanja« (paralele R. Jakobson, B. Croce). Poleg tega se je osvobodil akademske »teorije distance« in v obravnavo vključil tudi sodobno moderno književnost, še posebej simbolizem in ekspresionizem. V filozofijo in estetiko modernizma se je spustil skozi Dostojevskega in Nietzscheja.

Upon the founding of Ljubljana University Ivan Prijatelj developed the first modern design for literary scholarship in Slovenia. He established literary history as an independent scholarly discipline within the amalgam of the humanities. Its principal object was intended to be literature as "an art employing language as its means of expression" (cf. R. Jakobson and B. Croce). In addition he freed literary history from the academy's "theory of distance" and brought contemporary literature into consideration, in particular symbolism and expressionism. He encountered the philosophy and esthetic of modern literature in Dostoevsky and Nietzsche's writings.

Nastanek slovenske univerze v Ljubljani leta 1919 in začetek akademskih predavanj na njeni odlično zasedeni slavistiki (Nahtigal–Ramovš–Prijatelj–Kidrič) se ujemata tudi z nastankom prve celovite zasnove literarne znanosti na Slovenskem. Formuliral jo je Ivan Prijatelj decembra 1919 v svojem nastopnem predavanju *Literarna zgodovina*, potem ko se je po dvajsetletnem znanstvenem delu v tujini in z veliko razgledanostjo po sodobni evropski literarni vedi vrnil v domovino in na novi univerzi prevzel predavanja iz slovenske in iz drugih slovanskih književnosti, predvsem ruske, poljske in češke. Prijateljevo nastopno predavanje vsebuje celovito teoretsko in metodološko strategijo literarne zgodovine, ki jo iz današnje razdalje lahko ocenimo za epohalno v razvoju te stroke na Slovenskem. Vendar se tega Prijateljevega besedila drži nekaj še nepojasnjene tragike. Iz neznanih razlogov je obležalo v avtorjevi rokopisni zapuščini in bilo prvič objavljeno šele poldrugo desetletje po njegovi smrti, v Prijateljevih Izbranih esejih in razpravah, ki jih je leta 1952 in 1953 izdala v dveh knjigah Slovenska matica, uredil pa Anton Slodnjak.¹

Tako je pomemben in izredno tvoren program slovenske literarne zgodovine, ki se je pojavil prav v trenutku, ko se je institucionalizirala na osamosvojeni univerzi, izgubil velik del svojega učinkovanja in postopoma padel v pozabo. Najmanj kar lahko danes k temu pripomnimo, je pomislek, ki se ga ni mogoče otresti: da je za nadaljnji razvoj literarne zgodovine na ljubljanski univerzi in zunaj nje izpad tega temeljnega dela pomenil veliko škodo.

Prijateljeva zasnova stroke je bila po svoji problemski vsestranosti in organski

¹ Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja, I, Ljubljana 1952, 1–36.

zaokroženosti taka, da je pravzaprav ni dosegel noben poznejši slovenski poskus te vrste. In njena posebna produktivnost je bila v tem, da je kljub svoji vezanosti na pozitivistično in duhovnozgodovinsko tradicijo evropske literarne vede – na črti od H. Taina do W. Diltheyja pa mimo E. Hennequina, Th. Ribota, E. Schmidta in J. Petersena, če izberemo samo nekaj opaznejših imen – zmogla tudi že močan prodor naprej. Iz današnje razdalje lahko trdimo, da ti prodori naprej pomenijo prvo utemeljitev moderne literarne vede na Slovenskem; in da jim v naslednjih nekaj desetletjih slovenska literarna zgodovina ni sledila ali jim je sledila samo epizodno in fragmentarno, ne pa v svoji globinski orientaciji.

* * *

Prvo znamenje Prijateljevega premika k modernemu pojmovanju stroke – v besedilu nekajkrat nastopa v imenu »moderne literarne zgodovine« – je bila njegova odločitev za literarno zgodovino kot osamosvojeno znanost, kot znanost o literaturi. Že prvi stavek njegove nastopne razprave se glasi: »Literarna zgodovina ni seveda nič drugega kot zgodovina literature.« Postavitev tega načela je v takratnih slovenskih razmerah pomenila daljnosežno kretnjo. S pojmom »literatura« je Prijatelj imel v mislih leposlovje v strožjem pomenu besede, »umetnost, ki uporablja za svoje izrazilo jezik«. Vsa druga raziskovanja, ki jih opravlja literarno zgodovinarji in posegajo čez okvire leposlovnih del samih v čas, prostor in avtorjevo osebnost, so spremljajoča. Hierarhijo znanstvenih opravil je razporedil tako, da je bil vrh razločno viden iz zahteve, ki se glasi: »/.../ literarna zgodovina ne sme izgubiti izpred oči končnega namena, ki je naposled vendarle razumevanje in cenitev umetnin«. Vse drugo, tudi pesnikov duševni svet je »samo »koridor, ki vodi v svetišče literarnih umetnin«.

S tem in takim nazorom se ujema celotna strategija Prijateljeve nastopne razprave, saj je dosledno obrnjena h konstituiranju literarne zgodovine kot avtonomne znanosti. Zato je obsežni uvodni del uporabil samo za to, da je najprej označil njen predmet in ga strogo razmejil, razmejil navzven, do drugih, sosednjih znanosti, in razmejil navznoter, v predmetna področja, razporejena glede na glavni namen stroke.

Razmejitev navzven je opravil tako, da je potegnil meje svoje stroke nasproti vseobsegajoči tradicionalni filologiji 19. stoletja kot konglomeratu ved – jezikoslovja, narodopisja, književnega zgodovinarstva in deloma celo filozofije – v katerem je ostala literarna zgodovina zadušena, nerazvita in omejena pretežno na biografijo in bibliografijo. Kot so se iz filologije ob močni podpori pozitivizma že osamosvojili njeni posamezni deli v samostojne znanosti – kar ni storilo samo narodopisje, ampak tudi jezikoslovje – tako naj bi se po Prijateljevem mnenju osamosvojila tudi literarna zgodovina. Na tej poti k sami sebi pa naj bi se ne podvrгла pozitivističnemu determinizmu, kot se mu je podvrгло jezikoslovje s svojo privezanostjo na fiziologijo. Tudi do Schererjevega pozitivizma je zavzel odklonilno stališče. Literarna zgodovina naj bi se osamosvojila tako, da bi se hkrati pomaknila bliže k filozofiji, estetiki in predvsem poetološki lingvistiki, tako da ne bi čisto pretrgala vezi z nekdanjo filologijo. Skratka, morala bi se »ločiti od matere filologije«, toda »ne kot sprta, ampak kot ljubeča hčerka.«

Prijateljevo osamosvajanje literarne zgodovine iz konglomerata filoloških ved je torej imelo svoje meje in ni šlo v skrajnost. Vendar njegovo osnovno hotenje lahko orientacijsko vzporejamo s sočasnim Jakobsonovim osamosvajanjem literarne vede. Kdo ne pozna Jakobsonove slovite karikature literarne zgodovine, ki si jo je dovolil leta 1919 s predavanjem Najnovejša ruska poezija v moskovskem lingvističnem krožku, ko je literarne učenjake primerjal s policijo, ki hoče aretirati določeno osebo, pa za vsak primer areтира vsakogar, ki ga najde v njegovem stanovanju, pa še vse naključne pasante, ki pridejo po ulici mimo. Jakobsonova zgodba velja za eno najbolj vidnih markacij v osamosvajanju literarne vede iz mešanice drugih. Konča se z mislijo: »Namesto znanosti o literaturi je nastajal konglomerat poenostavljenih disciplin« od filologije in sociologije do psihologije, filozofije in politike. Takemu početju, ki dela vse mogoče, samo bistvenega ne, je postavil nasproti misel: »Poezija je jezik v njegovi estetski funkciji. Torej predmet literarne znanosti ni literatura, temveč literarnost, se pravi tisto, kar neko delo naredi za literarno delo.«² Prijatelj ni šel tako daleč, vendar se je odločil za smer s podobnim končnim ciljem. Odločil se je za osamosvojitve literarne zgodovine, predvsem kot zgodovine literarne umetnosti z estetsko funkcijo v svojem središču in s posebnim jezikovnim ustrojem, ki to funkcijo uresničuje. V slovenskih razmerah je bil to velik korak v smeri moderne literarne znanosti. Toda kot je po eni strani pristal na specializacijo kot na neizogibno nujnost v razvoju stroke, se je po drugi zavedal njene nezadostnosti in že vnaprej potegnil črto nasproti taylorizmu stroke: »Specializacija naše vede pa ne pomeni, da se naša disciplina ograja od drugih ved in od življenja z neprodornim zidom /.../ Morda bi nobeni drugi vedi takšna ograditev ne škodovala tako, kakor ravno nji, ki ima za svoj predmet takšno človeško funkcijo, kakor je literarna umetnost.«

