

razložiti. Po njegovem ustnem mnenju spada h korenu **yer-* »drehen, biegen« in isto velja tudi za ime znane soteske *Rak* pri Škocjanu, obenem s toponimom *Rakek*. Suponirati bi bilo treba neko izhodno **yor-k-os* ali nekaj podobnega, vendar pri tej izredno razvejani indoevropski osnovi, iz katere je v mnogih jezikih nešteto izrazov za tkanje, nikjer ni ugotovljen determinant -*k-* (gornje rěna je iz **rěsna* iz ide. **urei-k'*).

Zanimiva beseda je tudi sln. *povesmo*, ki se rabi samo za najboljšo prejo. Izvedena je podobno kakor *pasmo* iz *po-* + *vězati*, vendar ima izrazito zahodno-slovanski areal (č. *pověsno* »deset prgišč lanu«, d. luž. *povězmo*). Slabša preja da *trjačno platno*, *trjače* (glej *tirje*). Sinonim *tulje*, *tule* (ž. mn.), *tuljava*, *tulava* se ujema s csl. *stvolije* »kopriiva«. V Beli Krajini imenujejo najslabšo prejo *podmašek*, *naternina*, za kar nisem našla razlage.

Sorazmerno malo je v našem tkalstvu izposojenk iz sosednjih jezikov. Naj omenim notranjsko *krnjet* »tkalec«, kar se ujema z bellun. *karñel* »tkalec« iz *Carnia* (Meyer-Lübke, REW 1703). Goriško *vrtnariti* »štrene beliti«, kar se zdi na videz popolnoma slovensko, pa je razložil Štrekelj iz romanskega *orditura*, *orditorium*. Za naše *stritov*, *štritoi*, *štritif* sodi moj oče, da že zaradi prevelike razlike v pomenu ne more biti izposojeno iz srvn. *strichtuoch* »prt za precejjanje«, medtem ko je *štritoi* »kos platna, rob pri prtju, priprava za motanje niti, klopčič itd.). Tudi *štruca* »povesmo« je lahko kljub koroško nemškemu *strutz* »povesmo« domače, saj je tudi alpsko nemško *pais(s)en*, *pais(s)el*, *pis(s)n* »povesmo« izposojeno iz slovenščine.

S tem seveda še ni izčrpana celotna slovenska tkalska terminologija in njena problematika. Podrobno sistematično iskanje po slovenskih obrobnihih rečjih bi gotovo prineslo še nekaj zanimivih ostankov. Vendar lahko rečemo, da je domače tkalstvo, tako kot ga etnološko pojmuje, v Sloveniji že zamrlo. Analiza ohranjenih terminov pa nam kaže, da se v slovenščini ne prepletajo med seboj samo južno-, zahodno- in vzhodnoslovanski izrazi, ampak ima naš jezik kakor v drugem besednem zakladu mnogo samostojnega, kar je mogoče deloma preko baltskih jezikov povezati z indoevropsko dediščino.

Janez Mušič

Ljubljana

JUŠ KOZAK TER ŽIVLJENJSKI IN LEPOSLOVNI REALIZEM

Ko razmišljamo o Kozakovem literarnem opusu, ne moremo mimo spoznanja, da je njegovo načelo realističen odnos do sveta, do umetnika in umetniškega ustvarjanja. Radi poudarjamo, kako je za Kozakov realizem značilna izrazita osebna obarvanost ter globoka intelektualna ustvarjalna moč. Toliko bolj, ker so vsa pisateljeva meditativna pretresanja domačega umetniškega snovanja, revialnega življenja in evropskega literarnoumetniškega dogajanja hkrati tudi neizprosna soočenja z življenjsko resničnostjo, z gonilnimi in zaviralnimi

silami človeške družbe ter se nenehno gibljejo v smeri življenjskega realizma. V našem razmišljanju se bomo omejili na prikaz vsebine in pogledov, ki se skrivajo za Kozakovim izrazom »življenjski realizem«. Zavoljo bolj plastične obravnave se bomo morali na kratko zaustaviti že pri Kozakovih mladostnih meditacijah o lastnem ustvarjanju in o umetnosti nasploh, saj bi bilo narobe, če bi že mlademu Jušu pripisovali tiste lastnosti, ki so prevladale v njegovem umetniško najplodnejšem obdobju, ko je bojevit, s trdno izoblikovanim umetnostnim in svetovnim nazorom nastopal v slovenskem kulturnem prostoru.

