

UDK 808.1+881.09(05)

ISSN 0350-6894

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE
JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

SRL 1991
4

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

SRL	LETNIK 39	ST. 4	STR. 371-496	LJUBLJANA	OKT-DEC. 1991
-----	-----------	-------	--------------	-----------	---------------

VSEBINA

RAZPRAVE

JANKO KOS, Ep in roman na slovenskem	371
FRANC ZADRAVEC, Slovenski roman danes	391
MARIJA PIRJEVEC, Pisatelj Boris Pahor med etničnim in ontološkim humanizmom	413
BORIS PATERNU, Jezikovna misel v slovenski književnosti	421
FRANCE BERNIK, Slovenska moderna v »horizontu pričakovanja«	439
JOŽE TOPORIŠIČ, Jezikoslovna teorija Matije Čopa v slovenski abecedni vojni	455

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

JOŽE MUNDA, Bibliografija Janka Kosa (Ob šestdesetletnici)	475
--	-----

CONTENTS

STUDIES

JANKO KOS, The epic and the novel in Slovenia	371
FRANC ZADRAVEC, The Slovene novel today	391
MARIJA PIRJEVEC, Between the ethnical and ontological humanism: The writer Boris Pahor	413
BORIS PATERNU, The attitude to language in Slovene literature	421
FRANCE BERNIK, The Slovene <i>Moderna</i> in "the horizon of expectation"	439
JOŽE TOPORIŠIČ, Matija Čop's linguistic views in the ABC war	455

REVIEWS — NOTES — REPORTS — MATERIALS

JOŽE MUNDA, The bibliography of Janko Kos (On the occasion of his sixtieth anniversary)	475
---	-----

Uredniški odbor – Editorial Board: France Bernik, Varja Cvetko-Orešnik, Aleksandra Derganc, Miran Hladnik (tehnični urednik – Technical Editor), Tomo Korošec, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za književne vede – Editor in Chief for Literary Sciences), Aleksander Skaza, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje – Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadavec (odgovorni urednik – Executive Editor).

Naslov uredništva – Address: Slavistična revija, Aškerčeva 12/II, 61000 Ljubljana, Slovenija.

Postavil – Typeset by: Makalu, Ljubljana.

Natisnil – Printed by: Tiskarna Dan, Ljubljana.

Naklada – Circulation: 1250 izvodov – 1250 copies.

ISSN 0350-6894

EP IN ROMAN NA SLOVENSKEM

Razprava izhaja iz teoretske opredelitve razlik med epom in romanom, z njeno pomočjo raziskuje razloge za nerazvitost slovenskega epa, prehod iz epa k romanu in začetno oblikovanje romaneskne proze na Slovenskem. Nato pa preide v tipološko obravnavo te proze in poskuša ugotoviti, kateri tip romana je bil v slovenskem romanopisju od prvih začetkov do najnovejše razvojne faze najznačilnejši in celo specifičen.

Theoretically differentiating an epic from a novel, the article explains the stunted state of the Slovene epic, the transition from the epic to the novel and the incipient stages of novelistic prose in Slovenia. It further provides a typological analysis of this prose and explores the question which type of novel has been the most characteristic, even specific, in the entire period between the beginnings and the most recent phase of the evolution of Slovene novelism.

Usoda obeh »form velike epike«, kot je ep in roman imenoval G. Lukács v zgodnjem spisu *Die Theorie des Romans*, je potekala na Slovenskem v skladu s posebnimi zakonitostmi slovenskega literarnega razvoja.¹ Iz te razvojne specifičnosti je mogoče razumeti večino značilnosti, ki se zdijo za slovenski ep, zlasti pa za roman bistvene in so temu primerno vredne raziskovalne pozornosti. Vendar pa za njihovo zanesljivo prepoznavanje historično razvojni pristop sam na sebi še ne zadostuje. Že na začetku takšne raziskave je nujna teoretska gotovost o pojmi ep in roman, pa tudi o razlikah med obema, saj šele takšna pojmovna razločitev omogoča pravo zgodovinsko obravnavo gradiva, ki se nanaša na genezo epa in romana v slovenski literaturi, na njun razvoj, medsebojna razmerja in vsebinsko-formalne posebnosti.

To pomeni, da raziskava slovenskega epa in romana ni mogoča, ne da bi se ponovno odprlo vprašanje o možnostih za teoretsko določitev obeh pojmov; vprašanje, ki je v Evropi staro že nekaj stoletij, a je v slovenski literarni vedi našlo ustrezen odmev šele v zadnjih desetletjih. To se je zgodilo predvsem s sprejetjem obeh poglavitnih evropskih teorij 20. stoletja, ki opredeljujeta roman in ga postavljata v razliko z epom — Lukáčseva v delu *Die Theorie des Romans* in Bahtinova, kot jo je razložil v vrsti spisov.² Obe sta seveda vsebinski in ne le formalni, saj odkrivata razliko med epom in romanom pretežno v njuni različni motivno-tematski, duhovnozgodovinski ali pa sociokulturni določenosti; ker pa Lukács in Bahtin ta določila postavljata vsak nekoliko drugače, sta jima vsebina in obseg pojma ep, zlasti pa pojma roman izrazito divergentna. V slovenski literarni vedi se je najprej in razmeroma močneje uveljavila Lukáčseva teorija romana, s tem ko jo je D. Pirjevec prenesel v svoje interpretacije evropskega in deloma slovenskega romana.³ Odmev Bahtinovega pojmovanja romana je bil na zunaj manj opazen, vendar je učinke

¹G. Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (Berlin, 1965³).

²M. Bahtin, *Teorija romana: Izbrane razprave*, prev. Drago Bajt, izbor in spremna beseda Aleksander Skaza (Ljubljana, 1982).

³D. Pirjevec, *Evropski roman* (Ljubljana, 1979). Isti: Pri izviri slovenskega romana, *Književni glasnik* 1972, št. 109, str. 31–36.



njegovih pogledov mogoče zaznati že v delih slovenske rusistike okoli leta 1970, nato pa pri mnogih mlajših predstavnikih literarne vede, ki raziskujejo posamezne probleme romana ali na splošno moderne proze.

Ob pozitivni recepciji Lukáčevih in Bahtinovih teorij je od sedemdesetih let naprej v slovenski literarni publicistiki in znanosti obstajala tudi volja do kritičnega pretresa obeh pojmovanj, vse do njune zavrnitve ali vsaj omejitve.⁴ Na tem mestu je rezultate kritičnih pripomb mogoče strniti v sklep, ki naj velja kot eno od izhodišč v vprašanje epa in romana na Slovenskem: Lukáčsev pojem romana je preozek, saj ne zaobjame precejšnjega dela evropskega romanopisja, skoraj v celoti pa izključi in prezre romane srednjega veka, antike in zunajevropskih literatur; Bahtinov pojem romana je preširok, ker pripíše romanu povprek in počez lastnosti, ki so lastne še drugim literarnim vrstam, tako da tudi te zajame pod roman, s tem pa zabriše meje njegovega obstoja v različnih obdobjih in literaturah. To seveda ne pomeni, da sta obe pojmovanji za literarnoteoretsko in historično rabo neprimerni. Svojo posebno težo imajo zlasti Lukácsve, pa tudi Bahtinove ugotovitve o razlikah med epom in romanom. Toda na splošno so določila, s katerimi odgovarjata na vprašanje, kaj je roman, uporabnejša za razumevanje posameznih oblik in tipov romaneskne proze kot pa za določitev razmerja med epom in romanom oziroma za razlago njunega zgodovinskega razvoja.

Ker je Lukácsovo in Bahtinovo pojmovanje romana pretežno vsebinsko, se iz kritičnih pripomb na njun račun vsiljuje upravičen dvom, ali je roman kot posebno literarno vrsto — v zvezi z njim pa tudi ep — sploh mogoče določati z vsebinskimi, motivno-tematskimi, sociokulturnimi, duhovnozgodovinskimi kategorijami. Od tod bi seveda sledilo, da so za opredelitev epa in romana na razpolago samo formalna določila, kot na primer zunanji obseg besedil, njihova epska zgradba in prozna oziroma verzna forma.⁵ Vendar pa za zgolj formalne opredelitve ni pretežno dokazati, da so pogojne, relativne in zato v konkretnih primerih mnogokrat nezanesljive. Nihanja v obsegu romanov so lahko zelo velika, saj sežejo od romanov-epopej do kratkih romanov, enakih povestim in dolgim novelam; po svoji notranji zgradbi zmore biti roman tudi pretežno lirski, refleksivno-esejističen ali celo dramski; po zunanji jezikovni formi pa so mogoči tudi romani v verzih, kot kažejo primeri iz perzijske in bizantinske književnosti, iz evropskega visokega srednjega veka in zlasti iz romantike. Prav tako negotove so opredelitve, ki bi hotele samo po obsegu, epski zgradbi in verzni formi določati epe. Potreba po vsebinski, ne samo formalni razločitvi epa in romana je torej evidentna. Vendar rešitve za ta problem ni mogoče iskati v zoževanju ali razširjanju pojma roman, kot sta storila Lukács in Bahtin. Primernejša današnjemu stanju literarne vede se zdi modernizacija idej o epu in romanu, ki jih je evropska literarna teorija formulirala že v klasicizmu s P. D. Huetom, jih razširila v razsvetljenstvu s F. Blankenburgom, v obdobju romantike pa dopolnila s teorijami Schellinga, Hegla in F. T. Vischerja. Poglavitna vsebinska razlika med epom in romanom je bila po Huetu ta, da romani pripovedujejo večidel o ljubezenskih, epi pa o vojaško-političnih zadevah; po Blankenburgu govori ep o »državljanu«, roman o »meščanu«, pri čemer mu pomeni prvi človeka javnosti, drugi posameznika v njegovi zasebnosti; po Heglu se epi nanašajo na »totaliteto« herojskega, romani na drugačno »totaliteto« meščanskega sveta. Vse te oznake

⁴J. K o s, Pota romana, *Sodobnost* 1977, str. 1–12, 139–147, 377–383, 790–797, 1064–1070. Prim. tudi istega avtorja razpravo *Roman* (Ljubljana, 1983).

⁵N. d., str. 22 sl.

so seveda zaznamovane s pojmi svoje dobe in so hkrati značilne za stanje romana ali epa v tej dobi. Kljub temu pa v njih ni pretežno zaznati neko skupno, bistveno, bolj ali manj stalno misel, ki se jo dá izreči s sodobnejšimi pojmi, s tem pa klasično teorijo o epu in romanu modernizirati, da bi ustrezala današnjemu položaju literarne vede.

W. Kayser je v delu *Das sprachliche Kunstwerk* to poskušal storiti s formulacijo: »Pripoved o totalnem svetu (v pridvignjenem tonu) se imenuje epos; pripoved o zasebnem svetu v zasebnem tonu se imenuje roman.«⁶ Medtem ko v tej formulaciji pojem zasebnega dovolj ustrezno povzema določila, ki jih je večina teoretikov od 17. do 20. stoletja namenila romanu, se zdi močno problematičen pojem »totalnega«, to pa zato, ker je v polpretekli znanstveno-filozofski tradiciji dobival zelo različne, pogosto nejasne in včasih že kar sporne pomene. V zvezi z epom in romanom ga je Hegel uporabil tako, kot da oba predstavljata »totalnost« svojega sveta — ep »totalnost« herojske dobe, roman »totalnost« meščansko prozaičnega sveta.⁷ Nasprotno je pa Lukács »totalnost« pripisal samo svetu epa in jo docela odrekel romanu, kar je seveda bistvena sprememba Heglovega stališča. Zdi se, da se Kayser s svojo formulacijo bolj kot na Hegla naslanja na Lukácsovo pojmovanje. Vendar Kayserjeva formula za razliko med epom in romanom ni ravno posrečena, saj lahko zavede v nesporazum, kot da zasebnost, ki jo postavlja pred bralca roman, sploh ni nič »totalnega« ali da je vsaj precej manj »totalna« od resničnosti v epu. Z logičnega stališča je napaka takšne formulacije v tem, da »totalnost« ne more biti nasprotje zasebnosti. Če že iščemo tej nasproten pojem, je to lahko kvečjemu pojem javnosti, pri čemer pa seveda ni prav nič nujno, da bi takšno javno bilo kaj bolj »totalno« od zasebnega. Brž ko pojem javnosti ogradimo od takšnih konotacij, se izkaže, da ravno ta pojem natančneje ustreza tistemu, kar so klasični teoretiki romana imeli za pravo območje epa v nasprotju z vsebinskimi značilnostmi romaneskne proze, čeprav so to območje poimenovali vsak z drugačnimi pojmi. To, kar je po Huetu poglavitna snov epov — vojaška dejanja in politični dogodki — in kar je Blankenburg imenoval življenje »državljana«, Hegel pa heroično stanje sveta, se v sodobnejšem jeziku sociologije imenuje javnost v nasprotju z zasebnostjo.⁸ S tem pojmovnim popravkom se bo Kayserjeva opredelitev epa in romana morala glasiti pač tako, da je ep pripoved o človeških usodah v svetu javnosti, roman pa pripoved o posameznikovi zasebni usodi. Pri tem seveda ne gre za nasprotje med epom in romanom v tem smislu, kot da v epih sploh ni zasebnosti, v romanih pa nobenega sledu javnega življenja. V *Iliadi*, *Eneidi*, *Pesmi o Rolandu* ali *Izgubljenem raju* poleg javnosti gotovo obstaja tudi zasebnost, vendar je potisnjena čisto na rob, upošteva se samo toliko, kolikor je del javnega dogajanja, v pravem pomenu besede šteje samo tisto, kar se zgodi v svetlobi javnosti, kar je zanjo zares bistveno in odločilno. Prav tako pa tudi v romanih poleg zasebnega sveta obstaja tudi javnost, vendar praviloma samo kot okvir, ozadje ali podlaga zasebnega sveta, v katerem živijo romaneskni junaki kot posamezniki vsak s svojo posebno usodo; zelo pogosto pa je svet javnega v romanih tako zelo skrčen na minimum, da je navzoč samo posredno ali pa ga sploh ni zaznati.

Ne glede na možnost različic, ki v posameznih romanih diferencirajo razmerje med zasebnim in javnim, je vsebinsko opredelitev romana in posebnosti, ki ga ločijo od epa,

⁶W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern-München, 1973¹⁶), str. 359.

⁷G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil* (Stuttgart, 1971), str. 177.

⁸Prim. J. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti* (Ljubljana, 1989); P. L. Berger in T. Luckmann, *Družbena konstrukcija realnosti* (Ljubljana, 1988).

mogoče povzeti v tezo, da sta vlogi, ki pripadata javnemu in zasebnemu svetu v epih in romanih, po svojem obsegu in pomenu diametralno nasprotni, kontrastni in v tem smislu sprevrnjeni. Resničnost je v epu postavljena na način javnega dogajanja, v romanu je njeno težišče v zasebnosti, kakršno živijo romaneskne osebe vsaka v svojem posebnem življenjskem svetu. Kljub takšni temeljni razliki pa ni mogoče trditi, da je ep s svojim javnim svetom, dogajanjem in junaki bolj »totalen« kot svet zasebnosti v romanu. V usodi romanesknega junaka se prav tako kot v epu lahko uveljavi celoten smisel neke dobe, kulture, celo najsplošnejše človeške situacije, kar pomeni, da je tudi resničnost romana lahko »totalna«, samo da je ta »totalnost« bolj intenzivna kot ekstenzivna; vendar pa je tudi to problem, ki se spreminja od romana do romana, podobno kot je tudi »totalnost« epskega dogajanja različna, nikakor pa ne v vseh epih enaka.

Pogoj za pravilno razumevanje bistvene različnosti epa in romana je seveda ta, da pojmov javnost in zasebnost ne jemljemo v njihovem sodobno publicističnem, delnem in omejenem pomenu, ki pod zasebnostjo razume samo privatno intimnost, pod javnostjo pa tisti tip javnosti, ki ga ustvarjajo množična občila, se pravi t. i. »medijsko« javnost. Pač pa je pod obema pojmom v epu in romanu potrebno misliti na pomen, ki ga jima dajeta moderna sociologija in socialna zgodovina. Obe odkrivata v stari Grčiji, Rimu, srednjem in novem veku sicer zelo različne in zmeraj drugačne tipe javnosti in zasebnosti, pa tudi njunega medsebojnega razmerja;⁹ vendar zmeraj tako, da je javnost območje mitičnega ali realnega zgodovinskega dogajanja, v katerem se odloča o usodi držav, večjih družbenih skupnosti, plemen in narodov, razredov in slojev; kar pomeni, da spadajo v svet javnega predvsem dogajanja politike, vojn, družbeno-socialnih prelomov, religij in eshatologij, medtem ko se v zasebnem svetu, ki stoji v središču romanov, odloča o usodi posameznikov, pa ne kakršni so za javnost in torej »po sebi«, ampak kot obstajajo »za sebe«, tj. kot posamezne eksistence s svojim posebnim lastnim smislom, s cilji in vrednotami, ki so neodvisni od zgodovine, zakonov, morale javnega sveta.

Prednost takšnega razumevanja je v tem, da zlasti za roman omogoča, da kljub motivnim, tematskim in formalnim razlikam, ki ločijo antične, indijske in kitajske romane od evropskih, v Evropi pa srednjeveške od antičnih in novoveških, prepoznavamo skupni temelj romanesknega sveta, to pa je zasebnost v svoji posebni vlogi in hkratni različnosti od sveta javnosti, ki se v indijskih, antičnih in srednjeveških epih konstituira kot temelj epske resničnosti. Takšna vsebinska opredelitev romana na ozadju epa dopušča seveda možnost, da je zasebnost v kitajskih romanih drugačna od te v antičnih, ta pa spet različna od srednjeveške ali novoveške, vendar gre še zmeraj za zasebnost v nasprotju z javnostjo.

S tega stališča je mogoče pojmu romana začrtati ožje in strožje meje, kot mu jih je prisodil Bahtin s svojo teoretsko razširitvijo pojma. Tako je na primer dvomljivo, ali lahko Ksenofontovo *Kirupaidejo*, ki jo Bahtin ima za roman, prištevamo k romaneskni prozi, saj v nji ni prave zasebnosti, ampak so vsa junakova dejanja javna; s tega stališča se vsiljuje celo vprašanje, ali je Rabelaisovo delo *Gargantua in Pantagruel* res pravi roman, ne pa morda komični ep v prozi, ker v njem manjka prava zasebna sfera. Nasprotno se ob *Don Kihotu* izkaže, da ga je treba v skladu z Lukácsevo pa tudi Pirjevčevo razlago razumeti ne sicer kot prvi roman sploh, gotovo pa kot paradigmatično besedilo evropskega romanopisja, saj je njegova poglobljena tema postavljena z usodo junaka, ki si domišlja, da je akter javnega

⁹Gl. predvsem navedeno Habermasovo delo.

sveta, pa dejansko živi v zasebnem svetu, ki seveda ni stvaren, a je v svoji posebni resnici bolj »totalen« od stvarnosti javnega sveta, ki junakovo izmišljijo postavlja na laž.

Kategoriji javnosti in zasebnosti omogočata natančnejše vsebinsko razločevanje med epom in romanom, hkrati pa dopuščata tudi prehodne oblike med obojima — epe, ki se približujejo romanu, kar velja za renesančne viteške epe, ali pa romane, ki hočejo po Lukáčsevi razlagi doseči formo epa — primer za to je Tolstojeva *Vojna in mir*, pa tudi družbenozgodovinski kolektivni romani 20. stoletja. Toda tudi takšne prehodne oblike je mogoče razlagati predvsem z razmerjem med javnostjo in zasebnostjo v zgodovinskem času in prostoru, v katerem so nastale. Zgodovina epa in romana je na splošno povezana prav z zgodovinskim razmerjem med javno in zasebno sfero; to razmerje se neprestano spreminja, spreminjata se pa tudi strukturi javnega in zasebnega sveta. Nastajanje, razvoj in pomen epa ali romana so zato odvisni od obstoja javnosti in zasebnosti neke epohe, družbe in kulture — kjer še ni prave javnosti, ep ni mogoč, in tudi roman se pojavi šele z razliko med javno in zasebno sfero znotraj družbenozgodovinske celote. Velja pa tudi narobe — v družbi, kjer postaja javnost brezosebna, mehanično sistematska ali amorfna, ep ni več mogoč, tako kot postaja roman neploden v času, ko se zdi človekova zasebnost neizrazita, izpraznjena ali standardizirana.

S stališča tako določenih pojmov se izkaže, da je razvoj epa in romana na Slovenskem utemeljen v posebnem zgodovinskem položaju, skozi katerega se je oblikovala slovenska družba s svojo javnostjo in zasebnostjo. Dejstvo, da slovenska literatura z izjemo nekaj nepomembnih poskusov ni ustvarila epa, je mogoče izpeljati iz bolj temeljnega dejstva, da vse do romantike, ko bi bil ep kot literarna zvrst vsaj načelno mogoč, še ni obstajala slovenska družba s tistimi segmenti, ki naj bi predstavljali javno sfero v nasprotju z zasebnostjo. To se je zgodilo šele v drugi polovici 19. stoletja, a še takrat je proces nastajanja takšne javnosti potekal počasi, hkrati s socializacijo zasebnosti kot specifičnega segmenta znotraj prave slovenske družbe, kar pa je samo na sebi pomenilo, da je s tem že napočil čas slovenskega romana.

Nemožnost slovenskega epa se je pokazala že v visokem in srednjem veku, ki bi bila po splošnoevropskih merilih pravi čas za nastanek epa na Slovenskem. Po ovrženi romantični teoriji naj bi srednjeveški ep bil ljudski ep, nastajal naj bi iz junaških pripovednih pesmi — temu primerno naj bi se slovenski srednjeveški ep generiral iz motivov in tém ustnih besedil slovenskega ljudskega, folklornega pesništva v 15. ali 16. stoletju. Vendar pa podrobnejši pretres sociokulturne strukture balad in romanc, ki bi prišle za ep v poštev, opozarja na razloge, zakaj se to v nobenem primeru ni moglo in ne bi moglo zgoditi. Na prvi pogled bi se za večjo epsko celoto zdele primerne zlasti romance o Kralju Matjažu kot mogočem nosilcu heroičnega dogajanja, kakršno pristaja epu, vendar se iz ohranjenih romanc o Kralju Matjažu in Alenčici, Matjaževi rešitvi iz turške ječe ali njegovi smrti potrjuje, da se gibljejo skoraj izključno v zasebnem svetu, javnost v njih sploh ne obstaja, in kolikor je opazna — v podobi turških bojev — je samo poljubno ozadje ljubezenskim in pustolovskim motivom, ki bi lahko bili snov pustolovsko-ljubezenskim romanom, nikakor pa ne epu. Med ljudskimi pripovednimi pesmimi je samo romanca *Ravbar* takšna, da se neposredno nanaša na javnost zgodovinskega dogajanja, vendar je njena navezava tako rudimentarna, da skoraj ne dopušča kake večje izpeljave, ki bi lahko pomenila nastavek epa. Takšno stanje stvari v ljudski pripovedni poeziji poznega srednjega veka in še v prvih stoletjih novega se sklada s splošno znanim dejstvom, da v obzorju takratne slovenske

zavesti še ni obstajala javna sfera zgodovinskega, družbenega ali celo verskega dogajanja, ki bi jo ta zavest lahko imela za svojo v smislu posebnega slovenskega zgodovinskega sveta, s tem pa za ustrezno podlago slovenskega epa.

Takšna podlaga ni obstajala tudi v obdobju razsvetljenstva, ki je zgradilo začetke slovenske besedne umetnosti v pomenu nacionalne, umetne, izobraženske literature, tako lirske kot dramske. Literarni nazori slovenskih razsveteljencev — zlasti Zoisovi, Japljevi in Vodnikovi, manj morda Linhartovi — so izhajali večidel še iz klasicistične poetike, ta pa je med osrednje zvrsti postavljala še zmeraj ep, nikakor pa ne romana. Izdelava slovenskega epa bi torej morala biti ena prvenstvenih nalog njihovega literarnega programa in dela. Do realizacije česa podobnega ni prišlo, vendar si z načeli takšne poetike lahko razložimo edini poskus te vrste, Vodnikov načrt za zgodovinski ep, s katerim se je ukvarjal takoj po Linhartovi smrti, nato pa ga kmalu opustil. Iz skromnih, pa tudi nejasnih podatkov v Zoisovem pismu Vodniku s konca novembra 1795 je mogoče razbrati, da je Vodnik pripravil osnutek pesnitve »s snovjo iz slovanske zgodovine«, ki naj bi bila nekakšna epopeja;¹⁰ iz dodatnih Zoisovih predlogov pa še to, naj bi ta ep vseboval pustolovsko-ljubezenske epizode z vitezi, princesami in podobnim, kar kaže, da si je epopejo predstavljal po zgledu Ariostovega *Besnečega Orlanda* in Tassovega *Osvobojenega Jeruzalema*, ki bi ju le še pogojno lahko imeli za epe, saj stojijo na prehodu v romaneskni svet. Iz drugih Zoisovih opomb k predmetu je videti, da sta Zois in Vodnik ob vprašanju slovenskega epa zadevala predvsem na težave, ki so izvirale iz pomanjkanja primernih snovi iz stare slovanske zgodovine, mitologije in religije, se pravi iz tiste sfere, ki bi s svojo veljavnostjo šele omogočila nastanek slovenske epopeje po klasičnih zgledih. Zato si neuspešnosti tega poskusa ni mogoče razlagati samo s premajhnimi Vodnikovimi močmi za izvedbo takega velikega načrta — čeprav je ta okoliščina zelo jasna — ampak predvsem z dejstvom, da v razsvetljenem obdobju ni obstajala nikakršna javna sfera slovenskega družbenega sveta, niti kot zgodovinski spomin niti kot živa sedanjost, iz katere bi bilo mogoče črpati podlago za ustvaritev epa.

Takšna sfera je seveda obstajala v območju krščanske religije, njenih temeljnih predstav, zgodovine in eshatologije, kot je bila v srednjem in novem veku podlaga za Dantejevo *Božansko komedijo*, Miltonov *Izgubljeni raj* in Klopstockovega *Mesijo*. Slovensko razsvetljenstvo za epiko te vrste ni moglo imeti pravega interesa, toda res je, da so se poznejši poskusi 19. stoletja, da bi naknadno ustvarili slovenski ep, usmerjali predvsem k tej snovi — predvsem J. Levičnik s svojo pesnitvijo *Katoliška Cerkev*, pa tudi A. Umek-Okiški s svojim *Abuno Solimanom* in *Slovanskima blagovestnikoma Cirilom in Metodom*;¹¹ končno bi v to vrsto poskusov smeli prišteti tudi še Aškerčevega *Primoža Trubarja* in *Mučenike*. Ta dela so večidel nastala že v času po rojstvu slovenskega romana in so bila torej v podobnem položaju, kot je bil evropski ep nasploh od 17. stoletja naprej, ko je ob razcvetu romana predstavljal zmeraj bolj antikvarno literarno zvrst. Dela Levičnika, Umka-Okiškega in Aškerca so večidel že po formalni strani komajda še enotna epska besedila, saj praviloma razpadejo v pesemske cikle, ta formalna neenotnost pa ima zadosten razlog v premajhni intenzivnosti in kohezivnosti religiozne tematike, kar je na splošno v skladu z dejstvom, da je krščanska sfera v novoveški literaturi zmeraj manj lahko prostor javnega dogajanja, ki

¹⁰M. Pohlin, Ž. Zois, A. T. Linhart in V. Vodnik, *Izbrano delo* (Ljubljana, 1973), str. 55 sl.

¹¹F. K o b l a r, Jernej Levičnik in njegova pesnitev »Katoliška Cerkev«, *Čas* 1941, str. 225–242, 297–342.

naj dobi ustrezno nazornost v tradicionalni obliki epa. Bolj živo podobo kažejo v slovenski poeziji 19. in celo 20. stoletja nekatera druga pesniška dela, ki po obsegu in verzni formi spominjajo na epe, pa dejansko to niso. Jenkov *Ognjeplamtič* je paradija, ki prenaša na banalno erotično motiviko epski junaški slog, s čimer banalizira tudi samo epsko zvrst, kar je mogoče razumeti tudi kot zanikanje epa in njegovih možnosti v sodobni poeziji.¹² M. Valjavec je s svojo pesnitvijo *Zora in Sonca*, leto po izidu prvega slovenskega romana, Jurčičevega *Desetega brata*, na podlagi ljudske balade o Zariki in Sončici poskusil ustvariti ljubezenski ep, toda pesnitev je bolj roman v verzih, saj ji docela manjka prava epopejska podlaga v sferi javnega zgodovinskega, mitičnega ali družbenopolitičnega sveta, kar pa je posledica dejstva, da že v ljudski baladi tega elementa ni, saj se postavlja v sfero čiste zasebnosti. Prav isto velja za Finžgarjev kratki ep *Triglav*, ki je po svoji motivno-tematski sestavi povest ali idila v verzih. V območje romaneskne zasebnosti sta postavljena tudi Lovrenčičev *Sholar iz Trente* in Robov *Deseti brat*, ta seveda že kot verzna travestija Jurčičevega romana, kar je samo po sebi zgovorno pričevanje o tem, da se neuspešno, zapozneno prizadevanje avtorjev od Vodnika naprej, da bi naknadno ustvarili slovenski ep, izteka v satirično imitiranje slovenskega romana. Toda s tem se samó potrjuje, da ep na Slovenskem od vsega začetka ni bil mogoč zaradi umanjkanja javnega sveta kot tiste motivno-tematske, duhovnozgodovinske in sociokulturne podlage, iz katere bi bil tak ep ne samo mogoč, ampak tudi nujen, kot je bil v antiki, srednjem veku in še na začetku novega veka. To nemožnost slovenskega epa je pa potrebno osvetliti še z druge strani. Zavestni poskusi za njegovo ustvaritev datirajo v pozno 18. in nato še v sredo 19. stoletja, to pa je čas, ko je v Evropi nasploh že izginila sociokulturna podlaga epa kot forme »velike epike«. Ta podlaga naj bi bila zgodovinskost javnega sveta, vendar ne kateregakoli, ampak tistega, ki še ni spremenjen v mreže brezosebnih državnih in družbenih institucij, njihovih struktur in funkcij, ampak obstaja na način živo delujočih, plastičnih, samosvojih osebnosti. Takó strukturirano javno sfero je poznala zgodnja in visoka antika, pa tudi rimska republikanska doba, in zatem znova zgodnji in visoki srednji vek. Od renesanse naprej se javnost evropskih družb institucionalizira v obliki absolutistične države, modernih družbenih razredov in slojev, proizvodnih, izobrazbenih in kulturnih sistemov, ki so po svojem bistvu neosebni, neotipljivi in abstraktni, s tem pa izginja tisti tip javnosti, ki je bil edino primerna podlaga epov. Zgodovina skromnih poskusov, da bi ustvarili slovenski ep, pada v čas, ko je javnost epskega sveta za Evropo, pa tudi za slovenske dežele bila že preteklost. Ko se v 19. stoletju počasi začena konstituirati javnost slovenske družbe z njeno politiko, ekonomijo in kulturo, to ni več javnost »heroične« dobe, kot bi jo imenoval Hegel, ampak je že javnost modernega naroda, družbe in države, za katero ep ni več mogoč. Pač pa znotraj takšne javnosti seveda obstaja zasebnost kot doména romana, kar pomeni, da slovenska literatura 19. stoletja ni več mogla ustvarjati epov, pač pa ji je morala postati poglavitna pripovedna zvrst roman.¹³

Prelom z epom in ustoličenje romana sta se načelno in dejansko izvršila na Slovenskem že v dobi romantike, s Čopovim teoretskim premislekom njunih problemov in s Prešernovim delom na romantični »povesti v verzih«. Za Čopa je iz izjav v pismih Saviu razvidno, da je imel ep za preživelo zvrst. V pismu z dne 4. avgusta 1828 je ob kritiki

¹²B. Paternu, Struktura in funkcija Jenkove paradije v razkroju slovenske romantične epike, *Slavistična revija* 1968, str. 7–64.

¹³Prim. M. K mecl, *Rojstvo slovenskega romana* (Ljubljana, 1981).

Pyrkerjeve *Tuniziade* zapisal: »Sploh se mi zdi abotno, če kdo kratko in malo sede k mizi z namenom, da napiše epopejo. Kakor da bi se dalo epopejo, ki mora biti resnično narodno delo, epopejo tiste vrste, kakor hočejo biti Pyrkerjeve, proizvesti samovoljno v vsaki dobi etc.! Učeni umetni ep, kakor je Eneida, vsekakor — tu nas vsaj nekoliko odškodujeta lepota posameznih delov in najvišja popolnost detajlov . . .«¹⁴ Z druge strani je več kot značilno njegovo posebno zanimanje za sodobne romane, zlasti Scottove in Manzonijsve; ob *Zaročencih* se mu v pismu z dne 21. marca 1828 utrne trditev, da roman ne spada niti v območje zgodovine niti morale, temveč poezije, kar je v kontekstu njegovih misli o epu mogoče razumeti v tem smislu, kot da v poeziji zaseda zdaj roman tisto osrednje mesto, ki je v nekaterih od prejšnjih dob pripadalo epu.¹⁵

Posebne pozornosti je vredno Čopovo razmišljanje v nedatiranem pismu J. Skarżyńskemu o problematiki sodobne, tj. romantične pesnitve. Tu ocenjuje Mickiewiczovega *Gospoda Tadeja*, primerja ga z Byronovim *Don Juanom* in z Goethejevim *Hermanom in Dorotejo*.¹⁶ Teh del ne imenuje niti ep niti roman, pač pa ob *Gospodu Tadeju* dvakrat uporabi pojem »Gedicht« (pesnitev), kar seveda samo na sebi še ne pove ničesar o zvrsti, kamor naj bi sodila. Za njihovo opredelitev je pomembnejša Čopova izjava, da je Mickiewiczemu in Goethejevemu besedilu skupno »svetovnozgodovinsko ozadje«, ki da pri Mickiewiczu še bolj posega v dogajanje; in pa, da so vsa tri dela »resnična epopeja naše dobe«. ¹⁷ V teh označitvah ni pretežno prepoznati značilnosti, ki se bolj prilegajo romanu kot pa epu. V središču *Hermana in Doroteje*, *Don Juana* in *Gospoda Tadeja* je seveda ves čas zasebnost, na kar posredno kaže tudi Čopova opredelitev, zgodovinska javnost dobe je tu res samo ozadje, okvir, podlaga zasebnega sveta. Čopova formulacija o »resnični epopeji naše dobe« pa spominja na Heglovo formulacijo romana, češ da je ta »moderna meščanska epopeja«. ¹⁸ Iz teh zvez je mogoče sklepati, da so Čopova razmišljanja namenjena opredelitvi romantičnega romana v verzih, ne pa epa v pravem pomenu besede, kar se sklada z njegovim mnenjem o tem, da ep najbrž ni več mogoč in da je zdaj roman tista zvrst, ki enakovredno stopa med prave poetične zvrsti.

Čopovi pogledi na usodo epa in romana v sodobni evropski literaturi sami na sebi sicer niso v neposredni zvezi s slovenskimi literarnimi nalogami njegovega časa, vendar se nanašajo posredno tudi nanje, saj iz teh pogledov izhaja, da se tudi slovenska literatura lahko le z malo upanja na uspeh trudi za ustvaritev epa, pač pa naj bo njena glavna pripovedna naloga roman. Da to ni bilo zgolj Čopovo mnenje, kažejo še druga dejstva iz tega časa. Janez Čop je že leta 1832 v pismu bratu priporočal, naj Prešeren misli na »kranjske« romane, v načinu Scottove romaneskne proze. O Prešernu se je ohranilo sporočilo, da se je loteval romana; in na nekakšen roman smemo misliti tudi v zvezi s Prešernovim sporočilom v pismu Čelakovskemu, da mu hodi po glavi »povest v slogu Die Zerrissenen«. ¹⁹ Vendar se nobeden teh načrtov ni izvršil, kar bi kazalo nato, da v obdobju slovenske romantike sicer ep ni bil več mogoč, da pa tudi še ni napočil čas slovenskega romana. Kljub temu je prava znamenja o položaju obojega mogoče najti v Prešernovem *Krstu pri Savici*, ki

¹⁴ *Pisma Matija Čopa*, 1 (Ljubljana, 1986), str. 148.

¹⁵ N. d., str. 126.

¹⁶ N. d., str. 284 sl.

¹⁷ N. d., str. 286.

¹⁸ *Vorlesungen über die Ästhetik: Dritter Teil*, str. 177.

¹⁹ F. Prešeren, *Zbrano delo*, 2 (Ljubljana, 1966), str. 192.

je po avtorjevi oznaki »povest v verzih«, a v posebni kombinaciji združuje v sebi ep in roman. *Uvod* je postavljen izključno v sfero javnega sveta, tj. zgodovinskega, političnega, religiozno-socialnega dogajanja, iz katerega je vse zasebno popolnoma izločeno; Črtomir je tu samo nosilec javnega. Obsežnost tega dela pesnitve je seveda tako majhna, da gre samo za torzo ali fragment nečesa, kar bi lahko bilo ep v pravem pomenu besede; da je ostalo pri torzu, je nemara dokaz, da ta ep v večjem obsegu ne bi bil mogoč, saj si ni mogoče zamisliti, v kakšni smeri naj bi ga Prešeren izpeljal, da bi ostal znotraj kolikor toliko avtentičnega epskega sveta, brez umetnih, prisiljenih in epu tujih dodatkov, o katerih je razmišljal Čop v pismu Saviju.

V samem *Krstu* je struktura dogajanja bistveno drugačna. V ospredju ni javna zgodovinskost, ampak čista zasebnost, ki za sfero javnih zadev v nobenem primeru ni odločujoča. Pač pa odloča o smislu in vrednotah junakovega obstoja. Zgodovina je tu res samo še ozadje, okvir in izhodišče, da se lahko sproži dogajanje znotraj zasebnega sveta, tj. zaplet in razplet ljubezenskega razmerja med Črtomirom in Bogomilo. V tem razmerju ne gre več za nadosebne norme zgodovinskega sveta, ampak samo še za vrednote, ki so neodvisne od državnega reda, družbenih postulatov in historičnih nujnosti, zato pa so absolutne. Ljubezen, ki je dobila veljavo najvišje vrednote, je že sama na sebi bistveno znamenje romanesknega sveta, saj je takšno mesto prevzela že v grškem ljubezenskem romanu, s čimer je roman postal antipod epu, kjer je bila ljubezen podrejena nadosebnemu, mitično zgodovinskemu svetu javnosti. S tem se potrjuje, da smemo v *Krstu pri Savici* dvojnost *Uvoda* in *Krsta* razumeti kot dvojnost ob prelomu iz epa v roman. Tako kot *Uvod* seveda ni ep, ampak kvečjemu skromen torzo epskega besedila, tako tudi *Krst* še ni roman, ampak šele fragment ali torzo romana. Toda prav s tem Prešernovo besedilo simbolično ponazarja razvojno pot epa in romana na Slovenskem v prvi polovici 19. stoletja in nakazuje njuno pot tudi za naprej. Prešernova odločitev, da ne bo napisal epa in da bo epski fragment vključil v svojo »povest v verzih« le kot uvod, je v skladu s Čopovim pogledom na nemogućnost epa v moderni dobi, predstavlja pa slovo slovenske literature od tistega, kar je bil ep za evropsko literaturo od antike do klasicizma. Dejstvo, da izpolnjuje večji del pesnitve *Krst*, pa opozarja, da se je s tem slovenski literaturi že odprla pot v romaneskno pripoved, iz sveta zgodovinske javnosti v zasebnost, ki je v drugi polovici 19. stoletja postala avtentična podlaga nastanku in razvoju slovenskega romana.

Leto 1836 smemo upravičeno imeti za kronološko ločnico med epom in romanom na Slovenskem. K pomenu, ki ga ima za ta prelom Prešernov *Krst pri Savici* je namreč potrebno prišteti dejstvo, da je tega leta izšla tudi prva slovenska povest, Ciglerjeva *Sreča v nesreči*. Glede na pojem, s katerim jo navadno označujemo, *Sreča v nesreči* seveda ni roman, vendar pa je za njeno povezanost z romanom mogoče upoštevati dvojje: da je povest v terminologiji 19. stoletja izraz za dela, ki so blizu romanu po obsegu, zgradbi in tudi snovi, tako da termin označuje lahko predoblike romana; in drugič, da je Ciglerjeva povest genetično povezana s snovmi, motivi in oblikami antičnega ljubezenskega oziroma družinskega romana.²⁰ Temu smemo zdaj pridružiti še splošno opombo o strukturi življenjskega sveta v *Sreči v nesreči*: ta svet seveda ni svet javnega dogajanja v zgodovinskem smislu, zgodovina v Ciglerjevi povesti sicer obstaja, in to na najvišji ravni, saj gre za evropsko odločilne napoleonske vojne, vendar pa nikakor ne sama na sebi, ampak samo kot okvir

²⁰J. K o s, Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija, *Slavistična revija* 1981, št. 3, str. 233–258.

osrednjemu dogajanju. Gre torej za »svetovnozgodovinsko dogajanje« v pomenu, ki ga je Čop zahteval od romantičnih pesnitev, tj. romantičnih verznihih romanov svojega časa. Na tem ozadju se v Ciglerjevi povesti zapleta in razpleta življenjsko dogajanje, ki je stroga zasebnost, v nasprotju s Črtomirovo in Bogomilino ne sicer individualna, ampak družinska, obenem pa podrejena drugačnim temeljnim vrednotam — ne ljubezni, ampak božji volji in izpolnjevanju krščanskih moralnih zahtev, kar je oboje zagotovilo ne le nebeške, ampak že tudi zemeljske sreče. To pomeni, da se tudi pri Ciglerju zasebnost postavlja kot nosilec vrednot, ki so nad normami družbenozgodovinske javnosti in prav s tem dajejo bistveno pomembnost zasebnemu svetu, v katerem se izpolnjujejo. Prav to je značilnost romanesnega sveta in s tega stališča lahko velja *Sreča v nesreči* ne le za prvo slovensko povest, ampak za prvo predobliko romana na Slovenskem. Ta zveza je vidna tudi iz primerjave z Jurčičevim *Desetim bratom*, ki velja upravičeno za prvi slovenski roman, v nasprotju s Ciglerjevim besedilom, ki je pač samo prva slovenska povest. Toda primerjava obojega pokaže, da *Deseti brat* s poglavitnim motivom Lovreta Kvasa vendarle nadaljuje eno od zgodbenih niti *Sreče v nesreči*, saj se eden od Svetinovih dvojčkov podobno kot Kvas znajde v ugledni meščanski hiši kot reven prihajač, doživi v nji policijsko preiskavo, nazadnje pa se srečno poroči z domačo hčerjo in s tem dvigne v višji stan. Pogostnost te motivike na začetku slovenskega romana, povesti in tudi novele opozarja na to, da se v nji uveljavlja eden od tipov zasebnosti, ki se je zdela slovenski sociokulturni zavesti sredi 19. stoletja značilna in relevantna, od tod pa je postala ena od prvih različic zasebnega sveta v slovenskem romanu.

S tem da *Deseti brat* v svoji glavni zgodbi povzema prav to obliko zasebnega sveta, ni samo kronološko prvi slovenski roman, ampak je za začetek romaneskne proze na Slovenskem reprezentativen. Nasploh je njegov pomen ta, da je ob formalnih določilih romana, kot so primeren daljši obseg, epska notranja zgradba in prozna jezikovna forma, uresničil tisto motivno-tematsko strukturo, ki je za roman v razmerju do epa bistvena. Jurčič jo je v svojem romanesknem prvencu uresničil celo v skrajno dosledni podobi — ne le da je v središču dogajanja ves čas sfera zasebnosti, ampak je ta sploh edino veljavna resničnost romana, saj se javnost — zgodovina, politika, družba — izza te zasebnosti popolnoma umakne in izgine. Zgodovinskega ozadja, ki ga je hvalil Čop na romantičnih verznihih romanih in ga je Prešeren pritegnil v snovanje svoje ljubezenske zgodbe o Črtomiru in Bogomili, v *Desetem bratu* sploh ni, kar pomeni, da se ta roman uvršča med tiste sicer številne evropske romane, v katerih je javnost reducirana tako zelo, da ostane zasebnost edino, sebi zadostno območje. Da za začetek slovenskega romanopisja to ni čisto naključje, je mogoče sklepati iz dejstva, da so tega tipa še vsi drugi romani, nastali okoli leta 1870 in pozneje. Na čisto zasebnost so omejeni Jurčičev *Cvet in sad*, Stritarjeva *Zorin* in *Gospod Mirodolski*, pa tudi Kersnikov prvi roman *Na Žerinjah* in v glavnem še *Ciklamen*. Šele v *Agitatorju* se Kersnikov zasebni svet obda z okvirom zgodovinskega dogajanja, tj. boja med narodnjaki in nemštvom, klerikalci in liberalci, vendar ostaja ta zgodovinskost kot ozadje zasebnosti romanesknihih junakov razmeroma statična, brez pomembnejših prelomov in obrisov. V poznejših Kersnikovih delih, kot sta zlasti *Rošlin* in *Vrjanko* ter *Jara gospoda*, spet prevlada čista zasebnost brez javne zgodovinskosti; pa tudi pozneje, na prelomu stoletja in po njem ostaja čisti, na zasebnost omejeni roman prevladujoč. Sem spada ne le Govekarjevo besedilo *V krvi*, ampak vsi Cankarjevi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ob njem pa tudi Kvedrove *Njeno življenje* in Izidorja Cankarja *S poti*, edinole Kraigherjev

Kontrolor Škrobar znova oživilja okvirno podobo boja med slovenstvom in nemštvom, ki ga je uporabil že Kersnik za *Agitatorja*, pa tudi zdaj v obliki komaj izstopajočega ozadja. Šele z romani Prežihovega Voranca na vojne in družbenozgodovinske teme se v slovenski literaturi izraziteje zakorenini tip romana, ki hoče ob zasebnosti zajeti zgodovinskost javnega sveta, s tem pa morda preseči tradicionalno bistvo romana in ga cepiti na tisto, kar je bilo doména epskega sveta oziroma epopeje.

Takšna prevlada čiste zasebnosti in umaknjenost izrazitejšega javnega sveta iz slovenskega romana sta značilni zlasti za njegove začetke in prva razvojna obdobja. Razlog za takšno stanje je potrebno iskati v posebnosti slovenske družbe 19. in še začetkov 20. stoletja, ko je bila slovenska zgodovinskost še slabo izoblikovana in torej zasebnosti še ni bil postavljen ob stran zares adekvaten segment tipično slovenskega javnega življenja. To se je zgodilo šele s prvo in dokončno z drugo svetovno vojno, kar pomeni, da je šele v tem času napočil pravi čas tistega slovenskega romana, v katerem se je zasebni svet poskušal dopolniti z javnostjo, bodisi kot primernim zgodovinskim okvirom ali pa celo tako, da bi s pritegnitvijo takšne javne sfere roman prestopil svoje romaneskne meje in poskušal transcendirati v smeri epskega sveta.

S tem se pa odpira že tista stran v problematiki romana na Slovenskem, ki ne zadeva več njegove začetke, ampak terja razlago njegovih tipičnih značilnosti in s tem vpeljuje tipologijo slovenskega romana. Gre za vprašanje o različnih tipih romaneskne proze na Slovenskem in o tem, kateri med njimi je za to romanopisje najbolj značilen, morda celo tako zelo, da predstavlja specifično obliko slovenskega romana. Obravnava tako zahtevne problematike seveda ni mogoča brez odločitve za eno ali več že obstoječih tipologij romana oziroma modelov, po katerih je mogoče v obsežni romanopisni produkciji razločevati pomembnejše tipe, vzorce in variante. V ta namen je svetovna literarna veda razvila več tipologij, od katerih jih je sicer večina formalnih, saj posamezne tipe določajo pretežno po določenih notranje ali zunanje forme — takšni sta predvsem Kayserjeva, ki razločuje prostorske, figuralne in dogajanske tipe romana, in pa Stanzlova, ki pozna avktorialni, prvoosebni in personalni tip pripovedi oziroma romana.²¹ Te modele je seveda mogoče s pridom prenesti na slovensko romanopisje, vendar od njihove aplikacije ni mogoče pričakovati kaj odločilnega, saj je vnaprej jasno, da različni formalni modeli obstajajo v slovenskem romanu na podoben način in v enaki funkciji kot v evropskem romanopisju sploh. Več si je mogoče obetati od vsebinsko naravnanih tipologij romana, ki pa jih je manj od formalnih in so po svoje tudi bolj problematične. Najpomembnejša med njimi, Lukáseva v knjigi *Die Theorie des Romans*, je sicer sprejemljiva, saj s svojimi štirimi temeljnimi tipi posega v bistvene probleme novoveškega romana in jih diferencira na več ravneh. Kljub temu je nazadostna, ker Lukáseva teorija romana ne prekriva vsega svetovnega in tudi ne evropskega romanopisja, iz česar sledi, da tudi ne zaobseže vseh mogočih tipov romana, niti ne najpogostejših ali pa za posamezna obdobja in literature najznačilnejših. Zato je potrebno za raziskavo slovenskega romana Lukásevo tipologijo kombinirati s širšimi modeli, ki lahko povzamejo vase tudi njegovo tipologijo, a ji dodajo še druge tipološke vzorce. V slovenski literarni teoriji je v ta namen na razpolago tipologija, ki v romaneskni prozi od njenih začetkov do današnjega časa razločuje štiri temeljne tipe romana — prvi je naivni, ker zasebnost junakov postavlja v okvir neproblematičnega, skladnega, idealni

²¹ W. K a y s e r, *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 360 sl.; F. K. S t a n z e l, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien-Stuttgart, 1955).

normi ustreznega sveta; drugi je idejni, ker to zasebnost meri s pojmi neke filozofske, politične, socialne, verske ali moralne ideje; tretji je tip stvarnega romana, ki zasebni svet predstavlja v obliki opisa njegovih zvez s t. i. stvarnostjo, ki je ne gleda več naivno pa tudi ne z vidika neke ideje; in zadnji je problemski tip romana, v katerem postaja zasebni svet junaka s svojimi razmerji do resničnosti, stvarnosti in s tem tudi zgodovinske javnosti odprt problem, večidel nerešljiv, pogosto tragičen, lahko tudi komičen ali grotesken, zmeraj pa tak, da presega takó stvarnost kot ideologije, ki naj bi problematičnost romanesknega sveta zvedle na svoje apriorne obrazce in jo s tem ukinile. Zdi se, da bi takó razvejana tipologija romana lahko zajela vase precejšen del slovenskega romanopisja 19. in 20. stoletja.²² Vanjo je mogoče vložiti tudi tipe, ki jih je v svoji tipologiji predložil Lukács — to so štirje tipi romana glede na junakovo razmerje do stvarnosti oziroma do epskega sveta, v katerem je bilo to razmerje bistveno drugačno. Lukács s tega stališča pozna roman abstraktnega idealizma, deziluzijski roman, roman sinteze in kompromisa, nazadnje pa še roman, ki teži k epopeji, se pravi roman-epopejo.²³ Ker gre v vsakem teh tipov za drugačno podobo istega problema, je očitno, da sodijo v območje problemskega romana, kar seveda pomeni, da je Lukácsева tipologija preozka prav zato, ker je celoto evropskega romanopisja skrčila na en sam tipološki model, izločila pa vse druge tipe romana, zlasti seveda naivnega, pa tudi idejnega in stvarnega. Z razširitvijo na te tipe postane njegova tipologija, resda v razširjenem smislu, uporabna tudi za raziskavo slovenskega romana, saj omogoča razločevati v njem posamezne splošne modele, njihovo menjavo skozi različna obdobja in smeri, pa tudi prevlado tistega tipa, ki je morda za slovensko literaturo v celoti ali vsaj v posameznih fazah najbolj značilen.

