

NAGELJ S PESNIKOVEGA GROBA

Hrvaška ter slovenska akademija znanosti in umetnosti sta se odločili za skupno reprezentativno izdajo pripovedi **Nagelj s pesnikovega groba**, ki jo je napisal hrvaški pisatelj August Šenoa (1838–1881). Knjižica je po svoji prvi objavi v hrvaščini (1878) doživela že šest objav na Slovenskem, kar očitno kaže, da gre za besedilo, ki je našemu bralcu zelo pri srcu. Ugotovitev je na mestu tudi zato, ker gre za delo, ki o slovenski deželi, njeni kulturi in njenih ljudeh govori z milo simpatijo, ki jo je komaj še kje najti.

Novo branje Šenoovega dela, ki sta ga opravila urednika Ivo Frangeš in Jože Pogačnik, razkriva pomenljive razsežnosti idejne in etične narave. Slovenski slikar, ki je bil med drugimi povabljen k sodelovanju, je o svojem doživetju Šenoovega dela urednikoma sporočil naslednje: »Ko sem prečital to izjemno knjižico, današnjemu času in razmeram še kako zgovorno delo, sem se odločil naslikati sliko v počastitev in spomin pisatelju. S to zamisljo sem želel slediti živim in slikovitim sugestijam pripovedi, polne sproščujočih nazorov in svetovljanske širine, ki veje iz besedila. Hkrati pa mi je to branje oživilo misli in spomine, ki segajo k Prešernu... Slodnjaku, ali pa na rojstne kraje Mažuraničev v Novem Vinodolskem, pa velikega renesančnega miniaturista Julija Kloviča iz Grižanov, kamor me je pot zanesla letos v maju. Vse to se vpleta v zamisel dela, h kateremu ste me povabili«.

Ti stavki zadevajo v bistvu stvari, hkrati pa izražajo tudi razloge, zaradi katerih je delo v omenjeni obliki ponovno objavljeno. Širše o teh razsežnostih in razlogih govorita študiji obeh urednikov, ki ju v nadaljevanju objavljamo. Ur.



Jože Pogačnik

ISKANJE LASTNE PODOBE

I

V današnjem času na splošno sprejemamo ugotovitev, da je umetnost poseben in najbolj popoln način spoznavanja življenja. Med življenjem in umetnostjo stoji umetnikova osebnost, zato je umetnost ustvarjalno vzpredmetenje nekega razpoloženja ali spoznanja. Umetniški izraz je torej najprej sklep ustvarjalnega procesa, ki nosi v sebi doživetje svojega ustvarjalca, le-to pa povzroča novo doživetje v tistem,

ki ga bere, gleda ali posluša. Umetnik iz konkretnih sestavin življenja gradi novo (umetniško) življenje, v njem strnjuje bivanjske določnice, s tem pa prodira k bistvu življenja, ki se razkriva kot določen antropološki položaj. Nastala uresničitve gre v svet, če govorimo odslej le o besedni umetnosti, bralca, ki bere in dojema v skladu s svojo umsko, čustveno, etično in estetsko izkušnjo. Sleherni bralec se loteva branja z jasno določenim in trdno omejenim izkušnjskim horizontom; le-ta je zveza pričakovanja in uresničitve, mogočnosti in izpolnitve; to pomeni, da gre z dinamično igro, v kateri se tareta ustvarjalčevo sporočilo in bralčeva odprtost za sprejem sporočila, ki sicer ni njegovo, zavoljo določenih lastnosti pa to lahko postane. Bralec v umetniški aktualizira sestavine svoje psihofizične strukture, ob pomoči notranjih zvez in odnosov svoja spoznanja povezuje v miselni sestav ali celo prihaja do popolnoma novih pogledov, istočasno pa, zaradi čutno vpredmetene (estetske) resničnosti, v uresničenih književnih podobah tudi uživa. Za pravo branje je potrebna spoznavna, etična in estetska identifikacija ustvarjalca in bralca; za takšno stapljanje pa je pomembno, da oba partnerja ohranjata integriteto lastne izkušnje, čeprav je končni rezultat vedno sinteza obeh individualnih vizij, ki se združujeta v novi, enkratni in neponovljivi kvaliteti. Branje, ki je spoznavna dejavnost, etično aktiviranje in estetski užitek, je zato predvsem proces, s katerim dobivamo vpogled v izkušnjo o samem sebi s pomočjo tuje izkušnje.

Po vsem tem je jasno, da edino pravih branja ni; besednoumetnostno delovanje in sprejemanje je zgodovinsko-empiričen pojav. To pa, z drugimi besedami, pomeni, da sta tako tradicija kot njena inovacija pojav medsebojne odvisnosti, ki pa je vedno odprta in spremenljiva. Omenjeno spoznanje hkrati razkriva, zakaj ni ene in edine interpretacije književnega dela, prav tako pa je v tem temelj, da kakšno delo v tradiciji potone, s tem da lahko za vedno ostane na dnu ali pa se, v ugodnih okoliščinah spet reaktualizira. Šenoov *Nagelj s pesnikovega groba*, ki je v izvirniku izšel v *Vijencu* leta 1878, je bilo tako razumljeno kot ljubka in naivna »dijaška zgodbica,« avtor sam jo je podnaslovil s to označbo, nihče pa v njen ni iskal plasti, ki bi morda segale čez tako določene pripovedne razsežnosti.