V na pol esejistični noveli *Pierrot* (LZ 1913) je Kozak zapisal tudi naslednji stavek: »Odslej sem živel življenje vseh svojih instinktov, hrepenečih po popolnosti brez vsake laži.« Zanimivo je predvsem dejstvo, da Kozak, katerega kasnejšo prozo uvrščamo med izrazito intelektualistično, v meditacijah vse do sredine 20-ih let poudarja pomembnost podzavestnih sil pri umetniškem ustvarjanju in pri iskanju osebne resnice ter se ves predaja instinktom, da bi se prek njih dokopal do višje harmonije. V prvem razvojnem obdobju pomeni Kozaku umetnost notranjo sintezo »človeškega« in »božjega«, izraženo občutje človeške duše v veseljstvu (M. Bego: U očekivanju, Knjiž. jug 1918). Do veseljstva, s katerim ga povezujejo nepoznane podzavestne sile, ki se odmikajo razumu, in do ljudi poskuša zavestno ali podzavestno določiti razmerje svojega duhovnega sveta. V stapljanju z naravo doživlja življenjski vitalizem in pesimizem; iz nje se mu rojevajo podobe za vse, od česar je bila njegova »duša bolna«. Šele v trenutkih, ko se popolnoma spoji z naravo, doživlja sebe kot del večno presnavljajočih se sil, veličino umetniškega dela pa presoja predvsem po tem, kako močno se je ustvarjajoči duh v podzavestnem doživljanju spojil z ustvarjajočimi silami veseljstva (*Dialog ob treh povestih*, Slovan 1917).

Ob izidu Pregljevega romana *Plebanus Joannes* razlaga Juš Kozak 1923. leta (*I. Pregelj: Plebanus Joannes*, LZ 1923), da nastane zarodek umetniškega dela v podzavesti in da ni delo razuma. Umetnino v nastajanju po njegovem oblikujejo vsi pisateljevi pogledi, toda prezavestno vnašanje možganskega v leposlovje zavrača, s čimer označuje razum kot negativno prvino pri ustvarjanju. Glavna prvina umetniškega ustvarjanja so mu torej nagonске sile.

Resda Kozak razumu v tem razdobju ne prisoja pozitivne vloge, priznava pa, da je gibalna sila v umetniškem delu, ki narekuje razvoj značajev in dejanj poleg objektivnega življenja tudi umetnikova notranja življenjska potreba. Že zdaj ostro zavrača vse nove struje, ki jim gre zgolj za to, da bi pretrgale z vsem izročilom, z vsem, kar diši po realizmu, ter hočejo za vsako ceno postaviti nekaj, česar še ni bilo. Tako izraža že težnjo po realizmu. Podobno kot v teoretičnih razmišljanjih poskuša Kozak tudi v literarni praksi slediti na eni strani realističnemu izročilu slovenske proze, na drugi strani pa se odpira sodobnim stilnim tokovom, ekspresionizmu in drugim, toda samo do tiste meje, dokler mu pomenijo najboljše sredstvo za upodobitev njegovega izredno aktivnega duhovnega sveta. Nikdar se ne odloča zanje zavoljo literarne mode.

Kozakova mladostna iskanja so bila včasih precej abstraktna, večkrat prepolna nagsonske zagnanosti. V njih pa moramo videti začetke dinamičnega odkrivanja zapletenega duhovnega portreta in notranjih dogajanj, ki so kasneje z vso silo planila na dan. Z romanom *Šentpeter* (LZ 1924–1926) so rodila pomembno umetniško delo, v katerem so različne stilne prvine drug ob drugem umetniško polno zaživel. Delo pomeni mejnik v Kozakovem mladostnem pisa-

teljevanju ter praktično potrditev njegovih dotedanjih nazorov o umetniškem ustvarjanju. Poslej stopajo v njegovem pripovedništvu v ospredje realistične prvine.