Iz te perspektive ni presenetljivo, da se razvoj slovenskega romanopisja začne s tistim, kar se tipološko lahko imenuje naivni roman, se pravi pripoved o zasebnosti, katere pot skozi življenje poteka po logiki, ki si jo lahko zamišlja zelo preprosta, zaupljiva, naivna zavest. Prototip takšne pripovedi je bila Ciglerjeva *Sreča v nesreči*, tako da že v tej povesti kot predobliki slovenskega romanopisja lahko odkrijemo temeljni začet naivnega romana. Ta se nato v pravi romaneskni formi razmahne v Jurčičevem *Desetem bratu*, se pravi v osrednji zgodbi o Lovretu Kvasu in Manici, kajti besedilo vsebuje še drugačno, drugačnemu tipu pripadajočo plast. V središču prvega slovenskega romana je nedvomno zasebnost, ki stopa v svet sicer s preprekami in nevarnostmi, vendar ji je prijazen tako zelo, kot se lahko kaže samo naivni zavesti. Z razvojem slovenskega romana proti koncu stoletja je bil naivni roman potisnjen na stranski tir, vendar je ohranil veljavo zlasti v območju popularnega, večerniškega, tudi dominsvetovskega romana, med drugim v zgodovinskih romanih tega tipa, kot jih najbolj pooseblja Finžgarjeva naseljitvena »epopeja« *Pod svobodnim soncem*. Toda že pri Jurčiču je mogoče slediti, kako opušča shemo naivnega romana in prehaja v območje zahtevnejših modelov. *Cvet in sad* je še zastavljen v maniri naivnega tipa, v *Doktorju Zobru* in *Rokovnjačih* pa je že docela prevladala drugačna romaneskna perspektiva. Nekoliko drugače je ta razvoj potekal v Kersnikovem romanopisju. Roman *Na Žerinjah* je v svoji temeljni zasnovi naivno delo, prav tako večidel tudi *Ciklamen*. Toda že v *Agitatorju* Kersnik opusti naivno shemo romana in jo nadomesti z drugačno, ki ostane za Kersnikovo

²²Opisana tipologija je natančneje razložena v razpravi J. K o s a Cankar in problem slovenskega romana (I. Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*, Ljubljana, 1976).

²³L u k á c s je svojo tipologijo razložil v drugem delu knjige *Die Theorie des Romans*, pod naslovom *Versuch einer Typologie der Romanform*.

romaneskno pripoved značilna skoraj do konca. Ne samo *Agitator*, tudi *Rošlin in Vrjanko* in *Jara gospoda* kažeta obrise modela, ki bi ga smeli imeti za posebno varianto stvarnega romana. Razmerje med zasebnostjo in svetom ni več razumljeno naivno in tudi ne iz neke nadempirične ideje, ampak po meri njunega stvarnega položaja. To pomeni, da je tip stvarnega romana že v koncu 19. stoletja postal odločilen za precejšen del slovenskega romanopisja, zlasti za tistega, ki je v tem času težil v realizem in se od tod premaknil v bolj ali manj dosleden naturalizem. Zato pripada območju stvarnega romana ne le Govekarjev *V krvi*, ampak tudi Kraigherjev *Kontrolor Škrobar*, medtem ko *Njeno življenje* Z. Kvedrove spada gotovo v drugačno romaneskno tipičnost. Model stvarnega romana se znova uveljavi s socialnim realizmom tridesetih let in od tod seže v povojno romanopisje. Vanj spadajo morda poglobljena Kranjčeva predvojna dela, pa tudi Ingoličeva pred vojno in po vojni. Vendar je že za nekatera Kranjčeva besedila vprašljivo, ali so res predvsem in samo »podoba« zasebnosti v njeni nevtralni postavitvi med silnice stvarnega sveta ali pa nemara mejijo na kak drug tip romana. Še bolj velja to za romane Prežihovega Voranca, za *Doberdob*, *Požganico* in *Jamnico*, zlasti če jih merimo z modeli Lukácsseve tipologije.

Od tod sledi, da spada tip stvarnega romana sicer med vidne modele slovenskega romanopisja, vendar ne zmeraj med zares osrednje. Zato v njem ni mogoče videti romaneskni vzorec, ki bi utegnil biti za slovensko literaturo ali vsaj za njeno tradicionalno razvojno usmeritev res specifičen. Tega najbrž tudi ni mogoče pričakovati v zvezi s tipom idejnega romana, ki mu na Slovenskem pripada komajda nekaj vidnejših naslovov. Ti vsak zase sestavljajo sicer pomemben primer romaneskne proze, a v celoti ne sestavljajo območja z zares sklenjeno kontinuiteto in večjim obsegom. Na prvi pogled bi nemara k temu tipu lahko prišeli že Ciglerjevo povest o Svetinovi družini, saj ji je vodilo dogajanja krščanska ideja o kreposti in plačilu zanjo, vendar se ob podrobnejšem pregledu izkaže, da v besedilu ni odločilna ta ideja sama na sebi, ampak veliko bolj naivna vera v splet življenjskih naključij, po katerih se usoda pobožnega in krepostnega posameznika obrne v svoj srečni konec. Na prvi pogled se tudi Stritarjev *Zorin* utegne zazdeti primer idejnega romana, kot da je njegovo jedro iskati v ideji svetožalja, ki jo besedilo nazorno predstavlja; in v tem smislu je *Zorin* res prvi slovenski roman ideje. Vendar je z druge strani prav tako res, da junakova usoda presega to idejo s tistim, kar je za ta roman bolj bistveno in zaradi česar mu je treba najti še kako drugo, bolj temeljno tipološko opredelitev. Prvi slovenski idejni roman je zato šele Mencigerjev *Abaddon*, od poznejših pa jih je le malo zares reprezentativnih, med njimi je najpomembnejši pač Bartolov *Alamut*, ki s svojim ustrojem zgledno uresničuje romaneskno dogajanje, ki ni niti naivno niti zares stvarno, temveč usmerjeno po ideji, spočeti v subjektiviteti glavnega junaka, tako da je vse dogajanje samo njena realizacija v stvarnem svetu. Glede na maloštevilnost idejnih romanov v starejši ali sodobnejši slovenski literaturi pa je mogoče sklepati, da tudi ta tip romana na Slovenskem ni zares odločujoč ali celo reprezentativen.

Takšno reprezentativnost je mogoče najti edinole v območju romanov, ki na splošno spadajo v okvir problemskega romana, in sicer v eno od različic, ki jih je opisal Lukács v svoji štiridelni tipologiji. Na prvi pogled je očitno, da na Slovenskem od teh različic ni polneje zaživel niti roman abstraktnega idealizma, ki ga Lukács razume po prvotnem zgledu Cervantesovega *Don Kihota*, niti roman sinteze in kompromisa, kot ga je eksemplificiral na primeru Goethejevega romana *Učna leta Wilhelma Meistra*. S tem ni rečeno, da ne bi elementov enega ali drugega zmogli najti v posameznih besedilih, med katerimi bi bil

najpomembnejši nedvomno *Martin Kačur*, vendar se v njih temeljna tematika večidel preveša v drugačno tipologijo. Edini pravi primer abstraktnoidealističnega tipa je v slovenski pripovedni prozi Cankarjeva pripoved *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki pa je seveda ni mogoče imeti za roman, ampak kvečjemu za povest, bližjo noveli kot romanu.

Martin Kačur se z začetkom resda postavlja v tradicijo romaneskne proze, katere začetek je Cervantesov *Don Kihot* in jo je po Lukácsu mogoče razlagati kot pripoved o junaku, ki z idejo v svoji »lepi duši« gre v svet, jo v njem poskuša uresničiti, pa doživi zlom in svoj boj konča s propadom, največkrat s smrtjo. V Cankarjevi zgodbi o Kačurju je tak samo začetek, pretežni del romana je sporočilo o junakovi pasivni rezistenci, o vztrajanju njegove »lepe duše« v krutem svetu brez smisla, dokler do kraja razočaran in obupan ne pade v smrt. V romanu torej prevladuje tip problemskega romana, ki ga je Lukács v svoji tipologiji poimenoval roman deziluzijske romantike ali na kratko deziluzijski roman. Za njegove evropske primere je naštel Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja*, *Oblomova* Gončarova, romane Turgenjeva in kot vrh Flaubertovo *Vzgojo srca*. V teh delih, ki so seveda zelo različna, naj bi povsod šlo za junaka z »lepo dušo«, ki vztraja ob stvarnosti, zaprt v svojo idealno notranjost, ideale, želje, predstave in spomine, ne da bi jih mogel ali hotel udejaniti navzven, neredko z žalostnim koncem, zmeraj pa z odpovedjo in slovesom od življenja. V jedru Cankarjevega *Martina Kačurja* se po njegovih abstraktnoidealističnih nastavkih razvije prav ta model deziluzijskega romana. Poleg splošno veljavnih značilnosti pa je na njem opaziti še posebnost, ki je pri Lukácsu naštetih romani ne poznajo ali vsaj ne v tako izraziti postavitvi. Kačur je ne le junak z »lepo dušo«, ampak je predvsem žrtev. Njegova tragičnost je ta, da je s svojo zasebnostjo, v kateri živi idealna notranjost »lepe duše«, postavljen v zgodovinski javni svet, v katerem mora postati žrtev razmer, stvarnosti, svojih najbližjih in nazadnje celo samega sebe. Gre torej za tip romaneskne proze, ki bi ga lahko imenovali deziluzijski roman žrtve.

Zdi se, da je prav ta tip romana v slovenskem literarnem razvoju 19. in 20. stoletja ne le zelo pogost, ampak tudi za romaneskno prozo tega časa reprezentativen, morda za ustroj slovenskega romana sploh specifičen. Njegove začetke je mogoče prepoznati že v Prešernovem *Krstu*, kar se zdi upravičeno zlasti v primeru, če ta del Prešernove »povesti v verzih« razumemo kot torzo romantičnega romana. Ljubzenska zgodba Črtomira in Bogomile je zgodba o deziluziji, v kateri se Črtomir iz nekdanjega epskega junaka spremeni v pasivnega nosilca življenjskega razočaranja, obupa in odpovedi, pri tem pa do konca ohranja vrednote »lepe duše«. Gre za deziluzijsko romaneskno pripoved, ki nosi na sebi že tudi bistvene poteze romana žrtve — Črtomir se ob koncu svoje življenjske zgodbe razločno razume kot žrtev zgodovine, javnosti, ki ji mora žrtvovati svojo zasebnost, kot žrtev svoje osebne usode in celo kot žrtev religije. S tem je nedvomno že nosilec tipičnega deziluzijskega in hkrati žrtvenega položaja, ki se je v poznejšem razvoju slovenskega romana izoblikoval v poseben tip deziluzijskega romana.

V Jurčičevem *Desetem bratu* sicer ta tip romana kot da ni navzoč, saj se z zgodbo Kvasa in Manice v njegovem središču uveljavlja naivni tip romana. Kljub temu je vredna premisleka domneva, da je vzporedna zgodba Martinka Spaka utemeljena v drugačni romaneskni perspektivi. Ta zgodba ne postavlja sveta več v naivno zavest, ampak kot problem in torej spada v območje problemskega romana, tu pa ji kot najustreznejšo možnost lahko odmerimo mesto znotraj deziluzijskega romana žrtve. Martinek Spak ni pravi aktivni junak po don Kihotovem zgledu, ki bi se uresničeval v javnem svetu, ampak je razočarani

maščevalec, ki ostaja v svojem maščevanju trpen nosilec »lepe duše« in tak tudi umre. Ker je vseskozi žrtev družinske preteklosti, zločinskega očeta pa tudi svoje vase zaprte narave, se približuje tipu deziluzijske romanesknosti, katere temelj je žrtvena usojenost, žrtvovanost posameznikovega zasebnega sveta krutim silam stvarnosti, usode, zgodovine ali kar lastne osebne telesno-duhovne narave, kot se je ta problematika izoblikovala že s Prešernovim Črtomirom.

Kar je Jurčič v *Desetem bratu* obdelal samo kot stransko zgodbo romana, je v popolnejši obliki položil v romane, napisane v sedemdesetih letih, predvsem v *Doktorja Zobra* in *Rokovnjače*, kjer je poglavitna tema deziluzija žrtve, motivirane sicer z običajnimi motivi romantično pitoresknega zgodbarstva, postavljene pa v svet deziluzijskega romana, kot ga je vključil v svojo tipologijo Lukács, a mu v slovenskem romanu pripadejo posebne, morda prav zanj reprezentativne poteze. Vendar za pravega spočetnika tega tipa romana na Slovenskem ni mogoče šteti Jurčiča, ampak bi to mesto morali priznati Stritarju z njegovim *Zorinom*, ki je takoj po izidu *Desetega brata* prvič v celoti realiziral ustroj deziluzijskega romana — Zorin je primer junaka, ki je žrtev življenjskega sveta v vlogi »lepe duše«, saj od vsega začetka doživlja stanje deziluzije kot svoje naravno stanje, obenem pa se zmeraj bolj zaveda, da je za takšno stanje določen kot usodna žrtev. Dejstvo, da je Zorinova zasnova utemeljena v ideji svetožalja, ga na zunaj približuje idejnemu romanu, vendar pa je njegov dejanski ustroj zavezan tipu deziluzijskega romana.

Ta tip prevladuje tudi v Tavčarjevem romanopisju od *Janeza Slavija* naprej, čeprav ne v zelo čisti obliki. *Visoška kronika* predstavlja enega od vrhov slovenskega deziluzijskega romana, saj je Izidor Kalan tipičen junak-žrtev, pasivno izročen silam preteklosti, zgodovine, očetovega greha in kazni, tudi lastne šibkosti, pri tem pa ohranja nedotaknjenost od sveta in svoj končni poraz sprejme s pristno ponižnostjo spravne žrtve, kar morda kaže na to, da je slovenska različica deziluzijskega romana v splošno evropsko varianto, kot jo je opisal Lukács, uvedla specifično, izvirajočo iz krščanskega pojma trpljenja, žrtve in odpovedi.

Ta specifičnost je toliko bolj opazna v problematiki Cankarjevih romanov, ki so najbolj klasičen model slovenskega deziluzijskega romana. Od *Tujcev* in *Na klancu* prek *Hiše Marije Pomočnice* do *Novega življenja* ter *Milana* in *Milene* je v središču njihovega zasebnega sveta položaj junaka-žrtve, čigar življenjski obzor je do kraja izpolnjen z deziluzijo »lepe duše«, kot jo je opisal Lukács, pasivno vztrajajoče v svoji življenjski nesreči, sredi grdot stvarnega sveta, vendar s to posebnostjo, da je Cankarjev junak s svojo deziluzijo zmeraj žrtev stvarnosti, družbe, pa tudi biologije ali celo življenja samega po sebi, v čemer prepoznamo perspektivo, kot jo je nakazal že Prešeren v *Krstu* in je večidel deziluzijskih romanov, ki jih navaja Lukács, v takšni podobi ne pozna. Prav s Cankarjevimi romani se je izkazalo, da je tip problemskega romana na Slovenskem zaradi posebnih duhovnozgodovinskih, sociokulturnih in družbenohistoričnih razlogov zaživel predvsem kot deziluzijski roman žrtve, kar pomeni, da se zasebni svet romana v teh besedilih postavlja do sveta zgodovinske javnosti kot »lepa duša«, žrtvovana načemu, kar ji je tuje, presežno in sovražno, zato ji preostane samo vztrajanje v stanju »lepe duše«, ki je žrtev tega sveta.

Tipologija Cankarjevih romanov, ki so najvišji vrh slovenskega romana v obdobju moderne, opozarja na to, da se je v tem času deziluzijski roman že konstituiral kot najbolj reprezentativen vzorec slovenskega romana. Drugi romani iz časa moderne nadaljujejo še druge modele romaneskne proze, od Finžgarja do Kraigherja sledijo naivnemu ali pa

stvarnemu romanu, vendar njihova tipičnost še zdaleč nima enakega pomena. Deziluzijski roman moderne se pojavlja seveda tudi v manj pomembnih besedilih, na primer v *Njenem življenju* Z. Kvedrove, njegov temeljni zaris pa bi utegnili odkriti tudi v edinem romanu Izidorja Cankarja *S poti*, kjer se pod formo popotnega romana skriva problem junaka, ki je poseben primer deziluzije v svetu in morda tudi poseben primer njegove žrtve. Komaj dve leti po njegovem izidu, leta 1915, je začel izhajati prvi Pregljev roman, pozneje preimenovan v *Tolmince*, s čimer napoči skoraj desetletno obdobje vodilnega položaja tega pisatelja v razvoju slovenskega romana, hkrati pa že obdobje začetkov tistega, kar se v nezanesljivi terminologiji literarne zgodovine imenuje slovenski ekspresionistični roman. Ne glede na vprašanje, ali je ta oznaka pravilna in ali smemo Pregljeva dela šteti v ekspresionizmu, je v njegovih romanih od *Tolmincev* naprej prevladujoči tip pripovedi tak, da je v njem mogoče prepoznati posebno različico romana deziluzije in žrtve. Posebnost Pregljevih romanov je ta, da ustvarjajo katoliško varianto tega tipa. Razmerje med romaneskno zasebnostjo in svetom javnega v Pregljevem primeru situirajo ne samo zgodovinski dogodki, ampak tudi nadnaravni, božji svet s svojimi bitnostmi, normami in prepovedmi. V tako zgrajenem svetu je človek predvsem pasivna, trpeča kreatura; je duša, ujeta v telo, žrtev izvirne in lastne grešnosti ali vsaj nagnjenja h grehu, v skrajnem primeru tudi nedolžna žrtev; ta je s svojim trpljenjem prispodoba tistega, ki je s trpljenjem in smrtjo odrešil svet. Tako Pregelj na novi ravni nadaljuje tradicijo slovenskega deziluzijskega romana in s svojo krščansko naravnostjo stopnjuje žrtevno koncepcijo romanesknega junaka. V *Tolmincih* je za ta namen uporabil podobo kolektivnega subjekta, množico tolminskih tlačanov, ki s svojo skupinsko usodo ponazarjajo usodo človeške žrtve; v nadaljnjih romanih, kot sta predvsem *Plebanus Joannes* in *Bogovec Jernej*, je to usodo prenesel na človeka, ki je posamezen subjekt in kot tak nosilec deziluzije v svetu, kjer mu je usojeno žrtevno trpljenje.

S socialnim realizmom tridesetih let se razvojna črta slovenskega deziluzijskega romana na videz pretrga, saj so socialnorealistični pripovedniki poskušali uveljaviti v slovenskem romanopisju predvsem model stvarnega romana. Vendar tudi ta realizacija ni bila povsem čista, saj zlasti v Kranjčevih romanih obstajajo mnoge sestavine deziluzijskega romana, v njegovih junakih pa številne poteze junaka-žrtve. Zato je s stališča tipologije zanimivejši drugi tip, ki je prav tako ustrezal načelom socialnega realizma, zlasti njegovim ideološkim podlagam v marksizmu in socializmu. Gre za tip romana-epopeje ali epopejskega romana, kot ga je poskušal uresničiti Prežihov Voranc v romanih *Doberdob*, *Požganica* in *Jamnica*. Izraz roman-epopeja je uporabil Lukács za zadnji tip romaneskne proze v okviru štiričlene tipologije, in sicer za tisti tip, v katerem se roman poskuša dvigniti nad problematičnost romanesknega sveta oziroma junaka, da bi znova dosegel enotnost, totalnost, organskost epskega sveta in epopeje kot klasične literarne zvrsti. To stremljenje naj bi bilo po Lukácsu značilno zlasti za Tolstojeve romane, za *Vojno in mir* pa tudi *Ano Karenino*, čeprav ne docela uspešno, ker naj bi Tolstoj poskušal »totalnost« epskega sveta uresničiti z vrnitvijo junakov v »naravo«, kar pa je za obnovo pravega epskega sveta nezadostno, saj je Tolstoj ne dosega na družbenozgodovinski, ampak na abstraktni »naravni« ravni. Lukácsjev pojem romana-epopeje se dá prenesti na problematiko Prežihovih romanov, vendar z nekoliko spremenjenim pomenom, saj je vračanje romana k epu potrebno razumeti brez abstraktnih pojmov »totalnosti« pa tudi »narave«; bistvo epopejskega romana je v tem, da hoče poleg zasebnosti, ki je bistvena doména romana, zajeti tudi zgodovinskost javnega sveta, da bi zasebnost prešla v javno, pa tudi narobe. To pot je preskusil Tolstoj v *Vojni in*

miru, ne da bi dosegel cilj, saj je središčni del njegove romaneskne epopeje slej ko prej zasebnost, zgodovina pa okvir zanj. Toda podobna namera je oživila tudi v romanesknem programu socialističnega realizma od Šolohovega *Tihega Dona* naprej; v to prizadevanje se v slovenskem socialnem realizmu včlenjuje tudi Prežihov Voranc s svojo romaneskno trilogijo, ki hoče biti epopejska vrsta romana. Na to kaže kolektivnost njihovega subjekta, ki naj bo nosilec odločilnega zgodovinskega dogajanja na fronti in v zaledju prve svetovne vojne, zloma Avstro-Ogrske in boja za severno mejo, socialnopolitičnega konflikta v kraljevini Jugoslaviji. S konstituiranjem kolektivnega subjekta v vlogi, ki so jo v klasični epiki imeli individualni junaki, bi se zasebnost romanesknega junaka združila z javnostjo zgodovinskega sveta in z njo stvorila nerazločljivo celoto. Vendar pa se zdi, da Prežihov Voranc tega cilja ni dosegel, podobno kot je za Tolstoja ugotovil že Lukács. Večina Prežihovih junakov je bolj trpnih kot zares dejavnih, obenem pa niso zares odločilni nosilci relevantnih zgodovinskih dogajanj. V središču ostaja še zmeraj zasebnost, resda razdrobljena na številne zasebnosti znotraj kolektivnega subjekta vojaških, vaških in drugih skupnosti. Od tod cikličnost Prežihovih romanov, v kateri je mogoče prepoznati tako težnjo k romanu-epopeji kot nemožnost, da bi ga kot celota zares dosegli. S stališča tipologije slovenskega romana je zanimivejše dejstvo, da so znotraj zasebnih zgodb, ki sestavljajo ciklični ustroj Prežihovih romanov, pa tudi v celoti, ki iz njih nastaja, kažejo poteze deziluzijskega romana žrtve, saj je razmerje teh junakov do zgodovinskega sveta praviloma postavljeno kot trpljenje, razočaranje, preskušnja in smrt, se pravi kot deziluzija in žrtev. V koncu teh romanov jim je dodana perspektiva prihodnje osmislitve tega trpljenja, toda ta perspektiva, utemeljena v marksistično-socialistični ideologiji, stoji že zunaj samih romanov.

Težnja k epu-romanu se je s socialnim realizmom vred prenesla v razmah slovenskega romanopisja po letu 1945 in s tem v območje sodobnega slovenskega romana. Njeno sled odkrivamo v romanih o NOB, pri M. Kranjcu, v Zupančičevi *Sedmini*, Svetinovi *Ukani* in še marsikje, rezultat te težnje je pa podoben kot pri Prežihovih romanih — ustroj epopejskega romana ostaja na ravni zasebnih usod, ki jih od zunaj združuje skupni družbenozgodovinski okvir z bolj ali manj ideološko perspektivo, ne da bi se ta zasebnost zmogla preseči v javnost zgodovinskega sveta, kakršnega je poznal ep. Vendar v celotni produkciji povojnega romanopisja tudi tako zastavljeni poskusi romana-epopeje predstavljajo razmeroma majhen delež, za literarni, estetski in v pravem pomenu umetniški razmah slovenskega romana niso relevantni. Z obratom stran od socialnega realizma je v romaneskni prozi usahnila tudi težnja k »velikemu tekstu« epopejskega romana, njegov ustroj se je vrnil k avtentični podobi romana, ki je sporočilo o posameznikovem zasebnem svetu kot pravem nosilcu smisla ali nesmisla življenjskega sveta, v katerem mu je živeti. Ta premik je opazen v razvoju slovenskega romana od konca petdesetih let naprej, ko je stopil iz območja socialnega realizma in se obrnil k novim literarnim smerem, k eksistencializmu in modernizmu, vse do prvih poskusov postmodernističnega romana sredi osemdesetih let.

Bežen pregled najpomembnejših besedil novega romanopisja pokaže, da je osrednji tip te romaneskne proze ne le ostal, ampak se v svojem pomenu celo stopnjeval kot tip deziluzijskega romana žrtve. V teh delih je v središču vsega posameznikov zasebni svet, njegovo razmerje do naravnega, zgodovinskega in socialno-moralnega sveta je razmerje deziluzije, in čeprav bistvo tega posameznika ni zmeraj »lepa duša« v pravem pomenu besede, pa vendarle ne more biti dvoma, da je v junakovem sporu s stvarnostjo javnega sveta

pravica na njegovi strani; zato je njegov delež v življenju praviloma deziluzija, trpljenje, nemoč, včasih vztrajanje v lastni integriteti, pogosto zlom v merjenju s silami premočnega stvarnega sveta, toda v vsakem primeru tako, da je junak žrtev in je torej njegovo poglavitno stanje deziluzija žrtvovanega človeka. Da novi junak povojnega slovenskega romana ne more biti več »lepa duša« v Lukáčevem smislu, se dá razlagati s tem, da stoji že večidel znotraj metafizičnega nihilizma, ta pa spodjeda tudi njegovo duhovno in moralno trdnost. Da se kljub temu upravičeno ima za žrtev »odčaranega sveta«, pa si je mogoče razložiti z dejstvom, da za temi romani stoji velika skušnja s komunistično revolucijo, s sistemom in z javnostjo, ki sta izšla iz nje; njihova žrtev je zasebni svet romaneskni junakov, bodisi neposredno ali pa posredno, ne da bi bila ta skušnja v samih romanih tematizirana.

S tem ustrojem se povojni deziluzijski roman izoblikuje že proti koncu petdesetih let, ko skoraj sočasno izidejo tako različna, pa vendar tudi sorodna dela, kot so romani *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta, Rebulov *Senčni ples* in Zorka Simčiča *Človek na obeh straneh stene*. V šestdesetih letih jim sledijo dela avtorjev, ki postanejo reprezentativni predstavniki slovenskega romana vse do začetkov osemdesetih let — Vladimir Kavčič, Pavle Zidar, Marjan Rožanc, Vitomil Zupan in Rudi Šeligo; v naslednjem desetletju se jim pridruži Drago Jančar. Njihova dela so motivno, tematsko in formalno zelo mnogovrstna, vendar ravno v najpomembnejših odkrijemo strukturo deziluzijskega romana v tisti različici, ki se zdi za slovenski roman od vsega začetka najbolj reprezentativna, se pravi ustroj romana, v katerem je temeljna junakova izkušnja deziluzija, njegov položaj sredi sveta pa položaj nemočne žrtve. Takšni so junaki vseh glavnih Kavčičevih romanov med njimi tudi v *Zapisniku*; v Rožančevi *Ljubezni* in v večini drugih del tega pisatelja; pri Zupanu, kjer so romaneskne osebe praviloma radoživejše, a je njihova temeljna življenjska izkušnja vendarle deziluzija, kot jo kaže zlasti roman *Menuet za kitaro*, dokler ne preidejo v položaj žrtve, tako zlasti v *Levitano*; v Zidarjevih romanih, začenši s *Svetim Pavlom* in nato zapovrstjo v vseh ostalih. V Šeligovem kratkem romanu, kot je sam imenoval *Triptih Agate Schwarzkobler*, je kljub reistični preobleki nedvomno v središču žrtvena junakinja in s tem deziluzija v Lukáčevem smislu; v Jančarjevem romanu *Severni sij* se je model takšnega junaka utelesil v skoraj paradigmatičnem pomenu, morda pa že kar z ostrino in skrajnostjo položaja, ki ju slovenska romaneskna tradicija še ni dosegla. Vendar bi najvišji vzpon sodobnega deziluzijskega romana morali videti v osrednjih romanih Lojzeta Kovačiča, kot so *Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov* in zlasti *Prišleki*. Ti romani so večidel avtobiografski, kar pa ne spreminja dejstva, da je njihov temeljni ustroj določen z romanesknim junakom, ki gre skozi življenje odprtih oči za vsakršne podrobnosti zasebnega in javnega sveta, vendar vseskozi tako, da jih zre skozi deziluzijo žrtve stvarnega sveta, njegovih absurdnih nujnosti, nerazumljivih naključij, zgodovine, sistemov in ideologij, pa tudi že kar življenja samega z njegovo biologijo, minevanjem in smrtjo.

Večina teh romanov je po svoji literarnosmerni opredeljenosti zaznamovana z eksencializmom ali modernizmom, kar pa je samó argument več, da se v razvoju slovenskega romana ne glede na menjavo smeri, form in slogov ohranja temeljna konstelacija, določena z dejstvom, da je tipološka podoba tega romana večstranska, da pa vendarle v nji prevladuje specifičen tip romana deziluzije in žrtve. V njem se je utelesil položaj slovenskega življenjskega sveta doslejšnjih historičnih obdobj; ta je bil tak, da se je smisel zasebnosti, kakršno je modeliral slovenski roman, prikazoval kot stanje razočaranja nad svetom, v katerem je posameznik s svojo zasebnostjo bolj trpen kot aktiven, bolj žrtev kot obvladovalec sveta

in samega sebe. Z drugačno historično izkušnjo bi se ta konstelacija seveda spremenila, z njo pa tudi razvojna pot in tipologija slovenskega romanopisja.

ZUSAMMENFASSUNG

Jede Erörterung des Epos und des Romans in Slovenien muß von einer kritischen Durchleuchtung beider Begriffe ausgehen, insofern widmet sich der Verfasser zu Beginn den traditionellen und neueren Theorien sowie nimmt deren Differenzierung von Epos und Roman unter die Lupe. Innerhalb der Bandbreite von Bachtins allzu weiter und Lukacs' allzu enger Romandefinition entscheidet er sich für ein Verständnis, das auf Huet, Blankenburg, Schelling und Hegel zurückgreift und unter den zeitgenössischeren Theoretikern von W. Kayser wiederaufgenommen wird. Die vorliegende Untersuchung präzisiert das Begriffsverständnis insofern, als das Epos über die Öffentlichkeit einer mythischen oder historischen Welt erzählt, während der Roman auf der Privatsphäre beharrt, der das öffentliche Geschehen höchstens als Rahmen dient. Die Übertragung dieser Formel auf die slovenische literarische Entwicklung deckt auf, es habe bis zum 19. Jahrhundert keine soziokulturellen Bedingungen für die Entfaltung des Epos gegeben, d. h. es fehlte die öffentliche Sphäre der slovenischen Gesellschaft. Diese bildete sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts aus, als in Europa das Epos als literarische Gattung bereits untergegangen war. Damit stand auch Slovenien dem Roman als einer Erzählung vom Privaten in der neuentstandenen slovenischen Gesellschaft offen. Eine Scheidelinie läßt sich bereits zur Zeit der Romantik ausmachen, als M. Čop den Gedanken äußert, die Zeit des Epos sei vorbei, und zugleich die ersten slovenischen Ansichten zum Roman verfaßt. Prešerens *Krst pri Savici* stellt einen Übergang vom Epos zum Roman dar, wobei die *Einleitung* eine Erzählung über die öffentliche Geschichtswelt darstellt, während *Die Taufe* ein Romantorso ist, da sie in die private Welt übergeht. Im selben Jahr (1836) erscheint Ciglers Werk *Sreča v nesreči*, das mit seinem Vorrücken des Privaten vor einen historischen Hintergrund eine Vorform des slovenischen Romans darstellt. Dieser entfaltet sich letztendlich mit Jurčičs *Deseti brat* in einer Zeit, als die letzten bescheidenen Versuche zur Schaffung einer slovenischen Epik versickern. Vom *Deseti brat* an beginnt eine mehr oder minder ununterbrochene slovenische Romanproduktion und damit auch eine Differenzierung auf verschiedene Romantypen. Deswegen erforscht die Studie in ihrem zweiten Teil die typologische Problematik des Romans in Slovenien. Als Ausgangspunkt dient die allgemeine Aufteilung auf vier Grundtypen des Romans (der naive Roman, der Ideen-, Sach- und der Problemroman), worin ebenso Lukacs' Vier-Typen-Typologie als Unterformen des Problemromans Eingang findet (der abstrakt-idealistische, der desillusionistische, der kompromißhaft-synthetische und der Epopöenroman). Die Materialanalyse fördert zutage, daß der naive Roman für den Beginn des slovenischen Romanschaffens (*Sreča v nesreči*, *Deseti brat*) typisch ist, der Sachroman sich in Kersniks Werken ausgestaltet, später bei den Naturalisten um 1900 und den Sozialrealisten nach 1930 fortsetzt, während sich der Ideenroman nur in vereinzelten Fällen durchsetzt (Mencingers *Abaddon*, Bartols *Alamut*); der häufigste und auch repräsentativste Romantypus ist seit Sritars *Zorin* der Problemroman in der Unterform des Desillusionsromans, wobei in den meisten slovenischen Texten dieses Typs im Mittelpunkt des Geschehens ein Held als Opfer der Gesellschaft, der Geschichte, der Biologie oder des Lebens im allgemeinen steht, was seine Spezifik ausmacht. Dieser Romantypus dominiert in der Zeit der Moderne, bei Cankar, sowie im Expressionismus bei Pregelj. Im Sozialrealismus gibt es Ansätze zum Typus eines Epopöenromans bei Prežihov Voranc, indes enthält auch dieser viele Komponenten des Desillusionsromans mit dem Helden als Opfer. Nach 1950 setzt sich dieser Typus erneut durch, denn es gehören dazu die repräsentativsten Texte seit dem Ende der fünfziger bis zur Mitte der achtziger Jahre von Autoren wie etwa D. Smole, A. Rebula, Z. Simčič, P. Zidar, M. Rožanec, V. Zupan, V. Kavčič, L. Kovačič, R. Šeligo, D. Jančar u. a. m.

SLOVENSKI ROMAN DANES

Slovenski roman je danes brez enotne poetike; njegova skupna značilnost je prvoosebni pripovedovalec. Pojavlja se v avtobiografsko-rodovnem (Nada Gaborovič, Franček Rudolf, Pavle Zidar), ljubezenskem (Berta Bojetu, Jani Virk, Marjeta Novak-Kajzer), družbenokritičnem in umetniškem romanu (Marjan Rožanc, Vladimir Kovačič).

The Slovene novel today has no uniform poetics; its common feature is a first personal narrator appearing in autobiographical and genealogical novels (Nada Gaborovič, Franček Rudolf, Pavle Zidar), in romantic novels and love stories (Berta Bojetu, Jani Virk, Marjeta Novak-Kajzer) and in novels critical of society or describing an artist's life (Marjan Rožanc, Vladimir Kovačič).

Novejša slovenska poetiška misel o romanu pravi, da ni romanesknega modela, ki bi veljal za vsakega pripovednika. Vitomil Zupan na primer ne veruje »v model romana«, ¹ Andrej Hieng pa trdi, da si ni moč ustvariti niti osebnega romanesknega modela. ² Tudi Lojze Kovačič ve, da se vsebina in oblika pogojujeta, zaradi česar si romanopisec ustvarja »svoje vzorce«, vsakič drugega, spreminja ga od besedila do besedila. ³ Izkušnje torej pravijo, da je romanopisec pri vsakem novem besedilu spet na poetičkem začetku, da mora slediti novi in drugačni »obsedenosti«, ki se more izraziti samo v svoji obliki. Vsakič je tako, in naj se še tako zdi, da umetnik vse življenje pripoveduje en sam roman.

Kakor pa ni bilo, ga ni in ne bo skupnega, obveznega modela romana, se v današnji slovenski široki prozi močno uveljavlja prvoosebni pripovedovalec ali pripovedovalec v prvi osebi ali prvoosebnik. V romanih te razprave je mestoma srečati tudi refleksijo o prvoosebni pripovedni drži. O tej drži ne odločajo teme, te so v glavnem tradicionalne, kajpada z novimi, danes živimi otenki. Skupni imenovalec razprave je torej enak pripovedovalec, so različnice prvoosebника v epskem dogajanju. Dogajanja so vsebinsko različna, razvrščajo pa se v nekaj razvidnejših krogov. V tem prevladuje avtobiografsko rodovni pogled, v drugem ljubezen ali kakšna travma, spet druge družbena kritika in soočenja umetnika in ideologije.

Ljubezenski roman. *Filio* (1990), roman Berte Bojetu, pripoveduje o ženski erotični sli in nasilnem »gospodarju« moškem, kateremu je ženska podrejeno spolno orodje. Zgodba se dogaja na »otoku«, na katerem sta spola strogo ločena v dva kroga in na katerem se po prvi noči »vrsta (moških) pred vsako (žensko) posteljo« več ne šteje. Otok zmerom pripravljenih ženskih postelj je nekakšna zakonita javna hiša, mučilnica, »bestiarij blaznosti«, vendar tudi paradoks, da je takšna mučilnica ženski sladka, zaželena. Erotični zakonik tega otoka je nemara tudi simboličen, zveza med seksualnostjo in oblastjo moškega lahko namreč pomeni tudi ideološko nasilje nad človekom, še posebej tudi nad žensko, saj je ta v nekaterih religioznih sistemih manjvredna služabnica gospoda moškega.

¹France Pibernik, *Čas romana: Pogovori s slovenskimi pisatelji* (Ljubljana, 1983), str. 30.

²Prav tam, str. 69.

³Prav tam, str. 115.

Kolonialna prisila nad žensko pa je samo en pogled prvoosebne pripovedovalke na žensko in na moškega. Avtorica opisuje žensko namreč tudi kot voljno sužnjo, ki naravnost bolešno hrepeni po erotičnem nasilniku, po slasti, pa bodi še tako okrutno povzročena, radovoljno se vdaja barbaru, želi si njegovega biča, »argumenta palice«.

V drugem poglavju romana ali »Dnevniku Helene Bras«, kjer ženska prvič poskuša pobegniti iz bestiarija, hkrati pa noče zbežati iz njega, ravna »gospodar« posebno kruto z žensko, ki je »vzgojena za poslušnost in skromnost v odnosu do moškega«. Njena poslušnost in pokorščina sta že kar perverzni, saj ju sama sporoča z besedami: »Zrla sem vanj z vso željo po njem in brez sramu sem mu povedala, da mu hočem lizati roko kot poslušna psica.« In drugič: »Poljubljala sem bič in ga lizala . . . in obležala pri njegovih nogah . . . Tepel me je s palico po riti, dokler nisem čutila toplote krvi.« Pri tem pa se ji trgajo slastni stoki. Podobno doživlja eros njena hči, ki rodi otroka Filio in ki jo moški ubije.

V tretjem poglavju seznanja pripovedovalka tudi z otoškim vzgojnim redom. Po tem redu materi odvzamejo otroka, Uri mora na »tečaj posebne vzgoje«, s katero mu vtisnejo ločevalno načelo, da je ženska nižje bitje, moški pa nosilec »božje besede«. Uri nekaj časa vztraja pri moški večvrednosti, postane celo poveljnik trdnjave, ljubezenskega bestiarija, in načrtuje »nočne obiske pri ženskah«, nazadnje pa skupaj s Filio pobegne na kopno, tja, »kjer ljudje živijo kot ljudje«, torej nekam v bolj človeški svet. Zadnji stavek romana o ženski in moškem je optimističen, simboličen, saj sporoča, da je »še čoln« in da sta roki dovolj močni »za veslanje, da prideš od tod«.

Kako razumeti torej držo, po kateri sprejema ženska ljubezen kot teror in kot čarno slast? Ali že sam užitek — »ker mi je dobro delo, če so ležali na meni« — utemeljuje vdanost in pokorščino, ki sta že kar mazohistična? Je ženska zares erotična podivjanka, in v tem sklopu tudi sadistka, kakršne so v romanu one, ki nosečnici iztrgajo plod? Je bitje brez duha in duše, čista čutnost? Ali pa je taka njena drža v romanu le stopnjevani klic po svobodi, po odporu do »gospoda« moškega, upor proti vsakršnemu nazoru, ki žensko ponižuje ali jo obravnava kot podredno bitje, upor proti npr. Strindbergovi metafiziki, ki oznanja, da je ženska zgolj snov, ki ovira zaletе moškega duha?

Pripovedovalci si v romanu Filio menjujejo besedo, prvi del pripoveduje prvoosebnica, drugega moški o Uriju, nakar pripoveduje še Uri. Prvoosebni pripovedi kajpada nista avtobiografski oziroma sta takšni le toliko, kolikor pripovedovalca izpovedujeta žensko in moškega sploh. Njun besedni seznam je kaj skromen, njun stavek in nekatere gramatične drobnosti pa mestoma pomanjkljive. Gostobesednost ter ponavljanje miselnih motivov in prizorov pravita, da bi besedilo moglo biti krajše, ne da bi vsebinsko kaj izgubilo.

Roman *Rahela* (1989) Janija Virka pripoveduje o družinskem zakonu, ki je le »past« in prevara. Prvoosebnik začne s prizorom smrtne nesreče, z razgledom po doživljanju počasnega umiranja ob iztekanju krvi. Motiv umirajočega se vrača po romanu kot vodilni motiv, dobiva različne odtenke, vse do tja, ko junak »proti svoji volji za hip zagleda, kako se bo končalo njegovo življenje« in do zadnjega odtenka, ko prevarani prvoosebnik sam umira v prometni nesreči.

V romaneskni zgodbi prvoosebnik polagoma spoznava svojo zakonsko past, zakon brez ljubezni, v katerem je strežaj ženski, ki svobodnjari v »partyjih«, v površnih shajanjih, v katerih je zasmehovan in poniževan. Lahkoživka zavrača njegovo željo po otroku, zato lovi za erotičnimi nihaji njene prijateljice, nazadnje pa silovito zahrepeni po ženski idealu,

po lepi Vidi, po Raheli. Zagleda jo ob morju kot »privid«, poslej jo išče, dokler jo kot domišljjski lik skoraj telesno zagleda v daljavi, se v avtomobilu zmede in smrtno ponesreči. Njegova zgodba pravi, da je iskanje ženske-ideala zamansko, kar pa človek ima, je zanka, laž, prevara; da je iskanje neznosne lepote in skrivnosti tragično sizifovstvo, idealna ženska le privid, Rahela le slepilo, zgolj domišljjska popolnost, torej večna močnost ali nezemsko bitje, da je krik po idealnem bitju začetek smrti.

Ker svoje zamudi tudi lahkoživka Ema: med moževo resignacijo namreč zanosi prav z njim, se bo z rojstvom otroka človekova tragika nadaljevala. Tudi otrok bo moral iskati svojo — Rahelo.

Milan Dekleva pravi na zavihku knjige o Raheli, da je konec tega romana v njegovem začetku. Pravilna misel o tej svojski pripovedni kompoziciji pa ne velja le za okvir, za prometno nesrečo, ali pa za zakonsko življenje, ki je tudi lahko past, ampak velja tudi za poslednji filozofski akord ponesrečenčeve zavesti, o katerem pa ni jasno, kako ga more tako razločno misliti, pa čeprav zgolj citat iz knjige modrosti. Gre za tole sporočilo:

Čez nekaj sekund sem ležal na cesti: v mlaki svoje tople krvi. Čutil sem, da življenje, ki sem ga tako vzljubil, usiha. Pa se nisem bal. Ne, nisem se bal. Strah sem še preživel. Spomnil sem se besed iz knjige, ki je ležala nekje med zmečkano pločevino: »Kar je, je bilo že zdavnaj: kar bo, je že zdavnaj.«

In sem zaprl oči.

Pripoved o lastni smrti je kakor vsaka pripoved »o« resničnosti idealni ponaredek, abstrakcija neke močne resničnosti. Vsa *Rahela* je »projekcija« ali mit o tem, kako more zakon bivati in kako človek umirati. Profesorjeva branja in citati indijskih mitov o moškem in ženski (moški hodi na lov zato, da ženski poredi ženskost, cilj lova je spolnost) osvetljuje njegov lastni mit. Njegova domišljja in izmišljja idealne ženske se prepleta z davninsko ali »večno«, njegova nesreča s človeškemu bitju imanentno nesrečnostjo. Navaja si tudi duhovite misli iz Shakespearovih sonetov:

Na to, da si pred Časom brez moči,
da le tvoj sin lahko se z njim bori.

— — —
Glej, dragi moj, ti si imel očeta:
naj še tvoj sin to reče kdaj čez leta.

Svoj mit doživlja in ga razvzroča pregledno, ne izgublja se v vrtincih asociacij in v nepreglednih stavkih. Tudi se nič ne igra z besedo, ko pa se v resničnost in privid trajno vmešava dih smrti, ki dovoljuje beležiti samo bistveno in zavrača poetične ozaljške.

Roman *Posebne nežnosti* (1990) Marjete Novak-Kajzer združuje ljubezensko in disidentsko temo, lepovidinski ženski tip z nekonformistično pisateljsko naravo, s preganjanko z evropskega Vzhoda.

Upokojeni zdravnik pripoveduje o skrivnostni sosedki Héléne, dogajalni prostor je pariško predmestje. Pripovedovalec začne v trenutku, ko zagleda, kako se skrivnostna sosedka priseli, nato pa zlagoma odvíja zgodbeno nit, odstira njene skrivnosti oziroma njeno minulost, njene povezave in beganja od evropskega Vzhoda, preko Severne Amerike in nazaj do Pariza. Zasledujejo jo politični agenti, kar je razvidno zlasti iz njenih pisem in personalnih pripovedovalcev. Po »umoru« in insceniranem pogrebu jo ranjeno skrivata pripovedovalec

in njen sin Aleš, ki šele zdaj prebira njena pisma, ki mu jih ni odpošiljala v Ameriko. Po njeni dejanski smrti se razvije ljubezen med sinom in neko mlado Héléne, katere mati je poslušala v Ameriki več disidentkinih pričevanj. Stranska zgodba so tudi zdravnikovi ljubezenski obiski pri trpni vdovi in odlični kuharici Madeleine. Spretno sestavljena zgodbena mreža se razvzroča po merah detektivskega roman, še posebej po meri napetosti, ki jo vzdržujejo zlasti »analitična« pisma, pa tudi anketiranci, ki vedo kaj povedati o Héléninih skrivnostih in značaju, med njimi so pesnik, slikar, vratar, slušateljica in drugi.

Junakinjina pisma odkrivajo lepovidinski temperament, pobegnili bi tudi brez »fašizma v deželi«, saj se mora in hoče premikati, kaj videti, zmerom »kar iti«, razdirati, rušiti, je, skratka, nemirni umetniški tip. Njena potepuška narava je močnejša vzmet njenega beganja, kakor njen politični »zločin«. Kot priložnostni kjižničarki ji delodajalec priporoča, naj piše pod psevdonimom Héléne, torej pod znamko »Nežnost in skrivnost«. Kako in kaj naj piše? Pisati je uspešnice, take pa so knjige, kadar so napisane »samo iz političnega in ne iz umetniškega ozadja«. Disidentka je še posebej primerna za literaturo, ki ni umetnost, pa se dobro prodaja, kakor na primer Solženicinov Rakov oddelek, Héléne kritično pripoveduje o literarni borzi, ki enako zatira prave umetnike, kakor jih zatirajo absolutistični režimi, in kakor ti napravijo svoje literarne »konje«, da po naročilu izdelujejo literarni kič, tako povzročajo takšen kič in takšne »konje« mecen in trgovci, ki romanoklepe oskrbujejo s starimi motivi in zgodbami »pisateljske družbe«, zato da jih predelajo po okusu nekritičnega bralstva in za psihozne cilje. Héléne pripoveduje v pismih mestoma tudi realistično fantastično, zlasti o nočnih prizorih na pokopališču, pa o Broadwayu, o beračici, zna tudi pripovedovati na realistično fantastični način, kakor sta taka tudi njena prvofazna smrt in pogreb.

Iz pisem pa tudi iz zdravnikove pripovedi se večkrat razločno prebije tudi avtorčin glas. Njen glas je slišati že iz kritike literarne borze. Nič manj ga je slišati tedaj, ko natančno opisuje broadwaysko in pariško življenjsko tipiko, saj ti opisi niso izmišljive, ampak pričevanja iz lastnih razgledov, so pripoved o stvareh, kakor se je z njimi soočala avtorica besedila. Njen glas je slišati tudi, ko Madeleine navaja sestavine kuharskih receptov in okusnost jedi. Če so erotični prizori v romanu diskretno zakriti, so jedilne slasti epskih oseb toliko bolj neposredne in nazorne. Avtorčin glas je nazadnje slišati tudi iz zdravnikovega pripovednega načina, da namreč pogostoma pridobiva bralca z nagovori, npr.: »Če pa vas zanimajo njene izredne stvari, pa kar izvolite . . . Zakaj potem sploh razlagam? Zato, ker vas bo zanimalo, kar je odgovoril André . . .« Avtorčin glas je izrazit tudi v koncu romana, kjer pripovedovalec po Aleševi poroki napoveduje novo, drugačno zgodbo oziroma namigne, da se je njegova zgodba zaokrožila in končala: »'Aleš!' To kriknem z glasom, v katerem bi celo vi prepoznali novo zgodbo. Čisto nov začetek.«

Pripovedovalec doživlja ves čas »nekaj posebnega«, a le malo nežnega, pripoveduje »z napetostjo zgroženca«, saj je v zgodbi polno čudne navzočnosti, prihajanja in izginjanja. Iz takih navzočnosti je izvzeta le Madeleinina ljubezenska in kuharska oaza. Na poseben način označi »nežnost« Hélénino pismo, ki govori o rojstvu otroka: »Aleš je neprijetno rjul svojo revolucijo rojstva,« ona pa ga je poslušala in rekla »To je tista prava nežnost«.

Novakova plastično individualizira epske osebe, živijo ji v dialogu in dejanjih, v izpovedih in po komentarjih anketirancev, živijo v stvarnem okolju pa tudi v nekoliko fantastično obarvanem. V takšnem razponu ne preseneča pripovedovalčev nočni privid in skoraj telesno nazoren dialog z mrtvo Héléne. V jezikovnem stilu so številne poživitve. Takšni so

oksimoroni, npr. »On pa je samo molče govoril svoj molk«, pa substantivizirani adverbi »v neki tja ali v neki čistodrugam« in »bližnjost« ter podobe, kakršni sta »vgnezdevanje knjig« (na polico) in »v strditev neke teme«. Poživljajo tudi imena rož in jedilnih receptov.

Ljubezenski roman s prvoosebni pripovedovalcem upoveduje potemtakem več vrst žensk in moških, več razmerij med njimi. V tem je moški gospodar, ženska le njegova erotična sužnja, a tudi očarana uživalka, pač po vzorcu akvinsko-strindbergovske metafizike, ki povišuje nosilca božje besede in razvrednotuje menda presnovno bitje. Tukaj je ljubezen grobost, oblast, poslušnost in slastna bolečina, je popolnoma dezidealizirana. V onem je razmerje obrnjeno: ženska prezira materinstvo in moža ter se predaja lahkotnemu uživaštvu, dokler je ne zadene popolna osamljenost. Prevaranec hrepeni po idealni ženski in popolni ljubezni, doživlja pa jo le kot privid in zamisel, saj je ljubezen utvara in idealizacija, a je trajno navzoča, kakor je trajno navzoča tudi smrt. In tretja različica: ženska je lepovidinska viharica, ki razdira civilne norme, a je tudi ustvarjalka, moški pa je očarani in umirjeni raziskovalec njenih skrivnosti. Gre, skratka, za tri vrste ženskih in moških epskih oseb: ženska je ali lahkoživka ali podrejenka ali ustvarjalka, moški je ali idealist, ali gospodar ali radovedni spremljevalec.

V širše območje ljubezenskega romana gredo besedila, ki upovedujejo patološka razmerja med moškim in žensko. Povzročitelj porušenega razmerja je lahko tudi zunaj epskega junaka, je na primer psihoza, ki jo izzove strah pred skrivnostnim morilcem žensk, ki je svojčas dobil splošno priznano ime »Razparač«. Razmerje poruši močna avtosugestija, da sem nemara prav jaz tisti nevarnež, ki ga zasleduje policija, jaz ubijalec žensk, skratka, gre za zamenjavo identitete. Zakon takšnega bolnika je obsojen na razpad.

Brane Gradišnik izpostavi zamenjavo identite že v naslovu svojega romana: *Nekdo drug* (1990). Glavna oseba se ob nasprotno, da je prav on ni ubil, da je prav on maniak-Razparač oziroma da prav on ni maniak, in da ga že zasledujejo. Pripoveduje torej svoj avtosugestijski motiv, svoj eksistencialni strah. Po poklicu je kino-vstopničar, pozna številne motive iz detektivskih filmov, tudi onega iz »Kako ubiti Šilo«, kar vse ga še bolj peha v dvomnost in razdvojenost, da je zares »kriv« in da je zares nedolžen.

