

UDK 808.1 + 881.09 (65)

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE

JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

SRL 1976
1

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 24	ST. 1	STR. 1-136	LIUBLJANA	JAN.-MAR. 1976
-----	-----------	-------	------------	-----------	----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

<i>Helga Glušič</i> , Analitična doslednost in ustvarjalni pogum Marje Boršnikove	5
<i>Thomas G. Winner</i> , Poetika Romana Jakobsona	11
<i>Jože Toporišič</i> , Stilistika skladenjskih pojavov	29
<i>Boris Paternu</i> , Izhodišča Prešernovega sonetizma	39
<i>Franč Zadavec</i> , Subjektivne in objektivne osnove Cankarjeve satire	57
<i>Matjaž Kmecl</i> , Pregljev Plebanus Joannes	71
<i>Jože Koruza</i> , Prežihov Voranc in ljudska tradicija	83
<i>Darko Dolinar</i> , Literarna umetnost v delu Franceta Kidriča	103
<i>Marijana Eri-Birk</i> , Pogostnost in skladenjska vloga sklonov v besedilu Šeligovega Triptiha Agate Schwarzkobler	119

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

<i>Jaka Müller</i> , Ob Bernikovi izdaji pisem Frana Levca	127
— Popravek	135

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES AND STUDIES

<i>Helga Glušič</i> , Analytical Consistency and the Creative Spirit of Marja Boršnik	5
<i>Thomas G. Winner</i> , The Poetics of Roman Jakobson	11
<i>Jože Toporišič</i> , Stylistics of Syntactic Phenomena	29
<i>Boris Paternu</i> , The Starting-points of Prešeren's Sonnet-writing	39
<i>Franč Zadavec</i> , The Subjective and Objective Foundations of Cankar's Satire	57
<i>Matjaž Kmecl</i> , Pregelj's Plebanus Joannes	71
<i>Jože Koruza</i> , Prežihov Voranc and the Folk Tradition	83
<i>Darko Dolinar</i> , Literary Art in the Work of France Kidrič	103
<i>Mariana Eri-Birk</i> , Frequency and Syntactic Role of Cases in the Text of Šeligo's Triptih of Agate Schwarzkobler	119

REVIEWS — NOTES — REPORTS — SOURCES

<i>Jaka Müller</i> , On Bernik's Edition of Fran Levca's Letters	127
— Correction	135

Uredniški odbor: France Bernik, Vatroslav Kalenič, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje), Franc Zadavec

Odgovorni urednik: Jože Toporišič

Naročila sprejema in časopis pošilja: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Natisnila: Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani

•

Editorial Board: France Bernik, Vatroslav Kalenič, Janko Kos, Boris Paternu (Editor in Chief for Literary Sciences), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadavec

Editor: Jože Toporišič

Subscription and distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

*Zaslužni literarni znanstvenici
in univerzitetni profesorici
dr. MARJI BORŠNIKOVI*

ANALITIČNA DOSLEDNOST IN USTVARJALNI POGUM MARJE BORSNIKOVE*

Profesorica Marja Boršnik v svojem literarnozgodovinskem znanstvenem delu raziskuje predvsem obdobja novejšje slovenske književnosti. V monografiji *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec (1863—1893)* je združila najznačilnejše prvine raziskovalnih postopkov, ki označujejo tako njen znanstveni razvoj kot njeno ustvarjalno voljo za odkrivanje novih razsežnosti v povezovanju literarne umetnine z ustvarjalčevo osebnostjo ter kulturnimi in družbenimi silnicami njegove dobe.

In her literary-historical research Prof. Marja Boršnik studies primarily the more recent periods of Slovene literature. In the monograph *Ivan Tavčar, the Creative Artist (1863—1893)* (in Slovene) she brings together the most typical elements of the research procedures which characterize both her development as a scholar and her creative drive towards discovering new dimensions in relating a literary work of art to the creator's personality and to the cultural and social forces of his time.

S prvim delom monografije o Ivanu Tavčarju je pred nami delo raziskovalne narave z izdelanim analitičnim ustrojem in znanstvenimi lastnostmi, ki so tudi sicer značilne za delovni način literarne zgodovinarke Marje Boršnikove. Pri temeljnih lastnostih njenega opazovalnega načela, ki ga usmerja v literarna dogajanja v najširšem pomenu tega predmeta, opazimo več lastnosti, ki so posebej značilne, hkrati pa tudi razvoj njenega znanstvenega ustvarjanja, ki nikdar ne ostaja nepremičen in zaključen, temveč izpričuje razgibane iskateljske poteze. Temu iskateljstvu se vedno podreja z vso strastjo bojovite, odločno in zavzeto objektivni resnici vdane narave.

V najsplošnejšem pogledu se v znanstvenem delu Marje Boršnikove tudi tukaj izostrujejo naslednje temeljne prvine njenega delovnega načina: kot učenka Ivana Prijatelja in Franceta Kidriča se zavzema za opazovanje literarnih pojavov v njihovi celovitosti ter posebej v njihovi vključenosti v splošno kulturno in družbeno dogajanje. To, prvo izhodišče v njenem literarnozgodovinskem delu, ne pomeni le splošnih povezav literarnega in družbenega dogajanja, temveč izrecno poudarjanje njunih medsebojnih soodvisnosti, ki posebej odsevajo v osebnosti literarnega ustvarjalca. To je hkrati že druga osnovna značilnost njenega znanstvenega dela, namreč: po osebnostnih lastnostih, ki vključujejo

* Marja Boršnik, *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec*, Založba Obzorja, Maribor 1973, 600 str.

tako življenjske skušnje, tek življenjskega dogajanja ter duševno podobo ustvarjalca, sklepa na pobude za ustvarjanje, ki so za Boršnikovo eno izmed pomembnih izhodišč tudi za ustvarjalni rezultat. Potrdilo za to mnenje je v izboru njenih študij, ki so posvečene posameznim literarnim osebnostim (Cankar, Aškerc, Celestin, Prežihov Voranc, Tavčar). Za Boršnikovo literarna osebnost ni le skupek značajskih lastnosti, življenjskih podatkov, stikov s sočasnostjo in z določenim prostorom, temveč celota z lastnimi zakonitostmi, v katerih sta združeni narodova kultura in ustvarjalčeva osebna usoda. Pri tem načelnem pogledu na predmet svoje raziskave ostaja Boršnikova vedno na trdnih tleh določljivih domnev in objektivnih spoznav.

Najzvesteje je Boršnikova sledila tem izhodiščem v enem od svojih prvih sintetično zaključenih znanstvenih del, v monografiji o Antonu Aškercu (1939). S tem znanstvenim besedilom je ustvarila eno izmed temeljnih del ne le o Antonu Aškercu, ampak tudi o širši dobi slovenske književnosti Aškerčevega časa. Skupaj z zelo podrobnim bibliografskim pregledom Aškerčevega dela je z monografijo o njem zastavila v bistvu osnovo za dve obliki svojega literarnozgodovinskega dela: za dokumentarno pregledovanje, izbiranje in razvojno vrednotenje literarnozgodovinskega empiričnega gradiva (prispevek k temu načinu je še Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva, 1955, Pregled slovenskega slovstva, 1951, Pregled slovenskega slovstva v knjigi Študije in fragmenti, 1962, uredniško delo za Zbrano delo slovenskih pesnikov in pisateljev, organizacija in ureditev Prežihovega zbornika, 1957 idr.) ter za spontano odločitev za opazovanje določenih obdobij v slovenski književnosti ter morda s tem tudi določenega literarnega sloga, ki ji je kot empiriji zapisani raziskovalki še tem bližji: realizmu. Prav enačicam tega ustvarjalnega principa in umetniško izpovednega sloga je v bistvu posvečen večji del njenega znanstvenega prizadevanja v vseh dobah njene rasti. To dokazuje tudi osvetljevanje predvsem dveh velikih obdobij v razvoju slovenske književnosti: klasičnega realizma z Aškercem, Tavčarjem in Celestinom in modernega ali socialnega realizma s Prežihovim Vorancem.

V pričujoči monografiji o Tavčarjevem prvem ustvarjalnem obdobju so se lastnosti znanstvenega postopka, kakršnega je v svojem delovnem iskanju izdelala Marja Boršnikova, združile v enovit in sistematično zgrajen organizem z že omenjenimi temeljnimi metodološkimi lastnostmi. Svoj delovni postopek je v tej obsežni monografiji še dopolnila: posebej natančno je namreč z raziskavo posegla v jezikovno in slogovno plast Tavčarjevih tekstov. Najprej je potrebovala to analizo kot dokazno

gradivo pri nekaterih tekstih, katerih avtor še ni bil ugotovljen, kajti podpisani so ali s psevdonimom, šifro ali pa so anonimni. Z jezikovnimi in slogovnimi značilnostmi teh besedil dokazuje Tavčarjevo avtorstvo in hkrati odkriva tedanje značilnosti njegovega sloga, ki je prav v tem prvem ustvarjalnem času močno nihal tako v svoji estetski kot v pomenski funkciji.

Jezikovno in slogovno analizo pa usmerja ob tem bolj kot ne tehničnem cilju še nekaj pomembnejšega: analiza te plasti prispeva k dognanju o Tavčarjevem ustvarjalnem razvoju in k temu, po čemer teži ta del monografije v celoti, namreč k dognanju o temeljni miselni in čustveni usmeritvi njegovega ustvarjanja, o rasti njegovega odnosa do sveta, ki se je, po raziskavah Marje Boršnikove, vzpenjal in se vzpel iz njegove osebne razdvojenosti med danostjo (socialno, duhovno in čustveno) ter idealom, h kateremu je težil z vso trmo in ambicijo aktivno inteligentnega mladega človeka.

Analizo jezikovnih posebnosti in slogovnih iskanj tesno spremlja za Boršnikovo pomembno vprašanje v zvezi s Tavčarjevim delom: vznik motiva in realizacija pripovednih oseb, v katerih Boršnikova išče in o katerih domneva izvor, ki ga najde v Tavčarjevih osebnih življenjskih doživetjih. Ta doživetja se sicer v motivnih variantah spreminjajo in preoblikujejo na različne načine, vendar po avtoričinem mnenju ostaja na dnu motivov in literarnih oseb nespremenjena navezanost na dejansko doživetje, ki je globoko zvezano z že omenjenim vprašanjem Tavčarjeve osebne razdvojenosti.

V teh podrobnih analizah, v katerih razčlenjuje tudi manj pomembne fragmente in pripovedne poskuse, ob funkciji posameznih besed in sintaktičnih zvez pojasnjuje tudi čustveno učinkovitost Tavčarjevega poetičnega jezika, muzikalnost njegovega pripovednega ritma in medsebojno skladnost posameznih besednih zvez, stavkov, odstavkov in poglavij, kar njeno raziskavo v tem delu monografije približuje strukturalnemu gledanju na literarno umetnino.

Ti deli monografije so novost tako v osebnem prispevku Marje Boršnikove v slovenski literarni zgodovini kot tudi sicer, če izvezamo nekatere krajše študije, ki raziskujejo le posamezne literarne tekste. Morda je prav zaradi tega tovrstni raziskavi v monografiji o Tavčarju posvečenega toliko prostora in truda, ker se Boršnikova ni želela odreči izčrpni dokumentaciji in polnemu dokaznemu gradivu za svojo osnovno tezo o Tavčarjevem ustvarjalnem ritmu.

Kot literarna zgodovinarica Prijateljve in Kidričeve šole v celoti analizira vse natančno argumentirano in pretehtano literarnozgodovinsko

gradivo, od korespondence, dokumentov, izjav sodobnikov do literarno-zgodovinskih raziskav, pri čemer ob analizi Tavčarjevega literarnega dela upošteva tudi njegovo osebno doživljanje, stike z ljudmi, ki so kakorkoli delovali nanj, njegovo politično in splošno kulturno delovanje in seveda predvsem njegov duhovni razvoj.

Vse naštetu gradivo pa v analitični zamisli Marje Boršnikove ni mrtvo nagrmadeno, prav narobe: interpretira ga v skladu s svojo tezo in išče v njem izhodišča za nova spoznanja o Tavčarjevem pisateljskem razvoju in o njegovem pomenu za slovensko književnost. Prav tako intenzivne in povsem nove so interpretacije posameznih besedil, v katerih jo zanima predvsem moč doživetja, ki ga bralcu oziroma raziskovalcu dajejo pripovedne osebe kot ljudje z določenimi značajskimi lastnostmi in kot umetniške stvaritve hkrati, ter razen tega tudi sugestivnost pripovednega načina in miselne vsebine besedila. Vse te plasti interpretira avtorica s sebi lastno močno osebno zavzetostjo ter z duhovito in logično miselno razgibanostjo, ki jo disciplinira s čvrsto neizpodbitnostjo objektivnih dokazov.

Vsebinsko zavzema monografija le del Tavčarjevega razvoja; prvi del monografije pa vendarle tvori zaključeno celoto, ki jo zamejuje čas, ki je po avtoričnem mnenju izrazito prelomne narave in predstavlja izrazit kvalitativen in vsebinski prehod, ta pa opravičuje tudi delitev monografije na dva dela. Glede na metodološko izhodišče in glede na vsebinsko tezo, ki jo predstavlja dognanje o Tavčarjevem ustvarjalnem ritmu, je čas tridesetletnega Tavčarjevega ustvarjalnega dela (1863 do 1893), kateremu je posvečen prvi del monografije, razvrščen v več dob. Glede na do sedaj znana dejstva je Boršnikova dognala, da je prvo Tavčarjevo delo nastalo že leta 1863 (po prejšnjih podatkih datira prvo njegovo delo štiri leta pozneje), tako je letnica 1863 postala prvi mejnik Tavčarjeve razvojne dobe. Zadnji mejnik tridesetletne dobe Boršnikova komentira tako: ... »zaključuje prvo polovico njegovega leposlovnega ustvarjanja, in to prav na pomlad, ki tako usodno odloča o njegovem življenju ter razporeja obdobja njegovega dela v enakomeren, kristalno jasen sistem.« Pomembno za ta mejnik je tudi dejstvo, da v tem času izgine tudi »erotična podoba hrepenenja, ki je iz nje črpal doslejšnje poetično delo« (oba citata na str. 537).

V teh, v tridesetletje vklenjenih razvojnih poteh so se po raziskavah Marje Boršnikove izoblikovale in izpovedale oblikovne in duhovne lastnosti Tavčarjevega dela in s tem zaključile določeno ritmično enoto v ustvarjalnem nihanju, katerega zakonitosti je avtorica določila z naslednjimi časovnimi zarezi v razmiku dvanajstih let: prva doba

(1863—1875) obsega dve obdobji po šest let (1863—1869 in 1869—1875), druga doba (1875—1887) obsega tretje in četrto obdobje (1875—1881 in 1881—1887), tretja doba (1887—1899) obsega v tej knjigi še raziskano peto obdobje šestih let (1887—1893), kar pomeni, da se je pravzaprav poglobitna prelomnica v Tavčarjevem ustvarjanju zasekala v tretjo dobo na konec prvega šestletja. Tako se prvi del monografije zaključi s tretjim desetletjem Tavčarjevega pisateljevanja in sredi tretjega dvanajstletja njegovega razvoja.

S to razdelitvijo na dobe in obdobja z enakim številom let in s svojim spoznanjem o ritmični enotnosti Tavčarjevega ustvarjanja (tako imenovanem ustvarjalnem ritmu) Boršnikova nadaljuje in pogloblja svoja spoznanja o razvojnih zakonitostih v osebnostnem in pisateljskem razvoju, o čemer je pisala že pred dobrim desetletjem. Z vrsto raziskav je princip ustvarjalnega ritma preskusila v študijah o Aškercu, Glazerju in Kersniku, ki so izšle v knjigi Študije in fragmenti (1962). Razen tega je ritmično valovanje, s katerim je zaznamovala intenziteto duhovne in vsebinske narave, uporabila tudi v sintetičnem Pregledu slovenskega slovstva, ki je izšel v isti publikaciji. To natančno argumentirano iskanje ritmičnih sprememb v posameznikovem ustvarjalnem vzponu in padanju, v katera so vključeni tako ustvarjalčevi osebni dogodki kot njegovo umetniško delovanje, išče skladnost osebne usode in usodnostnih sprememb zunaj ustvarjalca. Ti prehodi so tudi v raziskavi Tavčarjevega dela najpomembnejša zakonitost njegovega ustvarjalnega ritma, ki se po avtoričinem dognanju lomi rahleje v šestletjih, močnejše zareze pa nastajajo ob dvanajstletjih. Ti prehodi zaznamujejo skupne dogodke, pomenijo hkrati kvalitativno in kvantitativno spremembo, povezanost osebne in ustvarjalne usode, včasih morda tudi manj pomemben dogodek, v katerem pa raziskovalka vendarle opazi skrito značilnost, ki spremeni tek razvoja v novo smer. Seveda ji spoznanje »kristalno jasnega sistema« nalaga dolžnost: dokazovati in dokazati, da je usodni ritmični red časovnih nihanj v človekovi usodi, pa naj bo pogojen z redom v naravi ali zgolj v teoretični misli, tudi in predvsem red v časovnem nihanju pisateljevega ustvarjanja in hkrati z njegovim osebnim kreativnim nastopom tudi delček reda v časovnem nihanju vse ustvarjalčeve dobe in vse narodne književnosti. Periodično nihanje v zgodovinsko pojmovanem dogajanju prav gotovo obstaja, vendar se lahko kljub dokumentiranim prehodom izmika matematičnemu tik-takanju števil, kajti vsi prelomni dogodki, ki po raziskovalkini sodbi zarezujejo v časovno tkivo pisateljevega razvoja, nimajo enake teže. Določitev teže kakega dogodka, to se pravi, spoznanje njegove pomemb-

nosti, pa sega že v območje interpretacije, ki objektivnemu kriteriju daje subjektivno razsežnost, s čimer se prilagaja določeni tezi. Tako lahko razumemo dognanje o Tavčarjevem ustvarjalnem ritmu kot tezo, ob kateri je avtorici uspelo najti dovolj ustreznega dokaznega gradiva, ki ga je lahko akcentuirala na šest- oziroma dvanajstletnih časovnih fazah in s tem odprla zanimivo interpretativno možnost razvojnega opazovanja.

Tako je Marji Boršnikovi uspelo v prvem delu monografije o Tavčarju združiti prvine klasične literarne zgodovine s pritegnitvijo pozitivnega gradiva in elemente slogovne in miselne interpretacije, s katerimi dokazuje tako Tavčarjevo avtorstvo kot razvoj njegovih oblikovalnih poskusov od začetkov do polne avtentičnosti.

Močan osebni delež v metodologiji pričuje oče znanstvene razprave je v dveh plasteh njenega literarnozgodovinskega dela: v ugotavljanju delovanja osebnega doživetja (predvsem čustveno in družbeno pomembnih doživetij) in vpliv teh doživetij na literarno ustvarjanje. Na tem področju prinaša monografija mnogo novega in dragocenega gradiva, ki je tem bolj pomembno, ker se ne dotika le ozko zamejenega sveta, ampak odpira svoje poglede v najširša področja kulturnega življenja v Tavčarjevem času; opazuje in analizira še gospodarsko, politično, prosvetno, umetnostno in ne nazadnje tudi družabno življenje. V teh pogumnih in podrobnih raziskavah Boršnikova ne zanemari niti na videz drobnejših sporočil o času in prostoru, v katerem išče sledove ljudi, ki so bili kakorkoli povezani s Tavčarjem. Z vztrajnostjo radovedne in temeljite raziskovalke odgrinja drobne dragocenosti, ki oživljajo strogost znanstvenih postopkov in dajejo teoretični misli in objektivni analizi človeško toplino, s katero skrbno varuje misel, da »kristalno jasni sistem« ne bi izgubil svoje človeškosti, da teoretična doslednost ne bi prizadela čustvene vznemirljivosti umetnine, da bi, na posled, v procesu odkrivanja dognala tudi najskrivnejšo vzmet, ki sproža vznik, rast in zaton Tavčarjevega literarnega dejanja.

Raznoliko in obsežno gradivo, ki ga je Boršnikova skrbno in sproti soočala z vsemi dognanji literarnih zgodovinarjev, ki so raziskovali isti predmet, je urejeno sistematično in pregledno, kar veliko prispeva k uporabnosti monografije. Posebej so knjigi dodana nekatera bibliografsko izdelana poglavja, v katerih je zgoščeno mnogo tehničnega in intelektualnega napora. Prva priloga prinaša Kronološki pregled prve polovice Tavčarjevih leposlovno-prosvetnih spisov (1863—1893), v njej so dela razvrščena po letnicah izida in po dobah, druga priloga vsebuje podatke o Tavčarjevih in tem sorodnih psevdonimih in šifrah v Slo-

venskem Glasniku in Besedniku, v tretji prilogi pa so Jezikovne in pravopisne značilnosti Tavčarjevih neznanih in manj znanih del. Tem prilogam sledi še kazalo obravnavanih Tavčarjevih del, ki ga je sestavil France Vurnik, imensko kazalo in kazalo slikovnega gradiva.

Ob bibliografskem in jezikovnem registru v prvem delu monografije o Tavčarju leposlovnem ustvarjalcu lahko trdimo, da ni manj pomembno od jedra literarnozgodovinske razprave; snovno gradivo je urejeno natančno in s težnjo po lažjem pregledu mnogih virov in podatkov. Izbrano ilustrativno gradivo ni le obsežno temveč tudi in predvsem zanimivo in vredno vse pozornosti, še posebej ob raziskovalnem načinu, kakršnega uporablja Marja Boršnikova. Predvsem je ta bibliografski del pomemben zaradi študijske in raziskovalne uporabe monografije: nedvomno bo marsikatera sintetična misel ali znanstveno dognanje, morda tudi le domneva v tej razpravi spodbudila še nova spoznanja in nove raziskovalne načrte.

Monografija o Tavčarju leposlovnem ustvarjalcu bo popolna seveda tedaj, ko bo pred nami tudi njen drugi del. V vmesnem predahu, ki je nastal med izidom prvega in drugega dela monografije, pa ob avtoričinem jubileju skupaj z njo pogledimo na vse njeno literarnozgodovinsko delo z zadoščenjem in zavestjo o iskreni zavzetosti za znanstveno resnico, o ustvarjalnem pogumu, ki je zmogel uresničiti svoja načela tudi oviram navkljub, in o človeški toplini, s katero Marja Boršnikova daje svojim znanstvenim dognanjem še posebno ceno.

РЕЗЮМЕ

Первая часть монографии «Иван Тавчар — художник» (I, 1863—1893) представляет реализацию одного из очень важных научных проектов Марьи Боршник. Объемистая и, что касается методологии, очень тщательно написанная научная работа представляет собою новый вклад в изучение словенской литературы второй половины 19-го века. Наряду с монографиями о А. Ашкерце, Ф. Целестине, научными работами, собранными в книге «Исследования и фрагменты», и библиографическими и редакционными работами представляет этот труд новое синтетическое исследование стилистических, повествовательных и тематических элементов художественных произведений Тавчара, кроме того оно освещает ряд новых биографических, социологических, психологических и идейно-исторических фактов в его творчестве.

UDK 82.0:92 Jakobson R.
Thomas G. Winner
Brown University, USA

POETIKA ROMANA JAKOBSONA

Esej obravnava Jakobsonovo delo v poetiki in estetiki, tj. na področjih, na katerih je dal fundamentalne prispevke od časa, ko je deloval v moskovskem jezikoslovnem krožku, do današnjega dne. R. Jakobson je prvi klical k znanstveni poetiki ter primerno podal pojem estetične funkcije jezika.

The essay discusses Jakobson's work in the field of poetics and esthetics, i. e. in the field where he has given fundamental contributions from the time when he was active in the Moscow Linguistic Circle to the present day. He was the first to emphasize the need for scholarly rigour in poetics and to offer an adequate formulation of the esthetic function of the language.

Čeprav imata strukturalni nazor o resničnosti in njegov semiotični aspekt spoštovanja vredno zgodovinsko dediščino (od zapisov v stari Grčiji in del sv. Avgušтина, preko Locka in Lessinga (prim. Laokoon) do semiotičnih tez Peircea in de Saussurja), sta se intenzivno pričela razvijati v drugem desetletju našega stoletja. Temeljni prispevek Romana Jakobsona k temu ambicioznemu in k sintezi usmerjenemu pristopu, ki je postal prava revolucija v jezikoslovju, poetiki, antropologiji, humanistiki in resnično v vseh človeških vedah in znanostih, je predmet te razprave. V nji se bomo omejili na prikaz Jakobsonovega poetološkega dela, četudi je taka odločitev metodološko lahko problematična, ker je Jakobsonov delež na vseh področjih humanistike nedeljiv in v mnogih pogledih neizmerljiv. Jakobsonov delež v strukturalnem jezikoslovju, moderni fonologiji, morfonologiji, zgodovinskem in sinhronem jezikoslovju postaja del naše družbene dediščine, ker je globoko in nedvomno preoblikoval jezikoslovje. Šele v zadnjih letih se približujemo popolni oceni Jakobsonovega izvirnega in temeljnega prispevka poetiki, področju, na katerem je bil ustvarjal že v moskovskem jezikoslovnem krožku (prim. Erlich, 1954; Striedter, 1969) in na katerem je ustvarjal inovator še danes. Literatura o Jakobsonovem poetološkem delu je skromna (Mayenowa, 1967; Winner, 1973; Wellek, 1969), zato želi ta razprava zapolniti to vrzel in — čeprav začasno — nuditi sintetični pregled, ne da bi si prizadevala izčrpati to področje v vsej širini.

Jakobsonovo delovanje obsega tri temeljna obdobja, osredinjena na tri prostore: do leta 1920 je bil v središču moskovskega jezikoslovnega krožka, v Pragi, kjer je živel do leta 1939, je bil soustanovitelj praškega jezikoslovnega krožka in je skupaj z Mukařovskim utemeljil novo struk-

turalno in semiotično estetiko; od začetka 40-ih let deluje v Združenih državah: najprej je bil profesor na Kolumbijski univerzi, pozneje v Harvardu in Cambridgeu.

V prvem Jakobsonovem ustvarjalnem obdobju, ki obsega prvi dve desetletji našega stoletja, so se v umetnosti in jezikoslovju dogajale revolucionarne spremembe. Pod vplivom Potebnjevega nazora so začeli v Rusiji poudarjati tesno vez med jezikoslovjem in poetiko. Potebnjev delež v moderni poetiki ne zadeva toliko njegove večkrat sporne trditve, da je za poezijo odločilnega pomena metaforičnost (poezijo je poimenoval »mišljenje v podobah«; Potebnja, 1894, I, 200), kakor prepričanje, da je — tako povzema po Wilhelmu von Humboldt — književnost treba pojmovati kot *jezikovno* umetnost, torej kot jezikoven pojav, in jo, kot iz tega sledi, raziskovati z jezikoslovnimi metodami (ibid., 99). Toda pomembnejše je na Jakobsona vplival razvoj evropskega jezikoslovja, ki ga je spodbudila de Saussurjeva ugotovitev, da je jezik sistem nasprotij (de Saussure, 1906—11, 121 in dalje), in novi eksperimenti v poeziji ruskih futuristov, predvsem Hlebnikova (prim. Pomorska, 1968). De Saussurjevo zanimanje za sinhrono raziskovanje, razlikovanje med jezikom in govorom in zavračanje zgodovinskega jezikoslovja je vodilo k priznavanju avtonomnosti književnega dela in zbuvalo zanimanje za raziskovanje njegovih notranjih zakonitosti. Mladi ruski znanstveniki, ki so se pod Jakobsonovim vodstvom zbirali v moskovskem jezikoslovnem krožku, in člani leningrajskega OPOJAZ so pod vplivom novega dogajanja v jezikoslovju in Husserlove fenomenologije, ki jo je v Rusijo posredoval Gustav Špet, zahtevali bolj znanstven pristop h književnemu delu in zavračali metode, ki so že dolgo prevladovale v ruski književni vedi; Jakobson jih je imenoval »causerie« in leta 1921 zapisal, da si prizadevajo prehajati »allègrement d'un thème à l'autre et le flot lyrique de paroles sur le raffinement de la forme faisait place aux anecdotes puisées dans la vie artistique; les truismes psychologiques alternaient avec les problèmes relatifs au fond philosophiques de l'oeuvre et à ceux du milieu social en question.« (Jakobson, 1921 a, 300; citirano po 1973, 31.)

Potrebna je bila znanstvena in natančna terminologija, ki bi pospešila odklon od preživelega eklektičnega raziskovanja.

Novi tokovi v umetnosti in jezikoslovju so bili za rast in razvoj poetike enako pomembni. Potebnja, Baudoin de Courtenay in de Saussure so prešli od genetične problematike k funkcijski, ki je vodila k vprašanju o teleološkem značaju pesniškega jezika, nova poezija pa se je osredotočala na obliko in razmerja. Pozabljena je bila zavzetost simbo-

listov nad »besedno magijo« (Baljmont, 1922), ki je izvirala iz zvena jezika, in v simbolističnih programih o obliki tolikokrat poudarjena posebna mistična vsebina. Futuristi so zagovarjali pojmovanje jezika kot samozadostne in v sebi ocenljive bitnosti, katere formalne lastnosti nudijo neomejene možnosti eksperimentiranja. Tradicionalna pravila in sporazumevalni pomeni niso razodevali vseh bogatih soodnosnosti, ki jih omogočata zvočnost in sistem jezika. Podobno so kubisti odkrivali temeljne oblike in razmerja in osvobajali upodabljalno umetnost mimetičnega načela z eksperimenti, ki jih je Jakobson poimenoval z »des lignes arbitraires« (1919, citirano po: 1973, 25).

Pomemben filozofski vir nove poetike, modernega jezikoslovja in moderne umetnosti je bila Husserlova fenomenologija, ki je trdila, da pomen ni del zunajjezikovne resničnosti, temveč del jezikovnega znamenja samega (Husserl, 1913), in zavračala dosledno kartezijansko ločevanje med *cogito* in *cogitatum* kot naziranje o notranji soodvisnosti med psihološkim dejanjem in njegovim predmetom.

V takih okoliščinah so se ruski formalisti začeli znova spraševati, v čem se literarno besedilo loči od drugih besedil. Ključ k lastnosti, ki so jo poimenovali literarnost ali poetičnost (literaturnost¹) in jo želeli definirati, so zavestno odkrivali v jeziku literature in v njegovih posebnih zakonitostih.

Ruski znanstveniki so se osredotočili na dvojnost pesniškega in nepesniškega jezika.¹ Nekateri so menili, da so dokončno določili posebne zaznavne aspekte »literaturnosti«. Učinke književne tehnike »otežene oblike« (zatrudnennaja forma; ustvarjanje nenavadnih jezikovnih vzorcev, povezovanj in asociacij) so pojmovali kot naslovnikovo dezavtomatizirano zaznavo, ki so jo definirali kot »ponenavađenje« (ostranenie). Po Šklovskem (1919) bistvo pesniškega jezika ni ornamentacija, temveč tista duha osvežujoča lastnost, s katero pesniški jezik trga redundantno ekspresijo, podobo ali snov iz običajnega sobesedila in jo spreminja v nekaj življenjsko svežega. »Postopke« (priemy) — termin Šklovskega — jezikovne vzorce, ki doživljajo dezavtomatizacijo, je dvignil Jakobson v eni svojih prvih poetoloških razprav na mesto »edinega junaka« vede o književnosti (1921 a, 11). V isti zgodnji razpravi razvija Jakobson teleološki aspekt jezika (ibid., 10—11 in dalje) in predlaga koncepcijo pesniške (ali estetske) funkcije, ki jo je prečistil v tridesetih letih v razpravah v praškem jezikoslovnem krožku in jo pozneje v šestdesetih in sedemdesetih letih upošteval v šestdelnem in šestfunkcijskem vzorcu

¹ Termin »pesniški jezik« bomo v tej razpravi razumeli v najširšem aristotelovskem smislu kot veljaven za vso jezikovno umetnost.

jezikovnega sporazumevanja (1960 b, 353—358). V zgodnji razpravi je Jakobson definiral pesniško funkcijo v zdaj čisto običajni formuli: »sporočilo, ki je usmerjeno v ekspresijo« (1921 a, 10), ki jo je pozneje spremenil v »usmerjenost na sporočilo« (1960 b, 356). Specifično jezikovna merila je zamenjal s teleološkimi že v tem zgodnjem času.

Funkcija usmerjenosti vase ni veljala le za jezikovno umetnost, temveč se je pesniška funkcija širila v estetsko in zadevala vse umetniške dejavnosti, ker se — tako je ugotovil Jakobson — podobno kot poezija, ki nastaja iz samozadostnega jezika (uporabil je izraz Hlebnikova »samovitoe slovo«), tudi upodablajoče umetnosti oblikujejo iz samozadostnega vizualnega gradiva, glasba iz samozadostnih zvokov in ples iz samozadostnih kinetičnih gibov (1921 a, 10).

Pomembno je, da Jakobson že v zgodnji razpravi opozarja na večfunkcionalnost slehernega estetskega izrazila, ki tudi iz pesniškega sporočila, v katerem je obvestilna funkcija minimalna, ni nujno izključena. Celo kadar estetska funkcija prevladuje, jo obkrožajo druge funkcije, ki jih, kot je Jakobson ugotovil pozneje, organizira in ureja prevladujoča funkcija, ki je središčna sestavina umetniškega dela (1935 a, 82, 84). Pripravljalna koncepcija je naslednja: estetska funkcija, večfunkcionalnost vse človeške dejavnosti in njenih dosežkov ter dominantna (funkcija, ki prevladuje v hierarhiji funkcij v posameznih dejavnostih in ureja komponente človeške dejavnosti in njene predmete); estetske funkcije ne zahteva le umetnost, temveč — čeprav ne kot prevladujoča — nastopa tudi v nekaterih oblikah drugih človeških dejavnosti in v njihovih dosežkih (Jakobson, 1932 b, 115; 1933—34, 30; 1952, 558; 1960 b, 304; 1964, 2; 1967 a, 659). To je postalo osrednje vodilo estetike praške šole (prim. Mukařovský, 1935; Bogatirev, 1937).

Podrobnejša definicija in parametri estetske funkcije so zaposlovali Jakobsona že od začetka, predvsem pojmovanje pesniške funkcije kot teleološkega aspekta jezika ter prvinska usmerjenost in cilj sporočila. Poetičnost jezika ni rezultat jezikovnih oblik samih. Iste glasovne, oblikovne in skladenjske oblike omogočajo tako sporočilo s prevladujočo pesniško funkcijo kot jezikovna sporočila, v katerih prevladujejo druge jezikovne funkcije, kot so: sporazumevalne, metajezikovne, fatične, emotivne in konotivne (prim. 1960 b, 299—302). Če so vse te trditve resnične, se je treba vprašati, kako se razodeva estetska funkcija, kako vidimo in čutimo 'literaturnost'. Da bi na to vprašanje lahko odgovorili, moramo upoštevati namen tako sporočevalca kot številnih naslovnikov sporočila. Besedo v pesniškem sporočilu čutimo predvsem kot besedo, ki ohranja svojo lastno težo in pomen; po besedah Hlebnikova postaja

samozadostna (samovitoe slovo) (Jakobson, 1933—34, 30). Jakobson je ugotovil, da v pesniškem jeziku »ce que Husserl appelle *dinglicher Bezug* est absent« (1921 a, 41; 1973, 14). Če je praktičnosporazumevalni jezik ravnodušen za zunanje pomene (ali je, kot je Jakobson formuliral pozneje, z njimi v drugačnem razmerju), če ni »rien d'autre qu'un énoncé visant de l'expression« (1921 a, 10; 1973, 14), potem mora raziskovanje leposlovnega besedila zamenjati genetične, historične, sociološke in psihološke ocene s skrbno osredotočenostjo na vase usmerjeno besedilo samo. Besedilo je namreč sistem, v katerem individualne prvine stopajo v nova medsebojna razmerja, ki so značilna samo za to besedilo (1921 a; 1973, 21). Jakobson je sijajno uresničil to vodilo v zgodnjih razpravah o nekaterih delih A. S. Puškina (1937) in češkega pesnika Karla Hinčka Máche (1938). Potem je posvetil več pozornosti sporazumevalni vlogi pesniškega jezika, ki jo je v zgodnejših razpravah zanemarjal, in predlagal »*changement essentiel* (dans le langue poétique) entre le signifiant et le signifié, ainsi qu'entre le signe et le concept« (1965 c, 11).

Podrobnejši odgovori na vprašanje o formalnih lastnostih pesniškega jezika so bili sprva skromni, toda z leti sta naraščali njihova natančnost in globina. Omenili smo že zgodnji koncept »postopka«, ki je omogočal pesniško dezavtomatizacijo. Poseben značaj pesniškega jezika je temeljil v njegovi zvočni strani, ki mu je dodajala lastnost, ki jo je Jakubinski imenoval otipljivost (oščutimost') (Jakubinski, 1916, 30). Velika zavzetost članov OPOJAZ za vprašanje jezikovne evfonije, ritmične strukture poezije, zvočnega ponavljanja (Brik, 1917) in formalnih stilističnih sredstev v zgradbi proze (Šklovski, 1925) vodi k perceptivno formalnemu raziskovanju. Kot razlikovalna definicija med pesniškim in nepesniškim jezikom koncept »postopka« ni bil zadovoljiv. Natančnejše razlikovanje je omogočila Jakobsonova aplikacija de Saussurjevega razlikovanja med sintagmatično in paradigmatično jezikovno osjo na pesniški jezik. O tem bomo razpravljali pozneje.

Jakobson se je v mnogih razpravah usmeril v raziskovanje razmerij med poetiko in jezikoslovjem. V zgodnji, pionirski razpravi o češkem verzu (1923) je sopostavil resnične in odvečne fonološke lastnosti pesniškega jezikovnega znamenja, kar je spodbudilo poznejši komentar Mukašovskega o češkem prevodu Puškinovega štiristopnega troheja *Burja mgloju nebo kroet*. Češki verz *Bouře mlhou nebo krýje* je natančen prevod, ki posnema izvirnik po pomenu, slovarju, metru, ritmu, besednih mejah in v neki meri tudi v zvočnih vzorcih, toda skladnost naglasa in besedne meje, ki v ruščini ustvarja občutek svežega in izvirnega, postaja v češčini, kjer je naglas na prvem zlogu stalen in se

vedno na ta način ujema z besedno mejo, odvečna (Mukařovský, 1940 a, 117).

Praškemu jezikoslovnemu krožku lahko pripišemo pomemben delež v oblikovanju pojmovanja umetniškega dela kot sistema ali strukture in poznejšega pojmovanja umetnosti kot znamenja. Zgodnji ruski formalisti so pojmovali postopek kot ključno načelo književnosti in definicija literarnega dela se pri Šklovskem še vedno ni spremenila: »celotni seštevki vseh stilističnih sredstev, ki jih delo uresničuje« (Šklovski, 1921, 15). Toda leta 1924 je Tinjanov opozoril, da so ta sredstva v dinamičnem medsebojnem razmerju in oblikujejo estetski *sistem* (prim. Tinjanov, 1924, 10). Leto pred tem pa je Jakobson v svoji razvoj prehitevajoči razpravi o češkem verzu, ki jo je izdal po prihodu v Prago, že prikazal sistemski značaj književnosti s tem, da je sprejel jezikoslovno metodologijo v obravnavo verza. Besedni naglas in dolžino je razumel kot znotraj celotnega sistema pesniškega jezika funkcionirajoči prvini, ne pa kot izolirani sredstvi ali pesniška »trika« (1923). Jakobson je tudi izoblikoval prvo definicijo pesniške strukture, s tem da je prikazal naloge strukturalnega raziskovanja:

vsak kompleks fenomenov, ki ga raziskuje sodobna znanost, ni pojmovan kot mehaničen skupek, temveč kot strukturalna celota, kot sistem; osnovna naloga je odkriti njegove notranje zakonitosti tako statično kot razvojno (1929 a, 11).

Odvečno »sredstvo« je bilo neprimerno za strukturalne analize, ki so zdaj temeljile na konceptiji aktualizacije kvalitativnega, soodnosnega procesa deformacije in dezavtomatizacije in zavračale zgodnejši kvantitativni proces. Pesniški ritem se upira avtomatiziranemu ritmu splošno-sporazumevalnega jezika, ki temelji na fizioloških odmorih pri dihanju, s tem da aktualizira prvine, ki ne morejo biti oddeljene od celotnega sistema dela, katerega del so, niti od koda naravnega jezika, v katerem je delo napisano (Jakobson, 1923, 17). V naslednjih letih so dela Jana Mukařovskega odprla globlji vpogled v sistemski značaj odstopanj v pesniškem jeziku, ki se upirajo avtomatizaciji (Mukařovský, 1928, 9—13; 1929, 392; 1935).

Pesniška struktura ni ostala predmet izoliranega raziskovanja; prepričanje zgodnjih ruskih formalistov o popolni imanentnosti literarnega dela je izgubilo veljavo in še zdaj zanimiva metafora Šklovskega ni bila več primerna. »Zdaj se posvečam literarni teoriji,« je pisal Šklovski, »le z opazovanjem njenih notranjih zakonitosti. Naj si pomagam z industrijsko metaforo: pri študiju tkalske umetnosti me ne zanimata ne položaj svetovnega tržišča bombaža ne politika bombažnih družb, tem-

več samo količina preje in tkalska tehnika« (1925, 5–6). Že leta 1923 pa je Roman Jakobson dvomil o popolni imanentnosti književnega dela (1923; 1926, 118). Leta 1928 je skupaj z Jurijem Tinjanovom zoperstavil konceptu imanentnosti literarnega dela koncept avtonomnosti. Avtonomnega literarnega dela ni mogoče razstaviti na druge pojavnosti, kot sta npr. družba in avtorjeva duševnost, ni ga mogoče obravnavati popolnoma imanentno, temveč v kompleksnem razmerju z drugimi strukturami, ki jih je treba upoštevati, posebno pri raziskavah razvoja literarnih oblik (Jakobson in Tinjanov, 1928, 37). Še do srede tridesetih let je Mukařovský vztrajal v prepričanju, da se morajo literarne obravnave omejevati zgolj na literarno delo (Mukařovský, 1929, 387). Nazor praške šole o soodvisnosti sistemov se ni nikdar povzpел tako daleč, da bi ogrozil avtonomijo umetnosti, ki jo določa estetska funkcija. Jakobson je v razpravi o bistvu poezije (1933–34, 29–30) trdil, da je estetska funkcija kljub temu, da je umetnost zapleten del socialne strukture in kulture in da meje med umetnostjo in neumetnostjo v kulturi niso trdno določene in se stalno spreminjajo, avtonomna. Praška šola je torej zavračala tako izolacionizem kot razslojevanje umetnosti na druga področja, kot so npr. družba, avtorjeva osebnost in biografija, psihološki učinek na resničnega in potencialnega bralca itd.

Brž ko pojmujeemo literaturo kot avtonomen sistem, ki je v medsebojnih razmerjih z drugimi sistemi, se ponovno pojavi vprašanje literarnega razvoja. Antihistoricizem zgodnjih formalistov, združen z de Saussurevim zavračanjem diahronega jezikoslovja, je vodil k predvsem opisnemu in statičnemu pristopu k literaturi. Če je literatura hkrati imanentna in »seštevek literarnih postopkov, ki se v nji uresničujejo« (Šklovski, 1925, 15), ne dovoljuje, da bi upoštevali notranje in zunanje mehanizme spreminjanja, ker se zaprti sistem brani zunanjih vplivov in mehanični seštevek razveljavlja dinamična notranja razmerja.

V prvi razpravi o poetiki zastavlja Jakobson vprašanje spreminjanja v kodu in normah, ki so vplivale na pesniško izročilo (1921 a, 4). Leta 1928 sta Jakobson in Tinjanov v skupni deklaraciji grajala ločevanje sinhronije in diahronije; menila sta, da je logično nevzdržno, ker je vsaka struktura v stalnem gibanju in se neprenehoma razvija, torej diahrona po značaju; ker pa je razvoj praviloma sistematičen, je sinhron po značaju in temelji na imanentnih pravilih vseh razvojnih zaporedij. Poudarila sta, da je »čista sinhronija iluzija; vsak sinhroni sistem ima zgodovino in prihodnost kot neizbežni strukturalni sestavini svojega sistema« (1928, 37). Naloge poetike se niso več omejevale na raziskovanje statičnih zakonitosti, temveč so vključevale tudi razvojne (Jakobson,

1929 a, 11). Spremembe se, kot je zapisal Jakobson pozneje (1929 b, 275), dogajajo v sleherni sinhroni plasti sistema, ker je resnična sinhronija dinamika in spreminjanje. V literarnih stilih, jeziku in vseh socialnih in kulturnih pojavih se vedno dogajajo sovpadanja, v katerih soobstajajo arhaične oblike in neologizmi kot stilistične variante. Zunanje in notranje prvine so pri spreminjanju dinamično soodvisne, medtem ko so spremembe, ki jih doživlja sistem v zgodovinskem razvoju, od immanentnih strukturalnih zakonov le delno odvisne. Notranja razmerja povzročajo specifične značilnosti posameznih sprememb, zunanje silnice pa v posameznostih usmerjajo in pospešujejo razvoj (1928, 37). Vzájemna soodvisnost med kulturnimi pojavi, ki je postala tako pomembno vodilo estetike praške šole in izoblikovala temelj poznejših semiotičnih raziskovanj kulture (prim. Mayenowa, 1973; Van der Eng in Grygar, 1973), je bila torej načrtana že v zgodnjih teoretičnih razglabljanjih Romana Jakobsona.

Pristop praških teoretikov k vprašanju razvoja estetskih oblik, ki jih sopostavljajo strukturam drugih tipov, je globoko odvisen od koncepta prestopanja norme. Medtem ko v neestetskih besedilih lahko soobstajajo norme in neologizmi kot stilistične variante, sodi v estetskih besedilih, kot je opozoril Mukařovský (1935), prestopanje norme med poglavitne vzgibe estetskega ugodja, ki zahteva estetsko neugodje kot protiutež. V nasprotju z ljudsko pesmijo, ki je — po Jakobsonu — v normativnem pogledu bistveno konservativna, besedila »visoke« umetnosti sprožajo nenehno napetost med spoštovanjem in prestopanjem norme (1929 b, 901—902, 1935 b, 359). Čeprav se somerna deleža uravnoveženih sil od avtorja k avtorju in iz obdobja v obdobje spreminjata, sta vendarle obe vedno prisotni. Besedilo, ki prestopa norme brez izjeme, ni razumljivo, ker lahko zgreši med sporočevalca in naslovnika enakomerno porazdeljen kod. Nasprotno pa popolnoma normativno besedilo, ki ne vsebuje niti najmanjšega odklona, lahko doživljamo kot neizvirno in dolgočasno.

Če bi se vprašali, kateri Jakobsonovi nazori so najpomembnejše vplivali na moderno poetiko in estetiko, bi najbrž navedli njegove generativne teorije o semiotiki umetnosti, ki so spodbudile prenekatero pomembno sodobno delo, povezujoče semiotiko vseh umetnostnih oblik in vseh kulturnih pojavov, v katerem je tudi Jakobson pomembno soudeležen. Brez njegovega temeljnega načela o tesni zvezi jezikoslovja in poetike bi si dela Lotmanove šole, poljskih semiotikov, posebno Mayenowe in Żółkiewskega, moderne semiotike čeških znanstvenikov ter nemških, francoskih in italijanskih semiotikov, da o pomembnem deležu semiotike v humanističnih vedah in antropologiji (Lévi-Strauss) ne go-

vorimo, ne mogli misliti. Temeljnega pomena so: njegovo zgodnje prepričanje o komunikativnem (zaznamovalnem) značaju sleherne umetnosti, njegovo nepopustljivo zatrjevanje, da sta pomen in izraz nedeljiva, njegov prispevek k teoriji prevoda (1923; 1930; 1931; 1952; 1959 a; 1960 a; 1965 b) in njegova k sintezi usmerjena koncepcija splošne semiotike.

Najpomembnejše semaziološko delo velikega ameriškega filozofa Charlesa Sandersa Peircea je izšlo šele leta 1933 in zato ni moglo vplivati na zgodnje dogajanje v moskovskem in praškem jezikoslovnem krožku. V celoti odločilno pa je bilo de Saussurjevo delo: in de Saussurjevi pogledi so močno vplivali na zgodnja semaziološka raziskovanja Romana Jakobsona in Jana Mukařovskega. De Saussurjev sistem predpostavlja, da sporočanje povzroča izmenjavanje znamenj med govorečim in naslovnikom in je učinkovito šele, ko je zadoščeno naslednjim pogojem: prisotnost skupnega splošnega koda, sobesedila itd. Jezik je sistem znamenj, v katerem vsako znamenje ne združuje reči in imena, temveč pojem in zvočno podobo, ki sta si v popolnoma poljubnem medsebojnem razmerju. Čeprav se pojem poljubnosti danes spreminja, posebno v delih Romana Jakobsona (1965, 51; glej spodaj), je še vedno temeljnega pomena pri zavračanju mimetičnega načela umetnosti.