Toda ne samo razmejitev navzven, do filologije in drugih strok, tudi Prijateljeva razmejitev stroke navznoter, v njena predmetna območja, kaže enako strategijo mišljenja. Navznoter je slovensko literarno zgodovino razdelil in hierarhiziral na tri vidnejša predmetna območja, ki so v različnem razmerju do literature kot umetnosti, in jih ločil tudi terminološko: na »pismenstvo«, kamor je uvrstil najstarejše, predknjižne spomenike; zatem na »književnost«, kamor naj bi sodila pisana in tiskana dela, katerih namen ni bil umetnostni; in naposled na »literaturo«, zajemajočo dela, ki po svojem namenu sodijo v umetnost, in sicer v umetnost, ki »uporablja za svoje izrazilo jezik«. Nato je tu še njegov četrti pojem »slovstvo«, ki je skupen in pokriva vse tri našete stopnje in oblike pisne kulture, zraven pa še ljudsko ali narodno oz. ustno ustvarjanje, ki ga imenuje »izročilo samo po sluhu«. To Prijateljevo terminološko razločevanje se v slovenski literarni vedi ni obdržalo, saj so se izrazi »slovstvo«, »književnost« in »literatura« bolj ali manj sinonimizirali in je samo izraz »pismenstvo« ohranil svojo posebno vsebino. Razlogov za poznejše sovpadanje pojmov je bilo več, tudi purizem, med njimi pa kaže pomisliti še na to, da stroka ni šla v smer tako strogega razločevanja književnosti glede na njeno estetsko funkcijo, kot ga je poskušal uvesti Ivan Prijatelj.

Prijatelj pa pri vsej svoji strmi usmerjenosti k literaturi kot umetnosti ni prezrl

² R. Jakobson, Novejšaja ruskaja poezija (izšlo v Pragi 1921); tu iz: Texte der russischen Formalisten, Bd. II, München 1972, 30.

historične in organske povezanosti med vsemi naštetimi stopnjami in vrstami »slovstva«. Zapisal je: »Literarna zgodovina brez izčrpane in uporabljene slovstvene ter književne zgodovine bi bila torzo.« Vztrajal je pri potrebi po zgodovinsko povezovalnem in sintetičnem pogledu na celoto. Vendar se mu je glede na temeljno strategijo stroke zdelo nujno razpoloviti predmet na dve osnovni področji: »v starejše slovstvo in novejšo literaturo«. To delitev, pravi, »poizkuša med prvimi uvesti naša univerza«, saj »je po vsem tem, kar smo dosegli doslej, razumna, praktična in ležeča v bistvu stvari«. Delitev je utemeljeval z nujnostjo različnih kriterijev in metod pri obravnavi enega in drugega področja. Pri tej Prijateljevi delitvi literature na novejšo in starejšo je ljubljanska univerza ostala tudi naprej, vse do danes, seveda z zelo različnimi obdobji sreče ali nesreče za eno ali drugo. Znatno pozornost je Prijatelj posvetil tudi primerjalni literarni vedi, pri čemer je vso pozornost usmeril v kontaktno komparativistiko in dolgo vplival na njen razvoj.

Globinsko zaledje in pojasnilo Prijateljevega operativnega razmejevanja slovenske literarne zgodovine na predmetna območja, ki so organsko povezana, hkrati pa postavljena v piramido z vrhom v literarni estetiki, najdemo v eseju *Pesniki in občani*, ki ga je objavil dve leti prej.³ V njem je izvedel strogo tipološko ločitev med dvema vrstama literarnih delavcev, med »pesniki« in »občani«. Eni so umetniki, suvereni in avtonomni ustvarjalci, ki so poslušni samo svojemu naravnemu »umetniškemu nagonu«, samo »svojemu notranjemu demonu«. Podrejeni niso nobenim koristnostnim merilom, niti moralnim niti kakšnim drugim, ampak so »glasniki višje lepote in višje resnice, porojene iz lepote«. Oni drugi so »občani«, ki tudi delujejo v literaturi ali ob njej, vendar niso umetniki, ampak delujejo po merilih moralnih, nacionalnih in socialnih potreb časa. Natančneje:

Občan je 'popoljudovalec' /literature/ /.../ zanj obstaja samo človeška družba, njeno dobro in zlo. Ako je poet amoralist, se pravi človek, kateremu je samo do lepote ne glede na človeško dobro in slabo, potem je občan samo moralist, ki pušča veljati povesod, torej tudi v umetnosti samo to, kar človeški družbi koristi, in preganja vse to, kar bi moglo škoditi njej.

Prijateljeva strnjena opredelitev obojega se glasi: »Poezija, pa literarna kultura! To dvoje moramo ločiti in dali bomo vsakemu, kar mu gre. Poezija je umetnost in kot taka gre v področje estetike, kakor tvori literatura področje literarne in velik del področja kulturne zgodovine.« Da pa ne bi preučevanje poezije padlo v novo normativno past, poudarja: »In estetika je deskriptivna znanost kakor psihologija, ne pa normativna, kakor etika. Estetik hodi za umetnikom, nikoli pred njim.«

Ob izkušnji s slovensko literarno kritiko, kjer so spričo poudarjene nacionalne funkcije literature že od nekdaj vladala zelo stroga merila nacionalnega, verskega in socialnega moralizma, se je Prijatelj pri izgradnji svoje vede moral opredeliti.⁴ In opredelil se je s pomočjo novoromantičnega modela literarne kritike, ki je zaostri

³ I. Prijatelj, *Pesniki in občani*, Ljubljanski zvon 1917; tu po Izbranih esejih in razpravah, II, Ljubljana 1953, 1–20.

⁴ Prim. B. Paternu, *Modeli slovenske literarne kritike (Od začetkov do 20. stoletja)*, Razprave Filozofske fakultete, Ljubljana 1989.

vprašanje subjektivne suverenosti in estetske avtonomnosti pesniškega dela. Prijateljeva dihotomija med »poezijo« in »literaturo« se je na tem mestu očitno opirala na Verlainovo razločevanje med »poezijo« in »literaturo« v delu *L'art poétique* (1884).⁵ Obenem pa ni mogoče mimo nenavadno opaznega vzporedja s Crocejem in njegovo strogo ločitvijo »poezije« in »nepoezije« (»poesia e nonpoesia«) ter »pesnikov« in »piscev« (»poeti e scrittori«). Benedetto Croce je v svoji *Estetiki* (1902) lepoto osamosvojil v avtonomno območje Duha, ki je neodvisno od drugih njegovih območij, območij »resničnega«, »koristnega« in »dobrega«, zato je tudi lepoto v literaturi avtonomiziral in jo ločil od moralnih, filozofskih in socialnih diskurzov. Pri tem je šel v skrajnost in iz območja lepote odstranjal vse, kar ni bilo »čista intuicija« oz. »lirska intuicija«, in celo v Božanski komediji odkril nepesnika z redkimi prebliski poezije. V polemiki s pozitivisti je prav zato, da bi zagotovil avtonomnost umetnosti in utrdil ločevanje med »poezijo« in »nepoezijo«, v knjigi *La poesia* (1936) uvedel še nov razločevalni pojem »literatura«, ki naj bi pokrival širšo, časovno pogojeno književno kulturo.⁶ Torej cela vrsta podobnosti s Prijateljevimi mislimi v *Pesnikih in občanih*.