Prekmurec Kardoš torej izgubi sam sebe, se išče in prekriva z razvpitim morilcem, z nekom drugim, njegova psihična motnja in na njej sloneča pripoved je občutenje samega sebe v nekom drugem, pravzaprav pa je iskanje sebe v sebi. Stopa po zanesljivih poteh »drugega«, »Razparača«, zagleda ga zdaj tukaj zdaj tam, v filmski dvorani, na železniški postaji, v vlaku se vozi z njim in njegovo skorajšnjo žrtvijo-žensko, dokler se mu ne zazdi, da vidi, kako jo ubije. Toda kdo jo ubije, zakaj odloži Kardoš prstan na gostilniškem umivalniku in si umiva roke? Po »storjenem« dejanju bega za Neznancem, tj. za svojim odtujenim jazom, kajti Neznanec je izmišljaja, je umeščanje sebe v nekoga, je demonična, blazniška projekcija bolne domišljije oziroma neobvladljive groze. Bolj vročično se opazuje in svoje hudodelstvo bere v pogledih drugih, naj si še tako zbira drobce, ki dokazujejo njegovo krivdo, se ne more prepričati, da je resnično kriv, obenem pa se mu zmerom bolj dozdeva, da njegova breztalnost ne sloni na fiksni ideji, ampak na dejanju. Skratka, naš vstopničar je obseden, ujet v zanko negotovosti in brezizhodnosti, je ujetnik občutka, ki ga razum ne more premagati, je blaznik. Kardošev zavestni jaz odnihava v nejaz, v demonično senco, odkoder se za hip spet vrne v normalni jaz. Umišljeno spreminja v dejansko in logično ter ga podtika drugemu in hkrati sebi, je nori samoosumljenec.

Psihotika je torej navidez nadzorovana in vodena, ostaja pa psihotika in se napeto odvija v kompozicijskem trikotu: »jaz« = opazovalec, pripovedovalec, Kardoš / dvojnik, Neznanec, zasledovani morilec, fiksna ideja / ženska kot žrtev. Napetost ohranja način, da je izbrana žrtev zagledana zmerom na privlačni točki in zbujajo slo po ubijanju. Kardoš je »nekdo drug«, je znani-neznanec ali neznani-znanec, je jaz-nejaz ali bivanjski paradoks, bitje duplicitas-kazuus.

Na bivanjski razcep ga ves čas opozarja njegova žena, prav tako mu namiguje tudi na genetično ozadje razcepa, namreč na očeta, ki v vzporedni in dopolnilni zgodbi odмира v psihiatrični bolnišnici. Tudi stari Kardoš je po-dvojen, tudi ta izgublja, je že izgubil identiteto, ubil je sodelavca, pa se ne zave, da je morilec; je namreč popolnoma amnezičen.

Potem ko Kardoš ponovi potovanje v Polje, da bi zabrisal sledove svojega umora ter z zdravnikom ponovi to svoje raziskovanje vse do umivalnika, sreča v kliniki še »pet svojih dvojnikov«. Zdravniku tudi negativistično opiše svoje stanje z besedami: »Al mislite, da sem znoru? Da sem postov Mekbet in videm kri t'm, k'je ni?« Doma zaloti ženo z drugim, nakar še enkrat prepotuje s »tistim« dekletom-žrtvijo v Zalog, in ko sta erotizirana, mu ta pove, kako je »tedaj« zasledovalca brnila s peto-šilom v obraz. Podatek o »Šilu« prodre v Kardoševo »Temo«.

Po razkritju vsesplošne prevare in samoprevare steče v kliniko in ugotovi, da so očetu zaman odprli glavo. Zato ustavi monitor, dvojnost in amnezija se končata. Z izključitvijo monitorja se vsaj simbolično konča tudi Kardoševa agonija, »nekdo drug« doživi streznitev, se vrne v svoj poenoteni, nerazdeljeni jaz.

Posebnost romana *Nekdo drug* je tudi dvojni jezik, knjižni in pogovorna ljubljansščina. Kardoš pripoveduje v knjižnem jeziku, pogovarja pa se zmerom narečno. Ker so slovenska narečja zelo razdrobljena, narečni dialogi v prozi prej zmanjšujejo komunikativnost, kakor pa jo povečujejo. Poleg številnih miselnih zavozljanj je v besedilu nekaj erotične sadistike, precej poetičnih točk, prav pogosta je sinestetika, igra zvokov, prasketov, vonjev in svetlobe.

V slovenski literaturi zadnjih let je nekaj primerov zamenjave identitete, še posebej v dramatik in televizijski igri. Zažigalna vrstica tiči v nosilcih zamenjave, prižigi pa prihajajo od zunaj. Paranoično dvojnost prižigajo občasni morilci, politika, sateliti, čarovnice, pa tudi prerazpihnjena erotika. Ti dejavniki, naj so tudi čiste izmišljilje, kotijo preganjavico, občutke nemoči, bivanjske nepreglednosti in brezizhodnosti. Takšen je Jančarjev *Briljantni valček*, pa obsedeni *Feliks Langus* Borisa Cavazze ter *Nori malar* (slikar Petkovšek) Andreja Hienga in Matjaža Klopčiča. Predhodnica pa je dramatika Slavka Gruma.

Nekakšen panerotizem je srečati v romanu *Človek z zamudo* (1989) Marka Sterleta. Roman pripoveduje zdravnik kitajske iglarske in psihološke metode, ki vključuje v zgodbeni lok moške in ženske duševne bolnike, nevrotike, neuravnovešence. V zgodbeni lok vgrajuje tudi žensko-privid ali pralik, ki ga prešinja in privlači od nekega »srečanja« na Kitajskem ter se mu počasi približuje in uteleša v Mariji. Ženski pralik sprejema pripovedovalec tudi kot praustrvarjalno moč umetnosti; prepričan je celo, da je »vsa literatura v bistvu pisanje o ljubezni«, saj spolnosti ni mogoče ubežati niti je od sebe odtujiti. Marija je v romanu čutno-duhovni pol, moški pa bolj duhovno, raziskovalno, misleče bitje, kar ni daleč od Strindbergove metafizike spolov.

Pripovedovalec ali »človek z zamudo« je razgledan po religioznih naukih od hinduizma do krščanstva, loči produktivne znanosti XIX. stoletja od današnjih uničevalnih, prepričan

je, da televizijska slika razkraja in razoseblja, ruši to, kar edina gradi knjiga. Knjigo šteje za središčno kulturotvorno in tudi narodotvorno moč. Pripovedovalec pozna nadalje nekatere evropske pesnike in filozofe ter navaja miselne motive iz njihovih del. Za načitanost in citat, za miselni eklekticizem rabi poleg prvoosebne tudi dialoške osebe.

Prvoosebni večkrat nagovarja bralca pa sebe in svoj roman, opisuje svoja zdravniška spoznanja in soočanja z bolniki, ter človekovo eksistenco najtesneje povezuje z vesoljem in vesoljsko energijo. Zdravi kot pristaš naravne filozofije, da je »sonce bog, ki ga vidimo«, človek pa je odvod »duše vesolja«. V tem sklopu je opazovati tudi njegovo zgodovino. Ta uči, da se človek etično prav nič ne izboljšuje, celo nasprotno, današnja izdelka njegovega »napuha« avtomatika in mikročip mu odvzemata še poslednjo duhovno in etično moč. Ta dvom narekuje zapisovanje paradoksov in izrekov, ki se vsebinsko sproti izničujejo: »Dobro je na koncu vedno zlo«, »Največje ljubezni čaka najbanalnejši konec«; narekuje relativizacijo vseh človeških stvari, da zanihajo med da in ne, tudi med človekom z zamudo in njegovo pravočasnostjo, med njegovim bivanjem pomotoma in prepozno ter med bivanjem zdaj in tukaj kot popolnoma utemeljenim stanjem. Duhovni eklektik zapisuje tudi vprašljive duhovitosti, ki ne pomenijo nič, npr.: »Neskončnost niča je največja skrivnost.«

Prvoosebni pripovedovalec in svoj roman utemeljuje s prepričanjem, da je človek pesnik: »Vse življenje se trudimo, da bi napisali eno samo pesem, ki jo vsi nosimo v sebi, in vendar je nihče ne napiše, ker se vsi bojimo iti do konca. Strah nas postane, da bi se vsa čarobnost in vsa lepota lahko sesula že pri prvi besedi.« In ker je človek pesnik, najdeva Sterle pravo rešitev subjekta le v umetnosti: »Edina prava rešitev je v umetnosti, ker je to najvišja stopnja dejavnosti, ker združuje svobodo in nujnost, končno in neskončno, zavestno in podzavestno v človeku.« Prvoosebni utemeljuje tudi s svojo spoznavno omejenostjo: človek še samega sebe ne more spoznati, kako bi potem govoril o bližnjiku, razen nemara o znamenjih njegovih bolezni, o njegovem posebnem vedenju, nejasnem govorjenju. Zapisovati je moč tudi izrečene misli drugih, spoznanja, ki jih pove medicinska sestra, ali jih oblikujeta prijatelj Leon in njegov oče, pa še ti so ali citat ali so avtorjeva. O lepoti razmišlja Sterle prav po Vidmarjevo. »Lepota je narejena po meri naših čutov«, je posledica tudi oblikovalnih moči, kristalizacija, cvet nečesa, »človek je najlepša stvaritev narave, na kateri je najlepša glava, ker se v njej uveljavljajo duhovne sile, ki ustvarjajo umetnost«. Je človek zares najlepše bitje? Se njegova lepota ne družijo tudi s prav groteskno grdočo? Pisatelj ima kajpada pravico do vprašljivih idealizacij in prav tako vprašljivih deetizacij »najlepše stvaritve narave«, saj se samo skozi dvojni, protislovni pogled na to stvaritev objektivno razkriva njena duhovna in moralna resnica.

Rodovno-avtobiografski roman. Roman *Malahorna* (1989) Nade Gaborovič pomeni nemara pisateljčin umetniški vrhunec. Je rodovno-avtobiografski, pripoveduje ga prva oseba o svojem otroštvu in mladeništvu, pripovedovati in kaj povedati pa ji pomagajo tudi personalni pripovedovalci, oče, mati, ded in še kdo.

Pripovedovalka se v tem romanu le poredkoma predstavi neposredno, z »jaz«, kakor se zgodi v primeru: »'Kakšno zvezo ima sekanje drevja z nedarjem?' je vprašal tisti, ki je zares sledil mamini pripovedi, se pravi jaz,« in še v prizoru, ko otrok brska po maminih risbah. Največkrat se oglašajo z množinskim svojilnim zaimkom naš, naša, »naša mama«, »naš oče« ter v edninski in množinski glagolski obliki: »poslušala sem«, »sem slišala svoj lastni radovedni glas«, »smo«, »kot da sledimo maminim pripovedim« in podobno.

Prvoosebna odraščanja v družinski in rodovni duhovni in čustveni skupnosti, poizvedujoče potuje skozi troje generacij od prve svetovne vojne do šestdesetih let, spremlja vrednotenja in oblikovanja medsebojnih razmerij v družini, rodu in okolju. Priznava, da marsičesa ne more povedati, ker je neizpovedljivo: »Zares so podobe, ki jih ne pozabiš. In so besede, ki bi jih ne povedal za vse na svetu, ker kratko malo nočejo iz ust. Ali pa ne morejo. Mogoče so tiste najbolj prave.« Toda duhovna os osebnega in rodovnega življenja sta nemara vendarle misli, ki sta vlti v verza:

nikoli ni dovolj žlahtnih src za ljubezen,
nikoli se ne srečajo vsi pravi ljudje.

Pripovedovalka je neugnana radovednica, »za svoja nezrela leta preveč vprašuje«, veliko govori, prekinja pripovedi drugih, polemizira z njimi. Pripovedovalno strast, hrepenenje po lepoti in po oblikovanju odkriva tudi v rodu. Ded je »nekaj pesnika«, »ima pripovedovalni dar«, tudi stric Lojze je pesnil in se bojeval skupaj z Maistrom ter se po dedovi pripovedi vsedel v pripovedovalko kot »legenda. Oživel v nas ni nikoli«. Stric Mani rezlja kipce iz laporja in ilovice. Oče med vojno uspešno odigra bebca, posebnica je tudi mama, ki rada glasno premišljuje in oblikuje davnino in sedanost rodu. Ker njena pripovedna nazornost označuje hkrati stil vsega besedila in krogotok rodovnega življenja, je smisel in umesten citat tega načina:

»Ali ni presenetljivo,« je glasno pomislila in zazeblo me je, »kako smo vklenjeni v krog: dve stoletji bo tega, kar se je rodil tisti dedov ded, toda vaš ded je govoril z njim, ga poslušal kot smrkav otrok, ne da bi kaj pozabil ali preslišal. Tako da je lahko povedal vam, svojim vnukom. On je držal za roko na poti v vas človeka, ki je Napoleonu pridržal njegovega belega konja — če seveda tudi o tem ni lagal, ampak možnost je bila — in vi ste držali to isto njegovo roko, ki se je dotikala roke, katera se je dotikala Napoleonove, ko ji je izročala uzde . . . « in je odnehala, pa končala: »Koliko teh skal leži že tisočletja, mi pa smo tako zaverovani v zdajle, v nekaj, kar naj bi bilo izjemno, pa je le obrobno, samo del nečesa, delček, neznaten«.

Zaradi pesniške žile rodu nič ne preseneča, če prvoosebna že leta 1939 doživlja navale besed v sebi, ki hočejo v pesem, v pripoved, jo silijo imenovati življenjske pojave na poseben način, preleti jih v podobe, jih zgostiti v trajanje po besedah.

V jaz-subjektu se združujeta tudi dve precej različni, skoraj si tuji duhovni rodovni naravnosti. Očetov rod je bolj čustven, zanesenjaški, prvinski in neposreden, a zato nič manj premišljuje in preudaren, materin je bolj racionalen, pragmatičen, trezen, preudaren, a zato domišljijsko nič manj razvnet. Očetov malahornski rod je nabit z ljubezensko silo, vendar mu je ljubezen bolj čar in radost, kakor pa razmnoževalni užitek. Malahornska kri ne mara ponarejenih čednosti, po tej lastnosti je prvoosebna malahornska. Mama je stremljiva, kljubovalna ter ovira, otežuje zakonsko ljubezen. Pripovedovalka blagohotno spremlja njuno medsebojno zafrkovanje, iz pogovorov o tem razmerju veje otožje zadrževane ljubezni in vsega človeškega. »Jaz« se spominja tudi podivjanih ljubezenskih prizorov tete pa tudi nerodnosti drugih zaljubljenec. Sicer pa je obojni rod moralno zdrav in odklanja npr. tudi versko hinavščino.

Tudi prvoosebna je skeptična do verstva in dogmatskega prikazovanja boga, po katerem ima bog dva obraza: je »dober in maščevalen«, dobrega tepe, grešniku odpušča, ljubši mu je izgubljeni sin, kakor zvesti in pravični, vrednejši je, kdor se pokesa, kakor kdor ne počenja hudega. Nauk o njem ukazuje sicer poštenost, resnicoljubnost, dobroto, a

tudi skromnost in zlasti še ponižnost, ki je »najbolj dišeča cvetka« verske vzgoje. Prvoosebno moti katehetov ugovor zoper svobodno mišljenje in vpraševanje, moti jo načelo, da »je čimmanj misliti in se čimbolj prikloniti tistemu, kar bedi nad našimi dejanji, našim razumom in voljo...«

Moralni nazor obeh rodov je moč razbrati tudi iz njune presoje norčevstva oziroma pravice delati se beba v posebnih okoliščinah, na primer v vojni oziroma sploh nasproti neki moči, ki streže po življenju posameznika. Materin oče obsoja očetovo igro beba med vojno, češ da je nečastna, »nevredna moža«. Svoje načelo okrepi še z mislijo, da je človeštvo zgubljeno, če dopusti, »da mu zavlada nepošteni norci«, kakor se je zgodilo v drugi svetovni vojni. Očetovo načelo je drugačno in pravi, da je misliti z lastno glavo sicer lahko »zanesljiva pot v svoj lastni pogin«, vendar je še najbolje biti »dovolj dober norec« in »nikoli izdati, da misliš s svojo glavo« in seveda »povedati bridko resnico z jezikom norca«. Takšen človek se nikomur ne vdinja, ampak ostaja »sam sebi zvest. Nikomur podložen. V sebi zaključena osebnost.«

Pripovednica je kajpada očetova, življenje obvladuje kot bister norec, nobena ideologija in dogmatična morala je ne upogne v podložno kreaturo. Moralna drža jetnika, ki ga srečuje na dvorišču zopora: »smo posebna družina, ki si ne da ukazovati«, je tudi drža rodov, iz katerih prihaja, je njena drža in v simbolnem smislu tudi drugih pohorskih in obdravskih rodov.

Spominska snov oživi s pogovori in poročanji »o«, s poslušanjem teh pogorovov in sporočanj. Pripovedovalka jo suvereno oblikuje, usmerja po ideji romana in po njej tudi pregledno razpostavlja. Za estetski red Malahorne, za podobo oseb, dogajalnih prostorov velja, kar prvoosebna pravi o upodablajoči zmožnosti malahorskega deda, ki nenadoma izlušči iz pozabe »legendo«, ali strica Lojza, tako rekoč iz »nič« začrta postavno in lepo telo, iz mita oživi glasbenika in pevca, ki torej slutnjo o nekom spremeni v skoraj otipljivi lik. Pripovedovalka približno tako obvladuje ves sklop oseb, naloži si jih pa toliko, kolikor jih oblikovalno obvlada, kolikor jih zmore spreminjati v utripajoča bitja. Pri tem ne posnema niti njihovega govornega naturela niti narečnosti, njihova govorica je knjižno kultivirana. Ko pa je taka, učinkuje naravno, kot je naravna tudi vsa narava v romanu, od poetičnih impresij pohorske in obdravske pokrajine do vesoljskih odtenkov. V njih je čutiti oblikovalno voljo po njihovi popolni in jednati navzočnosti, kakor pove tudi primer: »Vetrovi so bili polni. Prepihali so te, te naphali z vedrino in srečo. Vonj po smoli je bil zdrav.«

Tudi *Odpiram mlin, zapiram mlin* (1989) Frančka Rudolfa je avtobiografsko rodovni roman. Avtor se tega zaveda in svoj tehnopoetski tip označuje z besedami: »Naslov tej knjigi bi lahko dal: Tete so mi povedale. Moje tete, mamine sestre, so videle mnoge skrivnosti izredno nevarnih let, slišale so veliko zgodb in vedele so neverjetno veliko grozljivih resnic. Stanka, Pavla in Ema... od mene starejše petnajst, štirinajst in trinajst let.« Tete, ded, nona, mama in drugi so mu napolnili otroštvo in mladenišstvo torej s »skrivnostmi«, z mitičnim, »pravljničnim«, in roman o tem je prostor, na katerem je na točki življenjske zrelosti moč z ironično distanco obnoviti vse te pripovedovalce in njihove življenjske razglede in presoje.

Kdo vse pripoveduje in o čem pripoveduje?

Ospredni pripovedovalec je kajpada avtobiografični prvoosebnik, ki izbira in usmerja vse pripovedovalce. Nadeva si različne oblike, npr.: »V zadnjem letu vojne je papa prodal

mčin« pove prvoosebni »z glasom tete Zore«. Ali pa: »Naslednje poglavje pripovedujem jaz sam o teti Mici, prateti mojega ata Branka.« »Jaz sam« pripoveduje tudi mitologijo slovenskih klanov, od davnih »knezov«, do sedanjih »vitezov« partijcev, ki jih »mora pomesti demokracija«. Drugič spet obnavlja tetino pripoved ali mit o tem, kako dedek in babica potujeta »leta dvanajst v Alžir in Maroko«.

Četrto, peto in šesto »knjigo« pripoveduje mama, obrnjena k radovednemu sinu. Pripovedovalka ga »nagovarja«, npr. »tu je Svetozar v živahnih barvah opisal, kako velik terorist je bil tvoj oče«. Večkrat veliko pripoveduje dedek, zlasti pravljice o svoji sibirski odisejdi v prvi svetovni vojni. Mladi poslušalec, ki pripoveduje rodovne stvari, izve za podobo oficirja Marka od več pripovedovalcev: »Več različnih pripovedovalcev je ugibal, kakšen oficir je pravzaprav bil stric Marko. Ena izmed sestričen je menila . . .« Včasih se vgradi med več poslušalcev in se pusti nagovoriti: »Pomislite otroci, ni mu uspelo, njemu ni uspelo, pa tako dober je bil v šoli, vedno odličen.« In podobno: »Ne morete si predstavljati, otroci, kakšno je veselje množic, kadar jim kdo prinese svobodo, bratstvo, enakost in napredek.« Humor, ki ni brez ironične kaplje, otroci pa so tokrat bolj bralci, kakor notranji poslušalci. Tudi beograjski stric Pepi ironizira vladajoče enoumje: »Tu nihče ne potrebuje tvojih možganov. Tu sploh nihče ne potrebuje nikogar z možgani.«

Prvoosebni je zbirni in vodilni pripovedovalec, ko je hkrati radovedni poslušalec in vpraševalec svojih duhovitih pripovedovalcev. Ko jih kliče na tribuno in kleše njihovo podobo, morajo oni po njem izdelovati podobe o svojih časih ter razkrivati svoje nazore o veri, narodu, o človekovih čednostih in umazanostih. Prvoosebni jim omogoči postaviti njihovo mrežo vrednot, oni pa izzovejo njegovo. Tako se v rodovnem romanu prepletata dva vrednotna sistema: »jazov« in »njihov«, sedanji ali sistem vrednot po letu 1945 in že kar mitični, pravljčni, nekdanji. Obojne pravljice in spoznanja so enako kruti in tragikomični, povojne krilatice o bratstvu niso nič bolj krute, kot so bila vojna grozodejstva.

Prvoosebni »podtika« tetam in zlasti dedu zahtevnejše duhovne motive, refleksije o človeku in narodu, o posameznikovi morali, političnosti in drugih miselnih in »objektivnih« temah. Dedek na primer vztraja, da je človek nespremenljiv, da se moralno nič ne razvija, da sta dobro in zlo njegovi stalnici: »Človeka moraš pustiti, da misli, kakor misli, in da dela, kar pač dela. Nikogar ni mogoče poboljšati, nikogar ni mogoče spremeniti. Nikomur ni mogoče ničesar dopovedati.« Dedek zagovarja tudi dosledni individualizem in ga opravičuje z voljo po samoohranitvi: »Hočem ostati živ.« Zato zavrača načelo, da je boljša smrt, kakor krivica, in se zavzema za drugega: raje živeti, kakor se bojevati za pravico. Načelo preživetja opira še na podnačela: nikoli pravičen, nikoli sodnik, ne dober ne slab, ne biti nasilen in ne biti nevljuden.

Filozofija preživetvenega individualizma, s katero se dedek vgrajuje v novejšo zgodovino, je nemara posledica stoletnega narodnega hlapčevstva tuji oblasti in tujemu nedotakljivemu redu. Dedek, ta »vogrski Slovenec« ali »slovenski Vogrin«, človek z zmedeno zarodno zavestjo je zagledan v Budimpešto, ker je prepričan, da so Madžari Slovenci, ki so padli pod tuj jezikovni vpliv. Je član rodu, ki ga je revščina razgnala po svetu, trije bratje in sestre na Dunaju, dva v Budimpešti, trije v Ameriki — vsi narodno neprebujeni skupaj z izobražencem, ki je ostal v domovini. Ded ohranja »svojo svobodo« torej le s filozofijo preživetvenega individualizma, njegova neurejena zavest o narodni identiteti mu ne daje nobene opore. Tudi ne ve, da bi bila naslednja stopnja opustitev slovenskega jezika in s tem dokončno tudi svoje narodne svobode. Beograjski stric na primer ne zna

več slovensko in se čudi, zakaj »Slovenci ne pišete v cirilici. Zaenkrat še ne vsi. Čudno.« Spet torej asociacija na današnji narodni trenutek v okvirih razpadajoče države in srbskega imperializma.

Rudolfov roman o rodu in sebi je izdelan realistično in bolj šaljivo kakor preresno opisuje držo slovenskega izobraženca v silnicah novejših zgodovinskih spreminjanj. Poleg drugega tudi kritično in humoristično osvetljuje revolucionarno zavest Branka Rudolfa in njegovo norčevsko igro, s katero se je rešil pred Dachauom. Miselno nabitemu romanu in duhovitim puščicam na enoumnost in moralno razdrtost vsakršnih vitezov držijo estetsko ravnotežje lepote impresije in prvoosebniška poetična razpoloženja sredi pomurske in podravske pokrajine.

Mlaj. *Ognji negotovosti* (1990) je prvoosebni avtobiografski roman Pavleta Zidarja. »Opomba pisca« dodaja, da »so osebe in dogodki tu in tam podobni resničnim, čeprav pretežno po naključju«, da so torej bolj svobodna projekcija in metafora, kakor posnetki modelov. Mlaj je potemtakem avtobiografski roman prve osebe, ki pripoveduje o sebi, svoji minulosti okrog leta 1941 pa tudi o drugih, ter preteklost sooča s sedanostjo. Zmerom je »zraven«, naj pripoveduje ali se pogovarja ali posluša pripoved epske osebe. Dogajalni prostor je jeseniški Javornik. Prvoosebnik je svoboden, ne faktografsko avtobiografski, je sestavljenost izmišljenega, naključnega in stvarnega. Kakor pač vsaka umetniška avtobiografija.

Romaneska zgodba pravi, da na sestričino pisemsko vabilo stori avtor fizični »sunek«, da iz oblomovske trpne razmišljenosti vstane na pot proti rojstnemu Javorniku in domačemu pokopališču, da tam »konkretizira« spomin na nekoč žive osebe in dogodke. Potem ko premaga trpno spominsko držo ter kot »socialistični suženj« opravi tržaški nakup, odpotuje domov in analitično srečuje že umrle starše, predvojne in povojne znance, obnavlja doživljaje in prizore iz otroštva in mladenišтва ter jih deloma sam obnovi deloma pa skupaj s sestrično Fini. Spomini so generator Mlaja, prvoosebnik jih ima za »temeljne elemente duše« sploh.

Zvrsti se cel snop snovnih motivov in oseb. Tu je očetov in materin »red« v delavski baraki, je dvojna delavska čistost, namreč telesna in duševna-spovedna. Toda »snaga in spoved sta le dve škatlici pudra«, sta kič, iz katerega je kapitalistična oblast črpala »moč naših očetov«. Njun red nadomešča po vojni južnjaški nered, nekultura, prostaštvo, parazitizem. Pripovedovalca namreč ob isti baraki oblaja vlačuga, »jebem ti majku i oca«. In tak sloj je Luka (Leskošek) proglasil »za razredni element«. Sledi prizor, kakor ga je leta 1941 opazoval iz mrtvašnice, namreč streljanje ujetih upornikov, in shrljiv plakat, ki je sledil takim ubijanjem, »Bekanntmachung«. Pokopališkemu motivu se pridruži še spomin na skrivnostnega trohobnika Fritza, ki se je ustrelil pred vojno, pa na mizarja Menika, ki je delal krste, torej vrsta smrtnih spominov. Lažji je spomin na lastne prve grehe, saj so bili izmišljivi in pravzaprav prve pripovedovalčeve pesmi.

Nato individualizira Fini in teto. Ta živi v romanu s svojim narečjem, druga je frustrirana samka, ki jo zavro in odvrnejo od moškega erotični porazi znanck. Mogočen lik je njen oče, iz lutrovskega rodu Renner, leta 1941 označen za »odpadnika rodovne germanske skupnosti«, pa zato vržen v Dachau, odkoder pobegne v Švico, namesto med partizane. Zato ga policijski socializem zaslišuje, dokler se ne obesi na davni Rennerjevini v gorah. Sčasoma postane mitski junak, podoben pohorskemu legendarnemu Šarhu: ta je padel v boju z narodnim sovražnikom, oni se je uprl s smrtjo »zadimljenemu svetu, ki je smrdel po

boljševizmu«.

Poleg življenjskih usod, ki jih pomagata dorisavati sogovornici, še zlasti sopripovedovalka Fini, poleg mimohoda junakov in hudodelcev, prostakov in kultivirancev, je Mlaj poln »ognjev gotovosti in negotovosti«, se pravi miselnih motivov, ki jih prinaša predvsem prvoosebni sam. Avtor se sklicuje na primer na Blumhardtovo misel o človekovem protislovnem razvoju: iz naravne lege se najprej vzdigne v duhovno, nakar se ponovno vrača v naravo. Duhovnost povzroča, da človek kar naprej preudarja in se obotavlja, preden kaj uresniči, duhovna smer ga pripelje v oblomovščino, k opravljanju stvari le v domišljiji, omrtviči ga in zmaliči v pretirano previdnost. Oblomov je karikatura človeka kot trpnega, nedejavnega misleca.

Mlaj vsebuje torej več »ognjev gotovosti in negotovosti«. Premislek o človeku pravi, da je »človek sončni sin«, a je takšen le pokopan, živ pa je cinik in oholež. »Človek je dve tretjini iz licemerja, le ena je kri, voda in kost.« In kaj so ljudje? Oče »me je vrgl . . . med zveri in kače.« »Ah, res, samo kurbe jasne smo. iz licemerja prihaja človek, ne iz matere. In vse na svetu je licemerje razen vode, zraka, ptic, dreves in trave. Morda je še nekaj psov vmes.« In mati? »Še iz groba ven vpije mama, da pridi na grob. (Čeprav jo imaš v trebuhu in si noseč s temi trupli.)« Zato je »pekel edina smer, v katero smo zares po neki sili napoten.« In še poslednja degradacija: Pes je »neskončno več kot človek«, s »svojo zvestobo nekaj, kar je nad človekom . . . To isto neskaljeno zvestobo imajo še drevesa, ptice, trave in glasba.«

Videti je, da se pripovedovalčev mučni dvom v človeka ne ustavi niti pred »starševsko gomilo«, ki smo menda preobremenjeni z njo. Ti ostri ognji gotovosti o človeku kot etično malo ali celo ničvrednem bitju sikajo iz komajda razložljivega temeljnega razočaranja nad njim. Morda pa tudi iz jeze nad socialističnimi veljaki skupaj s preroško ironijo, da se Devica Marija prikazuje »vodstvu Jugoslavije in mu obeta težke čase«.

Mlaj se končuje s hvalnico židovski »Molitvi za smrtno posteljo«, ki da jo je poleg nekaj partizanskih pesmi poznal tudi dahavski gestapovec. Molitev navaja v hebrejščini in v prevodu s sklepno poanto, da »velika smrt« omogoči »veliki narod«, velika molitev prinaša »veliko rešitev«.

V stilu Mlaja vlada dvojnost, nihanje med poetičnostjo in naturalistiko, med stvarnimi opisi in dialogi ter vzkipevajočimi lirizmi, med nežnimi podobami in surovo besedo. Lirsko polovico pripovedovalca vznemirja lepota predmetnost, lepota ga navdihuje in usmerja k neki »skrivnosti«, k metafizičnemu. A naj lepotnim pojavom in stvarjem nalaga tudi pomen in jih razlaga, jim ne išče določnega nazorskega ozadja. Vsemu lepemu in grdemu, bodi likovno, barvno ali zvočno, daje dorečeno obliko, npr.: Fini je »modrikast poljub oči«, srne so »zlate, sive ladje«, Vintgar je »rep pava v vseh barvah«, »Glasba je podaljšanje vseh trav v slušni obliki«, »Vodni refleksi so pogledi skrivnosti«. In pokrajina? »Vse je mól . . . povsod je žalostni Federico Garcia Lorca, ki čaka, da ga fašistične horde ustrelje.« »Žalost je maska lepote, ker poseduje posebno zvrst domotožja: upanje.« »Obmorski svet je trpeč svet. Obtežujejo ga težki vonji. Suhi kakor kriki kač.«

Podobno doreka tudi grdočo ter se ne ogiba lastnih prostaških besed: »Obara. Jetrca. Kranjske (iz mrličev?)«. »Šola je mesnica otroških duš.« »Ali mi, prasica, ni mogla reči prej, da ima fanta?« »Naj se jebejo, kakor se hočejo, jaz jim opek ne bom vozil.« Pač simbolika za kulturo novega, južnjaškega delavskega razreda.

V jeziku romana je veliko izvirnih besednih odtenkov pa tudi nekaj germanizmov in srbizmov; posebnost je gorenjščina, epska oseba šele po njej zaživi polno lastno življenje, medtem ko bi jo knjižni dialog utegnil zabrisati v abstraktno tvorbo.

V lepотно in miselno tkivo romana vgrajuje prvoosebni tudi precej slikarjev, kompozitov in besednih umetnikov ter svojih pogledov na njihove motive. Tu so Dali, Mušič in Spacal, Čajkovski, Mahler in van Beethoven pa Kosmač, Tomizza, Poe, Ščedrin, Baudelaire in Lorca. Vsekakor bogate korespondence z vsemi temeljnimi umetnostmi.

Nekaj rodovnega in hkrati avtobiografskega je tudi v naslednjih dveh romanih.

Branko Šömen vpisuje z »mladinskim romanom« *Hoja po vodi* (1990) Mursko Soboto med mesta, ki že imajo svoje romane, mladinski pa je ta roman le toliko, kolikor je njegov glavni junak doraščajoči dijak v krogu prijateljev in starejših v prvih povojnih letih. Ker je več mladih, ki doživljajo dejanja starejših, gre tudi za avtobiografsko generacijski roman, in ker sta junakova starša pomembni epski osebi, še za družinskega. Tudi refranski lirski motiv, ki je poanta večine poglavij (»in zdelo se mi je, da smo čudovita družina. Oče, mama in jaz«), poudarja družinsko os besedila.

Poleg te osnovne trojke vstopajo v zgodbo sošolci pa značilni delavci v mestni kulturi, športu, pri gimnazijskem lističu. Vrstijo se stvarni dogodki, pripetljaji in protislovja povojnega aktivizma. Za nekaterimi osebnimi imeni so konkretni modeli, tudi imena ulic in hiš so stvarna, epski prostor in seznam oseb sta objektivna. Zgodba pljusne neznatno tudi čez mestne robove po Prekmurju in do Ljubljane. Ko pa se pripovedovalec ne ogiba modelov in s toplino oblikuje očeta in mater, ali priznava, da je »o sebi pisal odkrito neprizanesljivo«, daje poln razmah tudi pesniški izmišljiji, saj samo tako lahko uresničuje svojo umetniško idejo o mladosti, ki zna in more hoditi tudi po vodi oziroma sproščeno, vsemožno, vsem razočaranjem navkljub vstopati v lastno in družbeno življenje. Zgodba o tem vstopanju je pripovedovalcu estetsko uspela. Nekaj madžarskih besed in germanizmov nakazuje tudi kulturni prostor, iz katerega je zrasel umetniški interpret panonskega mestnega obraza.

Samouk Roman Krapše pa se v romanu *Hiša brez vrnitve* (1989) vrača k izgubljenim rodovnim koreninam, od katerih se emocionalno ne more odtrgati. Zato se ne more ločiti tudi od osebne snovi, pravzaprav niti ne išče razdalje do sebe in je kot prvoosebni kar naprej »v« in »med« osebami, predmeti, sredi polja in pokrajine. Uvodni stavek tega uslužbenca železarne pove tudi že način trajne prisotnosti pri vsem, kar se v romanu temeljnega dogaja: »Med cvetočimi jablanami in češnjami in med tisoči cvetov visoko v hribih v miru stoji lesena, s slamo krita hiša: moj dom.«

Prvoosebni poslej hrepeni in govori v oblikah osebne zaimke ali v prvoosebni glagolski obliki ali pa se oglša v množinskem subjektu »smo«. Hrepenenje po domu, ki ga ni več, je v romanu znamenje generacije, ki se je odselila s hribov in poljan v rudnik in fabriko, se odtrgala od lepe narave v tehnizirano mestno okolje. V koncu romana udari nostalgčni »jaz« še s posebno silovitostjo. Doma nikakor ni moč pozabiti, vabi in kliče z nepremagljivo čarobnostjo:

Le poj, veter, tvoja pesem ne bo nikoli umrla . . . po teh naših gozdovih. Samo nihče ti ne bo prislulnil s takšno ljubeznijo kakor jaz in kakor ti je vedno rad prislulnil moj oče. In ne vem, ali zna kdo tako razumeti tisto, kar je razumel oče in zdaj jaz.

Rusojevstvo? Nikakor, le neugasno hrepenenje po »gomili hiše brez vrnitve«, po koreninah biti, samo lepotni spomin na mladost. Nostalgija veje iz preprostega sloga,

nostalgija po vsem, kar se je davno dotaknilo čutov, čustva in duha, a je družbeni razvoj prisilil k umiku ter kmetijskega proletarca vrgel v tragiko izkoreninjenja.

V jeziku je precej lokalizmov pa tudi gramatičnih spodrseljajev, kakršna je zveza »na mnogo bolj trdnjih temeljih«.

Kronikalni roman *Duša imena* (1991) Jožeta Felca je komajda šteti v umetniško literaturo. je večvejnata zgodba o družini, rodu in o posameznikih rudarskega mesta Idrije od leta 1914 naprej in s težišči na času med vojnama oziroma na italijanski okupaciji ter času osvobodilnega boja in povojnega socializma. Avtor je pomaknjen v ozadje, torej ne uporablja prvoosebne pripovedne optike oziroma jo omejuje na kronistove komentarje. Mestoma priznava svojo navzočnost v oblikah: »Jaz, ki sem to poslušal«, »Ko smo se vračali domov«, »Razmišljam o teti Mariji«, »Menim, da me je Šembilija izmojstrila v tem, da je na svetu več resnic« in še »Jaz, sin Benjamina Harsta in Vide Hladnik«.

V dogajanje vgrajeni kronist ne pripoveduje niti klasične objektivne kronike — njene prvine raje pretaplja v fikcijo — niti noče imeti znamenj avtorjeve osebe. Kronistov »jaz« le komentira osebe, nazore, dogodke in ideologijo, ki človeku odvzema prvobitnost, ga predalči in kvari. Takšen stopi v ospredje tudi v zadnjem odstavku romana, ko se poslednjih ozre po pokrajini, po hišah in po mestu, po dogajalnem prostoru, ki ga je literariziral, ter po ljudeh, po »življenju pod zemljo, ki ga nažira moloh-smrt«.

In od kod naslov romana? Avtor pravi, da je ime znamenje posameznikove duše, njenega duhovno-čustvenega-moralnega reda, je simbol, ki spremlja osebo vse življenje. Skozi »dušo imena« neubranljivo in neutajljivo prodira človekova vsebina, tako v ljubezenskih stvareh, kakor v politiki ali pa v odporu do okupatorja.

Avtobiografsko rodovni romani so zgodbe prvoosebne o lastnem otroštvu in mladosti pa o bližnjem rodu, okolju in zgodovinskem momentu, v katerega je vpet skupaj s svojimi epskimi osebami. Pripoveduje deloma s pogledi otroka in mladostnika, še več pa s točke zrelosti, predvsem s te točke ureja dialoge, miselne motive in moralne presoje svojcev in sebe. Takšnega romana pa prvoosebne ne pripoveduje vsakič sam, ampak pusti včasih pripovedovati tudi drugim epskim osebam, očetu, materi, stricem, tetam, torej personalnim pripovedovalcem. Najmanjše število sopripovedovalcev je dvojica, kakor v Zidarjevem Mlaju, največ sopripovedovalcev je v Rudolfovem romanu.

Ta vrsta romana je kdaj tudi poligon za presoje in vrednotenja nazorov, politike, narodne zavesti, premišljevanj o človeku sploh in o posamezniku in generaciji v časovnih razmikih. Odpiram mlin, zapiram mlin ter Malahorna sta tehnopoetsko najbližja Kranjčevemu romanu *Strici so mi povedali*. To trojko romanov povezuje tudi vzhodnoštajersko in prekmursko okolje, njihovo rodovno in mitsko gradivo je vraščeno v pokrajino od Pohorja do Mure, so literarni dokumenti ondotnih kmetijskih in izobraženskih rodov, njihovega duhovnega in moralnega reda pa tudi družbene in narodne zavesti. So literarno-psihološke študije panonskega slovenstva v XX. stoletju. Roman Hoja po vodi je osredinjen na Mursko Soboto in organsko dopolnjuje literarizirano človeško tipiko tega prostora.

Prvoosebne naslednjih dveh romanov veliko pripoveduje o umetnosti, o razmerju med umetnino in stvarnostjo, umetnikom in ideologijo ter o lastni estetski dejavnosti.

Prva oseba v romanu *Umor* (1990) Marjana Rožanca je najprej Parižan, umetnostni zgodovinar in esteta, ki hoče pozitivistično raziskati in razbliniti skrivnostno smrt hrvaškega

slikarja Josip Lhotke (=Josipa Račića, umrl leta 1908). Skoraj po detektivsko obiskuje mesta in umetnostne muzeje, kjer je Račić nekaj časa ustvarjal, ali pa so tam razstavljene njegove slike, in kjer nemara še živijo, ki bi pomagali odgrniti resnico o njegovi smrti. Dogajalni prostori so Pariz, München, Zagreb, Dunaj pa tudi London in Ženeva, kjer se leta 1918 tarejo srbsko-hrvaška politična nasprotja, Račić pa naj bi bil žrtev »dramatične politične dejavnosti, političnih strasti in spletk« v pošastni »balkanski krčmi« (Krleža), zaradi česar avtor umešča njegovo smrt v leto 1918.

Francoski umetnostni zgodovinar pa je že v prazasnutku avtobiografski. Rožančeva odločitev, da ta estet raziskuje umetnikovo smrt, namreč še zdaleč ni naključna ali zgolj želja po dražljivi objektivistični temi, kakor niso naključne tudi njegove eidetične ubeseditve likovnih umetnin. O piscu romana *Umor* je namreč znano, da je v otroških in mladeniških letih skoraj obsedeno »risal, risal in spet risal«, se zaradi risarske strasti vpisal v šolo za oblikovanje, nakar si je zaželel še slikarske akademije, vendar je bil zanjo že prestar.⁴ Torej je prvinska avtorjeva slikarska demonija v romanu motorični motiv za skoraj detektivsko iskanje Račićevega morilca, številni opisi likovnih umetnih in umetnostnih slogov od impresionizma do nadrealizma, od maneta do Picassa in drugih, je vsa umetnostna erudicija prav avtorjeva, Rožančeva, ne pa erudicija francoskega intelektualca.

»Prva oseba« pa je avtobiografska še po neki bistveni sestavini: med snovanjem tega romana priča avtor tudi lastno smrt. To pa pomeni, da so umor, smrt in refleksije o njih avtorjeva osebna snov in misel. Rožanc v »opombi prevajalca« sicer ironično pravi, da je dejstvo, da francoski intelektualec »z raziskovanjem ozadja smrti Josipa Lhotke pravzaprav ves čas napoveduje svojo lastno smrt«, popolnoma literarno, izmišljeno. Ker pa je v nadaljevanju ironije Francoz ubit, njegova smrt pa sopovod, da Francija uvede vizume za Jugoslovane, je smrtna kazalka obrnjena na pripovedovalca romana sploh, torej na dvojno-enojnega prvoosebniika. Dvojnoenajnega pripovedovalca potrjuje tudi Rožančeva tehnopetska refleksija v »opombi prevajalca« o pomešanosti dokumentarnega in fiktivnega. Francoz je v »realijah« nemara zagrešil kakšno pomoto, »prevajalec« pa je opustil popravke pod črto, saj bi bralcu z njimi ustvaril »distanco, nekakšen odtujevalni učinek, ki bi besedilo dajal pečat dokumenta, ko je vendar najčistejša literatura.« Ali določneje: svoje zapiske je pričel »kot znanstvenik in pozitivist«, zapisovanje pa ga je »zaneslo in je vse bolj popuščal svoji domišljiji. Racionalistična distanca do predmeta in njegova neizčrpna erudicija sta ga vse bolj in bolj zapuščali, dokler se ni čisto do kraja izgubil v literarni fikciji. Na literaturo spominja tudi že sam postopek njegovega besednega oblikovanja — postopek, ki je sicer vedno bolj udomačen v drugi umetniški zvrsti, v likovni umetnosti, kjer je imenovan *new image*, pomeni pa slikarstvo v slikarstvu in torej tudi literaturo v literaturi«.

Primer Račić je, skratka, odskočišče za avtotematsko eksistencialno in za umetnostno refleksijo, za refleksijo o tragičnem izidu spora med umetnikom in politiko, za zapis o lastni umetnostni miselnosti oziroma o umetnini, ki je človekov najčistejši samoizraz. Račićevo slikarstvo ni nacionalno, ne pragmatično, ampak le razcvet življenjske moči, »moči osebnega«, ki je »temelj vsake prave umetnosti«, njegovi avtoportreti dokazujejo, da je umetnik avtonomno bitje, da je »obseden s človekom, zakopan v njegovo temačno in neodrešeno eksistenco«, da je personalist mimo vsakega personalizma kot sistema, ustvarjalec, ki se potrjuje v samoti, tam kjer odpove vse enosmerno, arhetipsko, ideološko,

⁴Čas romana, str. 190.

dogmatsko.

Dodajmo še, da dvojnoenojna prva oseba vgrajuje v svojo »raziskovalno« zgodbo, v svojo duhovno odisejajo tudi številne evropske pesnike, slikarje in filozofe, ob Račiču pa tudi nekaj južnoslovanskih, med njimi Miroslava Račkega, Rista Vikanovića, Nadeždo Petrović, Ivana Meštrovića, Riharda Jakopića, Ivana Groharja, Antona Ažbeta ter Miroslava Krležo, Tina Ujevića in Vlada Gotovca.

Roman *Vlak* (1990) Vladimirja Kovačiča je epska refleksija o biti besedne umetnine, o »Svečenici« ali navdihu, ki prišepetuje mit in pravo besedo, avtor in prvoosebni pripovedovalec pa jo morata identificirati, se z njo »združiti v skupno govorico«. Prvoosebni se priznava za glasnika, za medij tega, kar se je v njem nakopičilo in čemur gospodari navdih oziroma »prvotni pripovedovalec«, ta pa, ki stvar zares pripoveduje, jo pripoveduje v imenu tega prvotnika. Pogoj umetnine je torej »prvotni pripovedovalec«, avtentična umetniška beseda je predvsem njegova lastnina, neposredni pripovedovalec pa čuti »predmet prepletenosti pripovedovanja, osebe, ki pripoveduje, in sebe«. V tem trojstvu loči svoje besede od šepetavih besed prvotnika v sebi.

»Vlak« je simbolični pripovedni predmet in leitmotiv z večsmernim pomenom in z več oblikami, vse od igrčke do zloglasnega političnega vlaka, ki naj bi kosovske Srbe pripeljal v Ljubljano na »miting resnice«. Vlak je prisposoba za zalete domišljije, za romaneskno in za osebno/družbeno dogajanje, in »nima niti začetne niti končne postaje«, je metafora usode, prihajanja in minevanja, odhajanja vsega, kar je. Roman *Vlak* je kompozicija, v katero je zbrano marsikaj duhovnega — od filozofije in psihologije umetniškega ustvarjanja do razmerja med umetnino in resničnostjo oziroma nakakšna predmetologija/sociologija umetnine, dalje premislekov o njeni enkratnosti ali neponovljivosti, o sesutju vseh in vsakršnih modelov in vzorcev romana in drugačnih besedil pa vse do premislekov o besedi, jeziku, lepoti, ljubezni, o politični stranki na oblasti, o jugoslovanskih mednacionalnih sovraštvi, o razpadu socialističnega reda, skratka, o minljivosti umetniških, ljubezenskih ter ideoloških vsebin in oblik.

Ob poetiški misli, da o obliki umetnine ne odloča vzorec ali pa njen stilni red in še ime nekega stila (modernizem, postmodernizem), ampak vsakič odloča le zvestoba Svečenici/navdihu, priznava Kovačič tudi aktualno snov in aktualistični navdih časa in prostora. Ironija: »Živela partija slovenskih palčkov, ki ste pravilno odigrali svojo zadnjo partijo kart,« pa opomba, kako »postajenačelnik . . . besni zaradi odtekanja denarja v nerazvite kraje« in še avtorjevo opozorilo, da je »njegove vlake in mojo nastajajočo knjigo treba obravnavati soodvisno, predvsem istočasno in zdaj«, postavljajo *Vlak* v neposredno sedanjost. Knjiga ugovarja postajenačelstvu, »avtomatizaciji celotnega železniškega omrežja«, se pravi kot »širina duha in srca« nasprotuje »mitingu resnice in solidarnosti« in še mehanizaciji in razosebljanju človeka. »Svečenica«, skratka, obvladuje »sedanji čas in metaforiko«, obvladuje vsebino in stil časa, obenem pa ju presega. Postajenačelnik ali ideolog in umetnik se ne priznavata.

Če prva in druga »postaja« ali besedilna odseka prvega loka resno premišljata teorijo romana *Vlak*, duševno in jezikovno naravo umetniškega sporočanja oziroma pripovednega umetništva, govori četrti o tem, kako se v umetnini združujeta idealno/sanjsko in stvarno. Pogovor s Svečenico pravi, da je umetnina združek/zgostitev/sinteza izmišljije, pravljičnosti, mita z ene ter stvarnosti z druge strani, je »pakt dveh različnosti, ki naj privedeta do resničnosti sveta«. Je združek metafizične Svečenice in telesne, stvarne Mire, ki se npr.

v kopalnici pripravlja za ljubezen. Svečenica tudi terja združitev idealnega/sanjskega in »odločno resničnega«, zahteva »sanjsko nagoto« in »celo telo«, pa četudi ni moč do kraja obvladati niti sanj niti telesa, ne ju umetniško uresničiti do kraja, ker pač ni mogoče brez ostanka doseči »resničnost sveta«. Ta resničnost je nad umetnino. Kakršnakoli enoplastnost je odločno pomanjkljiva in izraz travmatičnih premislekov o življenju in svetu, pa naj gre za realizem ali ludizem, za skrajni individualizem ali za skrajni kolektivizem. Ustvarjalec mora dobiti ravnotežje med obema, njegov roman naj »rahlo trepeta med nebom in zemljo, med preteklostjo in prihodnostjo«, naj bo spoj »osamljenega razglabljanja« sanjskovidnosti in »ihtave komunikativnosti burlesk«. Naj je Svečenica in Irma, dvojnoenojna lepota, lepota sanj in lepota predmeta.

Vsekakor več kot preprosto ugibanje in nedorečenost o človekovi umetnostni stvaritelnosti, mnogo več, kot postavljajško prekladanje besed, skratka, refleksije o umetnosti, ki še kako ustrezajo temu duhovno estetskemu fenomenu.

V drugi polovici se Vlak prevesi iz poetiške in estetiške refleksije v družbenopolitično kritiko, v tja, kjer po avtorjevi presoji ni niti razuma niti morale, kjer nihče ne stoji za svojimi besedami oziroma so »besede tega jezika le še same zase«. Tukaj se zvrstijo nekateri časni motivi, kakor npr. »črne limuzine . . . odrešenikov«, zaradi katerih stojijo vlaki, kadar se peljejo in kadar morajo stati »utrujeni delavci« ob cestah za parado. Takšen je tudi zloglasni kosovski vlak, pa motiv, kako ob tretji kitici Prešernove Zdravljice razkopljejo progo v »nadrealistično konstrukcijo«, zato da ne bo nikoli več vlakov resnice z juga. Končno je »na postaji, ki ji ni videti konca«, končno je na tej postaji in na poti v prihodnost še ves narod.

Obojno ali poetiško in ideološko vlakovanje spremlja še ljubezenska zgodba, prvoosebni se nazadnje poroči z Miro in zaigrata seksprizor. Idealno se združi s telesnim, abstraktno s čutnim, moški z žensko.