August Šenoa (1838–1881) je imel slovensko deželo in njene ljudi posebno v čislih. V »resnični zgodbi« pod naslovom *Prijan Lovro* (Prijatelj Lovro, 1873) je vpisal tragično zgodbo svojega sošolca iz Prage Lovra Mahničarja; v nekoliko idealizirani in literarizirani podobi je tematiziral človeško izgubljeno eksistenco. Slovenski profesor bi »bil v večjih in bolj srečnih okoliščinah postal velik človek, v naših majhnih okoliščinah pa je postal žrtev«. Dijaska zgodba *Karamfil s pjesnikova groba* (Nagelj s pesnikovega groba, 1878) bo obravnavana posebej, tu pa je treba navesti še nekaj manjših sledov Šenoovega interesa za Slovenijo. Najprej gre za emocionalno pridvignjen odnos do alpskih ambientov okrog Bohinjskega jezera in Savice (500- vrstična lirsko-epska kompozicija *Bohinjsko jezero* 1863, štirivrstična *Kod izvira Save* 1857 in dva soneta ljubzenske vsebine: *Labud in Snježnik* 1862). Slovenska dežela, in sicer njeni obsoteljski hribi in brežiška okolica, so navzoči v romanu *Kmečki upor* (*Seljačka buna*, 1878), v kopališče Dobrna pa je situirana novela *U akvariju* (1877). Korektno in s simpatijo Šenoa govori o Slovencih tudi v svoji časnikarski publicistiki (slovenstvo in germanstvo, protipruska usmerjenost, Bleiweisov kulturni pomen, Maribor kot mrtva straža slovanstva in pomen slovenistike v Zagrebu).

Enako je za nasprotno (slovensko) stran mogoče ugotoviti, da Šenoa v njej tudi ni bil tujec. Prvi slovenski prevod njegovega dela *Prijatelj Lovro* je bil napravljen že 1875. leta (dve leti po objavi izvirnika je izšel v *Slovenskem narodu*). Prišlo je tudi do osebnih stikov; hrvaški pisatelj je bil na odkritju spominske plošče S. Vrazu;

za to priložnost je pripravil posebno pesem s poanto, da je Vraz »i vaš i naš«. Ob Šenoovi smrti je *Slovenski narod* objavil štiri članke in *Slovenec* enega. Med *Slovenčevimi* prispevki je posebej zanimiv prispevek F. Levca, ki poroča o Bleiweisovih svečanostih leta 1878; gre za srečanje in druženje *Zvonovega* urednika in J. Jurčiča s Šenoa, ki je pripotoval iz Zagreba, da bi počastil Bleiweisov jubilej. Srečanje je pomembno, ker se je na njem pojavil J. Južnič, ki so ga že za življenja v slovenski javnosti imenovali »slovenski Šenoa«.

O tej primerjavi poroča Levec na omenjenem mestu, hkrati pa se spominja dogodka izpred treh let. Šenoa slika kot človeka, »kateri je s čudovito zgovornostjo in divnim jezikom pripovedoval zadnjih dvajset let svojim rojakom prekrasne povesti iz njihove lepe preteklosti in burne sedanjosti, obetajoč jim veselo bodočnost«.

I. Tavčar, ki je skupaj s Hribarjem in drugimi prisostvoval Šenoovemu pogrebu v Zagrebu, je naglašal predvsem hrvaško-slovensko solidarnost v smislu, kakor ga je spoznal že 1886 Šenoa, ki v ustreznem članku ugotavlja: »Mi (Hrvati) znademo da je sreča naše braće i naša sreća, zato i podvikujemo na raskršću nove dobe: Na noge Slovenci!«. Leta 1882 je v *Ljubljanskem zvonu*, J. Staré objavil spominski zapis, v katerem poroča o svojem srečanju s Šenoa v Pragi; to je vplivalo na avtorjevo izbiro snovi za črtice, novele in povesti s spominsko in zgodovinsko tematiko ter pozitivno delovalo v *Pismih iz Zagreba*, v katerih je poročal o hrvaškem kulturnem življenju (med 1881 in 1897).

Največji interes so Slovenci pokazali prav za *Nagelj s pesnikovega groba*. Prvi prevod, ki ga je pripravil Janez Naglič, je izhajal v *Slovenskem narodu* 1878 (med 30. novembrom in 17. decembrom pod naslovom *Karanfil s pesnikovega groba*). Drugi prevod je izpod peresa Karla Ozvalda; izšel je v Gorici 1905. leta pod naslovom *Karanfil s pesnikovega groba* (posebna knjižica: 56 strani v 8°). Tretji prevod je oskrbel Alojzij Bolhar; objavljen je v *Mali knjižici*, ki je izhajala pri Slovenskem knjižnem zavodu, kot njen 47. zvezek (Ljubljana 1952). Za to izdajo je prispeval znameniti memoarsko-čustven uvod Anton Slodnjak (*Nekaj »spominov« na Augusta Šenoa in nekaj pogledov na njegovo pričujočo »dijaško zgodbo«*) Bolharjev prevod in Slodnjakov uvod sta izšla kasneje še v dveh izdajah pri Mladinski knjigi v Ljubljani. Gre za dijakom namenjeno serijo *Moja knjižnica*; prva objava je iz leta 1965, prvi ponatis pa je izšel 1967. Omembe je vredno, da je omenjeno Šenoovo delo objavljeno tudi samo v izvirniku. Glede na zasnovo zbirke *Klasična dela* (Zveza društev Šola in dom) je Mirko Rupel objavil izvirno besedilo, ki mu je dodal slovarček, uvod in opombe (knjiga je izšla 1934). Res je, da je *Nagelj s pesnikovega groba* pri Slovencih v določenem času postal obvezna šolska lektira, kljub temu pa šest objav Šenoove zgodbe očitno pričuje po posebni privlačnosti tega dela za slovenski okus.

II

A. Šenoa zgodbo v *Nagelju s pesnikovega groba* v samem tekstu primerja z *Odisejo*, kar pomeni, da sam opozarja na literarni topos poti in potovanja v zgodovini besedne umetnosti. Po datumih je resnična pot nekolikanj problematična. Šenoa naj bi odšel na pot s prijateljem Albertom (za njim se skriva Slovenec Alojz Moše oziroma Mosehe) po maturi leta 1857. Tega leta pa je maturiral samo Šenoa, ne pa še Moše, ki je bil v gimnaziji leto dni za pisateljem, poleg tega pa je po končanem šestem razredu zagrebške gimnazije (1856) odšel v Trst in tam maturiral leta 1858. Dejanski izlet je bil torej lahko ali poleti 1856 ali poleti 1857, se pravi, po

Šenoovi maturi, toda v tem primeru se je »pisatelj Albert« moral vrniti iz Trsta. Prav ta pozitivistična nedoslednost pa razkriva, da v obravnavani zgodbi ne gre za realistično zvestobo objektivnim dogodkom.

Šenoa je očitno memoarska dejstva predelal po svoje in s posebnim namenom. V tem sklopu omembe klasičnega starogrškega epa (*Odiseja*) pomeni avtorjevo opozorilo, da z motivom poti in potovanja ponuja dogajalni prostor, na katerem bo lahko ubežal urejenemu toku vsakdanjika. Motiv za to pot je, samo na zunaj, v dolgočasnosti šolskega pouka in v pedagoških metodah ravnatelja, ki ga pisatelj imenuje *Torquemada en miniature* (tudi ta je bil pretirano režimsko usmerjeni Slovenec Jožef Premru). Začetek *Nageljna* pričuje, da je Šenoa vztrajanja v samo-umevnostih vsakdanjega življenja bilo dovolj; smisla prazno inertno nadaljevanje istega želi spremeniti s časovnim premikanjem po geografskem prostoru, to pa s ciljem, da najde svojo podobo in dožene svoj eksistencialni status v svetu in družbi. Šenoa bi bil na podlagi takšnih premis lahko napisal vzgojni roman, katerega strukturalno bistvo je v orisu mladega človeka in njegovih iskušnjah, ki ga pripeljejo do končne streznitve. Vendar se za takšen zgled, na katerega obzorju so bili Goethe, Stendhal, Balzac in Dickens, ni odločil; čeprav gre tudi v njegovem delu za temporalno napredovanje k odrešitvi, je vzpostavitev subjekta nasledek posameznikovega prizadevanja za odrešitev, na osnovi takšnega prizadevanja pa je prišlo do notranje imaginacije enotnosti, ki je vsaj začasna vrednota. Oba mladeniča v *Nagelju* je svet, ki sta ga med potjo spoznala, spremenil; tu ni šlo za velike ali dramatične dogodke, temveč za akumulacijo majhnih, navidezno nepomembnih stvari, bežnih samospoznanj in usodnih premikov v srcu; takšne drobnjarije se zavlečejo pod kožo in se razmnožujejo, njihov rezultat pa je v tem, da se popotnik domov vedno vrne drugačen. Popotna izkušnja povzroči prelom v biografiji; cenzura, ki je nastala, vsiljuje neprestano vrednotenje po kriteriju prej in potem. Subjekt v stanju ponotranjenosti obstane nekje med obema temporalnima določnicama, zato je sleherna odločitev, do katere v takem stanju prihaja, označena z voljo, da se odtrgaš od starega in povežeš z novim.

Nagelj s pesnikovega groba se začne, ko avtorju za hladnega zimskega dne po naključju pride pod roko že porumenela knjižica Prešernovih poezij. Naključna najdba povroči spominski tok dogodkov, ki so se odvijali pred dvajsetimi leti. Ta časovna omejitev je nadvse pomembna, saj Šenoa sam obdobje, za katerega gre, imenuje zlata doba življenja, njena značilnost pa je idealizem. Avtor se torej tega časa spominja z veseljem, iz tega veselja pa želi vsebinsko dogajanje približati sodobnikom, ker meni, da gre za izkušnjo, ki naj bi bila zanimiva tudi drugim. Šenoa torej ne govori, vsaj na prvi pogled, o sodobnosti, zgodba spada v preteklost (zgodila se je pred dvajsetimi leti), kar pomeni, da je že potopljena v zgodovino.

Vprašanje zgodovine, ki je hkrati sodobnost, pa je poglavitno vprašanje besednoustvarjalne prakse tega hrvaškega pisatelja.

Znano je dejstvo, da se je v XIX. stoletju poglobil občutek za zgodovinsko tradicijo. Posameznik je v svojem obstoju videl fenomen, ki je zgodovinsko pogojen, kar je pomenilo, da je osebnost nasledek zgodovinskih motivacij v določenem času in prostoru. Zgodovina torej živo posega v vsakdanje življenje, kar pomeni, da se dotika slehernega v neposrednem odnosu. To je seveda izoblikovalo posebno obzorje pričakovanja tudi v književnosti. Šenoa je, če postavimo za zgled, že leta 1865 v programskem besedilu *Naša književnost* besedni umetnosti naložil, da skrbi »za duševno emancipacijo našega naračoda«. Tako imenovana socializacija književnosti naj bi zajela vse narodne plasti in družbene razrede: »Dokler kmet ne bo bolj izobražen, dokler narodni duh ne zavladava ne samo v vsakem mestu, v vsakem uradu

in v vsaki šoli, temveč v družini, ki je pravi temelj tako narodnega kot državnega življenja, dotlej ni mogoče govoriti o močnem in razvitem narodnem življenju!». Piscu je torej književnost izraz narodne individualnosti, ki naj bi se harmonično uresničevala na področju civilizacije in na področju politike. V težnji, da za hrvaški narod vzpostavi nekakšno elastično stabilnost, kar je bolj učen izraz za sodobno funkcioniranje družbenega, kulturnega in političnega življenja, se je Šenoa srečal z zgodovino. Obravnava zgodovinske snovi mu je dovoljevala, da je navidezno vztrajal v neki konvenciji, ki je dopuščala, »da je ekspliciten tam, kjer bi naj bil previden« (I. Frangeš). Regresija v preteklost pa je omogočala radikalizacijo družbenega in nacionalnega položaja do stopnje, ki sicer v tako eksplicitne oblike ne bi bila mogoča.

V omenjenem sestavku je Šenoa začel s kritiko književne prakse, ki je rasla iz čisto določene zgodovinske dinamike. Zavrnil je folklorizacijo zgodovinske proze in zavrgel naivnost hajduško-turške novelistike; prvo načelo mu ni bilo všeč, ker je bilo tuje sodobnemu občutku, drugega je kritiziral zaradi neprimerne obdelave motivov. Temu pa je dodal: »Seveda, učenje drugih sestavin naše zgodovine je težje, osebe in kulturno stanje naj bi se natančneje zarisalo, tu niso zadostne le fraze ...«; avtor je za zgodovinsko temo, v kateri naj bi »bistvo in zgodovinski razvoj naroda«, oboje pa naj bo označeno z »ostrimi zarisí obrazov«, kar pomeni, v pravem pomenu besede, realistično. Obravnave te vrste v hrvaški književnosti še ni bilo, zato je pred Šenoo stal prazen prostor, ki ga je v dobrem desetletju z biblioteko relevantnih književnih besedil prav on izpolnil. Pisatelj je v teh delih insistiral pri žanrovski pripadnosti (zgodovinska proza) in zunanjem časovnem datiranju; to je delal, ker je želel prepričati bralca, da ustrezna *fabula* govori prav o izpostavljenih zgodovinskih dogodkih. S tem se je, z racionalnimi sredstvi in s težno plastjo svojih del, vključeval v obzorje pričakovanja takratnih bralcev, ki so v zgodovinskem romanu želeli izoblikovati književno vrsto, katere naj bi bila institucija njihovih potreb. Ohranjeni so dokazi, da je takratni recipient pričakoval preprosto estetiko odraza, v kateri naj bi bila književna vrsta zgodovinskega romana homologna celotnosti ustreznega časovnega dogajanja.

III

A. Šenoa pa se je le kratko strinjal z opisanimi premisami, saj je hitro spoznal, da gre za koncept, ki nasprotuje umetniškemu ustvarjanju. V svoji književni praksi je odprl proces intenzivnega vzpostavljanja in kontinuiranega spreminjanja žanrovskega horizonta. Avtor je namreč zelo pogosto in obširno začel reflektirati dejavnost romanopisca in zgodovinski roman kot književno vrsto. Najbolj pomembna izjava te vrste je v Diogenesu (1878); v njem je naslednja polemična izjava: »Beletrist mora publikli predstaviti enkratno in umetniško pravilno tvorbo, katere ne smejo motiti kakršna koli obsežna zgodovinska pojasnila ... Ako beletrist v svojem zgodovinskem prikazovanju postane preveč zgovoren, je zašel v zgodovino in zgrešil svojo umetnostno nalogo. V neugodnost omenjene alternative verjetno nihče ne dvomi; najbolj pa jo čuti književnik, ki svojega poslanstva ne čuti kot obrt, marveč kot resno in sveto nalogo življenju in kot službo narodu«. Šenoa, nedvomno, govori s stališča ustvarjalca, sprejema aristotelovske določnice umetniškega dela, z njimi pa tudi temeljno razliko med zgodovino in umetnostjo (nasprotje: »kako se je dejansko zgodilo« in »kako bi se lahko zgodilo«). Na ta način je eksplicitno postavljeno vprašanje, ki je za analizo zgodovinskega romana pglavitno: razmerje med objek-

tivno in umetniško resničnostjo. Ker avtor pozna pravila umetnosti, se spontano odloča za raven umetniške resničnosti, hkrati s tem pa, avtomatično, objektivno (zgodovinsko) raven uvršča v predliterarno fazo, ki ima kot taka samo morfološki pomen. Šenoa sam je pobudo za obravnavani uvod našel v potrebi, da pojasni »odnos te poezije do resnice«; premislek mu je pokazal, da se je treba od zgodovine oddaljiti, »kadar to zahtevajo pravila umetniške strukture«. V načelni označbi povesti Čuvaj se *senjske ruke* (1876) je omenjeno dilemo strnil v definitivno formulacijo: »povest ni kronika, marveč umetna celota, ki jo oživlja pesnikova ustvarjalna sila.«

Vprašanje pa s tem še ni dokončno rešeno. Omenjena »umetna celota« je vendarle oprta na neko zgodovinsko dogajanje, ki pa na poseben način pogojuje in konstituira. Pisatelj se zaveda, da žanr, ki se mu je posvetil, zahteva rekonstrukcijo zgodovinskega dogodka, toda ta rekonstrukcija ni enaka znanstveni. Šenoa je bil tudi tu zelo natančen, ko je zapisal, da je »storitvi svoje lastne fantazije poskušal ... dati nianso določenega časa«. Beseda teče o posebni zgodovinski atmosferi, ki izključuje tematizacijo zgodovine v smislu mimetične avtentičnosti. To pa ima za konkretni romaneskni žanr dve pomembni posledici, od katerih je prva povezana z vlogo osebnosti (likov) v delu, druga pa z ustvarjanjem nekega zgodovinskega ambienta. Zgodovinska nasprotja se razkrivajo skozi like, ki so opredmetenje idejnih in socialnih tendenc v prostoru in času. V epiki je človek podrejen dogodku, dogodek s svojo veličino in pomenom zasenči človeško posebnost, obrne bralčevo pozornost z osebe na sebe, to pa se mu posreči z zanimivostjo, različnostjo in številčnostjo svojih podob. Iz tega izvira ugotovitev, da so realno obstoječi zgodovinski liki za ustvarjalni proces celo motnja; ustvarjalna fantazija je oblikovana s konkretno predmetnostjo drobcev. Romaneska inspiracija namreč že od W. Scotta ve, da morajo funkcijo glavnega lika prevzeti zgodovinsko neznane ali karakterni manj mračne osebe. V zvezi s Šenoa ni treba pozabiti, da se v njegovem času, na primer, o Matiju Gubcu ni vedelo skoraj nič, kljub temu pa v *Kmečkem uporu* ta oseba reagira kot človek svojega časa, ki pa zapušča tudi nekaj sporočil, ki pripadajo trajnemu smislu. Prav to Šenoovo besedilo razodeva konstanto njegovega načina pripovedovanja, ki je vedno stilizirano tako, da v konkretnih posameznostih ostaja avtentično, celota pa je vendarle dvignjena nad zgodovino. S tem pa se je pojavila že tudi druga posledica, ki jo zajema aksiom: zgodovinskemu ambientu v umetniškem delu bolj ustrezajo navidezno nevažni dogodki ali manj opazne zveze. V luči takšne ustvarjalne konstante zgodovina prepušča mesto poeziji, pri čemer se dogaja zanimiv paradoks: šele skozi poezijo zgodovina lahko deluje in vpliva na nekogaršnje življenje, misel, čustvo in obnašanje. Šenoova romaneskna proza se je s tem srečala z vprašanjem, kako se zgodovinska tema sploh lahko vključi v sodobnost.

V že omenjenem uvodu k *Diogenesu* je zapisano tudi naslednje: »Da posameznim osebam postavim v usta čustva svojega srca za svoj narod in za domovino, tega se nisem mogel odreči, toda v tem pogledu nisem delal anahronizmov; slaba volja, ki je prerasla že v obup, si je dala duška v doslej slabo znanih satirah in paskvilih takratnega časa, zato iz njihovih vrstic veje globoko občutena patriotska tožba«. Avtorjevo branje zgodovine je enako njegovi filozofiji življenja, za oboje pa je značilno, da se zgodovina in sedanjost spajata v skupnem kodu, ki omogoča vzpostavljanje analogije med preteklim in sedanjim. Ta kod omogoča Šenoova tragična vizija sveta. Že I. Frangeš je spoznal, da je osnovno doživetje hrvaštva pri pisatelju zgrajeno na pojmih, kakor so: noč, žalost, črnina, poraženost in podobno. To zapažanje pa je omejeno zgolj na stilno raven, ima pa ob tem še širše in bolj usodne razsežnosti. V katerem koli Šenoovem delu z zgodovinsko tematiko, srečujemo takele konstatacije: čas je hudoben, razvratna doba, to ti je svet – fuj, svet stoji

krivo, ta svet brez srca, brez duše. Šenoova koncepcija sveta je *mundus inversus*, s katerim pa se na noben način ne more strinjati. Njegova pripovedna dela so kot ogledalo takšnemu svetu, svetu, v katerem je koristolovstvo postalo vsemogočna moč. Šenoa v družbi ugotavlja zgolj interes, egoistično računico, blagovno vrednost in trgovinsko menjavo; vse to je pobratilo nemogoče stvari in vnaša protislovja v prijateljstvo. Medčloveški odnosi niso odnosi človeka do človeka, kar avtorja, ki želi razmerja s človeško podobo, težko prizadeva. Medčloveška in družbena razmerja naj bi bila, po njegovem, menjava istovetnih in univerzalnih vrednot (ljubezen za ljubezen, zvestoba za zvestobo, poštenje za poštenje in tako naprej). Empirični podatki govorijo, kako daleč je svet od ideala, prav ta disharmonija pa je poglavitni razlog za erozijo sveta na ravni morale, politike in nacionalnega občutja. V takšnem stanju Šenoa radikalizira vprašljivost individualne in zgodovinske eksistence ter vsakega posameznika prisiljuje k odločitvi, ki bi spoznala, »kaj je pravično«, v skladu s tem pa je treba nato »iti po svoji poti« (v *Zlatarjevem zlatu*). Osrednje vprašanje je torej vprašanje izbire med vključenostjo v svet relativnih pojavov in pristankom na univerzalni svet vrednot, ki naj bi se uresničil v prihodnosti.

Na ravni zahodnoevropske filozofije je že od Fichteja subjekt tisti, ki ustvarja svet, zato tudi Šenoa sebe vidi kot ustvarjalca, ki s svojo subjektivno vizijo resničnosti prisiljuje k spremembam. Zato zavrača tisto, kar vrednotam daje samo zgodovinski (prehoden) pomen, odloča pa se za ideale in norme tako imenovanega univerzalnega človeka. Vsakdanost občuti kot razpadanje celote, konkreten zgodovinski čas pa je predstavljen kot nasprotje individualni predstavi. Predstava idealne celote ima mitske črte; opira se na prepričanje, da je nekaj takega obstajalo že v preteklosti in da v prihodnosti spet lahko zaživi. V takšnih odlomkih Šenoa ni, kakor se včasih bere ali govori, *laudator temporis acti*, temveč gre zgolj in samo za ekspliciten izraz premise o besedni umetnosti kot edinem področju človekovih prizadevanj za celovitost. Iz tega ozadja pa so tudi poglavitne idejne sestavine Nageljna s pesnikovega groba.

IV

V *Antologiji* hrvaškega in srbskega pesništva (1876) Šenoa v uvodnem delu piše naslednje: »Čisti idealizem je zgolj oponašanje narave, čisti idealizem osvaja ne glede na svet samo ideje. Samo realizem brez ideje je zgolj fotografija, goli idealizem je zgolj senca brez življenja. Samo prava skladna zveza med realizmom in idealizmom privede do resničnega pesniškega dela, v katerem stvar služi ideji.« Gre za idealni realizem ali realni idealizem, ki je izraz temeljnega protislovja v Šenovem svetovnem nazoru. Njegova koncepcija univerzalnega človeka in njegov svet vrednosti pripadajo v esencialni aspekt obstajanja, ki pa se ob vsakem koraku srečuje z eksistencialnim aspektom, v katerem sta subjekt in njegova dejavnost najbolj bistveni sestavini. Prvi aspekt meni, da je svet zgrajen po vzoru in meri človeka; zasnovan je na antropomorfni premisi, da je objektivna resničnost organska celota, ki je v svojem bistvu ustrezna človekovi celotnosti in enkratnosti. Človek in njegovo bistvo sta vnaprej določena v sestavi sveta, v njegovi hierarhiji pa naj bi bil vsak posameznik trdna konstanta. Šenoovo vztrajanje pri takem konceptu pomeni postavljanje človeka v hierarhijo sveta, ki je višja in bolj resnična celota. V imenu te celote Šenoa poudarja moralno vrednost premagovanja zla v sebi in junaštvo v trebitvi zla iz družbe. Njegov nacionalni čut je najbolj močan, kadar brani človeka in narod. Na osnovi takšnih pobud Šenoa postaja, kakor bi rekel S. Lasić, kodifikator

enega od arhetipov literarnega diskurza, ki ga določa harmonično ravnovesje ali težnja nasprotujočih si sil za skladno koeksistenco. V književnosti so na takem diskurzu zasnovana predvsem »klasična« literarna dela, se pravi, tista dela, ki so zgrajena na stabilnem sistemu idejnih ter estetskih norm, v okviru katerih pisatelj uresničuje svojo vizijo sveta. Književnost te vrste je vsebinsko zaokrožena podoba življenja in njegove problematike, podoba, v kateri so sestavine resničnosti spojene v notranjo harmonijo in postavljene v višji razumni red, ki izravnava vsa mogoča protislovja.

Eno od poglavitnih vprašanj v Nageljnu je zato vprašanje jezika. Šenoa izhaja iz teze o etnični in kulturni enotnosti naroda; temelj enotnosti je jezik, ki na ta način postane najbolj odločilen dejavnik v formiranju etnične kulture in civilizacije. Jezik, ki mu je podeljen tak pomen, ni kateri koli jezik, to izjemno vlogo prevzema samo narodni jezik, ki ni le izraz določenega naroda v vsakdanjem življenju, temveč je predvsem organ književnosti in kulture. Jezik, literatura in kultura obstajajo v posebni atmosferi, ki jo sestavljajo razsežnosti nacionalne ideje. Književnosti južno-slovanskih narodov vsaj od razsvetljenstva dalje spremljajo razvoj narodne zavesti, celo več, književnost je osrednje področje nacionalne enotnosti. Književnost in ideja naroda sta si v recipročnem odnosu. Književnost je s svojo vsebino in obliko konstituirala nacionalno enoto, ta enota pa je književnost silila, da prevzame njene socialne in moralne norme. Struktura socialnih, moralnih in kulturnih vrednot, ki sta jim podrejena tako književnost kot nacionalna enota, posamezniku določa, da sprejme odločitve: poskušati skupno voljo ali ostati zvest svojemu subjektivnemu občutku. Književnost se je praviloma odločala za nacionalno enoto, ki je postala pogoj njenega obstoja in cilj njenega delovanja. V imenu nacionalne ideje je Šenoa oblikoval etnično skupnost, kar pomeni, da je uvajal bralca v takšno skupnost in ga vzgajal za sprejem socialnih, kulturnih in moralnih norm, s katerimi bi podredil svojo individualno enkratnost nujnosti nacionalne občosti.

Kult nacionalne posebnosti, ki je zahteval in poudarjal proces etnične identifikacije, je bil po svojem izviru iracionalen, kar je najbolj očitno v problematizaciji tujčevstva in tujega sploh. Včasih nekritična ljubezen do sebe (*amor sui*) je lahko privedla do podcenjevanja drugih, rojevala pristrastna in elitistična merila, s katerimi so bile vrednotene ustrezne lastnosti. Misel ni nastala samo v pogojih nacionalne podrejenosti, v teh primerih je bila le najbolj vidna, temveč je obvladovala vse udeležence. Vera v prihodnost namreč ne bi bila tako trdna, da je ni spremljalo prepričanje v to prihodnost, v kateri se bo nadaljevala preteklost. Gre pravzaprav za nacionalno slabost, od katere ni bilo mogoče ubežati. Dolgo zatrti domoljubni občutki in enako dolgo doživljano sovraštvo do tujca-gospodarja se je dvignilo do ravni, ki jo imenujemo negativni patriotizem. Ljubezen do sebe in svojega se je spreminjala v nacionalistično mitomanijo, kasneje celo v nacionalistično sovraštvo. Patos in hiperbola sta stopila v službo poveličevanja vsega, kar je povezano z določenim narodom. Doživljaljski napon je bil tako močan, da je izbiral nianse, afirmiral pa prikazovanje skrajnosti. V takšnem predstavljanju so pojavi sveta in življenja reducirani praviloma na nasprotja med belim in črnim, vrednostna lestvica prizna samo skrajnosti vzvišenega in grdega, v medsebojnih odnosih pa se je pojavil dualizem med domačim (svojim) in tujim. Služiti narodu pomeni uskladiti svoje želje in zahteve z interesi etnične skupnosti; to je imperativ zgodovine, potrditev lastnega obstoja, dokaz osebnega smisla ter identifikacija z nečim, kar je vredno in lepo.

Na ljudi in njihov način življenja naj bi v opisanem smislu vplivala predvsem književnost. Vloga, ki jo je Šenoa podelil Prešernovi poeziji, spričuje, da je v Nageljnu ravno književnost nekakšen instrument nacionalno-konstruktivnih proce-

sov tako v osebni kot v širšem družbenem smislu. Prostor estetike je s tem sprejemal tudi aktualne probleme časa, ki so ga omejevali in vezali na nekaj literarnih norm. Te norme so, po mnenju pisatelja, osrednje sestavine vsakdanje eksistence. V *Nageljnu* je njihova nosilka in interpretatorka lastnica Prešernove pesniške zbirke *Neža*, ki je oba zagrebška dijaka v smislu nacionalne ozaveščenosti privedla k resnici in vrnila k naravi, se pravi, k zdravemu pojmovanju narodnosti. Zato se bosta oba mladeniča za svojega bivanja v Kranju spremenila v pozitivnem smislu: Šenoa kot pripovedovalec bo postal zavesten Hrvat, njegov prijatelj Albert pa, po večjih peripetijah, zavesten Slovenec. Oboje se bo zgodilo na ozadju dveh ljubezni; prva je ljubezen do samozavestnega dekleta, ki svoje življenje in narodnostno pripadnost živi na najbolj normalen način, druga pa je ljubezen do poezije in njenega ustvarjalca, ki sta izraz iskrene službe bistvu življenja in njegovi poglobitvi razsežnosti, katero avtor vidi v pripadnosti narodu. Pri tem pa velja omeniti še nekaj, kar je zelo bistveno; Šenoa tako poezijo kot domoljubje veže z idejo srca (dobro, človeško, pravo, zdravo, plemenito srce), kar pomeni, da za ureditev človeških in družbenih odnosov predlaga Prešernovo in romantično premiso o dobroti, na podlagi katere naj bi nastal svet sloge, sreče in prijateljstva (*Zdravica*).

Ob takšni pozitivni inanci pa v *Nageljnu* obstaja seveda tudi negativna, ki avtorja spravlja v jezo. Če je šlo že pri Albertu za nenaravno cepljenje tujega duha, ki je sprevrglo živo in strastno naravo v bistvu poštenega slovenskega mladeniča, bo Šenoa pri ljudeh, ki so tujega duha sprejeli iz socialnih ali psiholoških razlogov, postal goreči pridigar, ki govori ostre besede na račun narodnega izdajstva. Tako bo močno napadel nemškutarstvo, ostro kritiziral sprejetje drugega jezika, da bi bil posameznik enak gospodi (na primer, francoščina), najbolj pa se mu bodo gabili takšni »prestopniki«, ki bodo v imenu – na primer – nemške kulture, kateri ne pripadajo ali jo celo slabo poznajo, napadali civilizacijsko in kulturno raven naroda, ki so ga izdali. Ob vsem tem pride še bolj do veljave zelo enostavna, toda težko uresničljiva zahteva: *bodi, kar si*.

O odmevu Šenoove povesti *Nagelj s pesnikovega groba* obstaja živo poročilo pomembnega slovenskega leposlovca in literarnega znanstvenika. A. Slodnjak, ki je napisal spremno besedo k prvi izdaji Bolharjevega prevoda (1952), sporoča o branju hrvaškega pisatelja naslednje: »Kljub površnemu in zmedenemu dojemanju je začutil za tem bogatim delom velikega in dobrega človeka. Opazil je bil že ..., da ta hrvaški pisatelj vroče ljubi svoje hrvaško ljudstvo, a da mu je bilo tudi slovensko pri srcu. Zdaj je občutil tudi v drugih njegovih povestih sočutje in ljubezen do Slovencev...«. Ob branju *Nageljna* pa se je zgodil usoden premik, o katerem je sporočeno tole: »Toda ob Šenou je spoznal Prešerna in odslej mu ni bilo več obstanka na paši in na njivi. Najsi je bilo njegovo življenje poslej še tako neuspelo, a resnica, da se je vnel s pomočjo hrvaškega pisatelja za slovensko knjigo, je vendarle zanimiva.« Avtobiografsko najbolj pomembno pa je spoznanje: »Slednjič se je vse nekako razvozljalo in posledica je bila, da je šolar zahrepenel po Prešernovih Poezijah. Iz hrvaške povesti je začutil njihovo lepoto in čarobno moč...«. Šenoa, predvsem pa njegov *Nagelj s pesnikovega groba*, je bil torej pomemben razlog tudi za Slodnjakovo približevanje slovenski književnosti, v njej pa še posebej prešernoslovju.

Popravljanje empirične resničnosti s stališča esencialnih vrednot je v Šenoovo pripovedno delo vneslo določene pedagoškodidaktične konotacije. Tudi v teh je razlog, da pisatelj ni mogel zgodovine v njeni resnični podobi gladko prenašati v besedno umetnost, temveč jo je prilagajal in preurejal po svoji viziji sveta in jo s tem podrejal osebni interpretaciji. Le-to pa je gradil na osnovi Heglovega progresivnega historizma, po katerem je človek proizvod samega sebe oziroma svoje dejavnosti v

zgodovini. Idejo hegeljanstva je Šenoa sprejel z obema rokama, ker je ustrezala njegovemu aktivnemu, epskemu in kolektivnemu značaju. Ker pa je dejavnost, ki naj bi bila pogoj zgodovinskega uresničevanja zaradi posebnih okoliščin ovirana v sodobnosti, se je navidezno premaknila v preteklost, udejanjanje svojih ciljev pa je prenesla v bližnjo ali daljno prihodnost. Zavrtost na ravni sodobnosti je šibila abstraktno humanistična hotenja, v katerih središču je bil pojem pravice.

Aktualizacijo preteklih (zgodovinskih) dogodkov v Šenoovem delu spremlja refleksija etične narave (navzoča je tudi v vseh njegovih zgodovinskih romanih). Ta refleksija izvira iz domače (hrvaške) zgodovine, oživlja pa predvsem njene globlje pomena, ki so splošnočloveški. Šenoa posebnosti svojega kulturnega razpoloženja razširja na vprašanja človeškega duha sploh; s tem ta vprašanja postajajo inspirativno sredstvo za praktično premišljevanje o družbi in svetu, katero se tiče vseh prizadetih. Pisatelj obravnava tisti del zgodovine, v katerem so družbeni običaji in oblike postali konvencija, ki je izraz razpadanja, zato kultura in socialne norme prehajajo v izključno in veliko odgovornost posameznika. S tem je bilo odprto vprašanje o dozorevanju ljudi na njihovi notranji (subjektivni) ravni, od katere je, po Šenoovem mnenju, odvisna prihodnost. Kultura, ki v človeško življenje prinaša duhovnost, je s tem postala edini motor zgodovine, kar sicer ni povsem točno, je pa za tisti čas vsekakor zelo važna sestavina refleksije o tem vprašanju. Šenoova dolgoročna vizija torej spaja zgodovino, sociologijo, filozofijo, religijo in politiko v enkrat in skoraj univerzalen sestav. Ta sestav se je uresničeval s presenetljivo ustvarjalno močjo, ki dovoljuje, da le-ta tudi še v sodobnem kulturnem modelu – traja. Razlogi za to trajanje so najbolj jasno in podrobno razloženi v Šenoovi zgodbi o identiteti, ki ima naslov *Nagelj s pesnikovega groba*.



Ivo Frangeš

ŠENOVA CVETLICA LJUBEZNI DOMOLJUBJU IN ČLOVEKOLJUBJU

Na prvi strani pete številke časopisa *Venec*, ki je bil namenjen zabavi in pouku, 1878, ki ga je August Šenoa urejal že peto leto, je začel objavljati avtobiografsko novelo *Nagelj s pesnikovega groba*, »dijaško zgodbico«, kot jo je sam označil v podnaslovu, prvo od številnih avtoreferenčnih dejanj. Šenoa, glavni urednik, ki se je zanesljivo zavedal vrednosti svojega besedila, je začuda, bržčas zaradi uredniške obzirnosti, postavil na isti strani nad svojo »zgodbico« stihe *Ob vrnitvi* danes popolnoma neznanega stihopisca Ivana Kamenara, stihe, ki bi se jih težko sploh kdo