Vendar se Prijateljeva dihotomija med »poezijo« in »literaturo« v nečem bistvenem razlikuje tako od Verlainove kot od Crocejeve. Prijatelj je namreč kot povezujoči mislec in še posebej kot literarni zgodovinar našel in obdržal trden most med obema nasprotnima poloma, tako pri opazovanju avtorjev kot v opisovanju literarne evolucije. V Levstiku je na primer odkrival »pesnika« in »občana« hkrati. In v zaledju redkih visokih dosežkov poezije je odkrival pripravljajna tla neke širše literarne kulture, ki so jo ustvarili »občani« kot njeni pisci ali posredovalci in brez katere višja literatura ne bi bila mogoča niti produkcijsko niti recepcijsko, kar je še posebej razvidno v zgodovini slovenske literature. Tu je bil Prijatelj vezan na dve strani. Kot ga je raziskovanje slovenske literature, silovito vkljenjene v zgodovino malega in ogroženega naroda, po eni strani sililo v literarno estetiko, k zaostitvi zapostavljenih umetnostnih kriterijev, torej k ločitvi »občanov« od »pesnikov«, tako ga je po drugi strani prav ta njena zgodovinska pogojenost prisilila v literarno sociologijo, torej k upoštevanju »občanske« slovenske literature in s tem vrste meril, ki so bila zunaj »poezije« in estetike. Rešitev je našel v povezovanju stvari:

Iz teh primerov se vidi, kako važno vlogo je imel v zgodovini našega umetniškega izražanja občan, organizator kulturnih tal. Pri drugih velikih narodih ta činitelj ni tako važen. Tam se kulturna podlaga ustvarja in širi prirodno, elementarno, tako rekoč sama od sebe. Veliki obrat ustvarja veliko torišče, na katerem se morejo po volji razmahovati velike umetniške potence, kadar jih slučajno dvigne iz mase prirodni val. Mi smo bili navezani na idealizem in srečno naravno nagnjenje posameznih občanov. Da ni bilo teh, bi se ne bila nikdar sama od sebe tako smotno zrahljala tla naše kulture, iz katerih so potem poganjale cvetke slovenske umetnosti. Naš kulturni obrat je premajhen. Zato lahko pušča zgodovina francoske literature vnevar svoje občane, vbadajoče se s socialnokoristnimi nameni na polju slovstva. Naša jih mora imenovati. In ne samo to, celo podrobno popisati jih mora. Seveda ne tako kakor doslej: priznavati jim ne sme pesniških zaslug, če so se tudi sami ukvarjali

⁵ Prijatelj pravi »literatura v Varlainovem pomenu besede«. Njegovo pesnitev *L'art poétique* navaja v razpravi *Poezija »Mlade Pojske«* v Ljubljanskem zvonu 1923, Izbrani eseji in razprave, II, 291.

⁶ Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Firenze 1987, 713–714.

s pesmijo v teoriji in praksi, zato pa jim mora pripisati tem večje literarne zasluge. In zraven mora še poudariti, da te pogosto niso nič manjše, ampak samo drugačne.

Kako daleč je bilo vse to od Croceja, ki je pravzaprav zanikal možnost literarne zgodovine sploh.

V notranjem jedru Prijateljevih nazorov o literarni zgodovini je torej obstajal izrazito organski, povezujoči pogled, ki ni bil samo estetski, čeprav mu je dajal prednost, ampak tudi sociološki. Zato ni moglo biti drugače, kot da je v svojem nastopnem predavanju zajel slovstveno zgodovino kot celoto, od »pismenstva« in ustnega izročila mimo »književnosti« do »literature« kot občanske dejavnosti pa do literature kot »poezije«. Poleg tega je bil ta njegov pogled v zadnji globini trdno vezan na nacionalno idejo, kar Verlainu ali Croceju ni bilo potrebno. Na vseh stopnjah slovstvenega razvoja je Prijatelj sledil tej svoji ideji in odkrival tisto vsebino, ki jo je imenoval »vsota duševnosti narodove«. Z njo je literarno zgodovino vključeval v narodno idejo in narobe. Vendar tega ni delal na nekdanji, tradicionalni način, ampak tako, da je zmogljivost narodovega duha začel opazovati na neki višji ravnini, v območju umetnosti in lepote, v območju estetske ustvarjalnosti. Tisto, kar je postavil za končni namen stroke, ki bo na svoji najvišji ravnini »zgodovina umetniškega izražanja«, je vprašanje in odgovor, kako se v literarnih delih »v resnici zrcali duševna zmožnost naroda: potencia umetniškega nagona njegovih pesnikov«, ne občanov. V literarni zgodovini naj bi torej imel zadnjo besedo estetik, toda estetik, ki je hkrati zgodovinar lastnega naroda in njegovega slovstva. Iz te podlage, postavljene v Pesnikih in občanih, je nato svojo operativno zamisel stroke razvil v nastopnem predavanju.

Vse, kar je Prijatelj storil leta 1919 pri svojem zunanem in nofranjem razmejevanju stroke pa tudi pri poimenovanju njenih območij, je torej izhajalo iz njegove novodobne strategije literarne zgodovine, ki je temeljila na odločitvi, da je raziskovanju literarne umetnosti treba dati vodilno mesto. To pa je pomenilo postaviti v središče pozornosti literarno delo in uresničevanje umetnostnih funkcij v njem. Pri tem se je natanko zavedal, da se ob taki odločitvi najtežja vprašanja stroke šele začenjajo, ne pa končujejo. Začenjajo se namreč vprašanja, na katera so, kot ugotavlja, »skoraj vsi literarni zgodovinarji najmanj pripravljeni«. Pri tem je takoj in vnaprej zavrnil tisto najbližjo in najbolj preprosto rešitev, ko se razlagalec ob literarnem delu prepusti impresioniranju, se pravi osebnim vtisom in doživljanjem, ki jih nato v podobah in prisposodobah sporoča javnosti. Impresionizem kot osamosvojeno metodo kritike je odrival s področja literarne znanosti, kot je odrival tudi osamosvojeno duhovno zgodovino oz. zgodovino »svetovnih nazorov« in filozofij, za katere so bolj primerne druge vede. V središče pozornosti je postavil strukturno raziskavo teksta, pri kateri bi se vse sestavine stekale v presojo njihove umetnostne funkcije. Takole pravi: »Umetnino spraviti v nji pristojno idejno in oblikovno zvezo in jo oceniti iz njenih notranjih stilističnih in idejnih kakovosti, to je ona zadnja in obenem najtežja naloga literarnega zgodovinarja, katere rešitev tako redko zadovoljuje.« In prav na to nalogo, ugotavlja, so bili literarni zgodovinarji najmanj pripravljeni. Tudi sam, kot pripoveduje, se mora razgledovati bolj po sodobni umetnostni kot po literarni zgodovini, da bi našel ustrezne prijeme. Vendar svoje iskanje naposled usmeri na področje poetike. In sicer poetike, ki je

po eni strani del estetike, po drugi pa del jezikovne stilistike, kar je samoumevno, če hoče iz stroke napraviti tisto, čemur pravi »zgodovina umetniškega izražanja«. Tako se poetološki del razprave, ki stoji v njenem sklepnem vrhu, začne s postavitvijo načela, da si pri razlagi dela »moramo najprej ogledati material, ki v njem upodablja pesnik, t. j. jezik«. Nadaljnje razpravljanje pa je zatem naravnal že v konkretno smer, k muzikalni in semantični figurativnosti pesniškega jezika. Med vodilnimi definicijami srečamo tudi tole: »Prispodobne ali metafore so z zvočno simboliko ritma in rim merilo oblikovalne potence jezikovnega umetnika.«