De Saussurjevo sestavljeno jezikovno znamenje, ki ga zaznamuje nedeljivo razmerje med izrazno in pomensko plastjo, je nudilo znanstveno in filozofsko osnovo pri zavračanju prednosti oblike, ki jo je naglašala šola Šklovskega, zatrjujoča, da je tisto, »kar imenujemo vsebina, ... le eden izmed aspektov oblike« (1923, 129). De Saussurjevo komunikativno znamenje je bilo poljubno, toda z resničnostjo je bilo v razmerju ena proti ena. Estetskega znamenja pa ni bilo mogoče razumeti tako preprosto, ker se je dozdevalo, da je — naj je bilo poljubno ali ne — v več razmerjih z resničnostjo. Tu se je začel problem, kako razlikovati razmerje med resničnostjo in estetskim znamenjem od razmerja med njo in obvestilnim znamenjem. Pomene vse množice razmerij med estetskim znamenjem in zunanjo resničnostjo določa celoten kontekst, ki vsebuje naslovnikove izkušnje kot del njegove kulture. Tak kontekst naj bi vseboval filozofijo, politiko, družbene razmere, ekonomijo, pa tudi različne sublimalne psihološke izkušnje naslovnika. Ker je razmerje med estetskim znamenjem in zaznamovanim mnogo bolj difuzno kot razmerje med neestetskim znamenjem ter pojmom ali predmetom, ki ga zaznamuje, je naslovnikova pozornost osredotočena na zgradbo estetskega znamenja samega. Estetsko znamenje je torej v enaki meri večpomensko kot usmerjeno vase.

Semiotični pogled na umetnost, ki ga je izoblikoval Mukařovský v znamenitem predavanju na filozofskem kongresu v Pragi (1934 c, 83—85), je slutiti že v leto starejši Jakobsonovi razpravi o filmu (1933, 150—156), v kateri obravnava znakovno naravo filma in razpravlja o filmskem kodu ter ikonični in indeksalni naravi filmskega znamenja, pri čemer omenja — toda še ne razvija — vprašanje o razmerju med filmsko umetnostjo in drugimi estetskimi in neestetskimi sistemi (družbeni, politični, gospodarski sistem). Jakobsonovo stališče se ujema s perspektivami Mihaila Bahtina, ki jih je razložil v monografiji *Marksizem in filozofija jezika* (Vološinov², 1930). Tu je Bahtin prvič sprožil vprašanje o semiotičnem značaju ideologije in zavesti.

V analizi estetske semioze je Jakobson pozneje podvomil o de Saussurejevi trditvi o poljubnosti jezikovnega znamenja (za katero je bil že de Saussure sam prepričan, da ne more uravnavati vsch oblik semioze; prim. de Saussure, 1906—11, 68). Zavračanje popolne poljubnosti je temeljilo na treh osnovnih Peirceovih razredih znamenj: indeksih, ikonah in simbolih, ki po Peirceu zrcalijo relativno hierarhijo prvin znotraj znamenja (Jakobson, 1965 b, 51). Pozneje (1970 a) je Jakobson dodal četrti osnovni tip znamenja: dejanskemu stiku zaznamujočega in zaznamovanega v indeksu, dejanski podobnosti obeh prvin v ikoni, pripisanemu in naučenemu stiku v simbolu je dodal pripisano podobnost, kakršna se uresničuje v glasbi, abstraktnem slikarstvu in glosolalični poeziji. Po Jakobsonovi implikaciji se dozdeva, da je pripisana podobnost temelj »introverzivne semioze«, ki pripada sporočilom, ki jih zaznamuje minimalna sporočevalna sestavina. Ta ugotovitev bistveno dopolnjuje zgodnejšo in bolj omejeno Morrisovo pojmovanje estetskega znamenja kot ikoničnega (Morris, 1939, 420).

Novo raziskovanje pomena v umetnosti je vodilo k oceni razmerja med *signans* in *signatum* ter zaznamujočim in *denotatom* v estetskem znamenju. Jakobson je pozneje odkril specifičnost estetskega znamenja v spreminjanju tega razmerja (prim. 1965 c, 11). Ker v jezikovni umetnosti, je pisal Jakobson mnogo prej (1933-34, 29-30), občutimo besedo kot besedo in ne kot čisto predstavljanje nečesa zunaj zaznamujočega, kar povzroča, da občutimo razmerje med znamenjem in resničnostjo kot napetost, se dialektika identitete in manjkanja identitete med znamenjem in denotatom upira procesu avtomatizacije. Neodvisnost znamenja od denotata je podrobneje obravnaval v zapisu o poetiki dovtipa v poučnem

² Glavni avtor te monografije ni bil Vološinov, temveč Bahtin (TGW).

pismu, ki ga je leta 1937 naslovil češkim komičnim igralcem in direktor-jema Voskovcu in Werichu. Jakobson je takole sklenil to pismo:

Vsekakor ni poslanstvo dovtipa v tem, da bi kot morski prašiček služil semaziologom in semiologom/.../, za poslušalce pa je samo učinkovit opomin, ki odkriva individualen in poseben značaj jezika, pravo resničnost sveta znamenj nasploh in njegovo kompleksno, večpomensko razmerje do sveta reči. (Taka je, mimogrede, tudi poezija, le da je dovtip mnogo bolj pogumen in vztrajen.) Dovtip razkraja avtomatizme navad in nas uči čutiti, razumeti in na novo ocenjevati predmet in znamenje; in prav v tem temelji globoko poslanstvo dovtipa in brezpredmetne komike (1937 b, 304).

Ker je estetsko znamenje avtonomno in usmerjeno vase, privlači naslovnikovo pozornost zgradba znamenja ali besedila. Estetsko znamenje je torej v nasprotju z znamenji, ki imajo druge funkcije, v največji meri odvisno od slovnice. Kar zadeva spoznavno funkcijo, je jezik zelo malo odvisen od slovničnih vzorcev, ker je naša skušnja praviloma v dopolnjevalnem razmerju z metajezikovnimi postopki. Kognitivna plast jezika mora priznati protokolarno interpretacijo, se pravi: prevajanje, ker so metajezikovno neprevedljivi spoznavni podatki zgolj pritislovje v poimenovanju. Ko pa jezik izraža estetsko funkcijo, postaja metajezikovni in tudi medjezikovni prevod neustrezen, ker so formalne slovnične kategorije pomensko nadvse važne. Poezija je torej praviloma in resnično neprevedljiva, v drugi kod jo lahko prenaša le ustvarjalen prenos (Jakobson, 1959 a, 237-38; 1930; 1931; 1952; 1960 b).

Posebno pomembno je Jakobsonovo specifično strukturalno načelo, ki je postalo eden izmed temeljev njegove poetike, namreč trditev, da »pesniška funkcija projicira načelo ekvivalence, tj. istovrednosti z izbirne osi na kombinatorično« (1960 b, 358). V jezikovni umetnosti, trdi Jakobson, ki se opira na de Saussurjevo delitev na sintagmatično in paradigmatično os ubeseditvenega dejanja (de Saussure, 1906-11, 122 do 127), prehaja istovrednost s paradigmatične osi in postaja konstitutivno sredstvo zaporedja. V pesniških strukturah postajajo jezikovna izenačenja konstruktivno načelo besedila. Skladenjske, oblikovne kategorije, koreni, obrazila, fonemi in ločevalne prvine se soočajo, sopostavljajo in stikajo po načelu podobnosti in nasprotja in nosijo svoj lasten avtonomni pomen. Glasovno podobnost čutimo kot pomensko razmerje.

Vprašanje pravilnosti in simetrije kot estetskih vrednosti ni novo. Mukařovský se ga je mnogokrat loteval in postalo je eno glavnih problemov njegovih raziskovanj (prim. Mukařovský, 1933, 173—185; 1934 b, 172—173; 1940, 123). V splošnosporazumevalnih besedilih so paralelizmi

praviloma naključni; prvine besedila po izboru izhajajo iz serij istovrednosti (paradigma) in se urejajo po slovničnih pravilih, ki določajo, v kakšnem zaporedju se pojavljajo na vodoravni kombinatorični osi. Na skladenjski in slovarski ravnini izbira govoreči iz vrst bližnjih pomenov besede, ki se najbolj približujejo pomenu, ki ga želi izraziti, in jih razvršča na posebna mesta znotraj stavka po pravilih naravnega jezika, ki ga govori. V besedilu, ki je predvsem obveščevalno (v katerih prevladuje obvestilna funkcija), je izbor odvisen od zahtev obvestilne jasnosti. Istovrednosti so torej v čisto sporazumevalnih besedilih naključne ali pa jih sploh ni. V besedilih, kjer prevladuje pesniška funkcija, ne določa izbora jezikovnega gradiva samo nujnost paradigme, temveč tudi element izbire, ki je usmerjen k sintagmatični kombinaciji istovrednosti. V estetskem besedilu torej tvorijo istovrednosti in kontrasti med idiomorfnimi besedilnimi prvinami soodnosni sistem, ki temelji na stiku. Take istovrednosti ne dopolnjujejo samo formalnih podobnosti in nasprotij, temveč tudi pomenske podobnosti motivov in snovi, ki jih je mogoče kombinirati na enak način, deloma ali popolnoma, ne upošteva je zahteve kronologije, vzročnosti itd. Seveda je to samo prehodni položaj.

Estetska funkcija je lahko očitna tudi v besedilu, v katerem zaradi večfunkcionalnosti celotne človeške aktivnosti ne prevladuje, kar je opazil Jakobson že leta 1921 (1921 a, 5) in kar je postalo ena temeljnih tez praškega jezikoslovnega krožka (Teze, 1929, 43 in 47). V takem besedilu je mogoče najti ekvivalence. Jakobson navaja politična gesla kot primer osiromašene estetske funkcije, ki izsiljuje istovrednost zunaj poezije: »I like Ike«, »Liberté, égalité, fraternité«, »Nic než národ« (geslo predvojne fašistične stranke na Čehoslovaškem) itd. Jezik reklamnih oglasov pogosto kaže podobne težnje (npr.: »Du bo —, du bon —, Dubonet!«).

Znamenita Jakobsonova besedna igra »Gramatika poezije in poezija gramatike« (1960 c; 1968 b; 1966 a; 1970 e) silovito dramatizira dvojni pristop. Njegove sijajne analize slovstvenih del različne dolžine in različnih jezikov so resen dokaz vrednosti njegovega teoretičnega sistema: Baudelaire (1962; 1967 b); Martin Codax (1970 b), Shakespeare (1970 d), Dante (1966 b), Du Bellay (1973), Blake, Rousseau, Klee (1970 c), Brecht (1965 a), Pessoa (1968 c), Mácha (1938) in mnogi drugi. Čeprav so mnoge izmed teh razprav izzvale vrsto plemičnih odgovorov (Riffaterre, 1966; Erlich, 1973), ker je v tako individualnih interpretacijah sistemov nesoglasje vedno mogoče, ne moremo zanikati notranjih vezi, ki združujejo poezijo in slovico v Jakobsonovem smislu, niti izvirnih prikazov, ki jih vsebujejo Jakobsonove analize, ker — kot ugotavlja Jakob-

son v najnovejši francoski razpravi — »la poésie met en relief les éléments constructifs de tous les niveaux linguistiques, en commençant par le réseau des traits distinctifs et jusqu'à l'agencement du texte entier« (1973, 487).

Semiotika umetnosti zahteva raziskovanje ne le umetnine, temveč tudi razmerja med njo ter ustvarjalcem in naslovnikom (ali bolje: vrstami in rodovi naslovnikov), ki ga zdaj lahko razložimo na popolnoma nov način (prim. Winner, 1973 a). Pojemovanje umetnosti kot znamenja vsebuje udeleženosť tako ustvarjalca kot naslovnika v estetski semiozi. Jakobson in celotna praška šola pojmujeata umetniško delo v popolnem soodnosu tako z ustvarjalčevo kot naslovnikovo osebnostjo in intencionalnostjo. To pojemovanje izhaja iz že omenjenih tez Romana Jakobsona in Jurija Tinjanova, v katerih sta se posvetila vlogi zunanjih vzrokov spreminjanja, čeprav sta specifičen značaj spreminjanja opazovala v odvisnosti od imanentnih zakonitosti strukture (1928, 37). Koncept prestopanja norm, ki je bil že predstavljen, je obogatil problematiko z novo razsežnostjo.

Ker kot znamenje ali besedilo pojmovano umetniško delo razumemo kot rezultat nepretrganega dvogovora med avtorjem in naslovnikom, v katerem oba pola tvorita ustvarjalno vez, se pojavlja vprašanje, kako se pesniška percepcija razlikuje od pesniškega ustvarjanja. To vprašanje, s katerim je povezano tudi vprašanje dekodiranja umetniškega besedila, še vedno čaka na odgovor. Tu želimo pregledati in razširiti Jakobsonovo razpravo o kodiranju in dekodiranju (1959 b, 276-277). Po Jakobsonu sprejema sporočevalec, ki ve, kaj želi sporočiti, s pomenske ravnine najprej največjo enoto po lestvici neposredno bistvenih stavčnih prvin, nato oblikovane enote in končno najmanjše enote sporočila: foneme in ločevalne značilnosti. Proces pri naslovniku, ki se mora, ne glede na končen pomen sporočila, ki ga dekodira, prebijati od najmanjših enot: ločevalnih značilnosti, preko fonemske in morfemske ravni in sintagmatske vrste na pomensko raven, je obraten (prim. Jakobson, 1960 a, 575; Bierwisch, 1966, 58-61). Medtem ko je kodiranje povsem nedvoumno, je dekodiranje prepredeno z zapleti, ker mora naslovník prepoznati vrednost vsakega bistvenega dela. Ko prepozna novo enoto, mora upoštevati nove prvine, ki prinašajo nove informacije v odkrivanju celotnega pomena besedila in zahtevajo ponovno razlago in popravek dela besedila, ki ga je že razbral. Pomen celotnega besedila je razumljiv šele, ko je naslovník razbral zadnjo sestavino sporočila (prim. Ivić, 1971, 213; Uspenski, 1967, 2090-2092; Mukařovský, 1935). V živem pogovoru se vlogi govorečega in naslovnika menjavata. Kodiranje in dekodiranje je

simultano v komplementarnem razmerju in se ne da reducirati na drugačno. Smer, ki je dominantna za govorečega, je za naslovnika drugotna, in obratno. Pomembno vprašanje, v kakšnem razmerju je ta shema s kodiranjem in dekodiranjem pesniškega besedila, ki ga zaznamuje usmerjenost vase, večpomenskost in prestopanje norme, je še odprto. Posebno kompleksno je področje, ki ga je Morris imenoval pragmatični aspekt sporočanja, ki velja za naslovnikov položaj. Naslovnik estetskega besedila mora paziti ne le na drobce sporočila, ki združeni oblikujejo končni pomen, temveč tudi in predvsem na istovrednosti in splošna strukturalna načela besedila, in zato je izkušnja, ki ga vodi od najmanjše do največje enote, lahko dvomljiva. Kršitev norm, ki je bistveno nepredvidljiva, lahko razlože nezavestni statistični procesi, ki jih vsebuje dekodiranje neestetskih besedil. Dekodiranje estetskih besedil je bolj kot dekodiranje neestetskih odvisno od celotnih osebnostnih in kulturnih razmer naslovnika. Kot je dokazal Lotman (1970, 331), ne daje estetsko besedilo vsem naslovnikom enakih obvestil. Omeniti moramo še spreminjanje recepcije posameznih umetniških del v sledečih si rodovih in različnih zgodovinskih razmerah. (Pregledno ponazoritev prinaša shema v najnovejši nemški razpravi; prim. Schmidt, 1973, 20—23.)

V najširših obrisih smo želeli prikazati Jakobsonov delež v sodobni poetiki. Njegovo pionirsko delo je nudilo oporišče mnogim sodobnim jezikoslovnim in semiotičnim strukturalističnim razpravam. V času bivanja v Pragi je odločilno vplival ne le na jezikoslovje, temveč tudi na estetiko, posebno na Mukařovskega. Težko je dovolj poudariti vse, kar dolgujejo Jakobsonu šola v Tartuju v Sovjetski zvezi ter sodobni poljski in nemški semiotiki. Njegov vpliv na francosko misel je posebno v zadnjih letih, ko je po zaslugi razgibane uredniške dejavnosti Tzvetana Todorova velika večina Jakobsonovih razprav dosegljiva tudi v Franciji, velikega pomena.

RESUMÉ

The essay treats Jakobson's work in poetics and aesthetics, an area in which he has made fundamental contributions from the time of his work in the Moscow Linguistic Circle, to this day. Inspired by Saussurian linguistics and Husserlian phenomenology, Jakobson was one of the first to call for a scientific attitude towards poetics, concentrating in the beginning on the dichotomy between poetic and non-poetic language. A fundamental contribution was the advancing of the concept of the aesthetic function as a teleological aspect of language, producing a message which is essentially self-directed. The aesthetic function is never alone, since aesthetic communicative behavior, as all human communicative behavior, is polyfunctional, with one function dominating the

structuration of the message. Where the aesthetic function is dominant, it is always surrounded by hierarchically inferior other functions. In such self-directed messages Jakobson posits a different relation of the message to external meaning, and a stronger emphasis on the internal structuration of the text. The poetic (aesthetic) text is seen as autonomous but not as immanent. Thus, while the work of art is not reducible to other phenomena, it stands in complex relations to other structures which play an important role in the evolution of artistic forms. Perhaps the most signal contribution of Jakobson, as well as other members of the Prague Linguistic Circle, are his seminal theories on the semiotics of art, which have inspired important contemporary work — in which Jakobson also significantly participates — relating to the semiotics of all art and of all cultural behavior. The semiotic view of art led Jakobson to a reexamination of the question of meaning in art, which is now seen semiotically as reposing in a shift in the relations of *signans* and *signatum* of the artistic sign. An important principle, advanced by Jakobson is the assertion that the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection to the axis of combination; for in art, Jakobson holds, equivalence becomes a constitutive device of the sequence.

ODNOSNICE

Bal'mont, Konstantin: Poëzija kak volšebstvo. (Moscow). (La poésie comme magie.)

Baxtin, Mixail, gl. Vološinov, V. N.

Biernisch, Manfred: 1966, Strukturalismus, Geschichte, Probleme und Methoden. Kursbuch 5: 77—152. Cit. iz Jens Ihwe (izd.), Literaturwissenschaft und Linguistik (Frankfurt a. M.): 17—90.

Bogatyrev, Petr: 1937, The function of folk costume in Moravian Slovakia. Publikacije Ethnografske sekcije Matice Slovenske (Turčiansky Sv. Martin), cit. po Richard G. Crum (The Hague-Paris, Mouton).

Brik, Osip: 1917, Zvukovyje povtory (Répétition de son). Poëtika (Petrograd). Ponatis iz Michigan Slavic Studies No. 5.

Erlich, Victor: 1954, Russian Formalism. History-Doctrine. (Paris—The Hague—London. Mouton).

Husserl, Edmund: 1913, Logische Untersuchungen. 2. zv. (Halle).

Ivić, Milka: 1971, Wege der Sprachwissenschaft, (München).

Jakobson, Roman:

1919 — Futurizm (Le futurisme). Iskusstvo (Moscow). August 2, 1919.

1921a — Novejšaja russkaja poëzija (La plus nouvelle poésie russe) (Praha).

1921b — O realizmu v umění (Sur le réalisme dans l'art). Červen (Praha).

IV: 300—304.

1923 — O češkom stixe, preimuščestvenno v sopostavlennii s russkim. (Sur le vers tchèque, surtout en juxtaposition avec le vers russe) (Berlin). Ponatis v Brown University Slavic Reprints VI, edited by Thomas G. Winner.

1926 — Základy českého verše (Les fondements du vers tchèque) (Praha).

1928 — (z Jurijem Tynjanovom). Problemy izučeniya literatury i jazyka (Problèmes de l'étude de la littérature et du langage. Novyj Lef (Moscow), 12: 35—57.

1929a — Romantické všeslovanství (Panslavisme romantique). Čin (Praha) I, 1: 10—12.

1929b — (s Petrom Bogatyrevom). Die Folklore als eine besondere Art des Schaffens. Donum Natalicum Schrijnen. (Nijmegen-Utrecht): 900—913.

1960b — Linguistics and Poetics. in T. Sebeok ed., Style in Language. (New York—London: John Wiley): 350—377.

1961 — Poèzija grammatiki i grammatika poèzii (La poésie de la grammaire et la grammaire de la poésie). Poëtika, Poetyka, Poetics. (Warsaw—The Hague): 397—417.

1962 — (s Claudom Lévi-Straussom). 'Les chats' de Baudelaire. L'Homme (Paris) II: 5—21.

1964 — Relevance of Linguistics for Psychoanalysis. Minutes of Study group in linguistics and psychoanalysis, ed. by Dr. Rosen and Edelheit. The New York Psychoanalytical Institute, May 11, 1964.

1965a — Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht »Wir sind sie«. Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung W. Steinitz dargebracht. (Berlin): 175—189.

1965b — Quest for the Essence of Language. Diogenes 51: 21—37.

1965c — Vers une science de l'art poétique. V Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. Tzvetan Todorov ed. and transl. (Paris:Seuil): 9—13.

1966a — Grammatical parallelism and its Russian facet. Language. 40,2 (April—June).

1966b — (s P. Valesiem). *Vocabulorum constructio* in Dante's sonnet 'Se vedi li occhi miei'. Studi Danteschi. XLIII: 7—33.

1967a — Linguistics in its relations to the other sciences. Actes du Xe Congrès International des linguistes. (Bucharest, 28 août — 2 septembre 1969) I: 75—122. Cit. po Selected Writings II: 655—696.

1967b — Une microscopie du dernier "Spleen" dans les *Fleurs du mal*. Tel Quel (Paris). 29: 12—24.

1968a — The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry. *Lingua*. (Amsterdam) 21: 597—609.

1968b — (z Luciano Stegagno-Picchio). Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa. *Langages*. 12: 9—27.

1970a — Language in relation to other communication systems. *Linguaggi nella società e nella tecnica*. (Milano: edizioni di Comunità).

1970b — Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax. *La poétique la mémoire. Change* (Paris) 6: 53—59.

1970c — On the verbal art of William Blake and other poet-painters. *Linguistic Inquiry*. I, 1: 3—23.

1970d — (z Lawrenceom Gaylordom Jonesom) Shakespeare's verbal art in "Th'expense of spiirt". (Paris—The Hague: Mouton).

1970e — Subliminal verbal patternings in poetry. *Studies in general and oriental linguistics presented to Shirō Hattori on his sixtieth birthday*. Edited by Roman Jakobson and Shigeo Kawamoto. (Tokyo: TEC Co. Ltd.): 302—308.

1973 — Questions de poétique, edited by Tzvetan Todorov, Paris (Seuil): 485—504.

Jakubinskij, Lev: 1916, O zvukax poëtičeskogo jazyka (Sur les sons du langage poétique). Poëtika. Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka. (Petrograd).

Lotman, Jurij M: 1970, Struktura xudožestvennogo teksta. (La structure du texte artistique). (Moscow: Iskusstvo). Reprinted in Brown University Slavic Reprint IX. 1971. Thomas G. Winner, ed.

Mayenoma, Renata Maria:

1967 — Roman Jakobson. *Slavia Orientalis* (Warszawa) XVI, 2: 93—97.

1973 — (izd. Semiotyka i struktura tekstu (La sémiotique et la structure du texte). *Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi sławistów*. (Warszawa: Wyd. Polskiej Akademii Nauk.)

Morris, Charles: 1939, Esthetics and the Theory of Signs. *Journal of Unified Science*. VII, 1—3. Cit. po Writings on the General Theory of Sign. (The Hague—Paris: Mouton) 415—35.

Mukařovský, Jan:

1928 — Predgovor Máchovemu Máju. *Estetická studie*. (Le poème "Máj" de Mácha. Étude esthétique). Kapitoly z české poetiky (Chapitres de la poétique tchèque). III (1948): 9—13.

1929 — O současné poetice (Sur la poétique contemporaine). Plan (Praha) I, 7: 387—397.

1933 — Intonation comme facteur du rythme poétique. Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale. VIII, IX: 153—165; V češ. Intonace jako činitel básnického rytmu. Kapitoly z české poetiky, I (1948): 170—183.

1934a — Obecné zásady a vývoj novočeského verše. (Principes généraux du vers du tchèque moderne et son évolution). Československá vlastiveda III: 376—429. Tudi Kapitoly z české poetiky. II (1948): 9—90.

1934b — Poláková Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury. (La grandeur de la nature de Polák. Essai d'analyse et de rangement historique de la structure poétique). Sborník filologický, X: 1—68. Tudi v Kapitoly z české poetiky. II (1948): 91—176.

1934c — L'art comme fait sémiologique. Actes du huitième Congrès international de Philosophie à Prague 2—7 septembre, 1934. (Praha) 1936. Tudi v Studie z estetiky (Praha: Odeon) 1966: 85—88.

1935 — Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty. (La fonction esthétique, la norme esthétique comme faits sociaux). Sociální problémy (Praha) IV: 89—104, 197—213. Razširjena verzija pod naslovom: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (Fonction, norme et valeur esthétique comme faits sociaux). (Praha: Borový), 1936.

1937 — Dopis Jiřímu Voskovskovi a Janu Werichovi o noetice a semantice švandy. X let Osvobozeného Divadla. (Praha). V Studies in Verbal Art, edited by L. Matejka. Michigan Slavic Contributions no. 4 (Ann Arbor) 1971.

1940a — O jazyce básnickém (Sur la langue poétique). Slovo a slovesnost (Praha) VI: 113—145.

Pomorska, Krystyna: 1968, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. (The Hague—Paris: Mouton).

Posner, Roland: 1969, Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaire's "Les chats". Sprache im Technischen Zeitalter, 29.

Potebnja, Aleksandr: 1894, Lekcii po teorii slovesnosti. (Conférences sur la théorie de l'art verbal).

Riffaterre, Michael: 1966, Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's "Les chats". Yale French Studies XXXVI-XXXVI: 200—242.

Saussure, Ferdinand de: 1906-11, Cours de la linguistique générale, Charles Bally and Albert Sechehaye, eds. Cit. po Course in General Linguistics (New York-Toronto-London: McGraw Hill Paperback), 1966.

Schmid, Wolf: 1973, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojevskis. (München: Wilhelm Fink).

Sklooskij, Viktor

1919 — Iskusstvo kak priëm. (L'art comme procédé). Poëtika. Sbornik po teorii poëtického jazyka. (Petrograd. Cit. po O teorii prozy (Sur la théorie de la prose). (Moscow), 1929.

1921 — Rozanov. (Sankt Peterburg).

1923 — Sentimental'noe putešestvie (Voyage sentimental) (Moscow-Berlin).

Sriedter, Jurij: 1969: Texte der russischen Formalisten. Vol. 1 (München: Wilhelm Fink).

Téze předložené prvnímu sjezdu slovanských filologů v Praze 1929 (Thèses proposées au le Congrès des philologues slavistes à Prague 1929). V U základů pražské jazykovědné školy (Aux sources de l'école linguistique de Prague), izdal Josef Vachek. (Praha: Academia), 1970: 35—65.

Todorov, Tzvetan, izd.: 1963, Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. (Paris: Seuil).

Tynjanov, Jurij: 1924, Problema stixotvornogo jazyka (Le problème de la langue poétique) (Leningrad).

Uspenskij, Boris A.: 1972, Problemy lingvističeskoj tipologii v aspekte različija 'govorjaščego' (adresanta) i 'slušajuščego' (adresata) (Les problèmes de la typologie linguistique sous l'aspect du 'parlant' (l'adresseur) et l'écouter l'adressé). To Honor Roman Jakobson (The Hague—Paris: Mouton) III: 2086—2108.

Vološinov, V. N. (Baxtin, M.): 1930, Marksizem i filosofija jazyka (Le Marxisme et la philosophie du langage (Leningrad). Angl.: Marxism and the Philosophy of Language. (New York—London: Seminar Press), 1972.

Van der Eng, Jan and Mojmir Grygar, izd.: 1973, Structure of Texts and Semiotics of Culture. (Paris—The Hague: Mouton).

Wellek, René: 1969, The Literary Theory and Aesthetics of Prague School, (Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions).

Winner, Irene Portis: 1973, The View of the Aesthetic Function Advanced by Members of the Prague Linguistic Circle and its Modern Followers: Applications to Anthropological Theory. V IXth International Congress of Anthropological nad Ethnological Sciences. World Anthropology. Edited by Sol Tax. (The Hague—Paris: Mouton).

Winner, Thomas G.: 1973a — The Creative Personality as Viewed by the Prague Linguistic Circle: Theories and Implications. V American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Vol. 1: Linguistics and Poetics. Edited by Ladislav Matejka. (Paris—The Hague: Mouton): 361—376.

1973 b — The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle. Poetics (The Hague—Paris: Mouton) 8: 77—96.

Jakobson, Roman (nadalj.).

1930 — O překladi veršů (De la traduction des vers). Plán (Praha): 9—11.

1931 — O ruskom perevodčike poëmy Havlička 'Krešćenie sv. Vladimira' (Du traducteur russe de la poëme de Havlíček 'Le baptême du St. Vladimir). Central'naja Evropa (Praha) IV: 327—337.

1932 a — Musikwissenschaft und Linguistik. Prager Presse (Praha), December 7.

1932 b — O jednom typu literárních historiků (D'un type d'historiciens littéraires). Jarní almanach Kmeny (Praha): 112—117.

1933 — Upadek filmu? (La décadence du film?). Listy pro umění a kritiku I: 15—49. Ponatis v Roman Jakobson, Studies in Verbal Art. Michigan Slavic Contributions No. 4. (Ann Arbor, Michigan): 150—156.

1934—35 — Co je poësie (Qu'est que c'est que la poësie). Volné směry (Praha): 229—239.

1935 a — The Dominant. Neobjavljeno besedilo predavanj o rus. formalni šoli na Masarikovi univerzi v Brnu, spomladi 1935. Prev. Herbert.

Eagle in Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. (Cambridge/M.I.T. Press) 1971: 82—87.

1935 b — Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. Slavische Rundschau. (Praha), VII: 357—374.

1936 — Die Arbeit der sogenannten Prager Schule. Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague, I. Ponatis v Selected Writings II: 547—550.

1937 — Socha v symbolice Puškina (La statue dans la symbolique de Pouchkine). Slovo a slovesnost III: 2—24.

1938 — K popisu Máchova verše (Sur la description du vers de Mácha). Torso a tajemství Máchova díla. (Praha): 207—278.

1952 — Concluding report at the Conference of Anthropologists and Linguists. (July 1952): Chapter 2 of Results of the Conference of Anthropologists and Linguists. Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics. Memoir VIII).

1959 a — On linguistic aspects of translation. On Translation. (Cambridge: Harvard University Press): 232—239.

1959 b — Diskussionsbeitrag. Zeichen und System der Sprache. (Berlin) II: 50—56.

1960 a — Linguistics and Communication Theory. Presented in Symposium on Structure of Language and Its Mathematical Aspects. New York 15. VI. 60. In Proceedings of Symposium in Applied Mathematics. American Mathematical Association. XII: 245—252.

STILISTIKA SKLADENJSKIH POJAVOV

V sintaksi učinkujejo stilno: nekatere pretvorbe iste propozicionalne podstave, razstavljene skladenjske strukture, neobičajni besedni in stavčni redi, pretvarjanje in prenesena raba prvin stavčne fonetike, vrste poročanja o primarnem govornem dogodku, stilistična elipsa in antielipsa, dolžina in simetričnost/nesimetričnost skladenjskih struktur, prvotno nepredviden prenosniški kanal, opis namesto leksikalne enote, variantnost v okviru posameznih modifikacijskih možnosti iste propozicije.

In syntax stylistic effects are achieved through: some transformations of the underlying proposition, discontinued syntactic structures, uncommon word order, transformation and transposition of the elements of the sentence phonetics, kinds of reporting the primary speech event, stylistic ellipsis and anti-ellipsis, length and symmetry/asymmetry of syntactic structures, change of the communication channel originally intended for, periphrase instead of lexical item, variations within the modificational possibilities permitted by the proposition.

Če vzamemo, da se stilističnost tudi v skladnji (sintaksi) uveljavlja na podlagi variantnosti sredstev, ki pomenijo isto, potem je v skladnji stilističnega izredno veliko.

1. Začnimo z naslednjim snopom skladenjskih oblik z isto pomensko podstavo:

- A 1. *Šel sem na sprehod. Bilo je lepo vreme.*
 2. *Šel sem na sprehod, bilo je lepo vreme (... je bilo lepo vreme).*
 3. *Šel sem na sprehod, zakaj bilo je lepo vreme.*
 4. *Šel sem na sprehod, ker je bilo lepo vreme.*
 5. *Šel sem na sprehod zaradi lepega vremena.*
 6. *Moj odhod na sprehod zaradi lepega vremena.*
 7. *Moj odhod na sprehod in lepo vreme.*

Pripomniti moramo, da imajo posamezne variante svoje vezniške podtype; tako npr. var. 3: ... *kajti bilo je lepo vreme*; ... *saj je bilo lepo vreme* in ... *bilo je namreč lepo vreme*. Varianta 4 ima načeloma podtype tipa ... *zato, ker je bilo lepo vreme* in ... *zato ker je bilo lepo vreme*.

V prvih šestih variantah gre za isto pomensko podstavo, le izrazna struktura je v različnih primerih različna. Navsezadnje lahko isto rečemo tudi o varianti 7, čeprav tam vzročnost ni toliko vidna, in v tem je to podobno varianti 1, kjer vzročnost tudi ni neposredno razvidna. — Vprašanje, ki se tu postavlja, je: Ali gre v vseh teh primerih za stilne variante? Ali pa so to enostavno skladenjske variante brez stilnih implikacij?

In če so stilne variante, v katerem smislu?

Poglejmo še nekaj takih snopov:

- B
1. *Domov sem prišel pozno. Pripravil sem si večerjo.*
 2. *Domov sem prišel pozno, pripravil sem si večerjo.*
 3. *Domov sem prišel pozno in si pripravil večerjo.*
 4. *Ko sem pozno prišel domov, sem si pripravil večerjo.*
 5. *Prišedši pozno domov, sem si pripravil večerjo.*
 6. *Po poznem prihodu domov sem si pripravil večerjo.*
 7. *Po poznem prihodu domov moje pripravilo večerje.*
 8. *Moj pozni prihod domov in pripravilo večerje (zase).*
- C
1. *Grem k sosedu. Pomagal mu bom.*
 2. *Grem k sosedu, mu bom pomagal oz. ... pomagal mu bom.*
 3. *Grem k sosedu, da mu bom pomagal.*
 4. *Grem k sosedu pomagat (mu).*
 5. *Grem k sosedu na pomoč.*
 6. *Moja pot/hoja k sosedu na pomoč.*
 7. *Moja pot/hoja k sosedu in (moja) pomoč (njemu).*

Snop pretvorbenih možnosti se suče okrog števila 7. Če ne upoštevamo vezniških variant, imamo le naslednja razmerja:

1. Dve povedi, morda kar soredni.
2. Eno poved, stavka v njej sta povezana brez veznika, drugi stavek pa razodeva večjo ali manjšo naslonitev na prvega s položajem naslonk (bliže št. 1 je zaporedje ... *sosedu, pomagal mu bom*, bliže k podredni varianti pa je ... *k sosedu, mu bom pomagal*).
3. To je podredna pretvorba, še vedno imamo dvostavčno poved.
4. Tu se začenjajo strnitve v enostavčno poved, in sicer najprej z nominalizacijo prvega stavka, nato z nominalizacijo še drugega, medtem ko ostaja razmerje nominaliziranih delov še zmeraj podredno.
5. Prehodna stopnja je lahko pretvorba osebne oblike v neosebno glagolsko (primeri z deležji ali z namenilnikom).
6. Zadnja stopnja je parataktično razmerje nominaliziranih prvotnih stavkov.

Dejansko je vprašanje stilističnih variant še bolj zapleteno, ker včasih, npr. v našem snopu A, sestavine lahko zamenjamo, in dobimo drugačno razmerje:

- D
1. *Bilo je lepo vreme. Šel sem na sprehod.*
 2. *Bilo je lepo vreme, šel sem na sprehod.*
 3. *Bilo je lepo vreme, zato sem šel na sprehod.*

4. *Bilo je (tako) lepo vreme, da sem šel na sprehod.*
5. *Bilo je lepo vreme, zato moj odhod na sprehod.*
6. *Moj odhod na sprehod zaradi lepega vremena.*
7. *Lepo vreme in moj odhod na sprehod.*

Snopa A in D (prim. A 3: *Šel sem na sprehod, zakaj bilo je lepo vreme*, in D 3: *Bilo je lepo vreme, zato sem šel na sprehod*) se zdita različni ubeseditvi propozicije glede na členitev po aktualnosti. Osnovna varianta se zdi D, torej *Bilo je lepo vreme, zato sem šel na sprehod*, nekaka njena inverzija pa je: *Šel sem na sprehod, zakaj bilo je lepo vreme*. (To vendar velja za kontekstno prosto poved.)

Poizkusimo sedaj ugotoviti izhodišče za stilno kvalificiranje posameznih variant danega snopa pretvorbenih možnosti.

A

Osnovna varianta se zdi podredna z veznikom, in sicer z obrnjenim besednim redom, kot ga imamo v snopu mi, torej: *Ker je bilo lepo vreme, sem šel na sprehod*. Priredna varianta z *zakaj* ipd. je bolj neobčevalna, stilno pridvignjena (s *kajti* pa ozko knjižna). Prva, verjetno soredna, varianta (*Šel sem na sprehod. Bilo je lepo vreme.*) je znamenje spontanega, nepripravljenega govorjenja. Varianta z nominaliziranim drugim delom (*Šel sem na sprehod zaradi lepega vremena*) je nekako tehnična, z obema deloma (*Moj odhod na sprehod zaradi lepega vremena*) pa publicistična (telegrafska). Zadnja varianta je taka, da morda komaj govorimo o pomenski istosti s predhodnimi primeri razen s primerom 1 (*Moj odhod na sprehod in lepo vreme — Šel sem na sprehod. Bilo je lepo vreme.*). Prva in zadnja varianta sta torej sorodni, stilno podajata nekako naivno, kopulativno gledanje namesto specializiranega, bolj skrbnega, tj. z opaženo in formalno izraženo vzročnostjo.

B, C

Snop B je toliko različen, da vsebuje varianto z deležijsko konstrukcijo (*Prišedši pozno domov, sem si pripravil večerjo.*); ta je — že evidentirano — neobčevalna, tehnična, ozko knjižna. Končno je snop C, v katerem ima posebno mesto varianta s specializirano oblikoslovno obliko za izražanje namena, namreč z namenilnikom (*Grem k sosedu pomagat*), ki ga imamo lahko za kondenzat namernega odvisnika. V primerih kot *Prišel sem, da bi mi pomagali* taka kondenzacija ni mogoča.

2. Stilno učinkujejo v smislu čustvenosti, ekspresivnosti, primeri, ko dane skladenjske vzorce raznih povedi realiziramo večpovedno; pri tem je vseeno, ali gre za enostavčni ali za večstavčni skladenjski vzorec. Prim. za prvo: *Domov sem prišel. Pozno.*; in za drugo: *Domov sem prišel*

pozno. In si pripravil večerjo. Dejansko učinkuje stilno taka razstavljena poved že, če je druga prvina prvi dodana dostavčno, npr.: *Domov sem prišel, pozno oz. Domov sem prišel, in si pripravil večerjo.* (Drugi primer povprečno pismeni nimajo za zbornu sprejemljivo.)

Verjetno gre za stilistična razmerja tudi med povedmi s členki in tako imenovanimi polnimi povedmi, če imamo členke za nadomestke stavčnih struktur in iz njih nastalih nominalnih fraz. Za primer vzemimo naslednji snop:

- A 1. *Mislim, da je to res.*
 2. a) *Po moji misli je to res.*
 b) *Po mojem je to res.*
 3. *To je menda res.*
- B 1. *Tu smo trije, več nas ni.*
 2. *Tu smo samo trije.*
- C 1. *Knjiga je bila na tem mestu do včeraj, sedaj je ni več.*
 2. *Knjiga je bila še včeraj na tem mestu.*

Zdi se, da so variante s členki nečustvene oz. nepoudarjalne, variante z izpisanimi semantičnimi podstavami pa so zaznamovane.

3. Nadaljnji sklop vprašanj v zvezi s stilistiko skladnje je v stavčnem in besednem redu.

Za podredja velja nasproti ustreznim priredjem formalno razločevalna lastnost, da je vezniški stavek glede na nevezniškega svoboden, (medtem ko tega pri priredju ni), npr.: *Ker je bilo lepo vreme, sem šel na sprehod* proti *Na sprehod sem šel, ker je bilo lepo vreme*, toda samo *Na sprehodu sem bil, zakaj bilo je lepo vreme* (nemogoče: *Zakaj bilo je lepo vreme, na sprehodu sem bil*). — Pri takih podredjih se stilističnost dosega na podlagi inverzije obeh stavkov, prvotno razporejenih po členitvi po aktualnosti. Vzemimo še primer iz Prešerna: *Da ne smem, si ukazala, tvojih rok se dotaknit* (predmetni stavek mora stati za glavnim), če hoče biti stilno nevtralen: *Ukazala si, da se ne smem dotakniti tvojih rok*. V tem smislu je tudi stava spremnega stavka v direktnem govoru ne pred dobresednim navedkom stilistična, npr.: *Kam odhajaš? me je vprašal*. (Nekoliko podrobneje sem stavčna zaporedja obravnaval na drugem mestu, pripomnim naj le, da je tu verjetno še veliko neevidentiranega.)

Pri besednem redu v okviru ene S-strukture (tj. enega prostega stavka) se stilističnost dosega na podlagi spreminjanja stilno nevtralne stave, ki se da formulirati v naslednjih štirih točkah:

1. stavčni členi kot sestavine glagolske fraze (to so osebek, predmet, prislovno določilo, in seveda povedek, kot jedro glagolske fraze) si v stavku sledijo v skladu z zakoni o členitvi po aktualnosti;

2. naslonke imajo v stavčni strukturi stalno mesto: t. i. proklitične, tj. predlogi in vezniki, menda večinoma tudi členki, so neposredno pred frazo, na katero se nanašajo; prosti klitični niz (ali je enklitičen?) pa stoji na drugem mestu elementov primarne stavčne strukture, tj. takoj za osebkom, predmetom, prislovnim določilom ali za prvo naglašeno frazo povedka);

3. svojo trdno zaporednostno strukturo imajo neglagolske fraze;

4. enako imajo trdno zaporednostno strukturo tudi t. i. zbirni klitični niz. S primeri:

1. *Včeraj je deževalo — Deževalo je včeraj.*

2. *Kam greš? me je vprašala — Kam greš? vprašala me je.*

3. *moj ljubi Janez — Janez moj ljubi*

4. *Pravi, da naj bi — Pravi, da bi naj*, kjer imamo zaporedje CV₁M iz stalnega zaporedja CMV₁RP₁P₂P₃V₂N.

V zgornjih primerih smo menjavali zaporedje stalnih sestavin, drugo načelo pa je, da v eno prvino, npr. v nominalno frazo, vdirajo druge prvine, npr. elementi naslonskega niza, npr.: *Kakšne mi darove prinašate* nam. *Kakšne darove mi prinašate*. Za vdor stavka v verbalno frazo prim. že omenjeni primer iz Prešerna, *Da ne smem, si ukazala, tvojih rok se dotaknit*. (Tudi o takih vprašanjih sem obširneje govoril na drugem mestu z željo, da bi evidencial čim več tipov dejanske, ne samo potencialne stilno zaznamovane stave.)

4. Mimogrede naj opozorim še na posebno stilističnost, ki jo v okviru besednega in stavčnega reda daje besedni umetnosti različnih obdobj t. i. *licentia poetica*, v nekaj manjši meri še *licentia rhetorica*. Svojo posebno, dostikrat zabavno, stilistično noto ima seveda tudi *licentia alienorum*, če tak izraz obstaja (ki pa velja sploh za vse jezikovne ravnine), kadar ne izhaja iz nepotrebne nemarnosti in nekultiviranosti.

5. Ali spada v krog skladenjske stilistike tudi problematika v zvezi z različnimi istofunkcionalnimi vezniki (teh ima slovenščina zlasti veliko) in s prav takimi predlogi, npr. *in — pa — ter*, *kajti — zakaj — saj — sicer — namreč*; *k — do* ipd.? Nagibam se k mnenju, da to spada v stilistiko leksike, in sicer tudi v primeru, ko se uporabljajo frazeološki predlogi in vezniki (npr. *jesti s pomočjo vilic — jesti z vilicami*. *Kljub temu da se je učil, le ni vsega znal — Čeprav se je ...*).

6. Običaj je, da se k stilistiki prišteva vse, kar je čustveno obarvanega. Po našem mnenju se skladnje ne tiče t. i. prenesena raba najrazličnejših slovničnih kategorij; to gre v oblikoslovje, ki pa, resda, ni drugega kot nauk o tvorbi dela inventarja za tvorbo skladenjskih sredstev — za primer vzemimo npr. preneseno rabo glagolskih oblik, v bistvu pravzaprav osebnih zaimkov, kot npr.: *Danes smo nekam veselo razpoloženi, ljubi moj možek* (namesto ... *si vešelo razpoložen* ...). Kot skladenjsko stilni nam torej ostanejo še stavčno poudarjanje, zamolk (aposoiepa), ponavljanja različnih vrst, neobičajne členitve besedila s premori (z drugega stališča smo to omenili že zgoraj), stavčna intonacija (prim. *Vstopite, prosim*, z antikadenco namesto s kadenco), do neke mere še register (prim. npr. nizki register pri vrinjenem stavku), na koncu hitrost (prim. hitrejše govorjenje pri vrinjenem stavku, ali različna hitrost glede na različna čustvena stanja govorečega, npr. veselje — žalost).

7. Nadaljnje področje skladenjske stilistike je t. i. preneseni (morda bolje poročani) govor, ki ga v vseh variantah ločim od primarnega govornega dogodka. Osnovne oblike prenesenega govora so tri (ponazorimo si to s prav kratkimi primeri):

I. primarni govorni dogodek:

— *K frizerju bom morala Marjeta.*

— *Le pojdi, Barbara.*

II. preneseni govor:

1. *Barbara je rekla: K frizerju bom morala.*

Marjeta je odgovorila: Le pojdi, Barbara.

2. *Barbara je rekla, da bo morala k frizerju.*

Marjeta ji je odgovorila, (da) naj le gre.

3. *Morala bo k frizerju; Marjeta ji to tudi priporoča.*

V stilnem razmerju so si: 1. premi, 2. odvisni in 3. polpremi govor. Mislim, da je stilno nevtralen odvisni govor, literaren pa je gotovo polpremi; nekako dramatičen (kolikor ni samo citat) je premi govor, medtem ko sta primarni govorni dogodek in odvisni govor nestilni, torej cirkumstancialni varianti.

8. Posebno področje skladenjske stilistike je povezano z elipso. Načelno razločujem stilno nevtralno elipso, npr. *Prišel sem domov in poprašal po materi* namesto *Jaz sem prišel domov in jaz sem poprašal po materi*. (Še nekaj primerov: *Kavo ali čaj?* namesto *Boste pili kavo ali čaj?*. — *Jaz sem jo lepo vprašal, ona pa takoj vpiti*, namesto ... *ona*

pa je začela takoj vpiti; prim. še ... vprašal, ona pa v jok 'planila v jok'.) Zlasti v leposlovnih delih, sicer pa tudi še v vsakdanjem občevalnem jeziku, je znana tudi t. i. antielipsa, vsaj jaz jo imenujem tako; to je pojav, da se skladenjsko predvidena elipsa vendarle ne uresniči, temveč se besedno izpolni celotni skladenjski vzorec. To sredstvo stilizacije je bilo priljubljeno Cankarju, zato je nerad elidiral drugi pomožnik, kakor npr. v stavku *Smejala se je in jokala se je istočasno* namesto običajnega *Smejala in jokala se je istočasno*. Zelo pogosto opazujemo antielipso tudi pri predlogih: *V Ljubljani, v Trstu, v Celovcu — povsod smo ...* Morda je v modernem času to že prava nepotrebna razvada, saj neeliptičnost ne želi izražati kakšne čustvene vrednosti, temveč pogosto nastopa samo zaradi t. i. logične kaprice ali zaradi avtorjevega napačnega jezikovnega nazora.

Kot za nekako ravnotežje temu pa naša stilistična tradicija nikakor ne dopušča elipse tipa *Hoditi po in ob progi*, četudi se oba predloga vezeta z istim sklonom, in čeprav slišimo take elipse tudi v primerih, ko se predloga vezeta raznosklonsko. — Tipična antielipsa je še t. i. pogovorni imenovalnik osebnega zaimka, npr. *Jaz ne vem, kaj mu je*, ali pa čustveni, npr. *Le ti meni povedi, če bi morda še kaj rad*. (Taka neeliptičnost je zunaj okvira pogovornosti in čustvenosti značilna še za govor tistih, ki se slovenščine šele uče, pa imajo v svojem jeziku tu neeliptičnost.) Nasprotno pa imajo eliptičnost nekateri slovanski jeziki, kjer je v slovenščini ni: najtipičnejši primer je npr. ruski *Ivan prišel*: nekaj več eliptičnosti ima celo srbohrvaščina. V slovenščini običajno večinoma le v časopisnih naslovih (*Vlak iztiril*).

9. Skladenjska stilnost se pojavlja tudi zaradi same kvantifikacije; to je znan problem t. i. predolgih ali prekratkih stavkov, pa tudi preobsežnih fraz, zlasti samostalniških. Čeprav sicer velja, da so skladenjske enote lahko neskončno dolge, so v praksi vendar dejansko omejene: dolge povedi učinkujejo stilno zaradi težjega dekodiranja, v bistvu torej zaradi bolj zapletene preglednosti oz. sploh zaradi nepreglednosti. Nasprotno kratke povedi naslovnika mučijo zaradi svoje nasekanosti; praktično neznosno je npr. brati same enostavčne povedi v kakem strokovnem članku.