Mnoge podrobnosti pričajo, kako je na razvoj zgodnje Kozakove miselnosti o umetnosti vplivala slovenska moderna, zlasti Župančič. Skupno občutje raste iz tedanjega življenjskega optimizma, ki je obetal sprostitev v umetniškem ustvarjanju. Mladi rod se je oplajal predvsem ob sproščenem ritmu, ki je bil umetniški nazor moderne. Kozaka je zlasti močno pritegnil Župančičev vitalistični panteizem in v njegovem okviru je začel tudi sam iskati odgovore na porajajoča se vprašanja. Še posebej velja poudariti, da je Kozak občudoval Župančičevo in Cankarjevo reakcijo zoper dogmatično katoliško presojanje umetniškega ustvarjanja.

Vsota Kozakovih meditativnih zapisov, ki so največkrat zastavljeni polemično, in organizacijsko delo v začetku 30-ih let kažeta njegovo usmerjenost k socialno angažirani književnosti, v študij in obdelavo domače narodnih ter družbenih vprašanj, v razglabljanje o »živih ljudeh« in »živih problemih«. V njegovi teoretični misli in leposlovnem ustvarjanju dobiva razum vse bolj vidno vlogo; in Kozak išče tudi v drugih delih razumsko globino. Po njegovem je ta lahko izražena v fantastičnem simbolu ali fantastični podobi, pa tudi v realističnem opisovanju človeka in življenja.

Juš Kozak postavlja pred umetnika ter njegovo ustvarjalno moč kot prvo nalogo, da stoji v »areni življenja«, da razodeva vso aktivnost življenja, da posluša »tajno besedo centralne ideje, ki živi v snovi«, jo izraža in se bojuje zanjo, ker sluti v umetnosti božansko silo, a v umetniškem ustvarjanju najsvobodnejše izražena človekova dejanja. Večno skrivnost umetnin spoznava v upodabljanju globokih doživetij v vidnem, realnem svetu. »Ta novi realni svet odkriva človeku tiste talne resnice njegove človečnosti, ki mu govore o herojstvu duha«, je zapisal Kozak leta 1931 (*Prehodna doba*, LZ 1931).

Leto 1932 prinaša v Kozakovem pisanju vrsto pomembnih misli (M. Krleža: *Leda, Epilog letošnji gledališki sezoni*, LZ 1932). Spoznanja preraščajo že v prava gesla, katerih vzroke moramo iskati tudi v novih prizadevanjih v takratni slovenski književnosti. Kakor so se napovedovali pojavi gospodarske in družbene krize, se je tudi v kulturnem svetu napovedoval prevrat. Pojavljale so se težnje po »novi stvarnosti«, zahteve po »objektivizaciji v umetnosti«, po »tendenci« v umetnosti, hotenje, da mora biti umetnost bolj etična, vzgojna ali celo »patetično propovedniška«. V času, ko se je v delu slovenske književnosti javljala izumetničenost, je Kozak opozarjal na preprosto izražanje, odkritosrčno izpovedovanje. V umetnosti je najpomembnejša človekova resničnost, umetnikova odkritosrčnost in njegova zvestoba življenju. Umetniška resnica mora biti odsev resničnega človekovega notranjega sveta. Pravi umetnik se vsega tega zaveda, zato ne more biti vzgojen in poučen, ampak odkriva dragocene življenjske vrednote, človeka prikazuje v boju in stremljenju ter oplaja njegovo radost do življenja. Njegovi pogledi in najskritejši odenki njegove osebnosti so izraženi v življenju, ki ga upodablja s skrajnimi naporii svojih čustev in uma.

Cel sklop misli, ki so zajete v eseju *Pogovor s kritikom-etikom* (LZ 1934), potopisu *Med prekmurskimi kolniki* (LZ 1934), Ocvirkovem *Razgovoru z Jušem Kozakom* (LZ 1934) in nekaterih pismih Mišku Kranjcu, odkriva Kozakovo odločno realistično življenjsko in estetsko usmerjenost. Literarna umetnina mu ne