Opazna je tudi refleksija o besedi in jeziku, o stavku in citatu ter raba krilatic in časovnih fraz. Prvoosebni pripovedovalec je dolžan poznati in obvladati besedo, delati z naravnim, polno sporočilnim izrazom, ki ne mara okrasnih oveskov in ozaljškov. Samo s prvotno besedo je moč pristno oblikovati »obraz, ki v svoji duši ne bo imel spak«. Jezik je nekaj povsem drugega, je odrezan od besede zato pa lahko predmet študentov. Jezik govornikov je pompoz, zmaličen, posebno še jezik politikov. Njihov suhoparni in nabrekli jezik je zmerom enak »modernizem«, tako v besedilu iz leta 1849 kakor v današnjem besedilu — frazerski, naphan z ideološkimi frazami, kakor so: Delu čast in oblast, S knjigo proti knjigi, Vlak bratstva in enotnosti in podobne. Mestoma je srečati tudi Kocbekovo razreševanje nasprotij v kratkem stavku oziroma njegovo tehniko filozofiranja, kakršna sta primera: »Nekaj, kar vem, se prepleta s tistim, česar ne vem«. »Vsakršna oddaljenost nas zbližuje v sebi«, ali pa citat brez imenske kazalke, npr. Neznosna lahkost bivanja (Kundera). Ta abstraktna izrazna plast se kdaj pomeša s prostaškimi stavki, kakor sta »ga ni za srat« in »sanje so skidale sranje kakor lanski sneg«. Vmes pa so raztreseni tudi poetični drobci.

Slogovna posebnost so Kovačičevi dolgi stavki oziroma verižna stavčna gradnja, v kateri iztečejo nekateri odvisniki iz besed pred seboj in ki tudi drugače razprostrejo vsebino, da ji je komaj slediti. Takšni stavčni slapovi vsebujejo tudi od 150 do 180 besed, estetsko pa ne žarijo.

Roman *Kristalni čas* (1990) Lojzeta Kovačiča obsega skorajda vse v tej razpravi zaobsežene romaneskne teme: ljubezen, rod oziroma družino, vprašanja osebe in skupnosti,

umetniške in objektivne resničnosti, svobode in ideološke blokade, razmerje med umetnikom in družbo pa presoje religije in konfesije. Prva oseba, ki pripoveduje razvejano zgodbo, doživlja in sporoča svojo duhovno, umetniško, nazorsko in ljubezensko zrelost/kristalizacijo v trenutku, ko se ji življenjska izkušnja in umetniški izraz zaokrožata v blestečo popolnost.

Po trilogiji romanov *Prišleki* pregleda Kovačič oziroma prvoosebni pripovedovalec v tem četverodelnem romanu še enkrat usodo družine, iz katere je izšel, usodo v prenapetostih in zmotah povojne slovenske družbe, v sklepnem poglavju pa razvije nekakšno tipologijo ženskih značajev, s katerimi se srečuje v ljubezni. Pisateljsko upodablja žensko v »tretji osebi« se mu zdi še najmanj primerno, saj je ta pojav izrazito oseben in elementaren in ga je moč objektivno opisati le kot lastno izkušnjo, vse drugo je zgolj blodnja in izmišljaja.

Prvoosebnikova žena Vida je partizanka, ideološko ujetnica in trda s svojimi nepreklicnimi merili. Postaja hladna in sčasoma sovražna do moža, ker ta prihaja iz »kolaboranške družčine« in ga obmetavajo s psolvami nacist, parazit, bohem. Tudi je pragmatična, in ko tudi zaradi mučnega pritiska dogmatskega okolja zboli, nazadnje še znori in se obesi. Čas njene norišnice je čas provoosebniške bohemije z dvema ženskama, z vitalistko in z zdravnico idealistko, ki pa zboli za rakom. Vrine se še razbrzdanka, zadnja je pripovedovalčeva druga žena. Ko razvršča različne ženske značaje, postavi proti dogmatičarki človekovo elementarno moč, ki je ni mogoče povzeti v nazor, in je zato bivati »polno in v celem«. Ali biti ujetnik dogme, ali poslušati svojo naravo — kaj od obojega je zrelost? Kovačič odgovarja, da je zrelost v trajnem premagovanju nezrelosti, torej v nastajanju, v trajni sproščenosti; tako tudi v ljubezenskem razmerju. Temu načelu samo navidez nasprotuje dejstvo, da o nobeni teh ljubezni ne pripoveduje kot o nastajanju, ampak začne z erotičnim dejanjem, in je prvoosebnik pač nekoliko narcisoidni ljubezenski osvajalec.

V poglavju o »knjižni delavnici« srečuje prvoosebnik tudi učenca, ki sebe izključuje iz skupnosti in hoče biti v literarnih stvarih strogi solipsist. Tudi prvoosebniku se včasih zazdi, da preveč pripoveduje o sebi, »zmeraj samo o sebi« pa je nemara zato »vse invalidno, dogodki, jaz, tole pisanje«. Toda pri tem izhaja iz misli, da človek ne pozna niti samega sebe, kako naj bi potem opisoval bližnjika. To pa pomeni, da zasnova njegove prvoosebne pripovedovalnosti ne izvira iz pomanjkanja volje opisovati bližnjika, kaj šele iz solipsizma, ampak je njegova lirsko-izpovedna drža izraz spoznanja, da o drugem ni moč pripovedovati pristno in je še o sebi komaj moč kaj zanesljivega povedati. Ali dobesedno:

»Da bi človeka posrečeno opisali, mi morali biti nadljudje. Človek, ki misli, da dela portrete drugih, dela zmeraj samo avtoportret«, — »nisem doživljal Amerike okrog sebe, doživljal sem kot zmeraj sebe v Ameriki, sebe v Ljubljani, sebe v Baslu«, pa zato »Nihče ne more razložiti nič o drugem, razen da mu pripiše svoje misli in občutke. O sebi pa tako in tako ve še manj . . .« Delati je po Avguštinovi misli (moto romana!) »Spoznavam sebe, da bi spoznal tebe.«

Človek opisuje človeka in ne ta, ki ga opisuje, ne oni, ki je opisan, ne tretji, ki se mogoče v opisu spozna, ne ve, kakšna specija je pravzaprav človek . . . Da bi človeka posrečeno opisali, bi morali biti nadljudje.

Mi vsi lahko posredujemo samo en aspekt resničnosti, fragment, delček, ki mora biti s tisoč in tisoč drugimi delčki in dogajanjem še dopolnjen.

Kovačič gre z mislijo o samosvojesti, enkratnosti človeka in zato tudi umetnika vse do mejne, smrtne točke: še ob smrti namreč žalujemo le za »originalnostjo v človeku«, ki je »nenadomestljiva pri vsakem«.

Prva oseba zato v romanu ljubosumno brani samosvoje pred skupnim patosom, ki različnost uničuje, ker osebno odrine, potuji, mu zmanjša vrednost, vse izravna ali uravnili v njej »vsakdo izgubi sebe«. Prvoosebni se noče razosebiti, ne se potujiti v »tretjo osebo«. Jaz roman je njegova obrambna tehnika, ali oblika boja za osebno pristnost, za svobodo, je oblika zanesljivejšje vednosti o razmerju jaz-družba, jaz-zgodovina, eksistenca-esenca.

Pripovedovalec se kot prvoosebni utemeljuje tudi s poetičkim, estetičkim in svetovno-nazorskim premislekom in spoznanjem.

V poglavju o književni delavnici kot javni kulturni ustanovi se v obliki pogovorov sooča z literarnimi začetniki. Za izhodišče besedne umetnine postavlja besedo. Ta mora imeti svoje enkratno mesto v sobesedilu, pomensko, zvočno in likovno (vizualno), je ali polno odgovorna ali pa naj je ni, biti mira osebna in ne klanska, zapovedana, formalistična; povedano z metaforo: biti mora škrančkov, ne krastačin glas. »Umetnike med sabo« naj le zanima »popolnost, preciznost poetične besede«, toda pogoj umetnine je in ostaja pristna, se pravi osebna, neponovljiva, moja, tvoja beseda. Besedo, ki je upravičena v umetnini, izvaja prvoosebni iz enkratne osebne substance, iz samosvojega jezika, imenuje pa ga »jezik duše« ali notranji jezik, »ki ga govorimo v samem sebi« in »ne pripada nobenemu času«. Ta jezik je »stalna muzika v nas« in samo ta odloča o umetniški stvaritvi. Umetnik ga mora in more zanj kajpada »dopolniti in formirati«, zato da se približa resničnosti. Skratka, umetniška beseda ohranja notranji jezik, njena muzika mora ostati »divja, zrela«, ali pa »krotka, nezrela«, kakršen pač je umetnikov »jezik duše«.

Na načelu »jezik duše . . . stalna muzika« slonijo še nekatera avtorjeva vprašanja in odgovori:

Načelo osebnega je naravna težnja in cilj vsakega umetnika, ker si »vsaka zdrava, sveža in naivna duševnost« želi in tudi hoče pisati le »s svojo občutljivostjo, preprostostjo, rafiniranostjo ali preudarnostjo«. Prav ta in takšna osebna naravnost do konca izključuje estetske samovoljnosti in umske konstrukcije ter se ravna le po zakonu, da je pesem mogoče napraviti po meri lastne narave, da umetnine ni mogoče ločiti od »avtorja, ki jo dela«. Osebno naravo ustvarjalca je prepoznati zlasti po »zanimivih podrobnostih, ki imajo v literaturi prevladujočo vlogo«. Osebna narava pa je tudi dejavnik, ki izključuje larvurlartistično »Pesnitev« in onemogoča hermetično pesem. Kovačičev prvoosebni ne verjame, »da je prava poezija hermetična«.

Ker je aksiom umetnosti osebna beseda in notranji jezik, so tako imenovane skupne vrednosti »pravica, domovina« in podobne pravzaprav nasilne in zmaličijo osebnost tistemu, ki se odloči biti nacionalni pesnik ali glasnik ideologije. Na osebno besedo prežita še dva uničevalca: poklicnost ali priseganje na poetičkoestetiške klanske programe, ter absolutni jaz, ki ne upošteva nikogar in ničesar zunaj sebe in je v resnici čudaštvo. Vse troje pomeni v umetnosti malo ali celo nič, ker vse troje je nerodovita skrajnost, odmaknjena od eksistencialne stvarnosti.

Prvoosebni torej zavrača tako imenovane poklicne ali pesnike po programih, ki menijo, da so izbrani služiti »Pesnitvi«, »Lepoti«, da morajo izrekati pesnitev, medtem ko se pesnik kot oseba ne izreka. Ima jih za šušmarje sonetov, hermetičnih pesmi, lacanovce, freudiste, grafitnike in sociologe ludizma, za ritualce, katerih besedila so slepilo, prevara, »bočastje, ki izpoveduje sebe in ne izreka nas«, »visoka maša esteticizma« — zavestna pregreha nad osebnim umetniškim slogom, lažna umetnost, »ki človeku ni podobna«.

Hermetika in esteticizem sta enako nasilje nad umetnostjo, kot ideološka prisila, in samo navidez bolj »fina«, kakor je socrealizem.

Prvoosebniško umetnostno filozofsko sporočilo je torej popolnoma razvidno in skladno z naravo umetniških dejanj: Vsak prinašaj svojo lepoto in poetiko brez pravil, ki omejujejo osebno svobodo; pokori se samo enemu pravilu: »svojemu: da ni svobode pri ustvarjanju«, pa ne zaradi ideoloških in klanskih ovir, ampak zaradi »jezika duše«. Hodi po ukazih tega jezika »v razne smeri, ne da bi iz njih delal poti, pusti(ti) stvari nezaključene in neha(ti)j pač tam, kjer se je končal tvoj zadnji avtonomni kontakt z njo . . .« Izrazi substanco in najdi zanjo obliko, ker so »forme dražljaji, vrata, poti, ki vodijo k vsebini«.

Prvoosebniški pa hkrati še enkrat zavrača solipsizem ali nepovezanost s komerkoli in s čimerkoli, svari pred zapeljivim nazorom, da je umetnik sam sebi najbolj očarljiva in privlačna snov. Deloma sicer mora biti in tudi je sam sebi snov, vendar nikoli izključna, ker »na svetu je naposled še svet« in sicer svet kot »nasprotje in dopolnilo«. Skratka, prvoosebniškova umetnostna filozofija je izrazito osebnostna, hkrati pa je enako izrazito protisolipsistična.

Pa človek in religija, bog?

Tudi v tem duhovnem območju postavlja Kovačič osebo pred ideologijo. Samo »jaz« avtentično razmišlja o bogu, vse drugo je ritual, dogma, organizirano nasilje in »kič«. Sklicuje se na Avguštinovo razlago boga kot stvarnika in meni, da je ustvarjanje edino opravičilo za bivanje in »zato smo v samoti zmeraj z Bogom«, od zunaj pa vdira v osebno vero, v »avtonomno globino« volja »narediti Boga nevidnega, otipljivega, prisotnega, dokončnega v igri imitacij, religij, sistemov, simbolov«, ali to »je kič«. Morda je le vest »dokaz za obstoj boga«. Kovačičev prvoosebniški je tudi agnosticist, ko pravi o mrtvem očetu, da se sedaj še bliža »njegovim kostem (in) pravzaprav nič ne vem, na kakšno bitje bom naletel na drugi strani«. Hkrati pa tudi radikalni skeptik v »blagost« onostranstva, ko se vprašuje: »Ne vem, če mi bo V. (ida) sploh še kdaj hotela dati roko . . . na drugem svetu, hvala bogu, vlada blagost ravnodušja, tam ne bomo več životarili v parih, vsak zase bo moral nositi granitno skalo po svoji stezi v temo . . .«

V sklopu teh vprašanj se prvoosebniški nemara premalo vprašuje, koliko je prav »kič« vplival na njegovo misel, da je človek v samoti vendarle z bogom, torej na religioznost kot zasebno stvar. Mar ni odločilna kal teh človeško-božjih srečevanj v tistem slikovitem semenu, ki ga pripovedovalec zapiše v nemščini: »Dort oben ist unser Gott — hinter diesem Himmel hat er seinen eigenen Himmel« in ki so mu ga vsadili v otroštvu?

Kovačičeva umetniška refleksija o sebi in človeku sploh, o ljubezni kot človekovi določnici in trajni razburljivki, o umetniškem ustvarjalcu, njegovi vesti in nepopolnosti, o njegovi omejeni zmožnosti opisati tako sebe kot bližnjika, refleksija o nedotakljivosti osebnega v skupnosti, o svobodi in dogmatičnosti in še zadržani pogledi na mistično transcendenco — ta vseobsežni sklop človekove emocionalne in duhovne bitnosti živi v romanu v neštetihi mojstrsko in poetično izoblikovanih drobcih s silo svoje polne narave.

Ob duhovno-moralno-emocionalnem avtoportretu, ki je os romana Kristalni čas, se izoblikujejo tudi profili več intelektualnih poklicev, več žena, očeta, matere, sestre, zrastejo skupaj z avtorjem iz umetnostne filozofije, ki pravi, naj se pisatelj ne podreja nobeni estetiki, poetiki, artistični šoli, dogmatiki in ideologiji, naj svojega enkratnega umetnostnega imetja ne dovoli poškodovati nikakršnemu nasilju: umetnik bodi zvest le svojemu pogledu na

življenje, družbo in svet, zvest svoji izrazni in oblikovni danosti. Lojze Kovačič je v romanu kristalni čas obema do kraja zvest.

Sklep. Današnji slovenski roman razkriva sodobnikove eksistencialne, socialne, duhovne in erotične tesnobe in zmaličenja. Značilne teme so: iskanje idealne ženske in moškega ter njuno medsebojno erotično nasilje; iskanje osebnih korenin v rodu, prostoru in zgodovini; disidentstvo in policijsko preganjanje človeka, ki misli z lastno glavo; dvom v človekov etični vzgon, v razvoj k zmerom boljšemu bitju; duševne motnje, med katerimi je pogosta izguba lastne identitete; izkoreninjenost iz kmetijskega okolja in nostalgija po njem; ideološko in nacionalistično nasilje v jugoslovanski državi, moralni razpad nekega socializma, in še nasprotja med umetnikom in ideologijami, tudi med pristnim umetniškim ustvarjalcem in poetiško-estetiškimi ideologijami. Snov in vsebina sedanjega romanopisja obsega potemtakem vsa pomembna in zmerom odprta človekova duhovna in moralna območja.

Pisatelji vedo, da naj bi roman obsegel ves subjekt, celoto človeškega, hkrati pa vedo, da ubeseditev te celote ni uresničljiva, saj je ni mogoče niti do kraja spoznati. Nekateri tudi dvomijo, da je moč napisati objektivni roman, saj je družba danes nepregledni stroj, posameznik v njem pa ujetnik, s čigar ujetništvom se ukvarjajo številne znanosti.

Zato tudi ne preseneča, če stopa v ospredje pripoved »prve osebe« ali če današnji romanopisci pripovedujejo več o avtobiografskem, kakor v kateremkoli obdobju slovenskega romana. Premik od »tretje osebe« k prvi zatorej ni samo tehno-poetska zadeva, taka je nemara še najmanj, ampak temelji na prepričanju, da o človeškem še največ pove, kdor pripoveduje svojo življenjsko izkušnjo. Premik izvira hkrati tudi iz težnje po osebni prenovi. Prvoosebnik je kritičen do sebe, obenem pa kritično presoja bližnjikov obraz: z obeh je moč natančneje brati duhovne in moralne brazgotine, ki jih vanju vrisujejo strasti današnje civilizacije. Roman s prvo osebo torej ni znamenje umetnikove narcisoidnosti, ampak je sredi slovenskih in evropskih fundamentalizmov tendenčen, tendenčen tudi v smislu personalne preнове: ti, ki bereš prvoosebni roman, se po »prvi osebi« zavej sebe, tudi ti se izprašuj in išči sam odgovore, kakor se sprašuje in išče svoj smisel »jaz« v romaneskni obliki.

РЕЗЮМЕ

Современный словенский роман раскрывает экзистенциальные, социальные, духовные и эротические муки и искажения облика человека нашего времени. Характерными темами являются: поиск идеальных женщины и мужчины и их эротическое насилие друг над другом, поиск личных истоков в обществе, пространстве и истории, диссидентство и полицейское преследование человека, думающего своей головой, сомнения в этической подъемной силе человека и в постоянном совершенствовании его бытия, расстройство психики — чаще всего потеря собственного идентитета, потеря связей с родной крестьянской средой и тоска по ней, идеологическое и националистическое насилие в югославском государстве, моральное разложение квазисоциализма, а также несогласия и столкновения между художником и идеологиями, даже между настоящим художником и эстетическими идеологиями. Тематикой и содержанием современного романа таким образом являются все важнейшие и вечно открытые вопросы моральной и духовной жизни человека.

Писатели, конечно, знают, что роман должен охватить субъект в целом, но в то же время понимают, что передать эту целостность словом невозможно, ведь невозможно даже до конца познать ее. Многие сомневаются и в том, можно ли вообще написать объективный роман, ибо современное общество — это сложный механизм, а индивидуум — его пленник, несвободой которого сегодня занимается целый ряд наук.

Неудивительно поэтому, что на первый план выдвигается рассказ от первого лица или то, что в наше время романисты рассказывают об автобиографическом больше, чем это делали в любой другой период истории словенского романа. Сдвиг от третьего лица к первому поэтому не только дело технопоэтики, такое, наверное, даже меньше всего, этот сдвиг, напротив, основывается на убеждении, что о человеке больше всего расскажет тот, кто говорит о своем собственном жизненном опыте. Этот сдвиг обусловлен одновременно и со стремлением к обновлению своей личности. Тот, кто рассказывает «от первого лица», критически относится к себе, в то же время он критически всматривается и в своего ближнего: на лицах обоих можно найти духовные и моральные шрамы, наносимые на них страстями современной цивилизации. Роман «от первого лица», таким образом, не является свидетельством самовлюбленности художника, на фоне словенских и европейских фундаментализмов его следует считать тенденциозным, тенденциозным и в смысле личного обновления: пусть читатель романа, написанного от первого лица, следит за первым лицом, пусть он осознает себя, пусть задает себе вопросы и ищет ответы, как задает себе вопросы и ищет свой смысл «я» в романной форме.

PISATELJ BORIS PAHOR MED ETNIČNIM IN ONTOLOŠKIM HUMANIZMOM

Narodna ogroženost Slovencev in njihov boj za ostanek predstavljata osrednjo tematiko tržaškega slovenskega pisatelja Borisa Pahorja. Vendar problem človekove svobode, ki je temeljni problem njegove proze, nenehoma prerašča iz območja etnične v območje individualne in ontološke identitete. Stilni ustroj Pahorjeve pripovedi pa se giblje med tremi položaji označevanja. Ti so: refleksivna distanca, veristična identifikacija in metaforična prekvalifikacija.

The Slovene nation's constant physical insecurity and struggle for existence is the central theme in the works of the Triestine Slovene writer Boris Pahor. However, the problem of man's freedom, which is the fundamental problem presented in his prose, keeps spilling over the bounds of ethnical identity into a realm of individual and ontological identity. Structurally, Boris Pahor's style fluctuates between three designatory positions: a reflective distance, veristic identification and metaphorical requalification.

Ob razmišljanju o leposlovnem delu Borisa Pahorja morda ni odveč, če na izhodišču navedemo besede sodobnega češkega romanopisca Milana Kundere, ki je v knjigi *Umetnost romana* zapisal, da pravzaprav že vse življenje piše en sam roman, variacije na nekaj temeljnih bivanjskih tem ali celo besed.¹ Nekaj podobnega lahko rečemo o slovenskem tržaškem pisatelju, ki je predmet naše pozornosti. V njegovem obsežnem literarnem opusu, ki zaobjema več kot pol stoletja ustvarjalnega dela, se od povojnega časa, ko so izšli njegovi prvenci, vse do današnjih dni kot rdeča nit vije problem, ki bi ga lahko zreducirali na preprosto sintagmo: človekova svoboda. Predmet pisateljevega opazovanja je evropski in posebej slovenski človek 20. stoletja, ki se je znašel, ne po svoji krivdi, v položaju skrajne ogroženosti in nemoči, v položaju preganjanca in žrtve prav zaradi primarne in »čiste ljubezni do svobode«.

Ta osnovni življenjski princip, ki je prevzel našega pisatelja v celoti, združuje v svojem jedru vse tisto, kar spada k najosnovnejšim pravicam vsakega posameznika. Med njimi je nedvomno na prvem mestu človekova pravica do lastnega jezika, ki je skupaj s svojo zasidranostjo v narodnem humusu za Pahorja »najbolj primarno doživetje človeškega«. Kajti človek je iz skupnosti izrezan subjekt. Njegova duševnost pa je tesno povezana z izročilom, z mišljenjem, z 'metaforami', kakor bi rekel Malraux, njegovega rodu.² Uničenje naroda pomeni zato Pahorju »porajanje izkoreninjenec, psihopatov, cinikov in kruhorcev brez idealov«, ³ torej duševno načetih ali moralno vprašljivih ljudi. V svoji pripetosti na točno določeni prostor in čas — na tržaško ozemlje in čas fašističnega nasilja — se njegov junak, pisateljev alter ego, nujno sooča s sistemom, ki mu na vse načine preprečuje, da bi se uresničil kot suvereni subjekt. Tak sistem pomeni zanikanje vsega, kar posameznika veže na sodobnost in preteklost, hkrati pa izpodkopava tudi vsako perspektivo prihodnosti.

¹M. K u n d e r a, *Umetnost romana* (Ljubljana, 1988).

²B. P a h o r, *Skarabej v srcu* (Maribor, 1970), str. 284.

³J. P o g a č n i k, *Grmada v prstanu* (Ljubljana, 1972), str. 274, 275.

Poleg navezanosti na lastno etnijo, ki izhaja, kot že rečeno, iz podzavestnih osnov človekove duševnosti, je pri Pahorjevih ljudeh prav tako opazna navezanost na zunanji prostor, kjer ta skupnost živi od pradavnih časov in kjer se odvijajo njegove pripovedi.

»Prva potreba, ki sem jo čutil, ko sem začel pisati«, pravi avtor, »je bila, da bi mi v knjigi zaživele tržaške ulice«.⁴ Trst torej, pisateljevo rodno mesto, ki ga je suvereno in samozavestno uvedel v slovensko književnost, dobi v njegovih delih svojo zaokroženo in celotno umetniško upodobitev. To mu priznava tudi Edvard Kocbek, ki v pismu poudarja, da se njegova pisateljska avtentičnost in suverenost najizraziteje razkrivata prav tam, kjer opisuje svojo ožjo domovino.⁵ In res je »mesto v zalivu« morda prav v Pahorjevih delih prvič zaživel v slovenski književnosti v vsej svoji mediteranski posebnosti kot tudi v vsej kompleksni družbeni napetosti. Vse od prve zbirke novel *Moj tržaški naslov* (1948) se z notranjim zagonom predaja opisom živahnega ritma svojega mesta, njegovih ulic, hiš in drobnega dogajanja v pisanem »tržaškem mozaiku«. Pri tem je čutiti njegovo skoraj izzivalno zadoščenje, ker sme po desetletjih ukazanega molka spregovoriti o svojem rodnem mestu na glas in hkrati razgrniti njegov *genius loci* pred ljudmi, ki so jih »četrto stoletja držali v karanteni«.⁶ Povsem logična posledica take prisile in neprostovoljne »zatamnitev« je bila zbežanost, zavrtost in strah. Tako je razumetni tudi Pahorjevo travmo, ki jo je doživel kot otrok, ko je na svoje oči opazoval požig Narodnega doma v Trstu, travmo, ki predstavlja nenehni vir navdiha in osrednjo metaforo njegove proze. Element ognja se v njegovi zgodnji noveli *Kres v pristanu*, ki se navezuje na omenjeni požig, kakor tudi kasneje v zbirki kratkih pripovedi s podobnim naslovom *Grmada v pristanu*, razraste v simbol tisočev in tisočev bodočih žrtev fašističnega nasilja. Ta ogenj pa ni pustil sledov samo pri slovenskem pisatelju, ampak se je s svojo žgočo neposrednostjo zarezal globoko v duševnost marsikaterega demokratičnega Italijana. Nekaj pretresljivih misli o tem lahko npr. zasledimo v delu tržaškega pisatelja Giannija Stuparicha *Trieste nei miei ricordi*, 1948.⁷ Vizija ognja, ki se je Pahor v resnici nikoli ni rešil, predstavlja torej v svojem semantičnem jedru vse fizično in duhovno nasilje nad slovenskim prebivalstvom Julijske krajine. Sem sodi npr. črtica *Metulj na obešalniku*, v kateri razgrinja pred nami čisto droben dogodek, ki leži v njegovi zavesti kot obtožujoča priča grobega narodnega ponižanja pod plastjo drugih, prav tako pretresljivih vtisov. Tu gre za obremenitev iz mladostnih spominov, ko je dekletce s kitami obviselo za kazen na šolskem obešalniku »kot metulj z razprtimi krili« samo zato, ker je v razredu spregovorilo po slovensko: »Vlekel je dekletce po razredu in ukazal učencem naj stokrat napišejo v zvezek: 'Devo parlare soltano italiano'. A vse oči so negibno kot okamenele strmele vanj. Zgrabil je dekletce za uho, jo porival v kot, prišel do obešalnika, jo dvignil in nataknil na kito. Tako je obvisela«.⁸

Pojav raznarodovanja, terorja in militarizma — vse to je predmet številnih Pahorjevih pripovedi od *Mesta v zalivu* (1955) in *Vile ob jezeru* (1955) pa do romana *Parnik trobi nji* (1964), do *Nomadov brez oaze* (1956) in *Zatamnitev* (1975), da omenimo samo nekatere — je zbujal v slovenskih Primorcih strah, jezikovno zbežanost, zavrtost in jih potiskal v asimilacijo.

⁴Skarabej v srcu, str. 302.

⁵E. K o c b e k, *Peščena ura* (Ljubljana, 1984), str. 47, 48.

⁶Skarabej v srcu, str. 185.

⁷G. S t u p a r i c h, *Trieste nei miei ricordi*, Milano 1948, str. 66–69.

⁸B. P a h o r, *Kres v pristanu* (Ljubljana, 1959), str. 87–91.

Njegove literarne upodobitve pa na mnogih mestih preraščajo ozke meje osebnega in narodnostnega in zadobivajo večpomensko in vsesplošno razsežnost. Prej kot politična so to za Pahorja moralna vprašanja, saj segajo v najgloblje plasti človekove osebne biti in pogojujejo vso njegovo eksistenco. Pahorjeva obrnjenost k izrazito individualnim človekovim problemom se kaže že iz tega, da je njegova literatura nenehoma posvečena tudi erotični tematiki, ki mu ob narodni in bivanjski pomeni neke vrste odrešilno cono. Obenem pa totalitarni sistem s svojim nasiljem, s težnjo poenotiti vse in ukiniti subjekt, prebujajo osebno osveščenost, pokončnost in upor. V njegovih delih smo priča spopadu med silami, ki človeka tudi kot posameznika tlačijo in ponižujejo, ki delajo iz njega duševnega pohabljenca, in silami, ki mu vračajo njegovo osnovno osebno pravico: biti človek. Eden temeljnih motivov Pahorjeve proze je prav proces prebujanja v subjektivnem in kolektivnem smislu, proces dozorevanja iz neosveščenega v narodno zavednega in obenem osebno suverenega človeka. Njegov mali človek, tako Rudi Leban iz *Mesta v zalivu* kot Igor Suban iz trilogije — kot nekateri kritiki imenujejo romane *Spopad s pomladjo* (1978), *Zatemnitev* (1975) in *V labirintu* (1984) — postane glasnik kolektivnega spominjanja in porok zvestobe do lastne etnične identitete, jezika in kulture, obenem pa tudi do lastne osebnosti.

Kljub temu da je Pahorjeva pripoved, kot smo že poudarili, močno vezana na določeni prostor, na Trst in njegovo okolico ali na kraje, kamor usoda zanese njegove junake, je v njegovih delih zunanega epskega dogajanja malo. Glavna dinamika je namreč prenesena v človekov duševni svet, na njegove notranje odzive ob nasilju. S svojimi problemskimi vozli, ki zadevajo predvsem boj za pravico do lastnega jezika in svobodnega odločanja, se avtor loteva temeljnih vprašanj človekove biti. Eno prvih vprašanj je tu seveda spet vprašanje jezika. Pahor je v pojmovanju jezika blizu Edvardu Kocbeku, na katerega ga veže tudi soroden odnos do moralnih in družbenih vprašanj časa. Za Kocbeka in torej tudi za našega pisatelja je »beseda začetek bivanja, utemeljevanje njegovega jaza v družbenem in moralnem redu«. »Le materinski jezik ustvari — po Kocbekovem mnenju — bitni stik med človekom in resničnostjo, le v njem se začne proces človekove preobrazbe in v nekem smislu proces preobrazbe sveta.«⁹ To spoznanje pa ni daleč od misli, ki jo je izrekel Heidegger, po katerem je jezik »hiša biti«. Iz takega ontološkega pojmovanja jezika lažje razumemo Pahorja, ko polemizira s tistimi, ki vprašanje poenostavljajo in ga imajo samo za narodnoobrambne pisatelja. Tako na nekem mestu kar naravnost pove, da tisti, ki tako interpretira njegovo pisanje, ni dosti razumel o njem in o njegovem delu.

Miselna struktura Pahorjevih pripovedi je po svojem temeljnem ustroju monološka, da se izrazimo pa Bahtinu, saj so postavljene v ospredje prav ideje, ki jih zagovarja glavni junak in se skladajo s svetovnonazorsko usmerjenostjo pisatelja samega. Ob teh vprašanjih, ko gre za obrambo narodnih in bivanjskih principov — metafizični problemi so v njegovi prozi redki — Pahor po navadi ne pozna dvoma ali negotovosti, temveč trdno veruje v svojo resnico. Spričo tako močne vezanosti na narodno in moralno ogroženost skupnosti je v njegovem delu ponekod težko potegniti črto med književnostjo in zgodovino, med umetnostjo in politiko. Vendar je na drugi strani res, da zna dvigniti iz anonimnega življenja tiste razsežnosti tržaške problematike, ki ostajajo zunaj politike in žurnalistike in segajo v globlja ontološka območja človeške usode, ter jim vtisniti splošnočloveško

⁹E. K o c b e k, *Misli o jeziku*, Sodobnost 1963, str. 511, 517, 518.

veljavo in nove, dodatne pomene.

»Preseganje klavrne resničnosti« je namreč po njegovem »velika dota, ki si jo podajamo iz roda v rod«. Upor proti krivični stvarnosti pa je neizogibna nujnost, s katero utira pot rešitvi človekovega dostojanstva. Njegov upor ni uperjen samo proti krivicam, ki so v času fašističnega nasilja zbegale njega samega in njegov narod, temveč proti najglobljemu ponižanju, ki ga je pod udarci totalitarne ideologije doživel evropski človek sploh v času druge svetovne vojne in ki se je na zunaj razkrilo v strahotnem dogajanju koncentracijskih taborišč. Pravzaprav lahko rečemo, da je že doživetje fašističnih požarov pripravilo pisatelja na taboriščno apokalipso, ki se je z njimi napovedovala. O tem neposredno govori v francoski izdaji *Nekropole*, kjer povezuje uničevalni sistem nemških lagerjev s skupno ogroženostjo, ki so jo njegovi tržaški ljudje in on sam izkusili v času fašističnega terorja.

In tako smo pred drugo neozdravljivo travmo, ki se je za vedno zarila v njegovo zavest in ki jo je kot humanist in mislec globljega etosa v svojem delu moral izpovedati in se tako spopasti, kot sam pravi, »z neskončno razsežnostjo zla«.

Najglobljo in dokončno preizkušnjo je Pahor kot pisatelj in kot mislec doživel ob pisanju *Nekropole* (1967), tega svojevrstnega, bolj memoarskega kot romanesknega besedila. V njem se je posvetil problematiki koncentracijskega taborišča ne le fragmentarno, kot velja za vrsto njegovih novel, dnevniških zapisov in romanov, temveč v celoti. Tu se je soočil s svetom človekovega skrajnega ponižanja in razosebljenja, torej s svetom znotraj katerega je bila možnost preživetja povsem neznatna in pogosto le naključna. Taboriščno apokalipso prikazuje iz spominske razdalje, kakor jo je ponovno doživel ob obisku »natzweijlerske mrtvašnice« — tako imenuje to mesto množične smrti v planinskih Vogezih — kjer je bil tudi sam dalj časa interniran in kamor se je po dvajsetih letih spet vrnil. Od tu asociativno oživlja v spominu še druge postaje svoje »kalvarije« iz druge svetovne vojne, ki se vrstijo od Dachaua do Harzungena, od Dore do Bergen Belsena. Spričo izničenja vseh človeških odnosov, ki se kaže kot nujna posledica življenja v senci krematorijskih peči, prideta do temeljne preizkušnje avtorjev humanizem in njegova pisateljska moč. Nikakor ne moremo spregledati, da je ob spoznanju posameznikove popolne nemoči in skrajne ogroženosti prav globoko človekoljubje, ki je zapustilo tako močno sled v njegovem delu, nenehoma soočeno s problemom niča in absurda. Pisateljev občutek niča temelji na spoznanju, da človek v skrajnem položaju preneha biti človek, saj je po njegovih besedah »taboriščni svet z ozračjem niča naredil sporno vse, kar je človeško«. ¹⁰

V gluhi praznini, ki jo predstavlja absurda situacija, v tej »poplavi niča« in nesmisla, se tudi vprašanje narodne pripadnosti in nestrpnosti, ki ga je zaposlovalo in vznemirjalo v številnih delih, umakne v ozadje. Vsi ljudje so si namreč tu, v skrajni ogroženosti in tik ob krematoriju podobni, ne glede na to, ali pripadajo malim ali velikim skupnostim, za vse velja isti brezizhodni položaj, ki jih spreminja v amorfno, »ognju in anonimnosti posvečeno množico«. »Zakaj v dokončni enakosti v gladi in pepelu«, pravi pisatelj, »res ni bilo mogoče še misliti na trmo o dozdevnih prednostih in razločkih«. Take misli se mu porajajo ob nepričakovanem srečanju s tržaškim rojakom Italijanom Gabrielejem (gre za resnično osebo, in sicer za tržaškega demokrata in antifašista Gabrieleja Foschiattija), ko ga skupni strah pred pečjo — vsaj tako si razlaga pisatelj — pripravi do tega, da spregovori besede o bodočem bratstvu med Slovenci in Italijani in o dobrem sožitju v

¹⁰ Skarabej v *srcu*, str. 87.

tržaški obmorski deželi. Vendar je tudi to zdaj zanj postranskega pomena. »Morebiti pa je tudi v tistem trenutku«, pripominja z vso treznostjo »vegetativno življenje imelo premoč nad tovarštvom, ki ga daje gibom rojstni kraj... zakaj, tudi če na zunaj človek ne pokaže, ker je prelen, preveč trmast, preponosen in fatalist, njegova žival znotraj razklepa na tihem čeljusti in krči kremplje«. ¹¹

Položaj popolne skepse in nesmisla, o katerem je bil govor, preplavi torej vse, ljudi in celo naravo, ki je ob človekovem trpljenju nemo odsotna, tako da se avtorju zdi »nesmiseln in bedast obstoj vsake trave in vseh trav sveta«. Pahorjev humanizem je torej, kot smo poudarili, ob spoznanju človekove popolne nemoči in brezizhodnosti, nenehoma soočen s problemom ničla. Vendar se v skrajnih preizkušnjah, v katere je človek postavljen proti svoji volji, pojavlja v njegovi notranjosti z enako vztrajnostjo tudi refleks humanističnega etosa, ki je zmožen kljub brezizgledni grozi poiskati drobce človekove dobrote, moči in volje do življenja.

V najbolj črni empiriji taboriščnega življenja, ki potiska človeka na stopnjo živalskega preživetja, zna odkriti v ljudeh znake medsebojne solidarnosti in nesebičnosti. Lahko celo rečemo, da je humanistični refleks, kljub temu da je njegov človek ujet v oba položaja in torej odprt obema skrajnostma, nič in smislu, v njem vendarle močnejši in odpornejši. O tem nam pričajo čudoviti prizori človeške odporniške narave, ki jih je z velikim smislom za opazovanje izrisal v *Nekropoli*. Tak je na primer portret pisateljevega bližnjega rojaka Tamaža iz Sečovelj, ki preseneča s svojo neverjetno, skoraj otroško vero v življenje in svobodo, pa tudi s svojo dobrohotnostjo in hudomušno igrivostjo, ki ga spremlja tudi v trenutkih najhujše stiske. Tak je dalje lik norveškega zdravnika Leifa, ki ob vsakem koraku razkriva nenavadno umirjenost, odpornost in moško pokončnost, in taka je nenazadnje podoba poljskega bolničarja Janoša (njegova zgodba se pojavi tudi v drugih Pahorjevih tekstih), ki se v svojem nesebičnem človekoljubju upre esesovcu, ker je obstrelil malega Poljačka zaradi kraje krompirja, in ga zato doleti smrt.

V ujetosti med skrajne preizkušnje ničla in smisla se zamaje, kot se zdi, tudi Pahorjeva monološka struktura, na katero smo opozorili pri analizi tistih del, ki obravnavajo problem obstoja Slovencev v Italiji. Grozljiva vsakdanost človekovega uničenja pa postavlja pod vprašaj tudi pisateljevo tradicionalno estetiko, saj je videti, da je evidentiranje in obvladovanje tako strahotne resnice mogoče samo skozi goli verizem. Tudi njegovo hotenje po pričevanju, ki ga sam omenja na več mestih in zaradi katerega tudi piše svoje temeljno delo o taboriščih, zahteva verizem dejstev in obenem črtanje estetske distance, kot da bi bil spričo grozljivosti sporočila vsak estetski pristop lažen. O tem govori tudi Pahor sam, in sicer tam, kjer pravi, da bi takšne sekvence, kakršne ponuja »hladna grobnica«, lahko verno posnela samo filmska kamera. ¹² In zato oživlja pred bralcem s filmsko natančnostjo posamezne fragmente taboriščnega sveta in življenja v njem, kjer je človeško in predmetno pomešano med sabo v neločljivo gmoto in kjer se vse, kar zadeva človeka, znova in znova spreminja v animaličnost ali pa se reificira. Skupnost taboriščnih ljudi se pisatelju kaže zdaj kot vsota »suhih plazilcev«, zdaj kot »brezoblično krdelo«, nato kot »izsušeni tovor« ali »zebraste cunje, ki napolnjujejo barako«.

Obenem pa ne gre prezreti, da poskuša pogosto vzpostaviti distanco do te potopljenosti

¹¹B. Pahor, *Nekropola* (Maribor-Trst, 1967), str. 25–27.

¹²Prav tam, str. 15, 16.

v apokaliptični verizem, distanco, ki jo uvaja z lastnim razmišljanjem. Taboriščno grozo skuša namreč na več mestih obvladati s filozofijo človeške solidarnosti in humanistične etike. Tudi ta se ujema z že omenjenim pisateljevim namenom, ki ga je vodil pri pisanju *Nekropole*, in sicer, da bi bilo njegovo delo v svarilo evropskemu svetu sploh in rodovom, ki niso šli skozi tako preizkušnjo. »Zato bi bilo prav«, pravi, »če bi se vodnikom posrečilo oživiti v domišljiji obiskovalcev sekvence nekdanjega zla; a kaj, tudi to bi bil zavržen trud, ko pa bi potrebovali prešteviline legije vodnikov, da bi vzdramili vse evropske ljudi«. ¹³ Pahor se namreč spričo svoje trezne izkušnje jasno zaveda, da je »ritem, s katerim se prebujajo človekova zavest, obupno len in počasen«.

Oba doslej prikazana postopka, to je filmski verizem in didaktična refleksija, sta v nekem smislu deliteralizirala najhujšo pisateljevo preizkušnjo, zapisano v *Nekropoli*. Vendar se v njegovi prozi s taboriščno tematiko pojavlja še en način, ki spremlja prejšnja in ki mu nudi možnost, da vzpostavi bolj osebno, svobodnejše razmerje do taboriščnega sveta in človeka v njem. S pomočjo metafore, ki v njegovem delu v resnici nikoli ne usahne, zmore namreč prerasti golo popisovanje dejstev, v katero ga sili grozljiva snov, zmore prerasti tudi osebno razmišljanje ter vtisniti svojim podobam globlje razsežnosti. Metafora torej, ki ji Ortega y Gasset z zanosom priznava največjo moč, kar jih premore človek in ki po njegovih besedah meji že na čarovnijo, ¹⁴ pomaga pisatelju, da suvereno zmaga nad verizmom in poučnostjo. To je mogoče opaziti predvsem na tistih mestih, kjer se njegov človek znajde v položaju novega upanja in vere v življenje »onkraj pekla«. Tako je na primer upanje, ki ga avtor odkriva v »zebrastih ljudeh« ob pogledu na zavezniška letala, ki se prikažejo na nebu: »Bikovke se zmeraj enako padale po ramenih, po koščanih rokah, ki so branile gole črepinje, a ko je kričanje potihnilo in so zebraste cunje napolnile barake, so se iz polmraka, daleč proč od oken oči upirale v nebo. Telesa, ki so bila sklonjena... so bila suha, kroglice pa so bile vlažne; po dve in dve, na gosto stisnjene so prežale za srebrnimi luskinicami, zapičenimi v belkasto mrežo oblakov...« ¹⁵

Ob sklepu morda ni odveč poudariti, da se v Pahorjevi taboriščni in drugi prozi, ki postavlja v ospredje problem evropskega človeka dvajsetega stoletja v položaju skrajne stiske, ogroženosti in razčlovečenja, v položaju modernega barbarizma, odpira vprašanje obstoja književnosti sploh. Tu je literatura, kakršno zasledimo pri Pahorju in pri številnih drugih slovenskih in evropskih pisateljih pred nujnostjo, da odloži estetiko in se pokloni patosu dejstev samih. Znano je, da je evropska književnost pri opisovanju koncentracijskih taborišč iz druge svetovne vojne stala pred hudo preizkušnjo. Poljska literarna veda, ki je imela na voljo ogromno gradivo te vrste, je na primer prišla do spoznanja, da so ob tako strahotni tematiki odpovedali vsi tradicionalni slogi, odpovedala je literarna fikcija sploh. Poezija je odmrlna in naracija je razpadla v faktografsko beleženje stvari. Ob ohranjenih zapisih iz varšavskega geta je Irena Maciejewska ugotovila, da je to konec evropskega »literarnega plesa«. Toda v suhih »protokolih martirij«, ki v takšnih zapisih nastajajo in med katerimi so najbolj pretresljivi zapisi otrok, odkriva svojevrsten »dramatizem faktov«, ki je do kraja preprost, hkrati pa skrajno pretresljiv. ¹⁶ Neliterarni jezik v tem primeru krepi

¹³ Prav tam, str. 36.

¹⁴ H. Friedrich, *Struktura moderne lirike* (Ljubljana, 1972), str. 240.

¹⁵ *Nekropola*, str. 52.

¹⁶ I. Maciejewska, *Getto warszawskie w literaturze polskiej w Literatura wobec wojny i okupacji* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1976), str. 145–147.

ekspresijo in pisanje doseže konice svojih učinkov tam, kjer se znebi svoje literarnosti. Poljski pesnik Julian Przyboś je zapisal: »V tem položaju — paradoksalno — so z največjo močjo odmevali zapisi, ki so bili zunaj vsake literarne konvencije: maksimalno surovi zapisi, neokrašeni, nagrmađeni izključno ob samem predmetu pripovedi, torej predvsem dela otrok ali dela piscev spominov, ki niso silili k literaturi«. ¹⁷ In Przyboś ni bil edini, ki je menil, da po koncentracijskih taboriščih poezija ni več mogoča. Nad pisanjem literature je v nacističnem taborišču nekoč obupal celo tako močan in elementaren slovenski pripovednik, kot je Prežihov Voranc. In vendar je treba dodati, da Pahorjeva literatura o evropskem barbarstvu dvajsetega stoletja, ki je svojo najhujšo preizkušnjo doživela ob tematiki taboriščne apokalipse, ni podlegla procesu deliteralizacije. Nasprotno, z gotovostjo lahko trdimo, da se je njen avtor pogostoma znal dvigniti nad golo reprodukcijo dejstev in rezoniranje v svet poezije, ki predstavlja najmočnejša mesta zmaga nad nečloveško resničnostjo.

SOMMARIO

Il saggio si propone di mettere in luce alcuni problemi essenziali della narrativa di Boris Pahor che toccano, oltre a quella nazionale, anche la più profonda problematica esistenziale e spirituale dell'uomo moderno. L'interesse dell'uomo è accentrato soprattutto sulla questione relativa alla libertà personale dell'individuo e del suo diritto di scelta. Al centro della sua scrittura si pone l'uomo europeo del Ventesimo secolo che il totalitarismo fascista e nazista avevano spinto in una situazione di estrema schiavitù.

Schiacciato dal perverso meccanismo totalitario il personaggio di Pahor deve scegliere fra due condizioni estreme: il nulla e il valore dell'esistenza. Ma il riflesso umanitario si dimostra in lui sempre più resistente e forte. Per quanto atterrito dall'angosciata situazione in cui si trova, egli è pur capace di trovare un dialogo con il prossimo. La realtà disumana dei lager che sembra poter essere descritta soltanto con i mezzi del verismo più crudo, condiziona anche l'usuale estetica dell'autore. Ma d'altro canto non è possibile non accorgersi che lo scrittore, anche quando tocca una tematica così pesante e per lui coinvolgente, riesce, con l'aiuto della metafora a superare la mera descrizione veristica dei fatti e la razionalità riflessiva intorno ad essi, per innalzarsi nel libero mondo della poesia. In questo modo egli offre la testimonianza più eloquente della sua vittoria su una realtà disumana.

¹⁷Prav tam, str. 147. Glej B. P a t e r n u, Poetika slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva 1941–1945, *Slavistična revija* XXV (1997), str. 189.

JEZIKOVNA MISEL V SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI

Mišljenje o jeziku — pa naj bo mitično, religiozno ali mitično — predstavlja ne le opazno tematiko literature, temveč tudi njeno globinsko motiviranost. Pričujoča študija skozi to optiko opazuje štiri obdobja slovenske književnosti: reformacijo, romantiko, simbolizem in modernizem. Pri tem sledi pojavom mitizacije in demitizacije besede, prelom med obojim pa se zgodi v simbolizmu.

The attitude towards language — mythical, religious or mythical — is not only a conspicuous theme in literature, it is also the underlying motivation for literature. It is through these optics that the present study peruses four Slovene literary periods: reformation, romanticism, symbolism and modernism. It keeps track of the phenomena of mythicization and demythicization of language, finding the divisional line between the two in the period of symbolism.

Mišljenje o jeziku ima znotraj književnosti in njene tvornosti pomembno mesto. Gre za miseljenje, ki ne zadeva samo vprašanj jezika kot tehnike in vprašanj stilistike kot strategije izražanja, temveč deluje globlje. Ne zajema samo jezikovne fenomenologije, temveč posega v ontologijo jezika in se tam srečuje z ontologijo književnosti. Jezikovno miseljenje, pa naj bo mitično, religiozno ali empirično, je vsebinska sestavina literarne tvornosti in njegova eksistencialija, vpletena v globinsko motiviranost pesnikovega in pisateljevega dela ali dela literarne šole, smeri in obdobja. Zato nam opazovanje jezikovnega misljenja, lahko bi tudi rekli filozofije jezika — ki je v književnosti njena metajezikovna podlaga in inspiracijsko zaledje hkrati —, razkriva eno izmed bistvenih gibal književnega življenja sploh. Ob slovenski književnosti in njeni zgodovini optika te vrste še ni bila uporabljena in pričujoči prispevek naj bo poskus njene začetne nastavitve.

Zdi se, da bi kazalo njen pogled najprej usmeriti na vsaj štiri vidnejša zgodovinska mesta slovenskega književnega razvoja: na njegov začetek v reformaciji, na njegov prvi veliki vzpon v romantiki, na njegov drugi vzpon v simbolizmu in naposled na nekatere pojave moderne književnosti.

Prvo obdobje slovenske književnosti, obdobje reformacije, ki je v 16. stoletju dala Slovencem knjižni jezik in dokaj obsežno versko književnost z *Dalmatinovim* prevodom *Biblije* (1584) kot vrhunskim dosežkom, je izoblikovalo tudi že določeno jezikovno filozofijo. Jezikovno zavest, ki je bistveno sodelovala pri tem za Slovence odločilnem kulturnem in narodnem dejanju, je treba povezati s protestantsko teologijo in njeno jezikovno strategijo. Obe sta samo za nekaj desetletij prodrli na Slovensko, toda bilo je dovolj, da se je v območju pisane besede zgodil veliki prelom iz predknjižne v knjižno kulturo. Slovenski reformatorji s Primožem Trubarjem na čelu so sledili protestantskemu jezikovnemu demokratizmu, ki je temeljil na pravici slehernega vernika do neposrednega stika z evangeljsko besedo v brani, pridigani ali peti obliki. To je priklicalo neizogibno potrebo po vseh temeljnih delih verske književnosti v ljudstvu razumljivem jeziku. Na tej novodobni teološki logiki, ki je na vso moč aktualizirala načelo svetega Pavla, da bo »vsak jezik slavil Boga«, so slovenski reformatorji ob pomoči lutrovske jezikovne misli konstituirali organski knjižni jezik, ki je bil oprt na živo jezikovno resničnost. Oprt je bil na govorni jezik z njegovimi sredotežnimi in sredobežnimi težnjami vred, saj so se v

njem prepletale značilnosti osredinjevalnega jezika z značilnostmi narečja. Znan misel T. S. Eliota, da vsaka književna revolucija vzpostavi novo in globlje razmerje z govornim jezikom, bi v nekem smislu lahko našla potrditev tudi ob slovenski reformaciji. Tako je Trubar pri Slovencih opravil dejanje, ki ga je Vuk Stefanović Karadžić pri Srbih moral opraviti tri stoletja pozneje, ko se je mukoma prebijal skozi odpore cerkvenoslovanskih jezikovnih konstruktov in institucij, ki so jih branile, da je naposled književnost navezal na živi, organski srbski jezik. Ni naključje, da je bil njegov mentor pri tem Jernej Kopitar, ki je prihajal z izkušnjo slovenskega jezikovnega demokratizma, rojenega v protestantski reformaciji in utrjenega v razsvetljenstvu.