10. Skladenjsko stilno učinkujejo tudi primeri, ko je stavčna struktura izrazito nesimetrična ali pa če je v njej vidna zelo očitna simetrija ali sploh kakšen drug lik. Prava spaka je npr. obsežna osebkova skupina stavka nasproti zelo kratki povedkovi, kot npr. v povedi *Vsi ti naši po drugi svetovni vojni rojeni in vsega dobrega sili otroci // so bili naš*

ponos. Za skladijsko simetrijo, ki učinkuje stilno, je značilna npr. Prešernova pesem Pevcu (ki pa je stilno zelo opazna tudi v drugem, npr. v glasovju in stavčni intonaciji). V tej pesmi se vsaka kitica (izjema je zadnja) začne z dopolnjevalnim vprašanjem, ki pa ni resnično, temveč t. i. retorično nikalno, dodatno s tem pa učinkuje še somerno naraščanje in upadanje količine stavčnih struktur:

1. *Kdo zna noč temno razjasniti, ki tare duha!*
2. *Kdo ve kragulja odgnati, ki kljuje srce, od zore do mraka, od mraka do dne!*
3. *Kdo uči izbrisati iz spomina nekdanje dni, brezup prihodnjih oduzet spred oči, praznoti ubežati, ki zdanje mori!*
4. *Kako bit hočeš poet in ti pretežko je v prsih nositi al pekel al nebo!*
5. *Stanu se svojega spomni, trpi brez miru!*

V tretji kitici so še druge figure simetrije (nedoločniške fraze na raznih mestih).

Od tipičnih skladijskih figur, ki se navadno obravnavajo v stilistiki, naj opozorim samo na dve zelo izraziti, tj. na velikodelne vezalne priredne zveze, najsi bodo polindetične ali asidentične; za zadnje je znan primer iz Župančiča:

Tam krožijo sonca in merijo čas, / večno mirna, / brezobzirna / noč in dan teko preko nas.
Mi pa pod njimi se bijemo, vijemo, / sijemo, gasnemo, / škodimo, hasnemo, / v kupe medu in otrova si lijemo, / prostor vesoljni z željami prepletamo, / večnost v trenutek begoten ugnemo, / z duhom za zadnjimi zvezdami grabimo, / grozo izzivamo, v dušo jo vabimo, / vriskamo, jočemo — / hočemo, hočemo.

11. Ne nazadnje naj omenim skladijsko stilističnost na podlagi prenosnika (kanala), tj. na podlagi tega, ali je besedilo namenjeno za tiho branje ali za govorjenje. Tu je cel kup pojavov, ki so dobri v enem in slabi v drugem primeru. — Ponazoritve menda niso potrebne.

12. Morda spada v stilistiko skladnje tudi pojav, ko se namesto eno- ali večbesednega poimenovanja uporablja njegova perifraza, npr. namesto *kompas* 'tisto, kar kaže nebeške strani'. Stilno nevtralni sta obe možnosti le, ko imata enako pogostnost pojavljanja, pogosto npr. v terminologiji (prim. *pomivalni stroj* proti, eventualno, *pomivalnik* ali *žvečilni gumi* proti *žvečilni*). — Tu smo se pravzaprav dotaknili že razmerja med skladnjo in besedotvorjem: potencialno stilno razmerje je med govorno večbesedno podstavo in enobesedno tvorjenko, npr. *majhna miza* — *mizica*, *zdravnik za živino* — *živinozdravnik*, *višji oficir* — *nadoficir*.

13. Evidentiram naj še stilnost na podlagi različnega skladijskega naklona, npr. izražanje velelosti na različne načine (*Povej!* — *Boš povedal!* — *Bi ti povedal.* — *Povedati!*). Podobno imamo variantnost in

torej stilnost tudi v zvezi z nikalno-nenikalno modifikacijo propozicije (*Ne greš domov? — Greš domov?*) oz. ko gre za vpliv nikalnice na elemente stavčne strukture: *Očeta ni doma — Oče ni doma; Tega jaz nisem rekel — To jaz nisem rekel; Zapravil ni le denarja / denar, ampak tudi hišo, ipd.*

14. Končno naj omenim še skladenjsko stilnost na podlagi hierarhizacijske modifikacije prepozicije: gre, kot znano, za razmerje med tvorno in trpno obliko stavka (*Vlada je določila nove cene — Nove cene so bile določene od vlade*), za izpodrivanje konkretnega vršilca dejanja s splošnim (*To boste napravili jutri — To se bo delalo jutri*) in druga sredstva (*To stvar poznam — Ta stvar mi je znana. — Avto že popravljajo. — Avto je že v popravilu.*), kar vse je v slovenskem slovnično-stilističnem izročilu obravnavano s stališča stilističnosti, čeprav je na to treba verjetno bolj gledati s stališča členitve po aktualnosti.

Tako smo pri kraju tega neizčrpnega tematičnega pregleda stilistično relevantnih skladenjskih kategorij. Zavedam se, da tu skoraj sploh ni zajeta npr. nadpovedna skladenjska problematika, tj. skladenjska stilistika besedila. Morda so zunaj naše pozornosti sploh ostala še kaka področja, ki bi morala biti predmet stilistike skladnje.

Kaj lahko rečemo za konec?

Stilistika skladenjskih kategorij slovenskega jezika obstaja samo v bolj ali manj izoliranih ugotovitvah nekaterih dejstev, v glavnem v ustrezni slovnični literaturi, deloma pa tudi v stilistični. Za stilistiko drugih ravnin slovenskega knjižnega jezika (npr. glasoslovne, oblikoslovne, besedotvorne) lahko rečemo, da imamo precej popolno inventarizacijo pojavov in precej podrobno in popolno analizo stilističnih učinkovanj. Že za abstraktne slovnične kategorije, kot so npr. spol, sklon, število, naklon, ipd., imamo le precej popoln inventar enot, nimamo pa še popolnoma določenih stilističnih učinkovanj. V stilistiki skladenjskih pojavov skušamo problematiko šele evidentirati, sistemska rešitev teh vprašanj pa še čaka na svojega delavca: ta se ne bo smel ustrašiti ne abstraktnih težavnosti te naloge ne enoličnega in velikanskega truda, ki ga prinaša s sabo vsaka monografska obdelava, če teži po zajetju in sistemiziranju celotne problematike.

РЕЗЮМЕ

Синтаксически-стилистически действуют:

1. некоторые трансформационные возможности в рамках парадигмы с одной семантической основой (к ним я отношу напр. сноп 2 высказываний (S.S) в сопоставлении, с сочиненным высказыванием (S + S), с подчиненным высказыванием (S/S), с первым S + именная фраза вместо второго S, с именными фразами в подчиненном соотношении вместо обоих S, с именными фразами в сочиненном соотношении);

2. расчлененные синтаксические структуры всех типов, т. е. S, S + S, S/S, S — S;

3. изменение стилически нейтрального словопорядка и порядка предложений, а именно: а) единиц, построенных по правилам актуального членения; б) по правилам о конструкции отдельных фраз и фразовых соединений; в) по правилам о порядке единиц энклитического ряда и г) места этого энклитического ряда в структуре сочинения или высказывания; д) из рамок нормального выходят и особенности т. н. поэтической свободы и свободы тех, которые все еще учатся языку, напр. детей или иностранцев (не только в словопорядке);

4. преобразование и переносное употребление элементов фонетики предложения, напр. особые экспрессивные формы интонации; выделения, регистр и т. п.;

5. разные способы передачи сообщения о первичном речевом событии, т. е. прямая, косвенная и несобственно-прямая речь;

6. т. н. стилистический эллипс и антиэллипс (у последнего вместо выставления какого-нибудь элемента «перед скобки» этот элемент повторяется перед каждым однородным составным элементом, напр. v Ljubljano, v Trst, v Gorico в. v Ljubljano, Trst in Gorico);

7. длина синтаксических структур (т. н. сверхдлинные или очень короткие, а и слишком короткие); непропорциональность однородных составных элементов, напр. S-структуры, или подчеркнутая пропорциональность и т. п.;

8. транспорт текста по ином каналу связи, чем это было задумано в процессе возникновения текста;

9. описание вместо лексической единицы;

10. выбор различных членов в отдельных категориях для выражения модификационных определений пропозициональной основы.

IZHODIŠČA PREŠERNOVEGA SONETIZMA

Prešernov sonetizem je imel svoja izhodišča verjetno tudi v A. W. Schlegla teoriji soneta, ki se je v svojih glavnih postavkah opirala na Petrarkove sonete. Toda petrarkistični topos je romantik Prešeren aktiviral na svoj poseben način, in sicer tako, da je vanj vnašal opazne vsebinske in oblikovne inverzije, ki so se mestoma stopnjevale do pravega antipetrarkizma. To kaže že pazljivejša analiza prvega Prešernovega sonetnega cikla *Ljubeznjeni sonetje* iz leta 1830.

Prešeren's sonnet-writing has its starting points probably also in A. W. Schlegel's theory of the sonnet, which in its principal points relies on Petrarch's sonnets. But the Petrarchian topos was activated by Prešeren, the romantic, in his own special way: by bringing into it noticeable substantial and formal inversions which in places culminate in genuine anti-Petrarchism. This is made evident already by a careful analysis of Prešeren's first sonnet cycle — *Ljubeznjeni sonetje* from the year 1830.

Z *Ljubeznjenimi soneti* iz druge polovice leta 1830 je Prešeren uvedel v svoje pesništvo opazno novost, *sonetno obliko*, ki ji je odtlej posvečal največ oblikovalnih moči, tako da je postala temeljna, programska oblika njegove lirike, pa ne samo lirike. Vsega je napisal 66 sonetov, od teh 46 slovenskih in 20 nemških, v Poezijah jih je objavil 42 in jih vkompiliral v sam vrh svoje lirike. Preden preidemo k vsebinski obravnavi njegovih prvih sonetnih primerov, je potrebno najti izhodiščno orientacijo v problem Prešernovega sonetizma sploh. S tem na prvi pogled samo formalnim problemom je v resnici povezana cela vrsta bistvenih lastnosti njegovega pesništva.

Zunanji pobud za tako načrtno in širokopotezno izbiro sonetne oblike je bilo lahko več, vendar je glavno pobudo treba iskati v vplivu schleglovske romantike. Brata Schlegla sta svojo teorijo jezikovnega kultiviranja poezije pa tudi iz nje izhajajočo teorijo pesniškega artizma in navsezadnje tudi teorijo univerzalizma v praktičnem delu programa pogostoma obračala prav k italijanskemu renesančnemu sonetu. V njem sta, posebno še ob Petrarku, odkrivala zgled in šolo visoke umetniške zmogljivosti. A. W. Schlegel je sonet predstavil sploh za prvo in glavno obliko »visoke romantične lirike«. ¹ Opozoril je na celo vrsto njegovih posebnih prednosti: na velike evfonične možnosti; na bravurozen ustroj rim, ki se lahko mojstrsko vežejo z vsebinskim ustrojem in razporedom kitic; na posebno arhitektoniko delov, ki so kljub vsem medsebojnim »konjunkci-

¹ A. W. Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*, Kritische Schriften und Briefe IV, Stuttgart 1965, s. 194.

jam in disjunkcijam« povezani v zaključeno celoto; na svojevrstno zgoščenost celote, ki od vsakega posameznega mesta pesmi zahteva polno vsebino; in končno na »univerzalnost zvrsti«, češ da sonet s svojim ustrojem sega čez meje lirike in nosi v sebi tudi sestavine sosednjih zvrsti, vse od epigrama do drame; skratka, sonet je po njegovem oblika, ki zahteva »najvišjo umetniško popolnost« in ob njej se »pokaže virtuoza«. Matija Čop je dela bratov Schleglov dobro poznal in iz njegovega ocenjevanja Prešernovih pesmi v Ilirskem listu leta 1833 je razvidno, kako pomembno vrednost je med južnimi oblikami pripisoval prav sonetu in uveljavitvi te oblike v slovenski književnosti. Čeprav so Čopove formulacije prilagojene nerazvitemu literarnemu okolju — tako da se začenjajo z najbolj osnovnimi pojasnili, zakaj Prešeren ne nadaljuje Vodnikovega »poskakujočega metra«, in se iztekajo v informacijo o novih oblikah — ne morejo niti v vsebini niti v izražanju prikriti odmevov Schleglove šole. O sonetu razpravlja najprej in največ. Označuje ga za »eno najlepših« južnoevropskih pesniških oblik. To je tudi oblika, ki je priljubljena »mnogim največjim novejšim pesnikom od trinajstega stoletja naprej«, na primer Danteju, Petraraku, Tassu, Lope de Vegi, Camõesu, Shakespearu, Miltonu in drugim. Pri Nemcih sta sonet uvedla Opitz in Flemming, obnovila pa sta ga Bürger in A. W. Schlegel. Med slovanskimi sonetisti omenja iz hrvatske dubrovniške književnosti Dinka Ranjina (1536—1607), iz poljske renesanse Jana Kochanowskega (1530—1548) in Sepa Mikolaja Szarzyńskiego (1550—1581), od sodobnikov pa navaja Adama Mickiewicza in Jana Kollárja. Poleg splošno priznane vrednosti in uglednosti, ki jo zavzema sonet v razvitih literaturah, tudi slovanskih, Čop uvodoma omenja še dva posebna razloga, ki to obliko priporočata: prvega odkriva v okoliščinah, da Slovenci sploh nimajo svoje »prave nacionalne metrične oblike«, kot jo imajo npr. Srbi (deseterec), in bi zato toliko lažje sprejemali v svoje pesništvo najlepše in »splošno priznane južnoevropske oblike«; drugi razlog pa najde v spoznanju, da je slovenski jezik že po svoji naravi tem oblikam bolj primeren kot npr. nemščina ali angleščina, ki sta to lahko storili le mukoma.²

Schleglovska in z njo vred tudi širša evropska romantična ideja sonetizma se je na slovenskih tleh povezala z nacionalno idejo. Izza Prešernovega naravnost fanatičnega artizma in sonetizma, ki je bil njegovo glavno preizkusno področje, je delovala narodno uveljavitvena misel, naravnana k dokazovanju slovenske jezikovne enakopravnosti in jezikovne avtonomnosti, in sicer na najvišji kulturni ravni. Dodatna

² *Illyrisches Blatt*, 16. II. 1833, s. 27.

okolščina, da je napisal tako vidno količino nemških sonetov, pove isto, samo z druge strani. Z njimi je opozarjal nase ne le nemške bralce, temveč tudi nemški del kranjske literature in njen znatno manj zmožni, izrazito provincialni sonetizem (npr. Josef Hilscher, 1804—1837).

Toda tako daljnosežna odločitev za sonet ni mogla biti samo posledica zunanjih literarnih in zgodovinskih okoliščin. Morala je ustrezati tudi nekim notranjim, čisto osebnim lastnostim pesnikove narave. Teoretiki soneta že od nekdaj ugotavljajo, da to ni oblika, ki bi bila primerna spontanemu lirizmu, se pravi izrazito neposrednemu beležnju čustev in občutij. Wolfgang Kayser piše o sonetu tole: »Ne dopušča tekočega ritma, niti preproste pevnosti niti strastnega izliva. Zahteva gradnjo, in sicer celovito gradnjo ritmičnega sestava, ki mora v sklepni vrstici najti svoj konec; zato zahteva zavesten, discipliniran govor.«³ Taka ali podobna določila je imel sonet tudi v obdobju romantike, ne le pri Nemcih, temveč prav tako na primer pri Wordsworthu in Keatsu ali pri slovenskih romantikih. To seveda ne velja samo za ritem, ampak tudi za gradnjo povednih enot, ki so v sonetu strogo členjene in v bistvu hipotaktične, postavljene v razvidna logična razmerja, ki se iztekajo v svoj sklep. Tako so teoretiki soneta odkrivali: zaporedje »na-peva« (Aufgesang) in »od-peva« (Abgesang) v kvartetih, ki naj bi jim sledil »iz-pev« (Schlussausklang) v tercetih; v taki razporeditvi povednega gradiva se je dala najti celo posebna vrsta intelektualne epigramatike s poanto na koncu; drugi so v kvartetih odkrivali ekspozicijo (antiteza) in v tercetih razrešitveni sklep. Toda naj bi veljalo eno ali drugo ali oboje, ostaja dejstvo, da je klasični sonet predstavljal obliko, ki je zahtevala skrajno premišljeno izdelavo, in da je bil šele znotraj take, natanko nadzirane in vrsti pravil podrejene gradnje giblivi prostor za osebne variantne možnosti. Najbrž je treba do neke mere verjeti tudi Kayserjevi tezi, da so vsi dosedanja poskusi »osvajanja sonetne oblike s tekočim ritmom« ostali brezuspešni in da je »afiniteta soneta do grajenega ritma in do miselno obvladanega govora nerazrušljiva.«⁴ In Prešernove osebne afinitete do te oblike si skoraj ni mogoče razlagati drugače, kot da gre za tip miselnega pesnika, ki mu je Avgust Žigon nadel še bolj ustrezno oznako »lirik iz distance«. In če bi poskušali poseči k psihološki razlagi pojava, bi v ustroju pesnikove osebnosti lahko našli celo vrsto lastnosti, ki kažejo težnjo k strogemu motrenju, nadziranju in obvladovanju notranjih doživljajskih napetosti.

³ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1956, s. 262.

⁴ N. d., s. 262.

Z razmišljanji o zunanjih in notranjih pobudah, ki so Prešerna navajale k sonetizmu, pa problem naše izhodiščne orientacije ni izčrpan. Nobena podrobnejša raziskava njegovih sonetov ne bo mogla mimo vsaj dveh temeljiteje izdelanih teorij o ustroju soneta, teorij, ki so mogle prispeti do Prešerna. Na eno izmed njiju, in sicer na starejšo in prvotnejšo je opozoril Joka Žigon leta 1963. To je italijanska poetika, ki jo je napisal profesor retorike *Giambattista Bisso* in je izšla pod naslovom *Introduzione alla volgar poesia* prvič leta 1749, zatem pa v več ponatisih, izdajo iz leta 1818 je imel Čop v svoji knjižnici.⁵ Naslednja, najmanj toliko pomembna je mogla biti teorija soneta, kot jo je izdelal *August Wilhelm Schlegel* v svojih predavanjih iz let 1802 in 1803 *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Predavanja o leposlovju in umetnosti).⁶ Težko bi bilo najti primernejši model za testiranje Prešernovih sonetov, kot je Schleglova teorija, domišljena na podlagi Petrarkovih sonetov, ki jih je štel za zgledne, namenjena pa sodobni pesniški produkciji. Njegova obsežna in do podrobnih »matematičnih subtilnosti« segajoča razpravljanja bi se dala na kratko povzeti v naslednje teze.

1. Rima, ki stihe veže in ločuje, ima v sonetu možnost, da ta svoj »dvojni učinek« razvije do najvišje popolnosti. V kvartetih, kjer se rime lahko vrstijo v zaporednem (ABAB / ABAB) ali oklepajočem sestavu (ABBA / ABBA), je treba dati prednost slednjemu, ker v njem dobivajo združevalni učinki premoč nad ločevalnimi. V tercetih je postavljanje rim svobodnejše. Kot je temeljno število 2 v kvartetih število združevalnih moči, tako je v tercetih temeljno število 3 znamenje ločevalnih teženj. Tu je razporeditev rim, dveh ali pa treh, lahko različna in mora biti v skladu z upesnjenim predmetom. Najbolj rahla in nežna oblika tercete

⁵ Joka Žigon, *Iz Prešernove pesniške šole*, Naši razgledi 6. apr. 1963, s. 140. Žigonove ugotovitve opozarjajo, da so različni priročniki in slovnice, ki jih je dotlej literarna zgodovina navajala kot možne vire Prešernove informiranosti o pravilih italijanskega soneta, znatno manj pomembni kot Bisso. Avtorji teh priročnikov in slovnice, ki jih najdemo omenjene kot vir Prešernovega sonetizma in njegove metrike ter poetike, so: J. J. Dilschneider, G. S. Grotefend, K. W. Heyse, V. Lange, G. Biagioli, F. A. Gotthold, in K. L. Fernow. Slednja dva je imel Prešeren v svoji knjižnici (*W. Lange, Entwurf einer Fundamental-Metrik*, Halle-Berlin, 1820; *F. A. Gotthold, Anfangsgründe der griech., rom. und deutsch. Verskunst*, Königsberg 1820). Celo *Ludwig Fernow*, čigar italijanska slovnica *Italianische Sprachlehre* (1804, 2. izd. 1815) je od vseh naštetih priročnikov veljala za glavni vir Prešernove teorije soneta in sonetnega venca, se je pokazala kot povzetek iz natančnejšega Bissa, ki sonet obravnava na 35 straneh. V to smer bi bile potrebne še podrobnejše raziskave. Pritegniti bi morale še delo *A. L. Muratorija, Della perfetta poesia italiana* (1706), ki ga je Čop prav tako imel v svoji knjižnici, pa tudi antologijo italijanske poezije *Rime scelte di migliori poeti* (1821).

⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II*. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe IV*, Stuttgart 1965, s. 184—194.

je v tercinskem zaporedju CDC / DCD, ker v vsaki terceti ostaja samo ena rima »brez odgovora«. Kljub temu pa zaradi kitične zareze ne prevladuje združevalno, se pravi parno razmerje in v ospredju ostaja nerimana vrstica. Še mnogo močnejše je neparno, ločevalno načelo v sestavu CDE / CDE, kjer ni nobena rima neposredno ponovljena in se kitici rimata samo navzven, ne pa navznoter. Tej obliki daje Schlegel prednost, označuje jo za strožjo in večjo. Možne pa so še drugačne različice. Če se npr. vežeta 1. in 6. verz, gre za rezko obliko tercetnega ustroja. Mojster bo seveda izbiral variante glede na tematiko in lahko da bo tudi prva oblika dobila prednost pred drugimi. (Pri Prešernu se je to pozneje res zgodilo.)

Ker so navedena razmerja med rimami že dovolj zahtevna, ne kaže pozornosti obračati še drugim, npr. na menjavanje ženskih rim z moškimi. Prednost imajo in najbolj popolne so ženske rime, pri katerih enakoglasje poudarjenih zlogov polagoma izzzveni v naslednjih nepoudarjenih zlogih. Pri moških rimah, ki jih Italijani utemeljeno imenujejo odlomljene rime (»rima tronca«), trpi muzikalnost. Trizložne rime pa se nagibajo k igrivosti in imajo močan učinek v šaljivem pesništvu.

2. Pri izbiri verza daje Schlegel popolno prednost italijanskemu enajstercu, ki se v nasprotju s prepolovljenim aleksandrincem »vselej lomi neenako« in vendar svoje »enotnosti« ne izgubi. Enjambement šteje za »nemuzikalno svobodo«.

3. Sonetna rima in verz pa nista edina nosilca združevalnih in razdvajalnih moči. Tako kot v obliki mora sonet tudi v vsebini »družiti simetrijo z antitezo«. Simetrija obstaja najprej med obema kvartetama in nato še med obema tercetama, glavna antiteza pa obstaja med obema polovicama soneta, kvartetno in tercetno. In oboje se pomnoži spet v prvi polovici, kjer je pri razporeditvi ABBA druga polovica kvartete vedno obrnjena prva polovica (AB / BA). Sicer pa Schlegel tudi za sonetna notranja razmerja sprejema splošno kitično kompozicijsko načelo lirike, ki uči, da »je prvi del kitice vznemirjajoč, drugi pomirjujoč«, in po katerem naj bi konec spoznali ravno po »razrešitvi disonantnega«. Sonet torej ni nič drugega, kot »kitica kitic, je kitica par excellence«, v kateri so združene »vse glavne konjunkcije in disjunkcije« besedila. Podrobnejši zaris teh napetosti in pomirjanj daje naslednjo vsebinsko krivuljo: vznemirjenje v prvi polovici soneta je blago in vedno pomešano s pomirjanjem; težje gmote obojega so v drugem, tercetnem delu; v kvartetnem delu ne ostaja nobena rima brez odgovora, od tretje vrstice naprej je že vse odgovor na vprašanje prvih dveh vrstic ali kvečjemu blago ponov-

ljeno vprašanje; prva terceta pa s tremi, neposredno sledečimi si različnimi rimami vzbudi veliko napetost in ta se nato v drugi terceti postopoma razrešuje; tako zadnja terceta praviloma v sebi zbere celoto, prejšnja pa je najčeseje priprava tega mogočnega, odločilnega konca. Naposled se Schleglov vsebinski lok pokaže kot razmerje med kvartetno ekspozicijo (enakovrstnih ali protislovnih členov) in tercetnim razpletom v konec.

Iz teh lastnosti Schlegel logično izpelje še naslednjo, ko ugotavlja, da je za sonet značilno »vezano omejevanje«, z drugimi besedami, zgoščena polnost in skrajna »skoncentriranost« izražanja. Zato mora biti v sonetu vsako mesto vsebinsko polno in »vsak trenutek prazničen in dragocen«. Pomenska polnost in pregnantnost izražanja pa že sami po sebi priključata globokoumnost. Napačno je prepričanje, da sta globokoumnost in duhovitost nujno v nasprotju z globokim čutenjem. Obstaja lahko tudi sonet čistih umskih antitez in vendar diha v resničnem občutju. Velikokrat se izteka v sklepno sentenco (npr. Petrarkov XC.). Velika (umska) resnica in preprosta podoba se lahko duhovito prepletata.

4. Iz vsega tega sledi zvrstna opredelitev: »Lahko je spoznati, da s tako trdnimi razmerji in tako določeno členitvijo sonet prehaja iz območja nihajočega občutja v območje izrazitega mišljenja.« Gre za pesnitev, kjer vlada duh nad svojimi lastnimi, polnimi občutji. Gre za pesnitev, kjer lirično prehaja v »trdno oblikovanje s pomočjo kontrakcije«. Ali pa: »V sonetu je vsak nedoločen lirični ton presekan, sonet je vase obrnjena, popolna in organsko artikulirana oblika. Zato stoji na prehodu od liričnega k didaktičnemu«, tudi epigramskemu. Po drugi strani pa lahko v njem ugotavljamo obris dramatskega zaporedja: ekspozicija — razvoj — katastrofa. Obstajajo celo burleskni soneti s sestavinami komedije. Sonet je torej izrazito univerzalna pesniška zvrst.

5. Iz nadaljnjega konteksta se da razbrati, da je A. W. Schlegel sonetizem uvrščal med tiste pomembne pojave, s katerimi se je Petrarka kot eden izmed treh velikih »utemeljiteljev romantične umetnosti« kljub svoji vezanosti na klasično antiko v pesniški zgradbi osamosvojil od nje, kot sta se vsak po svoje osamosvojila tudi druga dva, Dante in Boccaccio. Schlegel zraven poudarja, da so sicer vsi trije uporabljali snovi iz stare mitologije, vendar tako, da so jih »s pomeni in rabo docela premodelirali«.⁷

Schleglov teoretski model nam lahko služi za primerjalno ozadje, ob katerem postanejo enake ali pa tudi drugačne lastnosti Prešernovih

⁷ N. d., s. 210.

sonetov mnogo bolj razvidne in določljive, kot so bile doslej. Tu in tam bomo to teoretsko zaledje uporabili, vsestranska analiza pa bi zahtevala posebno razpravo.

Ljubeznjeni sonetje, ki so izšli v KČ II, 1831 in KČ III, 1832, predstavljajo začetke Prešernovega sonetizma.⁸

Vseh pet besedil je upesnjenih na ljubezensko témo. In vsa so zapisana v prvoosebni pripovedi, tako da nosijo izrazito znamenje osebne ljubezenske izpovedi, ki je tokrat pustila za sabo epsko posrednost in se osamosvojila v lirsko zvrst. Erotično doživljanje, kot se kaže iz teh pesmi, ima v sebi samo del tiste vsebine, ki jo poznamo ali si jo ponavadi predstavljamo pod pojmom Prešernova ljubezen. Josip Vidmar je ta del pesnikove ljubezni ujel v poenostavljeno oznako: »Vse to je še ljubavni preludij in igra, pri kateri je občudovanja vredna predvsem poetova točna vednost in zavest o tem, kakšno težo ima nemir v njegovem srcu. Izražata se v osnovnem tonu sonetov, ki je popolnoma nepatetičen in skoraj hladen. Toda z njimi se je Prešeren dokončno priznal k liriki, predvsem k erotični.«⁹

Prvi sonet *Očetov naših imetnitne dela*, ki uvaja Prešernove pesmi v KČ II, je izrazito programski sonet, v katerem se jasno odpoveduje epiki in se odloča za osebnoizpovedno ljubezensko liriko.

Ta odločitev je kljub pozitivnemu navajanju cele vrste slovenskih zgodovinskih tém, primernih za »homersko« obravnavo, imela opozicijski pomen. Junaška zgodovinska epika je bila namreč že od Devovih programskih pesmi, naslovljenih na Kranjske modrice (Pisanice 1780), in od Vodnikovih ter Zoisovih prizadevanj naprej visoki vzor slovenske literature, čeprav vedno znova neuspešen in neuresničen. Bilo je več razlogov, da se je epski okus v Prešernovem času le še stopnjeval, čeprav je laže našel prevajalca kot pravega epika. Tudi Kopitarjev literarni nazor, ki ga je po izidu KČ I dajal vse bolj čutiti kranjskim rojakom, je bil pod močnim vplivom srbske in hrvaške junaške epike, že kar »razvajen« od nje, kot je zapisal Čop, in mu je bil Prešernov Povodni mož ob njej neznaten in nepomemben. Zgodovinska epika je bila bolj pri srcu tudi tistim, ki so od pesništva pričakovali velikih vzgojnih zgledov, in ti so bili v večini. Prešernova odločitev za osebno in zraven še ljubezensko

⁸ Štirje so izšli, vsak pod svojim naslovom *Sonet* v KČ II, eden pa pod naslovom *Strah* in podnaslovom *Sonet* v KČ III. Ob pripravah za izdajo Poezij se je Prešeren najprej odločil za njihov skupni naslov *Ljubeznjeni sonetje*, nato pa ta naslov še v rokopisu prečrtal, tako da so izšli brez posebnega napisa na čelu petega razdelka *Sonetje*.

⁹ Josip Vidmar, *Dr. France Prešeren*. Eseg. Ljubljana 1954, s. 11–12.

liriko je bila izjemna in je tokrat v dokončni, programski obliki potrdila že njegovo prejšnjo pesniško prakso, začeto v javnosti s pesmijo Dekelcam leta 1827.

Tip ljubezni, ki jo napoveduje in ki ji na široko odpira vrata v svojo poezijo, ima nekaj že iz zgodnejših pesmi znanih sestavin, vendar dobiva zdaj nove lastnosti. Motiv neuresničenega ljubezenskega pričakovanja sicer ostaja, toda temeljni odziv nanj ni več humorno norčevanje niti jezljivo razočaranje, kot smo ju vajeni od prej, ampak nekaj bistveno drugega: čaščenje ljubljene ženske, lepe »neusmiljene device«. Glavni motiv ni brez organske zveze z osrednjo motiviko prejšnjega pesnjenja, toda premakne se v območje nove, tokrat petrarkistično naravnane strukture. Vsebinski tloris novega ljubezenskega doživljanja, ki je naznačen že v uvodnem sonetu, zaobsega tri temeljne točke petrarkistične erotike: ženska čiste in vzvišene lepote — temeljni odnos do nje je čaščenje in oboževanje — toda njegova ljubezen ostaja neuslišana in nesrečna, vedno znova nagnjena od upa v strah, brezup in trpljenje. Tudi izrazje kaže k znanim slogovnim sredstvom petrarkistične lirike (npr. »z oči nebeških vržena puščica«; strune, ki pojejo »čast in lepoto« izvoljenke in pesnikove »ljubezni nesreče«). Naposled sodi sem še sonetna oblika sama, ki je že v prvem primeru zgrajena po pravilih, kakršna je iz Petrarkovih sonetov abstrahirala A. W. Schlegel: ženske rime enajstercev so razporejene v najbolj zgleden sestav ABBA / ABBA / CDE / CDE; kvarteti sta v simetričnem razmerju (enakovrednih, naštevalnih) členov in terceti prav tako, med obema deloma pa obstaja antiteza (zgodovinska epika: ljubezenska lirika); težišče sklepa je postavljeno v končni stih zadnje tercete.

In vendar že v uvodnem, izrazito literarnem sonetu obstajajo znamenja, ki obetajo, da sprejemanje petrarkizma ne bo statično. Prehod od veličastnih homerskih tém k osebni ljubezenski témi (»Preslabe peti boje vam sloveče / pojo Kranjic lepoto moje strune«) je opravljen z lahkotno in igrivo kretnjo, ki jo je Ivan Grafenauer utemeljeno vezal še z anakreontiko.¹⁰ Poleg tega Prešeren svojega pesniškega čaščenja ne obljublja eni sami izbranki in njenim »očem nebeškim«, ampak kranjskim ženskim lepotam v množini. To je že kretnja ljubezenskega svobodnjaštva, ki v hipu zniža petrarkistični visoki in usodni ton in ga odpira čisto nasprotnemu tonu.

Če si Ljubeznjene sonete ogledamo skozi zorni kot te dinamične dvojnosti in ne le skozi enosmerni petrarkizem, nam povedo nekaj več, kot so nam povedali doslej.

¹⁰ Ivan Grafenauer, *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva I*, Ljubljana 1909, st. 84.

Drugi sonet *Vrh sonca sije soncov cela čéda*, ki je bil še pred izidom v KČ II objavljen v IB 12. 3. 1831, bi lahko imenovali sonet čaščenja. Celotno besedilo služi opevanju dekletove lepote in njenega visokega prvenstva med vrstnicami. Petrarkizem je tokrat najbolj očiten v kozmičnem okrasju, ki ne ostaja samo pri posameznih prisposodobah (ljubljska dekleta so *zvezde*, ona je *sonce*). Pesnikovo metaforično »gledanje enega predmeta skozi drug predmet« se razraste v bogato in dinamično kozmično alegorijo: zemlja ponoči, ko je od sonca zapuščena, z veseljem gleda zvezde na nebu; toda že ob jutranji zarji se spet preda soncu, da je vsa izgubljena v njegovi ljubezni in več ne vidi zvezd. To kvartetno podobo v tercetah razreši v neposredno izpoved, bolje, jo prenese v osebno ljubezensko zgodbo: ob siloviti moči svoje izbranke postaja slep za vabljive lepote drugih deklet. Toda tudi tu prehaja iz neposrednega v krasilno sporočanje in v sam sklep pesmi postavlja divinizirano povzdignjen »mil' obraz srca kraljice«, podobo, ki se je še razločno drži odtis verske rabe, čeprav je že do kraja erotizirana.

Zgradba soneta je tokrat precej drugačna kot v prejšnjem primeru in se oddaljuje od Schleglovega modela. Ton povzdignjenega čaščenja »neusmiljene device« ni nikjer pretrgan in kljub nenadnemu ljubljanskemu anekdotizmu na začetku tercetnega dela v resnici ne kaže vidnejšega sestopa. Tej enovitosti ustreza novost, da razmerje med kvartetnim in tercetnim delom tokrat ni antitetično, temveč popolnoma simetrično, je razmerje med podobo in neposrednejšim sporočilom, je razmerje dveh enakih vsebin v različnem besedju. Tudi razpored rim v tercetah (CDD / CEE) nenavadno močno poudarja parne oziroma združevalne odnose in je s tem svojim ustrojem v vsej skupini izjemen. Rahla antiteza ali vsaj sosedstvo nasprotnih povednih členov je prenesena v razmerje med kvartetama in v razmerje med tercetama. Docela pa se je Prešeren držal pravila, da je zadnja terceta koncentrirana vsebina celote z vrhom v poslednjem stihu pesmi.

Sonet je eden najbolj petrarkističnih in literarna zgodovina ob njem opozarja tudi na čisto neposredne metaforične zveze s Petrarkovim 218. sonetom (v katerem Lavra s svojo lepoto zatemnjuje lepoto vseh drugih žena tako, kot ugaša sonce zvezde) in s podobnim 29. sonetom italijanskega baročnega lirika Giambattista Guarinija (1538–1612).¹¹ Notranje razdalje do petrarkizma tu skoraj ni. Z njim tekmuje tudi v jezikovni kulturi, ki glede na slovenske razmere naravnost preseneča s svojo uglajenostjo in izbranostjo. Vse kaže, da so bile prav sem obrnjene glavne

¹¹ Anton Slodnjak, *France Prešeren, Poezije*, Ljubljana 1958, s. 213, 214. Tu omenja tudi odmeve Ovida. Prim. *Prešernovo življenje* s. 56–58.

ambicije Prešernovega zgodnjega sonetizma, še posebej pa tega soneta. Zato tudi prevladuje ton dvorljivosti nad tonom ljubezenske vdanosti in trpljenja. Izrazni dekor seveda ni brez zveze s poznim barokom oziroma rokokojem, ki ga poznamo iz avtorjeve zgodnejše lirike. To stilno sovpadanje je razumljivo, saj je evropska tradicija petrarkizma na poseben način in močno oživela prav v baroku in se prenesla tudi še v romantiko.

Tretji sonet *Tak kakor hrepeni oko čolnarja* bi mogli označiti kot sonet hrepenenja. Tu dobi ljubezen nov in globlji vsebinski poudarek, čeprav zavzema kvarteti literarno kapriciozna, iz antične mitologije povzeta pripoved o čolnarju, ki se ob hudi uri s svojim zadnjim upanjem obrača na zvezdi Kastorja in Poluksa, ker imata moč, da uženeta viharje. V tercetah prenese misel o odrešilnih zvezdah na njene oči. To je prvi Prešernov sonet, v katerem daje ljubezni možnost, da raste čez meje erotike in začenja dobivati novo, vseobvladujočo, totalno življenjsko funkcijo. Nastavek k temu bi lahko zasledili že v *Zvezdogledih*, toda tam ga je še prekrilo anakreontsko oblikovanje.¹² Petrarkizem, ki je sam temeljil na erotiki kot osebni življenjski pogubljenosti ali odrešitvi in je s to svojo disonanco zlahka našel pot do romantizma, je Prešernu olajšal možnost, da je v erotiki uzrl resničen ali spričo močnega osebnega skepticizma vsaj upesnjenja vreden svet ublažitve in ukinitve življenjskih disonanc. Tudi Janko Kos meni, da se je tokrat pesnikov »erotični doživljaj trdno ugnezdil v okviru širšega življenjskega nazora in je postalo jasno, da mu v njem pripada zares smiselno, moralno in socialno upravičeno mesto.«¹³ Vse to pa postavlja ljubezensko vsebino tretjega soneta seveda v zvezo z bivanjsko vsebino Slovesa od mladosti. Most med njima lahko najdemo tudi v izrazu. Tokrat namreč Prešernovo izražanje ne kaže tako močno nazaj k anakreontiki kot v prvem sonetu niti toliko nazaj k rokokoju kot v drugem sonetu, temveč v resnejša območja Slovesa od mladosti. Usodna »jeza sreče«, ki se pojavlja v sklepni terceti in s katero utemeljuje svoje hrepenenje po osrečujočem pogledu, je neposreden besedni in miselni podaljšek »sovražne sreče« iz Slovesa. In glagolsko določilo »vihari jeza sreče« ne more prikriti pomenske in izrazne zveze s tamkajšnjo sintagmo »viharjev jeze«. Nastaja vtis, da je izhodiščno metaforično plast tretjega ljubezenskega soneta treba iskati prav v podobah viharja, kot so ubesedene v resnobni pesmi slovesa in

¹² Anton Slodnjak že v *Zvezdogledih* odkriva petrarkistične sestavine (*Prešernovo življenje*, s. 31).

¹³ Janko Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 92.

deloma tudi v lahkotnejših Zvezdogledih. Ta izhodiščni metaforični impulz je zajel celoten sonet, celo njegov na prvi pogled najbolj drugačen, mitologizirajoči del z zgodbo o čolnarju, Eolu in Dioskurih. Tretji sonet je torej prvi in edini iz obravnavane skupine, ki ima opaznejšo zvezo z globljo Prešernovo bivanjsko poezijo in najbrž ni po naključju vkomponiran v sredino cikla. Vendar pa s to razlago ne smemo predaleč, zakaj petrarkistični literarni kliše je preveč razviden, da bi izpovedne formulacije, ki so že po svojem slovstvenem poreklu in žanru nujno patetične, mogli poenačiti s pesnikovo osebno psihološko resničnostjo. Petrarkistični topos, ki daje okvir celoti, je Prešeren najmočneje izrabil v kultu ženskih oči, katerih pogled naj bi bil metonimija in simbol usode hkrati.

Sonet je kot prejšnji zgrajen na simetriji kvartetnega in tercetnega dela, le da je simetrija tokrat, kljub nemirnejši vsebini ali prav zaradi nje, še strožja. Zaznamovana je celo z zrcalno enakimi besednimi začetki kitic na obeh straneh sonetnih delov (*Tak — zakaj / tak — zakaj*). Hkrati z izostritvijo simetrije v zgradbi sonetne celote pa se izostrijo antiteze znotraj njenih delov, med obema kvartetama in med obema tercetama (vihar — razjasnitev). Značilno je tudi, da je Prešeren tokrat za tercetno rimanje izbral ločevalno, ne parno strukturo (CDE / CDE), čeprav je vsebinske zaključke kvartet in tercet obrnil k upanju v ljubezenski mir in srečo. V skladu z najbolj napeto vsebino je tudi evfonična slika verznihi koncev bolj vznemirjena kot v prejšnjem sonetu dekorativnega dvorjenja (prej v kvartetah: *eda-ena-ena-eda-eda-ena-ena-eda*; zdaj: *arja-uri-uri-arja-arja-uri-uri-arja*). Fonostilemi so tokrat materialno in ekspresivno bolj dinamični in raznovrstni, kar v tem primeru označuje tudi globlje semantične razsežnosti besedila.

Četrty sonet *Dve sestri videle so zmoti vdane* je edini od te skupine izšel v KČ III, in sicer pod naslovom *Strah*, tako da ga glede na glavno smer ljubezenske tematike lahko imenujemo sonet strahu.

Novost, ki jo prinaša na vsebinsko črto, potekajočo od ljubezenskega dvorjenja v hrepenenje in upanje, ni majhna, saj to črto upogne močno navzdol, v negotovost, dvom in strah. Opazne so tudi spremembe v slogu in ustroju soneta. V ospredje se pomakne življenjska konkretnost, biografski anekdotizem zavzame prvi plan in vse, kar v pesmi je, je utemeljeno v dveh omenjenih konkretnih pesnikovih doživljajih: najprej, v kvartetah, je to neko nenadno srečanje z dvema ljubljanskima lepoticama, o katerih zvemo podrobnost, da je ena od njiju »visoka žena«, druga pa »dekle nizko« (v KČ III »devica majhine postave«); v tercetah

pa na to navezuje neko prejšnje, podobno in zraven zapleteno srečanje z dvema ženskama, z »Venero« in njenim otrokom »Amorjem« hkrati, ki pa sta mu prizadejala tako ljubezensko rano, da se strašljiv spomin nanju polašča tudi njegovega pogleda na novo srečanje.¹⁴ Razmerje med kvartetama in tercetama je novo in obrnjeno: v kvartetno ospredje stopi nenadoma pripoved o nekem osebnem doživetju in šele v tercetah sledi prisposoba o Veneri in Amorju, ki pa je samo deloma prisposoba za isti osebi, dekor se torej pomakne v ozadje; poleg tega temelji simetrija med obema sonetnima deloma samo še na psihološki analogiji, med zarodkom nekega pravkaršnjega doživljanja in nekim bolj celovitim nekdanjim doživetjem; zato sta terceti v podrejenem položaju, saj sta samo vzročna utemeljitev prvega dela, psihološki komentar sedanjega strahu. Prvi znaki razpadanja sonetne simetrije so opazni tudi v pojavljanju enjambe-menta na dveh zelo vidnih mestih (v 1.—2. in v 7.—8. stihu), tako da prihaja do precej občutnega nepokrivanja ritmičnih in sintaktičnih verznihi lokov, kar ustvarja »nemuzikalno svobodo«, če pojav označimo s pojmom iz Schleglove poetike.

Skratka, vsebinske in oblikovne tendence kažejo nekatere znake oddaljevanja od petrarkizma. Sicer tudi Petrarkove pesmi Lavri poznajo položaje prigradništva ali biografskega anekdotizma, vendar so dogodki in stvari pri njem ponavadi odprti različnim nadpomenom in konkretne besede nekonkretni emblematičnosti, tako da je literarna znanost pri svojih razlagah vedno znova prestopala iz biografizma v svet zapletenih simbolov in od stvarnosti v mit.¹⁵ V Prešernovem sonetu imajo emblemi (Venera, Amor, Cupido) postransko in klišejsko funkcijo, nad celoto začena prevladovati ubesedenje konkretnih doživljanjev in doživetij ter psihološka introspekcija, razmišljanje o njihovih realnih, čisto nemitičnih zvezah. Pogoji za izstop iz petrarkizma so s tem že dani. In hkrati z njimi tudi pogoji za novo, bolj osebno metaforiko, ki jo morda lahko začutimo v primeri o zeleni trumi lovcev in obstreljeni srni. Zanimivo je, da si je v tem mejnem položaju Prešeren za terceti izbral tisto nenavadno kombinacijo rim, ki jo je Schlegel štel za najbolj rezko (CDE / EDC).

¹⁴ Literarna zgodovina pozna več življenjepisnih razlag tega soneta. *Anton Slodnjak* npr. meni, da je pesem povzročilo Prešernovo srečanje z Julijino materjo (r. 1787) in Julijo (r. 30. maja 1816). Razlago opira na vest Ane Jelovškove, da je bila Julija »majhna in drobne postave, vsa drugačna kakor njena mati, ki je bila lepa in stasita žena«, sestro pa da »sta bili pač samo po Evi« (*SBL*, VIII, s. 532). Avgust Žigon pa je menil, da je bila Venera Julijina mati, Amor pa njena sestra, gospa Lavrinova (*Letnica 1833 v Prešernovih poezijah*, ČZN III, 1909, s. 140).

¹⁵ *Frano Čale, Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971, s. 34—42, 47.

Peti sonet *Kupído! ti in tvoja lepa starka* je sonet jeze. V skupino obravnavanih sonetov vnaša vsebinski hiat, nenaden odstop od prejšnjih položajev dvorjenja, čaščenja, hrepenenja in tudi strahu, ki so kljub medsebojnim razdaljam imeli še skupno, petrarkistično naravnano izhodišče. S petim sonetom Prešeren v hipu podre vse iluzionistično in plato-nično dvorjenje in z radikalnim korakom izstopi iz petrarkizma. Iz novega položaja se mu pesniško čaščenje zazdi nesmiselno početje, tlaka »brez plačila«. Od tod napravi kretnjo za čisto novo pot, ki naj bi bila zunaj napornega ljubezenskega ideala in idealov sploh, za pot brezbriznega realizma, ki zna uživati dobrote dostopnega življenjskega povprečja, pa naj bo to denar, vino ali veseljaško družbovanje. Skratka, svoj pogled obrača od ljubezenskega iluzionizma k nekakšni iztreznjeni anakreontiki zrelega človeka, ki se je zavedel, kot pravi v prvi objavljeni varianti, da mu »že trideseto leto prede Parka« in da je življenje nekaj, kar teče v svoj konec in česar ne gre tratiti z brezizglednim pesniškim kajenjem ljubezenske hvale. Toda ta odločitev ni čisto preprosta ali enoumna. Povedana je v indikativu, torej v obliki, ki izraža resnično stanje, vendar je ta indikativnost tako močno poudarjena (»bom ... bom ... bom ...«) in hkrati odmaknjena v bodočnost, da njena gotovost postaja negotova in v indikativno obliko vnaša vsebinsko ravno nasprotno sestavino, tako da iz nje dela gramatično figuro. Odločitev za navadno, brezskrbno in brezsmiselno življenje je povedana napol z objestnim humorjem, napol jezno, v obeh primerih pa glede na ljubezensko nesrečo uporno in kljubovalno. In prav na tem mestu, kjer se spet razkriva Prešernovo ravnanje v kriznem položaju, se literarnozgodovinske razlage cikla na moč razhajajo. Najbolj optimistična je Slodnjakova, ki o piscu Ljubeznjenih sonetov meni, da je »prekipeval od duševnega zdravja« in je zato sonet o Kupidu »en sam mladostni objestni domislek, izražen z iskrečim se humorjem«. ¹⁶ Avgust Žigon je vsebino soneta primerjal s Faustovim položajem (»Es möcht' kein Hund so länger leben«). V humorju in veselju je odkrival bolj povrhnjo plast soneta in za tem »zdravjem« našel žalost in jezo, tako da se je naposled odločil za zanimivo paradokšno označevanje: »jezni humor«. ¹⁷ Kos bere v besedilu »motiv ljubezenske resignacije v napol humorni obliki« oziroma »humor, porojen iz zadrege«. ¹⁸ Martinoviću pa se »dobrodušni humor« pokaže samo v prvi kvarteti, medtem ko se mu jedro soneta odpira kot pesnikovo spoznanje »absolutne nemoči« sredi človeku

¹⁶ A. Slodnjak, *Prešernovo življenje*, s. 55–56.

¹⁷ A. Žigon, *Letnica 1833 v Prešernovih poezijah*, ČZN III, 1906.

¹⁸ J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 92, 93.

tudi v ljubezni sovražnega sveta. S tega položaja sledi avtorjevim eksistencialnim kretnjam od »jedke ironije« do »revolte«.¹⁹

Toda naj se odločamo za eno ali drugo možnost, dejstvo teksta je, da je sklepno doživetje ljubezenskega cikla obrnjeno v čisto drugo smer kot njegov uvod in da je zaključni peti sonet popolna antiteza prejšnjim, zlasti prvim trem, medtem ko bi bil četrti lahko tudi delni prehod. Tako postavlja petrarkizmu nasproti izrazit antipetrarkizem. Ta prihaja na dan celo v eksplicitni, že kar programski formulaciji:

*ne bom pel vajne hvale brez plačila
do konca dni, ko siromak Petrarka.*

Sklepni sonet je torej skrajno nasprotje uvodnemu, programskemu sonetu. Seveda je tudi idejni svet prvotnega petrarkizma zgrajen na kontrastih, toda Prešernov kontrast je take narave, da ne sodi več tja.

Spremenila se je tudi zgradba soneta, ki ni podobna nobeni prejšnji zgradbi. Stroga vsebinska meja med kvartetama in tercetama je padla, jezna odpoved pesnikove službe dekletu se požene preko obeh kvartet še v prvo terceto in jo zavzame skoraj do kraja, tako da antiteza brezskrbnega uživanja nastopi šele v zadnji terceti, v samem sonetnem sklepu. Notranje sonetno ravnotežje je s tem očitno podrt in ostaja brezhibno le še z zunanje, čisto formalne strani. Zunanja urejenost se celo okrepi, saj ravno v teh tercetah izbere Prešeren tisto kombinacijo rim, ki jo je Schlegel štel za najbolj uglašeno in mило (CDC / DCD), češ da je v njej združevalno oz. parno načelo najbolj ohranjeno.

Premiki pa so se zgodili tudi v jeziku. Opazni so odstopi od petrarkistično visoke in galantne retorike, predvsem v uporabljanju pogovorne, ne več izbrane in vse prej kot dvorljive frazeologije (npr. »ne bóta dalje me za nos vodila« ali »sit sem ... vajne tlake«; in v prvo obj. varianti: »de vajno čast bi trobil brez prevdarka« ali »mošnica polna, vina polna kupca«), ki sodi med izrazite antipetrarkizme. Gre za izrazje, ki je kolikor se le dá daleč od Petrarkove gospodskosti.

Če poskušamo povzeti navedena opažanja, ne moremo mimo ugotovitve, da Ljubeznjeni sonetje kažejo že razmeroma širok razpon in tudi že izrazit ustroj Prešernovega ljubezenskega doživljanja. To doživljanje zajema celo vrsto faz, od začetnega dvorjenja mimo zavzetega čaščenja do visokega hrepenenja in upanja, od tod pa strmo navzdol v dvom in strah, in nazadnje k drastičnemu izstopu iz ujetosti v ljubezensko pričakovanje in trpljenje. Potek in ustroj ljubezenske »zgodbe« se v svojih

¹⁹ Juraj Martinović, *Apsurd i harmonija*, 1973, s. 199—200.

glavnih obrisih že približuje ustroju doživljanja, kakršno se je razločneje in globlje razkrilo ob bivanjski tematiki Slovesa od mladosti. Bistveni razloček je v sklepu, ki je tu lahkotnejši, čeprav ne brez odtenkov resignacije, in najde svojo ključovalno točko še v nekoliko anakreontsko obarvani radoživosti. V temeljnem razmerju in zaporedju upa, strahu ter resignacije pa lahko najdemo tudi že osnovne obrise njegove bodoče in osrednje, ob Juliji upesnjevane erotike. Ljubeznjene sonete torej lahko imenujemo z metaforo »ljubavni preludij in igra«, vendar samo v primeru, če imamo v mislih preludij take vrste, ki bi imel v sebi že organski strukturni zarodek celote, in literarno igro tiste vrste, pri kateri pesnik dana pravila igre sprejema in sprevrača hkrati.

To zadnje se je v Ljubeznjenih sonetih dogajalo s petrarkizmom. Prešeren je za svojo prvo serijo ljubezensko izpovednih pesmi izbral petrarkistični vsebinski in oblikovni model, ki mu je ustrezal iz več razlogov.²⁰ Petrarka je bil pesnik prehodne, krizne dobe, razprt med razkrajajočimi se normami srednjeveške in še neutrjenimi normami renesančne miselnosti. Njegov elegični individualizem in njegova notranja razklanost med realnim in idealnim, kar še posebej velja za ljubezensko témo, so bile lastnosti, ki so lahko našle stik s »posebnostmi romantičnega občutja sveta«.²¹ Zato ni naključje, da je Schleglova teorija romantizma v svoje središče sprejela petrarkistični sonetizem in se z njim osamosvajala od antike, osamosvajala seveda samo do neke mere. Petrarkizem je bil primeren tudi Prešernu ob vstopu v svet romantične lirike, ustrezal mu je tematsko in oblikovno, saj je dajal nove in razmeroma velike možnosti njegovi že dotlej osrednji témi neuresničenega ljubezenskega pričakovanja, zraven pa prav tako njegovim artističnim ambicijam. Poleg tega je bil petrarkizem močno povezan z barokom in baročnim artizmom, tako da je bil Prešernov prehod od poznobaročnega oziroma rokokojskega ljubezenskega pesništva (npr. Dekelcam, Lažnivi pratikarji) vanj naraven in lahak. Bil mu je nekakšen most od rokokoja v romantiko, saj je v sebi spajal obe, sicer precej oddaljeni razvojni fazi, odpiral pa tudi tradicijo ljubezenskega pesništva nazaj v renesanso in preko nje v antiko.

Toda zelo značilno in pomembno je, da Prešeren tudi petrarkističnega toposa, kot vseh prejšnjih, ni sprejemal trpno in togo. Oklenil se ga je sicer bolj kot kateregakoli prejšnjega literarnega klišeja in se z njim mestoma, vsaj v 3. sonetu, že kar poenačil. Vendar pa je pri tem počel dvoje: naglo je menjaval različne petrarkistične pozicije, saj je v vsakem

²⁰ V seznamu Prešernove osebne knjižnice najdemo tudi delo *Rime del Petrarca*, izdajo iz leta 1822 (*A. Žigon, Zapuščinski akt Prešernov*, Kranj 1904, s. 30).

²¹ *Frano Čale, Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971, s. 6.

sonetu odbral drugo; hkrati pa je vanje vnašal tuje in nasprotno sestavine (predvsem v 4. sonetu), dokler ni z drastično kretnjo sploh izstopil iz danega toposa in prešel v položaj izrazitega antipetrarkizma. Torej je tudi pretrarkistični model sprejel svobodno in tvorno, z odprto možnostjo njegove inverzije in radikalne prekvalifikacije.

Za razumevanje Ljubeznjenih sonetov so literarna dejstva, ki jih Prešeren ni jemal naivno, pomembna in nam povedo najmanj toliko kot psihološka, morda celo več, kajti ljubezenska téma mu je bila v tem času, kot vse kaže, skorajda bolj literarna kot usodno življenjska téma, čeprav je postopoma postajala tudi to. Zato so biografske razlage ob tem ciklu tako raznovrstne in pesnim samim tuje. France Kidrič je na primer pesnikovo ljubljansko ljubezensko obdobje od 1828 do 1832 imenoval »časi iskanja« ali pa kar »metuljčkarsto dobo«, ker je ugotovil, da je »izza jeseni 1828 Prešeren zaporedoma, včasih morda tudi istodobno, opazno dvoril več dekletom, a vsaj dve, če ne tri med njimi so bile gostilničarske hčerke«, od katerih po Dolenčevi Zaliki našteva še Krištofbirtovo Reziko, Rotarjevo Jerico in Metkino Maričko. Istočasno, poleti 1829 pa »se je začel zanimati tudi za »nekakšno gospodično iz Gradca« ... Snojevo sva-kinjo Khlunovo«, poleg vsega tega pa da je leta 1832 iz Celovca ženi slikarja Langusa »sporočil rokoljub, medtem ko njenega moža v pismu še omenil ni«. ²² Toda s tem širokim izborom Kidrič pri sonetih še ni bil čisto zadovoljen in se je naposled odločil, da so morali nastati pod vplivom »neke petnajstletne ali šestnajstletne ljubljanske rože iz boljših krogov«. Anton Slodnjak se je odločil drugače, in sicer za misel, da imajo soneti svoje »življenjsko jedro v čustvu, ki je vezalo Prešerna med 1829. in 1831. letom z graško gospodično Khlunovo«, kar je bil domneval že Avgust Žigon. Z njeno »meščansko gosposkostjo« utemeljuje Slodnjak spremembo v pesnikovem pojmovanju ljubezni in tudi odločitev za sonetno obliko po Petrarkovem zgledu in zgledu drugih velikih sonetistov. ²³ Seveda pa bi bilo biografske podatke o ljubezni med Prešernom in Marijo Kajetano Khlunovo, kot jih je rekonstruiral Slodnjak, težko uskladiti z onimi v sonetih, saj je bila vloga »neusmiljenega« partnerja menda mnogo bolj na Prešernovi kot na Marijini strani. Pri tej zmedi je skoraj razumljiv dvom Janka Kosa, ki je krenil v svojo smer in o sonetih začel razmišljati, ali ni »morda ta ali oni sploh brez konkretnega objekta, tako rekoč samo abstraktna podoba, potrebna vznemirjeni pesniški domišljiji«. ²⁴ Na nevarnosti, ki jih prinaša s seboj literarnozgodovin-

²² F. Kidrič, *Prešeren 1800—1838*, Ljubljana 1938, s. CXXXII—CXXXIII.

²³ SBL, VIII, s. 531.

²⁴ J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 89, 90.

sko biografiziranje pesništva, izražajočega se v »kolektivni topiki« opozarja novejša literarna veda dokaj prepričljivo.²⁵

²⁵ Gérard Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, Figures I, Paris 1966, s. 162.

РЕЗЮМЕ

Сонетизм Прешерна по всей вероятности исходит и из теории сонета А. В. Шлегеля; ее основные положения базировались на сонетном творчестве Петрарки. Но петраркский тоpos романтик Прешерн активировал особым способом — а именно: включением значительных содержательных и формальных инверсий, которые местами достигли уровень настоящего антипетраркизма. Это показывает уже ближайшее рассмотрение первого цикла Прешерна, его «Любовных сонетов» из 1830-го года.

Структура этого цикла откроется перед нами особой наглядностью тогда, когда мы рассматриваем, каким способом происходит в нем столкновение воспринятого петраркистического клише с спонтанно возникшей оппозицией к этому клише. Таким образом уже рассмотрение первого лирического цикла дает возможность наблюдать процесс освобождения от исторического стиля и переход к личному стилю. Его романтическое и универсалистическое активизирование исторических поэтических топов было индивидуальное и неэпигонское явление, явление, богатое таких элементов, которые означали переквалификацию данного исторического в новую систему выражения. Этот процесс освобождения Прешерна и соиздания личного стиля протекал в сфере эротической тематики значительно медленнее чем в сфере экзистенциальной тематики. По этой причине в «Любовных сонетах» чаще встречаются признаки исторических стилей чем напр. в элегии «Прощание с молодостью» (1829) или в цикле «Сонеты несчастья» (1832).

SUBJEKTIVNE IN OBJEKTIVNE OSNOVE CANKARJEVE SATIRE*

V pismu pesniku Otonu Župančiču je Ivan Cankar izjavil, da ima »silno razvito humoristično žilico«, v enem od svojih satiričnih spisov pa zapisal, da je satirik živa dialektična posledica družbe, v kateri se je nakopičilo veliko hudega. V okviru daljše razprave o njegovi satiri (izide drugje) sta obe misli motivirali tudi tale osnutek o subjektivnih in objektivnih osnovah njegove satire.

In a letter to the poet Oton Župančič, Ivan Cankar states that he has "a greatly developed humorous vein", whereas in one of his satirical writings he says that a satirist is a living dialectical consequence entailed by a society in which a lot of bad troubles has accumulated. Within the framework of a longer essay about Cankar's satire (forthcoming in another journal) these two thoughts have motivated also the present attempt to define the subjective and objective foundations of his satire.

Preden končamo razgled po Cankarjevi satirični prozi, pogledjmo še nekaj subjektivnih in objektivnih vzrokov ali osnov, ki so Cankarja motivirali, da je pisal satirično. Res so se ti vzroki in nagibi deloma razkrili že v tematski analizi satiričnih besedil, vendar se njihova vsebina znatno poglobi in zjasni, če poznamo tudi Cankarjeve eksplicitne podatke o njih in še zapise znancev, ki govorijo o lastnostih Cankarjeve osebnosti. Pogled na subjektivne in objektivne nosilce jeze, iz katere je vrela Cankarjeva satira, je toliko bolj nujen in tudi upravičen, ker je Cankar v obrambi svojega umetništva večkrat zapisal, da satira združuje in izraža umetnikove osebne lastnosti in pojave okolja in je zato stvaren dokument človekove osebne in družbene biti.

Spomnimo se, da je Cankar že v pismih prvega dunajskega leta navajal pojave, ki so izzivali satirično pisanje, kasneje pa večkrat in sproti razlagal motive svoje jeze, vse tja do znanega pripisa v podarjeno knjigo *Zgodbe iz doline šentflorjanske* in do intervjuja z Izidorjem Cankarjem leta 1911. Da imajo ta opozorila dokumentarično vrednost, se prepričamo, brž ko jih soočimo z idejno vsebinskimi plastmi njegovih satiričnih spisov. Njegovi pisemski podatki o sebi in pojavih pa se pogosto ujemajo tudi z opombami in opozorili poklicnih znancev, kadar ti označujejo Cankarjeve duhovne in moralne lastnosti ali pa slovenske družbene pojave.

* Tole besedilo je del razprave o Cankarjevi satiri. V njej učinkuje manj fragmentarno in bolj povezano, zlasti odstavek o »objektivnih osnovah«.

a) *Subjektivne osnove*. Po sporočilu Lojza Kraigherja je Cankar med znanci veljal za dovtipnega, drznega, »duhovito porogljivega« gimnazijca in člana dunajskega Literarnega kluba.¹ Konec leta 1897 ga je Fran Govekar priporočil uredniku Mladosti Dušanu Plavšiču kot »jako duhovitega« pisatelja.² Kraigher in Govekar posredno tudi sporočata, da je med mladimi pisatelji zmagoval kot »naiven«, a brezobziren, močan umetniški značaj, ki je preziral preračunljivost in vsakovrstno zvijačnost. Tiste, ki so ga vabili za kakšen kritični zapis, je opozarjal, da vse pove naravnost in da o slovstvenih delih piše javno le tedaj, kadar sme pisati »zelo odkritosrčno«, saj ne sovraži ničesar bolj, kot »dostojno frazo«.³ O dovtipnosti in duhoviti porogljivosti govore tudi njegovi posebni poudarki na nekaterih besedah; z njimi je v pismih označeval izpraznjenost navidez zvišenih pojmov in fraz (»ognjišče«, »inteligenca«, »umotvor«, »rešitelji domovine«).⁴ Lastna pisma in znanci ga predstavljajo torej kot duhovitega fanta, ki je znal nesmisel osmešiti kot tisti nagajivi dovtipnež, ki je jezikovno pomankljivo izobraženo učiteljico v prvi šoli zbodel z ironijo »Jedna jédelj-pomaranča in jedna jédelj-pomaranča sta dve jédelj-pomaranči«⁵ in tedaj morda prvič javno preizkusil moč, s katero je besedo zlahka preuredil tako, da je razkrila zmaličenost in smešnost napačnega hotenja in ravnanja.

Mladi Cankar je dobro poznal svojo nadarjenost za neprijeten, zbadljiv humor. Nekoč jo je kar preveč odkrito izdal Otonu Župančiču z besedami: »A jaz imam na svojo srečo tako silno razvito humoristično in zabavljivo žilico, da me sili na smeh vsak pretresljivi vzklík. Kaj misliš, ali je to pomanjkanje ‚blagih občutkov‘? — Jaz upam...«⁶ Govekar ga je pozival, naj omili svoj »cepec« in poskuša »povedati največje grobosti z najelegantnejšo fineso«, kot jih pove Herman Bahr.⁷ Ker pa so mu bila lepotila v obnašanju tuja, »cepca« ni omilil. Zabaval se je nad nezmotljivostjo filozofov, norčeval se je iz svojih literarnih načrtov in se prešerno veselil ob njih (pred očmi mu migljajo »razne postave z dolgimi nosovi in kratkimi hlačami«) ter pikro označeval svoje bohemsko samoljubje

¹ Alojz Kraigher, *Ivan Cankar*, Študije o njegovem delu in življenju, spomini nanj, Ljubljana 1954, str. 10, 48.

² Fran Govekar, pismo Dušanu Plavšiču, 20. nov. 1897; Ivan Cankar, ZD XXVII, str. 380, Ljubljana 1971.

³ Ivan Cankar, pismo Franu Govekarju, zač. febr. 1897; ZD XXVI. — Isti, pismo Antonu Aškercu, 14. aprila 1900, 11. maja 1900, ZD XXVI.

⁴ Ivan Cankar, pismo bratu Karlu, 11. nov. 1896, ZD XXVI.

⁵ Ivan Cankar, *Moje življenje*, Ljubljana 1914.

⁶ Ivan Cankar, pismo Otonu Župančiču, 21. avg. 1898, ZD XXVIII.

⁷ Fran Govekar, pismo Ivanu Cankarju, febr.—marec 1897, PIC I, str. 187.

(»ker se preveč ljubim, da bi se jezil sam nase, jezim se na druge in oblajam vsakogar, na kogar naletim«).

Od kod ta »silno razvita humoristična in zbadljiva žilica«, ki mu ni dala prizanašati ne sebi ne drugim? Kako je nastal duh in značaj, ki na uglajene ni delal »najboljšega vtisa«⁸ in so ga imeli skoraj za asocialnega?

Lojz Kraigher je za duhovitost, porogljivost, napadalnost, za značaj brez blagih občutkov⁹ iskal kali v Cankarjevem fiziološkem in telesnem ustroju in v njegovem odnosu do ženske.¹⁰ Iz sporočila Karla Cankarja, da je Ivan »posteljo močil«,¹¹ je sklepal, da je »živčna napaka« Cankarja že v družinskem okolju oblikovala v ostroumnika in prepirljivca. Bratje in sestre naj bi mu vcepljali občutek manjvrednosti, njihovo izzivanje pa je zavračal z naraščajočo duhovno ostrino. Kraigher je za živčno bolezen upošteval sicer tudi Cankarjevo lastno motivacijo, namreč revščino »na klancu«, vendar je njegovo jedko duhovitost imel predvsem za posledico bolezni v občutljivem, samozavestnem jazu. Njegov sklep se zato glasi: »telesna šibkost je rodila moč duha«,¹²

Biopsihološka razlaga Cankarjevega humorja pa nas ne more zadovoljiti. Neubranost duha in telesa ne more razložiti niti njegove ostroumnosti niti humoristične žile, tega velikega pogoja njegove umetniške satire. Nenavadna duhovitost tudi ni mogla pognati iz sorazmerno neprijaznega odnosa do ženske, kot ga izražajo besede »gnus« in »opolzla glista« v novelah devetdesetih let.¹³ Kajti ko je napisal te zadirčne izraze, je napisal tudi vrsto ljubezenskih pisem, kjer je žensko poveliceval.¹⁴ Skratka, njegovega le izjemoma veselega, največkrat pa jedkega humorja, ki ga srečujemo v vseh letih njegovega pisanja, nista mogla zaroditi še manj pa vzdrževati niti živčna bolezen niti ljubezenski gnus. Dolgoletna in raznovrstna satirična tematika že sama po sebi govori o drugačnih osnovah tega humorja. Opozarja namreč za Cankarjevo izjemno občutljivost za stvari umetnosti in na prav takšno, če ne še večjo občutljivost za človekov osebnostni, socialni in narodni etos. Potrjuje pa tudi njegovo elementarno, »prirojeno« zmožnost za humor.

Kot izrazit umetniško duhovni tip je Cankar že v gimnaziji, še bolj pa v pismih prvih dunajski let s čustveno naloženimi besedami zaničeval

⁸ Viktor Bežek, pismo Antonu Aškercu, 7. julija 1895, ZD XXVI, str. 285.

⁹ Kot pod 8.

¹⁰ Kot pod 1.

¹¹ Karl Cankar, Stric Simen, SR 1948.

¹² Kot pod 1, str. 199.

¹³ Ivan Cankar, *V salonu gospe Tratnikove*, 1898. — Isti, *Julija*.

¹⁴ Ivan Cankar, pisma Ani Lušinovi, ZD XXVII.

brežživljenjsko literaturo. Kaj forma in artizem, kaj vsa tehnika, ko pa zabrisuje naravni pogled na življenje in ko pisec človeka ne zna umetniško vosebiti. Zaničeval je brezkrvne epigone in jih z jezo odganjal od literature, ko pa »se priklatijo v celih tropah, kjer vidijo, da bi se lahko bleščali nekaj časa v ceneni svetlobi«. ¹⁵ Iz literature je metal tudi »filištejsko natančnost«, kajti umetnost prenese vse na svetu lažje, kakor takšno natančnost in suhoparnost. ¹⁶ Namesto da bi domišljija svobodno odpirala pomenske razsežnosti besede, jo takšna natančnost omejuje z merjenjem in z dvomom v lastno besedo. Skratka, pisma razkrivajo jezo na slovstvene izdelke, ki niso zrasli iz domišljije, duha in življenjske izkušnje. Večkrat je porogljivo zamahnil tudi čez »gnile estetike« in njih suhoparne oznanjevalce, hkrati pa občutljivo govoril o lepoti in zmaličenostih jezika ter o nedotakljivosti resnične umetnine. ¹⁷ Ogorčen nad »realističnim kvasenjem«, zoper katerega je menda čutil »fizičen gnus«, ¹⁸ je izjavil, da je popolna objektivnost v literaturi popoln nesmisel, svojo in vsako resnično umetniško dejanje pa ocenil kot osebno zavzeto dejanje. »Jaz govorim z gorkim prepričanjem o stvareh, ki so mi na srcu... Povedal sem, kar sem čutil jaz in ne, kar zapoveduje Valenčičev 'izvir sreče', da je treba čutiti v dostojni družbi.«

Cankarjev satirični zalet zoper jalove literate in njihovo samopašnost je trajal več let in je bil kulturno zelo pomemben. Pravi vzrok tega zaleta pa ni bila le zgrešena literatura, ampak je silovito zatajevanje in smešenje literarne jalovosti imelo še drugačne korenine.

Pisma in drugo gradivo dokazujejo, da je Cankarja najhuje prizadeval socialni prezir, ki ga je doživljal v vrhniškem, ljubljanskem in dunajskem okolju. Že v pesmi *Materi* (1892) je zapisal, da ga ljudje iz višjih socialnih krogov zaničujejo in se mu posmehujejo (»Mati, vsak me zaničuje, kdor me revnega spozna«), in že tedaj se je odločil, da bo na svoje zasmehovalce »lil strupeni srd«. Z izrazom »reven« je označil pač svojo gmotno revščino, o kateri je tedaj govoril v pismih in zaradi katere je, kot povejo nekateri feljtoni do leta 1896, zasovražil vrhniško »gospodo«. V srednji šoli se mu je socialna občutljivost še stopnjevala. Pisma pričajo, da se je revščini upiral z nervozo in jezo. Motil ga je materin »nečloveški trud in napor« ¹⁹ pa tudi očetova brezposelnost, ²⁰ peklo ga je,

¹⁵ Ivan Cankar, pismo Josipu Regaliju, 3. sept. 1898, ZD XXVIII.

¹⁶ Ivan Cankar, pismo bratu Karlu, 22. avg. 1898, ZD XXVI.

¹⁷ Ivan Cankar, pismo Dušanu Plavšiću, 16. jan. 1898, ZD XXVII.

¹⁸ Ivan Cankar, pismo Franu Govekarju, 24. avg. 1899, ZD XXVI.

¹⁹ Ivan Cankar, pismo materi, 21. jan. 1893, ZD XXVI.

²⁰ Ivan Cankar, pismo Antonu Funtku, pozimi 1893—1894, ZD XXVI.

ker je bil med sošolci slabo oblečen. Od tretjega razreda gimnazije je hodil na kosilo k omizju revnih dijakov pri advokatu in županu mesta Ljubljane Ivanu Tavčarju, vendar se mu je kmalu zameril.²¹ Pri omizju revnih je odkril pojav, ki ga je predelal v sogibalo svoje satirične proze, v komediografiji pa tudi tematiziral. Spoznal je namreč dvojne značaje: eni bi bili pripravljeni duhovno služiti, drugi pa bi se od »omizja« odtrgali s silo duhovnih in socialnih upornikov. Njega je socialna odvisnost žalila in ga zorila za neodvrljiv spor z malomeščanskim okoljem. Viktor Bežek se potemtakem ni nič zmotil, ko je zapisal, da Trošanov (= Cankarjev) značaj sicer ne dela najboljšega vtisa, da pa je »morda tega vzrok materialna beda.«²² Kako močno je bil ta deklasiranec občutljiv za prezir, je naravnost osupljivo opisal leta 1897 z besedami: »Človeku, kakršen sem jaz, de silno dobro, če ima prijatelja, ki ne gleda nanj s pomilovalnimi očmi in vihajočim nosom; — tako gledajo namreč name do malega vsi moji znanci, — kar sam dobro veš. Mene pa to na tihem grize, četudi se jim v obraz smejem in delam nedolžne oči; kadar mu sežem v roko, pljunil bi mu najrajši v lice. Iz tega si lahko razlagaš žolč, ki sem ga prezentiral včasih povsem pohlevnim ljudem. Iz tega žolča se zdaj ne morem iznebiti; jezik mi je ostal grenak in v še tako resni in poetični črtici me prime hipoma poželenje, traktirati z brcami različne 'duhove'.«²³ Kot »dober psiholog« — za takšnega se je v pismu sam označil — je občutljivo kopicil čustva socialne neenakosti.

Po materini smrti se je v družini razpasla revščina, ki jo je imenoval »velika beda«, »neznosna revščina«. Tedaj ni vedel »niti za dan naprej, kako bomo živeli«, zlasti še, ker oče še naprej ni imel dela niti ni bil sposoben zanj.²⁴ Da v pismu ni sentimentalil, dokazuje črtica *Križev pot* (1901), v kateri govori o »ostudni lakoti«, ki ga je naposled preobrazila v ateista. Črtica *Pred ciljem* (1901) pa sporoča še spoznanje, da se iz »nagega, gnusnega uboštva« prerine »v sredo gneče, ki se imenuje družba«, le tisti, kdor ima »veliko humorja« in je neprizanesljiv do sebe in okolja. Cankar je postal neprizanesljiv do sebe in okolja samo s humorjem, z duhovno močjo torej, nič pa s spretnostjo za gmotna vprašanja.

Socialna ponižanost ga je nekaj časa pehal v »dvojno življenje«, v sebi je srečaval »pravo življenje«, v družbi zmaličenega. Strinjati se je moč s Kraigherjem, da se je zmerom bolj umel zakrkniti, se umakniti v »sanjski svet« pisateljevanja, iz njega pa zmerom »bolj pogosto planiti

²¹ Jože Munda, Pisma Ivana Cankarja, ZD XXVI, str. 285.

²² Kot pod 21.

²³ Ivan Cankar, pismo Franu Govekarju, začetek febr. 1897, ZD XXVI.

²⁴ Ivan Cankar, pismo Frančišku Lampetu, 27. jan. 1898, ZD XXVII.

z besom in zaničevanjem, s kritiko in sarkazmom.²⁵ Toda ob vseh umikih, ki niso bili nič drugega kot preveč občutena razdvojenost na pravo in zmaličeno življenje, pa se zmaličenemu nikakor ni mogel izogniti. Njegova pisma govore namreč, da je poleg mogočnega vzgona po lepoti in resnici njihova osrednja beseda vendarle — denar. Hkrati pa spet ni moč prezreti, da je denar beseda, ki jo je kot simbol zmaličenega in filistrskega življenja tudi najbolj zaničeval. V njegovih slovstvenih podobah in ocenah je denar simbol hudodelstva in njegove družbene moči (barantanje med Kantorjem in župnikom v *Kralju na Betajnovi*), ali pa simbol za malomeščanskega filistra, ki se ne more povzpeti nad »neumne vsakdanje skrbi«, nima posluha za ideje, ideale, za umetnost²⁶ ter se izčrpava v »filistejskem delu« za gmotno varnost in trdnost.²⁷

Cankarjevi podatki nam potemtakem dokazujejo, da je njegovo ostro duhovitost in socialno občutljivost kovalo tisto »gnusno uboštvo«, ki ga je spremljalo od propadle obrtniške družine do omizja revnih, od cukrarne do revne šivilje v dunajskem predmestju. Na tej poti je izgubil vero v boga pa tudi v vrsto ljudi, ki so hlinili duhovnost in moralo, a so bili »umazane duše«, sebični materialisti. Na tej poti so se njegovi slovstveni načrti polnili z »grenkobo, satiro in tragiko«. Tematika njegove satire od 1895 do 1910 in čez še posebej potrjuje, da jo je oblikovala občutljiva socialna zavest. Samo takšna zavest je ostro in umetniško živo svetila v »tisto temno ozadje protinaturne in brezbožne krivice«, ki se je godila proletarskemu umetniku in proletarskemu narodu. V spopadu s tem ozadjem so se ostrili duh in slog, stavek in dialog, so se izoblikovali paradoks, antiteza in metafora njegove satire.

Več izjav pa tudi opozarja, da je bilo živo narodno čustvo oziroma narodna prizadetost enako tvorna moč Cankarjeve satire, kot njegova socialna občutljivost. Med posvetilne in razlagalne besede v knjigi *Zgodbe iz doline šentflorjanske* je zapisal tudi tole misel: »Ko bi jaz tako noró ne bil zateleban v Slovenijo in slovenščino, bi mi nikoli ne prišlo na misel pisati satire. Vsak grm v Močilniku mi je ljubši od vse prostrane tujine, vsak ljubljanski smrkavec ljubši od teh prijaznih tujih ljudi. Toda žalost je, da človek ne more pokazati svoje ljubezni drugače nego z zasmehom in s hudo besedo. Mislim, da je to prirojeno, kakor izvorni

²⁵ Kot pod 1, str. 127.

²⁶ Ivan Cankar, pismo Ani Lušinovi, 22. nov. 1898, ZD XXVII.

²⁷ Ivan Cankar, pismo Karlu Slancu, 24. jan. 1900, ZD XVIII.

²⁸ Ivan Cankar, pismo Ani Lušinovi, 13. jul. 1898, ZD XXVII.

greh. In tudi maščuje se, kakor izvirni greh.«²⁹ Izidorju Cankarju pa je leta 1911 dejal: »Jaz upam v bodočnost našega naroda; to upanje izraža Župančič jasno in veselo, jaz pa v satiri, tragiki in paradoksu.«³⁰

Nobenega razloga ni, da bi lahko dvomili v Cankarjevo zasebno sporočilo o ljubezni do naroda in do slovenskega jezika, ali pa da bi lahko dvomili v resničnost javno izpovedane nacionalne motivizacije lastnega satiropisja. Nasprotno. Šele te izjave do kraja pojasnijo, zakaj je tako smešil rodoljubarski jezik in zakaj je v noveli *Anastasius von Schivitz* postavil nemške fraze v zveze, ki ne morejo prikriti njegovega sovraštva do nemščine kot političnega dejavnika v tedanji Sloveniji. Da je njegova satira zrasla iz resnične narodne ljubezni in prizadetosti, dokazuje tudi esej *Realka*, ta prodorna kulturnozgodovinska razlaga duhovne in moralne usode slovenskega izobraženca, njegove literature in kulture. Šele ta esej nam neizpodbitno odkrije žarišče, iz katerega je Cankar tako strastno napadal vse, kar je maličilo živo, polnopomensko besedo v literaturi, politiki, v vsem javnem življenju, razkrije nam najbolj mračen vzrok, zakaj se je tako nepopustljivo bojeval za kvaliteto slovenske umetnosti, znanosti in politike. Ker pa esej obravnava objektivni vzrok, ga bomo navajali kasneje.

Ce se pred koncem razgleda po osebnih osnovah satire, se vprašamo, ali je bil Cankar osebno dovolj moralen, da je smel uprizoriti pravecat procesijo erotičnega svetohlinstva, se po tem predmetu, ki je za umetniško resničnost satire docela nepomemben, vprašujemo zgolj in samo zavoljo tega, ker so nekateri kritiki namigovali, da je Cankarjeva zasebna morala vprašljiva, in ker so razbrzdanost epskih in dramskih oseb, kakor jih je zalotil v malomeščanskem salonu, izvajali kar iz njegove osebne propalosti in pokvarjene domišljije. Od nadškofa Jegliča do kritika Leopolda Lenarda in Franca Kobala so dokazovali, da je Cankarjeva literatura moralno pohujšljiva, pa je zato tudi njen avtor moralno razpuščen, posebno v ljubezenskem življenju. Proglašali so ga torej za lažnega puritanca, pisateljsko anatomijo malomeščanske npravne razpuščenosti pa oklicali za njegovo zasebno pustolovščino.

O njegovi zasebni morali govorijo nekatere pisemske izjave, npr. pismo z dne 17. maja 1901. Ko si je tedaj ogledal neko varietejsko predstavo, je pisal: »Pojo, 'moderne' pesmi, deklamirajo, igrajo pantomime itd. To je nekaj blaziranega, za duševno dekadentne ljudi, ki mislijo, da so

²⁹ Ivan Cankar, Glose k »Zgodbam iz doline šentflorjanske« (v podarjenem izvodu Cirile Pleško-Štebijeve), LZ 1926.

³⁰ Izidor Cankar: *Ivan Cankar*; Obiski, Ljubljana 1920; tudi DS 1911.

rafinirani, pa so le duševno in telesno odživel in perverzni.³¹ Kako ničeva je ob tem motivu Govekarjeva izjava, da je Cankar moralno vprašljivo bitje, ki se pogreza v velikomestne blazirane odtokke.³²

O njegovi moralni tenkočutnosti in odgovornosti govore tudi izjave, s katerimi se je branil pred očitki kritikov, da bi utegnil biti moralno sumljiv človek. V kritiki *Ob zori* (1903) je med vrstami npr. bral, da se valja »po blatu, da so mu (mi) najljubše prostitutke itd«. 18. maja 1903 je pisal Karlu, da mu vsako prozo in dramo »omažejo z blatom in potem očitajo blato meni« in dodal: »Piši naravnost iz srca, pa jo (moralno družbo) razžališ; daj gobavcu karkoli, okuženo bo.«³⁴ Ob *Hiši Marije Pomočnice* so mu kritiki povedali, da uživa ob pornografiji, posilstvih in da piše »brez vsakega plemenitega čuta«. Pa tudi, da je duševno bolan. Zato prinaša njegova literatura »epidemijo npravne perversnosti«. Barbar je, ki oskrunja človeka in kvari »čisto čustvovanje slovenskega naroda.«³⁵ Ob takšni npravni gorečnosti je Cankar najprej pripomnil, da ideja knjige »ni svinjarska, ampak tragična«, nato pa dovolil, da se »dvo-umni pasus« črta v češkem in ruskem prevodu, za slovensko rabo pa ga je priporočal še naprej »ravno zato, ker so slovenski narodnjaki, frakarji in fijakarji željni pohujšanja.«³⁶

Poudariti je treba tudi, da Cankar erotike ni ubesedoval lascivno ali pa ozkosrčno. Človeka in sebe je priznaval, kakršen je, naravni smisel za človeka mu je preprečil, da bi ljubimca upodabljal asketično ali pa senzualistično, da bi, skratka, z njim ravnal moralno patetično. Cankar je bil v ljubezenskih stvareh antimoralist, antimoralizem pa mu kajpada ni preprečeval pisati o senzualističnem svetohlincu.

Iz navedenih dejstev je tedaj videti, da so se moralni izpadi zoper njegovo osebnost vrstili predvsem zato, ker pisatelj in njegovi kritiki pač nikoli niso dosegli soglasja o tem, da je umetnost morala, ki stoji nad vsakršno »dostojno«, uglašeno, dogovorjeno moralo.

Duševno in npravno stvarno ali »realistično« satiro pa je Cankar na kraju vendarle lahko pisal tudi zato, ker je marsikatero napako našel v samem sebi in še zato, ker je bil zmožen soditi in osmešiti tudi samega sebe. Znal je igrati dvoličnost: z nasprotnikom bi najraje obračunal fizično, pa se je potuhnil in govoril z njim prijazno. Lastno živčno pričakovanje honorarjev je zlahka objektiviral v napeto razmerje med »daru-

³¹ Ivan Cankar, pismo bratu Karlu, 17. maja 1901, ZD XXVI.

³² Fran Govekar, pismo Vladimirju Levcu, 24. avg. 1899, ZD VII, str. 366.

³⁴ Ivan Cankar, pismo bratu Karlu, 18. maja 1903, ZD XXVI.

³⁵ Primerjaj kritiko ob *Hiši Marije Pomočnice*, ZD XI, str. 304^a in dalje. Izraz je Ušeničnikov iz članka »Umetnost pa morala«, KO 1898.

³⁶ Kot pod 30.

jočim« in izkoriščanim, bodisi v črtici *Pričakovanje* (1898) bodisi drugod. Naslikal se je, kako zna kot poet hliniti sladke, idealne ljubezenske verze, hkrati pa ljubiti kot prostak.³⁷ Pohlepno je nadzoroval svojo željo, da bi postal pomemben, in svojo prizadetost, ko je bil »zapuščen«, »brezpomemben«. Opazil je tudi, da je sovražil ljudi in se pretirano rad maščeval, ali pa vsaj znesel nad nič krivimi. Šele materina smrt je v njem zmanjšala subjektivistične probleme in ga prebudila za odgovorno dejavnost.³⁸ Kako se je tedaj streznjeval in smejal iz svojih zračnih, nedosegljivih idealov ter se usmeril k vprašanju dobe, je povedal tudi v črtici *Polnočnica* (1899) (»Kadar je bil dobre volje, bril je norce iz svojih sanj in svojih načrtov... Da, kriva je uničujoča ironija; komaj je vzplamtel v srcu plamen moči in navdušenosti, padla je nanj frivolna ironija, samouničujoč, grenak zasmeh...«). Skratka, svojo satirično podobo malomeščanske npravnosti, ki je tedanja moralistična literarna kritika ni prenesla, ker je ni preneslo malomeščanstvo, bi Cankar potemtakem deloma lahko motiviral z znanim rekom: homo sum, nihil humani a me alienum puto (človek sem, nič človeškega mi ni tuje).

b) *Objektivne osnove*. Čeprav nas prostor omejuje, je nujno navesti nekaj dokumentov, ki potrjujejo vsebinsko verodostojnost in realnost Cankarjevega satiropisja. Že kratek vsebinski prerez socialnodemokratske publicistike iz leta 1904–1905 nas opozori na številna vprašanja, ki so bila tedaj že Cankarjeve satirične teme ali pa so takšne teme porajala. Gospodarski, narodno politični in kulturni položaj Slovencev je ta publicistika prikazovala namreč takole.

Nemški kapitalisti so v Sloveniji dobivali premoč, gradili so industrijske objekte, kupovali slovenska naravna bogastva, kupovali in gradili turistične postojanke. Narodno lastnino so odtujevali tako hitro, da je gospodarski kronist pisal že o njihovem nezaustavljivem prodiranju na Jadransko morje: »tujčeva peta se približuje s strašno doslednostjo iz Koroške čez Kranjsko v smeri Trsta«.³⁹ Drugi je opozarjal, da Slovenci razumejo narodnostni boj le kot razgreto čustvo in svaril, da »Hej Slovani!«, »Naprej!« in poulične demonstracije ne bodo zaustavili nemškega kapitala. Ugotavljal pa je tudi, da se tujec kapitalist obnaša oholo in že tudi kot politična moč, ki jo avstrijski državni organi seveda negujejo, medtem ko državni uradniki ravnaajo s Slovenci surovo, čeprav jih ti plačujejo. In kako na vse žaljive ravnanje odgovarjajo Slovenci? »Mi...

³⁷ Ivan Cankar, A jaz pojdem, 1898, ZD VII.

³⁸ Ivan Cankar, Ob smrtni postelji, 1898, ZD VI.

³⁹ Gospodarstvo, Naši zapiski 1904–1905, str. 127.

povzdiguje v deveta nebesa vsakega državnega uradnika, ki vrši le svojo dolžnost, ali ni z nami oduren in nevljuden. Stori-li pa kdo nekoliko več, kolikor moremo ravno zahtevati od njega, no — potem ga obsipljemo s častnimi meščanstvi in podobnimi odlikovanji, da bi se moral, ako je značajan, svojih dolžnosti se zavedajoč mož, sramovati takih klečplazcev.⁴⁰

Je publicist prenesel v stvarnost »junake« Cankajeve satire, ali pa je Cankar prenašal v satiro duševno stvarnost? Cankar kajpada ni meril le na nemški imperializem in tuje gospodovalno uradništvo, ampak tudi na slovensko duševno travmo, na domače klečplastvo, samozatajevanje, ponižnost, na suženjsko majhnost pred tujčevo oholostjo. Pa tudi na klavno rodoljubje, ki se je spremenilo v parado in koristolovstvo. O izroditvi rodoljubja govori tudi opomba Ivana Merharja, da čita »o narodnih slovesnostih dan na dan predolge članke po dnevnikih«, in priznanje Cankarju, da je namreč sam »več storil za prebujo narodne vesti nego celo pokolenje rodoljubnih pisarjev.«⁴¹ Da pa je lahko nastalo rodoljubje, ki ni bilo zmožno vplivati na narodno vest, da je obstajalo le še kot nered in zmaličenost človeka in ideje, da se je zavijalo le še v hejslovanske fraze, ki jih je v pravi cvetober spoštljivo zbral Fran Govekar v prvem poglavju povesti *Ljubezen in rodoljubje* (1897), pa je Cankar razkril tudi tako, da je analiziral politične in kulturne posledice, ki jih je na Slovenskem odigrala nemška, se pravi ponemčevalna šola.

V eseju *Realka*⁴² dolži Cankar ponemčevalno šolo, da je Slovencu zmerom bolj hromila zmožnost in siromašila njegovo duhovno ustvarjalno moč. V kmetški strukturi se je slovenski jezik razvojno ustavljaj, nemščina pa ga je ovirala na duhovno zahtevnejših področjih oziroma ga v srednji šoli na ta področja kratko malo ni pustila. In tako je postajala slovenska kultura pa tudi literatura zmerom bolj prizadeta. O sebi pripoveduje, da mu je nemščina ranila ponos, ugasnila smisel za naravo, zemljepis, za prirodne in zgodovinske vede. Nemški jezik — nemški učitelj — slovenski dijak: ta »komedija« ga je prisilila, da je nemščino sicer zmagal, a jo obenem strastno zasovražil. Največja krivda tuje šole pa je bila ta, da mu je »poneverila velik besedni zaklad«. Izguba besedišča mu je pisatelju delala »napoto in težave do konca dni«. Ob surovi redukciji jezika, tega najbolj osebnega instrumenta, je tudi šele prav začutil, »da veže govorica človeka s človekom trdnejše in

⁴⁰ Politika, Naši zapiski 1904—1905, str. 123.

⁴¹ Ivan Merhar, Ivan Cankar, Krpanova kobila, LZ 1907.

⁴² Ivan Cankar, *Realka*, Jaro Dolar, Neobjavljen Cankarjev tekst, Sod 1973.

zvestejše od vseh drugih na svetu«. In ravno to vez je tuja šola trgala in pomagala slovenskega izobraženca ne le duhovno jaloviti, ampak ga tudi narodno zvesti in odtujiti. Močno je prizadevala tudi slovensko publicistiko in umetniško literaturo. Primanjkljaj je povzročila v slovenski realistični prozi, ker je spodrivala besedje za predmetno stvarnost. Vso ogromno škodo, ki jo je prizadejala slovenskemu slovstvu, znanosti in filozofiji, je Cankar pojasnil takole: »Če hodim po gozdu, po polju, po vrtu, ne vem imena ne drevesu, ne cvetici. Godi se mi, kakor da bi hodil med samimi ljubimi znanci, pa jim ne poznam imena, ne morem po domače govoriti z njimi. Kadar je treba, da jih imenujem, se moram zateči na kmete, ali pa k Pleteršniku. Nič drugače ni s stvarmi, ki se dotikajo fizike in kemije, geometrije in matematike. Zola je opisal rudnike in fabrike, vse do najmanjših podrobnosti; jaz bi tega ne mogel, v slovenščini prav gotovo ne, še posameznih delov enega samega stroja bi ne vedel imenovati; in niti v nemščini ne, kajti kmalu in brez obžalovanja sem se iznebil osovraženega »znanja«.

Ponemčevalna šola je torej pomagala kovati Cankarja satirika. Rodoljubno frazo je moral preganjati toliko bolj, kolikor bolj se je odtujevala živi slovenski govorici, kolikor manj je slovenščini jamčila politično varnost in kolikor bolj je njeno varnost izpodkopavala s svojim votlim zvokom. In narobe: očitke, da je njegova umetnost delo »tujca«, je upravičeno sprejemal in zavračal kot nerazumen in slep porog narodno prebudni in integrativni vlogi svoje satirične in druge umetnosti.

Drugi zgodovinski pojav, ki ga je Cankar razumel kot temeljno pisateljsko nalogo, je bilo prav gotovo izzivalno geslo »ločitev duhov« na Slovenskem. Geslo je razumel po svoje: če naj bi »duh« zaustavil tuji naval, ga je bilo treba odtrgati od nadaljnjega klerikalnega in liberalnega omejevanja in ga preobraziti. Cankar je postal odličen sogovornik tedanjih naprednih glav, npr. Antona Dermote, ki je slovenski klerikalizem ocenjeval približno tako kot Cankar v *Knjigi za lahkomišelnje ljudi* in drugod. Dermota je o klerikalizmu pisal namreč takole: »Po klerikalnih nazorih se Slovenci za narodnost, za socialna vprašanja, za gmotno preustrojitev svoje mizerije nimajo vzroka boriti; v nevarnosti je le in povsod rimska vera. Rimskokatoliški interesi se opirajo v prvi vrsti na slepo vero v avtoriteto. Slepa vera in avtoriteta pa nasprotujeta vsem interesom demokratizma. Slepa vera in avtoriteta potrebuje in zahtevata dogme. Tudi v politiki... Zakaj klerikalizem je duševno nasilstvo...«⁴³ Klerikalci so se do narodnega vprašanja odmaknili tudi tako,

⁴³ Velika slovenska stranka, Spisal D. Naši zapiski 1904–1905, str. 2.

da so v Slovincu proslavljali šestdesetletnico dunajskega župana in krščansko socialnega demagoga Luegerja, ki je za Slovence skoval genocidni načrt.⁴⁴

Tudi Cankar je napadal cerkveno avtoriteto, »slepo vero«, ki je bila menda v nevarnosti, tudi on je klerikalizem označeval kot nasilstvo, kajti vsakdo, ki se mu je le malo uprl, je postal »razbojnik«.⁴⁵ In še ena tedanja javna ocena klerikalizma se čisto nič ne loči od Cankarjeve. Ko je Slovenec predlagal ustanovitev enotne slovenske ljudske stranke, je sodelavec Naših zapiskov menil, da »rast klerikalizma ne pogloblja ljubezni do bližnjega, zatajevanja slabih nagnjenj... pač pa rastejo fanatizem, najgrše praznoverje, gola zunanost brez globljega jedra, ki bi bilo opora нравnemu življenju... Moč cerkve narašča, verstvo in нравnost pešata...«⁴⁶

Publicistika sporoča tudi, kakšna je bila v tedanjem zmedenem času »demokratska vzgoja« na kulturnih področjih, kako se je razumništvo vedlo do umetnosti, kako je boj za ločitev duhov potekal v kulturi.

»Demokratska« narodna vzgoja je uporabljala npr. smešen način »narodnega primojdušstva«, kot je zapisal Cankar, ali kot je isto misel drugače povedal dr. Vladimir Lončar, ko je dejal, da se »pod firmo narodne umetnosti zbirajo izrastki narodnega značaja in kažejo kot tipi slovenskega ljudstva... Umetnost služi tu kot dekla banalnosti in se ji pokorava! Umetnost se ponižuje pred nizkimi ljudskimi nagoni in se jim prilagaja! Ali je to namen umetnosti, ali je to narodna vzgoja?« Lončar je ugovarjal, ker je humoristični list Jež iz »zabavnosti prehajal v uma-zanost«, ko je ob odkritju Prešernovega spomenika parodiral pesmi *Pod oknom* in *Nezakonska mati*. Trdil je, da pravi humorist smeši le zato, da »ustvarja nekaj lepšega in boljšega«. Ko je še pisal, da »narodno primojdušstvo« Slovencev ni pripravljalo »za življenjsko borbo s kulturno močnejšimi nasprotniki«, je podprl Cankarjevo umetnost in še zlasti njegovo satiro, ki je prebujala in pripravljala za takšno borbo.

Malomeščansko trgovsko pojmovanje umetnosti je tedaj satirično obravnaval tudi Ethin Kristan,⁴⁷ posebno poučno poglavje o odnosu razumništva do umetnosti pa objavil Ivan Prijatelj. Spomnil je, da je razumništvo leta 1900 umetnost »nespodobno mistificiralo« in jo izrabilo »v svoje politične namene«. Za ogled umetniške razstave so tedaj organizirali namreč posebne vlake, čeprav do umetnosti niso čutili resničnega

⁴⁴ Politika, Naši zapiski 1904—1905, str. 7.

⁴⁵ Ivan Cankar, pismo bratu Karlu, 9. jul. 1900, ZD XXVI.

⁴⁶ Kot pod 44.

⁴⁷ Ethin Kristan, L'art pour l'art, Naši zapiski 1904—1905, str. 79.

veselja. Umetnost je sama kmalu odkrila to laž, kajti »umetnost se ne da mistificirati na dolgo in prej ali slej se maščuje. In v resnici maščevala se je, ko je odkrila, da so veljale vse vaše manifestacije, vaše zastave, vaši posebni vlaki, vaši govori in vaše parade z zastopniki ,ekselenc in prevzvišenosti' le politiki, vaši ,praktični', ,koristni' matroni branjevki, ne pa nebeški hčerki umetnosti.«⁴⁸ Ivan Prijatelj je kajpada vedel, da ta veliki maščevalec v umetnosti ni bil nihče drug kot ravno Ivan Cankar.

V takšnih gospodarskih, narodnopolitičnih in kulturnih razmerah torej je lahko nastalo Cankarjevo pismo, v katerem je sporočal, da bo poskušal preosnovati slovensko življenje in da bo postal castigatorem temporis sui. »Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socialnem*, v vsem javnem življenju, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot. Vse je v blatu pri nas doma. Tista stranka, ki se imenuje liberalna, je korumpirana do nohtov in nazadnjaška nič manj kot farška drhal. Kliče v politiki in literaturi. Časih me to ni skrbelo, ali danes vam povem, da mi je zelo težko pri srcu, če pomislim, kakšna prihodnost se pripravlja našemu kmečkemu narodu. Ta namreč gineva in izumira ... Zdaj pa pogledjte naše časopise in našo literaturo! Tisti resnični narod je navezan sam nase, — spomnijo se ga kliče šele ob volitvah...«⁴⁹ Skratka, Cankar je spoznal in si obrazložil »težko in veliko nalogo« in jo nato nemudoma oblikoval v svoji satirični in nesatirični umetnosti.

Med zunanje ali objektivne osnove Cankarjevega satiropisja bi morali nazadnje prišteti tudi literarne pobude, slovensko satiro in grotesko 19. stoletja od Prešernove *Nove pisarije* preko grotesknih prizorov v pripovedništvu Janeza Trdine in Frana Levstika pa tja do Mencingerjeve satire *Čmokavzar in Ušperna* in Tavčarjevega spisa *4000*. A nič manj bi morali upoštevati tudi evropsko satirično komediografijo, zlasti Gogoljev in Grabbejev humor. Toda literarna razmerja odpirajo posebno poglavje o Cankarjevi satiri in groteski, ki ga v naš okvir ni mogoče sprejeti.

⁴⁸ Ivan Prijatelj, *Naša umetnost na tujem in doma*, *Naši zapiski* 1904—1905, str. 97.

⁴⁹ Ivan Cankar, pismo Zofki Kvedrovi, 8. maja 1900, ZD XXVIII.

РЕЗЮМЕ

«Набросок» доказывает, что мало данных для согласия с писателем и врачом Алойзом Крайгером, считавшим юмор, иронию и гротест у Цанкара следствием биологического изъятия писателя и его отрицательного отношения к женщине. Намного убедительнее являются мотивировка этого юмора, которую приводит Цанкар сам, и его глубокий интерес к социальной и национальной проблематике. Когда его сатира уделяет внимание литературно-эстетическим вопросам, тогда она является результатом тонкого эстетического чутья писательской личности. Что касается объективных данных сатиры Цанкара, то «набросок» приводит лишь незначительное число сведений, но и приведенный материал показывает, что в сатиру Цанкара включены некоторые типичные элементы современной словенской литературы, социальной и национальной проблематики.

PREGLJEV PLEBANUS JOANNES

Razprava je interpretacija ene najznačilnejših slovenskih ekspresionističnih daljših pripovedi, pri čemer upošteva različne nivoje teksta: snovni, biografski, ideološki, zgradbeni, jezikovno slogovni; prizadeva si prikazati individualno in zgodovinsko slogovno/ekspresionistično specifičnost »kratkega romana« Plebanus Joannes.

The essay is an interpretation of one of the most characteristic Slovene expressionist text; it considers Pregelj's work at the level of the content, of biographical elements, of ideological aspects, of the construction, and at the linguistic-stylistic level. The aim is to bring out the individual and historically stylistic/expressionist specifics of the "short novel" *Plebanus Joannes*.

Plebanus Joannes (1920) velja slovenski literarni zgodovini za eno najtehtnejših pripovedi t. i. slovenskega ekspresionizma, pa čeprav so ocene glede tega ekspresionizma različne.

1. *Kar zadeva genezo*. Pobude — snovne, miselne, emocionalne, jezikovno slogovne — za nastanek pripovedi so bile raznotere, zvečine pa zelo osebne, biografsko razložljive, deloma so tudi evidentirane:

a) *moralne* — Pregljevi osebni spori in mučna moralna obremenjevanja med profesorskimi kolegi za časa prve svetovne vojne, ko je pisatelj kot profesor služboval v Kranju; v tistem vsestransko občutljivem času, ko je bila na pragu odločitev o nadaljnji usodi slovenske nacionalne skupnosti (državna združitev z drugimi jugoslovanskimi narodi, odcepitev od avstroogrske monarhije), je cvetelo denunciantstvo in vanj je menda Preglja zapletel tudi neki profesorski kolega podobnega imena kakor zgodovinsko paralelizirani volčanski župnik Josephus Menezeis;

b) *zgodovinske, politične* — italijanska okupacija zahodnega slovenskega ozemlja, od koder je bil Pregelj doma: pokvarjeni Menezeis je Italijan iz »preklete zemlje Cepolijev«; roman je bil sprva posvečen »bratom, ki jih še ni doma« (osvobojeni šele 1945) in ki trpijo pod zvinit, nesnažnim, pogoltnim nasiljem zahodnega sosedu;

c) *snovne* — Simona Rutarja podrobna, včasih kar slikovita lokalna Zgodovina Tolminskega (1882), strokovni študij slovenske kulturne oziroma literarne preteklosti (disertacija o baročnem pridigarju patru Rogeriju), študij slovenskega cerkvenega slikarstva oziroma sistematično ogledovanje fresk v strokovni družbi;

č) *emocionalne* — silna in zmeraj znova ponavljana tožnost — neizpolnjiva želja za otroškimi kraji in časi, za preteklostjo in Tolminskim: zmeraj znova pesni z velikim zanosom tominski pejzaž; ne pusti priložnosti za to (sem gredo tudi brezštevilni jezikovni in snovni lokalizmi, ki zvenijo celo slovenskim ušesom pogosto nerazumljivo, se pa eufonično učinkovito vključujejo v besedilo);

d) *avtobiografske* — najintimnejše, najgloblje, skorajda preganjavično merjenje greha in kazni, čistosti in zasluženja; smisla, ki mu je videti nujo, a mu ni mogoče uzreti globine. Mogoče se je preganjavično vrtanje glede greha in čistosti zasejalo v tega čudaško genialnega, neurejeno urejenega, neznansko načitanega, poliglotskega, pijanotreznega, lojalnega in hkrati nerazumljivo prekucuškega človeka že kar z rojstvom, zagotovo pa takrat, ko se je moral, sirota brez staršev, skrajno krščansko verno in moralično vzgojen, odločati za življenje: šolali so ga dobrotniki, da bi postal duhovnik, vendar ni hotel; zamamila ga je sladka čutnost sveta, kakor ga mami tudi v vsej njegovi literaturi, v kateri npr. mrgoli sinestezije — vpreganja kar najštevilnejših čutov za zaznavanje istega pojava: ne le vida in sluha, še posebno tudi vonja in otipa. Skratka: triindvajsetletnemu krščanskemu mladeniču se je rodil nezakonski sin. Ljubezen se je sprla z grehom, čutnost z duhovnostjo, dolžnost s sproščeno življenjsko radostjo; velikemu olajšanju je sledila velika depresija. Ne olajšanje in ne depresija nista hoteli potem zginiti, v silnih, baladnih, dramatičnih kontrastih zaznamujeta njegovo življenje in pisanje. Tako je postal literarni bojevnik zoper greh in zoper čistost, poveljevalec vsega najlepšega v življenju in hkrati mračni zaklinjevalec misterija, ki se mu reče kazen za greh, pretnja in zrcalo življenjskega smisla. »To je misel nas vseh, ki nam duh v vekove nazaj: *odkod?* in v vekove naprej: *čemu?* vihrá. Nas vseh, ki smo *nevredni*, a zakoniti svečeniki vsega na svetu dobrega in lepega« (Glosa, 1930).

2. *Kar zadeva tipičnost*: »Bogastvo, ki mi iz njega ep živi? Tip mu je ime. A ta tip je živ. Je iz mene, kakor sem, iz zrelega in nedoraslega, iz bolnega in zdravega. Iz mene: po duhovnem plemstvu in tolminskem bajtarstvu, po togem iskateljstvu božjih višin in po režavem sholarstvu facecije, pijače in godčevske nravi. Ali sem torej pravi? Iz zemlje in iz duha? Mar vem? Kaj pa je zemlja naša, kaj je naš duh? Ali je Bog, ali je rod, ali je um? Bogastvo torej, ki mi iz njega ep živi: odprto srce in čuječe oči, baročni okus in dvojna boleost domotožja: po domu tostran, ki nič več ni moj. Po domu onstran, kot ga gledajo le nedolžne otroške oči« (Glosa, 1930).

Tako se torej skozi Pregljevo pisanje zaporejata dva tipa pripovedi: eden, ki je ves »tostran«, namenjen beletristični zabavi, preprostemu bralcu, salonski dami, nenačitanemu kmetiču (Mlada Breda, Zgodbe zdravnika Muznika, Otroci sonca), in drugi, ki se ves vznesen spopada z varljivostjo videza in skuša uzreti skrito bistvo, ga vsaj naslutiti (Plebanus Joannes, Bogovec Jernej, Thabita Kumi, vrsta krajših proz). — Zvečine se vendar obe perspektivi družita — zdaj komaj opazno, že naslednji hip monumentalno kontrastno, tragično: zoper trdovratno poganjajočo čutno srečo in človekov up udarja metafizična usoda in zatolče vsakršne želje, načrte, še tako nedolžne podvige v prah ničevosti, ničnosti, neizpolnjenosti.

3. *Rdeča nit* (prekritje zgodovine in strukture Pregljeve pripovedne proze): punt (pogostna snov!) zoper konfesionalno, institucionalizirano pojmovanje vrednot (grehov, čistosti); širjenje krščanskega humanizma zoper ozkosrčni moralizem po logiki, ki jo je iz Preglja izluščil že eden od zgodnjih kritikov njegovega romana (Narte Velikonja): Bog dopušča človeku vse, tudi skušnjave in tudi greh, če je le v božje poveljčanje (to je v poveljčanje človečnosti, podobno kakor pri sočasnih fracoskih moralistih; prim. Anatol France — Žongler naše ljube Gospe!) In ali ni erotično nagnjenje moškega do ženske v tem smislu najbolj božje od vsega: najgloblje poveljčanje človečnosti — s svojim samoodrekanjem, z najplemenitejšim, kar zmoremo? Od prvih plahih tipanj v Štefanu Golji (1918—1919), ko še Preglja tovrstna relativnost bolj zanima kot relativnost bibličnega nauka glede pokoravanja svetni in božji oblasti, preko Plebana Joannesa (1920), kjer se pred bralcem razgrnejo domala neizmerljive razsežnosti čistega greha, višek pa prav gotovo doseže v pozni noveli Thabita Kumi z idejo o posvečenem grehu, grehu, ki je božje dopadenje in je greh samo še rutinskemu, posvetnemu naziranju: ostareli Janez Potrebujež-Plebanus Joannes mora za smrt obhajati mlado, življenje željno žensko. Smili se mu, Boga roti, naj jo vendar reši, naj se je usmili; ponuja svoje življenje zanjo. V vznesenem, nagonskem, nerazumnem trenutku se mu utrne misel, da bi jo mogoče lahko, vso zdelano od predsmrtnega hladu, ogrel z lastnim telesom, s telesnim dotikom prenesel vanjo svojo toploto, preostanek moške sile kot pobudo za življenje, za rešitev. V ekstazi, ki je vsa božja, jo prekrije s svojim lastnim telesom; ko se iz ekstaze ové, je ona mrtva, njemu se omrači um. — Katoliška kritika, ki s svojo ozkostjo ni mirovala že ob Plebanu Joannesu, je spis popolnoma odklonila, ga razglasila za zmeden in nerazumljiv; iziti je moral v levičarski Sodobnosti (1933). In vendar meče najčistejšo, najbolj

jarko in hkrati po svojo logiki in smislu docela neheretično luč na osrednjo misel, na rdečo nit Pregljevega naziranja o svetu. Kritika ni zmogla preseči najbolj enostavnega in hkrati najbolj banalnega-grešnega umevanja vidne situacije: moškega, ki se zlekne čez golo, pa čeprav že onstransko žensko; ni zmogla ali pa ni hotela razumeti simbola tega položaja, ki le prividno spominja na figuro veneris, v resnici pa je ne navadno mnogopomensko znamenje človečnosti, samopresegačnega žrtvovanja, potrjevanja božje milosti in odpuščanja z videzom erotične združitve, ki pa je od tega tako daleč, kakor je smrt od življenja: neizmerljivost življenja v simbolu čistega greha. Pregelj sam je s to idejo prav gotovo skušal izraziti odgovor na eno osrednjih vprašanj svojega življenja; ni znano, ali ga je ta odgovor tudi potešil, dejstvo je, da je poslej literarno utihnil, nekako organsko in razumljivo, čeprav nerazumljen. (Ob tej organskosti se sliši kot cenena anekdota, češ da je literarno umolknil zato, ker naj bi svojčas v mladostni objestnosti javno svetoval znanemu slovenskemu pisatelju, naj po petdesetem raje ne piše več. Thabita Kumi je resda izšla za Pregljevo petdesetletnico, razlogi za umolk pa so bili drugi, mnogo globlji, čeprav manj spektakularni: nerazumevanje, bolezen in bogvedi če ne tudi življenjsko nazorska utešitev; zasebno je živel še petindvajset let.)

Plebana Joannesa pravo ime je Janez Potrebujež. »Potrebujež« je slovenskemu jeziku moški, ki je kar naprej potreben, lačen spolnega dotika, s satirskim spolnim gonom; ki se mu podnevi in ponoči v glavi prikazujejo različne ženske, predvsem njihova telesa. Ponavadi odživi veselo življenje — razen če mu usoda ne nameni, da postane iz »potrebnega« Janeza plebanus Joannes, latinsko posvečeni namestnik božji na zemlji, paznik nad čednostmi in grehi, stražar čistosti, poznavalec evangelija, krščanski duhovnik, strogo in institucionalno nasprotje spontani naravni potrebi. V takšnem primeru pa se nujno spočne silna drama, neusmiljen spopad med obema v isti osebi; strukturalisti in predromantiki bi rekli, da je to spor med naturo in kulturo, med naravno prirojenim/nagonskim, pa med tistim, kar je zaznamoval človek v znamenje/mit. Slovenska literarna veda, ki ni ne predromantična ne strukturalistična, je v drami prepoznala spor duha in telesa.

V vsakem primeru, kakorkoli ga že poimenujemo (jezikovno je zaznamovan z razmerjem med posvečeno latinščino in zemeljsko slovensko toliminščino), je spor strašen, bridek. V njem gre vendar za bistvene človeške reči: na eni strani je skrajna imanenca, predajanje vidnemu, slušnemu, vonljivemu, otipljivemu, čutnemu, skratka sladkemu nagonu življenja,

moškega ženski, matere otroku; na drugi je temna ozadnost sveta, skrivnostni smisel, ki tiči v čisti transcendenci, v popolni nedojemljivosti, morda celo v čisti fikciji, na vsak način zgolj v čisti veri kot popolnem nasprotju senzualno utemljeni izkušnji/empiriji, imanenci. Med obema je po bogve kakšnih in bogve kako davnih nagibih krščanski um uvedel izključevalnost, protivnost, celo neznosno sovraštvo. Z neprestanim podleganjem telesnim, čutnim, naravnim skušnjavam si ni mogoče prislužiti nebeškega kraljestva = se zenačiti s skrivnostnim, minljivo, varljivo imanenco večno presegajočim smislom. Vendar tudi obratno: kdor je ves zazrt v onstran, v »božje«, v transcendenčni smisel, naj odpiše sladkosti, ki jih kot nenehno grešno vabo ponuja čutna zemeljskost. Če oba, tostranski Janez Potrebujež in onstranski plebanus Joannes, domujeta v istem telesu, sta si torej nujno v nenehno napoto: zdaj slep od nagonov Potrebujež greši, zaradi česar se plebanus Joannes smrtno (po latinsko!) ustraši za svoje končno in večno zveličanje, osmišljenje, in mora v pokoritev strogo kaznovati skupno potrebuješko telo, toda že v naslednjem trenutku se plebanus Joannes v svoji bojeviti veri in za vero pregreši nad človekom še mnogo huje, kakor bi se Potrebujež kdajkoli mogel (zapre na primer čez polnočno uro Katico v kostnico, da zblazni). Zato vikar kar naprej moli: »...Sem siv in pameten in goreč duhovni kakor prvi dan, a trpim spričo nadležnosti svoje krvi, kakor da sem obseden. Ti mi pomagaj, Ti veš, Ti svetuj, Ti naredi, da ugasne mladost v krvi in greh v mislih.« — To strašno pehanje zoper lastno naravo in za onstranski smisel je tista osnova, na kateri temeljijo stil, zgodbena zgradba in idejna sporočila Pregljevega romana, pravzaprav vse temeljne plasti teksta.

Stil. Plebanus Joannes kot književna oseba živi torej v nenehni prežavi napetosti, v grozničavem strahu, da mu v enem samem trenutku nepazljivosti, za hrbtom tako rekoč, v navalu nepreračunljivih in grešnih naravnih strasti Janez Potrebujež za večno ne zapravi božjega kraljestva. »Kje je luč? Kje mir? Kdaj? Sam mrak, strah, boleost. Boleost smrti in smrtnega strahu,« z grozo ponavlja. Transcendenca, pravzaprav smisel, ki je skrit v njej, potemtakem ni samo cilj, je tudi nenehna grožnja, mračna, neusmiljena, zoprna vsakršnemu človeškemu upu; takšno jo doživlja tolminski vikar: kot vse, kar more največ doseči, a ni niti za hip gotovo, zatrdno. Zato jo je treba kar naprej, v neskočni, naporni, nepretrgani zaporednosti živeti, po pravilih, ki za te reči obstajajo od nekdaj; duševno, kajti telo je izločeno. Čutni Janez Potrebujež ostaja na zemlji, med oprijemljivimi predmeti, plebanus pa se kar naprej

vzdiguje v videnja, v nesenzualno in celo zopersenzualno duhovnost, zbližati se hoče že tostran z onostranskim.

Slogovna dvojnost. Slovenska literarnozgodovinska veda kar naprej pomišlja pred odločitvijo, da bi imenovala roman ekspresionističen; motijo jo dobršne plasti teksta, v katerih zares niti pri najboljši volji ni mogoče opaziti ničesar, kar bi vsaj oddaleč spominjalo na ekspresijo in ekspresionizem.

Naturalističen tekst v Plebanu Joannesu zares obstaja, vendar je za tovrstno smiselno opredelitev teksta celote treba upoštevati posebno zakonitost pripovedne strukture; zakonitost se imenuje pripovedovalec kot stvarnik in posrednik upovedenega sveta. Ta mora na eni strani skrbeti za verjetnost, torej neke vrste objektivizem pripovednega sporočila, napraviti mora mimezis v tekstu kar se da podobno logiki resničnega, empirično preizkušenga sveta, torej upovedeni »orbis terrarum« logičen tudi v primerjavi z zunajliterarnim; po drugi strani pa mora v romanu, ki mu je kompozicijska dominantna tako izrazito ena sama oseba kakor pri Preglju, pripovedno perspektivo in logiko adaptirati, prilagoditi tej dominantni literarni osebi. Tako se skozi roman kar naprej menjujeta docela osebna, vizionarna plebanova ter razmeroma naturalistično realna, objektivistično poročujoča pripovedovalčeva (pa tudi potrebuješka) perspektiva — z vsemi slogovnimi posledicami.

Dvojen primer kar z začetka (prolog izvzamemo, je pač nujna epska predinformacija):

a) »Cerkveni zvon sv. Urha pod Tolminom je jeknil ostro v žalostni somrak februarskega večera. Ubiti glas se je kakor opotekel v vetrove...« Subjektivizem zaznave je razviden iz sinestetičnih (jeknil ostro) in personifikacijskih metaforičnih (ubiti glas... se je opotekel; žalostni glas) pomenskih kombinacij. Prav tako je razviden izrazit razpoloženski filter: žalost, grožnja (ostro jekniti, ubiti glas se opoteka). — Seveda takšen zapis lahko še zmeraj obstaja na ravni impresije, vse je še na realnih tleh — čutno preverljivo, le kar se da osebno razmerje do okolice. Vendar mora nasilje, ki stilizira zapis, od nekod prihajati, strah mora biti utemeljen. Ta utemeljenost pa ne izhaja več iz realnega, čutno dojemljivega sveta, marveč iz čiste zunajčutne vizije, vere: »Lovi se želja za sveto sliko in kar ujame, je bedasta grozotnost, ki je ni in je vendar: strah kresnikov, ki se tepó na križpotjih, in premrlov, ki bljujejo v pepel izpito otroško kri; gnus zelene divje babe, ki se je razkoračila nad jezerom in s plevelnico prekopala pot vodam; moč svetega Krna, ki kravo pred uroki varuje, in bajnost svetega Mavra, ki je živel v tako starih časih, da so ga morali risati samo po opisih iz knjig... Iz njegove

krvi, iz vzdušja maličev, rogeljčev, hudičev in hudob mu je zrasla slika peklensko drzne nazornosti: golo žensko telo, ki sije, ki se kreče, vabi...« To zdaj, le kakšno stran naprej, izrecno je imenovano »slika«, ni očitno v nobeni zvezi z realnim, predmetnim svetom več. Kresniki, premrli, zelene divje babe, sveti Krn, sveti Maver, rogeljči, hudiči, iz katerih je stkana »slika« ženskega telesa, so čista »kultura«, čisto znamenje, vera, neizkustvena duhovna spekulacija iz ljudskega mita. Hkrati so s svojo hudičevsko grozovitostjo isto, kakor je bilo še malo prej nasilje in iz njega razpoloženje/strah, žalost v navideznem impresionističnem zapisu krajine. Impresija je po svojem izvoru in po svoji logiki vizija.

Iz zamaknjenj se plebanus skozi ves roman zmerja znova »zbuja«, kakor navaja pripovedovalec, pač v realno, zemeljsko življenje. Ali pa se vanje kar naprej pogreza: »Zdajci se je obhodniku kakor sunkoma svet sprevrgel in je videl neki drug doživljaj, ki ni bil prav nič v zvezi s prejšnjim... Od nekod se je oglasila čudno nenavadna pesem... Pa je zdajci tudi ta svet tonil v megleno valujoči luči, ki ni bila ne jutro ne večer. V somrak tajnostnega brezprostorja so udarjali znani glasovi, čudno poudarjene besede« (pač realni svet, op. M. K.). Takšna stanja niso »ne budnost, ne sanje«, marveč so, kakor pravi pripovedovalec, »silne duševne napetosti, bolne nestrpnosti in strašna senca hudičeva, ki je duh žalostni in blodni«, so skratka videnja, kakor se izrecno bere pod konec, ta pa so po svojem bistvu *ekspresije*, duhovne, od zunanjega sveta in od čutov neodvisne tvorbe. Z značilnim ekspresionističnim izrazjem zapisana se kar naprej ponavljajo, npr.: »Tudi v njem je bilo tiho in je kakor tonil v motno brezprostorje, ki se je nad njim zgrinjalo v krvavo meglo. — Zopet je tonil v škrlatni megli, trepetal iz osrčja v neprijetni vznemirjenosti, bil strašno majhen in raztegnjen v neskončnost...« Itd.

b) Toda: kakor hitro se plebanus »zbudi«, tiči sredi oprijemljivega sveta, ki ga vsevedni pripovedovalec kar se da urno in eksaktno povzame v deskriptiven, skoraj faktografski zapis, docela blizek naturalističnemu estetskemu idealu (primer je neposredno nadaljevanje malo prej navedenega začetka): »Duhovni se je prebudil iz svoje žalostne misli, se okrenil in šel iz cerkve. Zaklenil je vrata. Od Dvora je bilo slišati lajanje psov, z vrha Kozlovega roba je jeknil bazilisk, novo strelno orožje, ki ga je prožil vsak večer 'capitanus arcis Tolmini', čuječi Jurij Štampa, v posmeh Benečanom, Čedadcem in tolminskim plemičem, ki niso hoteli biti cesarski.« Itd.: vse kratko, jasno, neepitetizirano, neosebno, poročevalsko, naturalistično stvarno.

Povrhu: ekspresionizem docela »čistega« ekspresionističnega romana ni niti nikdar ustvaril; nenehna duhovna, vizionarna napetost je skre-

gana z naravo epskega in bi bila za nekajurno branje bralcu (pa tudi piscu) neznosno, neprenesljivo naporna. Tako je jasno, da je to, kar je storil Pregelj s Plebanom Joannesom, prav gotovo ena skrajnih in redkih možnosti ekspresionizma v romanu. Pripovedni objektivizem/naturalizem ostaja kot nekakšen snutek, vanj je potem vtikano tisto, kar je plebanus Joannes kot logika, čista ekspresija. — Navsezadnje: komu in čemu neki pa je namenjena pozornost sicer avktorialno vsevednega, panoramično objektivnega pripovedovalca? Vsa je osredotočena na plebanovo umevanje sveta in to umevanje sploh ni realistično-empiristično, pa mu pripovedovalec vendarle ne oporeka; enostavno referira ga, posreduje. Z vsemi tistimi reči, ki jim plebanus veruje kot znamenjem in namigom ozadnjega, metafizičnega osprednjemu, fizičnemu svetu: potresi, pozebami, poboji, kužnimi boleznimi, pesmimi o ribi Faroniki, strupenimi muhami, hudobci in vedomci. Svet v romanu, njegova logika, naj jo obračamo sem ali tja, torej sploh ne obstaja po naravoslovnem (naturalističnem) znanju, marveč po neki posebni osebni, grozničavo intenzivni, vizionarni veri.

Zgodbena zgradba. Z zadnjo mislijo smo se približali dogajalni, fabulativni ravni Pregljevega teksta.

Na prvi pogled je zgodba zasnovana biografsko, in sicer z začetkom v tistem trenutku, ki je bil za Potrebujčevo življenje odločilen, in s koncem v navedbi neke posthumne plebanove karakteristike. In vendar je ta biografičnost sižejsko strnjena v eno samo, odločilno leto njegovega življenja; odondod se pripovedovalec po potrebi z retrospekcijami, pa tudi s perspekcijo ozira nazaj in naprej. — To pa je leto najhujših ujem, najhujše preskušnje človekove volje za zveličanjem, najhujše očitnosti človekove nemoči, čas več ko razvidne dosmrtni zaklenjenosti človeka v solznodolinskost imanentnega sveta, najdoločneje razvidne izpostavljenosti človeka kaznujočemu transcendentalnemu smislu (posebljenemu in naslutenemu v čudni ribi Faroniki, ki se v nekakšnem pripvu oziroma kot smerni motiv/lajtmotiv kar naprej ponavlja skozi pripoved: riba faronika je izmisel, je znamenje za nekaj, na čemer temeljimo, je fundament sveta. Očitno ko kdajkoli je prav tisto leto, da je vsakršen človekov načrt utvara, da je begotna čutna naslada že na tem svetu vzrok za najgrozotnejše kazni (Peter, ki ga ugonobi sifilis; Katrica, ki se ji zmrači um; Menezeis, ki ga pobere kuga). Božji račun je neizmerno daljnosežnejši od človekovega, kar pomeni, da je pravi smisel, ki ga ni mogoče nikdar definirati s človeško pametjo, devetero svetov daleč od vsakdanjih upravičil in pragmatičnih smiselčkov dnevnega, čutnega, sprotnega eksistiranja.

Torej, se spet ponavlja na novi ravni isto sporočilo, je v skrivnostnem ozadju svetá moč, ki človeka usodno veže, ki mu kratí sleherno svobodo, mu žuga, ponižuje njegovo voljo z nepredvidljivimi, vendar ugonablja-jočimi naključji. Z drugimi besdami: človekovo življenje je *tragično*. Svet, ki ga človek živi, je tragičen — kar pomeni, da sta človekova volja in moč v tem svetu najbolj zanemarljivi postavki. Tragični etos, nazor, da je človekovo obnašanje, dejanje in življenje tragično, je razviden že kar iz videza pripovedovanja, ki zlepa ne pozna sproščujočih, nesenčenih pripovednih enot. Toda še mnogo očitnejši je v zgradbenem načelu. Koblar imenuje to načelo načelo dinamičnih motivnih nasprotij: drug na drugega se v pripovedi drenjajo docela nasprotujoči si motivi, kar da ustvarja dramatičnost zgradbe, udarec za udarcem. — Gotovo. Toda prav konsekvntno poniževanje človekove volje je hkrati tudi princip tragičnosti: človekova (plebanova) volja je, izšolati nečaka Petra v poštenega moža — iz takšne volje pa se rodi najhujši, eksemplarični grešnik, ki že na tem svetu zgine pri živem telesu in še zaživa doživi pekel onstranskega, večnega pogubljenja; volja človekova (plebanova) je, iz skrivne Menezeisove hčere Katrice napraviti krščansko žensko in jo čednostno omožiti s šlevastim, vendar poštenim tolminskim fantom — volja se iznakazi v najhujši greh, ki vrže strupeno senco različnih obdolžitvev tudi na plebana; volja človekova (plebanova) je, kaznovati greh, Katrico čez noč zapreti k mrtvaškim glavam v kostnico — in vendar se tudi ta, iz božje vdanosti in gorečnosti rojeni načrt izvrše v breme, ki je hujše od tistega, ki bi ga bilo treba kaznovati. Naj si človek še tako prizadeva uteči tragični usojenosti svojega življenja, ne uteče ji. Nad njim kar naprej plava očitna senca minljivosti. Tragičnosti.

Princip (tragične) grajenosti je torej takle: Janez Potrebujež se v hipu človeške blodnosti pregreši zoper božje, plebanus Joannes dela potem za to dolgotrajno pokoro. Ker pa se Potrebuježu kri blodi kar naprej, je plebanova pokora vse napornejša, vse bolj zamotana, vse bolj dramatična, dokler iz čistega, slepega pehanja za božjim ne doseže skrajnosti in se ne prevezne v nebožje, v najnižji greh, v uboj: Katrica je zblaznela po plebanovem nasilju nad njo, poslovala se je od duha v sebi, torej tistega, kar je v človeku najbližje božjemu. Sledi kazen: izobčenje, kuga, malo manj ko smrt in šele prav na robu življenja, po skrajnih stiskah se velikanski nesporazum v plebanu razmota, z njim pride umiritev, potešitev, očiščenje.

Ideja. V skrajnem koncu tiči tudi poglobitno miselno sporočilo, ideološka, moralična poanta Pregljeve pripovedi o tolminskem vikarju. — Vse do pred konec je plebanu ženska čutni hudič, »nečista žival«, po-

osebljenje greha, muholovec grešnikov, za sladkim videzom strašna nevarnost, ki se je je treba bati, saj po konfesionalnih naukih in po življenjskih izkušnjah najhitreje in najuspešneje zavede v nečistost. Potrebujež ima mlado žensko celo pod lastno streho in je zato kar naprej v hudi skušnji: »Doli je stala Katrica... Polnost udov je kipela izpod lahke, tesne obleke. Vikarju je zamigljalo pred očmi.« Plebanus se plaši Potrebuježevih strasti, vzklika v goreči veri: »Sovražim svinjarijo! To je! Sovražim iz vse duše, ker sega tudi po moji krvi in me blodi!«

Pa vendar mu ne gre vse v račun. Ne da bi izrekel, dvomi: Kako naj bo ljubezen greh? Ali kakor pravi Koblar: Človek ne greši s človekom marveč zoper človeka. — V kužnih dneh potem nenadoma ugleda Katrico dojeti tujega, sirotnega otroka, z neskončno sladkostjo materinske ljubezni na obrazu. Ni njen otrok, torej njena ljubezen ni pogojena s poprejšnjim grehom, sama iz sebe je, najčistejša, božja. »Sancta!«, svetnica — zazna tedaj vikar: to je kakor Bog, ki ljubi, ne da bi poprej grešil. Ljubezen je bog, obstaja sama za sebe, ne more biti greh. Vsi smo zrasi iz materinske ljubezni: »Nič večjega ni, kakor je njena ljubezen.« »Ljubezen matere je presegla pravico moža.«

Da se dopolni spoznanje do konca, je potem dodan pripovedni prizor, ki spominja na srednjeveške, staroveške, biblične, pradačne embleme. Kakor svetopisemski pelikan, ki s krvjo iz lastnega srca živí mladiče, hoče Katrica rešiti na smrt bolnega vikarja. Vikar hoče mleka, vendar mleka ni. Zdaj se Katrica, poosebljenje materinske ljubezni, spomni: »In je videl v grozi in slasti, da je žena sramežljivo odpela obleko nad svojimi dojnimi udi, da so sinili polni, mehki in topli: strašna ljubezen ženskega telesa. In je čutil, da se je nagnilo zdravo telo nadenj in je dahnil vonj nepoznane polti. Njegova moška in trpka čud je jeknila v brezmočnem obupu: 'Svinja!' Nato je slika ugasnila, a vstala je nenadoma znova, sijajna, večna. Tam je klečala žena, skrivnostna razumu in srcu. Z obema rokama in krčevito je raztrgala obleko na svojih deviških prsih. Njene oči so prosile k Sinu (Kristu, op. M. K.), njena usta so govorila Sodniku, ki je prihajal: 'Poglej, moj ljubi sin, telo, ki te je nosilo, in prsi, ki so te dojile! Bodi usmiljen, kakor si obljubil!' 'To je zadnje in je sodba,' je umoval vikar in zaprl oči kakor v snu.« — Torej je sodba o ženskem telesu in njegovi grešnosti zapisana že v bibliji: še Kristus je zrasel iz ženske ljubezni (in tudi Katričin greh je našel svojega svetega Jožefa v dijakonu Petru, ki je ljubil, čeprav ni grešil). Grobo in jasno: »Ne v babah, v nas samih je hudič« (plebanus); »ne sodi, ne sovraži!

S tem se problem, ki ga tekst zastavlja, uteši, razveže. Nesrečni vikar, ki se je vse življenje in tisto leto v romanu toliko trapil zaradi svojega potrebuještva, se je po ozdravitvi »z neizgovorjeno besedo zahvalil svojemu Bogu, da ga je bil ozdravil od hudiča, ki mu je ležal v krvi in mu jo blodil«. Katrico bo ljubil kakor svojo hčerko, ne kot greh, do smrti, ki je še daleč. — Kakor pa je smrt še daleč, tistega, kar je pognalo pripoved v tek, zdaj ni več. Samo čas je potlej še dolg, problemi so kratki, in tako je preostanek plebanovega življenja pripovedno povzet v kar se da kratek epilog s sporočilom, kako da je preživel večino sodobnikov, pravdajočih se in upehaneh okrog različnih posvetnih, lastninskih, oblastvenih, skratka minljivih zadev. — Torej je roman zares le prividno biografičen, samo formalno kronikalen; v resnici je prerez skozi problem, skozi nerazvojno strukturo, ki obstaja ne glede na pretakanje časa, ki pa se v nekem trenutku nenadoma odurno jasno izpostavi, izbalansira človeka v strašna videnja, ekstaze, trpljenja.

Snov in paralelizem. Logika takšne ocene je hkrati tudi ocena snovi za roman. Če osrednji problem ni diahrona narave, potem tudi njegovi mimetizaciji ni treba biti biografsko kronikalnega (= diahronega) značaja. Snov je torej zgodovinsko in krajevno tako natančno opredeljena le zaradi posebnih umetniških učinkov (t. i. zastranjena, nenavadna perspektiva). Osnovno razmerje med snovjo in problemom je paralelizem, torej neke vrste paradoksalen paralelizem med sinhronijo in diahronijo, med problemom, ki je isti v 15. ali 16. in v 20. stoletju, le da je zmeraj znova zazidan v oblike dnevnega pragmatizma, časovnih modelov, ter med veliko snovno jasnostjo tega problema v trenutku, ko se je asketični srednji vek iztekal v radoživo renesanso. Tisti zgodovinski hip je današnjemu človeku nekakšna arhimedovska točka zunaj današnje prostorske in časovne determiniranosti: svobodno razgledišče. Določno: sodobni tehnični človek je v razmerju do zgodnjerenesančnega ali kar srednjeveškega umevanja toliko superioren, da se z njim ne istoveti, s tem pa umevanju odpade ves balast predsodkov, časovnih shem — osrednje vprašanje se izloči toliko bolj jasno, poudarjeno, osredno. Gre za znano, od formalistov naprej tudi teoretično negovano spremembo perspektive: ta s svojo nepričakovanostjo spodbudi bralčevo sicer lenobno-ekonomično predstavno domišljijo k živahnosti, v tekstu pa vzpostavi mnogosmerna, mnogopomenska semantična bogastva. — Zgodovinskost Plebana Joannesa je torej kljub vsej intenzivnosti res le navidezna; sporočilo pripovedi ni zgodovinsko spoznanje, je zmeraj znova iz krvi vsakokratnega sodobnega človeka.

E p i l o g

Mogoče se je zdela bralcu ta razlaga nekoliko dolgočasna; v njej so se vendar večkrat ponavljala podobna zapažanja. Z njihovim ponavljanjem, kajti res so se ponavljala, smo hoteli opozoriti zgolj na to, kako konsekventen je tekst v izražanju temeljnega sporočila o sporu, ki vlada svetu in človeku: med imanenco in transcendenco, med Potrebuježem in plebanom, med eksistenco in esenco, med fiziko in metafiziko, pragmatiko in smislom, pa tudi v izražanju relativnosti greha, »čistega greha«, »božjega greha«. V nizu videnj ekspresij.

РЕЗЮМЕ

«Плебанус Иоаннес» одно из наиболее характерных словенских экспрессионистических больших повествовательных форм. — Словенская история литературы все еще не решается усвоить обозначение «экспрессионистический», ее беспокоит присутствие большого числа натуралистических элементов в произведении. Однако надо сказать, что эти элементы являются следствием специфики **повествовательного** литературного жанра (= его тяготения к объективизации). Соотношение натурализма и экспрессионизма в романе соответствует другим уровням текста, который как целое построен на драматическом антагонизме между физическим и метафизическим мирами, между человеком и судьбой, чувственным и доступным только догадке, индивидуальном и средой/конвенцией. Характерное экспрессионистическое видение является имманентной перспективой центрального литературного лица, рассказчик, ведущий повествование от третьего лица, имеет функцию объективного (натуралистически беспристрастного) информатора. — Драматический конфликт между обоими мирами, между чувственным и метафизическим, святым и грешным, получает развязку через понятие т.н. чистого греха, отвечающего формальным требованиям христианской конвенции, а не через преступление в смысле элементарного гуманизма. Открытие «чистого греха» является одним из центральных пунктов в творчестве Прегля, но оно и принесло неприятные последствия для писателя — побудивши множество критических откликов оно по всей вероятности содействовало на его ранний отказ от творчества.

PREŽIHOV VORANC IN LJUDSKA TRADICIJA

Slovenski pisatelj Lovro Kuhar-Prežihov Voranc (1893—1950) je le malokdaj in malokaj pisal o načelnih in teoretičnih vprašanjih literature. Vendar je iz skromnega tovrstnega gradiva mogoče izluščiti vsaj nekatere njegove poglede. Med te sodi tudi pisateljev odnos do ljudskega slovstva in vprašanje, ali se sodobni literarni oblikovalec more (in mora) inspirirati ob tem tipu literature. V Prežihovih zapisanih izjavah o literarnem ustvarjanju zavzemata ti vprašnji vidno in posebej poudarjeno mesto. Zaradi razdrobljenosti in nekaterih razložkov pa moramo te pisateljeve nazore z interpretacijo in kompariranjem šele rekonstruirati.

The Slovene writer Lovro Kuhar-Prežihov Voranc (1893—1950) wrote but seldom and little about theoretical issues in literature. Still, the existing scarce material permits us to form an idea of what his views were. Among those rank also his attitude towards folk literature and the question if the contemporary writer or poet can (and should) get inspiration in this type of literature. In what Prežihov Voranc wrote down about the process of literary creativity these two questions occupy a most prominent place. But because the statements made are scattered in different places and sometimes differ, the author's views have to be — by means of interpretation and comparison — reconstructed.

Poetika Prežihovega Voranca (tako njegovi poetološki pogledi kakor njihova realizacija v literarnih tekstih) je šele tu in tam komaj načeto problemsko območje prežihoslovja¹. Na splošno prevladuje mnenje, da pisatelj »najbrž ni mnogo razmišljal o teoretičnih vprašanjih slovstva«² in da je njegovo »celotno pisanje... izraz izredno polnokrvne, nezapletene in sila jasne osebnosti«³, torej spontano in teoretično neozaveščeno. Temeljne raziskave Prežihovega dela v zadnjih dveh desetletjih so takšne prenačljene in po splošnem vtisu nastale sodbe že močno omajale, če že ne zavrgle. Kljub temu pa sistematičnega raziskovanja v smeri rekonstrukcije Prežihovih poetoloških pogledov še vedno pogrešamo. Pričujoče tipanje za viri poznavanja (predvsem domačega regionalnega) iz-

¹ Razen ustreznih odstavkov v nekaterih bolj ali manj monografskih študijah in v opombah Zbranemu delu Lovra Kuharja-Prežihovega Voranca (Lj. 1962...) je problematiko s celovitejšim zastavljanjem vprašanj načel D. Druškovič (O Prežihovi evropski razgledanosti, Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 220—235), z omejitvijo na eno oblikovalno perspektivo in z njeno sistematično interpretacijo pa F. Zadravec (Groteska v Prežihovi prozi, SRL 1974, str. 151—167).

² B. B(orko): Prežihov Voranc o nalogah leposlovne umetnosti; Knjiga 1955, str. 265.

³ I. Brnčič: Prežihov Voranc: Samorastniki; LZ 1940, str. 401.

ročila ljudskega in polljidskega slovstva in za Prežihovim odnosom do tega izročila je zamišljeno kot parcialni prispevek na področju nakazane problematike, parcialen pač glede na celotno poetološko območje, vendar, kakor bomo videli, med osrednjimi v razmerjih poetike Prežihovega Voranca.

Ko se podajamo v pretres Prežihovih načelnih izjav o literaturi in poskušamo iz njih izluščiti njegove nazore o ljudskem slovstvu in polljidskem pismenstvu, se moramo zavedati, da imamo na razpolago le priložnostne spise. Te pa je pisal človek z le nekaj več kakor osnovnošolsko formalno izobrazbo. Dokaj bogato marksistično erudicijo, predvsem pa pripovedniško veščino si je pridobil samorastniško, z vedno nezadovoljeno vedoželjnostjo in z vztrajnim prizadevanjem k izpopolnjevanju. Literarne teorije ni po vsej verjetnosti nikoli sistematično študiral. Njegovi nazori o literaturi so nastajali po eni strani ob branju tujih literarnih del in ob lastnem ustvarjanju, po drugi pa iz političnega pragmatizma. Navedene okoliščine so svojevrstno zaznamovale zlasti tiste Prežihove spise, iz katerih te nazore lahko rekonstruiramo. Zato so, razumljivo, vidno oddaljeni od ustrezne strokovne publicistike.

Doslej edina evidentirana priložnost, da je Prežihov Voranc javno spregovoril o literaturi in njenih nalogah ter tako v deklarativni obliki izrazil svoj odnos do literarnega ustvarjanja, je bil prvi povojni občni zbor Društva slovenskih književnikov 9. oktobra 1945⁴. Prežihov referat na tem zboru je bil v zvezi z drugo »glavno točko« dnevne reda, ki je bila v razpisu formulirana kot »razgovor o društvenih nalogah«⁵. Prežihov Voranc je pač moral odpreti ta razgovor in ga tudi usmeriti, saj je šlo za reorganizacijo društva iz tiste oblike, ki se je ohranila iz predvojne časa, v novo, ustrezno zahtevam nastajajoče družbene ureditve. Prežih je svojo nalogo opravil tako, da je spregovoril očitno bolj iz svojih trajnih spoznanj kakor iz trenutnih političnih potreb. Zato lahko v tem referatu gledamo temeljni vir za rekonstrukcijo Prežihovih načelnih pogledov na literarno ustvarjanje. V tem kratkem govoru pa je znatno zasto-

⁴ B. Borko, ki je opisal Prežihov delež na tem zboru in objavil tekst njegovega referata, ga je datiral z 8. okt. 1945 (n. m., str. 265). S tem se ujema vabilo sklicateljcev: »*Društvo slovenskih književnikov* bo v ponedeljek 8. oktobra t. l. ob 18. uri imelo v prostorih Slovenske Maticе izredni občni zbor.« (LdP 1945, št. 140, str. 8.) Toda obe časopisni poročili o zboru, Občni zbor Društva slovenskih književnikov (LdP 1945, št. 145, str. 3) in Nov odbor društva slovenskih književnikov (SPor 1945, št. 149, str. 6), navajata kot čas tega srečanja torek, 9. okt. 1945. Enaka datacija je tudi v sh. pisanem poročilu v arhivu društva.

⁵ Dnevne vesti; LdP 1945, št. 140, str. 8.

pano tudi ljudsko in polljudsko slovstvo in nam torej morejo zadevni odstavki služiti za izhodišče naše raziskave. Ker je edina objava besedila tega referata strokovnemu interesentu razmeroma težko dostopna, naj tu v celoti citiramo tista mesta, ki nam bodo služila za oporo pri nadaljnjih izvajanjih. Takoj na začetku so odstavki:

»Prvi tvorec naše leposlovne umetnosti je bil naš narod sam, in sicer kot kolektivni stvarjalec. Le tako smo prišli do naših prastarih narodnih umotvorov, kakor je naša narodna pesem. Najstarejša ritmična oblika slovenske narodne pesmi je dvodelna dolga vrstica, ki je praslovanska in spominja celo na ritem prakulturnih narodov. Že pred tisoč leti in več je vse naše ljudstvo pelo duhovno pesem 'Kirieelejson' ob pravnem aktu ustoličenja koroških vojvod. Pravni red je bil torej pri nas že od nekdaj povezan z ljudsko umetnostjo. In pozneje, ko se je naš človek oblikoval skozi dolge dobe fevdalizma, suženjstva in brezpravnosti, mu je bila slovenska narodna pesem, slovenska basen, edina hrana, iz katere je črpal svoje duhovne sile, da se je mogel sploh ohraniti in rasti.

Pozneje, ko se je povečal pritisk močnejših kulturnih narodov na Slovence, je dobila naša ljudska pesem, naša pripovedka še izrazitejši narodno-obrambni značaj. Tu se moramo spomniti naših Drabosnjakov na Koroškem, naših Vodovnikov na Štajerskem, naših Küzmičev na Prekmurskem, naših Nagličev na Kranjskem in še premnogih drugih ljudskih umetnikov na Slovenskem, mož, ki so verno zidali hram naše narodne umetnosti, budili zavest ter s svojo preprosto rimo, s svojo pripovedko pripravljali ljudstvo k samoobrambi. Naše narodne meje bi bile danes na Koroškem, Štajerskem in Prekmurskem za trdno povsem drugačne, ako bi ne bilo teh zidarjev.

Iz tega temelja ljudske umetnosti je potem začela rasti tista slovenska umetnost, ki jo imamo danes pred seboj in katere tvorci smo mi sami. Iz tega temelja se je začela dvigati prava slovenska umetniška tvornost, iz tega temelja so zrastle naši velikani, kakor so bili Prešeren, Levstik, Cankar in drugi.«

Temu uvodnemu pogledu v slovensko slovstveno preteklost, v katerem Prežih poudarja slovensko ljudsko in polljudsko ustvarjalnost ne le kot prvo obliko slovenske literarne ustvarjalnosti, ampak tudi kot neizčrpen vir vse poznejše vredne literarne tvornosti, dodaja vrsto misli o zahtevah, ki jih je postavljala tedanji čas pred literarnega ustvarjalca. Toda pri tem poudarja, da ne gre za nikakršno »novo umetnost«, še manj za utesnjevanje umetnosti »v ojnice kakega dogmatizma novega sveta«. »Umetnost je večna, kakor je večna lepota, resnica, dobrota in plemenitost. Dobe menjajo le zunanje oblike, menjajo okus, opazovanje, bistvo pa ostane«. To bistvo pa je videl Prežih v kar največji meri vsebovano že v najstarejših oblikah ljudske umetnosti, ki mora biti vzor in vir tudi sodobnemu literarnemu ustvarjanju, saj je svoja izvajanja zaključil z

mislijo: »Le tedaj, ako bo umetnost pila iz neskončnih virov ljudske stvarjalne sile, bo tudi sama lahko ustvarjala«⁶.

Da bomo mogli bolje izluščiti Prežihovo misel, moramo v citiranem najprej ugotoviti očitne vplive od drugod. Prvi odstavek vsebuje namreč značilno tezo Ivana Grafenauerja o dvodelni dolgi vrstici kot najstarejši verzni obliki slovenske ljudske pesmi in poudarek na ljudskem petju pri obredu ustoličevanja koroških vojvod, ki je bilo tudi predmet Grafenauerjevih raziskav. Verjetno Prežih ni bral ustreznih Grafenauerjevih razprav⁷, pač pa je utegnil poznati njegov sintetični prikaz ljudskega pesništva za drugi zvezek Narodopisja Slovencev⁸. Tega mu je mogel posredovati rojak in nekdanji mentor Franc Kotnik, s katerim sta takrat sodelovala pri obnovi dela Mohorjeve družbe⁹. Kotnik osebno ali njegov prispevek v Narodopisje Slovencev⁸ je mogel biti Prežihu informator (v kolikor je bilo to potrebno) o bukovnikih, torej pesnikih in piscih iz kmečkih vrst, ki jim je dal Prežih poseben poudarek v drugem odstavku svojega referata. Pri tem pa je verjetno Prežih sam pritegnil mednje tudi šurdskega pastora Štefana Kūzmiča, ker je pač hotel zajeti vse slovenske pokrajine in poudariti narodnoobrambni in literarno ustvarjalni pomen teh »mož, ki so verno zidali hram naše narodne umetnosti«. Ko smo s tem opozorili na vire Prežihovih stvarnih podatkov in povzetih trditev, pa smo se dokopali do Prežihove temeljne teze: ljudsko leposlovje ni bilo le najvažnejši ohranjevalec slovenske narodne sa-

⁶ Knjiga 1955, str. 266—269. D. Druškovič je pisal o Prežihovem »referatu, ki ga je pripravil za občni zbor Društva slovenskih književnikov« (1945.1.) in iz njega citiral dve mesti (Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 224, 227); ta citata pa je vzel iz nekega besedila, ki se je v dveh tipkopisih ohranil v Prežihovi zapuščini; vendar je to besedilo drugega Prežihovega referata, pripravljenega za kongres jugoslovanskih književnikov leta 1946. Da je tisti referat, ki ga je objavil B. Borko v Knjigi 55, res Prežihov govor na zboru Društva slovenskih književnikov 9. okt. 1945, dokazuje kratka vsebina v sh. poročilu o tem zboru (gl. op. 4): »Književnik Prežih Voranc naglasio je u svom referatu, kako je narod bio prvi tvorac slovenske umetnosti i kako treba, da se danas umetnici bore i izražavaju ono zašto se bori narod i od čega pati narod. 'Kulturni molk' nije pasivizirao naroda, već ga je aktivizirao u borbi protiv okupatora.«

⁷ I. Grafenauer: Lepa Vida; Lj. 1943, poglavje Pripovedna dolga vrstica, str. 150—172. Isti: Najvažnejše ritmične oblike v zgodovini slovenske narodne pesmi: Etnolog 1943, str. 43—60. Isti: Najstarejši slovenski »kirielejsoni«: GMS 1942, str. 63—75.

⁸ Izid drugega dela Narodopisja Slovencev se je iz leta 1945 zavlekel v leto 1952, vendar so nekateri avtorji posameznih prispevkov dobili že leta 1945 posebne odtise. Kot separatniki so tako 1945. leta (založba Klas — knjigarna Jože Žužek) izšli trije zvezčki: A. Breznik, Ljudski jezik (str. 5—11); I. Grafenauer, Narodno pesništvo (str. 12—85); Fr. Kotnik, Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci, Verske ljudske igre, Iz ljudske medicine (str. 86—133).

⁹ Prva seja obnovljene Mohorjeve družbe je bila 1. okt. 1945 (KMD za 1946, str. 150), torej dober teden dni pred Prežihovim nastopom v Društvu slovenskih književnikov.

mobitnosti, ampak tudi najpomembnejši inspiracijski vir najvrednejših literarnih mojstrov in je tudi še v sodobnosti prvi in neizčrpni vir literarne ustvarjalnosti. V takšnem stališču bi sicer mogli videti vsaj deloma vpliv sorodnih nazorov Maksima Gorkega¹⁰, ki ga je Prežih že zgodaj poznal in visoko cenil kot pisatelja, z njegovimi načelnimi pogledi na literaturo pa se je moral seznaniti kot komunistično angažiran pisatelj. Vendar se nam ta vpliv pokaže v zelo ozkih možnostih, če na eni strani upoštevamo, da Gorki kljub poudarjanju vloge ljudskega slovstva v oblikovanju lastne pisateljske fiziognomije in priporočanju tega zgleda mladim talentom ni pripisoval ljudski umetnosti tako izrazitega in odločilnega pomena kakor Prežih, na drugi strani pa ne prezremo poudarjane vloge polljudskega slovstva oziroma točneje bukovniškega pismenstva, torej pojava, ki ga Gorki sploh ni poznal. Tu pa se kaže nedvomno vpliv Kotnikovega strokovnega dela in mentorske dejavnosti, prav gotovo pa tudi drugih dejavnikov, ki so oblikovali že v mladosti nazore Prežihovega Voranca.

Pred morebitnim sklepom, da je poudarjanje temeljnega pomena ljudskega in polljudskega slovstva utegnilo biti Prežihova domislica ob pripravljanju referata za občni zbor Društva slovenskih književnikov v letu 1945 ali da je nastalo pod neposrednim vtisom branja Grafenauerjeve in Kotnikove razprave v Narodopisju Slovencev, nas ustavlja ponoven poudarek pomena ljudskega slovstva za sodobnega pisatelja, ki ga vsebuje drug Prežihov teoretični spis. Ta nosi naslov *Osnovni problemi sodobne proze* in se je ohranil v pisateljevi zapuščini v dveh tipkopisih, ki se med seboj le neznatno razlikujeta. Kakor je v zgoraj obravnavanem referatu Prežih že v prvem stavku povedal, da govori »ob priliki zbora slovenskih leposlovnih umetnikov«, tako tudi ta govor v obeh tipkopisih uvaja stavek: »Prvikrat v zgodovini narodov Jugoslavije se vrši taka prireditev, kakor je kongres književnikov, na svobodnih tleh.« Potemtakem gre nedvomno za besedilo, o katerem je zapisal Juš Kozak po spominu: »Leta 1946 je prišlo med nama do nesporazuma zaradi nekega članka, ki ga je poslal za revijo 'Novi svet'. Članek je bil pravzaprav govor, napisan po naročilu za prvi kongres književnikov, ki je bil potem odložen in se je vršil šele novembra šestinštiridesetega leta.«¹¹

Članek oziroma govor *Osnovni problemi sodobne proze* je eden redkih Prežihovih ohranjenih spisov, ki še ni bil natisnjen. Tudi citiran je bil

¹⁰ Russkie pisateli o literaturnom trude, IV; Leningrad 1956, str. 33–39.

¹¹ J. Kozak: Srečanja s Prežihovim Vorancem; Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 117.

v literaturi le malo.¹² Zato ga je treba pred interpretacijo tistih mest, ki se neposredno nanašajo na našo temo, nekoliko predstaviti. Najprej okoliščine in čas nastanka. Vir za to sta nam dve pismi Juša Kozaka, ki sta se ohranili med dopisi Prežihovemu Vorancu v študijski knjižnici na Ravnah.¹³ Iz Kozakovega pisma 15. aprila 1946 zvemo, da je Prežih rokopis poslal za objavo v Novem svetu 10. februarja tistega leta in zraven dopis, v katerem je o članku zapisal tudi stavke: »Tukaj sem nekaj pobral iz referata Gorkega na kongresu sov. pisateljev. Zato te misli niso moje in se kot avtor ne bi podpisal. Za referat to gre. Za članek pa je težje.« Kozak je nato menda uvrstil članek v revijo in ga celo poslal v tiskarno, toda pred natisom se je posvetoval še na političnem forumu. Tu pa se je zataknilo in 7. aprila 1946 je Kozak Prežiha obvestil: »Za revijo si mi poslal članek, ki ga nisi hotel podpisati. No, dal sem ga vseeno tiskati, čeprav le z označbo L. P. Pisal si mi, da so ga na C. K. odobrili. Pri razgovoru, kaj imam v reviji, so mi na C. K. dejali, da tega članka ne kaže prinašati. Tako sem dal uničiti stavek na ponovno vprašanje, kaj naj s člankom naredim. Dejali so mi, da ga niso odobrili. Tako stoji s stvarjo.« Potem je po nekaj ostrih besedah, predvsem v zvezi z delovanjem Društva slovenskih književnikov in sodelovanjem pri reviji Novi svet, prišlo do prekinitve dopisovanja in sodelovanja med Prežihom in Jušem Kozakom. Očitno se Prežih tudi za jugoslovanski kongres pisateljev ni več zanimal in se ga ni udeležil.¹⁴

Pa še kratek pregled vsebine načrtovanega govora *Osnovni problemi sodobne proze*. Uvodni odstavki so namenjeni utemeljevanju realizma v umetnosti, pri čemer izvaja Prežih svoje estetske poglede iz Diderota, češ da je »lepota ... v čim večjem soupadanju podobe z resničnostjo«. In ker je »prava leposlovna, kakor tudi vsaka druga umetnost ... vedno odraz socialnega kulturnega življenja vsakega naroda«, je prepričan, da

¹² D. Družkovič: O Prežihovi evropski razgledanosti; Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 220—235. Tam pa je referat še napačno identificiral (prim. op. 6), kar je popravil v opombah k Lovro Kuhar — Prežihov Voranc ZD VII, Lj. 1964, str. 409 in ZD III, Lj. 1971, str. 541.

¹³ J. Kozak — Prežihu 7. in 15. apr. 1946 (prim. J. Pogačnik, Prežihova bibliografija, Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 379).

¹⁴ V poročilih o kongresu (Kongres jugoslovanskih književnikov v Beogradu, LdP 1946, št. 270, str. 3; I. kongres jugoslovanskih književnikov, LdP 1946, št. 272, str. 4; Drugi dan kongresa jugoslovanskih književnikov, LdP 1946, št. 273, str. 6; Književniki pri maršalu Titu, LdP 1946, št. 274, str. 4; I. kongres književnikov Jugoslavije, SPor 1946, št. 273, str. 5; Kongres književnikov Jugoslavije je končal delo, LdP 1946, št. 275, str. 6) se Prežih ne omenja med udeleženci, diskutanti, člani komisij ipd., le na koncu je bil (pač v odsotnosti) izvoljen v nadzorni odbor Zveze književnikov Jugoslavije. Najdoločneje priča o tem, da se Prežih ni udeležil beograjskega kongresa, pismo Prežiha V. Möderndorferju, datirano v Kotljah 21. nov. 1946 (NUK, rkp. odd., inv. št. 56/55).

se bo literatura v novih družbenih razmerah spremenila v skladu z družbenimi spremembami samimi. Pri tem pa se morajo leposlovni ustvarjalci zavedati tudi posebnih nalog, ki jim jih postavlja čas. Te naloge oziroma »osnovni problemi sodobne proze« pa so po Prežihovem mnenju: 1) »Imeti pravi odnos do narodne tvornosti, je, mislim, prvi in pglavitni problem našega sodobnega ustvarjanja.« 2) »Najti pravi odnos do naše kulturne in književne preteklosti in njo pravilno vrednotiti, spada med osnovne probleme naše sodobne beletristike.« 3) »Spraviti obliko in vsebino v sklad s tendenco, je važen problem sodobne beletristike.« 4) »Naš prozaist, naš pesnik, naš umetnik se mora z vsemi štirimi vreči v novo življenje in se z njim najtesneje povezati. Ta nujnost je nov problem naše umetniške tvornosti...« 5) »Vključitev naše književne umetnosti, vključitev našega leposlovnega umetnika v izgradnjo novega sveta, je eden osnovnih problemov naše naloge v sedanjem času.« Posebej značilen za Prežihov osebni odnos do literarnega ustvarjanja pa je zaključek tega načelnega spisa, ki v veliki meri relativizira poprej tehtno postavljene zahteve: »Seveda je drugo vprašanje, kako bo vsak posamezni pisatelj to delal. Vsak bo pač pisal, kakor bo znal in kakor bo občutil. Za pisateljsko stvarjenje obstoja merilo, obstojajo gotova pravila, ki jih je osvojila človeška kultura, zakonov za tako stvarjenje ni. V tem leži problem umetniškega ustvarjanja, ki zahteva od nas, da ga vsak sam zase reši.« To misel, ki dokaj upošteva individualnost literarnega ustvarjalca, njegovo nadarjenost in osebno problematiko, je čutiti manj določno tudi drugje v tekstu.

Za naš problem je najpomembnejše, da je Prežih postavil v referatu izrazito zahtevo po navezovanju sodobne umetnosti na ljudsko slovstvo in da jo je označil kar za »prvi in pglavitni problem« sodobne leposlovne proze. To forsiranje ljudskega slovstva kot temeljnega vira navdiha pri sodobnem literarnem oblikovanju je prav gotovo eden izmed najbolj izvirnih piščevih prispevkov v tem razpravljanju, čeprav se je navidezno ravno pri utemeljevanju te zahteve najizdatneje oprl na Maksima Gorkega in na njegovo avtoriteto v sovjetski literarni teoriji. Že pojasnjevalne odstavke, ki uvajajo in podpirajo prvo Prežihovo zahtevo do sodobnih ustvarjalcev in ki so tudi po obsegu posebej poudarjeni, uvaja s citatom iz Gorkega: »Najgloblje in najmočnejše ljudske tipe ustvarja ljudstvo samo.« Stavek je vzet iz *Poročila na kongresu sovjetskih pisateljev 17. avgusta 1934*, ki je bil po Prežihovi izjavi v pismu Jušu Kozaku temeljni vir njegovih izvajanj. Toda pri Gorkem se stavek v takšni obliki (kot samostojna trditev) sploh ne pojavlja, marveč je vpleten v širšo karakteristiko ljudskega oblikovanja junakov pri-

povednih del: »Vnovič priporočam vaši pozornosti, tovariši, dejstvo, da je najbolj globoke in žive, umetniško dovršene tipe junakov ustvarila folklor, ustna tvornost delovnega ljudstva. Popolnost likov, kakor so Herkules, Prometej, Mikula Seljaninovič, Svjatogor, nadalje doktor Faust, premodra Vasilisa, ironični srečnež Ivan bedak in naposled Petruška, ki premaga zdravnika, popa, policista, hudiča in celo smrt — vse to so liki, v katerih nastanku sta se harmonično ujela ratio in intuitio, misel in čustvo. Taka skladnost je možna samo spričo neposredne udeležенosti tvorca pri stvarniškem delu resničnosti, pri boju za obnovo življenja.«¹⁵ Maksim Gorki je tu folklorno literaturo pojmoval izrazito razredno kot »ustno tvornost delovnega ljudstva«, torej kot kulturno stvaritev in dobrino razreda proizvajalcev, in jo je stavil naproti »buržoazni literaturi«. Te pa ne pojmuje ozko v okviru kapitalističnega družbenega sistema, marveč v širših zgodovinskih razsežnostih kot literaturo izkoriščevalnega razreda. Ker pa je tak razred odtujen neposrednemu proizvodnemu procesu, je tudi njegova literatura oddaljena od stvarnosti, njen junak pa je individualist: »Buržoazna literatura se je pričela že v davnini z egiptsko ‚pripovedko o tatu‘; nadaljujejo jo Grki, Rimljani, in v dobi, ko propada viteštvo, se pojavlja namesto viteškega romana. To je prava buržoazna literatura in njen pglavitni junak je slepar, tat, nato detektiv in spet tat, toda že ‚tat-gentleman‘.«¹⁶

Prežih je Gorgega trditvi že s tem, da jo je iztrgal iz te komparacije, dal posebno težo. S tem, da jo je skušal podpreti in razložiti z domačim gradivom in da jo je pri tem prenesel na srednjeveško družbeno razmerje kmet — fevdalec, ji je pa dodal bistveno nov kontekst: »Poglejmo, kako se to ujema z ustvaritvami naših narodov. Ljudska domišljija ustvarja že od pamtiveka ter sega skoraj do naših časov. Z nastopom družbenega razhajanja, ko se začne njen globlji razkroj, se začne kmet individualizirati, postaja osebnost, ljudska tvornost preneha. Na kmetih vse od te dobe nimamo osebe, ki bi dala umetnini svoje ime. V dalnem fevdalizmu kmet še razvija svojo umetnost, poleg nje pa se razvija fevdalna kultura, ki pa ne predstavlja ničesar. [Gorki: »Dobro je znano, da vpliv fevdalne literature ni bil nikoli posebno pomemben.«¹⁷] Fevdalizem je vklenil družbo v strogo ločene kaste, cehe, graščake, kmete, ki so tuji med seboj, vsak želi svoje življenje. Ta kultura, ki jo je gojila cerkev, je hotela braniti in upravičevati stari red, ko so dozoreli že vsi pogoji za njegovo odpravo. Opravičevati nekaj, kar v resničnosti nima pogojev za obstoj,

¹⁵ M. Gorki: O literaturi; prev. J. Vidmar; Lj. 1952, str. 493—494.

¹⁶ Ibid., str. 494.

¹⁷ Ibid.

pa pomeni bežati od stvarnosti. V prvem razdobju nastopa fevdalec kot organizator proizvodnje in v tem času je njegova tvornost še vezana na ljudsko tvornost. Fevdalec je v pripovedki še vezan na ljudski kolektiv. V drugem razdobju pa postane fevdalec samo zajedalec na telesu družbe, njegova umetnost se loči od ljudske tvornosti in postane prazna.«

Iz teksta je že ob prvem branju dovolj opazno nizanje dokaj protislovnih ali vsaj ne dovolj vzročno povezanih misli, pri čemer je vidno ne docela premišljeno povezovanje nekaterih misli Gorkega z drugačnim družbenim kontekstom, namreč s splošno marksističnim gledanjem na fevdalni družbeni sistem v njegovem razvoju od napredne oblike družbenih odnosov (pač v primeri s sužnjeposestniškim) do izrazitega zaviralca družbenega razvoja, in z domačimi folklornimi pogledi (npr. »ustvarja že od *pamtiveka*«). To je utegnilo biti posledica naglice pri pisanju govora ali premajhne predhodne domišljenosti posameznih postavk.

Kakor pa je prvi odstavek o pomenu in značaju ljudskega slovstva Prežih izvajal iz citata Gorkega, tako je drugega v obratni smeri končno podkrepil s sodbo Gorkega. Vendar je ta odstavek v primerjavi s prvim veliko bolj premišljen in dosledneje izpeljan:

»Oblika, v katero vliva ljudska tvornost svoje umotvore, so pravljica, pripovedka in narodna pesem. V pravljici upodablja ljudska domišljija svoja hrepenenja, svoje želje in svoja stremljenja ter svoje nazore o pravičnosti na svetu na čisto izmišljenih likih brez navedbe časa in kraja. Nasprotno pa v pripovedkah imenuje junaka, navaja še kraj, kjer se dejanje godi in čas je tudi še dokaj določen. Pripovedka rada navezuje na kake velike zgodovinske dogodke, kakor so napadi Turkov, kmetiški upori itd. S tem je snov dosti bolj zgodovinsko določena in zato zrcali do velike natančnosti družbeno resničnost svoje dobe. Ljudsko tvornost odlikuje poleg globokega realizma še to, da v svoje proizvode vključuje ljudske težnje in stremljenja, kakor so olajšanje dela ali pa tudi čisto družbena stremljenja. V kolikor se v proizvodih ljudske tvornosti zrcali trdna vera, da bodo ljudska stremljenja gotovo uresničena v bodočnosti prej ali slej, v toliko so taki proizvodi prežeti z romantiko, to je usmerjenost in hrepenenje v bodočnost. V tvornosti delovnega človeka sta se združila realizem in romantika. Romantika črpa iz stremljenj, ki včasih imajo, včasih pa nimajo pogojev za uresničenje. Romantika daje polet, ako izhaja iz družbenih stremljenj, ki so uresničljiva. Iz realnega razvoja se mora videti, da je postavljeni cilj dosegljiv. Romantična stremljenja imajo vse pogoje za uresničenje v bodočnosti. Ljudska tvornost vsebuje torej romantični realizem. Maksim Gorki pravi glede zveze med delom, to je med življenjem in umetniškim ustvarjanjem: »Pod vsakim poletom fantazije lahko odkrijemo pogonsko silo, to je stremljenje človeka, da bi olajšal svoje delo.«

V začetku tega odstavka se je Prežih močno oddaljil od svojega glavnega vira, od Gorkega. Delitev ljudskega slovstva na glavne vrste, predvsem pa delitev ljudske pripovedne proze na pravljice in pripovedke po stari delitvi bratov Grimm je Prežih lahko posnel po že omenjenem prikazu ljudskega slovstva Ivana Grafenauerja v *Narodopisju Slovencev*,¹⁸ lahko pa tudi iz kakenga šolskega učbenika ali priročnika. Značilno pa je, da je te povzete teoretične karakteristike določno povezal s snovmi našega ljudskega pripovedništva (turški napadi, kmečki upori) in tako pokazal, da mu gre predvsem za slovenske (pa tudi druge jugoslovanske) slovstvene razmere. To je tem bolj pomembno, ker je nato nanje spet apliciral značilno socialistično-realistično tezo o spoju realizma in romantike kot idealni obliki literarnega izraza. To tezo je verjetno spet povzel iz referata Gorkega, čeprav tega vira tu še ne navaja. Toda Prežih je prenesel na naše pravljice in zlasti pripovedke to, kar je Gorki razbral iz antičnih mitov: »Mit je izmislek. Izmisliti pomeni izvleči iz vsote realnih dejstev njihov osnovni smisel in ga vtelesiti v podobi, — tako smo prejeli realizem. Toda če smislu izvlečkov iz realnih dejstev dodamo, domislimo — po logiki hipoteze — to, kar želimo, dobimo romantizem, ki je osnova mita in ki je visoko koristen, ker pospešuje prebujanje revolucionarnega odnosa do resničnosti, odnosa, ki praktično spreminja svet.«¹⁹ Prav tako je predvsem na antične mite vezana misel Gorkega, da za poletom fantazije lahko vidimo stremljenje človeka po olajšanju dela. Gorki je namreč navajal vrsto primerov mitoloških in pravljичnih »izumov« in v njih odkril osnovni smisel pripovedk, mitov in legend: »Ta smisel je pravzaprav izraz stremljenja nekdanjih delovnih ljudi olajšati si delo, stopnjevati njegovo produktivnost, oborožiti se zoper štirinoge in dvonoge sovražnike, prav tako pa tudi z močjo besede, z 'zagovori', 'uroki' vplivati na elementarne, ljudem sovražne pojave narave.«²⁰ Spet si je torej Prežih prikojil citat iz polovice stavka, medtem ko je drugo, ki jo je Gorki v naslednjih izvajanjih še posebej poudaril, izpustil. Ker pa ta druga polovica stavka in iz nje izhajajoče misli govore o magični moči besede in posebni pozornosti, ki so jo nekdanji anonimni ustvarjalci posvečali besedam, bi mislili, da bo posebej pritegnila Prežihovo pozornost. Toda ker je ni in ker so tudi drugi citati in povzetki iz Gorkega v Prežihovem tekstu le približni in prikojeni, se nam vzbuja celo dvom, da je Prežih uporabljal celoten tekst referata Gorkega in ne morda le kakšne izvlečke ali podobno posredno pomagalo.

¹⁸ Gl. op. 8.

¹⁹ Gorki, n. m., str. 500.

²⁰ Ibid., str. 489.

Toda to za naš problem ni bistveno. Od tega odstavka dalje se namreč Prežihova izvajanja o pomenu ljudskega slovstva skoraj povsem otresejo vpliva Gorkega.

Naslednji odstavek je v celoti posvečen oznaki srbske ljudske pesmi, predvsem kosovskemu ciklu. V njem se očitno razodeva Prežihovo nezadostno poznavanje predmeta, zaradi česar se mu tudi ni posrečilo prav izpeljati misel o pravilni ljudski »oceni dogodkov«. Kljub temu pa odstavek priča, da je Prežih visoko cenil klenost izraza srbske ljudske epike; v tem smislu je zlasti značilna ugotovitev: »Vse je brez slehernega jadikovanja, vsi nosijo silno breme kot nekaj samo po sebi umevnega.« Ko pa Prežih v obravnavo spet pritegne tudi slovensko ljudsko slovstvo, se šele prav zlijeta njegovo vedenje in tendenca izvajanj v samoniklo estetsko oceno in karakteristiko napredne družbene vloge našega ljudskega slovstva:

»V naših pripovedkah o kraljeviču Marku in o kralju Matjažu in v naših narodnih pesmih je ljudstvo upodobilo svoja družbena stremljenja po svobodi in pravici.

Ti narodni liki na čudovit način zrcalijo družbeno resničnost tedanje dobe. Naše ljudstvo je spoznalo, da si samo, brez zaveznika ne more izvojevati svobode, zato poosebljenje te ljudske nemoči v opevanih likih, ki bodo narodu prišli pravočasno na pomoč. V teh likih je poosebljena hkrati tudi trdna vera, da bo končno vendar le zmagala pravica in da bo narod dosegel svoje odrešenje. To je storilo ljudstvo v svoji tvornosti na tak moder in enostaven način, kot zna to samo ljudstvo, ko zgoščeno resničnost prenaša na eno samo dobo.«

Končno Prežih preide v svojih izvajanjih o ljudskem slovstvu na vprašanje, kako naj bi sodobni pisatelj povezal ljudsko izročilo s svojim ustvarjanjem. Za primer plodne in idejno napredne uporabe ljudskega izročila v romanu mu služi belgijski pripovednik Charles-Théodore-Henry De Coster (1827—1879) oziroma njegov roman *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*. Ta roman ali njegovega junaka omenja Gorki v svojem referatu na več mestih, zdaj kot primer junaka buržoaznega romana, zdaj kot ljudsko snov v literarni obdelavi. V Prežihovi interpretaciji je sicer čutiti vpliv Gorkega, vendar tu nikakor ne gre za posnetek misli sovjetskega pisatelja. Prežihova interpretacija je tako vidno prežeta z osebnim odnosom do te pripovedne mojstrovine, pa tudi posamezne misli in ugotovitve so toliko izvirne, da smemo trditi: Prežih je roman sam bral in visoko vrednotil. Lahko bi ga bral v izvirniku ali nemškem prevodu, najverjetneje pa ga je poznal iz Debeljakovega

slovenskega prevoda,²¹ ki ga je utegnil brati že v dvajsetih letih pred emigracijo. Leta 1948 pa je izšel že nov slovenski prevod,²² ki si ga je Prežih takoj nabavil za svojo knjižnico. Prežih je takole tolmačil pomen tega romana in ga na tak način dajal jugoslovanskim romanopiscem za zgled:

»Treba je opredeliti odnose naše dobe do ljudske tvornosti. Vsi veliki pisatelji vseh dob so črpali iz ljudske tvornosti, ker so vedeli, kaj predstavlja ljudska umetnost, kje se je treba učiti. Ker je ljudstvo samo ustvarilo najlepše tipe, se mora umetnik, ki čuti odgovornost svojega poslanstva, učiti ustvarjalnega posploševanja pri proizvodih ljudske fantazije. Tako je npr. pisatelj Coster iz Valone ustvaril svojega 'Ulenspiegla' in ga navezal na ljudsko izročilo, katerega je temeljito proučeval. Flandrijsko ljudstvo je v tem svojem junaku upodobilo svojo samozavest, svoje zaničevanje do fevdalne gospode. Ulenspiegel se norčuje iz vseh uredb tedanjega družbenega reda. Graščak je nepotreben, kmet se lahko zveže z mestom mimo fevdalnih gospodov, gospoda je bedasta, preprosti ljudje so dovolj pretkani, da bodo z njo opravili. To je duh, ki veje iz tega dela, ki silno soupada z razpoloženjem naših narodov v njegovi sedanjí osvobodilni borbi. V svetovni umetnosti imamo mnogo pisateljev in to največje, ki segajo v zakladnico svojega narodnega izročila za tipom, ki ga rabijo. Noben velik umetnik ne more imeti malomarnega odnosa do ljudskega izročila.«

Preden se na temelju doslej navedenega gradiva lotimo rekonstrukcije Prežihovih nazorov o ljudskem slovstvu in o pomenu njegove uporabe v sodobnem pripovedništvu, moramo na kratko povzeti bistvene razločke med prvim in drugim Prežihovim predavanjem in navesti še nekaj dopolnil. Najprej je treba opozoriti na majhen časovni razmik med obema načelnima spisoma. Prvega je po vsej verjetnosti napisal v tednu pred govorom na občnem zboru Društva slovenskih književnikov, torej v začetku oktobra 1945, drugega najbrž neposredno preden je rokopis poslal Jušu Kozaku, pač v začetku februarja 1946. Časovni presledek je torej nekako štiri mesece. Zaradi tega bi pričakovali, da razlike med sestavkoma ne bodo bistvene in da bo drugi miselno in izrazno bolj prečiščen od prvega. Toda že iz citiranih odlomkov, še bolj pa iz celote je očitno obratno razmerje med njima. Prvi govor se odlikuje po strnjenih sodbah in organsko izpeljanih formulacijah, ki ustvarjajo jasnost in preglednost. V nasprotju s to monolitnostjo nas pri drugem spisu preseneti nepovezanost nekaterih izvirnih in povzetih misli, ne docela pretehtana zgradba predavanja in okornost nekih formulacij. Te razlike lahko stavimo de-

²¹ C. de Coster: *Ulenspiegel in Lam Dobrin*, junaka veseljaka iz dežele Flandrske; prev. A. Debeljak; Lj. 1923, 551 str. 8^o (Prevodna knjižnica 9).^{*}

²² C. de Coster: *Tila Ulenspiegla in Lama Dobrina junaške, vesele in slavne dogodivščine v deželi Flamski in drugod*; prev. V. Levstik; Lj. 1948, 433 + (II) str. 8^o (Svetovni klasiki).

loma na rovaš dejstva, da je v prvem, krajšem besedilu Prežih nanizal nekaj svojih misli in spoznanj, medtem ko je hotel v drugem iste in podobne trditve racionalno utemeljiti in podpreti z avtoritativnimi citati, kar je pri besednem ustvarjalcu z malo skušnje v teoretičnem formuliranju literarnih nazorov razumljivo. Ne smemo pa prezreti še dveh pomembnih stvari.

V drugem govoru je moral Prežih zajeti celoten jugoslovanski kulturni prostor, in to mu je povzročalo znatne težave. Slovensko literarno preteklost in sodobne razmere je kolikor toliko poznal in se je zanje tudi vedno intenzivno zanimal, s književnostmi drugih jugoslovanskih narodov pa je bil slabo seznanjen. Iz zgoraj navedenega smo sicer videli, da je neposredno poznal vsaj nekaj srbskih pripovednih pesmi, drugače pa je bilo z umetno literaturo. Ko je v tretjem poglavju svojih izvajanj hotel naštetih najpomembnejše predstavnike kritičnega realizma, je v zgodnejši varianti govora za imeni iz zahodnoevropskih literatur (Dickens, Balzac, Flaubert, Stendhal), za Rusi (Tolstoj, Gogolj, Turgenjev) in za Slovenci (Levstik, Kersnik, »deloma tudi Jurčič, ki je še pod vplivom romantike«) pustil prazen prostor za Srbe in Hrvate in šele pozneje pripisal »Bora Stanković, Čosić in drugi« ter »Kozarac in drugi«. Iz takšnega pomanjkljivega poznavanja snovi pa je nujno izhajala nesuverenost njene obravnave.

Drug pomemben dejavnik pri pisanju govora za prvi kongres jugoslovanskih književnikov je označil že Juš Kozak s formulacijo, da je bil tekst »napisan po naročilu«. To pa je v tistem času nalagalo posebno odgovornost v formuliranju misli in zahtevo po zvestobi »glavni politični liniji« (nanjo se Prežih v takratnih pismih večkrat sklicuje). Od tod je izvirala razen posameznih citatov iz Lenina in Stalina (takrat splošno razširjena teza, »da mora biti umetnik inženir duše«) tolikšna naslonitev na Maksima Gorkega, kakor smo jo konkretno razbrali zgoraj iz izvajanj o ljudskem slovstvu. Pri tem najbrž niso odločale prvenstveno Prežihove simpatije, ki jih je že iz mladosti gojil do tega sodobnega ruskega pisatelja, ampak predvsem avtoriteta, ki jo je takrat užival Gorki kot literarni teoretik in kot zgled socialističnega realizma v literaturi.²³ Vendar se Prežihu ni vedno posrečilo povzetih misli povezati, predvsem pa ne vselej organsko združiti z lastnimi pogledi, ki so bili na literarnem polju bolj spoznanja pisatelja kakor prepričanje politika.

V takšnih dilemah in pod vplivom zunanjih dejavnikov besedilo predvidenega govora na jugoslovanskem kongresu pisateljev ni moglo

²³ Fr. Zadavec: Književna esejistika in kritika; Slovenska književnost 1945–1965, II, Lj. 1967, pogl. Vdor teorije socialističnega realizma, str. 202–209.

dozoreti do celovite in strnjene zgradbe. Te neizdelanosti se je očitno zavedal tudi Prežih, zato je v pismu Kozaku tako poudarjal odvisnost od Gorkega in se sprva ni hotel podpisati pod članek. Da pa se pisatelj ni dejansko distanciral od misli in izvajanj, ki jih je povzel ali samostojno izrazil v članku, priča dejstvo, da je po preteku dveh mesecev pozabil na prvotno izjavo, podano neposredno po pisanju besedila, in nenavadno ostro odgovoril Kozaku, ki ga je opozoril na prvotno odločitev za šifro: »Ti si zloben človek. Kako moreš takoj reči, da ga nisem hotel podpisati, tistega članka, ki sem ti ga poslal. Sem se pač pozabil podpisati.«²⁴ Razen zunanjih okoliščin, ki jih še ne moremo ustrezno pojasniti (razhajanje v Društvu slovenskih književnikov), je pri spremembi odnosa do tega spisa gotovo odločala časovna distanca. Prežih je v času neposredno po pisanju članka nedvomno dobro čutil neskladje med tem, kar je hotel napisati, in tistim, kar je dejansko napisal. Vse manj pa se je zavedal pomanjkljivosti svojih formulacij, ko se je časovno odmikal temu času. V zavesti mu je ostalo predvsem tisto, kar je v članku hotel povedati in kar je gotovo bilo v skladu z njegovimi literarnimi nazori. Tako lahko kljub pogostim naslonitvam na tuje misli in kljub nerodnostim v njihovem oblikovanju le imamo vsebino Prežihovega spisa *Osnovni problemi sodobne proze* za pisateljeve povsem usvojene poglede na obravnavani predmet, do neke mere pa tudi za plod zadevnih lastnih spoznanj.

Za Prežihove poglede na ljudsko slovstvo in njegov pomen za sodobno literarno ustvarjanje velja to najbrž še v večji meri kakor za druga poglavja spisa. V takšnem sklepanju nas namreč podpira okoliščina, da se ta problematika na kongresu sploh ni obravnavala. Glavni referat Radovana Zogovića je ni upošteval.²⁵ Mimogrede se je dotaknil le sovjetski gost na kongresu, Ivan Ivanovič Anisimov, ki je v svojem govoru med drugim dejal: »Malokatera književnost ima tako bogate in krasne tradicije kakor vaša. Proslavljena narodna poezija Južnih Slo-

²⁴ Po Kozakovem citiranju v pismu Prežihu 15. apr. 1946.

²⁵ O naši književnosti, njenem položaju in njenih sedanjih nalogah, Referat književnika Radovana Zogovića na prvem kongresu književnikov Jugoslavije; SPor 1946, št. 276, str. 4–5. Za zgled, kako se je problematika kongresa oddaljila od Prežihovega koncepta, naj navedemo Zogovičev načrt vsebine govora: »Zato bomo v tem pogledu na naše književne razmere in naloge govorili: prvič — o dogodkih, ki so se odigrali zadnja leta v naši deželi in v svetu, o izpremembah, ki so nastale v naši domovini, v življenju naših narodov, v njihovih medsebojnih in družbenih odnosih, v njihovem kulturnem življenju;

drugič — o tem, kako je živela in reagirala naša književnost na te dogodke in te spremembe, na trpljenje, napore, tegobe in uspehe ljudstva;

tretjič — o najnujnejših nalogah in dolžnostih naše književnosti, o objektivnih in subjektivnih pogojih dela in možnostih naših književnikov in naše književnosti.« (Tam, str. 4.)

vanov, narodne pesmi in vse oblike ustvarjanja njihovih narodov se odlikujejo po neizčrpnosti samobitnosti in globini. Njihova duhovna moč in človečanska lepota zbudjata občudovanje.«²⁶ Toda to so bile le besede priznanja estetske vrednosti jugoslovanskemu ljudskemu slovstvu, predvsem epskemu ljudskemu pesništvu. V njih pa ni nobenega sledu o kakršnikoli aktualizaciji tematike tega slovstva ali o navajanju k njeni uporabi v sodobnem literarnem ustvarjanju.

Prežih podobnih govorov, kakor sta bila nastop na zboru Društva slovenskih književnikov in pripravljeni tekst za govor na prvem kongresu književnikov Jugoslavije, ni imel ali pripravljati ne prej ne pozneje. Vabili so ga sicer, da bi govoril tudi na drugem povojnem občnem zboru Društva slovenskih književnikov 11. junija 1946.²⁷ Prvi tajnik društva, Ignac Koprivec, mu je v pismu celo označil, kakšno okvirno vsebino naj bi njegov govor imel: »V imenu Društva se obračam nate s prošnjo, da bi na občnem zboru predaval. Tvoje predavanje smo si zamislili tako, da bi bili v njem zastopani nasveti za konkretno delo. Oslonil bi, recimo predavanje na politični položaj po svetu: Primorska, Trst, Koroška itd., zunanji sovražniki naše države ter analiziral iz tega izhajajoče naloge, ki so postavljene pred književnika. Vmes bi omenil, da je Društvo v zadnjem letu precej napravilo v tem smislu, ko je recitalo po Primorski in protestiralo s številnimi resolucijami proti ravnanju z našo državo.«²⁸ Nobenih podatkov ni o tem, da bi Prežih željeno predavanje res imel. Če ga je, pa po vsej verjetnosti ni prispevalo ničesar k tu obravnavani problematiki.

Pomembno dopolnitev podobe o Prežihovem odnosu do ljudskega slovstva, kakršna se nam je luščila iz obravnavanih referatov, pa nam nudijo še nekateri spisi iz tega časa. Kot oblastveni delegat v odboru Mohorjeve družbe in pri relativno samostojni založbi njene tiskarne v Celju je moral Prežih pregledati in odobriti rokopise, ki sta jih založbi sprejeli v program. Te dolžnosti pa ni opravljal zgolj idejno kot politik, ampak kot pisatelj s poslušom tudi za tuje literarno oblikovanje. Tako predstavljajo Prežihova tovrstna poročila dokaj zanimiv in dragocen vir za poznavanje njegovih literarnokritičnih nazorov. Zaradi narave ocenjenih del pa se je ob njih le izjemoma srečal s tem, kar nas v naših izvajanjih posebej zanima. Iz ocene povesti Julije Bračičeve Graščinski stradarji (prvotno Osamljena piščalka) izvemo nekaj, kar je v zvezi s Prežihovim pisateljskim odnosom do ljudske kulture v širšem smislu. Gre za vredno-

²⁶ Govor Ivana Ivanoviča Anisimova; SPor 1946, št. 273, str. 5.

²⁷ Prežih — V. Möderndorferju 26. maja 1946 (gl. ZD III, Lj. 1971, str. 536).

²⁸ I. Koprivec — Prežihu 27. maja 1946 (Študijska knjižnica Ravne).

tenje občestvene kulture kot snovi literarnega oblikovanja. Že v uvodnih stavkih ocene je namreč Prežih poudaril pomembnost opisov ljudskih običajev: »Ta povest ni slaba ljudska povest. Ima mnogo dobre vsebine, kakor popise raznih običajev in dela, ki so nam dozdej nepoznani. N. p. žetev pljaševine, potem nabiranci zlata v Dravi itd.«²⁹ Še bolj zanimiva, a hkrati tudi problematična je misel, ki jo je zapisal v oceni Cajnkarjeve drame *Za svobodo*: »Da bi tista teta ostala nekaznovana, je popolnoma proti ljudskemu občutku o pravici sploh. Nekdaj se mora vsak greh poplačati.«³⁰ Zanimiva je ta misel zato, ker nam izpričuje Prežihovo razmišljanje o tipičnih strukturah ljudske mentalitete in ljudskega fabuliranja. Problematična pa je v formulaciji toliko, ker iz nje ni povsem razvidno, koliko je Prežih imel pri tem v mislih ljudsko pripovedništvo in koliko je morda mislil zgolj na tipično miselnost najširših družbenih plasti. V prid drugi možnosti govori namreč podobna izjava ob Trunkovih Spominih, kjer je misel na pripovedništvo povsem izvzeta: »Toda vrednost tega dela leži v tem, da pravilno ocenjuje našo slovensko perspektivo, da izraža veliko vero v zmago pravice nad krivico.«³¹ Seveda moremo tu misliti še na političen kontekst.

K temu gradivu velja zaradi popolnosti pridružiti še posebne Prežihove izjave o ljudski pesmi, predvsem o koroški slovenski ljudski pesmi. Tozadevne pisateljeve misli pri izrazito proznem pripovedniku niso tako odločilnega pomena kakor odnos do ljudskega pripovedništva, ker niso neposredno povezane z njegovo ustvarjalnostjo. Vendar kljub temu značilno dopolnjujejo podobo Prežihovih nazorov o ljudskem slovetvu. V drobcih bi za Prežihovim odnosom do koroške slovenske ljudske pesmi lahko paberkovali po več člankih in reportažah s koroško problematiko. Zadostuje pa naj opozorilo na uvod v Zborniku koroških pesmi, kjer je ta odnos dobil najdoločnejšo in najbolj strnjeno obliko. Izrazit poudarek na narodno ohranjevalni in narodno obrambni funkciji slovenske pesmi na Koroškem vsebuje uvodni odstavek spremne besede: »Na Slovenskem Koroškem živi ljudstvo, ki ljubi pesem in ki zna peti. Zato ni čudno, da so koroški Slovenci v svoji obrambi proti nasilni germanizaciji, ki se je začela v dobi kapitalistične vladavine v preteklem stoletju, posegli po svoji pesmi. V najbolj črnih dneh sužnosti jih je pesem družila, jih oživljala in spodbujala, jim vlivala poguma, jim dajala vero in upanje, da bo tudi njihovih suženjskih dni kdaj konec. Koroškim Slovencem ni bila pesem več sama sebi namen, ampak je v tej borbi zadobila velik

²⁹ J. Pogačnik: Prežih in Finžgar v pismih; NOja 1964, str. 279.

³⁰ Ibid., str. 274.

³¹ Ibid., str. 307.

političen pomen: pesem je postala važen del vse njihove prosvetne dejavnosti, pesem je postala njihovo orožje.³² Ob tem je treba mimogrede opozoriti, da je Prežih podobno obrambno vlogo pripisoval tudi koroškemu ljudskemu pripovedništvu, npr. pripovedkam o Miklovi Zali: »Ljudstvo je gojilo in nadaljevalo kult Miklove Zale, te poosebljenosti trpljenja in žrtvovanja.«³³ Misel o narodnoobrambnem pomenu slovenske ljudske pesmi na Koroškem, ponazorjena z vrsto zgodovinskih zgledov, je osrednja tema uvoda v omenjeno zbirko pesmi z napevi. Vendar ob zaključku Prežih le ni mogel mimo estetske ocene, ki jo je zgostil v stavku: »Slovenska koroška pesem... predstavlja vsem Slovencem to, kar jim je zmerom bila — biser slovenske ljudske umetnosti.«³⁴

Končno nam preostane, da iz tega, kar smo iz Prežihovih izjav razbrali za njegova spoznanja ali trdno usvojene poglede, poskušamo v strnjeni obliki povzeti značilne sestavine njegovega odnosa do ljudskega slovstva v zadnji ustvarjalni dobi. V (slovenskem) ljudskem slovstvu je Prežih videl predvsem naslednje:

estetsko vrednoto, ki jo je v lirskih pesmih zgolj občudoval brez razčlenjevanja, v pripovedništvu pa je odkrival »na moder in enostaven način«³⁵ podano »zgoščeno resničnost«, »najgloblje in najmočnejše ljudske tipe«³⁶ (naslanjajoč se na Gorkega) ter umetniško upodobljena »stremljenja po svobodi in pravici«;

narodno ohranjevalni in narodno obrambni dejavnik, pri čemer je ob ljudski ustni pesemski in pripovedniški tradiciji upošteval tudi polljudsko regionalno pismenstvo na prehodu iz 18. v 19. stoletje;

prvi zgled najvrednejšega literarnega ustvarjanja, ob katerem so se oplajali vsi resnično veliki pisatelji in iz katerega more in mora črpati tudi sodobni literarni ustvarjalec (pri čemer je mislil na celotno ljudsko kulturo, ne le na slovstvo).

Tako smo se prikopali do Prežihovih pogledov na ljudsko slovstvo, kakršne nam izpričujejo njegove načelne izjave v letih 1945 do 1948 in ki veljajo gotovo za vsa povojna leta do pisateljeve prezgodnje smrti. Čeprav je bil le to naš namen, je treba ob koncu opozoriti (tu in tam smo to poskušali že vzporedno z razpravljanjem), da so se ti nazoni postopoma oblikovali in dozorevali v pisateljevem idejnem razvoju in v pripovedniškem izpopolnjevanju. Prežihov Voranc je začel pisateljevati še kot kmečki fant in gozdni delavec, ko je imel tako pri širjenju obzorja

³² L. Kramolc: Zbornik koroških pesmi; Lj. 1948, str. 3.

³³ Drava teče proti vzhodu; ZD IX, Lj. 1973, str. 436.

³⁴ Kramolc, o. c., str. 4.

kakor v pisateljskem razvoju omejene možnosti. S šolanjem v združenstvu tik pred prvo svetovno vojno, z vojaškim stažem in v ujetništvu med njo ter v uradniški službi prvih dvanajst let po nji je predvsem dozorel njegov družbeni nazor; zlasti zadnje desetletje tega obdobja je bilo izpolnjeno z intenzivnim političnim delom, ki je pisateljske ambicije potisnilo v ozadje oziroma jih vidno podredilo politični namembnosti (proletkult).³⁵ V letih Prežihove politične emigracije so se prizadevanja prvega pisateljskega obdobja in politična tendenčnost drugega tvorno povezala pod vplivom še ne dovolj pojasnjenih zunanjih in notranjih pobud in dozorela v umetniško sintezo. Šele v zadnji, najbolj ozavešeni fazi svoje zrele oblikovalne dobe pa je bil Prežih izzvan, javno izraziti svoje načelne poglede na literaturo, v katere sodi tudi zgoraj obravnavani odnos do ljudskega slovstva. Kakor je spočetka počasi dozorevala Prežihova pisateljska fiziognomija in se pri tem dokaj opazno spreminjala, tako zasledimo v vsaki fazi tega razvoja tudi nekoliko drugačen odnos do ljudske ustvarjalnosti, predvsem glede njene pritegnitve v sodobno slovstveno oblikovanje. V prvi dobi je bil Prežih neposredno udeležen v ljudskem izročilu in se je tudi sam vsaj deloma vključeval v ljudsko ustvarjalnost, v drugi se mu je skoraj povsem odtujil, v tretji pa ga je plodno pritegnil v svoje pripovedno oblikovanje približno tako, kakor je načelno izpovedal v svojih zgoraj obravnavanih izjavah. Takšno razvojno podobo Prežihovih nazorov nam je pokazal že sistematičen prikaz njegovega odnosa do ljudskega pismenstva koroških bukovnikov in do individualnih pesnikov-pevcev.³⁶ Treba bo pozorno pretresti po eni strani še druge oblike polljudskega slovstva in njihov odmev pri Prežihu (npr. publikacije Mohorjeve družbe in druge »ljudske knjige«), predvsem pa analizirati pisateljev odnos do ustne ljudske tradicije in oblike njene pritegnitve v lastno ustvarjalnost (kot topos, snov, simbol ali oblikovalni model) zrele dobe. Šele rezultati teh razprav bodo primerno dopolnili in hkrati osmislili teoretično rekonstrukcijo v pričujočem uvodnem prispevku k tej problematiki.

³⁵ Prežih Miletu Klopčiču; Prežihov zbornik, Mrb. 1957, str. 23.

³⁶ J. Koruza: Prežihov Voranc in tradicija koroškega bukovništva; Koroški fužinar 1974, št. 1, str. 6—9.

РЕЗЮМЕ

Реконструкция понимания народного творчества у Прежиха и его взгляд на вопрос, существует ли возможность (и нужда) творческого содействия этого типа литературы на современных писателей, сторонников (нового или) социального реализма, базируется прежде всего на текстах двух его речей. С первой речью Прежих выступил на заседании Союза словенских писателей 9-го октября 1945, в ней говорится о задачах художников слова в новых общественных отношениях. Вторая речь носит заглавие «Основные проблемы современной прозы», предназначена была она для выступления на первом съезде югославских писателей в 1946-м г., но сам Прежих на этом съезде не принял участия. Кроме упомянутых речей настоящая реконструкция принимает во внимание еще несколько менее важных записей и статей по вопросам литературы из периода 1945—1948 гг.

Рассмотрение указанного материала дает следующие результаты:

Прежих в последнем периоде творческой деятельности обращал внимание прежде всего на **эстетическую ценность**, которой в лирических песнях только воодушевлялся без анализа, в повествовании ему открылись «умный и простой» образ «сконцентрированной действительности», «самые глубокие и сильные народные типы» (Прежих ссылается на Горького) и художественное изображение «стремления к свободе и правде»; далее **национально-охраняющий и национально-оборонительный фактор**, при чем наряду с народной устной песенной и повествовательной традицией он принимает во внимание полународную региональную письменность на рубеже 18-го и 19-го вв.; и наконец **первый образец самого ценного литературного творчества**, которым одушевлялись великие писатели и которое является и должен являться неисчерпаемым источником и для современного писателя (при чем он имел в виду целостность народной культуры и не только словесность).

LITERARNA UMETNOST V DELU FRANCETA KIDRIČA

Razprava rekonstruira sistematično celoto Kidričevih pogledov na literarno umetnost. Omejuje njeno področje znotraj širšega predmeta literarne zgodovine — slovstva; opisuje delitev literature na poezijo in verzifikacijo; podrobneje obravnava izvor poezije v doživljanju, zvezo med njenimi glavnimi sestavinami (doživljajsko vsebino in izraznimi sredstvi) ter determinantami ustvarjalne osebnosti (prirojenimi osnovami in vplivi dobe oz. zgodovine). Ukvarja se z estetsko in zgodovinsko-razvojno vrednostjo literature, načena problem sprejema pri bralcu in osvetljuje njeno funkcijo v kulturnozgodovinskem razvoju t. i. zamudniškega naroda.

The essay brings a reconstruction of the systematic whole of Kidrič's views about literary art. It limits its field inside the wider sphere of literary history — literature; it describes the division of literature into poetry and versification; it treats in detail the source of poetry in experience, the connection between its main constituents (experiential content and means of expression) and the determinants of the creative personality (innate basis and the influence of the period and of history). It deals with the esthetic and historically-developmental value of literature, touches on the problem how the reader receives a literary work, and elucidates the function of literature in the cultural-historical development of a nation sometimes said to be belated in its development.

Uvod

Pričujoči spis je odlomek iz daljše razprave z naslovom »Temelji, cilji in metode literarne zgodovine v delu Franceta Kidriča«.¹ Razprava izhaja v prvem, pretežno analitičnem delu iz Kidričevih načelnih izjav o vprašanjih literarne zgodovine in skuša odkriti glavne sestavine njegovega sistema na več ravneh njegovega raziskovalnega dela: ob celotnem slovstvenozgodovinskem prikazu, ob biografiji literarnega ustvarjalca in ob vprašanju o literarni umetnosti. V drugem, pretežno sintetičnem delu skuša prikazati ustroj in delovanje celotnega Kidričevega sistema ali njegovo notranjo logiko; v ta namen opredeljuje njegove znanstveno-metodološke in ideološke sestavine in si zastavlja vprašanje, v čem je bistvo tako imenovanega Kidričevega literarnozgodovinskega pozitivizma in kje so njegove meje.

Poglavje o literarni umetnosti, ki torej sodi v prvi del razprave, se marsikje opira na prejšnja izvajanja, ki jih tu seveda ni mogoče v celoti povzeti, vendar je treba vsaj približno nakazati njihove glavne ugotovitve.

¹ Avtor jo je v l. 1975 zagovarjal kot magistrsko nalogo na oddelku za primerjalno književnost filozofske fakultete v Ljubljani.

Kidrič je v vrsti načelnih izjav razložil svoje poglede na predmet literarne zgodovine, ki ga je opredelil z izrazi slovstvo, pismenstvo, književnost, literatura in zahteval, da ga je treba obravnavati v tesni zvezi s kulturno in sploh vso zgodovinsko preteklostjo naroda. Vendar se je izkazalo, da imamo v njegovih dejanskih raziskavah opraviti le z dvema vsebinsko različnima pojavoma: s slovstvom, ki zajema vse tekste danega jezikovnega območja, in z literaturo, ki je omejena le na tekste, ustvarjene z umetniškim hotenjem. Podrobnejša opredelitev slovstva je usklajena z načinom obravnave, ki razlaga slovstveno dogajanje z vplivi širšega družbenozgodovinskega okolja po kavzalno genetični in po funkcionalno namenski zvezi. Kidričevi pogledi na slovensko slovstveno zgodovino se na najvišji sintetični ravni strnejo v shemo, katere temeljni sestavini sta zamudništvo in prerod; ta shema veže slovstveno dogajanje na narodno zgodovino in na širše evropske literarne in kulturne procese ter mu določa način obravnave in vrednostne kriterije. V njej je predvideno tudi mesto za literarno umetnost; vendar je ta po izvoru bistveno vezana na ustvarjalno osebnost, zato je treba tudi njo pritegniti v sklop znanstvenega raziskovanja. Pod Kidričevimi dokumentiranimi opisi posamičnih pesnikovih biografskih doživetij in empirično ugotovljivih duševnih potez se skriva sistematičen pogled na ustroj človeške osebnosti. Obravnava jo dinamično; njene lastnosti izvaja iz njenega razvoja, v katerem se združujeta zunanja biografija in notranje doživljanje. Sleherno osebnost opredeljujeta dva sklopa silnic, dve determinanti: prirojene osnove in pa vsi zunanji vplivi, ki jih Kidrič združuje pod pojmom dobe. Vse to velja tudi za literarnega ustvarjalca. Njegova posebna lastnost, pesniški dar ali ustvarjalnost, ni nič drugega kakor sklop potenciranih občečloveških zmožnosti doživljanja ter izražanja in oblikovanja doživetij. Doživljanje, v katerem se srečujejo vplivi obeh determinant osebnosti, se izraža v njenih literarnih delih, tako da določa njihovo snov oz. motiviko in vpliva tudi na njihovo oblikovno plat. V tem je utemeljen pomen biografskega raziskovanja, ki povezuje potek pesnikovega zunanjega življenja z notranjim doživljanjem in posamezna doživetja z njihovim izrazom v literarnih delih. Vendar to ne velja za slehernega literarnega delavca, temveč samo za pravega ustvarjalca pesnika, pri katerem se prirojene osnove osebnosti lahko uveljavijo v doživljanju in izrazijo v ustvarjanju celo navkljub nasprotnim vplivom dobe. Zato je treba od njega ločiti drugi tip literarnega delavca verzifikatorja, pri katerem prirojene osnove osebnosti niso tako močne in ki zato ne ustvarja po nareku osebnega notranjega do-

življanja, temveč le »z voljo in vajo«, se pravi zavestno, po danih literarnih vzorih in programih.

Vprašanje o literarni umetnosti se torej pri Kidriču zastavlja v prostoru, ki ga na eni strani opredeljujejo njegovi pogledi na slovstvo in sintetično podobo njegovega zgodovinskega razvoja, na drugi pa razumevanje ustvarjalne osebnosti in njene biografije. Povsem razumljivo je, da mora obravnavati na obeh ravneh slednjič pripeljati do tega vprašanja, saj je literatura pri Kidriču označena kot osrednji del predmeta slovstvene zgodovine, pa tudi ustvarjalec je navsezadnje zanimiv predvsem zaradi svojih literarnih del, in eden izmed glavnih, če ne sploh glavni namen biografskega raziskovanja je ravno to, da želi omogočiti pravo razlago teh del.

Tako kot sleherno obravnavanje literature, slonijo tudi Kidričeve raziskave na nekih teoretičnih izhodiščih ali temeljih, na nekih pogledih na bistvo literature, njen izvor in ustroj, njeno vrednost in njeno zgodovinsko vlogo. Vendar ta njegova izhodišča, tako kot sploh teoretični temelji vsega njegovega sistema, niso strnjena in izrecno razložena, temveč večinoma implicirana v konkretni obravnavi. Preden jih začnemo analizirati, si je torej treba ogledati, kako se literatura sploh pojavlja v njegovih glavnih spisih.

Mesto literarne problematike v Kidričevih glavnih delih

Iz Zgodovine slovenskega slovstva je v glavnem zaradi zunanjih razlogov odpadlo poglavje o Prešernovi dobi, s katerim bi se delo predvidoma moralo končati, zato je razumljivo, da je literaturi odmerjen le njegov manjši del.

Literatura je prisotna v odlomkih, ki prikazujejo evropski literarni okvir za posamezne dobe slovenskega slovstva. Ker je Kidričeva shema za obravnavo dob dozorela precej pozno, v prvi polovici Zgodovine še ni posvečal temu vprašanju tolikšne pozornosti kakor proti koncu. Sicer se že njegova obravnavi celotne prerodne dobe začenja s prikazom razmer v evropskih literaturah sredi 18. stoletja,² vendar si Kidrič tu predvsem prizadeva poiskati vzporednice posebnemu slovenskemu slovstvenemu razvoju. Ko ugotavlja razlike med kulturno razvitimi in zamudniškimi narodi, poskuša dokaj podrobno zabeležiti skupne poteze

² Glej Kidrič France: Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti, Razvoj, obseg in cena pismenstva, književnosti in literature, Ljubljana 1929–1938 (odslej citirano kot ZSS; str. 1–136 po drugi, predelani izdaji prvega snopiča iz l. 1932), str. 137–142.

slovstvenih in splošno kulturnih razmer pri evropskih zamudnikih in podati splošne značilnosti prerodnih procesov. Nasprotno se pri kulturno razvitih narodih zadovolji s kratko ugotovitvijo, da je pri njih prevladoval vpliv francoskega klasicizma, ki pa se je že izčrpaval, zato jim je bila potrebna nova usmeritev literarnega okusa; vendar se literarni premiki pri njih povsem razlikujejo od prerodnih procesov pri zamudnikih.

Precej več se je Kidrič ukvarjal z evropskimi literarnimi razmerami v zadnjih razdobjih preroda. Zlasti podrobno je prikazal literarni okvir za t. i. tretje razdobje Zoisovega mentorstva (1799—1809), ki se časovno približno ujema s prvim razmahom romantike.³ Tu obnavlja v glavnih potezah historiat njenega dotedanjega razvoja v Angliji, Franciji in Nemčiji, navaja njene glavne predstavnike, dela in ideje. V tem sklopu zajema tudi časovno in problemsko območje, ki ga literarne zgodovine danes označujejo kot predromantiko. Ker novo gibanje v Angliji in Franciji še ni nastopalo zavestno s tem imenom in s teoretično razvitim literarnim programom, posveča največ pozornosti nemški romantiki, ki je bila najpomembnejša za slovanske književnosti. Naštevajo njene predstavnike, središča delovanja in publikacije, prikazuje njeno zunanjo dinamiko in njeno pot v Avstrijo ter razpravlja o nekaterih osrednjih pojmih romantične ideologije. Ves ta sklop obravnava glede na razmerje med romantiko in prerodnimi gibanji pri zamudniških narodih. Ugotavlja, da so se prerodna gibanja lahko oplodila z romantičnimi teorijami le po ovinkih in s prenašanjem in prilagajanjem gesel, ki so bila namenjena drugačnim razmeram. Definicije romantične poezije in vsebinski umetniško teoretični problemi so bili preroditeljem le težko razumljivi. Tuje metrične oblike, ki jih je uvajala zlasti nemška poezija, so sicer mogli posnemati, teže pa so jim bile dostopne misli o razkroju oblike in o atektonski zgradbi. Še najlažje so našli stik s svetovnonazorskimi plastmi romantike, z njenimi družbenimi in državnimi idejami, in so poskušali prilagajati svojim razmeram in potrebam zlasti romantični nacionalizem, poglede romantikov na pomen narodnega jezika in narodne poezije. Tako je torej vsa Kidričeva obravnava romantike prilagojena vprašanju, kako je nova literarna smer prispela do zamudnikov, zlasti seveda do avstrijskih Slovanov, in kaj je utegnila pomeniti za njihov slovstveni in literarni razvoj. Sam opis romantike se opira (tako kot drugi evropski literarni okviri v Zgodovini in sploh večina Kidričevih komparativističnih pregledov) na tuje strokovne vire in ni njegovo samo-

³ ZSS, str. 354—360.

stojno delo.⁴ Zato je za presojanje njegovih pogledov na literaturo veliko pomembneje, kako obravnava literarno problematiko v slovenskem slovstvu.

Začetki slovenske literature se po njegovem prepričanju pojavijo šele v prerodni dobi, kjer jih seveda prikazuje s primerno pozornostjo. V prejšnjih, neliterarnih dobah pa se ravna po svoji načelni zahtevi, da je treba tudi take dobe obravnavati po njihovem literarnem pomenu. Literarna problematika se v teh poglavjih pojavlja pri izbiri periodizacijskih oznak, torej pri imenih dob, in pa v sistematičnih pregledih dob, kjer odkriva avtor morebitno pojavljanje umetniških ustvarjalnih teženj ter prikazuje tudi formalno stran slovstvenih del.

Ob periodizacijskih oznakah je mogoče ugotoviti, da Kidrič očitno priznava občo literarno-umetnostno periodizacijsko shemo z zaporedjem renesansa — barok — klasicizem — romantika (predromantike še ne upošteva), vendar omejuje njeno veljavo na literature razvitih evropskih narodov; za zgodovino slovenskega slovstva pa jo zavrača, ker zanjo ni primerna ne časovno ne vsebinsko. Termin »barok« se časovno ne ujema z začetkom protireformacijske oz. katoliške dobe; razen tega izvira iz likovne umetnosti in zato ni primeren za oznako cerkvene književnosti, ki skoraj ne goji umetniških ambicij.⁵ Tudi termin »klasicizem« ni primeren za oznako prerodne dobe, ker se slovenska verzifikacija tega časa kljub posameznim klasicističnim potezam močno odmika od prevladujočega tipa evropskega, zlasti francoskega klasicizma; razen tega je vpletena v prerodno gibanje, ki pa je toliko širše od samega slovstvenega dogajanja, da literarna oznaka ne more zajeti vseh njegovih razsežnosti.⁶ Zavračanje evropskih literarno periodizacijskih pojmov je torej v tesni zvezi s tem, kako Kidrič določa predmet literarne zgodovine in kako v konkretni obravnavi razširja njeno predmetno območje še na zunaj-slovstvena vprašanja.

⁴ Avtor navaja tele glavne vire: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (1. izdaja 1925—). — Walzel Oskar: Romantik, Leipzig—Berlin 1918 (pravilno: Deutsche Romantik, 1. izd., 1903). — Nagl-Zeidler-Castle: Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Wien 1914. — Meinecke Friedrich: Weibürgertum und Nationalstaat. München-Berlin 1922 (o političnih in socialnih nazorih romantikov).

⁵ »Termin: protireformacija ni opravičen niti za prvih 50 let. Oznaka: katoliška doba je mnogo manj značilna kakor za drugo polovico 16. stol. oznaka: reformacijska doba. A termin: baročna doba za južnonemške in z njimi slovenske pokrajine nekako do 1600 sploh ne prihaja v poštev, mimo tega je termin iz likovne umetnosti za oznako književnosti, ki ne goji literature, ampak se ozira zgolj na potrebe cerkve, sploh neprimeren.« (ZSS, str. 115.)

⁶ ZSS, str. 691.

V pregledih formalne plati slovstva v neliterarnih dobah posveča Kidrič daleč največjo pozornost analizi knjižnega jezika, njegovi ustalitvi oz. normiranju in bogatenju njegove izrazne sposobnosti. Za problem literature je po njegovem mnenju bistvenega pomena, ali so v dobah pretežno cerkvenega slovstva sploh nastajali kakšni teksti z umetniško ambicijo in ali je mogoče v slovstvenem delovanju zaslediti odmeve zavestne volje do umetniškega izraza in oblikovanja. Kidrič ugotavlja, da je v srednjem veku pomenila višek oblikovanja v slovenski besedi ljudska pesem,⁷ v reformacijski dobi lahko zabeleži le nekaj pojavov na meji posvetne verzifikacije,⁸ medtem ko je protireformacijska oz. katoliška doba vzpostavila kontinuiteto slovenskega posvetnega pesmotvorstva in celo ustvarila nekakšno tradicijo s prvimi slovenskimi dramatičnimi predstavami.⁹ Vendar je bila glavna naloga teh dveh dob ustvariti cerkveno književnost. Problem slovenske literature torej ob koncu reformacije še ni bil aktualen¹⁰ in tudi v naslednji dobi se je mišljenje o primernosti slovenščine za literarno udejstvovanje z višjo ambicijo le nekoliko spremenilo.¹¹ Naslednje Kidričevo vprašanje se nanaša na razmerje med slovstvom oz. literaturo ter drugimi umetnostmi. Ohranjeni slovenski srednjeveški teksti ne dajejo kriterija za raziskovanje tega razmerja v dobi romanike in gotike.¹² Stil protestantskih pisateljev ne izpričuje umetniške volje, kakršna se odraža v tej dobi na Slovenskem z nekaterimi značilnimi potezami nemške renesanse v likovni umetnosti in arhitekturi. Med slovenskimi protestanti ni bilo besednega umetnika z literarno ambicijo in tudi prireditelji cerkvenih pesmi niso imeli smisla za poetičnost izraza in lepoto oblike.¹³ Več ga je mogoče najti pri slovstvenih delavcih katoliške dobe. V njihovih tekstih se jasno odraža umetniško hotenje dobe, tako da so nekateri zborniki pridig »res tipičen korelat k baročni likovni in glasbeni umetnosti te dobe na Slovenskem«.¹⁴ Kidrič torej očitno priznava kategorijo enotnega umetniškega hotenja ali volje in enotnega stila dobe, ki združuje različne umetnostne zvrsti. V tem je mogoče videti oslavljen odmev tez t. i. duhovnozgodovinske smeri, ki je prodiral v slovensko znanstveno in kritično publicistiko nemara bolj prek umetnostne zgodovine kakor prek literarne; to domnevo potrjuje dejstvo, da je Kidrič razširil in sistemiziral svoje dokaj skope trditve

⁷ ZSS, str. 11.

⁸ ZSS, str. 81.

⁹ ZSS, str. 126—127.

¹⁰ ZSS, str. 80.

¹¹ ZSS, str. 126.

¹² ZSS, str. 13.

¹³ ZSS, str. 84—85.

¹⁴ ZSS, str. 129.

o tem problemu prav na pobudo Steletove kritike.¹⁵ Vendar ni mogel graditi svoje periodizacije na tej kategoriji, ker je videl težišče dogajanja v slovstvu brez umetniške ambicije in povezoval njegov razvoj z zunaj-slovstvenimi območji. Zadnje specifično literarno vprašanje, ki ga je obravnaval v zvezi s formalno stranjo slovstvenih del v neliterarnih dobah, je metrika. Za vsako dobo je skopo označil bistvene značilnosti njene verzifikacije — temeljno verzifikacijsko načelo oz. sistem, glavne oblike verzov in kitic ter uporabo rime.¹⁶

Vsekakor so vsa navedena specifično literarna vprašanja po pomenu, ki jim ga Kidrič pripisuje, kvečjemu enakopraven, po obsegu pa celo eden manj pomembnih vidikov; izčrpna zgodovinska obravnava slovstva v neliterarnih dobah mora razjasniti pred njimi še vrsto izrazito ne-umetnostnih vprašanj. Dokaj večja pozornost je posvečena literaturi v prerodni dobi. Kidrič sicer tudi tu obravnava formalne plati tako kot prej: umetniško voljo dobe odkriva v literarnem slogu klasicizma, prikaže razvoj knjižnega jezika in označi glavne metrične novosti v verzifikaciji.¹⁷ Vendar ima tu razen neliterarnih slovstvenih repertorijev opraviti tudi z začetki zavestnega ustvarjanja z literarnimi ambicijami. Zato se tako v kronološki obravnavi posameznih razdobij kakor tudi v sistematičnem pregledu celotne prerodne dobe več ukvarja s slovensko posvetno verzifikacijo, z dramskimi in proznimi besedili, ki jih označi po slogu, zvrsteh, oblikah in metričnih značilnostih ter jih ocenjuje po umetniški vrednosti in po prerodnem pomenu in funkciji.¹⁸

Monografija o Prešernu je tisto Kidričevo delo, kjer se je avtor največ ukvarjal z literarno problematiko. Ta se v njej pojavlja v treh vsebinskih sklopih. Prvič je prisotna v delu kot najširši evropski literarni okvir, pri čemer avtor posveča največ pozornosti nemški romantiki in njenemu širjenju ter literarnim razmeram v Avstriji; pozneje se zadrži pri literarnem gibanju mlade Nemčije, v evidenci pa ima tudi periodizacijsko oznako Biedermeier, vendar jo omenja le mimogrede v neliterarni zvezi.¹⁹ O tem literarnem okviru je mogoče trditi isto kot o sorodnih

¹⁵ ZSS, Uvod, str. 2⁺ — 3⁺. Kljub tej spremembi očitno še zmeraj ni našel globljega odnosa do baročne umetnosti, kot kaže tale pripomba: »Tudi ne smemo pozabiti, da utegne barok v likovni umetnosti pomeniti trajne vrednote, v besedni pa degeneracijo.« (ZSS, Uvod, str. 4⁺.)

¹⁶ Za srednji vek glej ZSS, str. 10—11, za reformacijo str. 89, za protireformacijo in barok str. 130.

¹⁷ ZSS, str. 720—721.

¹⁸ Sistematičen prerez v ZSS, str. 709—716. V kronološkem pregledu prerodne dobe se seveda ukvarja s posameznimi avtorji, najobširneje z Vodnikom.

¹⁹ Kidrič France: Prešeren 1800—1838, Življenje pesnika in pesmi, Ljubljana 1938, (= Prešeren II, Biografija) (odslej citirano kot »Prešeren«), str. 7—8, 11, 56—58, 157—159, 298; mlada Nemčija — str. 157, 298—299; Biedermeier — str. 139.

odlomkih Zgodovine: opira se na tuje vire in ima v glavnem informativni namen, vendar se po svoji ureditvi prilagaja vprašanju, kako je Prešeren spoznaval ta literarna dogajanja in kako so utegnili vplivati nanj. Drugič se pojavlja literarna problematika v orisih slovenskih literarnih razmer, v prikazih posameznih piscev in v ocenah njihovih del. Ta sestavina monografije je plod Kidričevega samostojnega raziskovanja in pravzaprav v nekem smislu nadaljuje razpravljanje v Zgodovini, saj nekako nadomešča njeno manjkajoče zadnje poglavje. Zato je vsebinsko in metodološko sorodna Zgodovini, od nje pa se razlikuje le po načinu prikaza, ki je tako kot pri evropskem literarnem okviru ves usmerjen k Prešernu: avtor se sprašuje, kakšne možnosti je dajalo Prešernu sodobno slovensko literarno dogajanje, kaj mu je dejansko pomenilo in kakšen je bil njegov odnos do njega. Tretje in najvažnejše območje literarne problematike v monografiji pa je obravnava same Prešernove poezije. Njegove pesmi iz vsakokratnega življenjskega razdobja sestavljajo enotno skupino, ki jo Kidrič obravnava z različnih vidikov. Daleč največ pozornosti posveča dvema, očitno najpomembnejšima področjema: snovi oz. motiviki in obliki. Razen tega se ustavlja še ob vrsti drugih značilnosti, ki jih obravnava kot samostojne probleme, vendar pri tem ne nakaže njihove medsebojne zveze. Tako se ukvarja z odmevi sodobnih političnih idej in še posebej s prerodnimi manifestacijami v njegovi poeziji, ki jih povezuje s prejšnjimi ugotovitvami o Prešernovi svetovno-nazorski usmeritvi in o njegovem odnosu do slovenskega prerodnega gibanja. Podobno obravnava njegove izjave o pesniškem poklicu in nalogi pesnika, ki se spet navezujejo na problem preroda in na Prešernov odnos do ustreznih gesel romantične pesniške teorije. Dalje se sprašuje, katere stanove in tipe človeške družbe prikazuje Prešernova pesem, vendar samo registrira to njeno vsebinsko območje, ne da bi iz njega izvajal večje posledice. Podobno našteva pojme in primere z religioznega področja in reminiscence iz svetovne književnosti. Seveda se ustavlja tudi pri oblikovnih značilnostih. Pri Prešernovem pesniškem jeziku označi njegovo narečno osnovo, razmerje do slovenske knjižne tradicije in njegov osebni ustvarjalni prispevek k izrazni sposobnosti in bogastvu slovenščine. Posebne obravnave so deležna še Prešernova stilna sredstva, zlasti tropi in figure: tudi tu gre Kidriču predvsem za to, da opiše njihove različne oblike in ugotavlja, s katerega snovnega oziroma vsebinskega območja so zajeta: iz narave, iz družbenega življenja, iz kulturne tradicije. Vsekakor sta mu najpomembnejši področji motivika in metrične oblike: z njima začenja obravnavo Prešernove poezije v vsakokratnem življenjskem razdobju in ju kar najpodrobneje opisuje. Že ob

biografiji literarnega ustvarjalca se je izkazalo, da povezuje Kidrič pesnikove snovi in motive z njegovim osebnim notranjim doživljanjem, to pa razlaga s temeljnimi potezami njegove osebnosti in z zunanjimi biografskimi dogodki. Zvezo pesmi s pesnikom in z njegovo biografijo je mogoče raziskovati v obe smeri: motive pesmi je treba razlagati z notranjim doživljanjem in z biografskimi dogodki, manj znane poteze psihičnega doživljanja in celo posamezne vrzeli v biografiji pa je mogoče rekonstruirati s pomočjo motivike pesmi. Vendar ta zveza ni vedno preprosta, neposredna in lahko ugotovljiva. Nanjo vpliva razlika med pesniškimi vrstami: lirika je neposredna izpoved doživljanja, zato je tesneje povezana z biografskimi doživljaji, medtem ko je snov pri epiki usklajena s prevladujočim pesnikovim razpoloženjem ali življenjskim občutjem v nekem razdobju, ki sicer je biografsko utemeljeno, vendar posameznih pesniških motivov zato še ni mogoče neposredno prevajati v resnične biografske dogodke. Te zveze lahko ugotavlja le konkretna raziskava za vsak primer posebej.

V sklopu oblikovne problematike združuje Kidrič metrično obliko (ki ji posveča največ pozornosti) ter posamezna vprašanja poetike in kompozicije. Tudi tu analizira posamezne značilnosti pri vsej skupini pesmi iz določenega življenjskega razdobja: ugotavlja njihovo temeljno verzifikacijsko načelo in nadaljuje s posameznimi verzi, kiticami in stalnimi pesniškimi oblikami, ki jih razvršča po tem, iz katere nacionalne literature izvirajo. Zlasti v razdobju 1828–1832, ko je Prešeren zavestno uvažal tuje, predvsem romanske verze in pesniške oblike v slovensko literaturo, se Kidrič za vsakega posebej sprašuje, iz katerih virov jih je spoznaval, kaj je o njih izvedel iz dostopnih metrik, pri katerih velikih pesnikih je videl njihove vzorne uresničitve, kakšni so bili Čopovi pogledi nanje, kaj je utegnil mentor glede na to svetovati Prešernu in v kateri varianti oziroma s kakšnimi spremembami jih je Prešeren končno sprejel. Vse to razpravljanje, polno podrobnih podatkov, torej izhaja iz Prešernove literarne izobrazbe, registrira njegove možne vire in odkriva med njimi dejanske, upošteva Čopov mentorski vpliv in Prešernovo zavestno oblikovno namero; izteka pa se v končno ugotovitev, da je Prešeren izbiral in si prisvajal tuje oblike samostojno, v skladu s svojim doživljanjem in s temelji svoje psihične naravnosti. Isto prepričanje vodi Kidriča tudi pri obravnavanju kompozicije Prešernovih pesmi, le da ima tu v glavnem plemične namene. Z biografskimi dokazi, z raziskovanjem Prešernovih teoretičnih virov in geneze oz. variant posameznih pesmi zavrača teorijo o matematični arhitektoniki, katere glavna zagovornika Avgust Žigon in Josip Puntar sta hotela v Prešernovi poeziji odkriti zavestno uresničitve

vnaprejšnjih oblikovnih in kompozicijskih vzorov, Čopu pa sta pri tem pripisovala vlogo Prešernovega učitelja. Kidrič torej spodbija njune trditve o vlogi zavestnih matematičnih kompozicijskih shem in njuno precenjevanje mentorjevega vpliva. Vendar sam ne začneja podrobnejše raziskave kompozicijskih vprašanj, temveč v skladu z glavno smerjo svoje obravnave razlaga motiviko tudi pri tistih pesmih, ki naj bi bile glavni dokaz za matematično arhitektonsko zgradbo, kot izraz ali odmev biografsko utemeljenega doživljanja.

Literatura, poezija, verzifikacija: bistvo, sestavine, izvor

Kidričevo obravnavanje literarne problematike sicer zbuja na prvi pogled dokaj neizenačen vtis: posamezna vprašanja iz tega sklopa se pojavljajo v različnih kontekstih samostojno in ne da bi avtor razložil njihove medsebojne zveze. Vendar so pri marsikaterem izmed njih vsaj nakazana, če že ne razložena teoretična izhodišča, ki zagotavljajo Kidričevim pogledom na literaturo temeljno enotnost in jih povezujejo s celoto njegovega sistema. Doslej smo v zvezi s slovstveno zgodovino in z biografijo literarnega ustvarjalca že opozorili na nekaj takšnih izhodišč; zdaj pa je treba vzpostaviti zvezo med njimi in jih povezati s problemom literature. Sprašujemo se torej o tem, kaj Kidrič sploh razume pod pojmom literatura in kako ga definira, kakšen je po njegovem prepričanju ustroj literature, kakšne so njene sestavine, v čem so utemeljene in kakšne posledice izhajajo iz tega za znanstveno obravnavanje literature; ustaviti pa se moramo tudi ob vprašanju o vrednosti literature in o njenem zgodovinskem mestu, vlogi in pomenu.

Kidrič začneja svoje literarnozgodovinsko raziskovanje s tole definicijo:

> (...) pismenstvo mi obsega rokopisne spomenike, književnost vse, kar je izšlo v knjigi, literatura pa proizvodnja z umetniškimi stremljenji; slovstvo je najširši pojem in obsega poleg naštetega še v ustnem izročilu živečo narodno pesem in prozo.²⁰

Literatura je torej po definiciji proizvodnja z umetniškimi stremljenji (drugje uporablja Kidrič tudi izraz: z estetskimi ambicijami) in kot taka obenem sestavni del slovstva. Vendar se je izkazalo, da se vsebina pojma slovstvo v dejanski rabi nekoliko razlikuje od definirane, tako da se prazapprav skrči na tista rokopisna in knjižna dela religiozne ali posvetne vsebine, ki so utemeljena v ideologijah družbenih institucij in

²⁰ ZSS, Uvod, str. 1+.

gibanj — nosilec slovstvene dejavnosti, in vezana na njihove praktične potrebe. Če pa slovstvo razumemo tako, potem literatura ne more biti več njegov sestavni del, temveč posebno, od njega ločeno področje.

Iz definicije je mogoče razbrati še eno značilnost literature: opredeljena je kot proizvodnja, kar pomeni, da ne more biti omejena samo na literarna dela, temveč sodi vanjo tudi proces njihovega nastajanja. Kidričev odnos do literature, kot se razodeva v tej definiciji in na njej utemeljeni praktični obravnavi, je v tem pogledu soroden njegovemu odnosu do slovstva: če pri obravnavanju slovstva prenaša pozornost s samih del na njihov izvor in na proces njihovega nastajanja — na slovstveno delovanje in njegove nosilce, tudi pri obravnavanju literature poseže v to smer in pritegne vanj njen neposredni vir — literarnega ustvarjalca. Za raziskovanje slovstva kakor tudi literature je torej značilen genetični pogled. Temeljna razlika med slovstvom in literaturo, ki jo opredeljuje definicija in ki jo zasledimo v dejanski obravnavi, pa je v tem, da literatura ni vezana na praktične potrebe in namene, ni podrejena praktičnim kriterijem zgodovinskega dogajanja na slovstvenem in na zunajslovstvenih območjih, temveč umetniškimi ali estetskimi kriterijem. Spričo tega je razumljivo, da literature ni mogoče obravnavati tako kot slovstvo, po praktični funkciji in namenu.

Navedena definicija sicer ločuje območje literature od območja ne-umetniškega slovstva, vendar še ničesar ne pove o vsebini umetniških kriterijev in o uspehu ali neuspehu umetniških ustvarjalnih ambicij. Zato zadošča za potrebe zgodovinskega prikaza slovstva v neliterarnih dobah, pri obravnavi literature pa se izkaže njena nezadostnost. Pojem literature po navedeni definiciji namreč zajema sleherni nezahteven verzifikacijski izdelek na eni strani kakor tudi najvišje umetniške vrednote na drugi. Zato je treba območje literature podrobneje opredeliti in ga notranje diferencirati. Potreba po tem se pojavi že pri literarnih izdelkih prerodne dobe, najbolj pa se zaostri pri Prešernovi poeziji. Kidrič ji je pravzaprav zadostil z razdelitvijo literarnih ustvarjalcev na različna tipa pesnika in verzifikatorja²¹. Ker obravnava literaturo kot proizvodnjo, torej v tesni zvezi z ustvarjalcem, je mogoče to tipologijo brez nadaljnjega prevesti v tipologijo literature, tako da dvojici pesnik — verzifikator ustreza dvojica poezija — verzifikacija (ali: pesništvo — pesmotvorstvo). Četudi uvaja Kidrič te pojme v podrobno obravnavo samo na področju vezane besede, jih vendar utemeljuje vsebinsko, tako da lahko zajamejo tudi pojave v pripovedni prozi in dramatiki; če bomo

²¹ K tipologiji literature in ustvarjalca primerjaj tudi: Prijatelj Ivan: *Pesniki in občani*; v: *Prijatelj I.: Izbrani eseji in razprave II*, Ljubljana 1953, str. 3–20.

odslej govorili o razliki med poezijo in verzifikacijo, velja to načelno za vso literaturo, vendar s tem pridržkom, da je v literarnem gradivu prerodne in Prešernove dobe, ki ga obravnava Kidrič, pač najbolj vidna na področju vezane besede, kjer je bilo literarno ustvarjanje že najbolj razvito.

Poezija je samostojna, izvirna stvaritev; ustvarjena je po nareku doživetij osebnosti, ki se hoče z izpovedjo notranje odrešiti, zato ni le plod zavestnega dela in izobrazbe, torej racionalne plati ustvarjalca, temveč plod prirojenega pesniškega daru; pesniška dela so absolutne vrednote, ki ustrezajo merilom svetovne literature.

Verzifikacija je nesamostojen, neizviren, epigonski izdelek; ustvarjen je z voljo in vajo, po racionalnih nagibih, in izpolnjuje neko zavestno namero ali celo literarni program, ni pa v zvezi z notranjim doživljanjem ustvarjalca; verzifikacijski izdelki so vrednote, ki ne ustrezajo absolutnim merilom svetovne literature, temveč imajo samo relativen pomen v zgodovinskem razvoju posamezne nacionalne literature.

Verzifikacija in poezija sta torej sorodni, saj je verzifikacija opredeljena z istimi notranjimi kriteriji kakor poezija, le da jih ne izpolnjuje; razliko med njima bi bilo mogoče opisati tudi s tem, da so v poeziji umetniške ustvarjalne ambicije uresničene, v verzifikaciji pa ne. Vsekakor ju družijo isti zunanji kriterij, ki omejuje področje literature: odsotnost praktičnega namena in funkcije ter ustvarjanje z umetniškimi stremljenji²².

Temeljni notranji kriterij v vseh teh opredelitvah je *doživljanje*. Poezija je ustvarjanje po nareku notranjih doživetij osebnosti; verzifikacija se po tem bistveno loči od nje in je pravzaprav bliže slovstvu, tako kot je tudi verzifikator po racionalnem načinu ustvarjanja bližji slovstvenemu delavcu kakor pesniku. To pa ima posledice tudi za praktično obravnavo. Kadar gre za vsebinsko in vrednostno problematiko literarne umetnosti ali poezije, je nasprotje med pesniškim ustvarjanjem po nareku doživetij in zgolj racionalnim, namernim ustvarjanjem v verzifikaciji in v neliterarnih slovstvenih vejah občutnejše kakor zunanje nasprotje med literarnim ustvarjanjem brez notranjega doživljanja v verzifikaciji in slovstvenim ustvarjanjem po nareku praktičnih potreb.

Vprašanje o ustroju in sestavinah literature pri Kidriču ni obširneje teoretično razloženo ali definirano, zato je treba odgovor nanj izluščiti iz njegove obravnave literarnih del. Če si ogledamo samo obravnavo Prešernovih pesmi v monografiji, je mogoče iz nje najprej ugotoviti to, da

²² Vendar Kidrič ne uporablja teh terminov dosledno z opisanim pomenom: zlasti pri terminu literatura večkrat prehaja v ožji, vrednostno opredeljen pomen, ki se približno ujema z opisanim pomenom termina poezija.

je za Kidriča literatura *predmet*, ki je dostopen empiričnemu opazovanju in opisu. Na njem odkriva vrsto značilnosti; z vsako posebej se ukvarja tako, da jo opiše, navaja njene različne možnosti in išče njene vire; vendar teh značilnosti izrecno ne povezuje med seboj, ne vzpostavlja med njimi strukturnih zvez in hierarhičnih razmerij. To pomeni, da je po njegovem prepričanju očitno mogoče obravnavati literarni predmet tako, da izčrpno opišemo njegove posamezne lastnosti; njihova vsota je torej že ustrezen opis predmeta, medtem ko njegov ustroj vsaj na ravni empiričnega spoznavanja ni problem, vreden posebne obravnave. Opisane značilnosti bi lahko kvečjemu zasilno razvrstili na vsebinske in oblikovne, vendar je na prvi pogled jasno, da se vsaj nekatere prepletajo čez obe področji in da tudi Kidričev tekst ne daje zadostne opore za takšno razvrščanje. Notranji red, sistematiko teh opisov je torej treba iskati v zvezi literature z njenim ustvarjalcem. Ustvarjalec je prvi in neposredni izvor literature, zato jo Kidrič obravnava kot *proizvod*; ustrezna razlaga literarnih del se torej mora opirati na razlago ustvarjalca. Vendar daje tej zvezi pravo vsebino šele kriterij doživljanja, zaradi katerega postane ustvarjalčeva osebnost pomembna za literarno delo po vseh svojih razsežnostih, ne le po svoji racionalni plati. S tem se seveda že premikamo s širšega območja literature na ožje območje poezije. Pesniška osebnost je torej prvi izvor dela, lahko bi rekli tudi njegov najbližji vzrok. Ker je temeljna enota pri biografskem raziskovanju življenjsko razdobje, ki predstavlja sklenjeno razvojno stopnjo osebnosti, zato tudi temeljna enota pri obravnavanju literarne umetnosti ne more biti posamezno delo, temveč vsa dela, ki so nastala v tem življenjskem razdobju. Ker je enotnost te skupine del utemeljena v razvoju osebnosti, je za njihovo razlago veliko bolj pomembno, da zasleduje zveze posameznih značilnosti vse skupine z njihovim izvorom v osebnosti, kakor da bi se ukvarjala s celotno podobo ali zgradbo posameznih del.

Kriterij doživljanja, ki omogoča delitev literature na verzifikacijo in poezijo, omogoča tudi sistemiziranje empirično opisanih lastnosti pesniških del v nekakšen red, ki razkriva njihov notranji ustroj. Prva temeljna sestavina poezije je njena *doživljajska vsebina*. Zlasti snov oz. motivika je tista plast literarnega dela, ki bodisi neposredno izpoveduje doživetja osebnosti, ali pa se razpoloženje, ki prevladuje v njej, ujema s prevladujočim razpoloženjem ali življenjskim čustvom ustvarjalca v razdobju, ko so nastajala obravnavana dela.

Druga temeljna sestavina poezije so *izrazna sredstva*. Delitev na doživljajsko vsebino in izrazna sredstva se ne ujema povsem z delitvijo na vsebino in obliko, ki jo je mogoče uporabiti pri verzifikaciji in pri slov-

stvenih delih. Med pesniška izrazna sredstva namreč ne sodijo samo čisto oblikovne značilnosti, kot so metrična shema, stalna zunanja oblika, jezik ali stilna sredstva, temveč tudi religiozna, filozofska, socialna ali kulturnozgodovinska tematika; Kidrič namreč šteje med Prešernova izrazna sredstva tudi prikaz socialnih stanov in tipov v poeziji, teme iz krščanske verske sfere in iz antične mitologije ter reminiscence iz svetovne literature²³. Tak pogled na temeljne sestavine poezije mu omogoča, da lahko dokazuje Prešernovo pesniško samostojnost in izvirnost — in s tem potrjuje njegovo pesniško vrednost — npr. tudi ob uvajanju evropskih pesniških oblik, ob problemu Čopovega vpliva in literarnih vzorov. Zaradi takšnega prepričanja o ustroju in sestavinah poezije zavrača matematično arhitektoniko; njenih shem ne priznava za bistveno sestavino poezije, ne le zato, ker jih empirična raziskava del, njihove geneze in pesnikovih teoretičnih virov ne potrjuje, temveč predvsem zato, ker niso utemeljene v pesnikovem osebnem doživljanju, ampak v literarnozgodovinski tradiciji ali bolje rečeno v teoretičnih pogledih na bistvo poezije. S takšnega izhodišča pa lahko tudi zavrača nekatere interpretacije, ki so po njegovem mnenju preveč poudarjale idejno plat Prešernove poezije in ji hotele vsiliti neustrezno svetovnonazorsko tendenco. Tako npr. razlaga vso religiozno krščansko tematiko Krsta pri Savici kot pesniško sredstvo, ki primerno izraža prevladujoče čustvo resignacije, kakršno sta v pesniku povzročila Čopova smrt in nevrachana ljubezen do Julije²⁴. Sam empirični opis posameznih značilnosti poezije bi še utegnil dopuščati zmotno razumevanje; zato pa je naloga biografske raziskave, da prikaže izvor dela, razjasni življenjsko ozadje in tako odkrije doživljajsko jedro, okrog katerega se razvrščajo druge empirično ugotovljene in opisane lastnosti poezije kot njena izrazna sredstva.

Če je poezija utemeljena v ustvarjalcu, se je treba vprašati, kako sta njeni glavni sestavini povezani s posameznimi območji ustvarjalne osebnosti. Nobenega dvoma ni o tem, da doživljajska vsebina poezije izvira iz doživljanja osebnosti. Snov oz. motivika poezije se sicer res navezuje tudi na literarno tradicijo in je glede na to odvisna od pesnikove literarne in splošne izobrazbe, torej od območja osebnosti, ki se razvije pod vplivom zgodovinske determinante. Vendar je specifična razlika, ki loči poezijo od verzifikacije, ravno v tem, da je pesniško ustvarjanje vezano na osebno doživljanje; torej je tudi doživljajska vsebina poezije, se pravi,

²³ Npr.: »Tisto, kar velja o pritegovanju literarnih reminiscenc, religioznih izrazov in stanov, velja tudi o njegovih primerah in prisposodobah iz drugih območij 1828—1835: da so čisto izrazno sredstvo in ne snoven motiv.« (Prešeren, str. 240.)

²⁴ Prešeren, str. 364—366.

motivika, odvisna predvsem od biološko-psihične determinante osebnosti, ki usmerja njeno doživljanje.

Nekoliko drugačno je to razmerje pri izraznih sredstvih. Seveda je jasno, da so metrične sheme, kitice, stalne pesniške oblike, stilizmi, literarne reminiscence, mitološke prisposode itd. na razpolago v literarni tradiciji in da je torej od pesnikove razgledanosti, poznavanja pesniških vzorov in teorije odvisno, kolikšen repertoar izraznih sredstev si bo pridobil. Vendar bi bilo napačno, če bi sklepali, da je izrazno-oblikovna plat njegove poezije odvisna samo od literarne izobrazbe, se pravi, od zgodovinske determinante osebnosti. Tako teoretičen razmislek kakor tudi Kidričeva konkretna obravnava Prešernovih pesmi nas opozarjata, da ni tako. Teoretičen razlog je najti v njegovem opisu pesniškega daru, po katerem med prirojene osnove osebnosti ne sodi samo sposobnost doživljanja, temveč tudi sposobnost izražanja in oblikovanja doživetij²⁵. Na tej sposobnosti, ki torej pripada v sklop biološko-psihične determinante, je utemeljena tudi izrazno-oblikovna plat poezije. Podobno se ob podrobni obravnavi pesmi izkaže, da Kidrič sicer natanko analizira Prešernovo literarno izobrazbo in navaja vse njene možne vire; vendar ugotavlja, da je tudi v tistih pesmih, kjer avtor zavestno udomačuje tuje literarne oblike, vsebina doživljajske utemeljena, in da je Prešeren izbiral, sprejemal in prilagajal tuje oblike samostojno, v skladu s temelji svoje psihične naravnosti. To prepričanje o njegovi samostojnosti pomeni, da je prirojena osnova njegove osebnosti oziroma biološko-psihična determinanta tudi na oblikovnem področju njegovega ustvarjanja odigrala odločilno vlogo. Nemara najbolj dosleden, dasiravno najmanj razložen izraz tega prepričanja je Kidričeva formulacija o osebnem doživetju oblike²⁶, ki poskuša neposredno povezati obliko poezije s prirojenimi osnovami pesnikove osebnosti. Ta formulacija je torej utemeljena v izhodiščnih teoretičnih postavkah o ustroju osebnosti in pesniškem daru, vendar ni dostopna empiričnemu biografskemu raziskovanju, tako kot mu je dostopna doživljajska vsebina poezije prek biografskih doživljajev; zato mora ostati teoretični postulat, ki ga Kidrič v mejah svoje metode ne more podrobneje raziskovati.

²⁵ Npr.: »...med posebnimi psihičnimi pogoji za besednega umetnika, ki so bili Prešernu prirojeni, so morale biti osnove za lirika: izredna sprejemljivost za vtiske; stopnjevana jakost doživljanja in čustvovanja; nenavadno delavna oblikujoča fantazija; izrazit dar za metaforična izražanja.« (Prešeren, str. 7.)

²⁶ Npr.: »Ako je že v Prešernovem pojmovanju verza in kitice... mnogokaj, kar je odsev pesnikovega osebnega doživetja forme...« (Prešeren, str. 237.). Prim. tudi: »Pesnitve Prešernovih tovarišev imajo le preočite znake, kako se je število verzov množilo brez vsakršnega doživljanja oblik, ob golem mehaničnem skandiranju.« (Prešeren, str. 184.)

Izhajali smo od trditve, da je temeljni kriterij, ki loči poezijo od verzifikacije, ustvarjanje po nareku doživetij osebnosti. Izkazalo se je, da sta obe glavni sestavini poezije — motivika in izrazna sredstva — odločilno povezani s pesnikovim doživljanjem, ki je utemeljeno v prirojenih, od zunanjih vplivov neodvisnih osnovah njegove osebnosti, se pravi, v njeni biološko-psihični determinanti. Ker pa pesniško doživljanje ni nekaj posebnega, ker ni bistveno drugačno od občečloveškega, je mogoče to trditev posplošiti tako, da poezija izvira iz prirojene, od zgodovine po izvoru neodvisne človeške narave, in da jo tudi izraža.

To seveda ne velja za verzifikacijo. Verzifikator ustvarja racionalno, ni samostojna in izvirna osebnost, zato imajo njegova dela konvencionalno vsebino in epigonski izraz. Zanj ni pomembno doživljanje, temveč vplivi, vzori, literarna izobrazba in program — vse to pa ni odvisno od prirojenih osnov osebnosti, ki imajo pri njem tako ali tako podrejen pomen, temveč od njenih pridobljenih sestavin; zato je verzifikacija povsem razložljiva z vplivi zgodovinske determinante.

(Se bo nadaljevalo)

POGOSTNOST IN SKLADENJSKA VLOGA SKLONOV V BESEDILU ŠELIGOVEGA TRIPTIHA AGATE SCHWARZKOBLE

Pogostnost sklonov v Šeligovem besedilu Triptih Agate Schwarzkobler je naslednja: imenovalnik 27 %, tožilnik 25 %, rodilnik 20 %, mestnik 12 %, orodnik 11 % in dajalnik 5 %. Skladenjske vloge si sledijo tako: prislovno določilo 34 %, predmet 25 %, osebek 24 %, prilastek 14 %, povedkovo določilo 3 %.

The frequency of cases in Šeligo's (Slovene) text of *Triptih of Agate Schwarzkobler* is the following: nominative — 27 %, accusative — 25 %, genitive — 20 %, locative — 12 %, instrumental — 11 %, and dative — 5 %. Syntactic functions show the following incidence: adverbial adjunct — 34 %, object — 25 %, subject — 24 %, attributive adjunct — 14 %, and predicative adjunct — 3 %.

Iz Šeligovega besedila Triptih Agate Schwarzkobler sem izbrala vse samostalniške besede¹, da bi določila pogostnost in skladenjsko vlogo sklonov v le-tem besedilu. Besedilo sestoji iz treh delov. Vsakega izmed njih sem obravnavala zase in končno vse tri dele skupaj.

Vsako samostalniško besedo sem vpisala na katalogni listič in jo analizirala glede na: vrsto samostalniške besede, sklon (s predlogom ali brez)², skladenjsko vlogo besede v določenem delu besedila³, vpisala sem zaporedno številko samostalniške besede v besedilu, izpisala del besedila (pred njim označila stran v knjigi, kjer se le-to pojavlja) in določeno besedo podčrtala. Ob besedi sem označila tudi njeno zaporedno številko glede na abecedni red (nekaterne besede se pojavljajo večkrat⁴ — v različnih sklonih, skladenjskih vlogah, itd.).

¹ a — prvi samostalnik, b — samostalniški zaimek, c — posamostaljeni pridevnik.

² imenovalnik — I

rodilnik — R, (brez, do, iz, od, z/s, za, izmed, iznad, izpod, izpred, izza)

dajalnik — D, (k, proti, kljub)

tožilnik — T, (čez, raz, skozi), zoper, na, ob, v, med, nad, pod, pred, za)

mestnik — M, (o, pri, na, ob/o, v, po) in

orodnik — O, (z/s, med, nad, pod, pred, za)

³ os. — osebek, pr. — predmet, prisl. dol. — prislovno določilo; pril. neistoskl. — neistosklonski prilastek, pril. predlož. — predložni prilastek, p. d. — povedkovo določilo.

⁴ Le redke samostalniške besede se pojavljajo v besedilu le enkrat, kajti vse samostalniške besede vsebujejo le 1669 ali 17,67 % različnih besed. Besede, ki se največkrat ponavljajo, so: ona (282 primerov), roka (159), on (136), obraz (108), stran (92), prostor (74), čas (68), vrata (66), dlan, zrak (65), hodnik, svetloba (64), odprtina, prst (60), glas (58), tla (55), oko (53), okno (52), itd.

Najpogostejši predlogi, ki se vežejo s skloni, so: v (s T) — 310 primerov, v (z M) — 304 prim., na (z M) — 273 prim. in z (z O 245 prim.).

Primer takega lističa:

TLA	s	T na/pril. dol.
959		
	6435	a
67 ...	ga spustijo na tla ...	

Beseda, ki nas zanima, je TLA. To je šesttisočštiristopetintrideseta samostalniška beseda v besedilu, glede na abecedni red samostalniških besed v besedilu pa je devetstodevetinpetdeseta. To je pravi samostalnik (a). V delu besedila, ki je napisano spodaj in se pojavlja na sedem-inšestdeseti strani, se pojavlja v tožilniku (T) s predlogom *na* (T na) v vlogi prislovnega določila (prisl. dol.); srednjega spola.

Vseh besed je v besedilu 26.254, od tega je samostalniških besed 6613 ali 25,19 %.

Besed v I. delu je 8713, samostalniških besed 2237 — 25,66 %

besed v II. delu je 9176, samostalniških besed 2227 — 24,23 %

besed v III. delu je 8365, samostalniških besed 2149 — 25,70 %

Vseh samostalniških besed je 6613, od tega:

a) pravih samostalnikov 5643 — 85,33 %

b) samostalniških zaimkov 732 — 11,08 %

c) posamostaljenih pridevnikov 238 — 3,59 %

Število raznih samostalniških besed po posameznih delih Triptiha:

a) pravih samostalnikov 1889, 1864, 1890

b) samostalniških zaimkov 238, 296, 198

c) posamostaljenih pridevnikov 110, 67, 61

Pogostnost sklonov:

Imenovalnik

Skupno število imenovalnikov v besedilu je 1789 (595, 575, 619), in sicer:

v ednini 1309 (441 419 450)

v dvojini 98 (36 23 39)

v množini 382 (118 134 130)

v vlogi osebka 1557 (534 489 534)

v vlogi pov. dol. 222 (58 79 85)

v vlogi imen. pril. 11 (3 8 0)

Rodilnik

Skupno število rodilnikov v besedilu je 1326 (417, 434, 475), in sicer:

v ednini	1061	(343	340	378)
v dvojini	16	(1	5	10)
v množini	249	(73	89	87)
v vlogi predmeta	335	(85	113	137)
v vlogi prisl. dol.	358	(132	117	109)
v vlogi ujem. pril.	69	(16	20	33)
v vlogi neujem. pril.	527	(171	177	179)
v vlogi predlož. pril.	943	(293	302	358)

Rodilnik brez predloga: 943 (293 308 358)

Rodilnik s predlogom:

brez	22	(6	7	9)	z	28	(7	7	14)
do	57	(20	22	15)	za	4	(1	2	1)
iz	148	(45	53	50)	izza	4	(2	1	1)
od	93	(37	35	21)	izmed	4	(2	1	1)
s	11	(3	3	5)	izpod	2	(1	1	0)

Dajalnik

Skupno število dajalnikov v besedilu je 286 (98, 114, 74), in sicer:

v ednini	261	(96	102	63)
v dvojini	5	(0	5	0)
v množini	19	(2	6	11)
v vlogi predmeta	92	(22	47	23)
v prisl. dol.	193	(75	67	51)
v predlož. pril.	1	(1	0	0)

Dajalnik brez predloga: 97 (25, 49, 23).

Dajalnik s predlogi:

k	77	(39	24	14)
proti	102	(33	35	34)
kljub	10	(1	6	3)

Tožilnik

Samostalniških besed v tožilniku je 1659 (638, 537, 484), in sicer:

v ednini	1314	(511	421	382)
v dvojini	70	(26	25	19)
v množini	275	(101	91	83)
v vlogi predmeta	940	(372	313	255)
v vlogi prisl. dol.	676	(253	214	209)
v vlogi ujem. pril.	5	(2	0	3)
v vlogi neujem. pril.	8	(5	2	1)
v vlogi predlož. pril.	30	(6	8	16)

Tožilnik brez predloga: 913 (355, 306, 252)

Tožilnik s predlogi:

v	310	(115	96	99)	pred	9	(3	4	2)
na	194	(73	59	62)	ob	5	(3	2	0)
skoz/i	38	(13	11	14)	pod	10	(3	1	6)
čez	65	(24	27	14)	nad	10	(5	1	4)
za	103	(43	29	31)	med	2	(1	1	0)

Mestnik:

V mestniku najdemo 854 (252, 332, 270) samostalniških besed, in sicer:

v ednini jih je	729	(218	282	229)
v dvojini jih je	15	(2	6	7)
v množini jih je	110	(32	44	34)
v vlogi predmeta	79	(43	31	5)
v vlogi prisl. dol.	682	(188	275	219)
v vlogi ujem. pril.	1	(0	0	1)
v vlogi neujem. pril.	1	(1	0	0)
v vlogi predlož. pril.	91	(20	26	45)

Mestnik s predlogi:

pri	20	(11	6	3)	o	78	(41	28	9)
v	304	(90	109	105)	ob	61	(12	31	18)
na	273	(70	108	95)	po	118	(28	50	40)

Orodnik

V orodniku imamo 699 (237, 235, 227) samostalniških besed, in sicer:

v ednini	497	(172	157	168)
v dvojini	54	(14	23	17)
v množini	148	(51	55	42)
v vlogi predmeta	207	(78	67	62)
v vlogi prisl. dol.	354	(128	128	98)
v vlogi ujem. pril.	1	(0	1	0)
v vlogi neujem. pril.	4	(4	0	0)
v vlogi predlož. pril.	133	(27	39	67)

Orodnik s predlogi:

z	246	(75	85	86)	za	48	(20	18	10)
s	142	(49	49	44)	pod	54	(17	13	24)
med	93	(28	28	37)	nad	68	(32	32	4)
pred	48	(16	10	22)					

Tabela: Skladenjska vloga in število sklonov

Imenovalnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Os.	P. d.	Pril. P	Skupaj
I	441	36	118	534	58	3	595
II	418	23	134	489	79	8	575
III	450	39	130	534	85	0	619
Skupaj	1309	98	382	1557	222	11	1789

Rodilnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Pr.	P. d.	U	Prilastek N	P	Skupaj
I	343	1	73	85	132	16	171	13	417
II	340	5	89	113	117	20	177	7	434
III	378	10	87	137	109	33	179	17	475
Skupaj	1061	16	249	335	358	69	527	37	1326

Dajalnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Pr.	P. d.	Pril. P	Skupaj
I	96	0	2	22	75	1	98
II	103	5	6	47	67	0	114
III	63	0	11	23	51	0	74
Skupaj	261	5	19	92	193	1	286

Tožilnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Pr.	P. d.	Prilastek			Skupaj
						U	N	P	
I	511	26	101	372	253	2	5	6	638
II	521	25	91	313	214	0	2	8	537
III	382	19	83	255	209	3	1	16	484
Skupaj	1314	70	275	940	676	5	8	30	1659

Mestnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Pr.	P. d.	Prilastek			Skupaj
						U	N	P	
I	218	2	32	43	188	0	1	20	252
II	282	6	44	31	275	0	0	26	332
III	229	7	34	5	219	1	0	45	270
Skupaj	729	15	110	79	682	1	1	91	854

Orodnik

Del Tript.	Ed.	Dv.	Mn.	Pr.	P. d.	Prilastek			Skupaj
						U	N	P	
I	172	14	51	78	128	0	4	27	237
II	157	23	55	67	128	1	0	39	235
III	168	17	42	62	98	0	0	67	227
Skupaj	497	54	148	207	354	1	4	133	699

Tabela: Pogostnost sklonov

Imenovalnik

595

575

619

1789

Rodilnik

	brez	do	iz	od	s	z	za	izza	izmed	izpod	Skupaj
293	6	20	45	37	3	7	1	2	2	1	417
302	7	22	53	35	3	7	2	1	1	1	434
358	9	15	50	21	5	14	1	1	1	0	475
943	22	57	148	93	11	28	4	4	4	2	1326

Dajalnik

	k	proti	kljub	Skupaj
25	39	33	1	98
49	24	35	6	114
23	14	34	3	74
97	77	102	10	286

Tožilnik

	v	na	skozi	čez	za	pred	ob	pod	nad	med	Skupaj
355	115	73	13	24	43	3	3	3	5	1	638
306	96	59	11	27	29	4	2	1	1	1	537
252	99	62	14	14	31	2	0	6	4	0	484
913	310	194	38	65	103	9	5	10	10	2	1659

Mestnik

pri	v	na	o	ob	po	Skupaj
11	90	70	41	12	28	252
6	109	108	28	31	50	332
3	105	95	9	18	40	270
20	304	273	78	61	118	854

Orodnik

z	s	med	pred	za	pod	nad	Skupaj
75	49	28	16	20	17	32	237
85	49	28	10	18	13	32	235
86	44	37	22	10	24	4	227
246	142	93	48	48	54	68	699

imenovalnik — 1789 — 27,05 %

tožilnik — 1659 — 25,08 %

rodilnik — 1326 — 20,05 %

mestnik — 854 — 12,01 %

orodnik — 699 — 10,57 %

dajalnik — 286 — 4,32 %

Pogostost skladenjske vloge:

prislovno določilo 2263 — 34,22 %

predmet 1652 — 24,98 %

osebek 1557 — 23,63 %

neistosklonski prilastek 540 — 8,16 %

predložni prilastek 292 — 4,41 %

povedkovo določilo 222 — 3,36 %

ujemalni prilastek 87 — 1,31 %

OCENE, ZAPISKI, POROČILA, GRADIVO

OB BERNIKOVI IZDAJI PISEM FRANA LEVCA

V zbirki Korespondence pomembnih Slovencev, ki jo je še pri Znanstvenem društvu z izdajo Janeza Nep. Primica (1934) začel F. Kidrič, je F. Bernik objavil tretjo, zaključno knjigo pisem prvega urednika LZ in dolgoletnega predsednika SM, pa literarnega zgodovinarja, kritika, pravopisca, umetniškega ustvarjalca in kulturnega delavca Frana Levca (1846—1916). V štirih desetletjih so v navedeni zbirki, ki jo od svoje ustanovitve dalje izdaja SAZU — zdaj zbirko ureja Anton Ocvirk — izšle Zoisova korespondenca (Kidrič, 1. knjiga — 1939; 2. knjiga — 1941) in Slovenska korespondenca Vraz — Kočevar (A. Lj. Lisac — 1961), torej skupaj s tremi Bernikovimi knjigami Pisem Frana Levca (1967—1973) štirje naslovi v sedmih zvezkih.

Levčeva pisma so v zbirki najštevilnejša: objavljenih in z opombami komentiranih je 825 dopisov. F. Bernik, eden najboljših strokovnjakov za Levca, ki je pri SM leta 1965 izdal že Levčeve eseje, študije in potopise z obsežnim prikazom Levčevega življenja in z analizo njegovega dela, je v petnajstih letih skrbnega pripravljanja, zbiranja in pojasnjevanja Levčevega pisemskega gradiva odkril po lastnih besedah (P 3—196) 182 še neregistriranih ali povsem neznanih pisemskih enot. In vendar predstavlja objavljeno gradivo komaj slabo četrtino vseh Levčevih avtorskih dopisov, saj je ohranjenih in registriranih več kot 3396 enot na Levca naslovljene pošte (P 1—250). Razmerje 1 : 4 med Levcem piscem in Levcem naslovljencem po eni strani kaže, kako se je Levec zavedal zgodovinsko-literarne, kulturno-narodne in zgodovinsko-politične vrednosti prejete korespondence ter je zato poskrbel že sam, predvsem pa njegova hčerka Anka, da je prišla korespondenca v MAL oz. NUK — po drugi strani pa so na tako neugodno razmerje vplivali vojna, slučajnosti, življenjske poti nekaterih hranilcev pa tudi njihov značaj: Stritar npr. pisem »načelno nikoli ni hranil«, Tavčar in Detela sta korespondenco, tudi Levčevo, sežgala, ko je izšla monografija o Kersniku, v kateri je I. Prijatelj, očitno ne dovolj taktno, objavil odlomke iz Levčevih pisem prijatelju Janku. Da se je Levec dobro zavedal pomena svoje korespondence, potrjuje tudi iz prizadetosti in jeze porojena želja izdati svojo »zvonovsko« korespondenco, zapisana v pismu Prijatelju 17. maja 1908, kjer dodaja: »Pred svojo smrtjo bi namreč še rad gobec zaprl tistemu oslu Govekarju, ki je lani rigal po »Našem listu«, kako sem domovino izdal in tistemu gobezdavemu dr. Zrjavu, ki je lani v »Notranjcu« pozival slovenski narod, naj vrže Levca na smetišče« (P 3—152). Levčeva pisma ne predstavljajo samo nepogrešljivega gradiva za študij pisca samega, temveč vsebujejo mnogo informacij o leposlovnih in znanstvenih delih, pa o umetnostnih, kulturnih, šolskih, narodnostnih, političnih in drugih dogodkih ter nazorih, iz katerih je sestavljeno tkivo slovenske zgodovine zadnje polovice 19. in poldruga desetletja 20. stoletja.

Pisma segajo od 1858 do 1916. Prvo objavljeno pismo je Levec naslovil kot dvanajstleten dijak na svojo mater, zadnje pa je le nekaj dni pred smrtjo napisal pisatelju Mešku. Literarnozgodovinsko mogoče najpomembnejša, vsekakor pa najštevilnejša pisma enemu naslovljencu so zbrana v prvih dveh knjigah (Kersniku, Dolinarjevi; Streklju, Staretu, Aškercu, Trdini), vendar se bom pri kritičnem prelistavanju objavljenih pisem in njihovih opomb omejil na tretjo knjigo: nekaj že zaradi obsežnega gradiva in zelo izčrpnih pojasnil, nekaj zaradi tega, ker se zdi najustreznejše pregledati višino urednikove znanstveno-kritične metode v njeni končni stopnji, in končno opravičuje omejitev vsebinsko dovolj tehtno gradivo Pisem 3 samih. Sicer pa so v zadnji knjigi dopisi, namenjeni 58 naslovom, kar predstavlja tri četrte vseh Levčevih naslovnikov. (Le-teh je po osebnem kazalu 77 in ne 76, kot se navaja na str. 196). Večinoma so to znanstveniki in umetniki, šolniki, kulturni, politični in društveni delavci. Med zasebne naslovnike sodi iz Pisem 3 samo sin Vladimir, vendar se je tudi on ukvarjal z literarno publicistiko in političnim zgodovinopisjem, zato ni čudno, če so tudi v pismih njemu močno prisotni objektivni, kulturni in politični dogodki.

Literarno-kulturna tematika pisem je povezana s tekočo ali načrtno umetniško in znanstveno proizvodnjo, s katero je Levec prihajal v stik kot urednik LZ in Matičnih izdaj oz. zbirk. Glede Levčevega razmerja do LZ velja potrditi ugotovitve Prijatelja, Vratuše in Slodnjaka, da je uredniško razmerje imensko prenehalo konec 1890. leta, dejansko pa je segalo — čeprav manj intenzivno in odločilno — vsaj še v naslednje leto. Trditev potrjujejo pisma Murku, Kersniku in Staretu, čeprav imajo obliko pogodbenega oz. namenskega prihodnjaka. Potrjuje jo tudi pismo I. Murniku, kjer se je Levec sicer skušal — zaradi možnosti službenega napredovanja — znebiti odgovornosti za LZ v času izhajanja Tavčarjevega liberalističnega »paškvila« 4000, vendar je z napačno letnico istočasno potrdil svoje (so)urednikovanje LZ v letu 1891. Na leto 1891 kaže tudi Levčevo pismo Staretu 13. 1. 1892 (P 2), ko piše, da mu za Zvon ne preostaja nič časa, pri čemer je treba računati tudi na razumljivo Levčevo potrebo, da se »predragemu prijatelju« nekako opraviči zaradi dolgega odlašanja z odgovorom. Levčevo opozorilo v pismu Tominšku leta 1905, da je bil urednik LZ ves čas, od leta 1881 do 1900, tudi če na listu ni tiskan, ne vzdrži kritične potrditve, ker je brez kakršnega koli dokaza (pisma Funtka, Bežka?).

Načela Levčevega uredniškega in kulturnega delovanja so iz Pisem 3 sicer dokaj skopo razvidna, vendar se more z gotovostjo trditi, da temeljijo na narodnem in svobodomiselnem (razumskem) osveščanju in informiranju, povezanim s taktično politično razsodnostjo, kar se npr. kaže v pazljivi kritičnosti do Nemcev, deziluzirajočem odnosu do Rusije in v odločnem nasprotovanju novoilirski »hrvatomaniji«. Levčev estetski okus, v Pismih 3 razviden zlasti iz pism Mešku, Funtku in Govekarju, se je očitno oblikoval pod močnim vplivom Levstikovih in njemu sorodnih predstav realizma ter ob zavračanju nekaterih načel Stritarjeve teorije in prakse. Tako Levec npr. hvali »nazorno pisavo«, »plastično opisovanje značajev«, opozarja na potrebnost močnejše motiviranosti dejanj, razmer ali oseb, pozitivno omenja dobrodušen, prijeten humor Kersnikovega ali Jurčičevega tipa, v poetiki pa je razvidna — poleg drugih tudi po Levstiku usmerjena — nagnjenost k epiki in trohejskemu desetercu srbskega izvora. Pač pa odklanja predolge opise, razmišljanja in sentimentalnost. Tako,

v bistvu levstikovsko dramatsko zamišljeno podobo proze rahlo prerašča Levec v občudovanju Meškove »blesteče dikcije, s katero čarobno secira človekovo srce«, torej v odkrivanju pojavov duševnega življenja. S tem se nakazuje premik v smeri estetike moderne, vendar Levec sam izjavlja, da ne razume Cankarjevega »misticizma«, odklanja njegov »grozni pesimizem« in tudi Cankarjevo »zabavljanje«. Podobne misli moremo brati v pismu Štreklju 6. 9. 83 (P 2): »Dostojevskega pa ne morem natisniti. Preveč nihilističen je. Malorusi so neplodni, a nevarni sanjači.« Ob ustanavljanju LZ pa priporoča Staretu: »/.../ kar boste pisali, pišite v optimističnem zmislu, saj pesimizma je že tako povsod preveč« (27. 10. 1880; P 2). Vse to očitno ni sodilo v vizijo Levčevega družbeno uravnanega realizma, temelječega na namenu narodnega osveščanja in duhovnega osvobajanja, uresničevanega pa z lepoto, oblikovno in jezikovno dovršenostjo. Da je avtor Pisem 3 daleč od očiščeno vzgojnega ali moralistično ozko-srčnega razumevanja besedne umetnosti, se vidi v zavračanju prenapetega moralista Žirovnika, sicer trdega in odločnega liberalca, ki je hotel narodne pesmi na erotično sproščenejših mestih prenašati — v taktičnem podpiranju Štrekljevih SNP ali pa v izrecnih opozorilih Mešku, naj se izogiba moraliziranju.

Kot je za Levca značilna velika organizacijska sposobnost in izredna delavnost — oboje je razdal na štirih, petih področjih — ob sorazmerno zadržani ali kar konservativni estetsko-teoretični razvitosti, kar po svoje dokazuje tudi poezija Aškerc, Levčevega najpomembnejšega učenca (eden izmed vzrokov Levčeve usmerjenosti v epiko so bile tudi praktične šolske potrebe, kot dokazuje pismo Aškercu 1. 4. 85; P 2), tako je vendarle res, da je kljub temu in mogoče prav zaradi takega obsega in take estetske zadržanosti ostal uredniško vseskozi odprt za vse nove literarne tokove. Sicer pa Levčeva pisma dokazujejo, da na Kranjskem tudi tedaj ni bilo vprašanje, kje objaviti, temveč bolj: kdo bo sploh napisal. Eden od pogojev uredniške sprejemljivosti je Levčev osebni značaj, drugi pa prav gotovo tudi zavest objektivne, nazorsko-družbene pogojenosti zgodovinskih izmenjav literarnih obdobij, s tem pa tudi nujnost literarnih struj, nujnost, ki implicira mogoče celo načelo nasprotij in skrajnosti znotraj literarnih tokov samih. Tako je Levec v pismu Govekarju, 1. 12. 1896 (P 3) zapisal: »Kakor smo morali preboleti klasicizem, romantiko, svetobolstvo — tako je moral tudi priti realizem in za njim naturalizem /.../. Praktično pa je Levec svojo uredniško odprtost izpričal z desetimi pri SM izdanimi deli najpomembnejšega modernista I. Cankarja.

Na literarnozgodovinskem področju je iz Pisem 3 vidna Levčeva usmerjenost v biografsko faktografijo, ki jo ponekod spremljajo socialna, duhovna ter idejno-estetska analiza. V zvezi s Prešernovo stoletnico se je v Levčevih pismih ohranil zanimiv družabnopolitični portret Ljubljane iz 1900. V P 3 se javljajo tudi imena Trubarja, Vodnika, Zoisa, Kozlerja itd. Levec je posredoval pri I. Trinku, da sta Jagić in Oblak dobila Beneškoslovenski rokopis, ter nudil različne stvarne in bibliografske informacije zgodovinarjem: Prijatelju, Grafenauerju; Lončarju. Zelo povedni in močni so tudi skicozni, anekdotno podani portreti narodnega odpadnika Dežmana, publicista Boleta, politika Šukljeta, duhovnika pamfletista Rakovca-Cismontanusa, v zvezi s katerim je Bernik odkril v SBL neregistriran bibliografski podatek, še zlasti pa F. Levstika, s katerim je Levec že kot četrtošolec »bratovščino pil«, kot sam nekje pravi. Levec je v poe-

tološkem konceptu blizu Levstiku, kar sam večkrat izjavlja, kot značaj pa je njegovo precejšnje nasprotje: Levstik je popadljiv, zamerljiv, zadrž, za marsikak dokaz nedostopen, oster, nediplomatski in dostikrat tudi samovoljen. Levec je popadljiv, grob kvečjemu za trenutek, potem ga obvalada taktičnost, popustljivost. Odprt je tudi za ljudi drugačnega svetovnega nazora (Detela, Meško), umetniškega (Cankar) ali političnega (Gregorčič) prepričanja, pa tudi preračunljiv zna biti — skratka: je elastik in uspešen praktik. Seveda pa se je kljub temu ali prav zaradi tega nekajkrat zapletel v ostre literarne, nazorske pa tudi osebne boje: s Pajkom se je pravdal o slovenskem šestomeru (pri čemer je dosti Levstikovega vpliva in roke), z duhovščino in moralisti sploh (ob Tavčarjevi satiri 4000, ob Trdini, ob Štrekljevih SNP, ob Cismontanusu, Aškercu in Gregorčiču), z novolirci (ob Pravopisu, v SM). S političnim elasticizmom se je zameril pesniku Gregorčiču, z zagovarjanjem načela uradniškega prakticisma (v zvezi z mestom tajnika pri SM) pa mladim modernistom, vendar je vsaj v prvem primeru potrebno misliti tudi na razlike v estetskih nazorih. Usodno veliko napako pa je naredil Levec 1907. leta, ko je dejansko preračunljivo in vladi dopadljivo glasoval za nemškega kandidata na mesto gimnazijskega ravnatelja v Ljubljani. Tedaj so po njem ostro udarili nekateri slovenski listi (Levec sam v pismih »dolži« avtorstva Govekarja, Žerjava, Opeko in nekega Golarja, vendar stvar ni dokazana), ki so pozivali SM, naj izdajalca vrže na smetišče, grozili z bojkotom SM, očitali pa Levcu tudi druge politične obzirnosti do avstrijskega dvora in mu — v zvezi z delom pri SM — podtikali celo materialno koristolovstvo. Afera se je končala z Levčevim predsedniškim odstopom in izstopom iz SM, s tem pa se je istočasno močno oddaljil od središč literarnega dogajanja.

Poleg literarnozgodovinske tematike so v Pismih 3 prisotne tudi politične intrige in spopadi, kažejo se germanizacijski pritiski v šolstvu in kulturi (knjižnica, muzej, zavračanje slovenske univerze), strankarska trenja itd. Zanimiv je opis škofa Jegliča iz leta 1898, ki je v zvezi s Cankarjevo Erotiko v slovenski splošnokulturni zavesti na dokaj slabem glasu. Levec pa novoimenovanega škofa predstavlja Jagiću v narodno in kulturno simpatični luči. Ob koncu vsebinskega pregleda Pisem 3 omenimo še Levčevo osebno in družinsko tematiko, ki dobiva v korespondenci vse bolj tragične razsežnosti: v 15 letih je izgubil 5 sinov, glede 1. svetovne vojne se mu je zdelo jasno, da predstavlja, ne glede na izid, »finis Sloveniae«, sam pa je doživljal zavest, da ostaja njegovo slovstveno delovanje kljub vsej delavnosti vendarle torzo: spomini, zgodovina slovenskega preporoda, poetika — »vse pojde z menoj v grob«. K temu je treba vendarle pristaviti, da so se v Levčevi ostalini, ki jo hrani NUK, ohranili 4 zapisi oz. prepisi Levčevih gimnazijskih predavanj o slovenskem slovstvu: 2 zvezka sta od S. Rutarja, 1 je od Štefana Lapajneti in 1 je od A. Vernika. Prvi trije zapisi so nastali v prvi polovici 70-ih let, ko je Levec služboval v Gorici, vendar segajo nekatera (zadnja) poglavja v 90-a leta, medtem ko je Vernikov zapis z začetka 90-ih let. O zapiskih Levčevih šolskih predavanj o poetiki (iz začetka 90-ih let) pričata S. Janež in F. Bernik, vendar Levčeve šolske (nedokončane) poetike v NUK nisem uspel najti, čeprav Anka Levec trdi, da je vse očetove zapiske in ostale rokopise izročila NUK.

Bernikova objava Pisem prekinja oz. razvija načela doslej izdanih korespondenc pomembnih Slovencev v dveh medsebojno pogojenih in globoko utemeljenih

pogledih: načelo objavljjanja obojestranske korespondence je zamenjano z enosmernim, avtorskim načelom. Ob štirikrat obsežnejšem gradivu Levca naslovljenca od Levca pisca je taka omejitev ne le najbolj praktična, saj omogoča hitrejšo izdajo in osredotočeno pojasnevalno-kritično raziskovanje, temveč je tudi najbolj smiselna: izdajanje pism bo zaradi omejenih možnosti moralo temeljiti na izboru avtorjev. Enoavtorski kriterij pa je še toliko bolj sprejemljiv, ker je uredniku Berniku uspelo enosmernost objav dopolniti z navajanjem ustreznih odpisov, njihovih citatnih odlomkov ali strnjenih povzetkov. Z nasprotno »pošto« niso dopolnjeni samo tisti Levčevi naslovljenci, za katere gradivo ni registrirano ali dostopno (F. Kos?; pri pismih Vl. Levcu se ne navaja, da hrani NUK 148 pism Vl. Levca očetu; pisma sodijo v čas od 1895—1904) ali pa tako gradivo sicer je, vendar časovno ne sovпада z objavljenim (Marn, Grafenauer, Nahtigal itd.). S prejemnikove strani ostajajo — razen morda Vl. Levca — »neizpopolnjeni« samo nekateri »slučajni« naslovljenci oziroma tisti, s katerimi je prišel Levec v kratkotrajen poslovni stik. Odmik od starejšega, tudi Kidričevega večavtorskega načela — pri čemer je Zois, kljub Kidričevi napovedi na koncu druge knjige, ostal nedokončan — je nakazal že Lisac, ko se je omejil na slovensko korespondenco dveh avtorjev, Bernik pa je obsegu materiala ustrezno ta principski premik dokončal, s čimer se je zbirka — ob istočasnem upoštevanju strogo znanstvenih načel tekstne kritičnosti (P 1—134) — dvignila na višino najboljših izdaj pism slovenskih umetnikov, ki izhajajo z njihovim zbranim delom pri DZS. Sicer so pisma v tej zbirki v primeri s samimi literarnimi deli stranskega pomena, vendar je to (poleg akademijske zbirke) edina trajna in tekoča knjižnica tovrstnega gradiva in predstavlja enega izmed vrhov slovenske pisemske literature, ki obsega okoli 30—40 piscev, toda malo knjižnih izdaj.

V zvezi s spremembo večavtorskega načela v enoavtorskega je tudi sprememba naslova »korespondenca« v »pisma«, pri čemer ima zadnji pojem kar najširši obseg: poleg pism poimenuje tudi dopisnice, razglednice, zalepke, posetnice, telegrame in različne pripise, skratka vse tisto, kar more biti zgodovinsko ali osebnostno kakorkoli zanimivo. Katere Levčevo pisemsko oziroma rokopisno gradivo je ostalo izven izdaje, urednik ni pojasnil. Z uveljavitvijo pisemskega, enosmernega načela je postavljena sodobna, znanstvena in uspešna osnova za nadaljnje izhajanje zbirke Korespondence pomembnih Slovencev.

Zaradi zožitve korespondence na pisma je opuščena princip doslednega razvrščanja pism po času. Pisma so zbrana po naslovljencih, vrstni red naslovljencev pa je določen z datumom avtorjevega (Levčevega) prvega dopisa. Taka razvrstitev je Levca v določenem pogledu razdrobila, več kot odtehtala pa jo je tematska povezanost in vsebinska zaokroženost posameznih personalnih enot, zaokroženost, ki jo pogojuje prav istost naslovnika.

Opombe k Pismom 3, ki obsegajo 40 strani več kot pisma sama, so pisane s stališča široko razumljenega pojma slovenske kulturne in seveda tudi politične zgodovine. Največ prostora zavzema SM: s pomočjo tiskanih in rokopisnih zapisnikov so zlasti izčrpno dokumentirani dogodki in trenja v zvezi z izdajanjem SNP — Štreklja sta med drugimi branila zlasti I. Tavčar in M. Murko, pa tudi Jagić, medtem ko je Levec obrambo taktično vodil iz ozadja — razvidni so idejni in organizacijski koncepti, ki so se skušali uveljaviti v SM, raziskani so založniški načrti. Z upoštevanjem časopisnega gradiva (Naš list, Notranjec, Slovenec) so v opombah široko razgrnjene okoliščine Levčevega odstopa s po-

ložaja predsednika 1907. Stvarno je raziskan tudi »punt Cankarja et comp.« proti Matici zaradi odklonitve O. Zupančiča za njenega tajnika ter dogodki ob razpustu SM 1914, pri čemer je zanimiva kritika Izidorja Cankarja o romanu Gospodin Franjo, ker je, kot pravi Bernik, raznovrstna in rafinirano večumna. Ob Levčevem urejanju Zabavne in Knezove knjižnice ter Letopisa SM in sploh oblikovanju Matičine založniške dejavnosti je urednik modro izkoristil priložnost, da je bralcem razkril pozitivistično-časovne, predvsem pa genetično-razvojne, snovne, estetske in idejne podatke, npr. o delu Govekarja (Ljubezen in rodoljubje, Svitanje), Detele (Gospod Lisec, Trojka, Učenjak), Meška (črtice, nedokončani roman Dekadent, dramatika; zanimiva je Meškova refleksija o moralni avtocenzuri, na drugi strani pa njegovo zagovarjanje dekadence) itd. V opombah so objavljene tudi nekatere kritike in polemike, npr. kritike Meškovih del, Lampetova ocena LZ 1887, Levčeva uradna ocena Cankarjeve umetnosti, polemika Vl. Levca z nekim Fajdigo o jurčičevsko-kmečki in kersnikovsko-svetovljanski literaturi, osvetljena je Levčeva polemika s Pajkom, prikazani so napadi na Levčev pravopis. Zanimivo je tudi nasprotje med Gregorčičevim in Meškovim odnosom do elastika Levca: prvi ga je dosledno in ostro odklanjal in grajal, drugi ga je prijateljsko razumeval. Skratka — z vsebinske strani so opombe zelo izčrpne, obenem pa vsebujejo marsikak podatek, ki bo kje drugje še težko objavljen. Opombe so pisane z vidno simpatijo za Levca, kar je povsem na mestu, še zlasti tam, kjer se skuša obtožbe pobiti s protidokazi oz. arhivskim gradivom. Ni pa razčiščena Levčeva vloga v zvezi s Kozlerjevim zemljevidom in njegova politika glede na vladiko Strossmayerja. Zanimivi bi bili tudi podatki, zakaj sin Vladimir ni hotel postati član akademskega društva Slovenije, čeprav ga je oče prosil in silil, naj postane. Urednik Bernik je z objavo teh dejstev opravil koristno literarnozgodovinsko obnovo in raziskavo.

Poleg teh in podobnih širših reprodukcij in analiz sestavljajo opombe še biografska, geografska, zgodovinska, bibliografska in druga stvarna pojasnila. Celostna biografska opomba identificira in lokalizira osebo ter jo opredeli glede na dejavnost ali poklic oziroma vzpostavi sorodstveno razmerje z Levcem ali kako drugo znano osebnostjo. Urednikova mreža osnovnih življenjepisnih podatkov zajema načelno samo manj znana ali neznana imena. Včasih je bilo seveda težko ohraniti kakovostno-vrednostno ravnotežje, npr. identificiran je J. Košanjevec, niso pa P. Bohinjec ali M. Malovrh. Nekatere manj znane osebe sicer nimajo lastnih opomb, zvemo pa o njih precej iz Pisem samih, npr. J. Freuensfeld, K. Bleiweis, Macun. Poseben primer predstavlja navedba Jožefa Furlanija, za katerega iz pisem samih zvemo, da je slovenski pesnik, župnik v Villi Vicentini na Furlanskem (poleg Gradiške), vendar nima svoje opombe in ga tudi v SBL ni. Po Bibliografiji Leksikografskega zavoda, Zagreb 1959, in Ilešičevem zapisu v Slovanu 9/1911, 83—84, je J. Furlani (1826—1914; podatek o smrti mi je sporočil M. Breclj) goriški duhovnik in pesnik, doma iz Dornberga. Objavljal je, zlasti v Zgodnji Danici in Soči, razne prigradke, moralistične in domoljubne pesmi. — Za izrazito stranske, s stališča literarno-kulturne in politične zgodovine skorajda ali povsem nepomembne osebe je opombna mreža seveda že načelno redkejša, saj je očitno, da vloženi trud ne bi bil ustrezno plačan, npr. nekatera imena v zvezi z Levčevim obiskom na Rašici in na Hrvškem (107, 108) ali imena iz piščevega osebnega kroga (Loger in Hema, 105; Micika, 117; Pleškovi, 108; Tomšetovi, 115). S pomočjo objav v SN pa se je

Berniku posrečilo odkriti imena ubitih ali ranjenih vojakov (141–142). Kjer opombe vključujejo še strnjeno kritično vrednotenje pomena osebnosti, opisano shemo biografskih notic seveda pomebno presegajo, npr. pri Marmontu, 379, Berchtoldu, 379–380, Pauliku, 293, pa tudi pri Zoisovi materi 318–319 ali Hostniku in Hribarju 262–263. Podobnih ocen bi si želeli zlasti še pri takih osebnostih, kot je npr. kranjski deželni predsednik A. Winkler, ki ga pisma nekajkrat predstavljajo v prikupni moralno-narodni pa tudi politični luči. Iz Pisem 2–58 pa vemo tudi za Levčeve besede: »Winkler je velik v malostih, prijazen čez potrebo, a energije nima niti za lek. Vse je tako pod njim, kakor je bilo pred njim.« Dodajmo še, da V. Melik priznava A. Winklerju velike zasluge za uveljavljanje slovenščine v Gorici, v dobi kranjskega deželnega predsedništva pa za slovensko poslovanje in za nastavljanje slovenskega uradništva (XI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 7.–19. julija 1975, Lj. 1975, 115). Seveda pa ocenjevalne opombe niso naloga urednika komentatorja, temveč izjav in raziskav zgodovinarjev, na katere se more in mora komentator sklicevati. In še ena pripomba: koristno bi bilo pri vseh naslovljenih že v uvodnem delu opomb podati njihove osnovne življenjske in dejavnostne podatke ter označiti njihovo razmerje z avtorjem. Zdaj je to storjeno pri tujcih: Glaviniču, Podlipnem in Menčiku, pa pri F. Kosu, J. Žirovniku, B. Kersnikovi, pri »pogojnem« Bonaču in še nekaterih.

Zemljepisne opombe obsegajo pojasnila manj znanih v pismih omenjenih krajev, gradov, hiš ipd. podatkov. Zanimivo kulturnozgodovinsko razvite so opombe za ljubljansko Švicarijo (327), Ortnek in Ribniški grad (298, 323) in še nekatere. Ponekod je celo tuja ustanova točno lokalizirana in navaja se celo današnji predstojnik (288). Kulturnozgodovinsko je temeljito pojasnjena še Weidmanska Buchhandlung (268) in natančno je raziskan podatek o gostilni »pri Jožefu« (216). Glede na teoretično-idejno izhodišče opomb bi bilo koristno na primernem mestu lokalizirati Narodno tiskarno (hiša na dvorišču Tomšičeve 3). Ob omembi Sv. Kancijana (131) bi bilo potrebno navesti, da gre za Škocjan ob Klopinskem jezeru na Koroškem, kamor je, po SBL, Meško odšel 12. avg. 1898 na prvo službeno mesto — še zlasti, ker Škocjan Meško sam omenja v nasprotnem pismu, citiranjem na strani 362. V zvezi s »prešerniansko« gostilno »pri Metki« (295) zvemo, da ni bila na Rimski cesti niti ne na Tržaški, ni pa pojasnjeno, da je bila na južnem vogalu današnjega Trga osvoboditve in Titove ceste (KLS 2–32). Kje je bila hiša, v kateri je Levec 1909 stanoval in kjer je bila tudi Delavska knjigarna (174), ni pojasnjeno. Najbrž je bila to hiša na vogalu Titove in Tavčarjeve ulice nasproti Borova, v kateri so Levčevi nekaj časa stanovali (po izjavi Anke Levec), še bolj verjetno pa v Medjevi hiši (poleg kavarne Evropa), v kateri je Levec tudi umrl. Med nepojasnjene zemljepisno-bibliografske omembe sodi tudi Sitar s spisom o velikem tabru (107). Gre za članek Matije Sitarja Taber v šentjurski fari pri Grosupljem, Izvestja muzejskega društva za Kranjsko, 4/1894, 4, 156–161.

Posebno pozornost, izčrpnost in natančnost je urednik in komentator F. Bernik posvetil bibliografskim opombam. Tu so podatki v opombah najpogostejši in najpopolnejši. Poleg že omenjenega Sitarjevega članka bi omenil kot nekoментirano še spomenico I. Grafenauerja in A. Breznika o Sketovih berilih (182). Stvar pa je taka: V zapisniku seje deželnega šolskega sveta za Kranjsko, ki je bila 1. julija 1915 (Arhiv Slovenije, Fasc. 11), beremo, da je ministrstvo za uk

in bogočastje 8. maja 1915 izdalo odlok, s katerim je odvzelo Sketovim berilom dodeljeno aprobacijo, ker vsebujejo tekste, ki bi mogli v učencih vzbujati pretirano slovensko narodno zavest ali sploh napačne predstave. Vojna s Srbijo in Rusijo je pač trajala že skoraj leto dni. Deželni šolski svet se z odlokom ni strinjal niti v stvarnem ocenjevanju beril — proti strokovnjakom, ki so zapeljali oz. mistificirali dunajsko ministrstvo, da je čitanke cenzuriralo in jih umaknilo iz uradnega izkaza šolskih knjig, je zahteval uvedbo disciplinske preiskave — niti s postopkom samim, ker kot zakonsko pristojni organ ni bil vprašan za mnenje. Izvoljen je bil tričlanski odbor, ki so ga sestavljali dr. E. Lampe, prof. E. Jarc in dr. J. Bezjak, z nalogo, da izdela spomenico (memorandum) na ministrstvo glede slovenskih beril in jo predloži plenumu (deželnemu šolskemu svetu?) v sklepanje. Istočasno je dobil odbor pooblastilo, da izdela osnutek novega učnega načrta za pouk slovenščine na srednjih šolah in da vodi pripravo za izdajo novih slovenskih čitank.

Iz zapisnika seje 16. julija zvemo, da se je odbor deželnega šolskega sveta razširil s strokovnjakoma I. Grafenauerjem in A. Breznikom. Iz poročila dr. J. Bezjaka na seji 22. septembra 1915 pa moremo razbrati vsebino spomenice: 1. Dovolj naj se uporaba Sketovih čitank do sestave novih, najmanj pa za šolsko leto 1915/1916. 2. Na osnovi spomenice (promemorije) naj dunajsko ministrstvo odloči, kateri teksti se izključijo iz šolske obravnave. 3. Predlagajo se načela za sestavo novih čitank. 4. Za sestavljalce novih čitank se predlagajo dr. I. Grafenauer, dr. A. Breznik in dr. J. Bezjak. Dr. Lampe dodaja, da je v spomenici mnenje odbora, ki pa ni bil soglasen, o Sketovih čitankah in o recenzijah, na osnovi katerih je ministrstvo izdalo sporni odlok (in ga 12. julija ponovno potrdilo). Iz ugovora občinskega predstavnika dr. F. Novaka je razvidno, da so bili v predlogu spomenice navedeni naslednji, glede na vojni čas problematični teksti: Jurčičev (t. j. Levstikov) Tugomer, nekatere Aškerčeve pesmi in ep Kraljevič Marko. Vendar se je odbor, po Lampetovih besedah, zavzemal, da bi bilo taktu učitelja samega prepuščena opustitev določenih besedil. Tak predlog spomenice je deželni šolski svet v glavnem sprejel.

Iz navedenega je razvidno, da je avtor spomenice, vsaj uradni, petčlanski odbor, lahko pa da sta (strokovni del) spomenice napisala zlasti I. Grafenauer in A. Breznik, kot beremo v Levčevem pismu. Spomenica se po vsej verjetnosti hrani v arhivu ministrstva za uk in bogočastje na Dunaju. Toliko o spomenici.

Sicer pa so v opombah k Pismom 3 identificirane, zgodovinsko-razvojno raziskane, ponatisnjene ali analitično povzete tako rekoč vse v pismih omenjane bibliografske enote: knjige, revije, časopisi, članki, pisma in drugi dokumenti ali navedki, istočasno pa je bibliografsko popisana tudi Levčeva korespondenca sama. Temeljno hotenje pri izdaji pisemskega gradiva je, ohraniti rokopisno gradivo in ga narediti dostopnega široki znanstveni javnosti. Namen je torej eksistencialen in funkcionalen: ureditev in tisk pisem samih ter zgodovinski, kritično preverjen komentar k njim. Temelj takega dela pa je seveda preverljivost komentarjev in podatkov samih. S kritično-faktoografskega stališča so zato nujni podatki o mestu nahajanja originala ali prepisa, njihova signaturna oznaka in/ali navedek (že) tiskanega vira objave. Tem potrebam urednikova uvodna pojasnila k posameznim pismom v glavnem zadoščajo, čeprav pri kakih 15 naslovih manjkajo signaturne oznake, pri dveh

zapuščinah pa tudi podatki o sedanjem hranilišču. Za odpise naslovljencev taka preciznost načelno ni sprejeta, vendar se tudi za njih navaja število in časovni okvir dopisov ter naslov hranitelja. Pozitivni izjemi sta tu le dve: za en Murkov dopis in za Prijateljeve prepise Šukljetrovih pism Levcu je navedena tudi signatura. V posameznih opombah navedeni podatki so opremljeni z navedbo vira tedaj, ko ne gre za splošno znana dejstva. Nasprotna pisma ali njihovi odlomki so označeni z datumom, ostali navedki pa z običajnimi bibliografskimi podatki. Iz navedbe virov je razvidno, da je urednik uporabljal različne arhivske vire, zlasti NUK (MAL), arhiv SM, Arhiv Slovenije in še nekatere arhive. Seveda pa so številnejši tiskani viri, ki obsegajo leksikonsko in bibliografsko literaturo, različne druge znanstvene publikacije, zgodovinsko, šolsko in sploh zelo obsežno časopisno gradivo (zadnje ima nad 40 naslovov) ter spominsko literaturo. Brez dvoma bi bilo koristno navesti uporabljeno literaturo med že obstoječimi »dostavki«, kjer je urednikov povzetek v angleščini in ruščini, kazalo osebnih imen, kronološki seznam pism in seznam naslovljencev. Zelo koristno bi bilo tudi posebno kazalo obravnavanih naslovov in sploh kazalo osnovnih stvarnih kulturno-zgodovinskih in političnih pojmov. V zvezi s kazalom osebnih imen, ki ga je sestavila A. Posavec, se vzbuja pomislek zaradi neupoštevanja psevdonimov (Andrejčkovega Jožeta (133) je mogoče najti samo pod priimkom Podmilščak; pri drugem Antonu Rudežu manjka dostavek ml.; Hočevarja (107) v seznamu ni).

Ob zaključku kritičnega prebiranja Pism 3 moremo reči, da je uredniku iz množice različnega gradiva uspelo ustvariti zelo gosto in temeljito mrežo pojasnilnih podatkov s številnimi problemsko zaokroženimi raziskavami. In reči je potrebno še, da je F. Bernik znal to mrežo disciplinirano in smotno »splести«, s tem pa mu je uspelo kritično in široko razkriti narodno-kulturne, osebnostno-ustvarjalne in politično-zgodovinske resničnosti, prisotne v pismih F. Levca. Med doslej objavljeno slovensko korespondenco zavzema Bernikova izdaja Levčevih pism vsekakor vidno in visoko mesto. Za delo je dobil F. Bernik aprila 1975 nagrado Kidričevega sklada.

Jaka Müller
SAZU, Ljubljana

POPRAVEK

V prispevku Iz dopisovanja med škofom J. Szilyjem in Miklošem Küzmičem v zvezi s sedmimi Küzmičevimi knjigami v lanskem letniku naše revije beri namesto napisanega naslednje (prva številka zaznamuje stran, druga vrstico):

88, 17/18 depromere; 88, 25 onustus; 90, 6 naj; 91, 23 ita; 92, 1 črtaj toti; 93, 1 ostajam; 94, 5 ugodni; 98, 4 Subst(ituto); 99, 17 haec; 101, 27 februarja; 102, 7 [ob robu]; 102, 8 valco; 102, 23 bi; 105, 5 qui; 105, 8 D(omi)no; 186, 17/18 zamenjaj vrsti 17 in 18; 106, 37/38 orphanotrophii; 107, 14 Jurija; 107, 33 šolo; 108, 1/5 vrsti 4 in 5 postavi pred vrsto 1; 108, 12 nadarbino; 108, 36 V(es)trae; 119, 6 in[n]ocentissimae; 119, 14/15 convertibiles; 112, 2 quamprimus; 112, 21 katekizmu; 112, 29 1779; 272, 39 pope[! = u](um); 277, 15 seor[sum]; 277, 17 sac(ramen)-to; 277, 20 aliisq(ue); 278, 15/16 in po njem pa še; 279, 17 jam; 37/38 župnij; 281, 2 spodaj Raptim; 287, 15 aliud; 287, 25 aliunde; 287, 29 occursuris denuo fu(tu)-

ris; 470, 46 besedilo; 471, 31 rečeno; 476, 23 kaj; 479, 33/34 manjka vrstica; 481, 13/16 vrsto 13 postavi za 16; 482, 5 namestništvu; 482, 29 tajnemu; 483, 11 abhinc; 483, 15 30. et totidem uxori mente; 483, 38 zapuščenih; 489, 8 priznam; 489, 40 persistat; 491, 39 D(ominationi); 491, 42 insinuat(ur); 492, 15 effective.

AVTOR JEM

Prispevki za *Slavistično revijo* naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z ».....«, prevodi, pomeni itd. pa z '.....'.

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo transliterirajo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	г h	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ d	Srbohrvatski	у dž
Ruski	е e	Ruski	ш šč
Ruski	ё ë	Bolgarski	ш št
Ukrajinski	є je	Ruski	ъ '
Ukrajinski	и y	Bolgarski	ъ ŭ
Ukrajinski	і i	Ruski	ы y
Ukrajinski	ї ji	Ruski	ь '
Ruski	ђ j	Ruski	ѣ ě
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	џ ě
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	ћ ć	Ruski	я ja
Ruski	х x		

Rokopis razprave naj ne presega 25 avtorskih strani, kritike 12, poročila 2—4. Jezikovno nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic, informira pa naj o temi, uporabljeni metodi in rezultatih razprave.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (le-to tudi ob vseh eventualnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrezno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje Založba Obzorja).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za SLAVISTIČNO REVIJO pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede. Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

V OCENO SMO PREJELI

Umjetnost riječi. Časopis za nauku o književnosti. God. XVIII, 1974, broj 1.
Hrvatsko filološko društvo — Zagreb. 90 str.

Umjetnost riječi. ... God. XIX, 1975, broj 1. 84 str.

Čakavska rič. 1, Split, 1975. 217 str.

Prilozi proučavanju jezika. Izdaje: Katedra za južnoslovenske jezike Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Novi Sad. 10. 1974. 159 str.

Helga Glušič, Pripovedna proza Cirila Kosmača. Razvoj motivike in načini njenega oblikovanja. Slovenska matica. Ljubljana 1975. 136 str.

Alma Sodnik, Izbrani filozofski spisi. Zbral in uredil dr. France Jerman. Slovenska matica Ljubljana, 1975. 320 str.

Xenia Slavica. Edited by Rado L. Lencek and Boris O. Unbegaun. Mouton 1975, The Hague. Paris. 237 str.

Boris Pahor, Zatemnitev. Trst 1975. 254 str.