pomeni nič nadživljenjskega, marveč le najvišjo obliko človeškega boja za existenco. Njeno genezo je treba iskati v človeški družbi in le v njej lahko iščemo odgovore na vprašanja o njenem bistvu ter poslanstvu. Umetnina je odsev ustvarjalčevih odzivov na življenjsko stvarnost, njegov odgovor na vprašanja o lastnem bivanju, razmerju do ljudi in stvari. V času velikih svetovnih gibanj, ko stopajo v ospredje družbeni in eksistenčni problemi, ko se pisatelji sprašujejo po smislu in moči umetnosti, se Kozak trudi, da bi poiskal v množici abstraktnih teorij resnično podobo svoje dobe in človeka v njej, v osebnih spoznanjih pa tudi svojo umetniško nalogo in pot. Umetnost mu postaja glavno sredstvo v uporabi zoper zlagane teorije, navidežno sodobnost ter dnevne senzacije. Od pisatelja zahteva, da pokaže zunanje in notranje človekovo življenje v najpreprostejši obliki stvarno in dognano. Zavzemanje za »stvarni objektivizem«, za »strogo objektivnost v prozi«, za »elementarni izraz narave« in opozarjanje, da je »hoditi treba po zemlji in študirati njene probleme, odkrivati drame sodobnega človeka ... in ne olepšavati zaradi večnosti ali svoje gloriije« ter odpor zoper spolitizirano literaturo si moramo razglasiti kot Kozakovo prizadevanje po obrambi umetnika in umetnosti pred »zvenečimi teorijami«, to je pred tistim delom domače književne produkcije 20-ih in 30-ih let, ki je zakrivala stvarnost, ter pred politično cenzuro, ki je tačas močno posegala v književnost. Kozak je šel celo tako daleč, da se mu je tudi metafora zdela tvegana za odkritosrčno izpovedovanje, ker je tudi v njej videl »poskus in sredstvo pobega iz stvarnosti in pomanjkanje pisateljske zvestobe življenju« (F. Zadravec, *Pogovor z Jušem Kozakom*, NR 1964, str. 478). V pismu Mišku Kranjcu pa svetuje, naj bi se slovenski literati zgledovali pri Stendhalu, kako je treba pisati strogo objektivno prozo, popisovati čas in tudi politiko.

Velik del Kozakove polemično zastavljene esejistike vsebuje zagovor umetnikovega subjektivnega doživljanja stvarnosti. Že zgodaj se je prepričal, da mora človek živeti v tesnem subjektivnem odnosu do vsega, o čemer želi govoriti. Umetniško upodobljeno objektivno življenje se prepleta z avtorjevo notranjostjo, njegovi živci utripajo v vsaki objektivni osebi. Zato je umetniška objektivnost samo ustvarjalčeva zmožnost, da le-ta ustvari svojim osebam vse življenjske možnosti in se tako naprej lahko po lastnih notranjih zakonih popolnoma svobodno izživljajo ter izžarevajo človeške vrednote in slabosti. Kozakova misel o »objektivnosti« v umetnosti ni v nasprotju z osnovnim estetskim zakonom, naj bo pisatelj objektivno stvaren in nepristranski do življenja, nasprotuje pa težnji, da bodi pisatelj samo brezoseben opazovalec in regulator življenja.

Z jasno izdelanim in trdnim pogledom na književno umetnost je prevzel Juš Kozak leta 1935 uredništvo Ljubljanskega zvonā. Kot urednik je odprl vrata novim svetovnonazorskim dojemanjem družbenega in literarnega življenja. Zavedal se je, da novi čas narekuje slovenskim revijam tudi novo vsebino. Domača kulturna in socialna problematika sta mu pomenili tudi odsev širše evropske, zato se je trudil, da bi razširil obzorja revije in razvojne možnosti domače literature. Vodila so ga spoznanja, da se slovenska umetnost lahko razvija samo v najtesnejši povezanosti z zemljo, delom in domačim izročilom. Slovenska umetnost si bo ustvarila svoj izraz in estetiko samo iz lastnega izročila in iz novih svetonazorskih razgledov ter odnosov do človeka. Revija Ljubljanski zvon naj bi bila živ odsev slovenske umetniške tvornosti, odsev gibanja v narodnem življenju, smer in vsebina pa naj bi rasli iz resničnosti prikazanega življenja.