Navsezadnje od te označitve pesniškega jezika ni več tako daleč do mišljenja, ki so ga postavili v ospredje formalisti in strukturalisti, čeprav v nekoliko drugačnem kontekstu. Ti so pesniški jezik in njegovo okrepljeno semantiko utemeljevali s kombinacijo zvočnih in besednih figur, saj so se zbirali okoli mišljenja, da je poezija narejena iz ponavljalnih zvočnih figur in zraven iz manipulacije z besednimi pomeni, kot je to metodo še leta 1966 povzel Gérard Genette.⁷ Prijatelj se je nekje od daleč obrnil celo v podobno smer, kot jo je pozneje do kraja prehodil in izdelal Lotman, ko je moč pesniškega jezika odkrival predvsem v njegovi semantični nabitosti in gostoti ter zapisal znano definicijo: »Lepota je informacija.«⁸ Pri tem je mislil na energijo informacije. Prijatelj pa se že sprašuje in odgovarja: »V čem je bistvo poetične metafore ali figure sploh? Bistvo prispodobnega izražanja je v spretnosti, prisiliti besedo, počasi in malo izražajočo, da pove več in hitreje, nego je v moči opisujoče besede.« Od tega pomembnega razločevanja med referencialno in poetično funkcijo besede je vrgel pogled tudi še naprej k razločevanju med avtomatizmi in inovacijami v pesniškem jeziku. Zapisal je: »A svoj namen dosega metafore samo, dokler so nove, individualne. Kakor citati prehajajo namreč tudi one neverjetno hitro v vsakdanjo govorico in postanejo ne samo kakor obrabljeni citati banalne, vsakdanje, ampak naravnost neme in plehke.«

Toda pri vsem tem premiku literarne zgodovine v smer modernega poetološkega scientizma Prijatelj svoje znanosti ni odtrgal od kreativnega subjektivizma. Prepričan je bil, da literarni zgodovinar kljub znanstvenemu aparatu ne more mimo svojega osebnega doživljanja in spoznavanja niti mimo svojega nazora o svetu pa tudi ne mimo svoje »historične ideje«, ki oživlja literarno zgodovino v razvojni organizem. Tisto, kar pri tem še posebej poudarja, je nujnost osebne intuicije, celo »kongenialne intuicije«, ustrezne oni, ki deluje v literarnem delu. Intuicijo je postavil celo za »zadnji zakrament« svoje stroke, za tisto osebno lastnost, ki se ne da »nadomestiti z nobeno eksaktno metodo«. Gre še naprej in postavlja tezo:

Tu postaja literarna zgodovina *sopoezija*, znanstvenik in pesnik se strneta v tisti točki, h kateri sta stremela, čeprav hodeč po docela različnih potih. Vsa čast intelektualnemu spoznanju filologije in eksperimentom eksaktnih ved, tudi mi stopamo ob njih varni roki, a tu, ko tipljemo in trkamo po vratih zadnje 'zaklenjene kamrice' pesnikove, govori konec koncev samo intuicija.

Tu seveda ni mogoče mimo Bergsonovega pojmovanja kreativne intuicije, ki ga je Prijatelj gotovo poznal, saj francoskega filozofa v nekaterih drugih delih navaja.

⁷ Gérard Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, Paris 1966, 152–153.

⁸ Ju. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Rhode Island, 1968, 98.

Ponuja pa se nam spet orientacijska primerjava s Crocejem. Že Prijateljstvo temeljno ločevanje med pojmovnim in doživljajskim ali intuitivnim spoznavanjem ni daleč od Crocejevih dveh osnovnih oblik spoznavanja. V Estetiki ju je označil takole: »/.../ ena je intuitivna, druga logična; do spoznavanja namreč pridemo s pomočjo domišljije ali s pomočjo intelekta.«⁹ Seveda gre pri obeh avtorjih za novoidealistično spoznavanje Duha, ki ga odkrivata tako umetnost kot znanost, le da vsaka po svoje. Poleg tega je bilo Croceju »intuitivno ali izrazno spoznanje popolnoma identično z estetskim ali umetniškim dejanjem.«¹⁰ Literarnega kritika, ki najprej sledi svoji intuiciji, je postavil ob pesnika in ga imenoval »philosophus additus artifici«. Hkrati je estetiko poenačil z »znanostjo o izrazu«, jo vključil v splošno lingvistiko in gradil na tezi, da »estetika in lingvistika nista dve različni, temveč ena sama znanost.«¹¹ Poeziji oz. besedni umetnosti se je torej bližal po eni strani skozi intuicijo, po drugi skozi lingvistiko, kar je značilno tudi za Prijatelja na skrajnem in najzahtevnejšem položaju njegove literarne vede.

Seveda pa se je Prijatelj na tem mestu tudi bistveno ločil od vseh teh zahodnih estetik. Ni mu šlo, kot že rečeno, zgolj in samo za »zgodovino umetniškega izražanja«, čeprav je leta 1919 sem postavil težišče stroke. Njegovo znanost je od znotraj zmeraj spremljala tudi misel narodne samobitnosti. Njegova sklepna misel nastopnega univerzitetnega predavanja se glasi: »Namen naše vede je, da pokaže umetnost kot organsično življenjsko funkcijo naroda, ki narod z njo nekam stremi, nekaj išče. In ta nekaj se imenuje *lepota*.«

Tako se je Prijateljova moderna literarna veda razlikovala od zahodne s podobno lastnostjo, kot se je slovenska literarna umetnost moderne, recimo simbolizma – s svojo vključenostjo v narodno in socialno problematiko – razlikovala od zahodne.¹² Tipološke lastnosti nacionalne literature imajo svoja vzporedja tudi v tipoloških lastnostih nacionalne literarne zgodovine.

* * *

Poleg osamosvojitve literarne vede v samostojno znanost, obvladujočo raziskovalni instrumentarij, ki je usmerjen od slovstvenega zgodovinopisja k umetnostni problematiki literature kot njeni glavni problematiki, pa je Ivan Prijatelj stroko posodobil tudi v njeni tematiki. Literarno zgodovino je namreč odprl tudi sodobni literaturi. Zavrgel je akademsko »teorijo distance« in se odločil slediti književnemu dogajanju v neposredno sodobnost. Ali kot je zapisal leta 1915: »/.../ od Trubarjevega katekizma do tega, kar je včeraj izšlo.«¹³ Na evropskem zaledju pa je v svojem nastopnem univerzitetnem predavanju leta 1919 potegnil črto vse do simbolizma, futurizma in ekspresionizma.

Toda »teorije distance« ni odpravil samo na zunanji časovni črti literarnega

⁹ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1965 (enajsta izdaja), 3.

¹⁰ B. Croce, n. d., 153.

¹¹ B. Croce, n. d., 155.

¹² Prim. B. Paternu, *Problem simbolizma v slovenski književnosti, Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, Ljubljana 1989, 114 sl.

¹³ I. Prijatelj, *V zatišju, Izbrani eseji in razprave*, II, 392.

dogajanja, odpravil jo je tudi od znotraj, v svojem dojetju in razumevanju moderne literature. Ni si namreč mogoče predstavljati moderne literarne vede brez njenega stika z moderno literaturo samo. To se pravi brez neke zmožnosti za notranje poenačevanje z njo, brez zmožnosti za sprejemanje njenih doživljajskih, mišljenjskih in izraznih posebnosti. In prav ta zmožnost, ki jo je Prijatelj imel, je navsezadnje odločala in mu omogočila, da je slovenski literarni zgodovini odprl nove razglede, jo moderniziral in pognal globoko v dvajseto stoletje.

Vstop v filozofijo in estetiko moderne literature je opravil predvsem skozi Dostojevskega in Nietzscheja. To kažeta obe njegovi vidnejši opredelitvi do nekaterih temeljnih pojavov moderne literature. Izpovedal ju je najprej v eseju *Perspektive v Ljubljanskem zvonu* 1906. leta in zatem v eseju *Pesniki in občani* v isti reviji leta 1917. Obakrat je na čelo svojih razmišljanj postavil definicijo lepote iz Bratov Karamazovih: »Lepota – to je strašna in grozna stvar. Strašna zato, ker je neopredeljiva. A opredeljevati ni moč tam, kjer je Bog dal same uganke. Tu se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive.« Prijatelj je v svoje obzorje sprejel odprto in nenormativno estetiko, estetiko protislovij in ambivalenc, nepreglednosti in nerazrešljivosti, estetiko tesnobe in groze. Lahko bi rekli: estetiko destabilizirane sveta in destabiliziranega subjekta, kar sodi v temelje moderne umetnosti, njene teorije in prakse.