Toda jezikovno mišljenje reformatorjev 16. stoletja ni imelo samo svoje pragmatične strani. Imelo je tudi svoje humanistične pa tudi iracionalne in metafizične razsežnosti. Beseda je znotraj reformacijske ideologije postala vrhunska avtoriteta verskega mišljenja in doživljanja. Namesto svetnikov in božjih podob je nad oltarjem lahko zavzela osrednje mesto prižnica in njena retorika v službi evangeljske Besede. Beseda je svoj pomen nenavadno stopnjevala. Adam Bohorič, pisec prve slovnice slovenskega jezika *Arcticae horulae* (1584), utemeljuje pomembnost jezika z racionalnimi in humanističnimi razlogi: »Kaj utegne namreč plemenitega duha bolj veseliti, kot da zna svoje ali drugega mišljenje, pa naj že govori naj že piše, s primerno besedo (ki je zrcalo duše) in v prikladnem govornem slogu prikazovati oziroma prikazano, rekel bi, na svoje oči gledati?«¹ Tudi pri *Dalmatinu* najdemo pri označevanju jezika razmeroma daljnosežne antropološke poudarke: »Onu je vsaj en mutast človek pruti enimu govorečimu skoraj kakor en polovico mrtov človek držan inu nej obene kraftniše inu žlahtniše riči ali dela na človeki kakor govorjenje, zatu ker se človek skuži govorjenje od druge zvirine loči več kakor skuži obraz ali druge dela.«² Pri *Sebastjanu Krelju* pa lahko najdemo že visoko povzdignjeno, religiozno mitizacijo besede:

Ampak beseda Božja muč,
je prava sama svitla luč,
ta nam svejti v naši temi,
nas svejtu v sveti Raj spremi,
nas trošta, viža, posveti,
drugič rodi ter ponovi.³

V slovenski protestantski književni dejavnosti je brez dvoma delovala izredno močna jezikovna zavest, ki je lahko zavzela človekovo mišljenje v njegovi celovitosti, to se pravi skozi osebno, etnično, religiozno in mitično zavest hkrati. Obstajala je vera v jezik kot entiteto, ki povezuje človekovo eksistenco z njegovo esenco. Brez stopnjevanje vere v jezik, ki je poleg vsega drugega postal tudi motivacija in inspiracija pisanja, si je težko pojasniti tako nenadano in mogočno eksplozijo knjižnega ustvarjanja, s kakršno so se pojavili slovenski reformatorji v 16. stoletju. Brez domače knjižne tradicije so v kratkem času petih desetletij ustvarili celovit temeljni fond cerkvene književnosti in po besedah Franceta Kidriča »popravili dobršen del zamud osmih stoletij ter ustvarili pogoje za zdrav

¹ A. Bohorič, *Arcticae horulae* (1584), po M. Rupel, *Slovenski protestantski pisci* (Ljubljana, 1966), str. 351.

² J. Dalmatin, Predgovor čez psalter, *Biblia*, V Viteberge 1584, str. 279.

³ Pejsem inu molitov / . . /, v pesmarici J. Dalmatina *Ta celi catehismus eni psalmi* / . . /, V Bitenbergi 1584, str. CCXII–CCXIII; faks. izdaja: Ljubljana, 1984.

razvoj v bodočnosti.«⁴ Ivan Prijatelj pa je dodal: »Mali narodi smo začeli z reformacijo živeti /. . . / Odvezala nam je jezik, dala mu je višjo sankcijo, da se sme razlegati pri najsvetejših opravilih.«⁵

Drugi visoki vzpon vere v jezik in v besedo se je na Slovenskem pokazal v obdobju romantike, seveda s širokimi pripravami in znatnimi dosežki že v predhodnem obdobju razsvetljenstva proti koncu 18. stoletja. Tokrat jezikovno mišljenje ni več temeljilo na teološki podlagi kot pri reformatorjih 16. stoletja, temveč na narodni prebui in naravnem pravu, ki ju je aktualiziralo razsvetljenstvo, romantika pa nadaljevala in razvila do novih filozofskih in estetskih razsežnosti. Na tej črti dogajanja lahko *Kopitarjevo Grammatik der slawischen Sprache in Krain, Kaernten und Seyermark* (1808) štejemo za vrh razsvetljenske jezikovne miselnosti, ki je — opta na protestantsko tradicijo — slovenski knjižni jezik znova postavila na ljudsko podlago in njegovo normo na kmečki idiom. Kopitar je v avtoritarno središče svoje pragmatične jezikovne filozofije postavil merilo, izraženo z geslom: »Der Stockslovene Würde sagen.« *Matija Čop*, literarni in jezikovni teoretik romantične šole pa je gradil od tod naprej, dopolnjevalno in polemično hkrati. Priznaval je nujnost Kopitarjeve jezikovne miselnosti, kolikor je očistila in stabilizirala slovensko gramatično normo, postavil pa je zraven nove in višje zahteve, ki so zadevale kulturo jezika in so prihajale v načelno nasprotje s Kopitarjevim jezikovnim in literarnim pragmatizmom.

Bistvena novost Čopovega jezikovnega mišljenja je bila v tem, da je svojo pozornost usmeril od jezikovne pragmatike k jezikovni kulturi, od jezikovnega standarda k literarnemu jeziku. In tu se s Kopitarjem nista več mogla ujeti. Izhodiščna Čopova misel, ki jo je polemično izpostavil leta 1833, je bila: »Dokler je namreč jezik omejen samo na pomenski svet preprostega kmeta, dokler še ne more izražati višjega življenja in vednosti, seveda ne more zahtevati označbe *kultiviranega jezika* (kajti če bi šlo samo za *čistost*, bi to oznako zaslužili tudi mnogi jeziki *divjakov*). Samo če se jezik polagoma uvaja v višje življenje in vednost, ga je mogoče pravilno gojiti in dograditi. Prav tega pa manjka kranjsko slovenskemu jeziku v večji meri kakor kateremukoli drugemu slovanskemu jeziku, izvzeta je morda lužiška srbščina.«⁶ Čopovo jezikovno mišljenje je izhajalo iz njegovega umetnostnega mišljenja, obrnjenega k višji in zahtevnejši književnosti, o kateri je Kopitar mislil, da zanjo slovenski jezik še ni zrel in ga je najprej treba očistiti germanizmov ter urediti s slovnico in slovarjem. Čop je bil sploh prvi slovenski teoretik in kritik, ki je literaturo ločil od poučnosti in jo osamosvojil. Prvi ji je pripisal status avtonomne umetnosti, ki jo je treba presojudi z estetskimi merili razvitih evropskih literatur. Skladno s tem je

⁴F. Kidrič, *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti* (Ljubljana, 1929–1938), str. 65.

⁵I. Prijatelj, O kulturnem pomenu slovenske reformacije (1908), *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja* (Ljubljana, 1952), str. 60.

⁶*Illyrisches Blatt*, 16. feb. 1833, str. 25–26. V izvirniku: »So lange nämlich eine Sprache darauf beschränkt bleibt, die Begriffe des einfachen Landmannes auszudrücken, und nicht geeignet ist, in den höhern Kreisen des Lebens und der Wissenschaft zum Mittheilungswerkzeuge zu dienen, kann sie auf den Namen einer gebildeten nicht wohl Anspruch machen (den durch bloße Reinheit auch manche Sprachen der Wilden verdienen würden). Nur dadurch, daß eine Sprache nach und nach in diese Kreise eingeführt wird, kann sie eigentliche Bildung erhalten. Diese Bildung aber fehlt bis nun der krainerisch-windischen in einem höhern Grade, als irgend einer slawischen (die sorbische od. lausitz-wendische etwa ausgenommen).«

uvedel ustrezno ločevanje med pojmom »jezik« in »slog« (»Büchersprache«, »Bücherstyl«), pri čemer je literarnemu jeziku in slogu dopuščal primerno samostojnost glede na knjižno normo. Menil je, da literarnega sloga ni mogoče vezati samo na kmečki jezikovni idiom niti na purizem, kajti ravna se po svoji estetski funkciji in je vključen tudi v širšo mednarodno kulturo umetnostnega izražanja (»ein allen Literaturen Europa's gemeinsamer Kunstausdruck«). Vse to se je ujemalo z njegovim kritičnim pogledom na takratno stanje slovenske književnosti in z njegovim načrtovanjem književnega razvoja: dotedanjo slovensko »kmečko literaturo« (»Bauernliteratur«) z njenim očiščenim jezikom vred je štel za nezadostno in v bistvu revno stvar (»ein armes Ding«) in videl glavno potrebo v nastanku visoke, zahtevne in estetsko razvite literature, namenjene izobraženim bralcem. Na dnu Čopovega literarnega načrta pa je delovala tudi neizpovedana politična misel: predstava o narodu, ki ni omejen na »miroljubne poljedelce«, ampak postaja celovit narod. In ne samo to. Rajstvo razvite pesniške umetnosti je pomenilo tudi rojstvo razvitega osebnega sloga, potemtakem tudi rojstvo pesnikovega jaza, svobodnega subjekta, tako v osebnem kot v narodnem smislu. Vse to je bilo v podtekstu Čopove jezikovne filozofije, zapisane v času Metternichovega absolutizma.

Čopovo jezikovno mišljenje, ki je bilo za slovensko književnost prelomnega pomena, je imelo svoje široko evropsko zaledje. Vendar se je jedro tega mišljenja izoblikovalo ob romantični šoli bratov Friedricha in Wilhelma Schlegla, seveda s kritičnim izborom njunih idej. Mnoge njune postavke so ustrezale takratnemu slovenskemu položaju in Čopovi orientaciji. To velja za celo vrsto temeljnih schleglovskih tez — od izhodiščne postavitve jezika kot najdragocenejšega daru narave (»Die Natur konnte dem Menschen keine schönere Gabe verleihen als die Stimme«), mimo jezika kot najvidnejšega znamenja nacionalne identitete pa do pojmovanja jezika kot odločilnega organa pesniške umetnosti.⁷ Vodilna misel, ki teče skozi mnoge spise obeh nemških romantikov, je zahteva po visokem kultiviranju jezika, in sicer kultiviranju z njegovo najvišjo preizkušnjo, z artistično preizkušnjo v poeziji. Njun kult jezikovne kulture pa je bil postavljen na nacionalno uveljavitveno misel. In sicer na prepričanje, da je tisto, kar v resnici daje narodu pravo moč in veljavo, kultura njegovega jezika, to se pravi njegova poezija, ne pa vojaška in državna moč. To je seveda docela ustrezalo takratnemu slovenskemu položaju, položaju brezdržavnega, tako imenovanega »jezikovnega naroda«, ki je svoj obstoj dokazoval predvsem z lastnim jezikom in književnostjo. Tako je Čop v schleglovski šoli našel ne le veliko znanje iz literarne estetike in zgodovine, temveč tudi aktualnih kulturnopolitičnih misli. Take so bile na primer Friedrichove formulacije v delu *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812): »najhujše je tisto barbarstvo, ki zatira jezik kakšnega ljudstva in dežele ali ju hoče odtrgati od višje duhovne izobrazbe. Samo predsodek je, če zanemarjenim ali manj znanim jezikom večkrat odrekamo zmožnost za višjo izpopolnitev.«⁸ Po njegovem ima vsak narod pravico do svoje lastne literature, t. j. do svoje lastne jezikovne omike »brez katere tudi ne more biti lastne, splošno učinkovite in nacionalne omike, temveč v nekem tujem jeziku priučena

⁷ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur, Kritische F. Schlegel-Ausgabe VI* (München, 1961, str. 14).

⁸ F. Schlegel, n. d., str. 229. V izvirniku: »und die ärgste Barbarei ist diejenige, welche die Sprache eines Volkes und Landes unterdrücken, oder sie von aller höhern Geistesbildung ausschliessen will. Auch ist es nur ein Vorurteil, wenn man vernachlässigte, oder unbekantnte Sprachen sehr häufig einer höhern Vervollkommung für unfähig hält.«

in privajena omika, ki v sebi ohranja zmeraj nekaj barbarskega . . . Narod, kateremu jezik podivja ali ostane v surovem stanju, mora sam ostati barbarski in surov. Narod, ki si pusti oropati jezik, izgubi zadnjo oporo svoje duhovne, notranje samostojnosti in v resnici preneha obstajati.«⁹ August Wilhelm Schlegel pa je nakazal tudi praktično smer jezikovnega kultiviranja poezije: potekalo nja bi z uvajanjem in odličnim obvladanjem artistično zahtevnih romanskih pesniških oblik; pa tudi z univerzalnim obvladanjem reprezentativnih oblik iz celotnega razvoja evropske poezije; z nekakšno moderno obnovitvijo njene sinteze.¹⁰ Iz Čopovih zapisov ni težko razbrati, da je pri presoji slovenske književnosti sledil prav tej orientaciji in pri tem verjetno močno vplival na pesnika *Franceta Prešerna*.

Prešernovega pesniškega dela, ki ga najbolje predstavljajo *Poezije* (1847), ni mogoče primerno dojeti, če ne upoštevamo Čopovega in schleglovskega jezikovnega mišljenja, ki je delovalo ne le kot metajezikovna podlaga tega pesnjenja, temveč tudi kot njegova motivacija in inspiracija. Jezikovno mišljenje je eden izmed glavnih ključev v razumevanju Prešernove poezije. Dne 5. julija 1837, ko je imel Prešeren večji del pesniškega opusa že za seboj, je pisal Stanku Vrazu: »Namen naših pesmi in siceršnje literarne dejavnosti ni nič drugega kot kultivirati naš materin jezik.«¹¹

Seveda pa bi smeli območje Prešernovega in Čopovega jezikovnega mišljenja razširiti tudi čez meje opisanih in preverljivih postavk. Vemo namreč, da je Prešeren prav v elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop* (1835) zarisal neke globlje meje svoje in najbrž še bolj Čopove romantične metafizike s pojmi, kot so »der Weltgeist«, »das Urlicht« in »der Funke« v njenem središču. Tudi v baladi *Neiztrohnjeno srce* (1845) je najgloblji izvor pesnjenja in pesniške umetnosti kozmiziral in pesnikovo bit zapletel v panteistično esenco. Torej bi lahko sklepali, da je Čopova in Prešernova vera v jezik, ki je spremljala njuna prizadevanja za nastanek razvite in svobodne literature, imela tudi svoje romantično metafizično zaledje.

Do tretjega visokega vzpona vere v jezik je prišlo v obdobju simbolizma na prelomu 19. in 20. stoletja. Simbolizem je nosil v sebi dvoje globljih razlogov in pobud za spremembo jezikovne prakse in teorije.

Prva pobuda je prihajala iz stopnjevanega subjektivizma in iracionalizma, ki ju je razvil simbolizem nasproti predhodnemu pozitivizmu in racionalizmu. Sprostitev subjektivnega in iracionalnega razmerja do sveta je pomenila tudi razpustitev eksaktnega jezika, kakršnega sta uporabljala realizem in naturalizem. Osebno videnje stvari je sproščalo metaforično in simbolistično manipulacijo z utrjenimi pomeni stvari. Mallarmé je zapisal: »Neutajljiva želja dobe je, razviti dvojni pomen besed.«¹² Za jezikovno strategijo simbolizma je

⁹F. Schlegel, n. d., str. 237–238. V izvirniku: »hat das Recht, eine eigentümliche Literatur, d. h. eine eigene Sprachbildung zu besitzen, ohne welche auch die Geistesbildung nie eine eigene, allgemein wirkende, und nationale sein kann, sondern in einer ausländischer Sprache erlernt und fortgeübt, immer etwas Barbarisches behalten muß . . . Eine nation, deren Sprache verwildert oder in einem rohen Zustande erhalten wird, muß selbst barbarisch und roh werden. Eine Nation, die sich ihre Sprache rauben läßt, verliert den letzten Halt ihrer geistigen innern Selbstständigkeit, und hört eigentlich zu existieren.«

¹⁰A. Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II*, 1802–1803, A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe IV* (Stuttgart, 1965), str. 6, 7.

¹¹F. Prešeren, *Zbrano delo*, zv. 2 (Ljubljana 1966), str. 197.

¹²S. Mallarmé, *Avant-dire au Traité du Verbe* de R. Ghil, v knj. G. Michaud, *Message*

značilno, da se je obrnila k neeksaktnemu jeziku, k jeziku nakazovanja in sugeriranja. Mallarmé je postavil zelo nazorno pravilo: »Stvari imenovati, to pomeni zatreti v pesmi tri četrtine užitka, ki obstaja v sreči postopnega slutenja: stvari sugerirati, to je cilj.« Saint Antoine je v študiji o simbolizmu leta 1894 postavil misel: »Beseda sugerirati pomeni dvojje: najprej oživiti in pokazati, zraven pa ne označiti.«¹³ V. Brjusov je ob takem načinu izražanja izpeljal sklep o večji povednosti, ki jo ima simbol nasproti opisu: »Simbol mora biti zmožen izraziti tisto, česar preprosto ni mogoče izreči.«¹⁴

Druga pobuda za spreminjanje jezikovnega mišljenja pa je prihajala iz metafizike simbolizma. Ne glede na mnoge in različne filozofije, ki so se pojavljale, lahko rečemo, da se je simbolizem močno oddaljil od empiričnega mišljenja in silovito obnovil transcendenco ter metafiziko. Brez njiju si simbolizma skoraj ne moremo zamisliti. Filozofijo simbolizma spet pokrivajo mitizirani pojmi Absoluta, Lepote in Neskončnosti, ki pa so zelo osebni in jih spremlja cela vrsta osamljenih poti iskanja, hrepenenja in videnja. Te duhovne zagone je slikovito označil A. Blok: »Simbolizem je iskanje izgubljenega meča, ki bo spet prebodel kaos in organiziral ter umiril vzburkane vijoličaste svetove.«¹⁵ Pri vsem tem je imel jezik svojo posebno funkcijo, ki jo je nakazal že Baudelaire, ko je simbol označil kot »sredstvo zveze med materialnim in spiritualnim svetom« ali kot sredstvo »univerzalne analogije«. ¹⁶ Beseda je s tem znova postala mnogo več kot premi znak stvari ali pojma, povzdignila se je v nosilko nekih višjih pomenov, v nosilko Duha, Absoluta, Lepota, Neskončnosti idr., njena imanenca se je dopolnila z esenco. Dovolj razlogov torej za njeno mitizacijo.

Obe omenjeni pobudi simbolizma — subjektivizem in stopnjevana transcendenca — sta bili podobni v tem, da sta vsaka s svoje strani močno povzdignili zmogljivost in pomen besede. Do tod so potekale analogije z romantiko. Toda za razliko od nje se je simbolistična vera v besedo v svoji skrajnosti prevesila tudi že v lastno nasprotje, v dvom vanjo in v njeno moč.

Simbolizem je namreč v obeh svojih glavnih mišljenjskih krogih, v subjektivizmu in v metafiziki, prispel tudi že do moderne destabilizacije subjekta in z njo vred do destabilizacije jezika. V poetiki simbolizma zavzema zelo vidno mesto Verlainova misel o prehodu poezije v glasbo (*Art poétique*, 1874: »De la musique encore et toujours!«) in Saint Antoine je muzikalnost štel za najbolj sugestivni del umetnosti.¹⁷ V nekem smislu je to pomenilo že delno nezaupnico besedi kot jezikovnemu dejstvu. A. Blok je šel še dlje in je navajal Fetovo geslo: »Izraziti se z dušo brez besede.« Gre torej za nevero v zmožnost besede za sporočanje bistvenega. Tudi Moréas je opozoril na meje jezikovnih moči, ko je zapisal, da je »temeljna lastnost simbolistične umetnosti v tem, da ne dovoljuje priti do jedra Ideje same«. ¹⁸ Dvom simbolistov nad besedo pa je svoje razloge imel tudi v Ideji sami, namreč v njeni nedoločenosti in fluidnosti. Metafizika simbolistov je znala biti že skrajno osebna, gibljiva in nedefinirana, to ni bil več Bog v tradicionalnem pomenu besede niti Duh v

poétique du symbolisme (Paris, 1961), str. 726.

¹³ Saint-Antoine, Qu'est-ce que le Symbolisme?, Michaud, n. d., str. 748.

¹⁴ V. Brjusov, Smysl sovremennoj poezii, *Sobranie sočin.* VI (Moskva, 1975), str. 468, 469.

¹⁵ A. Blok, O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (1910), v knj. *O literature* (Moskva, 1980), str. 204–214.

¹⁶ Michaud, n. d., str. 721.

¹⁷ Saint-Antoine, n. d., str. 748.

¹⁸ J. Moréas, Un Manifeste littéraire, *Le Symbolisme* (1886), Michaud, n. d., str. 725.

smislu nekdanje romantike, kaj šele kartezijanska Misel. Ruski teoretik simbolizma A. Beli je potegnil demarkacijsko črto med romantiko in simbolizmom tako, da je na strani simbolizma odkril globljo duhovno krizo, »krizo v razlagi sveta«, nakakšno ambivalenco med zatonom in zarjo duha, med njegovi »renesanso« in »dekadenco«. ¹⁹ Novejša literarna veda močno poudarja to negotovost in fluidnost simbolistične metafizike ter njeno notranjo pogreznost. Wolfgang Kayser je ostro začrtal razliko z romantiko, ki je še poznala enotnost univerzuma, medtem ko je pri simbolistih ni več. Romantiki so vedeli, kje obstaja »Resnica, Bistveno in Obstojče« (»das Wahre, das Wesentliche, das Eigentliche«) h katerim je bila poezija edini most, simbolisti pa tega ne vedo več, samo vleče jih tja. ²⁰ Zato se pri označevanju simbolistične transcendence ali metafizike pojavljata izraza »prazna transcendenca« (R. Wellek) ali »prazna idealiteta« (H. Friedrich).

Tako je imel simbolizem vse razloge za to, da je po eni strani povzdignil pomen besede in jo mitiziral, po drugi pa jo je že podvrnil svojemu dvomu in demitiziranju. Podobno se je dogajalo s pojmovanjem pesniške inspiracije. Po eni strani se je nadaljevala in prehajala v artizem znanja. Že od Poeja in Baudelaira naprej lahko opazujemo tako imenovano »destrukcijo inspiracije«, ki jo nadomešča skrajna osveščenost in načrtnost jezikovnega dela.

V slovenskem simbolizmu, ki ni razvit v skrajnosti in se dogaja pretežno v srednjih legah, je bolj opazno tisto jezikovno mišljenje, ki temelji na novi veri v poezijo in njen jezik in ki vodi k mitiziranju besede. Najvidnejši predstavnik tega dogajanja je pesnik Oton Župančič. Pot v to smer sta mu podobno kot evropskim simbolistom odprla novodobni subjektivizem in transcendenca. Med njegovimi zapisi najdemo tudi take, ki pesniku v območju jezika prisojajo pravo božje stvariteljstvo.

In kakor pred Adamom so pred mano
se zbrale naše zemlje vse stvari
in krsta hočejo iz mojih ust.
Z gorečo jih besedo imenujem,
po vrsti dajem jim pečat duha.
Vse jih dvigujem iz brezimnosti,
vse jih pomikam narodu v obzor . . . ²¹

Zadaj utegne biti tudi Bergsonovo mišljenje o jeziku, ki je tako imenovano »mobilnost besede« (besede, ki ni privezana na predmet, ampak z njenim pomenom gospodari subjekt, saj jezik pomeni osvobajanje in akcijo) postavilo v središče jezikovne filozofije. Njegova misel, ki sodi v predhodništvo semiotike, se je glasila: »Težnja znaka, da prehaja od predmeta na predmet, je značilna za človeški jezik.« Kot otrok tako tudi poezija širi pomene besed in stvari imenuje na novo. ²²

Župančičeve mitiziranje besede in pojmovanje jezikovnega stvariteljstva pa je imelo zaledje tudi v njegovi v nekem smislu še romantični transcendenci, ki je pesnika kozmizirala tako, da ga je naredila za božjega glasnika.

¹⁹ A. B e l i, *Simbolizam*, v knj. V. J o k i ć, *Simbolizam* (Cetinje, 1967), str. 121, 122.

²⁰ W. K a y s e r, *Der europäische Symbolismus* (1953), *Die Vortragsreise* (Bern, 1958), str. 287–304.

²¹ Tu ste ljudje očitni, Ž u p a n č i č e v o *ZD III* (Ljubljana, 1959), str. 288, 289.

²² H. B e r g s o n, *L'évolution créatrice*, slov. prevod *Ustvarjalna evolucija* (Ljubljana, 1983), str. 136, 137.

Sredi vsega razprostri peroti
kot dve zarji,
in v viharji
harpa boš, ki jo prebira Gospod.²³

Za najvišjo apoteozo, ki jo je beseda doživela v slovenski literaturi, lahko štejemo Župančičevo pesnitev *Naša beseda*, ki jo je napisal ob otvoritvi Slovenskega narodnega gledališča meseca oktobra leta 1918 ob nastajanju prve slovenske državnosti.

Alfa in Omega! Beseda! Bajna moč,
ki stari kaos si ločila v dan in noč,
skrivnostno tvorno izrekana vsevilj
vzdružuješ svet in smer in zadnji cilj
in s trikrat večnim božjim Da
nenehoma budiš iz sna!

Nesmrtni geniji, ki v tebi dišejo
in tvojih abeced razlago pišejo
človeštvu v srca kot ozvezdja v mrak,
narodu vsakemu so dali znak
poslanstva svojega, svoj red
in potrdila za ta svet.²⁴

Tu se je mišljenje o jeziku povzpelo do visoke mitizacije, ki je imela v svojih temeljih vse tri globinske pobude: subjektivistično, s pojmovanjem pesnika kot genija in preroka; nacionalno, s pojmovanjem jezika kot najvišje identitete naroda in njegovega potrdila za ta svet; in metafizično, s pojmovanjem besede kot »tajnega znamenja neba«.

Ivan Cankar, ki je simbolizem uveljavil v območju proze in dramatike, pa je jezikovno mišljenje obrnil v drugo smer. Kljub temu, da se je v nekaterih zapisih še bolj ali manj ujel s stopnjevano vero v jezik in pesniško besedo, se je njegovo jezikovno mišljenje že nagnilo tudi v dvom in nevero, tako da ga lahko štejemo za predstavnika one druge smeri v jezikovni filozofiji simbolizma. Tiste smeri, ki je uprla pogled v destabilizacijo in nemoč besede.

Zadaj je bil Cankarjev življenjski in svetovni nazor, ki se je bistveno razlikoval od Župančičevega, usmerjenega v harmoničnost. Tudi Cankar je najprej izhajal iz subjektivizma kot osnovne orientacije k novi književnosti. Svojo prvo knjigo proze *Vinjete* (1899) je pospremil v javnost s komentarjem: »Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva . . .«²⁵ Pojem »duša« je nato v Cankarjevem opusu pogostoma povezan z osnovnimi pojmi simbolizma, kot so »lepota«, »hrepenenje«, »sanje«, »Bog« idr. Toda pri tem je za Cankarja značilno, da sta oba kroga njegovega mišljenja — tako subjektivizem kot transcendenca — v primerjavi z Župančičem notranje mnogo bolj neprijemljiva, labilna in zrelativizirana. Duhovno stanje, iz katerega je pognala moderna lirika, je na primer razumel kot duhovno

²³Nočni psalm, *Samogovori* (1980), Župančičevo ZD II (Ljubljana, 1957), str. 72.

²⁴Naša beseda (*Ljubljanski zvon* 1918), *V zarje Vidove* (1920), Župančičevo ZD III, str. 51.

²⁵*Vinjete* (1899), Cankarjevo ZD VII (Ljubljana, 1969), str. 195.

stanje razvezanega subjekta in to stanje leta 1898 v kritiki *Dve izvirni drami* označil takole: »Tu ni ničesar gotovega in jasnega; samo nervozno iskanje, nemirni dvom, hrepenenje in pričakovanje...«²⁶ V svojem zgodnjem eseu *Dragotin Kette* (1900) je religioznost kot sestavino moderne poezije odločno razmejil od tradicionalne vernosti in jo postavil na podlago skepticizma ter večnega iskateljstva. Cankar je bil sploh prvi vidnejši predstavnik moderne religioznosti pri Slovencih. O umetniku je v omenjenem eseu zapisal: »... če je tako nesrečen, da se ustavi, če misli, da je našel tisto središče, ki je izvor in cilj vsega, kar je, ter da je torej v stanju presojati nezmotljivo po določenih pravilih, tedaj ni več življenja v njem... Največji umetniki so bili skeptiki, nehote, kajti tudi dvom jim ni bil princip.«²⁷ Cankar ni mogel brez transcendence, toda doživljal jo je kot duhovni napor, kot trpljenje, iskanje in izgubljanje, ne kot najdenje. Imenuje jo »tisto veliko hrepenenje po resnici« ali »hrepenenje po neznanem in nedoseženem« ali »hrepenenje po lepoti, po večnem, po Bogu«. Skratka, njemu je, kot pravi, »blizu do skrivnosti in daleč do jasnih pravil te ali one religije«. Za razliko od Župančiča se je distanciral tudi do romantičnih »veličastnih duševnih stavb« z njihovo »svetovno dušo« vred.²⁸ Tudi v *Podobah iz sanj* (1917) je Cankarjeva religioznost kljub novi izpostavljenosti ostala skeptična in iskateljska: popotovanje duše, ki išče, je še zmeraj popotovanje »brez konca«, »iz ječe v ječo, iz skrivnosti v skrivnost«, »iz globočine v globočino, iz mraka v mrak«.²⁹

Cankar seveda ni bil samo simbolist, bil je tudi odličen realist, bojeviti aktualist in socialist. Toda, kadar je njegovo pisanje izhajalo iz subjektivistične in transcendentne orientacije, takrat je bilo tudi njegovo jezikovno mišljenje odprto posebnim razponom, tudi globokemu dvomu v moč in zadostnost besede.

Že v eni svojih zgodnejših literarnih kritik *Popevčice milemu narodu* (1899) se je oprl na Verlainovo poetiko »nianse« in se izrekel zoper celovito opisovanje ali označevanje stvari: »Ne skrbno izrezljanih kipov, ne do pičice izvršenih, kričočih slik, — to je stvar realistov! — duševne skrivnosti se ne dajo prijati, — najskrivnejše misli se ne dajo naslikati, — najfinejši čuti se ne dajo izreči.«³⁰ Misel o nezadostnosti in nemoči besede stoji torej že na samem začetku Cankarjeve pisateljske poti. In podobno spoznanje stoji tudi na njenem koncu. V *Podobah iz sanj* beremo: »Življenje, ki ga živi to betežno telo zunaj pod glasnim soncem, je le medel odsvit, le motna prisposoba onega drugega življenja, ki je zaklenjeno v tebi in v meni. Motna prisposoba je, ki bolj zastira in pači pravo lice človeka, nego da bi ga v resnici razodela.«³¹ Enako motno razmerje kot obstaja med telesom in dušo, postavlja Cankar tudi med besedo in njeno duhovno vsebino. Umetnikova beseda ni in ne more biti več kot »komaj znamenje«, »komaj spomin« tistega, kar je gledal z lastnimi očmi. Kajti za globlja notranja doživetja »ni podobe ne imena«. Do podobnega izida je prišel Mallarmé, ko je zipisal, da je Absolut »zunaj besed, ki imajo pomen«. Cankar je šel še naprej in je v trenutku stiske zapisal, da je komaj za vsako deseto reč beseda. Ne da bi vedel, se je po svoje približal Bergsonovi teoriji o pomanjkanju jezikovnih znakov, ki jo jezik premaguje tako, da besede odveže od stvari in jim podeli vitalno mobilnost, ki ji

²⁶ *Dve izvirni drami* (1898), Cankarjevo ZD XXIV (Ljubljana, 1975), str. 52.

²⁷ *Dragotin Kette* (1900), Cankarjevo ZD XXIV, str. 76.

²⁸ *Vinjete*, n. d., str. 195.

²⁹ *Podobe iz sanj* (1917), Cankarjevo ZD XXIII (Ljubljana, 1975), str. 10.

³⁰ *Popevčice milemu narodu* (1899), Cankarjevo ZD XXIV, str. 62.

³¹ *Podobe iz sanj*, n. d., str. 11.

dovaja druge pomene. Cankarja je dvom nad besedo naposled pripeljal tudi do tiste meje, ko je prednost izražanja prepustil glasbi. V *Podobah iz sanj* je prišel do spoznanja, da je eksaktnost materialne besede lahko »komaj znamenje« in na koncu samo še »šepetanje«, ki prihaja iz pisateljevega notranjega kaosa in kozmosa. V črtici *Veselejša pesem* (1915) pa se ob spominu na poslušanje Beethovnov *Devete simfonije* do kraja zave nemoči jezika ob moči glasbe. Takole pravi: »Vse, kar odeva meglena beseda trpljenje, se je vzbudilo, je zaživelo devetkratno življenje. Greh, kesanje, strah . . . nič več besed; ali je treba vseh, ali nobene. Tej veličastni pesmi o ponižanju in poveljanju človeka bi mogel napisati tekst kvečjemu Shakespeare; in še on bi jecjal.«³² Torej je celo Shakespeareova beseda lahko samo jecljanje v primerjavi z jezikom glasbe.

Župančičevo in Cankarjevo mišljenje o jeziku imata nekaj stičišč, iztekata pa se naposled v dvoje nasprotnih skrajnosti znotraj simbolistične filozofije jezika. Na eni strani k privzdignjeni veri v besedo in v njeno popolno mitizacijo, na drugi pa k dvomu vanjo in k njeni demitizaciji. Ti dve mišljenji sta bili samo del duhovne dvojnosti, ki je delovala znotraj simbolizma. Del njegovega nihanja med vero in nevero, med kozmosom in kaosom, med »renesanso« in »dekadenco«.

Destabilizacija subjekta in destabilizacija jezika, ki se je začela v simbolizmu, je v moderni književnosti 20. stoletja — od ekspresionizma, futurizma in nadrealizma dalje — zavzela osrednje mesto. Bila je povezana z globoko destabilizacijo sveta in z njenimi duhovnimi kataklizmami. Tudi slovenska književnost je šla skozi vidnejše duhovne procese 20. stoletja in postala književnost konstituiranega naroda, čeprav naroda, ki še ni prišel do svoje lastne državnosti in je bil v vseh večjih evropskih pretresih, kot je bila prva in še posebej druga svetovna vojna, znova ogrožen v svojem obstoju. To pa je slovenski moderni književnosti in tudi njenemu jeziku dovajalo neke posebne in netipične lastnosti.

Prvi novi vidnejši prelom v pesniškem in jezikovnem mišljenju se je zgodil pri *Srečku Kosovelu* sredi dvajsetih let. Kljub kratkemu življenju — umrl je v svojem 23. letu leta 1926 — je Kosovel z izredno duhovno intenziteto pognal razvoj slovenske poezije daleč v prihodnost in zaobsegel tako rekoč celotno 20. stoletje. Zavestno, čeprav ne brez nostalgije se je poslovil od »baržunaste lirike« impresionizma in simbolizma. Začutil je nemoč in neprimernost lepe besede sredi krutega časa, ki je postajal čas političnega barbarizma in stehnizirane pameti. Dvajseto stoletje je začutil kot dobo, ki prinaša razpadanje subjekta in »evakuacijo duha«, torej tudi poezije in njene lepe besede, ki sta ji Župančič in Cankar še scela služila. V pesmi *Ostri ritmi* je zapisal:

Jaz sem zlomljen lok
nekega kroga.
In sem strta figura
nekega kipa.
In zamolčano mnenje
nekoga.
Jaz sem sila, ki jo je razbila ostrina.³³

Iz duhovnih položajev zlomljenosti, razklanosti in nemosti Kosevel odrija poetiko lepote, ki ji je simbolizem kljub vsem svojim notranjim razglasjem ostal zvest, in se

³²Veselejša pesem (1915), *Podobe iz sanj*, n. d., str. 52.

³³Ostri ritmi, *Integrali* (Ljubljana, 1967), str. 157.

odloča za ekspresionistično poetiko intenzitete, ki sprejema vase tudi estetiko grdega. Kult lepe besede doživlja s tem zlom. Še več, Kosovel gre naprej in v svojih konstruktivističnih besedilih prehaja od jezikovnega k parajezikovnemu ali nejezikovnemu izražanju. Sestavlja kolaže, likovne vzorce in letristične konstrukcije, uporablja formule iz matematike in fizike in še marsikaj. Izstopa tako rekoč iz jezika literature v druge sestave sporočilnih znakov. Po eni strani je bila to zavestna destrukcija pesniškega jezika, po drugi pa iskanje takih izraznih sredstev, ki bi utegnili biti odpornejša in učinkovitejša sredi dehumanizirane moderne civilizacije.

Seveda je bil to samo en del Kosovelove pesniške prakse in jezikovne filozofije. Njegove jezikovne destrukcije so v resnici nadzirane in zamejene. Iz duhovnega ozadja udarjajo v to njegovo depoetizacijo zmeraj znova vrednote in besede, kot so: *človek, srce, duh, duša, ljubezen, lepota* ali *pesem*, pisane večkrat z veliko začetnico. Evakuaciji duha v resnici odgovarja s skrajno pretanjeno transcendenco ali pa z revolucijo. Včasih tudi z ostro narodnoobrambno zavestjo, ki zahteva, da mora literatura ostati močna, jasna in akcijska. Sredi njegovega modernizma še zmeraj deluje misel, ki je pravzaprav najstarejša misel slovenske književnosti, le da je povedana na nov način: »Naša literatura = energetika!« Zato tudi v času svojih najbolj drznih avantgardističnih iskanj in eksperimentov leta 1925 v Mladini objavi *Preproste besede*, v katerih se njegova jezikovna misel nenadoma vrača nekam k začetkom, k preprosti kmečki besedi:

Ljubim jih, te preproste besede
naših kraških kmetov,
ljubim jih, o, bolj jih ljubim
od vas meščanskih poetov.³⁴

Edvard Kocbek je prišel iz iste generacije kot Srečko Kosovel. Toda dano mu je bilo intenzivno preživeti še dobrih pet desetletij nenavadno težke slovenske zgodovine in ostati v duhovnem središču dogajanja. Temeljno določujoča pa je bila zanj in za njegovo pesniško druga svetovna vojna in prva desetletja po njej. Njegova vojna izkušnja je bila nenavadna in vredna pozornosti tudi v širšem evropskem merilu. Kot svobodni krščanski intelektuallec in personalist se je med okupacijo leta 1941 pridružil oboroženemu narodnoosvobodilnemu boju in revoluciji, ki so jo vodili komunisti, in bil v slovenskem vodstvu gibanja. Toda njegovo sodelovanje v slovenski in jugoslovanski radikalni rezistenci ni bilo le od zunaj, temveč še posebej od znotraj polno svojevrstne napetosti, ki je danes najbolj razvidna iz njegovih dnevnikov in iz vojne poezije, objavljene mnogo pozneje. Če bi hoteli na hitro označiti njegovo duhovno kataklizmo iz vojnih let, bi rekli, da je bil to skoraj neverjeten poskus združiti največja nasprotja časa v ubrano, slovensko sintezo: združiti krščanski etos z etosom revolucije, religiozni eksistencializem z revolucijsko politično pragmatiko in personalistično akcijo z bojem narodne skupnosti za preživetje. Povedano poenostavljeno: vzhodno, v bistvu boljševiško revolucijo, oprto na narodnoosvobodilni boj, prečistiti skozi zahodno filozofijo evangeljskega in personalističnega eksistencializma. Iz tega — po svoje veličastnega, po svoje pa donkihotskega — duhovnega podviga se sredi krute in krvave revolucijske resničnosti ni moglo roditi drugega kot groza, in prav tak je tudi naslov njegove prve povojne pesniške zbirke (*Groza*, 1963). Po koncu vojne, ki ga je dočakal še v političnem vodstvu gibanja, so sledile samo še hujše izkušnje. Leta 1952 je bil

³⁴Preproste besede, Kosovelovo ZD I (Ljubljana, 1964), str. 26.

odstranjen iz politike in nekaj časa tudi iz literature, postavljen v strogo nadziran položaj vodilnega slovenskega disidenta, prej dezidenta Cerkve, zdaj še dezidenta Partije, torej tipično slovenskega dezidenta.

Vse te izkušnje so prevrtale Kocbekov duhovni svet in ga pogostoma postavile na rob razpada in nihilizma, v poeziji pa prignale do grotesknega razsutja njegovih pesniških podob. Čeprav je hkrati šlo za osebnost izjemne duhovne moči in volje, ki sta ga zmeraj znova postavljali pokonci, da je zmozel pogledati »grozi čez ramena«. Toda pogrezanje iz vere v poraz in iz upanja v katastrofizem je bilo obenem toliko močno in vztrajno, da ni pustilo ob strani nobenega dela Kocbekove zavesti in je navsezadnje zajelo tudi njegovo jezikovno mišljenje ter ga v poeziji zelo ostro tematiziralo.

Nikakor ni naključje, da je obup zavzel tudi njegovo misel o besedi. Tu je šel Kocbek mnogo dlje, kot je lahko s svojo izkušnjo segel Kosovel. Prispel je do resnično skrajnih položajev, kakršnih dotlej slovenska književnost ni poznala. V pesmi z značilnim naslovom *Besede umirajo* (iz zbirke *Poročilo*, 1969) beremo:

Ne morem zaspati
okoli mene nastaja
velika nesreča,
besede, ki sem jih kdaj koli
spregovoril in pošiljal v svet,
se nenadoma vračajo utrujene,
bolne, vznemirjene na smrt,
iščejo zavetja pred poginom,
prhutajo, krilijo, cvrčijo,
čivkajo zateglo, obletavajo me,
bežijo pred obrabo in pozabo,
pred steklenim očesom mrtveca,
pred laserjevim žarkom, ki zavrača
premislek in posrednika,
nastaja kužno plapolanje izraza,
širi se hlastna naglica, besede
jecajo, zvijajo se v krčih,
ne vedo več domov, kjer so si
sleherno noč spočile,
plahutajo nad menoj, ki ležim v temi prazen in nem ...

Sledijo fantazijsko nabiti prizori umiranja besed kot utrujenih ptic, ki so izgubile dom:

soba jih je polna,
sedajo na predmete, nikamor ne morejo,
bremenijo me, rotijo me, umirajo,
ihtijo in ponavljajo,
vsa dupla onesnažena,
vsa gnezda razdrta,
vsi razgledi zaprti,
vsa usta nema,
katastrofa se seli vame,
nikamor jih ne morem vrniti,
z ničimer potolažiti,

niti roke ne morem stegniti
in niti ust odpreti,
besedo obup ne morem pobožati, nič ne
morem reči besedama tolažba, rešitev,
besedi igrača in milost me davita,
na oči mi sedajo tiste, na begu ustreljene,
človek, mati, ljubezen, zvestoba . . .³⁵

Umiranje besed pa je poleg stanja duha, kot ga je občutil Kocbek okoli sebe in v sebi, imelo tudi svoje zelo konkretne razloge. Odkriva jih pesem *Mikrofon v zidu* (tudi iz zbirke *Poročilo*), ki bo najbrž ostala ena najbolj povednih balad ne le novejšje slovenske zgodovine, temveč moderne zgodovine človeške civilizacije sploh. Monolog s strašljivo napravo v zidu se začneja takole:

Tako, zdaj sva sama,
nikogar ni več razen naju.
In vendar te ne bom pustil,
ne boš si spočil in se umiril,
zdaj šele se začneja tvoje opravilo,
poslušal boš moj molk,
moj molk je zgovornejši,
v njem si obsojen na brezno resnice.
Zdaj prisluhni, kakor še nisi,
zver brez oči in jezika,
pošast zgolj z ušesi.
Moj duh govori brez glasu,
brezslušno kriči in tuli
od radosti, da si tu
in da me slišiš, Veliki Sum
pohlepen od razodetja . . .

V spopadu z nasiljem spreminja Kocbek besedo v molk. Toda na tej meji jezikovne smrti se zgodi obrat. V molk zasadi misel in upiranje, zasadi novo življenje. Tu pa se naposled spet začneja beseda. Toda beseda, ki je nova, drugačna in višja od drugih besed, taka da ji mikrofon ne more blizu. In to je spet lahko samo beseda poezije. Srhlijivi »dialog« z mikrofonom v zidu se končuje takole:

Zdaj vidim,
da sem te upehal,
tvoj rep se je umiril,
in vendar je to šele osnutek
mojega maščevanja,
moje pravo maščevanje je pesem,
nikoli me ne boš odkril in spoznal,
nobena luč ne sveti ušesom, ušesa so zaživela z vetrom
in z minevanjem
in bodo z minevanjem utihnili,
jaz pa sem jezik-plamen,

³⁵ Besede umirajo, *Poročilo* (Maribor, 1969), str. 75, 76.

ogenj, ki je zagorel
in ne bo nehal goreti
in žgati.³⁶

Pri Kocbeku je torej dvom nad besedo in njeno močjo dosegel skrajnost. Saj na Slovenskem ni bilo pesnika, ki bi tako razločno uzrl njeno umiranje. Prav iz tega najnižjega položaja, iz ogledovanja postreljenih in ustraševanih besed pa je pognala spet silovita volja k besedam, ki jim svet nasilja, računa in manipulacije ne bo mogel blizu. Jezika Kocbek ni jemal kot zgolj orodje komunikacije, ampak kot človekovo globalno razmerje do sveta, kot »hišo biti«, kar je podrobneje razvil v eseju *Misli o jeziku* (1963). Zato je v besedi uzrl stanje človekovega ničla pa tudi zagona v polno bivanje. Pesem mu je torej lahko tudi maščevanje nad ničem.

Zagonov iz kriznih položajev, ki so zajeli tudi njegovo filozofijo jezika, je pri Kocbeku več in so različni. Vendar najbolj vidni vodijo v smer izrazitega iracionalizma in alogike. Tako na primer v pesmi *Prošnja* (iz zbirke *Groza*) tudi besedo, ne le svoje bivanje, poskuša vračati v neka predrazumska, kot pravi »začetna stanja«.

Zmeda je bila vedno bolj zavrtna,
moje besede so brez čarovne moči.
Zavrgel sem obrabljena imena
in razdril varljivi red lepote,
besedam sem odvzel zapeljivi zven
in glasove izpostavil začetku,
da jih naravne sile izmučijo
in besi in milost preskusijo.
.....
Velika sla, skrita v stvareh,
prebudi se, razburi se in se razdivjaj...³⁷

Jezikovno mišljenje je v skrajnih položajih odprl nadrealistični alogiki in prispel v območje popolnoma razvezane imaginacije, celo katahrez, ki niso daleč od Dalija, na primer v pesmi *Vaja* (v zbirki *Poročilo*). In v *Lipicancih* iz iste zbirke beremo komentar:

Nič temnejšega ni
od jasne govorice
in nič resničnejšega ni od pesmi,
ki je razum ne more zapopasti...³⁸

Kocbekov iracionalizem ima več virov, toda zgodnji in verjetno precej odločilni vir lahko odkrijemo pri Sørenu Kierkegaardu, predvsem v njegovi ontologiji »alogičnega kozmosa« in v njegovih eskistencialnih postavkah, ki so od človeka zahtevale, da si poišče resnico v paradoksu in absurdu ter v iracionalni avtentičnosti.³⁹ Celó v Kocbekovih partizanskih pesmih, na primer v besedilu *Ko bom opravil dolžnost* (iz zbirke *Pentagram*) najdemo presenetljive zasuke k nadresničnosti:

³⁶ Mikrofon v zidu, n. d., str. 77–79.

³⁷ Prošnja, *Groza* (Ljubljana, 1963), str. 93, 94.

³⁸ Lipicanci, *Poročilo*, n. d., str. 82.

³⁹ Ko bom opravil dolžnost, K o c b e k o v e *Zbrane pesmi I* (Ljubljana, 1977), str. 259.

Nič drugega ne morem več,
vrniti se moram,
odkoder sem prišel,
v prvo jecljanje,
v drzne izmišljenine, v čisto nadresničnost,
v svet brez omar in rakov,
kjer ni ne vrat in ne oken,
nazaj v zeleni čas s trni,
v čar podob in prikazni . . .⁴⁰

Iskanje avtentičnih stanj, ki so daleč zunaj pameti in računa, postaja nazadnje vodilna ideja Kocbekove poetike in vanjo je vpeta tudi jezikovna misel. V ekstatičnih legah je to hotenje toliko napeto, da razlomi vse okvire ustaljenih predstav o pesnjenju kot izrekanju v jeziku in zapisovanju besed na papir. Pesnjenje postaja nekaj prvobitnejšega in se vrača v bivanje samo. V pesmi z nenevadnim naslovom *Hrenove korenine* (iz zbirke *Žerjavica*, 1972) srečamo čisto novo videnje pesnjenja.

Nehaj, ne moreš več na papir,
poglej okoli sebe, poskusi z lesom
ali s kožo ali s kamnom, ki čaka
najdlje, piši na drevesno skorjo,
v nedeljo popoldne leže na nebo,
ali v zrele buče, v rjavo ilovico,
v morsko peno, na šotor, v vozni red,
in če si dovolj svetla, na temne veke
speče deklice, ali z gorečo cigareto v seno
ali v zrak, v temo in veter,
s poljubi na usta sli s tinto na prsi,
kakor to počenjajo potepuhi,
ki so najbolj pripravljeni
na izbruhe sitih stvari okoli nas . . .

.....
odloči se za razkošje izmišljenega,
ki je neznanskokrat resničnejše od vsega . . .

.....
piši srčno in zvito, piši med dvema streloma,
piši iz hrenovih korenin, da se ti bodo oči
hitreje zalile in da ne boš dolgovezen . . .⁴¹

Tisto, kar je zares »razkošje izmišljenega« in kar je »naznanskokrat resničnejše« od vsega resničnega, potemtakem presega zmožnost literarnega pisanja, se dogaja mimo besede sploh in jo pušča ob strani, je niti ne potrebuje. Spet daljnosežen odmik od vere v jezik, kakršnega slovenska književnost do tod ni poznala. Seveda pa je to spet samo ena stran stvari. Smo pred negacijo, ki je v resnici rafinirana, saj jo spremlja početje, ki hkrati priča o nečem čisto drugem: da je vsa ta velika zarota proti besedi ali obup nad njo lahko povedan z besedami in samo z njimi. Nekaj podobnega, kot je ob jezikovnem dvomu prvi

⁴⁰Ko bom opravil dolžnost, K o c b e k o v e *ZIP I* (Ljubljana, 1977), str. 259.

⁴¹Hrenove korenine, K o c b e k o v e *ZIP II*, str. 105.

SLOVENSKA MODERNA V »HORIZONTU PRIČAKOVANJA«

Razprava ima namen, da s prijemi recepcijske estetike opiše estetsko-idejno vzdušje v slovenskem literarnem življenju osemdesetih in devetdesetih let preteklega stoletja ter opozori na tiste predstave o evropskem fin de siècle, skozi katere so naši bralci in naša literarna kritika sprejemali nastop moderne leta 1899 in njeno uveljavljanje v slovenski literaturi.

By means of methods provided by the aesthetics of reception, the article attempts to describe the aesthetical and ideological mood prevailing in Slovene literary circles in the 1880s and 1890s and to highlight those concepts about the European fin de siècle which conditioned Slovene readers' and literary critics' attitudes towards the appearance of the »Moderna« artistic movement in 1899 and towards its subsequent affirmation within Slovene literature.

Po nastanku in metodološkem izoblikovanju recepcijske estetike je postalo mogoče, da literature ne raziskujemo samo v razmerju avtor in njegovo delo. K razpravljanju je mogoče pritegniti tudi bralca, tretji dejavnik v procesu, ki skupaj s prvima dvema, z avtorjem in umetniškim delom, šele ustvari celovito podobo o življenju literature nekega časa in prostora.¹ Vloga bralca dobiva tako šele z recepcijsko estetiko tisti pomen, ki ji gre, tembolj, ker sodobna literarna zgodovina te vloge ne razume enostransko, le kot pasivno dojemanje, temveč hkrati kot aktivno sodelovanje pri sprejemanju literarnega dela. V tej luči je posebej zanimiv tisti horizont pričakovanja (Erwartungshorizont), tisto duhovno stanje bralca pred recepcijo, ki ga predstavljajo že pridobljene estetske izkušnje. Te izkušnje se v procesu recepcije srečajo z drugim horizontom pričakovanja, tistim v literarnem delu in njegovem estetskem kodu.