V *Načrtu za uvodnik* (LZ 1936) Kozak opozarja, da bistvo umetnikove aktivnosti ni več v boju za nazore o lepoti in za estetske vrednote stila, marveč v boju v življenjske pogoje družbe. Umetnik mora sprejeti boj proti vsem lažem, proti mlačnosti in statičnosti človeške družbe, zato jo mora osvobajati in ji služiti. Šele v boju za osvobajanje človeške družbe postane njegova služba najbolj iskreno doživljanje čustvene ter miselne svobode. Umetnik se ne sme izogibati resničnosti in njegov odnos do življenja je zmeraj strastna, neutešljiva ljubezen.

V tem obdobju se je dokončno izoblikoval Kozakov realistični odnos do življenja in umetniškega ustvarjanja. Življenjski realizem ima korenine v njegovem pojmovanju umetnika kot družbenega bitja, v pojmovanju temeljnih sestavin, ki so aktivne pri ustvarjanju. V skladu s svojimi nazori zahteva od umetnika, da razvije vso svojo aktivnosti in da posega v sodobno dagajanje. Nenehno mu mora biti glavni cilj — odkrivanje resnice ter odkritosrčna izpoved. Izhajati mora iz narodove problematike, obenem pa se truditi, da ne bo izkrivljajal življenja, ampak da bo pri ustvarjanju zvest tako življenju kot svoji osebni naravi.

Leta 1940 je Juš Kozak v uvodniku Ljubljanskega zvona jasno formuliral, kaj mu pravzaprav pomeni življenjski realizem. V mislih ima tisto osnovno umetniško načelo, ki se ne podreja predpisom in shemam, ki ne pozna razločka med subjektivnim in objektivnim slikanjem sveta, kolikor se podreja trenutnim in splošnim programom, pa ne bo nikoli najglobljega doživetja posiljevalo z določenim kalupom. Notranja doživetja in spoznanja sama narekujejo življenjskemu realizmu tako obliko, s katero lahko umetnik najpopolneje odkriva miselnost človeka ter duhovno sintezo časa. Z njim Kozak ne zagovarja nobenega določenega nazora ali smeri. Prava umetnina, naj je nastala v katerikoli obdobju, je namreč vedno živ odsev objektivnih življenjskih resnic, ker je bil pisatelj pravičen do življenjskih vprašanj, ki jih je oblikoval. In kakor je umetniško delo na eni strani podoba njegovega osebnega doživljanja ter osebne izrazne moči, tako je na drugi strani tudi podoba občečloveških nazorov, družbe in okolice ter vsega duhovnega življenja, ki se zrcali v izročilu domače kulture.

Kozakova literatura postaja tačas kritična duhovna izpoved naprednega slovenskega intelektualca, najtesneje povezanega z narodovo celoto. Leta 1932 je izšla *Celica*, 1933 je objavil *Očetovo masko* in nato do 1939. leta še cikel drugih mask. Pisateljev ustvarjajoči duh je v vseh teh delih skrajno angažiran. Nobena stvar v človeku ali družbi mu ni toliko sveta, da je ne bi kritično presojal. Življenjepisni način izpovedovanja mu najbolj ustreza pri nakazovanju notranje in zunanje resničnosti, hkrati se načrtno izogiba vsemu, kar bi lahko zakrivalo ali izkrivljalo to resničnost. Svojo prozo je skušal nasloniti na resnični študij življenja in človeka, zato njegovo nekdanjo romantično nagonsko zagnanost, ki išče v abstraktnem kozmičnem vesoljstvu višje harmonije, zamenja trezna intelektualistična zagnanost, katere cilj je živ zemeljski človek. Brezobzirno snema maske ljudem in dogodkom ter razgalja podobo življenja svojega časa. Kozakov slog postaja intelektualistično stvaren, brez posebne metaforike učinkuje včasih nekoliko hladno, še bolj hladno pa učinkujejo njegove votlooke plinske maske, skozi katere je moral odkrivati sodobnikom zverženi svet. Nič več ni bogate fabulistike, razmišljanja nenehno trgajo pri-

poved, razum je podtalno pričujoč v vsakem trenutku, večkrat ima že celo razdiralno vlogo.

Ponovno lahko ugotovimo, da je Juš Kozak v zrelem ustvarjalnem obdobju bolj kot v mladosti v svoji literarni praksi zvest svojim teoretskim nazorom. V *Maskah* (1940) je na izviren način združil svojo pripoved z razmišljanji, v *Blodnjah* (LZ 1940) pa je strnil vse poglavitne teme meditacij o umetnosti ter umetniškem ustvarjanju. S tem ko je odgrnil maske zemlji, času, ljudem in svojim doživetjem, je razgrnil prihodnosti resnično neponarejeno lastno notranjo podobo, podobo sveta in življenja, v katerem je živel.

Omenjeni Kozakovi pogledi na literarno umetnost 30-ih let so v marsičem sorodni tistim načelom, za katera se je na Hrvaškem v istem obdobju bojeval Miroslav Krleža. Oba sta se zavzemala za reševanje sodobnih domačih vprašanj, za družbeno angažirano književnost, hkrati pa za subjektivno doživljanje in prodiranje v območje neodkritih lepote, na drugi strani pa sta nasprotovala vsakemu omejevanju svobode v umetniškem ustvarjanju ter se upirala nemarksističnemu razlaganju teze o socialnih težnjah v književnem ustvarjanju. Kakor pomeni Krležev uvodni esej v Hegedušičeve Podravske motive obračun z dogmatičnim pojmovanjem umetniškega ustvarjanja, tako je leto kasneje Kozakov nastop z esejem Pogovor s kritikom — etikom in s tezami, ki jih je razvil v Ocvirkovem Razgovoru (LZ 1934), pisateljev obračun s samim seboj, upor zoper konkretno domače kulturnozgodovinsko dogajanje in zoper ideološko nasilje nad umetnikom.

Sorodnost pogledov odseva tudi iz Pogovorov na vasi (LZ 1939), ko Kozak ponovno zagovarja Krležo in zahtevo po svobodni umetnosti v okviru boja za socialistično preobrazbo družbe. Bistvo *Antibarbarusa* po njegovem prepričanju ni v razčiščevanju pojmov o socialni književnosti niti v nazoru, kaj je umetniško in kaj ni, njegova globlja vrednost je v pisateljevem boju za pravilno vrednotenje svobodnega človeškega čustvovanja in mišljenja, iz česar poteka tako smisel človekovega življenja kot smisel umetniškega ustvarjanja. Če to temeljno vrednotenje ni pravilno, ostanejo vsi nazorji brez veljave. Cilji, naloge in odgovornost umetniškega ustvarjanja so drugačni od političnih. Umetnik ne more dokazovati političnih teorij, ker je njegov pogled uprt v človeka, dolžan pa je spregovoriti, kadar gre za velika moralna in narodna vprašanja. Iz tega sledi, da je pisatelj za vsebino svojega dela družbi odgovoren.

Prostor ne dovoljuje, da bi obširneje spregovorili tudi o Kozakovi medvojni kritični misli. Naj omenim samo v glavnih obrisih, da ostaja realistična nit njegovih pogledov na umetnika ter umetniško ustvarjanje še naprej nepretrgana. Pomembno spremembo zasledimo v Kozakovem nazoru šele 1942. leta, ko označuje subjektivno doživljanje in opisovanje »srebrnega jutra« kot pasiven pisateljev odnos do življenja in kot beg iz resničnosti. Tudi tako pojmovanje nam postane razumljivo, če upoštevamo čas, v katerem je bila glavna skrb namenjena usodi slovenskega narodnega kolektiva, čemur naj bi se podredile tudi umetnikove osebne težnje.

Tudi v povojni Kozakovi esejistiki se kaže napor, kako bi na podlagi realističnih meril, po katerih se je ravnal že od začetka 30-ih let, utemeljil novo umetnikovo zavest, ki je bila pogojena v novih družbenih razmerah. Sprva čas ni bil naklonjen subtilnemu umetniškemu ustvarjanju, ker politični dogodki niso dovoljevali mirnega razmišljanja, marveč so pritegovali še umetnika k aktualnim političnim dejanjem. Tudi zdaj korenini Kozakovo izhodišče v spo-

znanju, da mora pisatelj sodelovati pri spreminjanju in ustvarjanju novega življenja ter se lotovati stvarnih vprašanj. Spremenjene družbene razmere budijo v njem optimizem, vero v novega človeka in v vrednost umetniškega ustvarjanja. V skladu s svojimi prejšnjimi nazori zdaj še bolj poudarja umetnikovo angažiranost ter njegovo odgovornost do družbe. Zaveda pa se, da mora tudi v socialistični družbi ustvarjati umetnik tisti svet, ki ga nosi v sebi, ker je le ta sinteza notranjega in zunanjega sveta. Vse drugo pomeni izkrivljanje dialektičnega pojmovanja življenja. Realizem v književnosti mu pomeni nenehen boj z objektivno resničnostjo.

Optimistično razpoloženje prvih povojnih let vendarle ni zameglilo Kozakovega kritičnega pogleda na sodobno kulturno dogajanje. Bolj ko poskuša razumeti bistvo človeških usod v novem času, bolj se mu utrjuje prepričanje, da mora globoka človečanska miselnost, h kateri se človek nenehno vrača, v umetniku živeti, nikakor pa si je ne more zavoljo zunanjih zahtev prisvojiti. Ob prvem kongresu jugoslovanskih pisateljev (1946) je Juš Kozak s še nekaterimi drugimi izrazil prepričanje, da razen lirike nujno zahteva vsako delo določeno razdaljo, da lahko dozorita vsebina in oblika. Razdalja se mu zdi potrebna zato, ker misli, da pisatelj šele iz neke časovne razdalje uvidi prave človeške odnose. Ti nazori niso popolnoma v skladu z zahtevami, ki jih je postavil pred umetnika v začetku obravnavanega obdobja z mislijo, da mora biti umetnik angažiran pri ustvarjanju nove družbe. Razlagamo pa si jih lahko kot odziv na smernice sovjetskih teoretikov, češ da mora pisatelj kot inženir duš v svojih delih sproti odgovarjati na družbeno stvarnost in njena vprašanja. Pripominja še, da je razdalja nujna zlasti v času, ko je treba braniti umetnost pred vplivi ideologije. Kozaka moti, da so velike človečanske ideje pomaknile v ozadje človeka, ki v sebi doživlja družbeni prevrat in novo življenjsko stvarnost; saj so v človeku utelešene ideje nove miselnosti ter čustvenosti.

V kasnejših razmišljanjih je manj optimizma, močnejši postaja spet odpor proti vsiljenim teorijam, ki so se začele širiti k nam iz Sovjetske zveze. Ob odkritju spomenika O. Župančiču v Drami 1950. leta obsoja Kozak »friziranje življenja«, narekovani vzgojni optimizem ter umetno oblikovanje »tipičnih« vzornikov, ki jih v resničnem življenju nikjer ni.

Poseben odmev so doživele Kozakove misli, ki jih je zapisal v esejih *Komu zvoní* (Novi svet 1952) in *Razmišljanje o umetnosti* (Naši razgledi 1952, št. 1). V trezno preudarnih in kritičnih meditacijah se ponovno vrača k poglavitnim mislim o umetnosti, ki jih je razvil v polemičnih esejih v 30-ih letih. V novih družbenih razmerah je to le nadaljevanje Kozakovega krčevitega iskanja smisla resnične ustvarjalnosti, umetnikove vloge in odgovornosti v njej ter obramba svobodnega umetniškega ustvarjanja, njegove humanosti in kritičnosti. Njegov skepticizem je velik, ko se srečuje v številnih delih sovjetskih pisateljev z obledelimi idealiziranimi človeškimi liki brez individualnih značilnosti. Ti so nastajali po teorijah socialističnega realizma in naj bi predstavljali novega socialističnega človeka, kakršnega je nova družba želela videti in kakršen bi se po vseh njenih teorijah moral roditi. Kozak se sprašuje, kako je mogoče umetnika prisiliti, da bi doživeljal resničnost drugače, kakor se v njem presnavlja. Ob vsem tem ugotavlja, da sta umetniška dejavnost in njen razvoj odvisna tako od družbenega odnosa do umetnosti kot tudi od umetnikovega odnosa do lastnega dela. Socialistična družba bi morala zagotoviti umet-

niku svobodo pri ustvarjanju, za obliko umetniškega dela pa je odgovoren zmeraj pisatelj sam.

Kozakove meditacije in izpovedi dobijo svoj pravi pomen šele, če upoštevamo čas, v katerem so nastajale. Njegovi nazori napovedujejo v svojem času neizprosni boj s statičnim pojmovanjem življenja in z vsemi ideologijami, ki so ovirale razvoj umetnosti. Prepričljivost Kozakovega nazora o umetnosti še posebno potrjuje resnica, ki jo v vsem tem obdobju brani, da umetnik oblikuje iz novih družbenih temeljev človekovo zavest za čase naprej, toda podobe novega človeka iz prihodnosti ne more pričarati.

Moralni kompleksi in dileme, duhovna neurejenost časa ter Kozakov aktiven odnos do življenja se zrcalijo prav tako že v prvih povojnih leposlovnih delih, naj omenim samo *Leseno žlico* (1947 in 1952) in *Gašperja Osata* (1949). Uporni pisateljski duh, ki mu je bilo sojeno le hrepenenje in nenehno iskanje, pa je kljub dvomom in neveri ohranil vse do konca globoko zaupanje v življenje in človeka.

Zapiski, ocene in poročila

BRUDER GRIMM GEDENKEN 1963*

Delo so izdali navedeni uredniki s sodelovanjem Muzeja bratov Grimmov v Kasselu in Inštituta za srednjeevropsko narodoslovje na univerzi v Marburgu kot 54. zv. revije Hessische Blätter für Volkskunde. V njem devet avtorjev obravnava posamezna obdobja življenja in dela obeh bratov, ki sta ustvarila temelje nemškega jezikoslovja in narodoslovja v najširšem pomenu. Prav zaradi njunega tako obsežnega in pomembnega dela je o njiju moč in potrebno tudi po sto letih še vedno odkrivati in dognati mnogo novega. Njuna izdaja Kinder- und Hausmärchen... je v prevodih v mnoge jezike ostala do danes najbolj klasično mladinsko branje in pojem za to zvrst, v znanstvenem pogledu pa je spodbudila zbiranje ljudskega pripovedništva pri drugih narodih in postala s primerjalnim delom Nemca J. Bolteja ter Čeha Jiříja Polívke (Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm I—V, Leipzig 1913—1932) podlaga vsemu raziskovanju ljudskega pripovedništva evropskih narodov. Tudi prva dognanja o naših pravljicah so bila objavljena v tem delu.

Stiki Slovencev z Grimmoma so se pričeli po vsej verjetnosti tedaj, ko je J. G. pričel objavljati v Schleglovem časopisu Deutsches Museum in mu je Kopitar v zvezi s to revijo pisal: »Wien ist nun das Centrum Deutschlands in so mancher Rücksicht.« In ko je J. G. bival 1814—1815 na Dunaju ter zapisoval tam pravljice po pripovedovanju znancev, namenjene za 3. zv. KHM, mu je Kopitar »po mladostnih spominih« pripovedoval pravljico o »svetem Korantu«, ki jo je nato W. Grimm objavil v 3. izdaji III. zv., str. 141 kot dodatek h KHM 82. — Kopitar je J. G. opozoril tudi na Karadžiča in srbskohrvatsko ljudsko pesem.

Poslej sta Grimma imela malo stikov z Avstrijo, bolj pa so se tu zanimali za njuno delo. Anastazius Grün je 1837 napisal navdušeno pozdravno pesem Jakobu G-u; v njej je nastopil kot nasprotnik predmarčnega režima, kar sta brata G. s svojimi prijatelji sprejela z velikim zadoščenjem. — Jakob G. je napisal poročilo o Kopitarjevi izdaji staropolskega psalterja (1834) in Glagolita Clozianusa (1836); v njem imenuje Kopitarja »najbolj sodobnega slavista« in si želi pomnoženega ponatisa njegove slovnice z oznako »slovenski« jezik v naslovu ter slovarja. Kopitar je Jakobu G-u posređoval tudi iskanje gotskih runskih alfabeta v dunajski dvorni knjižnici.

* Gedenkschrift zur hundertsten Wiederkehr des Todestages von Jacob Grimm. (Uredniki:) Gerhard Heilfurth, Ludwig Denecke in Ina-Maria Greverus. N. Elwert Verlag Marburg. 1963. Str. 610.