Seveda pa ni naključje, da si je Prijatelj za svoj vstop v estetiko moderne literature izbral prav Dostojevskega in njegovo definicijo grozljive lepote. Ta definicija je kljub vsemu ohranjala pojem Boga, čeprav že problematiziranega Boga.¹⁴ Ohranjala je točko idealitete, čeprav je ta obstajala le kot gibljiva in pogrezljiva in zmeraj nad prepadnimi položaji novodobne zavesti. Prijatelj se je torej s pomočjo Dostojevskega odločal za prepadno estetiko, nihajočo med destrukcijo in idealiteto. Do tu je bilo njegovo izhodišče obakrat, leta 1906 in 1917 enako. Pač pa se je v teh desetih letih, ki so bila vmes, zgodila neka bistvena sprememba v razmerju, ki ga je vzpostavljal med enim in drugim polom svoje estetike, namreč med njeno »grozo« in njenim »Bogom«, med njeno disharmonijo in harmonijo.

V *Perspektivah* je problem postavil in ga razreševal v duhu simbolizma. Izhajal je iz razdrtosti in fluidnosti novodobne zavesti, vendar je večji del svoje volje usmeril k iskanju odrešilne transcendence. Poskušal je slediti Mauricu Barrèsu in njegovi misli, da je treba »ustvarjati soglasje med seboj in svetom, se pokriti s slikami globočin in neskončnosti« (*Sous l'oeil des Barbares*, 1888). In pa Valeriju Brjusovu, ki je v umetnosti in v njenem simbolu kot glavnem izrazilu odkrival »ključ skrivnosti« in vrata v vesoljno harmonijo (*Věsy*, 1904). Prijatelj je aforistično pisane *Perspektive* pomenijo sprejem in apologijo simbolizma, v katerem je našel sodobno duhovno in estetsko formulo za obvladovanje moderne raztrganosti in groze. Takole je zapisal: »V simbolizmu umetnost odpira nebo in sferska harmonija se izliva na človeštvo, žejno Misterija.« Pri tem je v simbolu odkrival obliko in v obliki, ki ni nič manj pomembna, vsebino, tako da je začel brisati tradicionalne meje med njima. V svojem »estetičnem načrtu«, kot je podnaslovil *Perspektive*, je večkrat posegel po mišljenjskih shemah evropskega in ameriškega

¹⁴ B. Paternu, *Estetika »dveh brezen« v Bratih Karamazovih*, Slavistična revija 1989, 385-401.

novoidealizma, da bi obvladal svoj, v resnici še očitni strah pred prepadno lepoto nove umetnosti. Tako se pojavljajo tudi sheme in formulacije, ki so nekako zunaj njegovega osebnega sloga. Na primer:

Absolut. Enota je končna skrivnost, v sebi najbolj opredeljeni višek vseh naših, se pravi relativnih neopredeljenosti, in zato cilj vsega delovanja človeške zavesti. Ta končni misterij pa je kakor veliko svetilo, katerega žarki so razliti v vsej mnogoličnosti, v vseh podkategorijah, podrejenih najvišji in eni.

Imelo pa je Prijateljevo slikanje odrešilnih obrazcev tudi nekaj bolj realnih vsebin v svojem zaledju. Dne 8. maja 1904 je na primer pisal Vidi Jerajevi: »Naša narodna duša še ni našla svojega izraza v umetnosti. Toda, če ga bo našla, ga bo našla v apolinski harmoniji vsebine z obliko.«¹⁵ Njegovo pisanje »estetičnega načrta« se je tudi zaradi narodne misli obračalo k obvladovanju disharmonije.

Toda, kot je Prijatelj v začetku stoletja ujel korak s simbolizmom, tako ga je deset let pozneje ujel z ekspresionizmom. V uvodnem delu eseja *Pesniki in občani* se je povrnil k osnovnemu vprašanju estetike in znova navezal na Dostojevskega in njegovo oznako lepote. Vendar je tokrat prišlo do precejšnjih sprememb v postavljanju razmerja med obema poloma lepote, med njeno destrukcijo in idealiteto. Stvari je obrnil in mnogo močneje poudaril vznemirljivi in grozljivi del lepote. To je storil tudi tako, da je v obravnavo vključil še Nietzschejevo tipologijo dveh osnovnih in nasprotujočih si vrst umetnosti, »dionizične« in »apolinične«, izpeljanih iz stare grške umetnosti v razpravi *Rojstvo tragedije* (*Die Geburt der Tragödie*, 1873). S tem je svojo prvotno dvojnost radikaliziral in jo priredil za obravnavo sodobne književnosti. Za razliko od razmišljanj v *Perspektivah* leta 1906, je zdaj – sredi divjanja prve svetovne vojne – mnogo manj pozornosti posvetil označevanju harmoničnega oz. »apoliničnega« umetnostnega načela, ki se je ravnalo po meri zdravega razuma, reda in skladnosti ter oblikovalo po meri »lepega, jasnega videza«. Veliko bolj in z globljim odnosom se je ustavil ob »dionizični« umetnosti, porojeni iz nasprotnih ustvarjalnih nagibov: iz demonije, ekstaze in kaotičnosti. To ni bilo več oblikovanje smotrnega »makrokozma v mikrokozmu«, ampak stihija osebnega in kozmičnega nereda. Trdna idealiteta, ki jo je še leta 1906 zanesljivo gradil v nekakšen vsepovezujoči »Absolut« ali »Enoto«, se mu je zdaj sesedla v zrelativizirane tvorbe krhke obstojnosti: »A te tvorbe so pogosto papirnate hišice, ki jih odnese in preinači prvi veter, pogosto nastane iz njih nekaj čisto drugega, nego bi imelo nastati.« Ustvarjalnost Duha je »pač eno samo središče sil, okrog katerega deluje vse polno drugih središč v neznanih in nevidnih smereh mistične teme...« Torej ne več nekdanji Misterij svetlobe, kamor se vse izteka in kjer se vse najde, ampak »mistična tema«, kjer se vse izgublja. Razbitju kozmičnega reda sledi razbitje individuma. K utemeljevanju dionizičnega načela je pritegnil tudi Schopenhauerjevo misel o relativnosti človekovega spoznanja, ki je prav tako vir groze: »Ta neizmerna groza prihaja od tod, ker se človek naenkrat zmede nad spoznanjskimi oblikami pojavnosti, ki edine ločijo njegovo osebnost od ostalega sveta«. Prijatelj ni bil ravnodušen do dionizične umetnosti. Njegov zanos

¹⁵ Umetniški cilji, Izbrani eseji in razprave, II, 388.

tokrat ni bil več na strani apoliničnega »lepega videza«, ne več na strani simbolističnega fanatizma lepote, ampak na strani modernih Dionizov. Označuje jih takole: »V njih živi še vsa druga sila, vse čudovitejša, vse skrivnostnejša, vse demoničnejša in strašnejša: oni vedo za začetek in konec vsega lepega videza«. Te misli so že prestopale estetiko lepote in se predajale estetiki intenzitete, ki je bila takrat estetika ekspresionizma.¹⁶

Tej umetnosti, ki je bila »protest proti vsem lepim meram in mejam«, je mimogrede zarisal tudi njeno družbeno mesto, in sicer prostor, ki je bil zunaj zdravorazumarskega meščanskega okusa, okusa »občanov«. Kot so v nekdanjih časih dionizične orgije »skakačev« in »plesačev« krstili za »ljudske bolezni« (po Nietzscheju), tako nekako sprejema novodobni »občan« moderno umetnost. Prijatelj portret »občana« je na tem mestu portret meščanskega razumarja in filistra, ki ne trpi ničesar nezavednega, prvinskega in zato nevarnega: »Glavna lastnost občana je, da se krčevito oprijemlje logične opredeljenosti videza, razumne oprijemljivosti, tistega načela, ki mu pravijo modroslovci ‚principium individuationis‘.« K ilustriranju pritegne še Schopenhauerjevo označitev takega »občana«: »njegova lastna begotna oseba, njegova neraztegljiva sedanost, njegova slučajna udobnost, samo to mu je dejansko: in da to ohrani, stori vse...«. Takemu »zdravemu razumu občana« je tuja in zastrašujoča vsa tista lepota, ki je zunaj »lepega videza« in jo je Dostojevski povezoval z grozo. Seveda je Prijatelj postal do literarnega »občana« in njegove vloge nenadoma drugačen in prizanesljiv, kakor hitro je nekaj strani pozneje obrnil pogled na zgodovinski razvoj slovenske literature, torej v trenutku, ko je prestopil iz literarne estetike v literarno sociologijo in z njo v območje narodne ideje.

Ta idejna določilnica pa je po svoje delovala tudi že znotraj njegove estetike dionizičnega, disonantnega in kaotičnega, ki se ji je tako močno odprl v obdobju ekspresionizma. Razpravljanje o njej je namreč naposled naravnal k spajanju »dionizičnega« načela z »apoliničnim«, torej k urejajočim načelom. Tu je na poseben način sledil Nietzscheju, ki je »dionizično« načelo pripisoval helenistični glasbi, »apolinično« likovni umetnosti, visoki spoj obojega pa atiški tragediji.¹⁷ Prijatelj se je zavzel za to, da »se združita oba principa v en akord, v eno harmonijo«. Genijem je pripisal, da čutijo bistvo, ki se glasi: »Nebo in peklo sta si blizu.« In da se njihova umetnost dogaja »na cvetočih robovih brezen in prepadov«. Torej je njeno estetsko bistvo v napetem protislovju.

Danes lahko rečemo, da je bil ekspresionizem takrat najbližji okvir, v katerem je bila ta dihotomija lepote in groze navzoča, in je tudi sodila vanj. Po drugi strani pa je bila mogoča tudi kot podaljšek že obstoječe slovenske duhovne izkušnje, ki je potekala vse od romantike, se pravi od Prešerna naprej, ki je prvi odprl eksistencialno dramo »pekla in neba« nezavarovane človekove biti, ki se je nato nadaljevala čez vrhove slovenske literature vse do Cankarja in naprej. Torej je delovala tudi že znotraj utrjenega tipološkega ustroja domače književnosti in jo je Prijatelj v svoji

¹⁶ B. Paternu, Problem ekspresionizma kot orientacijskega modela, Obdobja in slogi v slovenski književnosti, Ljubljana 1989, 121–143.

¹⁷ F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, F. Nietzsche, Werke in zwei Bänden, Leipzig 1930, 3 sl.

estetiki razvil na ravnino ekspresionizma. Nanjo se je povzpел s pomočjo Nietzschejevega »dionizičnega« načela. Nietzscheju je sledil tudi v osredinjenosti na pojem lepote sploh, vendar ne do zadnjih skrajnosti. Namreč do tistih, ko je Nietzsche postavil umetnost za sploh »edino dejansko človekovo metafizično dejavnost«, in da sicer z razlogi, da je »obstajanje sveta utemeljeno samo kot estetski fenomen« in da je potemtakem zadnji »bog« sveta umetnik, ustvarjajoč onkraj dobrega in zla.

Omenjena primera Prijateljevega razmerja do simbolizma in nato ekspresionizma dovolj nazorno pokažeta, kako na tekočem je bila njegova literarna znanost in kako odprta je bila modernim literarnim tokovom. Toda to ujemanje z njo zanj ni bilo samo teoretsko in abstraktno vprašanje, ampak tudi nekaj človeško in življenjsko mnogo bolj neposrednega. Nietzsche bi temu rekel »gledati znanost z očesom umetnika, umetnost pa z očesom življenja«. Celo vrsto zgledov bi lahko našli za to, vendar je morda najbolj razločen tisti, ki se je pokazal ob Prijateljevem razmerju do Ivana Cankarja. Sam ga je opisal v eseju Domovina, glej umetnik!, ki je izšel v Cankarjevem zborniku 1921. Iz opisa se dobro vidi, kako so obstajale in kako so padale ograje med znanstvenikom in umetnikom.¹⁸

Iz pripovedi lahko povzamemo, da je bil človeški stik med Prijateljem in Cankarjem vse prej kot preprost in gladek. Njun normalni pogovor je bil že od dunajskih študentskih let naprej kreg. Takole pripoveduje Prijatelj:

Debata med Cankarjem in človekom, kakor sem jaz, je bila na videz kreg, v resnici nesporazum, z njegove strani pa nič drugega kot sijajen umotvor!.../ Človek, kakor jaz, debatira z razlogi, analizira z razumom, razkraja, slači predmete in polaga kost h kosti, da bi postala matematično evidentna resnica, to je: medsebojno razmerje dō abstraktnih likov reduciranih objektov. Cankar je debatiral s prisposodobami, sintetiziral s čustvom, z ljubeznijo in sovraštvom, dvigal in metal iz vseh predalov slečene kosti, jih oblačil, oblikoval, galvaniziral s svojimi paradoksi, da so se!.../ gibali – v pojavni lepoti. Épatez le bourgeois! – dajte ‚filistru pod nos!‘ je bilo geslo Baudelairovo in Cankarjevo. Sploh je sovražil vse predale in dognanosti, tudi vse filozofe in gole ter evidentne resnice. Kot pravega umetnika ga je bolj mikala umetniško plodovitejša *skepsa* nego sistemska misel.

Prijatelj, ki ga je poznal od blizu, ga ni hotel predstaviti kot trdnega narodovega glasnika, postavljenega v svečani okvir osmrtnice, ki jo je pravzaprav pisal o njem, ampak kot privrženca negacije, mojstra paradoksa in demona besede, ki je bila »občanom« vse prej kot varna, prijetna in domača. Cankar je bil zanj umetnik, ki mu je bila tuja vsakršna znanstvena metoda, približujoča se umetnosti, da jo ujame in definira. Še bolj mu je bila tuja vsaka mišljenjska dogmatika sploh. Prijatelj je bil prvi, ki je tvegäl sodbo, kakršna ni mogla biti všeč pravzaprav nikomur na Slovenskem: povedal je, da Cankar ni bil konfesionalni vernik niti socialist niti marksist. Veljal mu je za umetnika tiste vrste in tolikšne moči, da v svojem pravem duhovnem jedru ni bil zajezljiv v sheme občanskega načina mišljenja, ampak je zmeraj štrlel čez, tudi če se je komu pridružil. Zanimivo je, da sta se že ob prvem njunem, še dijaškem srečanju v Cukrarni spomladi leta 1898 zapletla v pogovor o Gogolju in Dostojevskem. In njegovo pisanje je Prijatelj tudi pozneje večkrat

¹⁸ I. Prijatelj, Domovina, glej umetnik!, Izbrani eseji in razprave, I, 551–579.

meril prav ob Dostojevskem, ki je pojem lepote razširil na brezmejni in prepadni kozmos človekove notranjosti, posebno še ob Podobah iz sanj (1917). Takole pravi: »Kolikokrat sem moral misliti, da je brat Dostojevskega: da ju veže krvno sorodstvo, ono ‚brezkončno romanje po tihih katakombah srca‘, da ju oba goni ona demonična sila, ki gre za lepoto v vse sfere življenja, v idealne višine in blatne nižine! ...!«

Ko je Prijatelj končal svoj portret pisatelja umetnika, je v sklepu eseja pozornost zasakal v aktualno kritično misel, ki se je glasila: »ali se smemo nadejati, da zavlada poslej v nji /misli slovensko domovino/ tudi smisel za svobodno umetnost?« Javnosti je sporočil jasno misel: nov in največji Cankarjev pomen bi bil v tem, če bi njegov primer domovini pomagal k nečemu, kar ji najbolj manjka – k »vsenarodnemu spoznanju«, da je naposled treba očistiti našo »narodno, izza Prešerna odprto rano, ki se imenuje *nepoznanje in nepriznanje samovrednosti umetnosti*«. Torej spoznanje in priznanje razvite in svobodne umetnosti, ki je bilo v slovenski kulturi eno najbolj redkih spoznanj.

Prijatelj je vedel, kdo je Cankar, da pa brez nespornosti z njim ne gre. Tudi Cankar je vedel, kdo je Prijatelj in da se je z njim vredno kregati. Oba pa sta se nazadnje zagledala zelo blizu in podrla plotove. Prijatelj se je tega njunega poznega trenutka spomnil takole:

Pred štirimi leti sem ga poiskal na Rožniku tihega poletnega popoldneva. Sedela sva pod kostanji. Mirno sonce je v poševnih pramenih posegalo z dolgimi, tenkimi prsti skozi vejevje mimo najinih glav in tipalo po tleh. Prvič v življenju se je pletel med nama pohleven, pridušen, necankarski pogovor. In ta pogovor mi je razodel, da sva se borila vedno za iste cilje. In takrat se je zgodilo, da mi je priznal to tudi Cankar; a samo dejstvo, da Cankar kaj priznava, mi je obenem odkrilo, da gre z njegovimi krasnimi silami h koncu.

* * *

Prijateljova teorija literarne zgodovine je že od začetka – predvsem pa od njegovega študijskega bivanja v Rusiji, na Poljskem, v Nemčiji in v Parizu v letih 1903 in 1904 – nastajala z mislijo na njeno akademsko institucionalizacijo, kar se ji tudi temeljito pozna. Prijateljov načrt je bil usmerjen na dunajsko univerzo in vključen v Jagičev personalni načrt bodoče dunajske slavistike, kjer naj bi slovansko filologijo prevzel Rajko Nahtigal, zgodovino novejših slovanskih književnosti kot nov, osamosvojen predmet pa Ivan Prijatelj. Slednje je do neke mere razvidno iz Prijateljevih pisem, predvsem pa iz Nahtigalove izjave, zapisane leta 1937. V njej pravi:

Vkljub izjavi, ki se v jubilejni knjigi, izdani za njegovo šestdesetletnico, str. XII, navaja, /misli na Slodnjakov uvod v jubilejno izdajo Duševnih profilov slovenskih preporoditeljev, Ljubljana 1935/, kako se je Prijatelj odločil, posvetiti se le slovenskemu znanstvu in publicistiki, ne more biti dvoma, to vem dobro, da je bilo prvotno Prijateljovo stremljenje, razviti se v modernega, ne samo filologizirajočega *vseslovanskega* literarnega historika. Temu naj bi služilo tudi njegovo študijsko potovanje /misli na leti 1903 in 1904/. Tej ideji je bil do gotovega časa naklonjen tudi V. Jagič. Njemu, ki je za svojo osebo sam imel filološka in literarnohistorična predavanja, poleg sebe pa postavil historika K. Jirečka, je ravno

Prijatelj je posebna, izrazito literarnohistorična sposobnost vdihnili misel, da bi se njegova stolica kdaj delila na filološko in literarnohistorično, za kateri je en čas računal z mano in Prijateljem. Od objektivnih nemških profesorjev sem slišal, da je dunajsko prosvetno ministrstvo vsled raznih Jagičevih izjav že rano slutilo to; potem pa je od Jagičeve strani, ko se je začelo misliti o njegovem nasledstvu, nenadoma vse utihnilo, in to je bil glavni povod /.../, da je ponosni Prijatelj sklenil omejiti se na slovensko literarno zgodovino. Poznejši Jagičevi poskusi so bili že prepozni. Za novo splošnoslovansko literarno zgodovino, ki še danes nima organskega razvoja na poti k osredotočenju, bi bila Prijateljova osebnost in njegovo delo gotovo pomenila epoho, pa bi bil, kakor smo to njegovi prijatelji trdno pričakovali, na tem polju najbrž zavzel vodilno mesto. Zato je škoda, da se je Prijatelj prvotni polet zavrnil, a z njegove strani, ko se je končno posvetil pretežno le slovenski literarni zgodovini, je bila žrtev, ki jo je doprinesel na oltar domovine; kajti slediti in brskati za vsako literarno-historično drobtino, je delo, ki jemlje mnogo časa in ki bi ga bili opravili lahko tudi drugi – njegovi učenci.¹⁹

Prijatelj je torej svojo moderno zasnovo literarne zgodovine gradil ob upoštevanju mednarodnih meril sodobne literarne vede in se temeljito pripravljaj za akademsko delo na bodoči katedri za zgodovino novejših slovanskih literatur na dunajski univerzi. Ta slavistični predmet naj bi prav z njim na Dunaju doživel nekakšno prenovitev ter »pot k osredotočenju«, kot pravi Nahtigal. Tudi drugi so spoznali izredne Prijateljve zmožnosti. Umetnostni zgodovinar Vojeslav Molè je leta 1935 /zapisal: »Vem namreč, da je bil Ivan Prijatelj prvi Evropejec na kritični njeni slovenske literature, prvi, ki je vedel, kaj je umetnost in poezija, in obenem tudi prvi, ki je kritiki in slovstveni zgodovini dal potrebno obzorje ter ju hkrati tudi ustvaril.«²⁰ Do uresničenja pomembne dunajske zamisli ni prišlo. Ostala pa je Prijateljva odlična priprava zanj in izdelana moderna teorija literarne vede, ki jo je nato leta 1919. postavil na temelj študija slovenske književnosti na ljubljanski univerzi.

Nahtigal je potek stvari poznal od blizu in ni brez razlogov zapisal, da je po Prijateljvi zamejitvi pretežno na slovensko književnost njegov »prvotni polet«, ki je v literarni slavistiki obetal epoho, upadel in je bila to pravzaprav »žrtev«, ki jo je doprinesel na oltar domovine«. Tudi tokrat je odločala akademska institucionalizacija stroke, vendar v drugačnem prostoru in v drugo smer kot na Dunaju. Dejstvo je, da se je Prijatelj v svojih naslednjih univerzitetnih predavanjih o slovenski književnosti preusmeril s področja literarne zgodovine v kulturnopolitično zgodovino, kjer je opravil velikansko delo, ki je v knjigah izšlo šele po njegovi smrti. Najprej kot Kulturna in politična zgodovina Slovencev, I–V, Ljubljana 1938–1940, v uredništvu Antona Ocvirka, in po drugi vojni Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina v petih knjigah, Ljubljana 1955–1966, prav tako v uredništvu Antona Ocvirka in ob sodelovanju Dušana Kermavnèrja. Zadnji vidnejši vzpon k vprašanju literarne znanosti kot osamosvojenе vede in z vprašanji estetike v središču je njegov razmeroma obsežen Uvod v zgodovino kritike, ki pa je kljub pomembnosti izšel samo v obliki litografiranih skript za študente leta 1928. Tu je s široko kretljivo

¹⁹ Rajko Nahtigal, Pisma Ivana Prijatelja s študijskega potovanja 1903–1904, Ljubljanski zvon 1937, 534.

²⁰ Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja, I, str. LV.

zarisal zgodovino evropske literarne kritike in njenih teoretskih temeljev vse od H. Taina do sodobnih imen, kot sta Oskar Walzel (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923) ali Fritz Strich (*Klassik und Romantik*, 1922), ki sta odpirala prostor strukturni tipologiji in pa medsebojnemu osvetljevanju različnih umetnosti. V filozofiji pa je že prej segel do Husserla. Sicer pa je razvitejši del svoje literarne vede in estetike uporabljal bolj kot ob slovenski ob drugih slovanskih literaturah, predvsem ob ruski in poljski. Sem sodi na primer njegova Poezija »Mlade Poljske« v Ljubljanskem zvonu 1923 ali Dostojevski v isti reviji leta 1925. Pri slovenski književnosti, ki je bila njegov glavni predmet, pa se je v glavnem odrekel višje postavljenim zahtevam svoje stroke ali jih umaknil bolj na rob in ostal pretežno kulturnopolitični in slovstveni zgodovinar.

Tu se začenja Prijateljeva zgodba po vrnitvi v domovino. Nahtigal jo je samo obzirno nakazal, vredna pa bi bila tudi posebne pozornosti. Morda bi na tem mestu kazalo vsaj bežno opozoriti na nekaj vidnejših razlogov, ki so Prijatelju vzeli »prvotni polet« modernega literarnega zgodovinarja, to se pravi zgodovinarja literarne umetnosti, in ga naredili za kulturnopolitičnega zgodovinarja, kjer pa je bil prav tako izjemno močan in uspešen.

Prvi razlog je bil v tedanjem stanju stroke. Slovenska literarna zgodovina ni imela za seboj niti temeljnih del, ki bi jih moralo opraviti že predhodno filološko in pozitivistično obdobje, da bi bil razvoj stroke lahko normalen. Ni namreč imela niti znanstvenih izdaj del slovenskih pesnikov in pisateljev niti avtorskih monografij, niti izdelanega kulturnopolitičnega in socialnega konteksta književnosti ter njenega razvoja. Prijatelj kot zagovornik organske in celovite literarne zgodovine ni mogel drugače, kot da je začel pri temeljih. To delo pa je zahtevalo izredno veliko moči in Prijatelj jih je brez pomislekov dal ter bolj ali manj odrinil višja nadstropja svoje znanosti.

Drugi razlog, ki je podpiral prvega, pa je bil bolj oseben in bolj nazorski hkrati. To je bila narodnotvorna ideja, ki je segla tudi v navidez najbolj oddaljene teoretske predele Prijateljve stroke, saj se je odtisnila celo v njegovo definicijo lepote kot nosilke posebnih moči narodove duše. Pa ne samo to. Prijatelj se je že od mladih let svojih akademskih študij – vse od začetka stoletja, ko je pripravljajl disertacijo o slovenskih preporoditeljih in jo nato predelano objavil pod naslovom *Duševni profili slovenskih preporoditeljev* v Ljubljanskem zvonu leta 1921 – pa do konca svojega življenja posvečal slovenski literaturi v njenem kulturnopolitičnem okviru. Velika, celo vrsto let nastajajoča tainovska monografija Janko Kersnik, njega delo in doba, ki je izšla leta 1914, je razločno pokazala, da je bil pomemben del njegovih moči že prej in vse bolj naravnani v kulturnopolitične raziskave. Tja ga je gnala tudi njegova ideja, ne le stanje stroke. Po izidu Kersnika jo je v polemičnem eseju *V zatišju* (Ljubljanski zvon 1915) sam predstavil. Začel je z značilno Stritarjevo izjavo »Na tujem je domoljubje doma« in nadaljeval:

Mene pa je že jalo po domovini /.../ Strastno se mi je zahotelo stopiti v intimnejšo zvezo, v podrobnejši, neposrednejši dotik z njimi, ki so snovali tanko nitko slovenskega kulturnega življenja iz dobe v dobo. In vzel sem v roko knjigo za knjigo, od Trubarjevega katekizma do tega, kar je včeraj izšlo /.../ In sedaj mi je to ostalo. Za to nitko: idejo slovenskega naroda hodim kakor platoničen zaljubljenec. In za drugo rabo nisem. Svoje profesorje tolažim, da

se habilitiram za rusko in poljsko literaturo, ki ju seveda še vedno spremljam – drugo leto, a vse bolj se mi zdi, da ne bo nič iz tega. Jaz bom sedel pri svoji zaljubljenki, za katero ni vseučiliške stolice na svetu.²¹

Ko je ta edina vseučiliška stolica na svetu leta 1919 res nastala, je nastopil še tretji razlog za Prijateljevo zavezanost kulturnopolitični zgodovini. Ogroženost slovenske narodne samobitnosti se je začela znova in z druge, tokrat z balkanske strani, in sicer kar pri jedru: z odrekanjem jezikovne identitete. Tu se je estetika spet nehala. Prijatelja najdemo pri pisanju in predavanju kulturnozgodovinske teme *Borba za individualnost slovenskega književnega jezika v letih 1848 do 1857*, objavljene zatem v ČJKZ 1924.²² Svojim študentom in širši slovenski javnosti je z njo dal največ, kar je takrat mogel dati. Slavistično društvo je leta 1937 razpravo izdalo v posebni knjigi in Boris Merhar jo je v Slovenskem jeziku leta 1938 ocenil kot »naravnost programatično besedo o osnovnih problemih slovenske jezikovne kulture« in kot spis, ki je »aktualen daleč izven območja znanstvene slovenistike«²³.

Moderni del Prijateljeve literarne vede je nato v krutih razmerah slovenske vojne in zgodnje povojne usode stopal vse bolj v ozadje. Znova je začel vidneje živeti in delovati šele v petdesetih letih, ko so izšli njegovi Izbrani eseji in razprave (1952, 1953). Mlajša slovenska literarna zgodovina se je prav ob njem in najprej ob njem začela osvobajati sociološkega determinizma in ideološkega shematizma in se prebijati v novo avtonomijo stroke. Nekaj tega sem takrat poskušal zabeležiti v eseju *Umetnik v znanosti*, objavljenem v *Ljudski pravici* 25. julija 1954.

SUMMARY

Upon the opening of the Slovene University in Ljubljana in 1919, Ivan Prijatelj, in his initial lecture, entitled "On Literary History," laid out the first modern basis for literary scholarship in Slovenia.

The first sign of a shift towards a modern understanding of the discipline is apparent in his insistence on literary history being an independent field dedicated to literary art, that is "art employing language as its means of expression." Prijatelj was indeed a proponent of a historical and comprehensive approach to literature; nonetheless, he formulated his theoretical and methodological strategy for the discipline with the intention of making it independent from the amalgam of philology and making it a part of literary esthetics and the poetics of language. Accordingly, literary history's noblest goal was to be "a history of artistic expression." Here a comparison with Jakobson's contemporaneous emancipation of literary history in his lecture "O novejšej ruskoj poeziji" (1919) is helpful.

Within the discipline's hierarchy Prijatelj first of all found it necessary to distinguish between "poets" and "citizens" in a national literature, that is between sovereign artists and those who are foremost concerned with literature's social and moral benefits—otherwise stated, to distinguish between "poetry" and "literature." Likewise, one cannot bypass

²¹ I. Prijatelj, *V zatišju*, n. d., 393.

²² I. Prijatelj, *Borba za individualnost slovenskega književnega jezika*, *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino* IV (1924), 47–75.

²³ Boris Merhar, *Borba za individualnost slovenskega književnega jezika*, *Slovenski jezik* I (1938), 180.

a helpful parallel with Croce's *Estetika* (1902) and *La poesia* (1936), with its distinction between the concepts of "poesia e nonpoesia," or "poesia e letteratura," or "poeti e scrittori." Prijatelj's understanding of "intuition" as the superstructure for "logical" apprehension is also close to Croce. On the other hand, Prijatelj fundamentally differs from Croce in introducing the idea of nation building to judge "the beautiful" and its history, which was to him a unique realization of a people's spiritual potential.

Another sign of Prijatelj's modernization of the discipline was his rejection of the academy's "theory of distance" and his inclusion of modern literatures in scholarly analysis. He encountered the philosophy and esthetic of modern literature in Dostoevsky and Nietzsche. Thus, for example, in the essay "Perspectives" (1906) he turned to the consideration of symbolism, and in the essay "Poets and Citizens" (1917) to expressionism. But in both instances his reception of the most recent trends shows typical characteristics that are similar to those found elsewhere in Slovene literary practice.

Ivan Prijatelj first prepared his outstandingly conceived design for literary studies in the context of Jagić's personnel plan, which anticipated the founding of an independent program of contemporary Slavic letters at the University of Vienna. That idea was not realized but Prijatelj's self-contained theory of literary history survived and armed with it he began his work at the new Ljubljana University. However, in the succeeding two decades he abandoned the strenuous demands of his theory and dedicated most of his energy to Slovene cultural and political history as a necessary basis for understanding and evaluating Slovene literature. The reasons for this were the present state of Slovene literary history, which lacked basic studies, and Prijatelj's understanding of nationality as the profound inner justification for the discipline. Conditions following WW I, when once again Slovene linguistic and national identity were threatened and esthetic issues receded, constrained him to cultural and political history even more. The portion of Prijatelj's scholarship dedicated to modern literature was revived in the 1950s, when Slovene literary history began once more to develop its autonomy, freeing itself from social determinism and ideological schematism.