Naša razprava prenaša to metodo raziskovanja na literaturo slovenske moderne. Pri tem se omejuje na njeno nastajanje, na tiste odmeve o evropski moderni, ki so se v naši publicistiki pojavljali od druge polovice osemdesetih let do leta 1899, ko se slovenska moderna z izidom Cankarjeve zbirke pesmi in kratke proze, z *Erotiko* in *Vinjetami*, ter z Župančičevo *Čašo opojnosti* dejansko utrdi kot posebno literarno gibanje. Članki in razprave o modernih literarnih smereh, objavljeni pred tem datumom, predstavljajo tako tisti horizont pričakovanja, tisto vednost o novi literaturi, s katero so se naši bralci, predvsem kritiki in ocenjevalci, v naslednjih letih bližali Cankarju, Župančiču, Ketteju in Murnu ter nekaterim njihovim sodobnikom. Predznanje o evropski moderni je namreč vplivalo, vsaj v določenem smislu, na njihovo razmerje do slovenskih literarnih ustvarjalcev tega obdobja.

Katere so torej predstave o modernih literarnih smereh, skozi katere so izobraženi bralci sprejemali umetnost naše moderne in vrednotili njeno estetsko in idejno vsebino?

¹ Prim. temeljno delo Hansa Roberta J a u ß a, utemeljitelja recepcijske estetike, *Literaturgeschichte als Provocation* (Frankfurt am Main, 1973), prav tako delo Wolfganga I s e r j a *Der implizite Leser* (München, 1972; v knjigi je tudi seznam drugih avtorjevih del). Širši izbor Jaußovih del je izšel leta 1978 v Beogradu: Hans Robert J a u ß, *Estetika recepcije*: Izbor studija, predgovor Zorana Konstantinovića. Razprave H. R. Jaußa, W. Iserja in St. F. Fisha je objavil v srbohrvaškem prevodu tudi Miroslav B e k e r v knjigi *Suvremene književne teorije* (Zagreb, 1986).

je naturalizem večna, nadčasovna sestavina umetnosti od Homerja do Zolaja, medtem ko pripisujejo francoski naturalisti tej estetski usmeritvi pretirane razsežnosti. Bolezenski pojavi, ki jih opisujejo »z nekim satanskim veseljem«, ¹⁷ so v resnici izjeme. Sicer pa Stritar ponovno zavrača naturalizem predvsem iz npravstvenih, ne estetsko-umetniških razlogov. »Nezdrava dušna hrana«, »čudne spake«, »najpodlejše strasti in nagnjenja«, ¹⁸ to so oznake naturalistične umetnosti, ki ji v Franciji bije zadnja ura, saj se množijo »znamenja zdravega prevrata«. ¹⁹ Da Stritar iz idejnega, iz moralno pragmatičnega stališča ni sprejel naturalizma, dokazuje predvsem njegov umetniški nazor: »Umetvor bodi še tako sijajen, brez etičnega jedra ne velja, in končni učinek njegov bodi harmonija. Pravi umetnik vidi in nam kaže vse 'sub specie aeternitatis'«. ²⁰ Ob tem pa se je dunajski kritik nedvomno zavedal, da je bil naturalizem tedaj že premagana preteklost, zato se je v predavanju opredelil tudi do tistih duhovnih pojavov in tistih osebnosti, ki so presegle naturalizem in so neposredno vplivale na pravo moderno umetnost ob koncu stoletja. Eden najpomembnejših med njimi je bil Friedrich Nietzsche, ki ga je Stritar po pričakovanju zavrnil. Zavrnil je njegovo »prevrednotenje vseh vrednot«, knjiga *Der Wille zur Macht* s podnaslovom *Versuch einer Umwertung aller Werte* je bila zaključena prav to leto in je pomenila dejanje najvišje samozavesti in iz nje izhajajoči imoralizem. Prav tako je zavrnil druga Nietzschejeva dela, tudi miselno-aforistično izpoved *Also sprach Zarathustra*, ki paradoksalno združuje idejo nadčloveka in večno vračanje enakega, visoki himnični stil, prevzet iz svetega pisma, in parodiziranje tega stila.

Podobno kot za Jakliča je za Stritarja fin de siècle povsem negativen pojav. In če je Jaklič prvi na Slovenskem zgolj mimogrede omenil pojem moderna, ²¹ je Stritar že vedel za berlinsko in dunajsko moderno, češ da gre za literaturo, kjer »osamosvoja mesa obhaja svoje pijane orgije«. ²² V zvezi z Nietzschejem je tokrat tudi Stritar opisal dekadenco občutje življenja v duhu že znane Malovrhove oznake. Storil pa je to še mnogo bolj radikalno, v obliki, ki je postala vzorčna za odklonilno stališče do dekadence in pozneje uporabna celo za predstavnike drugačnih estetskih nazorov: »Ali tisto nervozno vrtanje in brskanje najprej po svoji duši, potem po drugih; tisto neprestano opazovanje in ogledovanje svojega srca; tisto večno analiziranje vsega, kar se le gane v duši...« ²³ Seveda je treba poudariti, da je Stritar reakcijo na naturalizem in moderne postopke literarnega ustvarjanja in na moderne literarne smeri razumel retrogradno, kot vračanje besedne umetnosti v čas pred naturalizmom. Ali kot sam pravi: Oblike se spreminjajo s časom, »duh ostane«. ²⁴

Prvi, ki je pokazal strpnejši odnos do moderne poezije, je bil Karel Hoffmeister, v devetdesetih letih glasbeni pedagog v Ljubljani. V razpravi *Očrtki in profili iz modernega češkega pesništva* ²⁵ je nameraval predstaviti netradicionalno, svetovljansko, po francoskih

VII, 1956, 100–113.

¹⁷ Stritarjevo ZD VII, 103.

¹⁸ Prav tam, 108, 109, 111.

¹⁹ Prav tam, 112.

²⁰ Prav tam.

²¹ S 1893, 29. julija.

²² Stritarjevo ZD VII, 107.

²³ Prav tam.

²⁴ Stritarjevo ZD VII, 112.

²⁵ LZ 1894, 630–631, 695–698, 755–756.

vzorih zgledovano sodobno češko poezijo, vendar svojega namena ni uresničil. Izrisal je samo portret Josefa Svatopluka Macharja. Iz uvoda v njegove »književne studije« pa se da razbrati simpatija tako do realistov in veristov kot do dekadentov in simbolistov.²⁶ Hoffmeister je v slovenski publicistiki sploh prvi omenil simboliste, osem let potem, ko je Jean Moréas objavil manifest simbolistične poezije.²⁷ Prikrito, vendar nedvoumno je vzel v obrambo »tolikokrat zasmehovane« dekadente, za marsikoga sporne pesnike, katerih izraz pa je po njegovem prepričanju »jako intenziven«.²⁸ Ob J. S. Macharju je Hoffmeister označil pravo umetnost kot umetnost brez tendence, zlasti brez moralne poučnosti, kar na Slovenskem seveda ni bilo samoumevno. Tudi je kot posebni duševni sestavini nove poezije omenil dvom in spleen, tj. melanholično potrto ali dolgočasje človeka ob prelomu stoletja.

Drugo razpravljanje o češki književnosti, natisnjeno v Ljubljanskem zvonu 1895, se ne loteva vprašanja modernosti v sodobni poeziji.²⁹ Omembe vreden pa je krajši zapis Frana Govekarja istega leta, prav tako v Ljubljanskem zvonu pod naslovom »Češka moderna«.³⁰ Avtor se sklicuje na manifest češke moderne v praški reviji Rozhledy, v resnici je Govekar povzel manifest po njegovi objavi v dunajskem tedniku Die Zeit.³¹ Zapis dokazuje, da je Govekar poznal dunajski tednik »za politiko, narodno gospodarstvo, znanost in umetnost«, katerega sourednik je bil tudi Hermann Bahr. Posebej zanimiv je manifest v tistih odlomkih, ki so se Govekarju zdeli vredni, da jih posreduje slovenskim bralcem. Poudarjanje nekaterih njegovih estetskih načel se je dobro uvrstilo v razpravljanje o moderni literaturi pri nas: individualnost, izvirnost, kritičnost, predvsem pa svoboda umetniškega ustvarjanja in notranja resnica kot glavna naloga literature. Nekaj disharmonije je v našo publicistiko vnesla tista ugotovitev iz manifesta češke moderne, ki odklanja literarno modo in za modne novosti razglša vse umetniške smeri v drugi polovici 19. stoletja: realizem, naturalizem, simbolizem, dekadenco. S posredovanjem takega gledanja na sodobno literaturo se je Govekar v glavnem distanciral od novih literarnih smeri, ki so tedaj prodirale po Evropi. Vrok za tako stanje stvari je nedvomno treba iskati v pisateljevi ustvarjalni nefleksibilnosti, ki se je razkrila že v naslednjem letu. Z romanom *V krvi* je namreč postalo jasno, da se je Govekar dokopal samo do naturalizma — naturalizma svoje vrste — in da je pri njem tudi ostal.

Z letom 1896 je prišlo razpravljanje o novi umetnosti pri nas v zaključno obdobje. Izčistilo se je nekaj sprva nejasnih pogledov zlasti na naturalizem. Slovenska publicistika se je zdaj razmeroma enoumno opredelila do te literarne smeri, ne samo do Zolaja in njegovih somišljenikov, tudi do našega naturalizma je zavzela določno stališče. Vzporedno s tem je razpravljanje ohranilo v vidnem polju najnovejše literarne tokove, ki so sledili naturalizmu ter zanikali njegovo idejno-nazorsko in estetsko usmeritev. Vendar je najnovejša literatura v zahodnoevropskih kulturah ostala še vedno drugovrstna téma naše publicistike.

²⁶ Prav tam, 631.

²⁷ Un manifeste littéraire, *Figaro littéraire* (Paris) 1886, 18. septembra.

²⁸ LZ 1894, 631.

²⁹ Češka književnost, LZ 1895, 254–255, 328. — Češka književnost II, »Naše doba« — Masarykove »Časové směry a tužby«, LZ 1895, 392, 453–454, 518–519. Prva dva prispevka sta podpisana z —oer— (Vladimir Foerster), naslednji trije so ostali brez podpisa.

³⁰ LZ 1895, 780–781.

³¹ Ein Manifest der Czechischen Moderne, *Die Zeit* 1895, 9. novembra.

»brutalen«.⁴⁶ Nova umetnost je osredotočena na duševnost in njene zadnje skrivnosti v človekovih globinah, podobno ugotovitev srečamo pri Foersterju.⁴⁷ V ospredju je občutje, ne čustvo ali ideja,⁴⁸ in to občutje živcev. Foersterjevo omenjanje nervozne duše, živčnih senzacij in nerazkritih plasti živčnega življenja, živčnega sistema, ima svoj izvor pri avstrijskem programskem teoretiku moderne. Bahr pogosto govori o živcih kot novem idealizmu novega človeka, o nervozni romantiki in romantiki živcev, celo o mistiki živcev.⁴⁹ K senzibilnosti najfinejših odtenkov, k osveščanju nezavednega je po tedanjem prepričanju veliko pripomogel naturalizem, ki ga Bahr označuje kot »visoko šolo živcev« in skladno s tem dekadenco kot »notranji naturalizem«. Po njem je oznako povzel Foerster in novo strujo imenoval »v notranjost obrnjeni naturalizem«.⁵⁰ Že omenjena Bahrova sintagma »mistika živcev« odkriva hkrati drugo stran dekadence umetnosti, njeno nemirno iskanje skrivnostnega v najrazličnejših oblikah in različnih zgodovinskih obdobjih, afiniteto do čarovništva, kabalistike, magije in okultizma od starega in srednjega veka naprej. O vsem tem piše tudi Foerster.⁵¹ Samo taka usmeritev umetnosti vodi k novemu, nenavadnemu in izjemnemu tako v besednem izrazu kot v vsebini, kar je prav tako poudarjeno v razpravi Ljubljanskega zvona.⁵² Omenjenim značilnostim dekadence dodaja Bahr in za njim Foerster težnjo po umetnem, po odmiku od narave in prevladanju individualne ustvarjalne predstavnosti.⁵³

Seveda je Foersterjeva študija o dekadenci v marsičem samosvoja in se razlikuje od Bahrovih nazorov. Že o simbolih kot izraznem sredstvu nove struje imata avstrijski teoretik in pisec slovenske študije različno stališče. Bahr govori o jasnih, razločnih, učinkovitih simbolih, Foerster o »meglenih« simbolih in težkournem, zamotanem jeziku.⁵⁴ Foerster namreč v načelu ni naklonjen novi umetnosti, čeprav je v razpravo vključil več prevodov iz sodobne češke poezije in Laurenta Tailhada, v celoti pa pesmi čeških modernistov Otokarja Březine, Jiří Karáska in Antonina Sove, ob francoskem romantiku Aloysiusu Bertrandu ter vodilnih dekadentih in simbolistih Paulu Verlainu, Gabrielu d'Annunziu in Alfredu Jarryju. Podoba je, kot da bi želel s tem razširiti pri Slovencih pozitivni horizont pričakovanja, ko je splošno občudovanemu ruskemu realizmu dodal ob zahodnoevropski

⁴⁶ LZ 1897, 98. — B a h r, *Die Décadence; Die Wiener Moderne*, 225.

⁴⁷ LZ 1897, 40, 97. — B a h r, *Moderne Dichtung*, prav tam; *Die Überwindung des Naturalismus*, 1891 (*Die Wiener Moderne* 191, 199–200).

⁴⁸ LZ 1897, 97. — B a h r, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne 1981, 226)*.

⁴⁹ LZ 1897, 39, 96–97. — B a h r, *Die Überwindung des Naturalismus 1891; Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne 1981, 202, 204, 226)*.

⁵⁰ LZ 1897, 97. — B a h r, *Die Überwindung des Naturalismus 1891 (Die Wiener Moderne 1981, 202); Wahrheit, Wahrheit!, Die Nation 1891 (Zur Überwindung des Naturalismus, izbral, uvod in opombe napisal Gotthart Wunberg, Stuttgart, 1968, 84)*.

⁵¹ LZ 1897, 38. — B a h r, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne (Die Wiener Moderne 1981, 231)*.

⁵² LZ 1897, 38–39, 96–97. — B a h r, *Die Überwindung des Naturalismus 1891; Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne 1981, 204, 232)*.

⁵³ LZ 1897, 40. — B a h r, *Die Décadence, Studien zur Kritik der Moderne 1894 (Die Wiener Moderne 1981, 227–228)*.

⁵⁴ LZ 1897, 41. — B a h r, *Die Moderne, Moderne Dichtung 1890, 1. januarja; Die Überwindung des Naturalismus 1891 (Die Wiener Moderne 1981, 191, 200)*.

dekadenci in simbolizmu kot zgled naši literaturi še češko moderno. Vendar je ta pritrdilni vtis treba popraviti z ugotovitvijo, da je Foerster dosledno slabšalno označeval pojavne oblike dekadence, saj piše o »perverznej« nemiškem pesniku Arentu in »satanskem« Przybyszewskemu, o tem, da dekadenci pesniki ne »verujejo več v nobeno stvar«, da je njihova poezija »brez idej«, da je »živčnega in pohotnega značaja«, da ni »pristen izraz stvari samih« in podobno.⁵⁵ Predvsem pa se glavna misel razpravljanja ves čas obrača proti dekadenci in jo naposled ovrednoti za neustrezno. Po Foersterju imamo na eni strani umetnost, ki je izraz prenasršene kulture, brez etinih in narodnih tendenc ali idealov, umetnost za izvoljence, na drugi strani pa narode, ki niso prenasršeni kulture, ki še stremijo po izobrazbi in imajo še »neke ideale«. Ti razumejo dekadenco kot »izrodek velikih mest« in kot izraz »gmotnega komforta«, kot nekaj, kar ni v skladu z njihovim literarnim in širše kulturnim stanjem oziroma razvojem.⁵⁶ Brž ko je Foerster označil dekadenco za umetnost, ki je sama sebi cilj, in se nedvoumno postavil na moralno pragmatično in narodno utilitarno pojmovanje literature, je še utrdil v naši javnosti že tako negativno predstavo o evropski moderni in njeni dekadenci struji. S Foersterjevo predstavitev dekadence so se, kolikor nam je znano, strinjali tudi naši literarni ustvarjalci. Tako Govekar kot Josip Murn sta se pritrdilno opredelila do študije v Ljubljanskem zvonu in sta sprejela Foersterjevo — po našem prepričanju odklonilno — oceno nove literature. Murn je npr. povzel zlasti tisti del študije, ki govori o prepadu med duhovno aristokracijo dekadence in narodom, s čimer se seveda ni mogel strinjati.⁵⁷ Celo Cankar, ki je gotovo pozorno prebral Foersterja, saj je ugotovil podobnosti njegove študije s članki v dunajskem tedniku *Die Zeit*, se ni kritično izrazil o njeni vsebini. Očital pa ji je neizvirnost.⁵⁸

Kot vidimo, je bilo pred letom 1899, ki ga literarna zgodovina označuje za začetek novega obdobja v razvoju naše umetnosti, leposlovno dogajanje na Slovenskem močno v znamenju moderne. Foersterjeva kritična študija je pri tem imela opazno vlogo, saj je v marsičem oblikovala javno mnenje o dekadenci, kar je bilo vidno zlasti v nasprotovanju skrajnim pojavom te literarne struje. Uredništvo Ljubljanskega zvona — urednik je bil Viktor Bežek — je npr. dekadenco v poeziji razumelo v pozitivnem smislu, kot odpor zoper vsebinsko prazni formalizem in dopuščalo nestalne pesniške oblike, zavračalo pa je »ekstremne dekadente« in branilo metrično pravilni verz.⁵⁹ V naslednjem letu je Ljubljanski zvon natisnil tudi daljši članek hrvaškega kritika Milana Marjanovića »*Moderna*« v hrvaški umetnosti,⁶⁰ ki je prav tako v soglasju s splošnim razpoloženjem do nove literature pri nas. Avtor se je izrekel za širše razumevanje moderne, saj v njen ne vidi samo preнове literarne umetnosti, temveč tudi prenovu naroda in posameznikov v moralnem, intelektualnem, so-

⁵⁵ LZ 1897, 37, 41, 98.

⁵⁶ LZ 1897, 96, 97, 98–99.

⁵⁷ Prim. Govekarjevo Literarno pismo, SN 1897, 27. in 28. februarja, in Murnovo pismo Nikolaju Omersi 28. junija 1897 (ZD II, 1954, 67–68).

⁵⁸ Cankar bratu Karlu 1. marca 1897 (ZD XXVI, 1970, 32). Avtorju razprave niso znani drugi neposredni Cankarjevi odzivi na Foersterjevo študijo, zlasti ne tisti, o katerem piše Dušan Pirjevec, ta namreč, da naj bi pisatelj zameril Foersterju, ker je prikazal samo »skrajne izrastke« dekadence (Ivan Cankar in evropska literatura, 1964, 67). O zavračanju »izrastkov takozvane dekadence« govori Cankar nekaj let pozneje, v pismu Zofki Kvedrovi 8. maja 1900.

⁵⁹ LZ 1898, 447–448.

⁶⁰ LZ 1899, 536–548.

razpravljanja, navedel misel Hermanna Bahra, ki poudarja nujnost intuicije, globinskega čutno-čustvenega razmerja do življenja. »Das Leben fühlen, durch das Gefühl das Wesen aus der Hülle holen, fühlend sich selber in den Dingen und die Dinge in sich selber und seine Einheit mit der Schöpfung finden — das war immer der Sinn der Kunst.«⁶⁶ Čeprav Eller ni navedel, odkod ima to misel, se je izkazalo, da je Bahrova in da jo je Bahr zapisal v članku *Décadence*, natisnjenem v časopisu *Die Zeit* 1894. Bahr opisuje tukaj, ne brez ironije, zahodnoevropsko dekadenco v njenih najbolj nenavadnih skrajnostih, kot umetnost zunaj življenja in zunaj človeka, brez duše in čustev, kot izraz najbolj ekscesnih, protinaravnih tendenc v človeškem življenju. Tako umetnost in tak slog praktičnega življenja, ki sta ga predstavljala Robert de Montesquiou-Fezensac v Parizu in Oscar Wilde na Angleškem, pa je Bahr odklanjal in, kot domnevamo, tudi Eller. Če tedaj ob vsem povedanem upoštevamo še Ellerjevo zanikanje dekadence v njenih ekstravagantnih pojavnih oblikah, se nam ponujajo naslednje ugotovitve: Kakor drugi predstavniki mladega rodu slovenskih pesnikov in pisateljev v devetdesetih letih preteklega stoletja se je tudi Eller seznanil s sodobnimi tokovi evropskih literatur prek Bahra, ne Huga von Hofmannsthal ali Karla Krausa. Ellerjevo širjenje literarnega obzorja pa je močno zaznamovalo dvojne generacijsko pogojenih dejstev. Najprej mladostna, tedaj še povsem nenačeta privrženost Franu Govekarju, pisatelju naturalistične oziroma psevdonaturalistične proze, in hkrati spontano, čeprav že tudi načelno upiranje idejno nestrpni katoliški kritiki pri nas, ki je zavračala nove težnje v razvoju besedne umetnosti. Drugo posebnost Ellerjevega vstopa v kulturno javnost je prav tako pogojevala omembe vredna okoliščina. Ta namreč, da je Eller poskušal upravičiti slovenski naturalizem z nenaturalističnimi idejami Hermanna Bahra. Šlo je torej, razen na enem mestu, za nesporazum, ki je povzročil protislovno, predvsem pa močno okrnjeno recepcijo Bahrovega impresionizma in simbolizma s strani slovenskega publicista. To je navsezadnje tudi razumljivo, saj je Eller moderne literarne smeri v devetdesetih letih sprejemal skozi naturalistično umetnostno doktrino. Pozitivni dosežek Ellerjevega razpravljanja pa je v njegovi zahtevi po širjenju vsebinsko-tematske in miselne svobode ustvarjalcev in v pripravljanju razmer, ki so olajšale zmagoviti prodor Cankarjeve in Župančičeve umetnosti.

Nič manjša spodbuda kot Bahr ni bil za Ellerja najvidnejši nemški impresionistični in simbolistični pesnik Richard Dehmel. Tako razmerje do vplivnega predstavnika evropske poezije je tembolj razumljivo, ker je bilo navdušenje zanj med mlado generacijo slovenskih literarnih ustvarjalcev vsesplošno. Če je Govekar Dehmela še zavračal in izjavljal, da njegovih »strašanskih« pesmi ne more razumeti,⁶⁷ so njegovi sodobniki naravnost občudovali tega lirika fin de siècla. Ivan Cankar je npr. v začetku leta 1897 »s slastjo in razkošjem« prebiral dva moderna lirika: Richarda Dehmela in Mauricea Maeterlincka. In ko je Murnu očital tradicionalnost, mu je od sodobnih tujih pesnikov na prvem mestu svetoval Dehmela.⁶⁸ Tega pesnika je postavljaj nad druge nemške lirike in omenil ga je v

⁶⁶Die *Décadence*, *Die Zeit* 10. novembra 1894. Ponatis v knjigi *Renaissance* (1897). Prim. Wunbergovo izdajo *Zur Überwindung des Naturalismus*, 170, 229–230.

⁶⁷Aškercu je Govekar pisal 11. maja 1897: »Ali ste čitali Dehmel-jeve pesmi? (Pošljem Vam svoje, če hočete!) To je strašanska 'poezija', katere jaz absolutno ne morem razumeti. Ves drugačen je Lilienron« (Dušan Moravec, *Pisma Frana Govekarja II*, 1982, 68).

⁶⁸Cankar bratu Karlu 1. marca 1897 (*ZD XXVI*, 1970, 32–33).

tem in naslednjem letu še nekajkrat v izjemno pohvalnem smislu.⁶⁹ Celo navedel je nekaj njegovih programskih verzov in z njimi označil moderno evropsko liriko, nedvomno zato, ker jo je naša konservativna, dogmatsko toga kritika zavračala. Navedel pa je take verze, ki kažejo na pesnikovo nerefleksivno, čutno doživljajsko liriko.⁷⁰ Tudi Murn je visoko cenil Dehmle in morda prav njegov primer zgovorno kaže, katerega tujega sodobnega pesnika so naši mladi literarni ustvarjalci ob koncu preteklega stoletja najraje prebirali. Če je Cankar, kot smo omenili, Murnu priporočal Dehmle in Liliencrona, je Murn v mentorski vlogi svetoval Dehmle svojemu prijatelju.⁷¹ O Župančičevem razmerju do Dehmlove poezije ne kaže izgubljati besed, saj je primerjalna literarna veda ugotovila, da je slovenski pesnik zanesljivo poznal več zbirk nemškega lirika.⁷² Podobnosti med njima na različnih ravneh poezije — snovnomotivni, miselni in stilnoizrazni — pa so odkrivali tudi tuji literarni zgodovinarji.⁷³

Podoba Ellerjevega literarnoestetskega koncepta ne bi bila popolna, če ne bi ob razpravi iz Ljubljanskega zvona upoštevali še njegovega krajšega, izrazito načelnega članka *Moderna o namenu umetnosti*.⁷⁴ Vendar tudi ta članek ohranja nekaj tiste posebnosti v razumevanju literarne umetnosti, ki smo jo srečali že v sestavkih o moderni. Eller stoji trdno na stališču avtonomne umetnosti. Umetnost naj izraža človekovo notranjost, umetnikovo »čutečo dušo«, takšno, kakršna je ta duša v resnici, ne kakršna bi morala biti. To je bistvo umetnosti, vsi drugi nameni — poučni, moralni, verski ali drugačni — odpadejo, ker so od zunaj vsiljeni in niso v skladu s pravim bistvom umetnosti. Do tu je vse v redu in logično. Zdaj pa Eller svoji temeljni postavki, naj umetnost izraža »čutečo dušo«, doda še »napredujočo dušo«. Pojma »napredujoča duša« sicer ne opiše natančno, vendar je iz povedanega razvidno, da označuje z njim občečloveške moralne vrednote ali ideje, ki pa niso istovetne z »oficialno etiko«, temveč jo presegajo, ker izhajajo iz resničnega življenja in so usmerjene v prihodnost. Kot take so tudi v nasprotju s filistrskim razmerjem do življenja. Eller relativizira pojem etike ali morale. Zanj morala ni nekaj absolutnega, za vselej veljavnega, temveč je podvržena spreminjanju kot vsi pojavi duhovnega sveta.

⁶⁹ Aškercu je Cankar zatrjeval 16. maja 1897: »Richard Dehmel npr. presega po mojem mnenju v svojih najlepših pesmih vse dozdanje nemške poete« (ZD XXVI, 1970, 182). Prim. še Cankarjevo oceno Dve izvorni drami, objavljeno v SN 6. in 7. junija 1898, ter kritiko Hribarjeve pesniške zbirke Popevčice milemu narodu (SN 10. in 13. februarja 1899).

⁷⁰ Verze je objavil v kritičnem sestavku Strupene krote (SN 31. decembra 1897) in se glasijo takole:

»Erst wenn der Geist von jeden Zweck genesen
und nichts mehr wissen will als seine Triebe –
dann offenbart sich ihm das weise Wesen« –

Dehmlove verze je Cankar našel v Liliencronovem epu Poggfred iz leta 1896. Pozneje je te verze objavil Dehmel v epski pesnitvi Zwei Menschen (1903). Prim. Cankarjeva Izbrana dela X, 1959, 474.

⁷¹ Janka Polaka je januarja 1898 spraševal: »Če hočeš zaupaj mi tudi denar, da Ti kupim 'Demla', 'Egertonove novele' in pa kaj 'D'Anuncija'.« (Murnovo ZD II, 1954, 79).

⁷² Prim. razpravo Dušana Pirjevca Oton Župančič in Ivan Cankar, Slavistična revija XII, 1959/60, 83–87.

⁷³ Prim. razpravo Gerharda Gieseanna Parallele Verfahren in der Lyrik von Richard Dehmel und Oton Župančič, Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb, 1978, 99–112.

⁷⁴ SN 1898, 2. in 4. marca.

Gre torej za idejo moralnega napredka v najširšem, najbolj plemenitem smislu, kar po Ellerju lahko označimo za koristnost literature, toda koristnost ali škodljivost umetnosti ni merilo za njeno umetniško vrednost. Čeprav Eller v pojmovanju literature kot avtonomne ustvarjalne dejavnosti v celoti ni prečiščen, natančno razločuje med avtentično izpovedno vsebino umetnosti in njeno idejo. Idejo je priznal za sestavni del umetniškega dela, izločil pa jo je iz estetskega vrednotenja. Tako je postal Eller tisti slovenski literarni teoretik, ki se je tik pred samostojnim nastopom slovenske moderne zavzel za kar najbolj svobodno, ideološko najmanj obremenjeno pojmovanje besedne umetnosti in kritike. Okoliščina, ki je močno razširila horizont pričakovanja nove umetnosti v naši literarni in širši kulturni javnosti.

Če zdaj strnemo zapažanja o slovenski moderni in njenem nastanku, dobljena z metodo recepcijske estetike, lahko poudarimo naslednje:

Prvo obdobje naše književnosti, ki se je napovedovalo več kot desetletje prej, preden je zaživelo v realnih oblikah, je slovenska moderna. Od srede osemdesetih let do prvega Cankarjevega in Župančičevega samostojnega knjižnega nastopa leta 1899 najdemo v naši publicistiki vrsto razprav, člankov in drugih informacij o evropskem naturalizmu, dekadenci in simbolizmu. Večina teh objav je izhajala iz globljega, nikoli neposredno izražene občutka ogroženosti, značilnega za kulturo malega, vase zaprtega naroda, ki ga pobude iz velikega sveta vznemirjajo, če ne kar navdajajo z dvomi in nezaupanjem. Tako vzdušje je prevladovalo tudi pred nastopom moderne v slovenski kulturi, ki je bila močno zaposlena z narodnoobrambnimi prizadevanji. Kljub skupni, čeprav prikriti bojazni za lastno nacionalno identiteto pa naši odmevi na sočasno evropsko literarno dogajanje ne kažejo preproste vzročnosti. Prvi slovenski pisci o naturalizmu — J. Stritar, Fr. Svetič in Fr. Celestin — so to literarno smer zavračali na različne načine, tako da so jo odklanjali bodisi iz moralno pragmatičnih razlogov ali iz estetskoumetniškega stališča ali pa so naturalizem zanižali v celoti, v imenu estetskih in moralnih načel. Hkrati so zavračali tudi Govekarja in njegov roman *V krvi*. Kot protivrednost francoskemu naturalizmu so postavljali ruski realizem, predvsem Tolstoj in Dostojevski, ki sta že pred koncem stoletja zmagovito osvajala zahodnoevropske kulture. Tako se socialno in etično naravnana umetnost velikih ruskih pisateljev ni samo utrdila v horizontu pričakovanja nove literature, temveč se je kot ustvarjalna motivacija ohranila na Slovenskem še v času moderne. Podoben odpor kot do naturalizma se je v začetku kazal do evropske dekadence, medtem ko je simbolizem ostal sploh na robu zanimanja literarne javnosti. Naša publicistika — M. Malovrh in J. Jaklič — je dekadenco odklanjala iz idejnih, predvsem moralnih razlogov, razumela jo je celo kot nevarnejši pojav od naturalizma, ki se je že bližal zatonu. Sicer tudi v razmerju do dekadence pri nas sprva ni najti opazne doslednosti. K. Hoffmeister je npr. sprejemal dekadenco in pojmoval umetnost kot avtonomno ustvarjalno dejavnost, Fr. Svetič pa je s podobnim, čeprav ne do kraja razvitim razumevanjem umetnosti dekadenco odklanjal. Estetskim in moralnim pomislekom ob dekadenci je Vl. Foerster dodal še narodnosocialni argument in v njegovem imenu zavrnil duhovni aristokratizem moderne literature kljub nazorom H. Bahra, na katerem je utemeljeval svoje kompilativno znanje o literaturi. Šele tik pred koncem 19. stoletja se je odkrila shema pozitivnega sprejemanja moderne literature. Tako se je Fr. Eller oprl na Bahrovo teorijo impresionizma in simbolizma ter v imenu svobodnega, ideološko neobremenjenega pojmovanja umetnosti pristal celo na naturalizem in dekadenco v zmernih oblikah. Pa tudi drugi predstavniki mlade generacije — Cankar,

Župančič in Murn — so se navduševali že pred letom 1899 za sočasno evropsko liriko, za R. Dehmila, M. Maeterlincka, G. D'Annunzia in druge. Ob estetskem pojmovanju umetnosti kot temeljnem pogoju je bil generacijski motiv tisti, ki je šele omogočil nezavrtu in hkrati kritično recepcijo novih literarnih smeri in pojavov. To se je posebej izkazalo pri poznejšem razmerju naše moderne do dekadence, ki je bilo skoraj povsem istovetno s tistim v horizontu pričakovanja.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Slovenische Moderne im »Erwartungshorizont«

Die slovenische Moderne ist jene erste Periode der slovenischen Literatur, die sich bereits mehr als ein Jahrzehnt ankündigt, bevor sie reale Gestalt annimmt. Von der Mitte der achtziger Jahre bis zum ersten selbständigen literarischen Auftritt Cankars und Župančičs im Jahre 1899 findet man in der slovenischen Publizistik eine Reihe von Aufsätzen, Artikeln und anderes Informationsmaterial über den europäischen Naturalismus, die Dekadenz und den Symbolismus. Der Großteil dieser Veröffentlichungen entstand aus einem tieferen, niemals direkt geäußerten Gefühl der Bedrohung, typisch für die Kultur eines kleinen, introvertierten Volkes, das durch Anregungen aus der großen Welt beunruhigt, wenn nicht gar in Zweifel und Mißtrauen gestürzt wurde. Eine solche Stimmung machte sich gleicherweise vor dem Auftreten der Moderne in der slovenischen Kultur breit, die intensiv mit Bestrebungen zur Wahrung der nationalen Identität okkupiert war. Trotz dieser gemeinsamen, wenn auch verdeckten Befürchtungen läßt sich die Resonanz auf die zeitgenössischen europäischen literarischen Ereignisse nicht auf einen einfachen Kausalitätsnenner reduzieren. Die ersten slovenischen Autoren, die sich mit dem Naturalismus befaßten, etwa J. Stritar, Fr. Svetič und Fr. Celestin, lehnten diese literarische Richtung mit verschiedenen Begründungen ab, zum einen aus moralisch pragmatischen Gründen oder vom ästhetischen und künstlerischen Standpunkt aus oder aber sie wiesen den Naturalismus zur Gänze zurück im Namen ästhetischer wie auch ethischer Prinzipien. Damit lehnten sie auch Govekar und seinen Roman *V krvi* ab. Als Gegenwert zum französischen Naturalismus postulierten sie den russischen Realismus, vor allem Tolstoj und Dostojevskij, die beide bereits im ausgehenden Jahrhundert in die westeuropäischen Kulturen siegreich vorgedrungen waren. Insofern konnte sich die sozial und ethisch orientierte Kunst der großen russischen Schriftsteller nicht nur am Erwartungshorizont einer neuen Literatur festigen, sondern blieb als schöpferische Motivation bis in die Zeit der Moderne in Slovenien erhalten. Ein ähnlicher Widerstand wie der gegenüber dem Naturalismus zeichnete sich zu Beginn ebenso in bezug auf die europäische Dekadenz ab, während der Symbolismus am Rande des Interesses der damaligen literarischen Öffentlichkeit blieb. Die slovenische Publizistik — M. Malovrh und J. Jaklič — lehnte die Dekadenz aus ideellen, vor allem jedoch aus moralischen Gründen ab; man hielt sie sogar für ein gefährlicheres Phänomen als den bereits untergehenden Naturalismus. Im übrigen läßt sich auch in der Rezeption der Dekadenz zunächst keine Folgerichtigkeit ausmachen. K. Hoffmeister etwa nahm die Dekadenz durchaus auf und begriff die Kunst als eine autonome schöpferische Aktivität. Fr. Svetič wies indes mit einem ähnlichen, wenn auch nicht zu Ende gedachten Kunstverständnis die Dekadenz zurück. Die ästhetischen und moralischen Bedenken gegenüber der Dekadenz erweiterte Vl. Foerster mit einem weiteren, nationalsozialen Argument; in deren Namen lehnte er das geistige Aristokratentum der modernen Literatur ab, obwohl sein kompiliertes Wissen zur Literatur auf den Auffassungen H. Bahrs gründete. Erst kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Schema einer positiven Rezeption der modernen Literatur entdeckt. So öffnete sich Fr. Eller der Bahrschen Theorie des Impressionismus und Symbolismus und billigte im Namen eines freien, ideologisch unbelasteten Kunstverständnisses sogar den Naturalismus und die Dekadenz in einer gemäßigten Form. Ebenso begeisterten sich die anderen Vertreter der jungen Generation, Cankar, Župančič und Murn, bereits vor dem Jahr 1899 für die zeitgenössische europäische Lyrik, für R. Dehmel, M. Maeterlinck, G. D'Annunzio u. a. Neben dem akzentuiert ästhetischen Kunstverständnis als Basisbedingung ermöglichte erst der Generationwechsel eine unverklemmte und zugleich kritische Rezeption neuer literarischer Strömungen und Erscheinungen. Dies bewährte sich besonders im späteren Verhältnis der slovenischen Moderne zur Dekadenz, das fast zur Gänze mit demjenigen des Erwartungshorizonts übereinstimmte.

JEZIKOSLOVNA TEORIJA MATIJE ČOPA V SLOVENSKI ABECEDNI VOJNI

Čop je, verjetno po zgledu Čelakovskega, na slovensko jezikoslovje gledal nekako zviška, in to mu je večkrat v precejšnji meri meglilo pogled na stvari, kakršne so v resnici. Prav je imel pravzaprav samo v tem, da se je (tudi po zgledovanju na J. Zupana) tako odločno uprl vnašanju grško-cirilskih črk v latinico, torej v tistem, glede česar (lepotno) celo njegovi nasprotniki v črkarski pravdi niso bili drugačnega mnenja, so pa jezikoslovno funkcionalnost postavljali nad načelo — recimo — lepega, očesu dopadljivega. Enako bi lahko rekli — za prav tako tudi že pred njim zastopano misel (A. T. Murko, A. M. Slomšek) —, da se z novimi pisavami Slovenci še bolj cepimo, namesto da bi si bili, kolikor se pač da, enotni (Prekmurje je še in bo tudi potlej imelo svojo pisavo), in da se z novimi črkami osamljamo iz zahodnoslovanske in evropske latinične skupnosti (Čelakovský), ki ji vendarle ostanemo bližji celo v primeru, da nad *c* z *s* uvedemo (po češkem zgledu) kljukice za označevanje šumevcev (čeprav bi bilo še najbolje ostati pri veččrkjih, kakor jih poznajo zlasti na evropskem zahodu).

Matija Čop regarded Slovene linguistics, probably following Čelakovský's example, somewhat condescendingly, therefore his view of things as they really were was often considerably blurred. There was practically only one thing he was right about, and that was his determined resistance (echoing that of J. Zupan) to the introduction of Graeco-Cyrillic letters into the Latin alphabet; but then, this was the one thing which (for reasons of aesthetics) was regarded in the same negative way even by his opponents in the Alphabet War, except that they were putting linguistic functionalism above the principle of, say, (typo)graphic sightliness. The same could be said about his admonitions, likewise expressed prior to him (by A. T. Murko, by A. M. Slomšek), that the new alphabets were splitting Slovenes even further, when they should be as united as possible (at that time Prekmurje still had, and would continue to have, its own alphabet), and that the new letters were isolating them from the West Slavic and European community of the Latin alphabet (Čelakovský), from which a detachment, but a lesser one nevertheless, was to be caused even by adopting (following the example of the Czechs) háček over *c* z *s* to indicate shibilants (although it would have been best to retain the digraphs, like the languages of Western Europe).

0 Po naši vednosti M. Čop doslej še ni bil podrobneje obravnavan kot slovenski jezikoslovec, pravzaprav kot jezikoved, tj. človek, ki se poklicno sicer nima za jezikoslovca, je pa nosilec pomembnih, javno izraženih predstav o jeziku. Kar se o njem v tem oziru piše¹ s strani slovstvedov, nekako splošne sodbe o nekaterih njegovih nazorih, je podano predvsem s stališča slovstvednih interesov in zelo splošne zavesti o jezikoslovju.² Od jezikoslovskih izjav k tej problematiki je zelo dragocen Nahtigalov komentar k Čopovemu odgovoru Kopitarju, tj. k Čopovemu zadnjemu delu abecedne vojske,³ marsikaj

¹Prim. bibliografijo v F. K i d r i č a sestavku Č o p, Matija, SBL 1, 1925, 97–109, konkretno 108–109.

²Prim. iz novejšega časa Zgodovino slovenskega slovstva II, I, Romantika in realizem, I, 1959, konkretno Matija Čop, str. 98–100, avtor L. L e g i š a (z bibliografijo važnega novega do tega časa); J. K o s, Matija Čop, Znameniti Slovenci, 1977, 223 str. (z bibliografijo 193–195, v glavnem po Legiši); A. S l o d n j a k, J. K o s, Pisma Matija Čopa, I, 1986, 367 str., II, 1986, 180 str.; R. Š t e f a n, N. J e ž, Čopovi galicijski dopisniki, 1989, 446 str.; J. K o s, Matija Čop, Pisma in spisi, 1983, 230 str.

³Jerneja Kopitarja spisov II. del, 2. knjiga, Ljubljana, 1945, 321–352. Ne P o g a č n i k e K o s

jezikoslovnega pa je tudi v mojem prispevku Kopitar–Prešeren–Čop.

1.1 Na splošno lahko rečemo, da je M. Čop v Abecedni vojni⁴ na slovenske jezikoslovce gledal nakako zviška (takó je to intoniral že Čelakovsky v kritiki Čbelice). To lahko ponazorimo z več mesti iz njegovega pisanja. Tako jih ima za »posamezne može iz tistih malih slovanskih vej, ki nimajo nikakršne ali pa le nepomembno književnost« (1). In v to sobesedilo postavlja takoj Kopitarja, »seveda še iz l. 1808, preden je zapustil Kranjsko« (2). Ali prav tam: »Nepoznavanje ali vsaj ne ustrezno upoštevanje razmer slovanskega pismenstva (Schriftwesens) je bilo torej glavna pobuda za himerične načrte splošnoslovanskega načina pisanja. Ti so tudi večinoma prihajali iz malih slovanskih vej«. (To mesto spet spominja na Čelakovskega.) Pri Poljaki in Rusih »se boljše⁵ glave navadno ukvarjajo z drugimi stvarmi kot s slovničnimi tuhtanji, ki so pri nas tolikšnega pomena« (2). Ali: »Če se npr. o iznajdbi nekaj novih črk govori v tonu kot g. Kopitar v svoji Slovnici str. 203«. Podobnih mest bi pri Čopu v ABC I našli še več.

Taka (po Čelakovskem prevzeta) intonacija pisanja, objavljenega pod naslovom Slovenska abecedna vojna, v bistvu ne kaže, da bi pri prizadevanju teh po Čopu čudakov bilo mogoče pričakovati sploh kaj pametnega, zato tak kritik težko ostane pravičen stvára svojega nasprotnika.

1.2 Čop si je v tem introitusu svoje Vojne za osnovo svojega pisanja formuliral šest načel, kakor si jih je razbral iz pisanja predvsem Kopitarja (in to ne samo iz njegove slovnice), pa tudi iz Metelka in J. Burgerja, s katerima tu Čop polemizira. Ta načela so (3): I — Piši, kakor govoriš; II — Vsak poseben (elementaren) glas naj ima posebno znamenje; III — Vsak nesestavljen glas naj ima nesestavljeno znamenje;

tega dela ne navajata, seveda tudi ne Legiša. — O mojem Kopitar–Prešeren–Čop glej niže, opomba 29.

⁴Kot znano, je napisal tri sestavke v Ilirskem listu l. 1833 (dalje ABC oz. Abecedna vojna I oz. II, III. Strani tu navajamo v oklepaju med razpravnim besedilom. Kolikor se oziram na Čelakovskega kritiko prvih treh zvezkov Kranjske čbelice v Čopovem nemškem prevodu in na Čopov dostavek k tej kritiki, se to nanaša na J. Kosa izdajo Matija Čop, Pisma in spisi, prevod J. Modra; vsi drugi prevodi so moji.

⁵Torej konkretno Kopitarjeva ali Metelkova glava nista med »boljšimi«. V zvezi s tem naj omenimo po Nahtiгалu (Jerneja Kopitarja spisov II. del (dalje JKS II), 1. knjiga, XIX, mesto, ki po tej Čopovi (pravzaprav Čelakovskega) logiki uvršča med male in manj dobre glave tudi Dobrovskega: »Da je tudi Dobrovsky in to pred Kopitarjem razmišljal o pomnožitvi latinske abecede s cirilskimi znaki za slovanske jezike, kaže pismo z dne 14. avgusta 1797 dolnjelužiškemu prevajalcu sv. pisma stare zaveze I. F. Fricu (Chóšebuž 1796) /naš prevod iz nemščine/: »Škoda, da se zaradi različnosti pravopisa brez potrebe ločimo in se zmeraj bolj eden drugemu oddaljujemo... Kako pa v primeru, če bi si kdaj zamislili za vse Slovane povsem ustrezajočo latinično abecedo, v kateri bi bili manjkajoči glasovi nadomeščeni iz ruščine, tako da bi vsak glas imel preprost lik, s čimer bi se lahko izognili grozovitim /črkovnim/ sklopom.« (V. Jagić, Istočniki /.../ II, 624–625).

⁶»Č/e bi nam, pravim, nebo poslalo drugega, rimskega Cirila, ki bi, posnemovaje onega prvega, g r š k e g a, kot razmišljajoči Rimljan, k nespornim 20 rimskim črkam priznašel n a m še 9 (preostalim plemenom deloma nekaj več, deloma manj) n o v i h, rimskim n a l i k o v n i h, črk — potem bi bili Slovani edini srečnejši v Evropi, ki bi tako imeli p o p o l n a i n r a z u m e n črkopis!« Ravno tam že ta črkopis imenuje »n e l e n a k o o b l i k o v e n, temveč hkrati z a k o n o m č r k o p i s a p o p o l n o u s t r e z a j o č«.

IV — Naglasna znamenja ne morejo zaznamovati modifikacije glasov; V — Črke naj imajo glasovno vrednost kakor v latinščini, za glasove, ki so značilnost kranjsčine, pa je treba iznajti nove, prilegajoče se prvim; VI — Nova pisava naj bo osnova za vsa slovanska narečja, se pa zanje znamenja lahko pomnožijo ali tudi opustijo.

Čopu se vsa ta načela zdijo ovrgljiva, in dokazovanje te njegove misli je osnovni predmet njegovega pisanja v *Abecedni vojni*. — Poglejmo, ali mu je to uspelo.

1.2.1 Glede načela Piši, kakor govoriš se je Čop moral zateči k »dobesednemu razumevanju« (3) tega načela, tj. da je treba zapisovati vse odtenke fizične narave glasov, pa tudi vse glasove danega jezika v vsej njegovi narečni pisanosti. — Oboje je seveda nemogoče. To, kar je Kopitar — in drugi, od katerih je to misel prevzel — imel na misli, je pa naslednje: Kolikor fonemov, toliko črk.⁷ Z eno, dvema izjemama se je Metelko tega tudi držal, saj je prek tega okvira šel pri upoštevanju enega tudi po njem v glavnem medmetnega glasu, namreč *h*⁸ (kar je poseben problem, takrat pač malo rešen); pa morda še s črko za *šč*, s čimer je bilo mišljeno to, da bi jo lahko brali tudi le kot eno črko, torej bodisi *šč* bodisi *š* (takemu *š* — in še *č*, *ž* — je tudi Čop pripisoval posebno naravo nasproti navadnemu *š*). Poseben problem je še črka za naglašeni jat (tj. *ě*), o čemer bo še govor.

Torej je Metelkov knjižni sestav ločil naslednje tri skupine glasov in njim ustrezajočih črk (v sedanjem strukturalnem prikazu: 9 + 8 + 16 črk, skupaj 33, pri čemer pa *é* v naši preglednici ni upoštevan):

i e ə o u *m v n r l* *p t s š k f c č š h ʔ*
 ɛ ɔ */ /* */ / / / /*
 a *ń ʎ j* *b d z ž g*

Pri samoglasnikih se je Čop upiral dvojnemu ozkemu *e*, sicer Dolenjcu lahko razberljivemu,⁹ polglasniku in v bistvu tudi sploh razločevanju med ozkima in širokima *e* oz. *o*.¹⁰ Bil je torej za petmestni samoglasniški sestav, kakor ga je poznal npr. iz srbohrvaščine (čeprav se nanjo ne sklicuje), dejansko pa tudi iz poljščine, če ne upoštevamo samo pozicijsko danih nosnikov *e* in *o*.¹¹ T. i. jatovski *e* bi Čop žrtvoval zato, ker ga ne poznajo Gorenjci, polglasnik ter ozka oz. široka *e* in *o* pa zato, ker teh glasov ne poznajo

⁷Poleg tega je to načelo veljalo tudi glede na živost jezikovnih sredstev v danem zgodovinskem trenutku in pri konkretnem nosilcu tega jezika, ne v izobraženskem sloju, temveč v ljudstvu kot takim.

⁸Navadni *h* je v skladu z ustreznim mestom (169–170) v Kopitarjevi slovnici določil za glas, kakor ga izgovarjamo v medmetih (npr. *haha*) in ga poznajo npr. Nemci tudi kot fonem v navadnih besedju (*Heim*), *h* pa mu je bil mehkonebni pripornik [x], npr. v *hiša* (nem. besedo *hoch* bi torej Metelko, poslovenjeno, pisal kot *hoht*) — prim. slovensko ljudsko *biti hoh* 'b. ponosen'. Čop je (II 5) pravilno zavračal mnenje, da bi v slovenskem knjižnem izgovoru različnost *h*-jev upoštevali v prevzetih lastnih imenih: »Sploh bi naš /novi/ črkopis, čeprav že ima 32 črk, moral biti še precej pomnožen, če bomo v njem hoteli imeti znamenja za vse glasove, ki se pojavljajo v t u j h lastnih imenih.« Kolikor so [h] zagovarjali tudi za glagol *hoteti* oz. (po češkem zgledu) za pripornik iz *g* (ki pa je poleg tega zvneč) v naših narečjih, je to Čop spet upravičeno zavračal.

⁹Prim. *sveit* — *piet*, enako *must* — *nuosim* (prvo glede na nasprotje *krüha* — *must*).

¹⁰Češ da tega nasprotja nimajo vsa slovenska narečja.

¹¹Ti se v danih položajih razvezujejo kot *e* oz. *o* + *n* ali *m*.

vsi Slovenci (polglasnika npr. ne Štajerci, ne glede na to, da je polglasnik še grd glas),¹² kolikor pa to razliko poznajo, je nimajo vsi Slovenci (npr. Korošci v nasprotju s Kranjci) v istih besedah.¹³

Čop je sicer gotovo vedel, da so Rusi tedaj v pisavi ločevali poseben, jatovski, *e*, in sicer kljub temu, da ga je bilo iz govora težko razbrati (npr. iz nasprotja *greh* — *šel*, pa ob hkratnem množinskem *zvezdy* z izgovorom *e*-ja kot *o*, ki je sicer bil značilen za *šel*). Res pa je, da zaradi naslonitve našega knjižnega jezika pri samoglasnikih na gorenjščino — pravzaprav ljubljansčino — jat ni imel veliko možnosti, da bi bil v knjižnem jeziku tudi res obstal: je pa za jezikoslovje zelo pomemben in ga je ohranjal še Pleteršnikov slovar, pač zlasti po Škrabčevi zaslugi. Dvojnost ozki proti široki *e*-ji in *o*-ji pa je sicer v knjižnem jeziku ostala, to pa na osnovi razvrstitve, kakršna je v obeh osrednjih slovenskih narečjih, ne pa morda v koroščini, na katero je pri tem opozarjal Čop.

Pri *zvočnikih* je Metelkov sestav obstal, le da sta se mehka *l* in *n* pisala — kakor pred Metelkom in kakor je spet želel Čop — z dvočrkjema *lj* in *nj* (kar so prevzeli tudi Hrvati) — to pa je nazadnje pripeljalo k dvoglasovnemu¹⁴ izgovoru pred samoglasnikom, čeprav še SP 1962 zanju zahteva enoglasni izgovor.

Pri *nezvočnikih* Čop Metelkovi črki za *šč* glede na od njega razglaševani gorenjski posebni *š* niti ni prav ugovarjal, je pa hkrati pripomnil, da bi potem morali ločiti tudi dvojna *č* in *ž*, glede na Gorenjce z leve strani Kokre (to mesto pri Čopu je deloma po Kopitarju (177)) pa celo trojni *č*, ker da je tisti iz *k* (slovensko nebnjenje) drugačen od prvih dveh (3). Tu je Čopa na splošno zavedlo nerazločevanje fonemske variante od fonemov, je pa vprašanje, ali sta se dve (tri pri *č*) vrsti šumevcev na Gorenjskem res govorili. Mehčane oz. jotirane šumevce, konkretno *š*, naj bi namreč po Čopu (3) »okrog Radovljice, Rodin, Bleda itd.« govorili tudi v besedah *pošast*, *še*, *šega*, *šiba*, *šola*, *šum* itd. »in pri vseh primernikih na -*ši*«, kar bo komaj držalo.¹⁵ Primeri, ki bi se izgovarjali različno pri *ž* in *č*, naj bi bili: *žena* — *ponižna*, *težl* — *též(ji)* oz. *věč* — *prěč*, *če* — *čep*, *čita* (kita), *čen* — *ča*, *čelo*. Pri *ž* gre samo za razliko v položaju: t. i. mehkejši je pred naglašenim *e* oz. *i*, navadni pa za njima, pri *več* in *če* bi lahko šlo za odraz nekdanjega *t'* (v tem primeru pa bi *č* morali imeti tudi v *sveča* itd.). Če naj bi bila tudi *č*-ja v *čenča* različna, je to očitno samo glede na položaj pred sprednjim oz. srednjim samoglasnikom. Razlika med *če* in *čep* je pač ta, da je prvi (lahko) tudi nenaglašen, in podobno je tudi pri *več*. (O jeziku, n. m. 105, glede tega: »/V/endar bi primerov, kdaj izgovarjamo eno, kdaj drugo, ne znal skriti v pravila, čeprav posamezne primere natančno razložim /./«)

Povsem mimo ga je Čop usekal pri razpravljanju ob misli, da bi bilo slušno razliko (tonemsko, kakor bi danes rekli) med *vrât* (Hals) in *vrât* (der Tore) (enako pri *kaplja*), v naslednjih primerih pa tudi za ozki *e* (*dela*), za *i* (*politi*), ozki *o* (*poroka*), *u* (*kupā*, *drugā*) treba zapisovati s posebnimi črkami (11). Za široki *e* in *kupā* se je pač zmotil, ker se *ženi* glasi akutirano tako v primeru, da gre za daj. ed. kakor za velelnik (kolikor Čop tega ni nanašal na čustveno izgovorjenost, kar bi v gorenjščini pač res dalo cirkumfleks,

¹²O tem prim. 1.3.2. Že v O jeziku (Pisma in spisi, 104–105) je Čop menil, da slovenščini blaglaslasje kviri prepogosti polglasnik.

¹³Vseh ustreznih mest zaradi gospodarnosti ne navajamo na vseh mestih, kjer je o njih govor.

¹⁴Čop je navajal po Herderju mesto (prim. 1.3.2), ki govori o vplivu slabe pisave na izgovor.

¹⁵Izjema bi bil tudi še od Škrabca navajani trdonebnik *k* v primerih kot *ke* za knjižno *tja*.

kakor nasploh npr. na Mostecu). Pri *smo kosili* gre za naglas na različnih zlogih, sicer pa *kosîli* (gemäht), — *kôsili* (gespeiset). Prvi primer kaže, da se je Čop o tonemskem naglasu poučil pri Vodniku (ali za srbsčino pri Vuku) — Pismenost 1811, Vukov Slovar¹⁶ —, da pa je sam našel nekaj takih tonemsko nasprotnih dvojic (prim. tudi Vojna II, 4). Tukaj bi bilo seveda napačno pričakovati različna samoglasniška znamenja za akutirane nasproti cirkumfektiranim nosilcem naglasa: tako se res rešuje le z naglasniki. Zato tukaj Metelku ne gre očitati pomanjkljivosti oz. da s tem ne bi bilo uresničeno načelo Piši kakor govoriš.

Da je Čop tonemskost ločil, do sedaj menda ni bilo znano: v tem je presegel tako Kopitarja kakor Metelka, sicer oba s tonemsko narečno podstavo svojega govora. Od kod ima Čop dve vrsti poimenovanj tonemskega naglasa (steigende — fallende Dehnung), mi ni znano, saj je po moji vednosti to uvedel šele Valjavec.¹⁷ Ker Čop pri tem na prvem mestu navaja cirkumfektirane primere, mu je morda bil cirkumfleks rastoče, akut pa padajoče »daljšan« — to pa bi precej ustrezalo fonetični realnosti obeh tonemov.

Lepo pa je Čop pri Metelku opazil (4) neenotnost odrazov za nenaglašena *e* in *o*: Metelku črka *e* zaznamuje široki, črka *o* pa ozki samoglasnik (če naj bi bila kakovost enako zaznamovana pri naglašanih in nenaglašanih samoglasnikih). Vendar po našem ne morda zato, kakor je mislil Čop, da bi bil namreč Metelko v tem primeru moral ω pisati prevečkrat (r. t.), temveč pač zato, ker je te vrste odrazov Metelko moral imeti v svojem govoru. (Prim. podobno moščansko *zelêne* (vsi trije *e*-ji široki) proti *putûkuf*).¹⁸

Čop je sicer (4) menil, da sta kratka naglašena *e* in *o* zmeraj široka, medtem ko da je »pri nenaglašanih razliko /med ozkim in širokim/ tako težko opaziti, da jo je sam g. Metelko pogosto zajel nepravilno«. Čop (n. m.) je menil, da je »nenaglašeni *e* rasnično večinoma š i r o k, š i r o k pa je večinoma tudi nenaglašeni *o*«, in »g. Metelko ga zato največji del zaznamuje napačno«. Tako bi Čop ločil *-o* v *pismo* in *malo* (prisl.) od *malo hčer* (pri tem pa se sklicuje na dolenjščino in celo na Brižinske spomenike (4)).¹⁹ — Ta stvar morda še danes ni lahko rešljiva, čeprav pisec teh vrst meni, da v ljubljanskem govoru vsi nenaglašeni *o*-ji so široki.²⁰

Čop je tudi pravilno menil, da vsi samoglasniki kot naglašeni ne morejo biti dolgi in kratki (osnova za to je že v Metelkovi slovnici), saj se tudi po Metelku namesto kratkih *i* in *u* ter jata pojavljata namesto prvih dveh *ə*, namesto jata pa *i* (11). Tudi ozki *o* ne more biti kratek naglašen, polglasnik pa ne more biti dolg, »ker v tem primeru zmeraj preide v p o l n i samoglasnik«. Torej pri nas »naglas vpliva na glas« (r. t.).

¹⁶ S Kopitarjevo pomočjo je bil na razpolago tudi V u k o v slovar (če ga je imel), kjer se je bilo o tem lahko poučiti. V poštah prihaja še Mažuranič.

¹⁷ Glede m o j e g a pojmovanja prim. razpravi Pojmovanje tonemičnosti slovenskega jezika, SR 15 (1967), 64–108; ponatis v m o j i knjigi Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika, 1978, 225–262.

¹⁸ F. B e z l a j, Oris slovenskega knjižnega izgovora, 1939, ugotavlja na splošno ožje samoglasnike kot so zlasti v izglasju: prim str. 51, 62 za ozka in 55, 71 oz. 60 za široka *e* in *o*. Na str. 71 ima ustrezen diagram.

¹⁹ Tu je razlika seveda etimološka; če se etimološki *o* vendarle izgovarja, je pa v Ljubljani, vsaj zdaj, tudi širok.

²⁰ B e z l a j, n. m., je imel težave pri identifikaciji nenaglašanih *e* in *o*; še najbolj jih slišimo pri počasnem zlogovalnem izgovoru ali pri petju. V. G j u r i n posveča pozornost nenaglašanim ozkim *e* in *o*: ima pa jih za naglašene.

1.2.2 Nadvse zanimivo je Čopovo razpravljanje o nosnikih (iz poljščine jih je dobro poznal). Pri tem je navajal tudi »starokarantanske Münchenske sestavke« (4) (poznal pa je tudi glagolske oblike 1. osebe ednine na *-o* tudi iz Trubarja in Krelja). Pravilno je tukaj poudaril, da je odraz *o* za »jus« iz »najstarejših slovanskih rokopisov«, kakor tudi koroški podjunski še ohranjeni zadnjenebni nosnik, »za naše narečje /tj. za slovenski jezik/ z n a č i l e n « (r. t.). Navajal je tudi rinezme.²¹ — Ta značilnost slovenskega jezika le-tega spet približuje stari cerkveni slovnaščini, proti čemur pa je Čop (kot bomo še videli) nekako apriorno, tj. na podlagi tega, kar so o tem mislili Čehi, bil z vsem srcem.

1.2.3 Čop pa je imel prav, in to mu je priznaval tudi Kopitar,²² ko je menil, da naj bi v pisavi ne priznavali (kakor bi rekli danes) polglasnika kot rezultata modernega samoglasniškega upada, tj. primerov kot *brat*, *sat*, *kap*, ker bi bilo v tem primeru naše oblikoglasje preveč zapleteno.²³ Da pa tudi sistem s polglasniki lahko lepo deluje, dokazujejo naša narečja, npr. gorenjsko, kjer tako pač brez težav uresničujejo. Morda je res bil glede tega še najboljši sistem Kreljev: ta je, kot znano, vse upadle samoglasnike zaznamoval s krativcem na *a*, *e*, *o*, morda tudi na *jatu*: *kàrsćenik*, *tàmuč*, *pàr*, *vèrhu*, *pèrpravio*, *kakòr*, *malò*²⁴ (v zadnjem primeru gre za označevanje besedne vrste — prislova —, ne za upad), čeprav je to povzročalo nejasnost vsaj v primerih tipa *pès* = *kmèt*, tj. [ə] proti [ɛ], pa še glede mesta naglasa, npr. *tèmèn*, *tèma*. — Na tem področju je torej zmagal Čop, sicer je pa tudi Kopitar menil, da je glede polglasnika Metelko šel predaleč in da bi se to dalo popraviti.²⁵

1.2.4 Čop je bil za načelo, po katerem je v abecedi boljše imeti manj črk, kakor je v jeziku fonemov, sicer se pa določeni fonemi na podlagi skupne značilnosti dajo pisati tudi dvočrkjiško, tj. s črko za navadnejši tak soglasnik, npr. *l*, *n*, *s*, *z* + *j* ali *h*, torej *lj*, *nj*, *sh*, *zh* . . .,²⁶ kar je na način, kakor so se v kranjščini pisali že dotlej, saj ni nikjer rečeno, da bi vsak fonem res moral imeti samo en črkovni ustreznik. (Po Čopu že v latinščini ni bilo tega pri *ch* ali *ph*.)²⁷ Glede prvega dvojega je Čopovo stališče obveljalo, čeprav se je pri tem izgubila razlika med *pol'e* in *soljo*, *bivolji* (in podobno pri *nj*) (Čop bi tako reševal z vezajem, npr. *f-hod* za *shod* proti *fhala* za *šala*, kar pa gotovo ni lepo), preostala soglasniška dovčrkja pa so se odpravila z gajico (za zveneči šumevski zlitnik je bilo pozneje vendarle sprejeto dvočrkje *dž*). — V prvi obliki je gajica vse take modifikacije zaznamovala

²¹ K o p i t a r ga je v svojem odgovoru neupravičeno ironično opozarjal na tak pojav pri »poštengani kaši«.

²² K o p i t a r je menil, da polglasnika res ne bi bilo treba toliko, kakor ga je pri Metelku v slovnici (prim. opombo 23).

²³ Gl. Kopitar, Slovnica, 171–172, 194.

²⁴ Pa seveda tudi izglasne *o*-je pri prislovih, kar je to jasnost zaznamovanja motilo.

²⁵ Prim. str. 5 v K o p i t a r j e v i Besedi . . . : »N/očemo reči / . . . /, da naj bi ga pisali tako pogosto, kakor g. M.« / = Metelko/, morda preveč narečno za začetek: samo abusus non tollit usum /zloraba ne odpravlja rabe/, tudi tu je modus in rebus /način v stvarih/, in sicer po od g. Č/opa/ tako važno priporočanem razločku med s v e č a n i m in razgovornim jezikom.« O polglasniku v Kopitarjevi Slovnici: str. 171–172, 194.

²⁶ Primere, kjer se *fh* ni izgovarjalo kot *š*, bi Č o p reševal z vezajem (npr. *f-hod* za [shod]), kar pa seveda nikakor ni lepo.

²⁷ Prim. 10. O tem se s Kopitarjem nikakor nista ujela (prim. Beseda . . . II, III), vendar se Čop ni podal (III 4).

z ločnikom nad črto, ki je kot osnova za trdnebnost ustreznico.²⁸ Zapisal sem že,²⁹ da je za Slovane katoliške vere — z izjemo Poljakov — bila najdena skupna pisna rešitev, vendar na podlagi češčine, kar je dalo Čopu prav v misli, da imajo za uspeh takega prizadevanja več možnosti večje kakor manjše jezikovne skupnosti.

1.3 Že v Vojni I je Čop glede na izrazno stran jezika sorazmerno močno poudarjal to, kar bi lahko imenovali godljivost očesu, ušesu in okusu, tj. kultiviranost: pri tem loči pisno in slušno podobo izrazne strani jezika.

1.3.1 Začnimo s pisno stranjo. Kakor je znano, se je oblika novih črk stilno slabo ujemala s skozi dve tisočletji brušeno latinico (na to je opozoril že Čelakovsky). To neskladje in z njim povezano neugodje pri bralcu je doživljal tudi Kopitar³⁰ in se je o tem Čopu izrazil pisno in ustno.³¹ Čop sicer najprej pravi (2), da je »večja ali manjša lepota /črk/ malo pomembna«, saj jo je mogoče izboljšati.³² Pozneje (8) pa vendar veliko da tudi na lepoto črke: »/D/va najlepša lika / . . /, namreč /latinski črki/ c in z /sta/ iz našega jezika izvržena, ker se je c zmeraj glasil kot k, z pa približno kot naš mehki s /tj. z/. Na isti strani se mu je zdelo pomembno navesti tudi (po Kucharskem) mnenje Dobrovskega, češ: »Te črke tu imenujejo b a r b a r s k e.« To je zelo trda beseda, saj »barbarski« pomeni neomikan v kulturnem in civilizacijskem pogledu. V zvezi s tem je treba omeniti (9) še »boljši o k u s g. Dajnika«, kar sicer ni šlo neposredno proti Kopitarju, ki je v določenem smislu oba reformatorja pisave protežiral in z njima kakor preskušal grški model večobraznosti knjižnega jezika, preden bi se odločili za splošnega (kojne). Prav tam Čop tudi o dvočrkjih

²⁸ Prim. Gajevo Kratka osnova Horvatsko-slavenskega pravopisa, 1830.

²⁹ Kopitar — Prešeren — Čop, prim. v moji knjigi Portreti, razgledi, presoje, 1987, 55–67, konkretno str. 61. Tam je tudi navedeno, kje je bilo to objavljeno že prej. (V Delu KL brez znanstvenega aparata, sicer pa v Obdobjih, ki jih izdaja Seminar slovenskega jezika, literature in kulture.)

³⁰ Čop, ABC I, 3: »S tem rezultatom /Metelkovega truda za novo pisavo/ sta poleg tega (kar je ravno tako nepojmljivo) celo dva izmed naših pomembnejših učenih Kranjcev, ki sta pri tej zadevi poleg Metelke sodelovala, ravno tako malo zadovoljna, kakor je bil edini za to pristojni tuje c, ki se je za to zanimal (pokojni Dobrovsky)«. . . / »Moramo pa priznati, da je zgoraj omenjenima učenima Kranjcema (vsaj g. Kopitarju) najprej oblika Metelkovih črk graje vredna, in proti tej so večinoma usmerjene tudi opombe g. Zupana/ v Karintii. Nam pa je za obliko bolj vseeno; kajti lahko se izboljša.« Podobno Čop že v svojem stavku k Čelakovskega kritiki Čbelice.

³¹ O tem prim. op. 30, pa Beseda . . . 3, ABC III, 1–2. Iz zadnjega (2) Kopitar Čopu o Metelku: »/D/a je /Kopitar/ s pisanjem gosp. Metelka, kolikor odstopa od resničnega izgovora, ravno tako malo zadovoljen kakor s podobami /črk/ novega kranjskega črkopisa. / . . / To, smo menili, moramo povedati, da ne bi tudi g. Kopitarju pripisovali pomanjkanja okusa in doslednosti kakor Metelku, ker se ta sklicuje nanj. Sicer pa sploh ne moremo razumeti, zakaj g. Kopitar tako čisto slovstveno stvar poskuša zvleči na moralno področje.«

³² Sploh je (po Čelakovskem) mislil, da je iznajdevanje črk prava malenkost, kar seveda ni res, in Kopitar je upravičeno ironično odgovarjal (Beseda . . . 3), češ da »črke niso isto kot šifre« (nec omnia possumus omnes /Vs vraga ne zmoremo/ in nadaljuje: »Naj le poskusi 'palmova vejica še visi na sredini', mu kličemo z njegovim o. Markom /Pohlinom/; po tem bo prav kmalu videl, da nikakor ni tako lahko iznajti neoporečne črke za milijone.« Kopitarjev »njegov o. Marko« izraža Kopitarjevo nejevoljo ob relativno pozitivnem Čopovem mnenju o Pohlinu: »Ki je prišel na preveč na slab glas zaradi sicer zaslužene, a le presplošne graje naših slovničarjev.«

bohoričice pravi, da »ugajajo očesu«, in sploh, da je pri črkah treba gledati tudi na to ugodje, ne pa le na to, »da so za roko pišočega u d o b n e«. Prav tam glede grške digame in za »srednji med u in i črke glas« kot predlogih za latinsko pisavo pravi, da »gotovo nista bila manj dobre oblike kot katera koli novih kranjskih črk«. In še o dvočrkjih (15): »N/amesto s temi sicer po enimi, vendar težavnimi /Metelkovimi/ črkami« je bolje »vsako pisati z dvema lepima črkama kakor večina drugih Evropecev«. In v povzetku spet malo pritišano: »Kajti, kakšna je oblika črke, kakor smo zgoraj rekli, nam je bolj postransko, vendar (pomnimo) ne vseeno; zato jo pri Metelkovih črkah tudi grajamo samo mimogrede kot postransko stvar.«

1.3.2 Glede glasovne strani jezika je Čopu v tem spisu glavno vprašanje njeno blagoglasje oz. odsotnost grdoglasja.

Kakor vemo, je bilo blagoglasje tudi Kopitarju velika vrednota. Eden izmed razlogov obžalovanja ob morebitnem izginotju slovenščine, mu je bilo prav njeno blagoglasje (Slovnica, 212): »V/ našem n a r e č j u ni glasov, ki jih ne bi našli t u d i v jezikih najbolj kultiviranih današnjih Evropejcev, in sicer (z izjemo h) v najblagoglasnejši italijanščini: in še več — rešeno je marsikaterih trdot nemščine in francoščine.« In na drugem mestu (XLVII): »Ko bi bila kranjščina skrita v k a k e m k o t u, kakor je /.../ dejal Dalmatin, bi jo le lahko gledali, kako se meša z mogočnimi sosedami in končno /v njih/ izgubi. Ker pa je stara in morda najbolj pretanjena (trdot prosta) veja tako š i r n o razprostrtega slovanskega jezika, bi je bilo vendarle škoda.«

Na ti dve mesti kakor da se odziva Čop, ko glede blagoglasnosti slovenščine piše (5): »Sicer je mogoče južno podnebje, italijansko sosedsstvo itd. naše soglasnike omililo, toda kar s tem nasproti Severnim Slovanom p r i d o b i m o, i z g u b i m o « s prepogostim polglasnikom, »po katerem naš jezik med slovanskimi postane to, kar je med romanskimi francoski«. Da je Čop slovenski jeziki imel za blagoglasen, se vidi tudi iz naslednje njegove povedi (6): »Na ljubo upoštevanja bližine slovenščine staroslovanščini bi marsikateri radi žrtvovali celo m u z i k a l n o s t našega jezika.«

In kaj je konkretno Čopu bilo zvokovno grdo (glasno)? Od glasov zlasti polglasnik. Tako že na 5. strani Vojne piše: »Pisec te/h vrstic/ je tujim Slovanom večkrat za poskus bral kaj kranjskega, je pa v svoje nezadovoljstvo moral zmeraj slišati splošno sodbo, da zveni neprijetno. Blagoglasje dalmatinščine pa so nasprotno radi priznavali.« Čop je menil, da je razlog temu naš polglasnik. »Zato je bral kranjščino z največjim možnim izogibanjem temu glasu, izgovarjajoč vsak samoglasnik popolno, in potem je /kranjščina/ ugajala.« Prim. še: »ta glas, ki blagoglasju našega jezika tako škoduje«.

Tam je Čop tudi menil, da vso blagoglasnost našega jezika »i z g u b i m o s stalnim spovračanjem tega polglasnika« v Metelkovi priredbi jezika. In (14): »Namesto slabo blagoglasnega polglasnika pišimo tisti popolni samoglasnik (15), ki se pojavlja pri pre-gibanju ali pri zvedenju besede na koren in se sem pa tja tudi polno izgovarja.« In še (6): S pisanjem polglasnika namesto »pravih samoglasnikov« »razkazujemo pravzaprav nelepoto svojega narečja, s čimer mu delamo krivico toliko bolj, ker se v r e s n i č n e m izgovoru na vsem slovenskem področju nikjer toliko polglasnikov ne sliši, kakor jih je v naših z novokranjskimi črkami tiskanih knjigah«. (Sem gre še Čopov dokaz za mnenje, da polglasnik ni primeren za petje — o čemer tu podrobjeje ne bomo razpravljali.) »/I/zpuščanje samoglasnikov je manjše zlo od polglasnika: Končno Ljubljančani in njihovi sosedge, kakor tudi velik del Dolenjcev v večini primerov, kjer g. M/etelko/ piše a,

sploh ničesar ne govorijo, kar bi bilo za uho še zmeraj lahko boljše kakor vedni »« (6). Prim. še zvezo »tako različno in vsi lepše kot na » govoreči«. In končno (15): »Glede blagoglasja moramo spomniti še na eno: slaba pisava po J. Grimmu 'vpliva na resnični izgovor'.« Bila bi »prava nesreča za naše narečje, če bi metelkovska pisava s stalnim » itd. postopoma vplivala na resnični izgovor. S tem bi naš jezik postal eden najgrdozvočnejših, kolikor jih poznamo. Priznati moramo, da je to bil eden najodličnejših ozirov, ki so nas nagnili k temu, da se 'novokranjskemu pravopisu' upiramo.« Dodajmo še (7): »izogibanje trdoti« oz.: »/Č/e hočemo imeti splošno-slovenski pisni način,« »naj se piše to, kar je ne le »splošnejše, etimološko pravilnejše«, ampak tudi »blagoglasnejše«.

Na koncu omenimo še en primer grdoglasja (14): »Nadalje naj Dolenjec blagoglasju žrtvuje svoj šč v tistih primerih, ko drugi Slovenci govorijo samo š«, ter (7): »/V/saj na Gorenjskem se govori *vonder* (*vondar*), kar je bolj zvonko (sonorer) kot *vander*«. Ter malo splošneje (15): »etimološko in blagozvočje pospešujoče (ali možnostno delujoče) pisanje ter nebarbarizirana, očem dopadljiva pisava«. ³³

Objektivno gledano seveda polglasnik ni čisto nič grd glas, kakor tudi najvrhnji sredinski glas, namreč jeri, ni grd. ³⁴ Treba se je nanju samo navaditi. Tega mnenja je seveda bil že Kopitar (da ga navedemo po Čopu /6/), ki je zapisal: »/N/am pač gre za pristne slovanske oblike, pa naj bi bile še tako trde. Sicer pa je ta trdota bolj domislica kakor resnica; kakor Francoza ne ovira njegov nemi *e*, ali Nemca njegov podobni *e* v *Vater* ipd. — tako malo to zadeva tudi slovanski *n e m i e*.«

1.3.3 Omeniti bi bilo treba še načelo naravnosti: »Veliko bolj naravno bi bilo upoštevati /glasovno vrednost teh črk/, kakor jo imajo pri drugih Slovanih, ki se z nami poslužujejo latinske abecede.«

1.4 Tudi za nadaljnje razpravljanje o poteku Vojne so pomembne Čopove misli o *st a r o s l o v a n š č i n i* (kakor on imenuje staro cerkveno slovanščino) sploh in o njenem odnosu do slovenščine.

1.4.1 Tako je že takoj skraja (2) Vojne Čop o strocerkvenoslovenskih cirilčnih črkah menil: »/S/aj vendar tudi nekaj od Cirila grški abecedi dodanih črk ni mogoče imenovati lepe.« — Na neko zvezo slovenščine s staro cerkveno slovanščino opozarja naslednje mesto (4): »Koroški različek ima omembe vredne rinezme, ki pač precej natančno ustrezajo tistim Ostromirjevega kodeksa,« ³⁵ vendar tega seveda ni kazal zato, da bi množil število vezi slovenščine s staro cerkveno slovanščino.

Ko (6) govori o »metelkovskih« polglasnikih v primerih kot *pravata*, *travnaka*, *lasičaca*, meni, da se ta »trdota ne pojavlja niti v češčini niti v *st a r o s l o v a n š č i n i*, s katero sicer

³³ Iz o s e b n e izkušnje to lahko potrdim glede številnih poljskih šumevcev (*č ž š* — *ć š dž*): ko poljsko kolikor toliko obvladaš, ti šumevci niso prav nič vsiljivi. Sicer bi pa po Č o p u bili grdi francoščina in ruščina: prva zaradi polglasnika, druga že zaradi *y*.

³⁴ To je pač mišljeno z »zvokom med *i* in *u*« v tej diskusiji. Tako je menil že Č o p (Pisma in spisi, 123, opomba 12).

³⁵ Tu Č o p omenja Podjuno, pa posebnosti ziljskega narečja, ki to narečje povezujejo s severno slovanščino: med drugim predpona *wy-*, zobnoustnični [*v*] vsaj pred *e* in *i*, s čimer se ziljščina povezuje z »*d r u g i m i* Slovani«, pač nasproti gorenjščini in koroščini, ki poznata [*w*]. To in ono seveda ne drži (končnica *-my* v 1. os. mn., ali da bi imeli »pravi ruski /jeri/« ali »poljski *y*«).

upravičujejo našo polovično vokalizacijo /jerov/, in hkrati skušajo dokazati neposreden izvor našega narečja iz nje. In se iz »naših slovničarjev« norčuje, češ da bodo gotovo »obžalovali, da / . . / smo se od staroslovanskega oddaljili« in, »verjetno rusizirajoč, žal že *volk* ali *ovk*, *polž* itd. govorimo« namesto »(kakor Čehi *wlk* /Wolf/, *plž* /Schnecke) itd.«³⁶ S stališča staroslovanščine kritizira (7) Metelkove oblike predkogov *vā*, *kā*, *sā*, vsekakor z napačno argumentacijo, da jer in jor (navajajoč iz Wiener Jahrb. 46 /1829/, str. 91, kar o tem piše) nista imela glasovne vrednosti; po Čopovem mnenju tudi *h* »ni zlogotvoren« ne v staroslovanščini ne v ruščini: od tega drugo drži, prvo pa šele za čas, ko so šibki polglasniki v govoru onemeli.³⁷ Čop ga je tudi v zvezi s polglasniki krepko polomil, pač samo zato, ker mu je tu bil Kopitar nasprotnik in zato ni znal prislusniti njegovim argumentom (W. Jb. 1822): »/T/oda — naj se nam / . . / ne rusizira tudi staroslovanski jezik, temveč pusti naj se mu njegovo pristno, staro obliče.«

Na drugem mestu (11) Čop neposredno o razmerju med staro cerkveno slovanščino in slovenščino: »Sopostavljanje stare slovanščine z našim narečjem je po naši misli že zato neprimerno, ker smo si glede pravega izgovora stare slovanščine / . . / ravno tako malo na jasnem kakor glede grščine in latinščine.« Po Čopu je narobe misliti (r. t.), »da se je naše narečje od staroslovanskega v svoji *z g r a d b i* in svojem *b i s t v u* med vsemi slovanskimi narečji najmanj oddaljilo« in da bi iz tega sledilo, da bi imeli potrebo po pravopisu, »podobnem staroslovanskemu«. »Da bi se naše /narečje/ s staroslovanskim najbolj ujemalo, bo g. —. pač težko mogel dokazati.«³⁸ Pod črto je Čop take misli podpiral že prej z mislijo, da češki govorjeni, ne pisani, polglasnik bolj ustreza staroslovanskemu kakor naš,³⁹ enako tudi rusko muiliranje; poleg tega navaja še odsotnost imperfekta in aorista v slovenščini, pa da se hvalimo z dvojino (ki pa jo ima tudi lužiščina,⁴⁰ kakor tudi obe oni časovni obliki). Kot pomanjkljivost slovenščine omenja še odsotnost zvalnika in

³⁶Seveda v 16. stol. tudi mi nismo bili dosti dalje od teh čeških oblik, saj tedaj polglasnik še ni bil odražen »rusizirajoče«, ampak precej na *a* ipd. (Prim. moj prikaz tega za Bohoričovo slovnico: *Arcticae horulae succisivae*/Zimske urice proste, 1987, 296–297.

³⁷Tu bi bilo vsekakor treba pogledati, kaj piše Kopitar v Wiener Jahrb. 1822, zv. 17, o čemer Čop (7): »Kar g. K. / . . / piše o jerru in jeru, so domneve, ki jih on sam nima za nič drugega in proti čemur je mogoče bistveno ugovarjati.« V Jerneja K o p i t a r j a spisov II. del, I. knjiga, Ljubljana, 1944 (Priredil Dr. R. Nahtigal) na str. 218 tega mesta iz W. Jb. 1822 stoji: »Torej predvsem bi bilo treba naravo (ali dve naravi?) črk *h* in *h* t e m e l j i t e j e raziskati.« K temu N a h t i g a l v opombi: »Kopitar je bil tu in dalje na pravem sledu o bistvu in značaju obeh redukcijskih vokalov *h* — *h*. To je omenil tudi M. Weingart v Dobrovského Institutiones II 189. (N).« Prim. še K o p i t a r j a (r. t., str. 219): »/K/ajti M e t o d o v o ljudstvo ni govorilo in bralo v obeh primerih ne *o* ne *e*, ampak enega (ali dva?) zamolkla samoglasnika, kakor še s e d a j deloma Bolgar in deloma panonski Slovan.«

³⁸V zvezi s tem je v odgovoru na Kopitarjevo Besedo . . . Čop prav drastičen (ABC III, 1): »/S/ta predvsem d v e stvari, proti katerima se ne sme reči nič, kar g. K. ne bi ustrezalo, če ga nočete tako ogorčiti kakor osebe, ki trpijo na f i k s n i h i d e j a h, če jim navajate razloge, ki jih ne morejo ovreči.« Prvo da je načelo Piši, kakor govoriš, drugo pa »(nevzdržna podmena, da bi bilo naše narečje n e p o s r e d n i n a s l e d n i k l. 870 pred vsemi drugimi pisanega knjižnega jezika«.

³⁹Kaj naj bi to pomenilo?

⁴⁰Seveda tudi nam za predknjižna obdobja (Brižinski spomeniki, Celovški/Rateški rokopis, Stiški rokopis, Starogorski rokopis), pa tudi v 16. stol. marsikaj, ni težko vsega tega reklamirati tudi za slovenščino, s čimer ti Čopovi ugovori odpadejo.

brezpredložnega orodnika v slovenščini.⁴¹

1.5 Čopova neposredna kritika Kopitarja, tj. da je njegovo ime omenjeno (redkeje samo nedvoumno implicirano), v Vojni I.

1.5.1 Seveda gre tu že za Čopove točke I do VI, o čemer smo deloma že govorili, vendar tu prikažimo kritično vse.

1.5.1.1 Načelo I (Piši, kakor govoriš) je mogoče uresničiti tudi črkovno,⁴² ni pa to nujno. Pri tem je treba vedeti le, da so pod »kakor govoriš« misljeni fonemi, ne pa tudi vse njihove variante: in sicer fonemi narečne podstave določenega ožjega območja, ne pa vsega jezikovnega področja (s temi argumenti je »rušil« to načelo Čop). In še to je res: glede na tip jezika se to načelo kombinira ne toliko z etimologijo, kot so to pojmovali tedaj, ampak z oblikoglasjem. Za nekatere mejne kategorije velja dogovor na podlagi izročila pisanja (*volk*) oz. mimo oblikoglasja, zadnje v slovenščini npr. v tipu *gristi*, *z menoj s tabo*, *zlesti stresti sneti*, *zdaj — kdaj*, *kdo* ipd.⁴³ Torej ne biti dosleden za vsako ceno, kakor je vztrajal (nekako po nemški logiki, kot bi rekel Leskov) naš Čop.

1.5.1.2 Tudi načelo II (Vsak osnovni glas — spet mišljeno fonem — imej svojo črko) je dobro, in v glavnem vsak fonem tudi ima svojo črko. Rešitev kakor italijanski *z*, ki se večinoma izgovarja kot [c], včasih pa vendar kot [dz], je slabša od one, kjer se dva taka fonema pač pišeta različno: *zio* [c] — *zona* [dz]. Vprašanje je, ali bi Italijani iz drugih razlogov sprejeli pisavo tipa *zio* — *zona*, kakor bi (v danih okoliščinah kot še najboljšo rešitev) predlagal Metelko. Kopitarjeva misel (italijanska rešitev je à la Trubar: Italijan že ve, kdaj mu je črko *z* brati kot [c] in kdaj kot [dz]).⁴⁴ Pri tem je seveda spet treba vedeti, da je prav od tipa zgradbe (nastale v zgodovini) jezika odvisno, ali se to načelo dá smiselno izpeljati, tj. takó, da ne povzroča težav preveč, ali ne:⁴⁵ tako je Kopitar po zgledu na latinščino to načelo zagovarjal za srbsščino (in ga skoraj brez izjeme tudi izpeljal: prim. *ago* — *actum* oz. *težak* — *teška*). Sam Čop je za slovenski knjižni jezik vendar dopuščal zaznamovanji širokih in ozkih ter dolgih in kratkih samoglasnikov (*pét, têtà, kmèt, oz. móž, vòda, bòb*), le za polglasnik ni imel prave rašitve prav zaradi tega, ker zanj ni sprejemal posebne črke.⁴⁶

1.5.1.3 Tudi načelo III (Vsak glas se zapisuj s samo eno črko) je dobro uresničljivo, kakor kaže Kopitar-Vukova rešitev za srbsščino (*h-h, a-a* — kar spominja na Metelkova

⁴¹Prim. naše prislove kot *mahom-a, potihom-a* ipd. Seveda ostaja neovrženo dejstvo, da se je slovenščina pisala že v Brižinskih spomenikih, po nastanku — ne po prepisu — iz časa pred 863, pa seveda v zvezi s tem besede v starocerkvenoslovanskih besedilih, ki so vanje prišle prav z zahoda (iz nemščine), ne z jugovzhoda (iz grščine).

⁴²K o p i t a r sam je opozarjal na dvojno uresničitev, pri Metelku in Dajnku, na kar je Č o p gledal kot na protisloven argument, pa ni: saj je za vsak knjižni jezik značilno, da normira značilnosti le enega določenega jezikovnega področja. Res pa sta Dajnko in Metelko iste glasove zaznamovala z različnimi novimi črkami.

⁴³Pisavo *gdaj, gdo* je npr. ves čas zahteval (in jo uresničeval) že S. Š k r a b e c.

⁴⁴Proti temu načelu je K o p i t a r že, ko govori o Trubarju (prim. m o j Razvoj bohoričice 16. stoletja, Obdobja 6 (1986), SSJLK, 271–305).

⁴⁵Tu je npr. važno, ali gre za — relativno seveda — enoten ali znešen (mešan) tip jezika (kakor je zadnje izrazito angleščina, deloma pa celo ruščina).

⁴⁶Iz francoščine nemara tremaja, da bi potem — kakor Francozi *noël* — mi pisali *pës*.

l in *n*), vendar nekateri jeziki tega pač ne sprejemajo iz najrazličnejših razlogov. Kopitar je torej proti pisavi tipa kot v nemščini *bar, Bahr, Baar*, tj. da se npr. dolgi *a* piše na tri načine (prim. podobno še *z* in *tz* za [c] ali *tsch* in *tsch* za [č]). Pisanje istega glasu na več načinov res ni dobro, vendar seveda jezik tudi to prenese (posebno pri kratkih besedah).

1.5.1.4 Enako je z načelom IV (Prozodična sredstva naj ne označujejo hkrati tudi barve svojega nosilca). Torej krativec lahko zaznamuje le mesto naglasa in kračino nosilca tega naglasa, ne pa načeloma le polglasnosti, kakor pri nas po Krelju, ker se potem ne da vedno zaznamovati mesto naglasa, kakor npr. pri *tèmèn*, ob posebni črki za polglasnik pa z lahkoto, namreč kot *tàmàn* ali *tamàn*. — Francoska rešitev je za slovenščino neprimerna (zasilna): francoščina namreč nima ne kolikosti ne mesta naglasa, torej so tam ostrivec, krativec, strešica in odsotnost vsega tega v službi zaznamovanja barve samoglasnika: *été, fête, brève, Noël, le* = [ete, fɛt, brɛv, noɛl, lɛ].⁴⁷ Negativna posledica sprejema francoskih loč(eval)nikov za slovenski knjižni jezik je, da po njem pri nas široki *e* zapisujemo na tri načine: kot *ê, è* in *e* (pri čemer pa je zadnji in predzadnji lahko tudi polglasnik, prim. *pès, sestàv*). Da ne govorimo o tem, kako je važno ločevanje znamenj za prozodijo od znamenj za glasovje v modernem jezikoslovju: prim. 'gɔ:ra, kjer /' / zaznamuje mesto naglasa, ɔ širokost *o*-ja in /:/ njegovo dolžino (in podobno pri *e*).

1.5.1.5 Tudi načelo V (Črke naj imajo glasovno vrednost kakor v jeziku, iz katerega so vzete) je samo po sebi dobro, saj preprečuje npr. rabo črke *s* za glas bodisi *s* bodisi *z*, kakor je to v nemščini (*Haus, nebst* — *Saft, Hase*), čeprav tu še gre, ker glasova *s* in *z* za črko *s* nastopata v tako imenovanih komplementarnih položajih, ampak ji daje stalno vrednost nezvenečega zobnega pripornika, tj. [s], medtem ko se za zvonečega uporabi črka *z* (angl. *zeal*, frc. *zèle*).⁴⁸

Seveda pa se v določenih primerih lahko vedemo gospodarno: če glas *k* pišemo na grški način s *k*, nam latinska črka za [k], tj. *c*, lahko služi za nemški zlitnik, tj. glas *c*, kakor so se pametno odločili Čehi in Poljaki, in bi se bili tudi mi lahko (kakor je predlagal Čop) že pri črki *z*, in ne hodili na posodo k cirilici, kar je upravičeno Čop kritiziral.

1.5.1.6 Končno tudi načelo VI (uporaba ene pisave še za druge jezike, kolikor gre, sicer pa dodatna znamenja za »nove« jezike ob opuščanju onih, ki za novi jezik niso potrebni) drži. Po tem načelu smo se (kakor že pisano) v 19. stol. združili vsi latinično pišoči Slovani razen Poljakov, ki so ostali pri svoji tradicionalni pisavi (prvotno sicer prevzeti od Čehov). Tako pišemo Slovenci po češkem zgledu le *č* (ker imamo samo en nezveneči šumevski zlitnik), Hrvati in Lužičani (po poljskem zgledu) še *ć* (ker imajo dva taka zlitnika) itd. S temi znamenji bi bolj elegantno lahko pisali tudi Poljaki (*može, žyće, žima*), a se za to (morda zaradi takratne razdeljenosti med Rusijo, Prusijo in Avstrijo) pač niso odločili, pa pišejo torej *morze, žycie in zima*).⁴⁹

⁴⁷Prim. še *e*-jevski izgovor črke *e*: *Anet, fermer, avec* ipd. v zvezi s sledečim soglasnikom.

⁴⁸Seveda se tudi tako da rešiti s pravili o kombinatornih variantah: pred samoglasnikom [z], na koncu in še kje [s] (*Haus, Obst*), na začetku besede (drugega dela zloženke ali sestavljanke) pred *t*, *p* pa kot [š] (*Stand, Ruhestand, Aufstand*).

⁴⁹Z dodajanjem znamenj se da z latinščino pisati tudi ruščina (npr. *My očén' rady, čto vy priexali*), tako da se te črke izgovarjajo po pravilih ruskega jezika. Sicer pa prim. latinične črke za srbohrvaščino (poleg cirilčnih).

1.5.2 Kakor vidimo na primeru latinščine, pa črk iz druge vrste pisav ni mogoče, iz stilnih razlogov, enostavno prenesti v določeno pisavo druge vrste: tako so grško nerodno črko ξ za dvoglasje [ks] nadomestili s *x*, ki sicer pač spominja na grški χ, glasovno vrednost tega pa podali s *ch* (izgovor *kh* ali pridišni *k*). In v tem je bila glavna slabost, napaka Metelkove reforme, čeprav je Čop ni imel za to. Gledano s stilnega stališča, je č vendar lepši od *y*, in *š* od *u* ter *ž* od *x* itd., ne glede na to, da je med sičniki in šumevci vendar marsikaj skupnega in se to takó pri pisavi *fh*, *sh*, *zh* kakor pri *š*, *ž*, *č* skrito uveljavlja (*s* — *š*), na kar je opozarjal Čop. Na to povezanost sičnikov in šumevcev je vendar mislil tudi Metelko:⁵⁰ *η* proti *y* za črki *c* oz. *č*, in *z* proti *x* za črki *z* oz. *ž*, ne pa tudi pri *s* in *u* za črki *s* oz. *š*, ker je Metelko tu mislil predvsem na nasprotje *š* — *šč* kot *u* — *y*, tj. da je sičnik oz. preprostejšo glasovno blizuzvočno enoto za manj preprosto le preobrazil: pri *c* — *č* z nekako dvojno preobrnjenostjo, pri *z* — *ž* z dodatkom še ene poteze ne desni, pri *š* — *šč* pa s stebлом navzdol na desni po izvoru hebrejskega *u* na pokončnico, kakršnega ima tudi Metelkova črka za *č*. Verjetno je nekaj tega razmisleka tudi pri *e*-jih (*ε* — *e*), kakor podobno pri Rusih, medtem ko naj bi bil polglasnik verjetno ne variacija *a*-ja (*z* — *a*, pri velikih črkah tega ni), ampak *e*-ja (*e* — *z*). Da bi bil Metelko za polglasnik uporabil obrnjeni *e* — na to ni mislil. — Metelko žal svojih predlogov s tega stališča ni nič razlagal ali utemeljeval.

1.5.3 Toliko o Čopovih splošnih ugovorih Kopitarjevim načelom za novo pisavo. Sedaj pa še k posameznostim, pri čemer bodi povedano, da tu lahko ločimo neposredna in posredna apostrofiranja: prvo so nam navedba Kopitarjevega imena (g. K. ali g. Kopitar ipd.), drugo očitno sovsebnost nanašanje nanj.

1.5.3.1 V Čopovi Vojni I je (po našem štetju) pri neposrednem in posrednem nanašanju na Kopitarja skoraj čisto enako število mest: 14 s pozitivnim predznakom ustreza 14 z negativnim (pri tem niso zmeraj upoštevana Čopova švrkanja po Kopitarju bolj posredno: o tem smo nekaj govorili v uvodnem delu razprave in zgoraj splošno o vseh šestih Čopovih načelih).

1.5.3.2 Oglejmo si negativna mesta in jih presodimo z razdalje pretečenega časa in sine ira et studio.

(1) Prvi na pol očitek imamo že na 3. str.: Čop meni, da »zahteva g. Kopitar (vsaj 1808) samo d e v e t novih črk, g. Metelko nam jih je dal d v a n a j s t novih«. Tukaj Čop (kakor mi spredaj) navaja str. 203 Kopitarjeve Slovnice, vendar na 202. str. Kopitar govori o iznajdbi »nemara devetih« črk (k tistim 20, ki jih sprejema iz rimske latinice, namreč: A B K D E F G H I J L M N O P R S T U V). Tiste, ki jih je zametoval, pa na str. 203 tudi navaja: *h s* [z] in *z* [c], t. i. »zlorabljene«, pa *sh*, *fh*, *zh* (»tevtonski sklopi«), ozki *e*, široki *o*, polglasnik. Do števila 12 je potem prišlo, ker se je zaznamoval z eno črko še *šč* + mehka *l* in *n* (jata z ločevalnim znamenjem na črki za ozki *e* Metelko ni navajal v abecedi (Slovnična zgradba, 1). — Torej je Kopitar v svoji ubeseditvi imel odprta vrata za še katero črko.

(2) Dvomna je tudi ostra Čopova izjava na str. 4: »Nepravilno zatrjuje g. Kopitar Slov. str. 16, Opomba, da bi bil *w* v *Wasser* čisto enak *v*-ju v *voda*. (Nemški *w* Kranjec iz svojega govora sploh ne zna izreči; iz njega napravi popolni *u* ali *b*.)« — To seveda ne velja za čas,

⁵⁰Prim. njegovo Slovnico, str. 9, Sorodnost črk.

o katerem je govor. Za večino Slovencev sta ta dva (tj. nemški in slovenski) v-ja vendar enaka, tj. zobnoustnična. Seveda pa tak ni gorenjski ustničnoustnični [w] (Čopov »popolni u«), še manj *b* (ki je iz čisto drugega časa: prim. *Wagner* — *bognar*).

(3) Pač pa je ravno tam Čop imel prav z naslednjo trditvijo (4): »N/enatančno /Kopitar/ razlaga tudi (str. 172) naš *i* v *sir*, *dim* za enakoglasen s cirilskim *и*«. Črka *jeri* je v resnici zaznamovala najvišji srednjejezični samoglasnik, naš polglasnik pa le srednjevisok.

(4) Važna je bila Čopova opomba o nenaglašeni *e* in *o* (5): »G. Kopitar sicer zanika razliko med *o* in *ω*, če sta nenaglašena«, enako pri *e*, »(vsekakor ne po pravici)«. Tu je že Kopitar na splošno imel prav, ko je trdil, da sta le ene vrste (einerlei). Ga je pa skušal že Metelko (po Čopu ne povsem uspešno) v tem popraviti, tako da je včasih pisal ozki *e* tudi tedaj, ko je bil nenaglašen (npr. *lōže*, *delave* — z nenaglašenim *ε* za *ej*, kakor še v *spode*, *zde*, *vséle*) oz. za *jat*.⁵¹ Gotovo so tudi obstajale določene težave še pri razvrstitvi nenaglašeni *i*, *u*, *jata* in ozkega *e*, kjer so se prvi trije nenaglašeni pojavljali kot polglasnik, zadnji pa včasih kot ozek. Čopu bi bil etimološki -*o* vsaj različen (če ne ozek) v primeri z nekdanjim nosnim *o*. (To se pri Pleteršniku označuje z *q*: *bédro*, *dávno*.)

(5) Gotovo pa Čop ni imel prav v naslednjem (5): »G. Kopitar namreč meni (nj. Slov., str. 165), da sta bila *η* in *o* v grščini o z k a, *ε* in *ω* pa š i r o k a. / . . / G. Kopitar ima novogrški izgovor (= *i*) za dokaz tega.« Temu nasproti opozarja Čop na prehod *η* v *a* v dorščini. — To, kar trdi Čop, je seveda tudi res: a kar je od tega prišlo do nas v novem času, je vendar dejstvo, da je *i* v *Ἀθηναί* ipd. iz *ete* in ne iz *a*-ja. Torej je novogrški odraz *ete i*.

(6) Čop (6) govori o Metelkovem »s polglasniki pretaknjem« (našpikanem) jeziku. Da je polglasnikov pri Metelku res preveč, je priznaval tudi Kopitar v Besedi . . . (Kakor smo spredaj (1.3.2) že povedali.)

(7) Sploh pa Čop nima prav, ko (7) ironično govori o glasovni naravi *b* in *β* (o čemer smo govorili že spredaj, 1.4.1), saj je Kopitarjeva domneva o glasovni vrednosti obeh polglasnikov v znanosti obveljala.

(8) Z implicitno na Kopitarja cikajočimi »čirečarami« (10) je tako, da jih tudi Čop za šumevce zaenkrat ni predlagal.⁵² Podobnega mnenja je bil Kopitar (že 1808): »Čehi, katerih pravopis je po najnovejših izboljšavah sicer najbolj dosleden, ne pa tudi najbolj ugaljive zunanosti, pa vendar najlažji pisni način / . . /; so s tem, da nad *z s c* / . . / pišejo piko ali klin, dobili šumevce *ž, š, č*.«

(9) Imel pa je verjetno Čop prav, ko je menil (10): »/G./ Kopitar, se zdi, hoče to /da so se *χ, φ* in *θ* izgovarjali kot dva glasova/ nakazati v svoji slovnici, str. 2.« To se Čopu zdi komaj izgovorljivo: »Kako bi bil mogel *theos* v dorščini (Lakon.) preiti v *sios*? itd. itd.« In J. Grimm: »Grku je njegov *χ* veljal tako dobro za enoten /glas/ kakor njegov *φ*.« Res je pa, da mi tega ne znamo drugače izgovarjati kot bodisi dva glasova (prim. *theta*) ali pa le kot enega bolj znanega (*filius* proti *philosophia*, *Teodor*, *Hristos*/Kristus).

(10) O očitku (13) »Prav tam /Kopitar/ pravi: 'Piši, kakor govoriš' je vsake črkovne pisave prvi in glavni zakon, ki se mu mora v primeru trčenja dveh načel vse drugo umakniti

⁵¹ Na Mostecu, ki tudi pozna ta pojav, govorijo tu široki *e*: *zgūde*.

⁵² »Č/e morda ne bi čeških 'čirečar', česar za sedaj ne moremo svetovati.« Tako je svetoval Čelakovský.

(WJb 1822)«. Ker vemo, da Kopitar ni bil dosleden za vsako ceno, je jezikovni zgradbi dopuščal ustrezne rešitve na podlagi več načel. Kaj je menil s tem, da tu etimologija nima kaj početi, je to, da enako se glasečih raznopomenskih besed nima smisla pisati zaradi tega različno, kakor je to pri nas delal Pohlin, ko je pisal *Bug* z *b*, pa *wub* 'ubog' zaradi različnega pomena.⁵³ Vendar je to po Kopitarju napačno načelo deloma prevladalo v nekaterih primerih v nemščini, npr. *leer, mehr, wer, Wehr* ipd., tega pa se je svoj čas držal tudi naš Trubar, kakor je zlasti poudarjal naš J. Rigler pri obravnavi odraza jata pri tem začetniku našega knjižnega jezika.⁵⁴

(11) Ne vemo, kaj naj rečemo glede Čopovega mnenja o (knjižno) jezikovnih različkih (14): »R a z l i č k i slovenščine so se primerjali z narečji grščine, hoteč nakazati, da prvi kakor zadnji za silo lahko tudi v pisavi obstajajo eden poleg drugega. Nam se to že zaradi tega zdi neustrezno, ker je vseh Slovencev manj kakor Grkov enega narečja; se je pa vsako grško narečje govorilo v več pomembnih m e s t i h izključno od izobražencev, itd. / . . / Ravno tako neprimerna je primerjava slovanskih n a r e č i j z grškimi, ker se prvi med seboj veliko bolj ločijo kot drugi, pa naj reče g. Kopitar v svoji Slovnici 204 kar že koli«.

K prvemu je sicer pripomniti, da je bilo vsekakor koristno, da so od 18. stol. dalje pri nas obstajali knjižnojezikovni razločki (prekmurski že od začetka 18. stol., radgonski od 1824), saj se je tako zadrževala madžarizacija v prvem in germanizacija v drugem primeru. V nekem smislu je bilo to potem — vsako v primernem trenutku — odpravljeno v dobro skupnega slovenskega knjižnega jezika. — Glede primerjave sedanjih slovanskih jezikov, v tedanjem izrazu narečij, pa ima Čop prav. Na od Čopa navedeni strani Kopitarjeve slovnice je ta spregovoril o tem, da bi se bila dela raznih slovanskih narečij lažje uživala, ko bi bila napisana z istim črkopisom: »Potem, šele potem, bodo številna, v j e z i k u med seboj ravno tako bližnja /slovanska/ plemena (sedaj ločena s protislovnimi p r a v o p i s i kot s kitajskim zidom) med seboj lahko občevala; duhovni dosežki enega plemena bodo vzajemno uživani od v s e h, tako, kakor je nekoč v Olimpiji J o n e c Herodot svojo zgodovino lahko bral Grkom vseh plemen. Tako bi lahko tudi n a š a narečja, kakor nekoč grška!, vsa eno plega drugega živela naprej tudi v knjigi, dokler ne bi, kakor tam, najvrednejše postalo s p l o š n i knjižni jezik.« Temu je v opombi (205) dodal: »Vidi se, da mi uvedbo enega samega knjižnega jezika za vsa slovanska plemena raje prepuščamo p o s t o p n e m u, vendar z a n e s l j i v e m u n a r a v n e m u p o t e k u kakor kakemu narodnemu k o n c i l u učenjakov vseh narečij, za kar sta se potegovala Kumerdej in Japelj, pa tudi Voltiggi«.

(12) V tej luči moramo gledati tudi na naslednja dva Čopova očitka (14): »Pri pisavi ne gre toliko za i z v i r n o s t kakega jezika kakor za naravo njegovih glasov, in ne razumemo, kako je g. Kopitar mogel spregledati vso različnost imenovanih jezikov v t e m pogledu.«

⁵³Kopitarjeva Slovnica, 1808, 128: »Č/rkovna pisava ni hieroglif: njen namen je, da zaznamuje g l a s o v e, ne p o j m e: če torej imata dve besedi i s t e g l a s o v e, jih je treba pisati z i s t i m i č r k a m i, pa naj bosta njuna pomena še tako različna. Temu b l o d n e m u pojmu o. Marka se imamo zahvaliti za pravopis *wel weiß, wodem ich steche, sem wyl ich schlug, woj Kampf* in marsikaj drugega, da se ločuje od *bèl mehr, bôdem ich werde seyn, sèm bil ich war, boj fe fürchte!* / . . / Celo *mejsz Mond in mesz Monat, meiftu Stadt in meftu Ort, krey Ort in kray Land* razlikuje o m e j e n i slovniciar!«

⁵⁴Prim. Začetki slovenskega knjižnega jezika, 1968, 58–65: »ei kot izjemni refleks za ě: a) zaradi diferenciacije homonimov.«

In: »Pravemu slovničarju končno taka različnost pisave niti ne bi bila nedobrodošla, ker bi mu množica pisanj prav prišla pri njegovih raziskavah velikega števila besednih oblik.« Glede prvega je tako, da je Kopitar pri t. i. »mešanih jezikih« (Mengesprochen), kakršna je najbolj tipično angleščina, menil, da je tam pač razumljiva zmešnjava več pisnih načel, recimo /v sedanjem izrazju/ germanskega in francoskega, npr. pri zapisovanju glasov /k/: *king* — *codify*, potem pa še *come*, ali *clock* — *clique*. Torej je nemešane jezike tudi lažje pisavno sistemsko urediti, kar seveda jè res. Glede druge pripombe je Čop imel prav, seveda pa je pokrajinskost knjižnih jezikov Kopitarju po zgledu na Grke le prehodna stopnja k skupnemu. Naj bo Čopovo ironično mnenje (16), namreč »Kdo bi si bil mislil, da pravopis toliko zmore! Ko bi bili svojeglavi Atiki 'še le po Evripidovi smeti izboljšano jonsko abecedo' sprejeli (gl. Kopit. Sl. str. 165), bi bila dela tega tragika, kakor ona Ajshila in Sofokla, gotovo še enkrat tako odlična postala!«, v tem zajetju problematike tudi pravilno, vendarle ni pravično Kopitarjevi misli, da enoten črkopis lajša vzajemno bralnost slovanskih besedil različnih jezikov, tudi tistih z latinično pisavo. Seveda to velja zlasti za neizobražence, prave, sam črkopis vendarle predstavlja (pri jezikih, kakršni so slovanski) samo prvo oviro.

1.5.3.3 Táka je — v našem videnju — zadevnost in nezadevnost Čopovih očitkov Kopitarjevim nazorom o obravnavnih zadevah. V glavnem torej vendarle ne držijo, čeprav je Čop gotovo bil — kakor skoraj vsi slovstveni zgodovinarji še danes — nasprotnega mnenja, pišoč (17): »Samo naj si /Čopovi nasprotniki/ ne domišljajo, da nas bodo pobili, če bi v našem napadu sem ter tja našli kako ne bistveno posamezno nepravilnost.« In nato ironično: »Take nepravilnosti bi naši nasprotniki toliko lažje odkrili, ker so se s stvarjo pač bolj izključno ukvarjali kot pisec tega spisa, ki se ne mora ponašati, da bi bil 'v času mnogih let študiral kranjsko abecedo' in 'gledal na pravopise vseh slovanskih narečij kakor tudi drugih jezikov' — ker je poleg tega imel opraviti še z raznim drugim.«

Tu si je Čop dovolil preveč ironije — saj se je, zlasti Kopitar, uspešno ukvarjal še z veliko več javnimi stvarmi, kakor se je Čop. Poleg tega je Čop svojim morebitnim ugovarjalcem zagrozil še s tonom, ki da v njegovem odgovoru, na odgovor nasprotnikov ne bo drugačen, kakor bo njihov.

V bistvu pa se Čop vendarle ni počutil čisto dobro po svojem, po njegovem nadmočnem »napadu« na novo pisavo.

1.5.4 Kako je Čop sicer o Kopitarju znal izraziti tudi svoje občudovanje, pa naj bo za primer to, kar je o njem napisal že na 2. str. svoje Abecedne vojne: »Če v tem sestavku nazori gosp. Kopitarja večkrat dajejo pobudo za ugovarjanje, s tem nikakor nočemo prizadeti njegove res zaslužene e v r o p s k e celebritete, ki ne potrebuje n a š e g a priznanja. Znale so nam mnogovrstne zasluge tega moža, na katerega je njegova domovina lahko ponosna — to znamo gotovo tako dobro ceniti kakor kateri koli njegovih sodeželanov. Teh s tem, da njegove teorije osnovnega pravopisja (Elementarorthographie) (že z a t o, ker jo imamo za n e i z v e d l j i v o) ne moremo v celoti odobravati, po našem mnenju prav tako nič ne zmanjšujemo, kakor Klopstock (že samo kot s l o v n i č a r) v naših očeh nič ne zgubi s tem, da je predlagal pravopisje, ki ga nihče ni hotel uporabljati. Gosp. Kopitarja 'Slovnica slovanskega jezika na Kranjskem itd.' (Ljubljana 1808) spada k najvplivnejšim filološkim delom, kar jih poznamo. Dotlej ni izšla nobena slovanska slovnica, ki bi se bila, počivajoč na podlagi splošne (in to staroklasične) filološke izobraženosti, z upoštevanjem

vseh slovanskih narečij, vzdignila na višje stališče, in bila tako hkrati zgodovinska in filološka. Kar je odtlej prispeval za slavistične in filološke študije sploh deloma sam, deloma s pospeševanjem del drugih, je znano. Spominjamo le na njegovo udeleženo pri Dobrovskega staroslovanski slovnici, pri Vukovem srbskem slovarju (za izid obojega smo dolžni hvalo najprej n j e m u), na njegovo cenjenje srbskih ljudskih pesmi itd., na njegov boj za samostojnost srbskega in novogrškega ljudskega jezika, na njegova zanimiva razkritja o albanščini, romunščini in bolgarščini itd. Zbirka njegovih v različnih avstr(ijskih) časopisih izšlih kritičnih sestavkov, ki se enako odlikujejo z ostroumnostjo in učenostjo kakor z izvirnostjo podajanja, bi bila ne samo vsem slavistom, ampak tudi vsem drugim filologom širšega obzorja gotovo zelo dobrodošla.«

To Čopovo mnenje o Kopitarju je navedel tudi R. Nahtigal,⁵⁵ dodajajoč še Čopovo besedilo iz Šafarikove *Geschichte*, besedilo, nastalo »od velike noči 1829 do srede leta 1831«: »Zasluge tega duhovitega in učenega raziskovalca za slovansko književnost sploh in za višje spoznavanje jezika posebej so prveč splošno znane, da bi bilo potrebno, tukaj nanje posebej opozarjati. Njegova Slovnica slovanskega jezika na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem gre med najvplivnejša filološka dela, izšla na področju slovanske književnosti. Prepolna je svetlih pogledov, presenetljivo novih nazorov in zdravih presoj in z vsem tem v visoki stopnji primerna, da pri bralcu, ki misli s svojimi možgani, zbudi umovanje, ga izostri in popelje k novim idejam. / . . ./«

1.6 Sorazmerno važna stvar v abecednem boju je bilo — kakor bi danes rekli — tudi vprašanje razčlenjenosti jezika, njegove zvrstnosti.

1.6.1 Na podlagi nekega mesta pri Kopitarju o nepevnosti francoskega polglasnika je Čop (6) menil, da polglasniki pri petju enako spodrivajo tudi naše pevke /v cerkvi/. Torej bi bil tudi to en razlog za to, da naj se »polovičnih samoglasnikov« (tj. polglasnika) izogibamo, in sicer tako v pisanju kakor pri glasovnem uresničevanju slovenščine. Pri tem loči »s v e č a n o« podajanje in plemenitejše besedovanje«. Torej bi bil polglasnik s tem ponižan na nesvečano in ne plemenitejše sporočanje.

1.6.2 Na drugem mestu (14), ko govori o naravni govorni podstavi knjižnega jezika, Čop pravi takole: »Slovenci /ni/mamo 'splošnega n a j b o l j š e g a, tj. i z o b r a ž e n e g a izgovora, ki bi bil lahko podstava pisanja. Kajti slovenščino izobraženci (še zlasti v m e s t i h) bodisi sploh ne, če pa, praviloma vendar slabše govorijo in izgovarjajo kot neizobraženi.«⁵⁶

⁵⁵ Jerneja Kopitarja spisov II. del, Ljubljana, 1945, 322–324.

⁵⁶ Zanimivo je primerjati mesti o, recimo, izobraženskem jeziku oz. višjem stilu pri Kopitarju in Čopu (zvezo s svojim mestom postavlja Čop sam): Kopitar (Slovnica 1808, 55): »Kranjskemu kmetu ni ušla razlika med njegovim hišnim jezikom in jezikom nemčujočega pisarniškega govorca. Pri pitju gostače ali prosjaške virtuozne družba poziva, da svoji govorni spretnosti dajo zasijati v majhni pridigi o kazni. Tedaj je zabavno videti, kako govornik popusti svojo pristno kranjščino, da bi posnel jezik navadnega pridigarja kot nekak višji stil!« Čop (Kranjska Čbelica, Na svitlobo dal M. Kastelic, 1–3 bukvice, V Ljubljani, 1830–1832 — tu podano po J. Modra prevodu v Matija Čop, Pisma in spisi, Ljubljana, 1983, 115–116): »Dokler namreč ostaja jezik omejen na to, da izraža samo pojme preprostega kmeta, ni primeren za rabo v višjih krogih življenja in znanosti za sporočevalno orodje, se pač še ne more potegovati za ime o m i k a n e g a jezika (ki bi ga zaradi gole č i s t o s t i zaslužil tudi marsikateri od jezikov d i v j a k o v). Jezik more dobiti pravo omikanost samo s tem,

1.6.3 Tu v drugem delu tega besedilnega mesta torej Čop prihaja do istega zaključka kakor že l. 1808 Kopitar: da je podstava slovenskega knjižnega jezika lahko le jezik podeželja oz. preprostega slovenskega človeka. Tudi na str. 16 vidi, »da so izobraženci pri nas ne m š k o izobraženi, da se zato slovensko piše samo za p o d e ž e l s k o l j u d s t v o«, kar bi lahko nadaljevali z mestom s str. 2, in sicer: »/knjige/ tiste vrste, ki jih, se zdi, imajo /pisci/ za e d i n o p o t r e b n e«, saj (16) »podeželsko ljudstvo / . . / nikjer nima svoje književnosti«.

1.7 Kopitarja je gotovo močno bolelo, s kakšnim komaj prikritim prezirom je Čop pisal o slovnica, toliko bolj, ker je to pesem takó intoniral Čelakovský. Za primer tega Čopovega besedovanja (1): »Torej: kjer je veliko slovnice, tam se pravilno piše. V resnici se nam tam zdijo zelo naravne tožbe o n e p r a v i l n o s t i (še zlasti, če se slovnice med seboj tako ločijo kakor naše), ker vsakdo presoja po slovnici, ki jo je sam napisal ali jo sprejel. / . . / Ali se je pač sploh katera književnost začela s l o v n i c o? Kako pozno se je slovnica pojavila v Grčiji.« In v tem stilu dalje, da sta Sofoklej in Platon (in še starejša grška književnost) »že precej pravilna pisatelja«, čeprav iz časa, ko slovnice še ni bilo, da pa se »po izidu slovnice v aleksandrinskem obdobju jezik grških pisateljev ni ravno izboljšal«. In še (2), ko ostro izjavlja, da je on (Čop) »osnovno pravopisje imel zmeraj za po sebi zelo podrejen del slovnice«, a se nato nekako popravlja z nadaljevanjem »ki lahko postane zanimiv le ob tako temeljiti obravnavi, kakor je Kopitarjeva v kranjski ali K. L. Schneiderja v latinski slovnici«. In takoj nato spet negativno po Kvintilijanu: »Ampak seveda! če ob majhnem številu d o b r i h s l o v n i c vidimo grozanski kup b e d n i h, skoraj moramo priznati upravičen prezir sveta do slovnice«. In spet (vsaj delna) izjema, kar se tiče Metelkove slovnice: »Moramo pa ponovno izjaviti, da imamo gospoda Metelka knjigo, čeprav nam je posamezno v njej — in sicer nauk o osnovnem pisanju (Elementarlehre)⁵⁷ — graje vredno, na splošno za zaslužno, in pogrešati je ne bo hotel nihče, ki mu je do natančnejšega poznanja kranjskega jezika.« Rekli smo, vsaj delno priznanje, kajti Čop na drugem mestu o Metelku govori kot o samo pridnem izpolnjevalcu formularja, ki ga je s svojo slovnico sestavil Dobrovski.⁵⁸

ko je postopoma vpeljal v te kroge. T a k a omikanost pa do zdaj manjka kranjsko-slovenskemu (kvečjemu bi mogoče lahko izvzeli sorbsčino ali lužiško slovanščino), o čemer se lahko vsak prepriča, če poskusi napisati v omikanem slogu, pa ne mogoče kakšno znanstveno delo, temveč samo p i s m o, čeprav to brez težav lahko napravimo na primer še celo v hrvaščini, in sicer ravno zato, ker tam izobraženci pogosteje govorijo in pišejo to narečje, kakor se dogaja z našim. Pri nas pa se nekaterim to niti ne bo zdelo potrebno, ker menda mislijo, da je že vse opravljeno, če kmečko govorico, kakršna pač je, kar najbolj vestno prenesemo v knjigo, zato pa tudi v svojih spisih uporabljajo izraze in podobe, ob katerih se spotika še kmečka zdrava pamet, ker pogreša izraz, primeren za vzvišenost predmeta. Seveda kmet ne ve, v čem je ravno višji slog, vendar čuti, da je potreben, kakor hitro ga zahteva snov. (Primerjaj Kopitarjevo slovnico, pripombo na strani 55.) Naj mu dajo kaj boljšega kot nemškiučne fraze starejših kranjskih pisateljev in zgolj slovnična in besedna umetničenja nekaterih novejših, pa ne bo treba čakati na njegovo priznanje.«

⁵⁷Takega poglavja v M e t e l k o v i knjigi ni: mišljen je Uvod (str. 1), kjer Metelko podaja svoj črkopis in k temu spadajoče Pojasnitve (2–22), kjer so pod poglavjem Izgovor kranjskih črk (2–9), Sorodnost črk (9), Dvoglasniki (9–10), Ožji ('mehki') temeljni glasovi in begli samoglasniki (10–11), Prehajanje samoglasnikov (11–12), Spremembe samoglasnikov (13–15), Dodajanje črk (15–17), Izpusti (17–18), Naglas kranjskih besed (18–22).

⁵⁸ABC I 2: »Pokojni Dobrowsky je sicer hvalil s l o v n i c o g. Metelka (kar smo tudi mi ponovno

SUMMARY

Matija Čop regarded Slovene linguistics, probably following Čelakovský's example, somewhat condescendingly, therefore his view of things as they really were was often considerably blurred. There was practically only one thing he was right about, and that was his determined resistance (echoing that of J. Zupan) to the introduction of Greaco-Cyrillic letters into the Latin alphabet; but then, this was the one thing which (for reasons of aesthetics) was regarded in the same negative way even by his opponents in the Alphabet War, except that they were putting linguistic functionalism above the principle of, say, (typo)graphic sightliness. The same could be said about his admonitions, likewise expressed prior to him (by A. T. Murko, by A. M. Slomšek), that the new alphabets were splitting Slovenes even further, when they should be as united as possible (at that time Prekmurje still had, and would continue to have, its own alphabet), and that the new letters were isolating them from the West Slavic and European community of the Latin alphabet (Čelakovský), from which a detachment, but a lesser one nevertheless, was to be caused even by adopting (following the example of the Czechs) háček over *c z s* to indicate shibilants (although it would have been best to retain the digraphs, like the languages of Western Europe).

What is strictly linguistic in Matija Čop's argument is, however, practically unsustainable:

(1) The write-as-you-speak principle is to be understood in terms of phonology, rather than, as Čop would understand it in order to demonstrate its unfeasibility, in terms of phonetics; and this principle obviously cannot apply also to the suprasegmental features, in the sense of designating, for instance, even tonemicity. To be sure, certain divergences were acknowledged here (*obramba*, as in Greek *symbolaios*).

(2) A single character for a single phoneme is in languages such as Slovene the ideal solution, everything else is a less suitable alternative (here, too, one should take into account the different types of languages and the different possibilities of morphonological alternations in weak positions).

(3) Certainly a one-letter presentation of a phoneme is to be referred to a digraph, and one of the reasons is the saving of space, too. A special case here is the indication of sound length by double letters.

(4) The principle that accent marks should not at the same time signify segmental phenomena is a sound one, particularly in the case of languages having conspicuous suprasegmental features (such as Slovene and Serbo-Croatian); in languages such as French, however, there is no such obstacle. Kopitar's precept prevailed almost absolutely in scientific phonetic transcription.

(5) It also holds that the sound value of the letters should preferably stay the same as in the original alphabet, in our case Latin. There are, however, doublets (e.g., *cl/k*) that can be profitably utilized to designate distinct phonemes. On the other hand, it proved impossible to invent additional letters which were compatible with the Latin alphabet in the elegance of style.

(6) It is true that minor language communities do not have the force to draw the larger ones in their direction; it can only be the other way round (e.g., the Czech community vs. the Croatian/Slovene community). However, a minor language community can be the source of incentives.

As it was grasped already by J. Marn, the death of Metelko's alphabet was caused above all by the fact that *metelčica* was rebutted by the Slovenes themselves: in Carinthia by U. Jamnik, in Styria by A. Murko as well as by A. M. Slomšek (Slavomir), in Carniola by Zupan, by the official church, and by the *Čbelica* circle. However, *gajica*, which under Bleiweis's strategy replaced *bohoričica* only ten years later, nevertheless conformed in some measure (i.e., in designating each consonant

storili, ne da bi se sicer hoteli primerjati s takim možem), ne pa novih kranjskih č r k, za katere edine nam gre tu. /.../ Drugače pa, kar zadeva siceršnje zasluge slovnice g. Metelka, jih moramo omejiti na vsekakor hvale vredno pridnost, s katero je izpolnil 'kopito' (Formular) Dobrowskega.«

with a single letter) to the principal tendency of Kopitar's reform; but it thoroughly failed in regard to marking the schwa vowel, and in practice also in regard to marking the mid vowels, because the accent marks denoting vowel quantity and closeness/openness have ordinarily not been used, so that the Slovene alphabet keeps some phonologically relevant features of the standard Slovene language outside the awareness of its users.

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

BIBLIOGRAFIJA JANKA KOSA

OB ŠESTDESETLETNICI

1948

- B** *Ob »Naši veliki maturi«.* — Mladinska revija, 4, 1948/49, 54–57. Podpis: Janko Gruda. — O knjigi Mitja Vošnjaka.

1949

- B** *Ivan Potrč in njegova nova knjiga.* — Mladinska revija, 4, 1948/49, 204–207. Podpis: Janko Gruda. — Svet na Kajžarju.
- Prežihov Voranc: Solzice.* — Mladinska revija, 5, 1949/50, 41–43.
- Zapiski o Balzacu. 1799–1949, 1850–1950.* — Mladinska revija, 5, 1949/50, 81–86.
- France Bevk: Otroška leta.* — Mladinska revija, 5, 1949/50, 140–141.
- Nova slovenska drama. Mira Pucova: Ogenj in pepel.* — Nova obzorja, 2, 1949, 251–253.

1950

- B** *Miško Kranjec: Pisarna.* — Mladinska revija, 5, 1949/50, 281–283.
- Med novimi prevodi.* — Mladinska revija, 5, 1949/50, 324–326.
- Svet brez globine.* — Mladinska revija, 6, 1950/51, 63–68. — O drami Mire Pucove Operacija.
- Kritika in stvarnost.* — Mladinska revija, 6, 1950/51, 243–246.
- Književnost, ideologija in partizanstvo. Ob Kocbekovi Tovarišiji.* — Mladinska revija, 6, 1950/51, 490–492.
- Življenje Klima Samgina.* — Nova obzorja, 3, 1950, 596–601. — O romanu Maksima Gorkega.
- Maksim Gorki: Življenje Matveja Kožemjakina.* — Nova obzorja, 3, 1950, 672–675.
- Moji zapiski o Kraigherjevi Školjki.* — Srednješolski list, 1, 1950, št. 4, str. 4. Podpis: J. K.

1951

- A** *Ben Jonson: Volpone.* — Novi svet, 6, 1951, 741–748.
- Beseda o Mišku Kranjcu.* — Novi svet, 6, 1951, 834–840.
- F. S. Finžgar: Razvalina življenja.* — Novi svet, 6, 1951, 853–861.
- B** *Kultura in profesionalizem.* — Beseda, 1, 1951/52, 15–18.
- Gledališki fragmenti.* — Beseda, 1, 1951/52, 66–70.
- Maksim Gorki: Štiri drame.* — Nova obzorja, 4, 1951, 561–563.
- Proza Bena Zupančiča.* — Novi svet, 6, 1951, 1120–1125. — Štirje molčeči in druge zgodbe.

1952

- A** *Zapiski s svinčnikom.* — Beseda, 1, 1951/52, 300–304, 347–351, 406–412. — Sodobna slovenska književnost; Edvard Kocbek: Strah in pogum.
O sodobnih problemih v literarni kritiki. — Novi svet, 7, 1952, 721–733, 832–845.
- B** *Bratka Krefta scenarij o Prešernu.* — Beseda, 1, 1951/52, 175–178.
Variacije na kritično temo. — Beseda, 1, 1951/52, 205–209. — Polemika s Štefanom Barbaričem.
Victor Hugo včeraj in danes. — Beseda, 1, 1951/52, 365–368. Podpis: G. K.; soavtor Boris Grabnar.
Dve knjigi podob iz partizanskega življenja. — Beseda, 1, 1951/52, 372–373. — Janez Vipotnik: Iz zanke; Matevž Hace: Partizanske slike.
Polemični intermezzo o estetiki. — Naši razgledi, 1, 1952, št. 18, str. 23–24. — Polemika s Petrom Levcem.
Garson Kanin: Čez noč rojena. — Novi svet, 7, 1952, 91–96.
Hsiung: Gospa Biserna reka. — Novi svet, 7, 1952, 178–181.
Pesmi Antona Vodnika. — Novi svet, 7, 1952, 464–468. — Zlati krog.

1953

- A** *Od Marksa do Lukácsa.* — Beseda, 2, 1953, 103–105, 149–152, 232–234.
Troje povesti. — Beseda, 2, 1953, 274–279, 354–361. — Beno Zupančič: Ribice, zlate in srebrne; Andrej Hieng: Onstran livade je roža; Lojze Kovačič: Jutro.
Kralj na Betajnovi v letu 1952/53. — Naša sodobnost, 1, 1953, 84–92.
Pesmi štirih. — Naša sodobnost, 1, 1953, 691–702, 846–854, 932–940.
- B** *Preludij.* — Beseda, 2, 1953, 4–10. — O umetniškem ustvarjanju.
Anton Ingolič: Človek na meji. — Beseda, 2, 1953, 39–42.
Namesto eseja. — Beseda, 2, 1953, 86–91.
Drago Kumer: Karlekov prigrade. — Beseda, 2, 1953, 179–180.
Poezija in malomeščanstvo. — Beseda, 2, 1953, 383–384. Podpis: AO.
Prispevek k splošnemu čiščenju pojmov o kritiki. — Beseda, 2, 1953, 479–483.
Boris Ziherl in naša kritika. — Beseda, 2, 1953, 515–526.
Kaj je z marksizmom v slovenski literarni kritiki? — Beseda, 2, 1953, 595–601.
Igorja Torkarja Pravljica o smehu. — Beseda, 2, 1953, 628–631.

1954

- A** *Problemi marksistične estetike.* — Beseda, 3, 1954, 383–403.
Metamorfoze. Variacije na novo temo. — Beseda, 3, 1954, 466–481. — O sodobni slovenski prozi.
O marksistični estetiki in marksistični literarni kritiki. — Beseda, 3, 1954, 562–575. — Referat na izrednem plenumu Zveze jugoslovanskih književnikov. Sočasna objava: Naša sodobnost, 2, 1954, 1015–1022.

Despre estetica marxista și despre critica literara marxista. (O marksistični estetiki in marksistični literarni kritiki.) Prev. Ion Bălăn. — *Lumina* (Vrșac) 1954, 437–441.
Marksističkata estetika i marksističkata kritika. — *Razgledi* (Skopje) 1, 1954, št. 24, str. 13–16.

B *Definicija umetnosti in neumetnosti.* — *Beseda*, 3, 1954, 47–51.

Jože Šmit: Dvojni cvet. — *Beseda*, 3, 1954, 156–160.

Variacija na literarnozgodovinsko temo. — *Beseda*, 3, 1954, 267–273. — Vladimir Bartol: Slovenska književnost in njena dialektika.

Novele Bena Zupančiča. — *Beseda*, 3, 1954, 276–284. — *Veter in cesta.*

»Zlati oktober« *Mire Miheličeve.* — *Beseda*, 3, 1954, 421–426.

Dve povesti Ivana Ribiča. — *Naša sodobnost*, 2, 1954, 172–176. — *Povesti z gora, Stopinje v snegu.*

Zapiski o »ideološkem« plenumu jugoslovanskih književnikov. — *Tribuna*, 11. XII. 1954, 4.

1955

A *Uvod v slovensko kulturno problematiko.* — *Beseda*, 4, 1955, 174–187.

O družbenem izvoru slovenske moderne. — *Beseda*, 4, 1955, 387–402.

O marksističkoj estetici i marksističkoj literarnoj kritiki. — Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije. Beograd 1955, 133–151.

Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti. — *Naša sodobnost*, 5, 1955, 267–282.

Jedan pogled na savremenu slovenačku poeziju. Prev. Dejan Poznanović. — *Polja* (Novi Sad) 1, 1955, št. 1, str. 6–7; št. 2/3, str. 3.

Tematika včera i danas. — *Razgledi* (Skopje) 2, 1955, št. 8, str. 4. — Odlomek iz eseja *Metamorfoze.*

B *O humanizmu v literaturi.* — *Beseda*, 4, 1955, 284–289.

Miško Kranjec in naša kritika. — *Beseda*, 4, 1955, 253–256. Podpis: jk

Poglavje o kritiki. — *Beseda*, 4, 1955, 346–352. Polemika z Matejem Borom.

Kaj hoče slovenska literarna zgodovina? — *Beseda*, 4, 1955, 541–548.

O dveh področjih kulturnega ustvarjanja. — *Beseda*, 4, 1955, 598–604.

Staromodna tihožitja s poti. — *Beseda*, 4, 1955, 648–656.

Beleška o poeziji mladih slovenačkih pesnika. — *Letopis Matice srpske* (Novi Sad) 131, 1955, knj. 375, 443–445. Podpis: J. K.

1956

A *Ivo Brnčić.* — *Beseda*, 5, 1956, 27–42.

O generacijah. — *Beseda*, 5, 1956, 94–105.

Umetnost in razredna baza. — *Beseda*, 5, 1956, 249–257.

Idejni izvori Cankarjeve literature. — *Beseda*, 5, 1956, 378–383, 505–515.

Uvod. — Dante Alighieri: *Novo življenje.* 1956, 5–23.

Za slovenečkata lirika. — Slovenski poeti. Skopje 1956, 7–24.

- B** *Pot v objektivnost.* — Beseda, 5, 1956, 443–446.

O jugoslovanski literarni integraciji. — Beseda, 5, 1956, 462–464. Podpis: J. K.

1957

- A** *Umetnost in kriza humanistične zavesti.* — Beseda, 6, 1957, 12–17, 119–125; Revija 57, 1, 1957, 72–77, 229–236, 294–299, 321–329.

Georg Lukács: Goethe in njegov čas. — Beseda, 6, 1957, 159–163. — Ponatis: Georg Lukács in J. W. Goethe. Revija 57, 2, 1957/58, 76–83.

Modernost, realizem in tradicija v slovenski poeziji. — Revija 57, 2, 1957/58, 16–24, 126–134. — Ni zaključeno.

- B** *Hiša pod vrhom.* — Knjiga, 5, 1957, 317–321. Podpis: a. b. — O romanu Ignaca Koprivca. *Oč jde jugoslovanske kritice a estetice?* Prev. I. Wenigová. — Květen (Praga) 1957, 194–196.

1958

- A** *Pisateljstvo Andreja Hienga.* — Nova obzorja, 11, 1958, 353–360.

1959

- A** *Poetska tema.* — Izraz (Sarajevo) 3, 1959, knj. 6, 399–406.

Perspektive savremene književnosti. Prev. Dejan Poznanović. — Polja (Novi Sad) 5, 1959, št. 41, str. 1–2; št. 42, str. 2–3; 6, 1960, št. 43, str. 1–2; št. 4, str. 4–5; št. 45, str. 7–8; št. 48, str. 1–3.

Pesnitev o Črtomiru in Bogomili. — F. Prešeren: Krst pri Savici. 1959, 55–86. (Večni sopotniki)

Obramba poezije. — Treći jugoslavenski festival poezije. Zagreb 1959, 206–209.

- B** *April Mire Miheličeve.* — Knjiga, 7, 1959, 47–48. Podpis: –ao

1960

- A** *Költői téma.* (Poetska tema.) Prev. István Bodrits. — Híd (Novi Sad) 24, 1960, 122–126.

Družbeno-ideološka struktura in progresivnost današnje književnosti. — Perspektive, 1, 1960/61, 339–350.

- B** *O izvirnih lutkovnih igrach.* — Gledališki list Mestnega lutkovnega gledališča, 1960/61, 2–3.

Lutkovna umetnost v svetu in doma. Vtisi s III. bochumskega festivala lutkovnih gledališč. — Naši razgledi, 9, 1960, 218.

Mladi Marx in moderni časi. — Perspektive, 1, 1960/61, 55–60.

Razvoj svetovne literature v očeh sovjetske znanosti. — Perspektive, 1, 1960/61, 122–123. Podpis: I. M.

Jugoslovanska polemika o mladem Marxu. — Perspektive, 1, 1960/61, 499–503. Podpis: J. K.

1961

- A** *Sodobna literarna teorija in književni slog*. — Novi pogledi na pouk književnosti in literarne teorije v gimnazijah. 1961, 63–97.
- Anatomija romantizma*. — *Perspektive*, 1, 1960/61, 513–521.
- Resnica današnje drame*. — *Perspektive*, 1, 1960/61, 779–786, 998–1005, 1042–1052, 1242–1253. — Matej Bor: Zvezde so večne; Marjan Rožanc: Jutro polpreteklega včeraj; Dominik Smole: Antigona; Primož Kozak: Afera.
- Slovenske gledališke perspektive*. — *Perspektive*, 1, 1960/61, 1109–1121.
- Problemi marksistične ontologije*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 452–458, 824–831, 1025–1036; 3, 1962/63, 59–65, 880–891.
- Slovenske filmske perspektive*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 717–724. — Ponatis: 40 udarcev. 1988, 73–79.
- Funkcije in disfunkcije slovenske literarne zgodovine*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 889–923.
- B** *O izvirnih lutkovnih igrah*. — *Glasilo DPM*, 2, 1961, št. 5, str. 7.
- Slovenske lutke v Nemčiji*. — *Naši razgledi*, 10, 1961, 93.
- Družba izobilja*. — *Perspektive*, 1, 1960/61, 627–631. Podpis: F. L. — O razpravi Johna Kennetha Galbraitha.
- Književnost in sodobna šola*. — *Perspektive*, 1, 1960/61, 637–640. Podpis: M. S.
- Nekrolog za Besedo. Ob desetletnici*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 36–47.
- Č** *Slovenska književnost. Izbrana dela in odlomki. I.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1961. 464 str. Sodeloval pri uredništvu. — Ponatisi: 1964, 1966, 1969.

1962

- A** *Anatomija romantizma*. Prev. Muris Idrizović. — *Izraz* (Sarajevo) 6, 1962, knj. 12, 1–12.
- Uvod v zgodovino slovenske literature*. — *Perspektive*, 3, 1962/63, 184–196, 323–335, 480–494.
- B** *Slovenski film v letu 1961*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 253–256. Podpis: J. K.
- Društvo slovenskih književnikov*. — *Perspektive*, 2, 1961/62, 627–632. Podpis: -n-
- Č** *Svetovna književnost. Izbrana dela in odlomki. I.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1962. 398 str. Literarnozgodovinske opombe (str. 333–387). Uredil s sodelovanjem Dušana Pirjevca in Staneta Miheliča. — Ponatis: 1966.

1963

- A** *Sodobna slovenska lirika*. — *Perspektive*, 3, 1962/63, 998–1009, 1175–1193; 4, 1963/64, 52–72, 326–336, 570–579.
- B** *František Čap in slovenska filmska komedija*. — *Ekran*, 2, 1963, 434–438.
- Potrošnja kot religija*. — *Perspektive*, 3, 1963/64, 128–131. Podpis: Ax
- Premalo umetnosti in preveč. Fantazija v črnem*. — *Perspektive*, 4, 1963/64, 272–275. Podpis: Ax

1964

- A *Ernest Hemingway*. — E. Hemingway: Komu zvoni. 1964, 5–30. (Sto romanov. 2) — Ponatis: 1986.

Teze o prevrednotenju pojma alienacije. — *Perspektive*, 4, 1963/64, 858–863.

- B *Srečko Kosovel. Pogovor*. — S. Kosovel: Ekstaza smrti. Novi Sad 1964, 1–9.
- Č *Svetovna književnost*. Izbrana dela in odlomki. II. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1964. 509 str. Literarnozgodovinske opombe (str. 431–499). Uredil s sodelovanjem Dušana Pirjevca in Staneta Miheliča.

1965

- A *Albert Camus in filozofija absurda*. — A. Camus: Tujec, Kuga. 1965, 5–37. (Sto romanov. 15) — Ponatis: 1986.

Erotika v slovenskem filmu. — *Ekran*, 3, 1965, 680–685. — Ponatis: 40 udarcev. 1988, 108–112.

Introduction à l'histoire de la littérature slovène. Prev. Viktor Jesenik in Claude Vincenot. — *Nouvel essai yougoslave*. Maribor 1965, 116–133. — Ponatis: *Le livre slovène*, 3, 1966, št. 3, str. 18–22.

Lirika Shakespearovih sonetov. — Shakespeare pri Slovencih. 1965, 77–120.

Oscar Wilde. — O. Wilde: Slika Doriana Graya. 1965, 5–39. (Sto romanov. 11) — Ponatis: 1986.

- B *Prešeren in znanstvena kultura*. — Naši razgledi, 14, 1965, 460. — Polemika z Jožetom Pogačnikom.

- Č *France Prešeren: Zbrano delo*. I. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1965. 362 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 76) Opombe (str. 199–357).

Slovenska književnost. Izbrana dela in odlomki. II. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1965. 458 str. Sourednika Franček Bohanec in Marija Jamar.

1966

- A *Prešernov pesniški razvoj. Interpretacija*. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1966. 228 str.

William Faulkner: Svetloba v avgustu. — W. Faulkner: Svetloba v avgustu. 1966, 5–42. (Sto romanov. 23) — Ponatis: 1987.

Romantika in realizem v Jenkovih Obrazih. — *Jezik in slovstvo*, 11, 1966, 237–245.

Joyceov roman o umetnikovi mladosti. — J. Joyce: Umetnikov mladostni portret. 1966, 5–39. (Sto romanov. 20) — Ponatis: 1984 (Veliki pripovedniki), 1987 (Sto romanov).

Lermontov in Junak našega časa. — M. J. Lermontov: Junak našega časa. 1966, 5–69. (Sto romanov. 24) — Ponatis: 1986.

Roman o Bazarovu. — I. S. Turgenjev: Očetje in sinovi. 1966, 5–42. (Sto romanov. 25) — Ponatis: 1987.

- B *Zapiski o sodobni slovenski književnosti*. — Knjižna polica, 1, 1966/67, št. 1/2–10.

- Č *France Prešeren: Zbrano delo*. II. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1966. 376 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 80) Opombe (str. 215–351), imensko kazalo.

1967

- A *Charles Dickens in David Copperfield*. — Ch. Dickens: David Copperfield, I. 1967, 5–40. (Sto romanov. 31) — Ponatis: 1986.
- Erotska ispoved u Prešernovoj lirici*. Prev. Gojko Janjušević. — Letopis Matice srpske (Novi Sad) 143, 1967, knj. 400, str. 124–133. — Poglavlje iz knjige Prešernov pesniški razvoj.
- Proza Ivana Cankarja*. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 3. 1967. — Ponatis: Jezik in slovstvo, 13, 1968, 16–23.
- B *Filozofija na Slovenskem. Razmišljanje ob anketi Naših razgledov*. — Naši razgledi, 16, 1967, 629–630.
- C *Oris filozofije. Priročnik*. — Ljubljana, Cankarjeva založba 1967. 336 str. Kronologija, vprašanja in naloge, imensko kazalo. — Popravljen ponatis: 1970.
- Č *Ivan Cankar: Zbrano delo*. VI. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1967. 478 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 84) Opombe (str. 407–475).

1968

- A *Oče Goriot ali vhod v človeško komedijo*. — H. de Balzac: Oče Goriot. 1968, 5–34. (Sto romanov. 38) — Ponatis: 1987.
- A költészet témája*. (Poetska tema.) Prev. Predrag Sztepanov. — A csönd elemei. Budimpešta [1968], 59–68.
- Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma*. — Ekran 6, 1968/69, 32–37. — Ponatis: 40 udarcev. 1988, 151–156.
- Prešernov pesniški razvoj. Interpretacija*. Prev. Gojko Janjušević. — F. Prešeren: Sonetni venec. Beograd 1968, 37–258. (Srpska književna zadruga. 412)
- Idejna in formalna tipologija Cankarjeve dramatike*. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4, 1968. — Ponatis: Jezik in slovstvo, 14, 1969, 10–16.
- Cankarjev Jerman in problem nekonformizma*. — Sodobnost, 16, 1968, 130–148.
- Slovenci in dialektika*. — Sodobnost, 16, 1968, 380–399.
- Primož Kozak in moderna politična drama*. — Sodobnost, 16, 1968, 981–987.
- Heidegger in Slovenci*. — Sodobnost, 16, 1968, 1082–1103.
- Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih*. — Sodobnost, 16, 1968, 1202–1219.
- B *Cankarjeva proza*. — Delo, 8. XII. 1968, 10. — Sočasna objava: Večer, 14. XII. 1968, 16.
- Slovenska književnost — med včeraj in jutri*. — Ljubljanski dnevnik, 3. III., 31. III., 5. V. 1968 (nedeljske izdaje).
- Filozofija in srednja šola*. — Naši razgledi, 17, 1968, 70–71.
- Še enkrat o Cankarjevi mladostni prozi*. — Naši razgledi, 17, 1968, 451. — Polemika s Francetom Dobrovoljcem.

Pohl'ad na slovinskú literatúru 1958–1968. (Pogled na slovensko literaturo 1958–1968).
Prev. V. P. B. — Nov'y život (Petrovac) 20, 1968, 226–227.

1969

- A** *Sociologija slovenskega filma.* — Ekran, 6, 1968/69, 432–442. — Ponatis: 40 udarcev. 1988, 159–171.
- Primož Kozak et le drame politique moderne.* Prev. Viktor Jesenik. — P. Kozak: Kongres. Novi Sad 1969, 124–134.
- Problem renesanse in baroka v slovinski književnosti.* — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 5, 1969. — Ponatis: Jezik in slovstvo, 15, 1969/70, 9–15.
- Poglavje o humanizmu.* — Sodobnost, 17, 1969, 15–27.
- Književnost in humanizem.* — Sodobnost, 17, 1969, 359–375.
- Nove težnje v slovinskem pripovedništvu.* — Sodobnost, 17, 1969, 465–478.
- Pripombe h Goldmannovi sociologiji literature.* — Sodobnost, 17, 1969, 751–757.
- Slovenska kultura in socialni sloji.* — Sodobnost, 17, 1969, 1008–1022, 1093–1103, 1265–1278.
- Uvod v razumevanje Župančičevih Samogovorov.* — O. Župančič: Samogovori. 1969, 113–174. — Delna sočasna objava: *Mit pesnika v Župančičevih Samogovorih.* Sodobnost, 17, 1969, 839–846.
- B** *Prešeren, Bleiweis, Levstik in slovenstvo.* — Sodobnost, 17, 1969, 121–128.
- Tomaž Šalamun: Namen pelerine.* — Sodobnost, 17, 1969, 337–340.
- Slovenska gledališka situacija.* Anketa Sodobnosti. — Sodobnost, 17, 1969, 588–590.
- Po gostovanju.* — Sodobnost, 17, 1969, 1292–1293. Podpis: J. K. — Ljubljanska Drama v Sovjetski zvezi.
- Pred šolsko reformo.* — Sodobnost, 17, 1969, 1293–1295. Podpis: J. K.
- Č** *Anton Aškerc: Izbrano delo.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1969. 276 str. (Naša beseda) — Ponatisi: 1970, 1971, 1972, 1974, 1976.
- Ivan Cankar: Zbrano delo.* VII. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1969. 414 str. (Zbrana dela slovinskih pesnikov in pisateljev. 92) Opombe (str. 316–414).
- Srečko Kosovel: Izbrano delo.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1969. 115 str. (Naša beseda) — Ponatisi: 1970, 1971, 1974, 1977.
- France Prešeren: Izbrano delo.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1969. 378 str. (Naša beseda). — Ponatisi: 1970, 1971, 1974, 1976.
- Oton Župančič: Samogovori.* — Maribor, Založba Obzorja 1969. 174 str. (Iz slovinske kulturne zakladnice. 10) Spremna študija.

1970

- A** *Prešeren in evropska romantika.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1970. 298 str. Bibliografija, opombe, imensko kazalo.
- Znanost in ideologija.* — Maribor, Založba Obzorja 1970. 73 str. (Znamenja. 13)

- Doktor Faustus ali roman o nemštvu.* — Th. Mann: Doktor Faustus, I. 1970, 5–44. (Sto romanov. 49) — Ponatis: 1986.
- Poglavlje o humanizmu.* Prev. Mate Šimundić. — *Mogućnosti* (Split) 17, 1970, 1075–1087.
- Nove težnje u slovenskom pripovedalaštvu.* Prev. Mate Šimundić. — *Mogućnosti* (Split) 17, 1970, 1088–1101.
- Prevrednotenje srednjega veka.* — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 6, 1970, 66–73. Ruski povzetek.
- Stari in novi pogledi na slovensko slovstvo.* — *Sodobnost*, 18, 1970, 173–184, 519–529. — Anton Slodnjak: Slovensko slovstvo; Jože Pogačnik: Zgodovina slovenskega slovstva, I; Freisinger Denkmäler.
- Umetnost in struktura.* — *Sodobnost*, 18, 1970, 274–281.
- Med tradicijo in avantgardo (1945–1970).* — *Sodobnost*, 18, 1970, 565–572, 746–755, 969–977, 1127–1136, 1240–1248; 19, 1971, 124–151.
- Pjesnikov mit u Župančičevim Samogovorima.* Prev. Muris Idrizović. — *Život* (Sarajevo) 19, 1970, 28–35.

B *Ali poznamo Prešerna?* — *Otrok in družina*, 10, 1970, 43–44.

Č *Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: Izbrano delo.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1970. 278 str. (Naša beseda) — Ponatisi: 1972, 1974, 1977.

Svetovna književnost. Izbrana dela in odlomki. Berilo za srednje šole. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1970. 500 str. Literarnozgodovinske opombe (str. 389–492). Uredil s sodelovanjem Dušana Pirjevca in Staneta Miheliča. — Ponatisa: 1971, 1972.

1971

- A** *Michel Butor in poizkus »novega« romana.* — M. Butor: Modifikacija. 1971, 3–37. (Sto romanov. 55) — Ponatis: 1988.
- Smeri v slovenskem slovstvu po letu 1945.* — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 7, 1971, 13 str.
- Periodizacija slovenske romantike in Evropa.* — *Slavistična revija*, 19, 1971, 353–383. Ruski povzetek.
- Slovenska kultura in moderna civilizacija.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 45–54, 262–272, 674–680, 1066–1098, 1220–1228. — Ponatis dveh poglavij: *Kultura in civilizacija. Eseji o kulturi*. 1981, 85–108.
- Vprašanja o lepoti in umetnosti.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 329–339, 472–486. — Josip Vidmar: Odgovori.
- B** *Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro.* — *Ekran*, 9, 1971, 255–263.
- Slepa ulica.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 104–106. Podpis: J. K. — Dramaturški svet v ljubljanski Drami.
- Igrice.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 106–108. Podpis: J. K. — Polemika z Dimitrijem Ruplom.
- Stane Sever kot simbol.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 207–209. Podpis: J. K.
- Cenzura in zakon.* — *Sodobnost*, 19, 1971, 209–211. Podpis: J. K. — Boštjan Hladnik: Maškarada.

Cankar in slovenski film. — Sodobnost, 19, 1971, 323–325. Podpis: J. K. — Vojko Duletič: Na klancu.

Nov mit o Slovencih. — Sodobnost, 19, 1971, 325–327. Podpis: J. K. — Polemika z Alešem Lokarjem.

Prešernove nagrade. — Sodobnost, 19, 1971, 430–433. Podpis: J. K.

Okrogle mize kot znamenje časa. — Sodobnost, 19, 1971, 543–546. Podpis: J. K.

Prešeren in krščanstvo. — Sodobnost, 19, 1971, 654–649. Podpis: J. K. — Predavanje Alojza Rebule.

Pravda o kiču. — Sodobnost, 19, 1971, 768–771. Podpis: J. K.

Bojkot režiserjev. — Sodobnost, 19, 1971, 925–932. Podpis: J. K. — V ljubljanski Drami.

Legenda o Prešernu. — Sodobnost, 19, 1971, 1034–1039. Podpis: J. K.

Erich Segal v Sloveniji. — Sodobnost, 19, 1971, 1275–1278. Podpis: J. K.

Jože Javoršek v Romuniji. — Sodobnost, 19, 1971, 1279–1280. Podpis: J. K. — O ljubljanski Drami.

Č *Ivan Cankar: Zbrano delo.* X. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1971. 352 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 100) Opombe (str. 279–352).

Koroška in koroški Slovenci. — Maribor, Založba Obzorja 1971. 389 str. Sourednik.

Slovensko berilo za prvi razred srednjih šol. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1971. 284 str. Sourednik. — Ponatisi (naslov tudi *Slovensko berilo I*): 1973, 1974, 1977, 1979.

1972

A *E. T. A. Hoffmann in ideja romantičnega romana.* — E. T. A. Hoffmann: Življenjski nazori mačka Murra, I. 1972, 5–57. (Sto romanov. 59) — Ponatis: 1987.

Uvod. — J. Racine: Britanik. 1972, 7–16. (Zbirka 111 dram. 2)

Slovenska literarna veda in pojem pesniškega. — Sodobnost, 20, 1972, 260–268.

Znanost in literatura. — Sodobnost, 20, 1972, 661–669, 828–836, 946–956, 1003–1014, 1096–1107; 21, 1973, 174–183, 328–338.

Semenj ničevosti ali navzkrižja viktorijanskega romana. — W. M. Thackeray: Semenj ničevosti, I. 1972, 5–42. (Sto romanov. 58) — Ponatis: 1989.

B *Z zaupanjem v slovensko kulturo.* — Sodobnost, 20, 1972, 1–5.

Tuji režiserji. — Sodobnost, 20, 1972, 104–106. Podpis: J. K. — V ljubljanski Drami.

O Sartru, tokrat po domače. — Sodobnost, 20, 1972, 108–109. Podpis: J. K. — O izjavah Jožeta Gregoriča.

Poučen konec. — Sodobnost, 20, 1972, 218–220. Podpis: J. K. — Konec izhajanja Elle-Ona.

Drobec iz prešernoslovja. — Sodobnost, 20, 1972, 223–224. — Razlaga izraza »ho hrei-sos«.

Stiske svetovne znanosti. — Sodobnost, 20, 1972, 425–429. Podpis: J. K.

Slovensko avantgardno gledališče. — Sodobnost, 20, 1972, 541–542. Podpis: J. K.

Čas šolskih reform. — Sodobnost, 20, 1072, 651–653. Podpis: J. K.

- Č *Ivan Cankar: Zbrano delo.* XI. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1972. 340 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 102) Opombe (str. 283–340).

Edvard Kocbek, Božo Vodusek: Izbrano delo. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1972. 152 str. (Naša beseda) — Ponatisa: 1974, 1976.

Slovensko berilo za drugi razred srednjih šol. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1972. 361 str. Sourednik. — Ponatisi (naslov tudi *Slovensko berilo II*): 1974, 1977, 1978.

1973

- A *Meditacije.* Prev. Juraj Martinović. — Izraz (Sarajevo) 17, 1973, knj. 34, 107–115.
Iz tradicije v moderno lutkarstvo. — Lutkovno gledališče Ljubljana: 25 let. 1973, 1–23.
Walter Scott in rojstvo zgodovinskega romana. — W. Scott: Waverley, I. 1973, 5–41. (Sto romanov. 64) — Ponatis: 1987.
Vodnikov Vršac in opisna poezija narave. — Slavistična revija, 21, 1973, 389–412. Ruski povzetek.
Meditacije. — Sodobnost, 21, 1973, 227–234, 425–431, 950–955; 22, 1974, 441–446; 25, 1977, 897–902.
K problematiki literarno-estetskega doživljanja. — Sodobnost, 21, 1973, 632–641, 749–758.
- B *Dve burki.* — Gledališki list (Mladinsko gledališče Ljubljana) 1973/74, št. 2. — Burka o jezičnem dohtarju; E. Ionesco: Plešasta pevka.
Slovenska kultura in nagrade. — Sodobnost, 21, 1973, 16–19.
Pred obletnico Srečka Kosovega. — Sodobnost, 21, 1973, 1032. Podpis: m. m. — Priprava Zbranega dela.
- Dušan Nedeljković: Heglova estetika.* — Traditiones, 2, 1973, 286–287.
- C *Temelji filozofije za gimnazije.* — Ljubljana, Cankarjeva založba 1973. 327 str. Kronologija, imensko kazalo. — Ponatis: 1979.
- Č *Antologija svetovne književnosti.* I. Orient, antika, srednji vek. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1973. 452 str. Opombe (str. 385–448).
- Ivan Cankar: Zbrano delo.* XVIII. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1973. 351 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 108) Opombe (str. 307–351).
- Jernej Kopitar, