

mače besedje: tega se drži nekaka prvinskost, prav kot teh življenjskih območij samih. Kadar pa gre za opredeljevanje človeških duševnih odnosov do pojavov zunanjega sveta, je razumljivo, da dobe vstop v poezijo lahko tudi tujke, saj so neločljivo povezane s predmeti in pojmi, katerih imena so. — Tujke, ki so odražale nekam pogospodeno doživljanje naših modernistov, so iz romanskega sveta, deloma tudi iz srbohrvaškega, kot že v obdobju pred impresionizmom; Menart rad uporablja izrazje sodobne moderne civilizacije, kakor med drugim priča že naslov ene njegovih zbirk.

To so glavne značilnosti pesniškega jezika. Kakor se po eni strani rad umika vsakdanjosti, tako se po drugi od nje ne sme preveč oddaljiti, da ne zveni v prazno. Bistvo pesniške besede je primerno poimenovanje predmetnosti, in sicer ne le zato, da se predmetnost v njej primerno odraža, temveč tudi zato, da pritegne bralčevo (poslušalčevo) pozornost in da si jo ohrani: pesnikov svet se le v takem primeru lahko razodene. Ni nam težko razumeti, da bralec, ko je nasičen s poezijo, polno tropov in figur, rad poseže prav po njenem nasprotju: tako nastanejo pesmi, ki so včasih tudi naslovljene kot preproste.

Mojca Grafenauer

ŽUPANČIČEV »RITEM IN METRUM«

Leta 1917 je Oton Župančič objavil v Ljubljanskem zvonu literarnoteoretični esej »Ritem in metrum«. V njem se je upr. naziranju, da bi bila stroga metrika temelj za presojanje kakovosti pesmi.¹ Zoper metrum je postavil načelo ritma, ki je hkrati poglavitna podlaga »svobodnega verza«. S tem je odprl tudi pri nas razpravo o pesniški obliki. Ta se je začela v drugi polovici 19. stoletja najprej v francoski književnosti,² že od zadnjega desetletja 19. stoletja pa praktično vplivala tudi na pesnike naše moderne, ki so tedaj začenjali s svojim delom.

V Franciji se je pojavilo svobodnejše oblikovanje pesmi nasproti togemu »parnasovskemu« že okrog leta 1870 in se razvijalo postopno od Ghila (nastop zoper aleksandrince) preko Laforgua do Verlaina; ta je v svoji »Art poétique« (spisano 1871—1873, objavljeno 1884) za novo pesniško obliko prvi uporabil ime »svobodni verz«. Bistvo te pesniške oblike pa je leta 1897 zelo jasno opredelil Gustave Kahn v predgovoru k novi izdaji dela »Palais nomades«: Verz se ne sme oblikovati po že vnaprej obstoječem modelu pesmi, marveč mora slediti samo emocijam in poletu pesnikove misli. Vsak pesnik si bo torej ustvaril v vsaki pesmi, v vsakem delu pesmi svoj poseben ritem. Sama čustvena razgibanost (»emocija«) z vsemi čustvenimi predstavami (»asociacijami«), ki jih more vsiliti, ter z njo povezani poudarek bosta dala enotnost verzu, kitici ali pesmi. To teorijo pesniških oblik sta v Župančičevem času razvijala še naprej Claudel in

¹ Str. 277—279; prim. še Dela Otona Župančiča IV, Ljubljana 1938, 66—71.

² Gl. Philippe van Tieghem, Veliki literarni tokovi v Franciji od plejade do nadrealizma, orig. 1963, prev. Ljubljana 1965, 227—276.

Valéry. Teoretiki »svobodnega verza« poudarjajo kot njeno prednost zlasti enotnost oblike in vsebine.³

Pri Slovencih se metrična shema začne razkrajati v nekaterih pesmih že pri Prešernu, Gregorčiču in Aškercu. Najbolj pa uveljavljajo svobodnejše oblike — vse do svobodnega verza — pesniki »moderne«, Kete, Murn, Župančič in Cankar, ki so vsi nasprotovali poetiki Stritarjeve formalistično klasicistične šole.⁴

Največji revolucionar med njimi — in edini, ki mu je bilo dano prehoditi pot do konca — je bil prav Župančič, saj že v njegovi prvi zbirki (Čaša opojnosti, 1899) ne najdemo skoraj nič več stalnih oblik. Tu prevladuje sproščeno valjuči ritem namesto klasicističnega metra, ki ga je v kritiki Bučarjeve »Biserojle« (Slov. narod 1898) posrečeno označil takole: »jednakomerno tinkanje ti bije dosadno na uho«. Ta ritem pomagajo soustvarjati številne stavčne figure (podvojitve, refreni, mnogovezja itd.). Ritmično muzikalno bogastvo doseže svoj višek v »Samogovorih«. Ritem se krepi še z notranjimi rimami, asonancami in z razkošnim slikanjem z glasovi (tj. z muziko izbranih vokalov in konzonantov) itd. Vse te značilnosti — dozorele so prvič v »Pesmi mladine« in v ciklu »Manom Josipa Murna« — se kažejo najbolj jasno v »Dumi«. »To je docela nov pesniški jezik, pravzaprav med Slovenci prvi nov pesniški izraz po Prešernu« (J. Vidmar).⁵

Prikriti napad dr. Andreja Pavlice na slovensko moderno v obliki članka »Naša metrika v luči hebrejske« (Čas, letnik XI, 1917, 90—98) s poznejšim dodatkom »Prepir za ritem in metrum« (prav tam, 298—303) je dal Župančiču — tedanjemu uredniku Ljubljanskega zvona — priložnost, da tudi teoretično izpove in opredeli eno izmed osnovnih načel svojega pesniškega dela.

Pavlica je izšel v svojem članku od ugotovitev Ivana Grafenauerja v razpravi »Iz zgodovine slovenske metrike« (Čas 1916, 299—319). Tu je Grafenauer poskusil očrtati metrični razvoj slovenske ljudske, cerkvene in umetne pesmi »do Vodnikovih časov«. Ko je primerjal napev (muzikalno recitacijo) z besednimi naglasi v navadni recitaciji, je ugotovil, da se mesto naglasov lahko menjuje. Obe obliki pa vendarle povezuje načelo, da mora biti v vsaki polovici verza določeno število zlogov (navadno po dva) smiselno naglašanih. V recitaciji ponazarja giblivosť naglasa s primeroma dveh kolednic:

Ura enajsta bije

— — — — — ali
— — — — —

Za njim gre tud' ena

— — — — —

Že noseča žena

— — — — — ali
— — — — —

Analiza protestantskih napevov je I. Grafenauerju pokazala, da se je v slovenski umetni pesmi od tega časa naprej uveljavil princip silabičnosti (dolžina in kračina zlogov), ki je ostal — če izvzamemo katoliške cerkvene in posebej ljudske pesmi — v veljavi prav do Pohlina. Avtorji »Pisanic«, posebej Vodnik, so se ravnali tudi že po naglasnem načelu, načelno pa je princip silabičnosti za slovensko umetno pesem zavrgel šele Čop v svojem dodatku k prevodu Čelakovskega ocene »Kranjske Čbelice« ter v pismu Čelakovskemu 14. marca 1833.⁶

³ A. M. Schmidt, La littérature symboliste, Paris 1960, 59—62.

⁴ Gl. D. Pirjevec, Ivan Cankar in evropska književnost, Ljubljana 1964, 273 sl.

⁵ J. Vidmar, Oton Župančič, Letopis SAZU III, 1948—1949, 230—235, in Naša sodobnost 1962, 97—110; J. Mahnič, Oton Župančič, Maribor 1955, 21, 43—46.

⁶ Matija Čop, Izbrano delo, ur. Av. Pirjevec, Celje 1935, 39 in 56—58.

Pavlica je Grafenauerjeve izsledke primerjal s hebrejsko biblijsko poezijo — s psalmi. Tudi tam je našel dokaj ustaljeno število naglasov v verzu (4—5), toda stopice z različnim številom zlogov. Da bi to pisano sliko ukrotil, se je oprl na obredno petje, ki je dajalo vsaki stopici enake čase, in sicer ne glede na število nenaglašanih zlogov. S tem je prevrgel težišče kakovosti pesmi na strogo metriko, ki jo je gradil na načelu »eiusdem temporis« za vsako stopico. Ker je proglasil to načelo za edino pravilno v poeziji na sploh,⁷ je s takega togega metričnega stališča bral tudi Prešerna in Jenka in dokazoval nesmiselne naglase v njunih verzih, češ kdo ne čuti, da je nedostaten ritem v Prešernovih verzih kot »Mož in oblakov vójsko jé obójno« ... »Pred kó greš v Óglej, čéz goró zeléno« ... »Ze Čřtomír, je tréba sé ločiti« ... »Beg jé moj úp, gozd jé moj dóm«. Ali pri Jenku: »Zaslúžim sí cekín — k zlatárju sé podám itd. »Enakomeren ritem, ki se ne ozira na kratčino in dolžino zlogov, ki postavlja celo enklitike med vzdige, ni pravi ritem. V tem bi si morali izprašati vest tudi naši moderni« (Čas 1917, 97).

Na retorično vprašanje o »nedostatnosti ritma v Prešernovih verzih« je napisal Župančič odgovor v obliki literarnokritičnega eseja, ki je hkrati oblika literature ter znanstvenega razpravljanja, razbremenjena pretiranega razumarškega analitičnega postopka. »Opira se bolj na intuitivne sposobnosti esejista kakor na racionalni analitični postopek, bolj na sugestivnost umetniškega, zelo dognanega oblikovanja kakor na jasnost in natančnost znanstvene misli in besede ... S tem se lahko tako rekoč izogne napakam, v katere bi zašel, ko bi hotel biti eksakten v reševanju vprašanj, ki jih še ni mogoče dokončno rešiti ... Velika privlačnost esejističnega razpravljanja je v lahkotnosti, s katero se obravnavajo posamezna vprašanja s srečnimi in predrznimi domnevami.«⁸

Prav takšna, lahkotna in vendar globoka, je oblika Župančičevega odgovora. Pavlici odgovarja najprej posredno, s fiktivnim ali resničnim spominom na svoj razgovor s »prijateljem Draganom« na Dunaju. Glede na sogovornika gre — če je razgovor resničen — za drugo dobo Župančičevega študija, ko se je v letih 1906 do 1910 večkrat mudil na Dunaju. »Prijatelj Dragan« je namreč klasicistični pesnik in esejist dr. Dragan Šanda, ki je po letu 1907 živel na Dunaju kot profesor klasičnih jezikov in francoščine. Leta 1905 je v razpravi o »Moderni francoski liriki« (Dom in svet 1905, posebej str. 615 sl.) zavračal simbolistično francosko liriko in njeno pesniško formo.⁹ »Prijatelj Dragan« se je — po Župančičevem pripovedovanju — spotikal ob ritmu neke francoske pesmi, objavljene v prevodu v Ljubljanskem zvonu,¹⁰ medtem ko se je zdel Župančiču ritem opravičen. Tako je nanesla beseda na Prešerna in Župančič je zavračal Draganovo klasicistično pojmovanje pesmi s klasičnim primerom iz Prešerna:

*Ko svojo moč vihar najbolj razklada,
okróg vrát stráža na pomoč zavpíje,
in vstane šum, da mož za možem pada.*

⁷ »Dragocena ugotovitev tega raziskovanja je, da se moramo v vseh jezikih, ne le v latinskem in grškem, ozirati tudi na dolžino in kratčino zlogov ... V luči tega nauka razpade ritem nebrot stihov naše umetne poezije v nič.« Cas XI, 1917, 96.

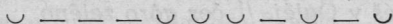
⁸ J. Toporišič, Kritika i povijest književnosti, v delu Uvod u književnost, red. Fr. Petre i Z. Škreb, Zagreb 1961, 573 sl.

⁹ Gl. o njem Iv. Grafenauer, NE IV, 1929, 625 sl.

¹⁰ Če je razgovor resničen, prihajajo v poštev le štiri pesmi, gl. LZ 1897, 261; 1911, 113; 1913, 261 in 317.

Začetek drugega verza je Župančiču primer najsijajnejše zmage bujnega naravnega ritma nad abstraktno metrično shemo. Nabiti naglasi, samoglasniki in soglasniki ne samo da ponazarjajo vsebino, marveč so že vsebina sama. Za za-gozdene poudarke — vsakemu vokalu sledi zapornik ali afrikata —, ki tako si-jajno ponazarjajo vso situacijo — zmeden hrup, trenutek nenadnega nočnega naskoka, brambe in klicev na pomoč — Župančič pravi, da se »gnetó, pnó, tá-rejo — kakor možje tam okrog vrat«. Že Prešernove besede same zase vsebujejo vso napetost in nabitost ozkih o-jev in zaustavljajočih zapornikov, ki jo je Žu-pančič v svoji označbi neposredno posnemal. Prešernov verz *namenoma* ni glad-ek, ne sme peti, mora hreščati, morajo ga ustavljati številni zaporniki; če bi pel, bi bil šibak in neizrazit.

Pozneje je prišel ob teh verzih do podobnega zaključka tudi Tine Orel. Po njem se v prvem delu drugega verza krepki akcenti združijo v težak »molos-sos«, ki zraste v tribrahični crescendo z vrhom na dolgem naglašenem o-ju, da kar slišimo krik »na pomóóč«, ki ga še podpre prelom s svetlim i-jem. Temni napeti vokali v prvem delu verza ponazarjajo zamolklost udarcev in zategnje-nost zadnjega krika na pomoč:



V naslednjem stihu pa se situacija s porazom pomiri, ritem preide v umerjen metrum, vrsta šumevcev ponazarja padanje bojevnikov.¹¹

Čeprav Župančič teh verzov ni tako analiziral kot Žigon in pozneje Orel, je v njih po pravici čutil že uresničeno svoje temeljno načelo pesniškega dela: »da je dosežen oni tesni, najtesnejši spoj, popolno sozvočje med vsebino in obli-ko, da ju ne moreš ločiti drugače nego umetno, suho znanstveno ...«

Orel je res pokazal, da izražajo v Uvodu Krsta pri Savici skoraj vse zmage ritma nad metrom, skoraj vsi akcentski zagoni kljubovalnost, moč in upor, voljo mladega Črtomirovega duha po svobodi, medtem ko se ritmični zagon poleže ob opisu stvarnosti, težkega položaja v trdnjavi: »Nè mèč, pregnala nas bo sréča kriva«; »nèpróste dni živét nočém enake«; »vàs, ktérih rama se ukloniti nóče«; »nàjvèč sveta otrokom sliši Sláve« itd.

Ko je z lagodnim razgovorom s »prijateljem Draganom« Župančič že razo-del svoje pogloblitve nazore o pesništvu in jih ponazoril z imenitno analizo na-vedenih treh Prešernovih verzov, hitro in določno obračuna s Pavlico. Najprej ga zavrne kar na sploh s svežo, humoristično primero: Če bi kateri od »neokret-nih šolarčkov« v gimnaziji bral po Pavličino verz iz Sonetov nesreče »*Hrast, kí vihár na tlá ga zímski tréšne*«, bi bil doživel »homerski krohot« iz študentskih ust. Tako ob tem verzju kot tudi ob Pavličinem razkladanju, da je skupina so-glasnikov v Prešernovem stihu »*Gorjancev naših jezík p o p t u j č' v a v š i*« »voz težkega kamenja, ki skoro ne more naprej«, ker bi morala biti o in u zaradi sledečih skupin težkih soglasnikov položajno dolga (kot trdi že Pohlín in zavrača že Čop!), Župančič preprosto ugotovi, da postavlja táko drvarsko sekanje in žaganje Prešernovih verzov Pavličino pisanje na raven neokretnega šolarskega deklamiranja. Dokazuje samo, da Pavlica pesmi sploh ne razume, ker bi rad izmeril njeno lepoto le od zunaj, z umetnim metričnim vatlom. Pa je Pavlica pozneje res še vnovič dokazal, da je to resnično. V svojem odgovoru je znal

¹¹ Gl. T. Orel, Ritem pri Prešernu, Slovenski jezik III, 1940, 156—167.

Župančiča le naivno vprašati, kaj se »gnete in tare« v stihih, ki jih je bil navedel v svoji prejšnji razpravi (Čas 1917, 299).

Pavlici je odgovoril že Avgust Žigon tudi znanstveno učeno; najprej na kratko, po njegovi repliki pa tudi na dolgo s posebno razpravo prav o njegovih primerih in mu svetoval, kako naj bere in uživa tiste Prešernove verze sebi na veselje in pesniku na čast:¹²

Móz // in oblákov vójsko // je obójno (končala temna noč)

— // ◡ ◡ — ◡ — ◡ // ◡ ◡ —

Žé // Črtomir // je tréba se ločiti.

— ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Čoln vstávi, // kjer je gósta sénc // temníca

◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Bég je moj úp, // gójzd je moj dóm // pričjóči

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ —

Préd, // ko gréš v Ogléj, // čez gôro zelêno

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Te ritemske posebnosti je ponazoril Žigon tudi s primeri iz italijanske poezije (Petrarka in Dante). Prešernovo opombo, da je verza »Dva jésna Kéruba s mézham ognjénim« ter »Deb' ne rasshálil je v vednem trepéti« »izmeril in iskal« ob Dantejevem verzu (Pekel V, 100) »Amor/ch' al cor gentil/ratto s'apprende«, pa je porabil za neposreden dokaz, da je Prešeren odkril nestalnost v mestu zareze v enajstercu tudi pri Danteju.

A. Isačenko¹³ je sicer s formalno analizo Prešernovega verza nakazal v nekaterih vprašanih drugačne rešitve kot Žigon (tako glede razmerja metričnega ritma verza pri Prešernu, Schillerju ter Petrarki, kot tudi z ugotovitvijo, da »za Prešernovo verzno tehniko... kvantiteta vokalov ni bila povsem brezpomembna«, v poglavitem vprašanju pa je njegova analiza vendarle povsem potrdila Župančičeve trditve. Čim bolj je Prešeren umetniško rasel, tem manj je upošteval obveznost metričnih naglasov v verzu in tem pogosteje jih je kršil (v »Krstu« je takšnih primerov že 27 0/0, med 400 verzih 108 verzov z nemetričnim naglašanjem!).

Župančiču pa ta učena pot dokazovanja zoper Pavlico seveda ni bila potrebna. Polemiko zoper njega zaključuje povsem drugače — s postavitvijo svojega načelnega stališča o razmerju ritma in metra pri razumevanju pesmi in pri pesnikovem delu: Lepote pesmi ni mogoče doumeti samo s pomočjo teoretičnih metričnih shem, se pravi, z zunanji merili. Razumeti jo je mogoče samo od znotraj, z intuitivnim spoznanjem pesnikove misli, ki narekuje pesmi tudi njeno obliko. S tem je Župančič popolnoma posnel bistvene točke tedaj moderne teorije o pesništvu.

Josip Vidmar in Joža Mahnič¹⁴ sodita, da je veliki pesnik tu izrazil načela, po katerih se je ravnal pri svojem delu. Vprašanje, v kakšnem realnem razmerju

¹² A. Žigon, Slovan 1917, 86–88, 141 sl., 196–198; 287–299.

¹³ Slovenski verz, Ljubljana 1939, 104 str., posebej 43–45 in 48–53.

¹⁴ J. Vidmar, Oton Župančič, Kritična portretna študija, Ljubljana 1935, in Literarne kritike, Ljubljana 1951, 222–249; J. Mahnič, Problem baudlairizmov pri Župančiču, Slavistična revija 1948, 221–268; gl. še op. 5.

sta si ritem in metrum v njegovih pesmih, v kolikšnem deležu verzov je ritem zahteval nemetrično naglašanje in kako je ritem povzročal menjavanje metruma v pesmih, pa v formalni analizi slovenskega verza še ni rešeno. Isačenko ga je v svojem delu šele nakazal kot nalogo.

Pavlica je poskušal Župančiču in Žigonu — na njegovo prvo, kratko kritiko — še odgovarjati. Toda Župančiču se je v bistvu vdal, celo tako daleč, da je umaknil svojo trditev o obveznosti pravil hebrejske za slovensko metriko, češ da tega sploh ni trdil. Braniti se skuša le v kaki podrobnosti in ponekod trmasto ponavlja, namesto da bi dokazoval; tako še vedno ostro odklanja »moderno poezijo . . ., ki je iz dežele lune« in — sam brez moči — kliče na pomoč »strokovnjaka, ki bi . . . razgnal pesnike enklitkarje« (Čas 1917, 299 sl.). Proti Žigonu je z več uspeha branil drugačno razlago obeh od Dantejevem verzu »izmerjenih« slovenskih, pri čemer mu je priskočil na pomoč tudi Aleš Ušeničnik, ki je popravil Žigonovo branje zabrisanega Prešernovega zapiska (Čas 1917, 300—303, Ušeničnikova opomba 302 sl.). Toda zoper Žigonovo zavrnitev v posebni razpravi sta ostala oba brez besed.

Z obema nasprotnikoma pa je bil Pavlica posebej nezadovoljen svetovno-nazorsko. Župančič da se »žal, žal . . . ne more dvigniti do krščanske višine«, Žigonu pa očita, da z retoričnim vprašanjem Pavlici — »Ali si morda Bleiweisov? Ali Jeranov?« — ta dva »za naš narod velezaslužna moža . . . brezsmiselno vlačijo po časopisih«. »Svarilo« Žigonu je le stranski odcep tedanje žolčne polemike o Jeranu in jeranovstvu v slovenski književnosti,¹⁵ »ukor« Župančiču pa je bistveno povezan z Župančičevim pojmovanjem razmerja ritma in metruma, ki sta bila za Župančiča hkrati dve strani celotnega življenja in izraza različnih pogledov na svet.

Ritem je namreč Župančiču — po tem eseju — hkrati simbol spoznavanja in simbol življenja: »samo z intuicijo, v sočutju in sožitju z ritmom, moreš potovati skozi stvari in tuje duše in značaje«. Tu in v poudarjanju ritma kot »rasti« se je Župančič teoretično morda najbolj jasno približal Bergsonovi filozofiji, ki je bila v prvih desetletjih našega stoletja tako moderna in vplivna. Tudi po njej je intuicija — »tista vrsta miselne sorodnosti, po kateri se preneseš prav v notranjost objekta in se zliješ s tistim, kar ima on (objekt) enkratnega in z besedami neizraznega« (Bergson) — tj. poglavni način spoznavanja. Zanika vplive okolice na odločilno oblikovanje človeškega značaja, zavrača pa tudi čisto dednostno teorijo in trdi, da rojeva življenje vedno novo bogastvo in novo energijo, ki jo imenuje »élan vital«; ta energija je racionalno nedoumljiva, zato jo je mogoče odkrivati le intuitivno v svoji zavesti in vesoljstvu.

S temi pogledi je Župančič ponazoril spor med ritmom in metrom ob zaključku z močnimi pesniškimi primerami kot »izraz dvojnega svetovnega nazarjanja« in »dvojnega duševnega ustroja«. Ritem mu je simbol živega kipenja in prerajanja, neprestanega gibanja stvari in duha, plavanja nad prepadi (lastno iskanje resnice, zvezano z nevarnostjo zmote), borbe za lastne ideje, iskanja resnice »skozi blodnje in zmote«, torej tudi skozi prepovedane stvari; upogibanje določeni metriki pa mu pomeni uklanjanje okorelim dogmam, uboganje spoštovanih avtoritet, omejevanje lastnega spoznavanja s poslušnim učenjem njihovih »na bregu« zavarovanih naukov, materialno sebičnost in vdano čakanje »štirih poslednjih stvari«. Ni čuda, da je prav ta odstavek zbudil na drugi strani naj-

¹⁵ Z ene strani A. Ušeničnik v obrambi Jerana in njegovih stališč, z druge Iz. Cankar, P. Bohinjec in Iv. Grafenauer v borbi zoper njega: gl. Dom in svet 1916 in 1917 ter Čas 1916 in 1917.

hitrejši odgovor. Aleš Ušeničnik (Ritem in metrum, Čas 1917, 243) je namreč prenesel spor iz področja teorije v vsakdanje življenje in pokazal, da vsakdanje življenje ni tako preprosto, da bi mogel biti ritem značilen le za življenje nekristjana, metrika za življenje kristjana. Noben človek, s takimi ali drugačnimi nazori, postavljen v svet, ne more uresničevati svojih idealov — takšne ali drugačne vrste — brez »kipenja, tudi plavanja nad prepadi, tudi hrepenenja skozi blodnje in zmote«, brez »borbe človeka z nagoni... samoljubja, lagodnosti in poldobnosti, častihlepnosti in uživaželjnosti« itd. Po njegovem gre tu predvsem za dve vrsti ljudi, čeprav je res, da bi presojanje teoretičnih konceptov pokazalo drugačen rezultat.

Seveda pa tudi ob teh Župančičevih filozofskih primerjavah ostane odprto vprašanje, koliko je njegov pogled na svet res le izraz sodobnih tokov evropske filozofije, Bergsonove in drugih. Čeprav sta zlasti Josip Vidmar in Joža Mahnič v njegovih pesmih ugotavljala vplive te vrste, se jima je vendar pokazalo, da je Župančičev pogled na svet rasel v veliki meri iz težkega ogroženega položaja slovenskega naroda. Ob njem so postajale filozofske komponente v njegovih pesmih celo vse manj in manj izrazite.

Joža Mahnič

VLOGA SVETOVNE PRI POUKU NARODNIH KNJIŽEVNOSTI

Naše, jugoslovanske književnosti so imele nekdanj pretežno narodno-obrambni značaj in vlogo, tedaj so se dale obravnavati ločeno od svetovne književnosti. Toda postopoma so se morale začeti spoprijemati s perečimi socialnimi protislovji in zamotanimi duhovnimi vprašanji, ki so vznemirjala pisatelje in pesnike vsepovsod po svetu. Njihov umetniški izraz in oblika sta postajala vse bolj prefinjena in razvezana ter sta se razvijala bolj ali manj vzporedno s stilom in formo drugod po svetu. Danes je vsakomur, ki nekoliko razmišlja o bistvu in vlogi književnosti, jasno, da narodne književnosti resda opredeljujeta poseben jezik in samosvoja »duša«, da pa so hkrati vsebinsko in oblikovno sestavni del nekega večjega organizma.

Tudi danes moramo pri pouku književnosti v mladini vzbujati ljubezen do domovine, zanimanje za narodno zgodovino, zavzetost za svobodo, vendarle to ne more biti naš edini cilj. V mladini moramo vzgajati tudi čut za socialno pravičnost in politično demokracijo, poleg tega pa ljubezen do vsega človeštva, zdrav mednarodni humanizem. Vsa leposlovna besedila seveda niso deklarativno objektivna, domovinsko socialna; nasprotno, največje umetnine so pogosto tihe, intimne osebne izpovedi, ki jim je treba spričo njihove emocionalne pretresljivosti in izrazne krhkosti posvetiti posebno pozornost; čudovite primere zanje najdemo v domačem in svetovnem pesništvu, saj so splošno človeški in nam zato še posebno blizu. Seveda so naše naloge še druge, ena največjih je,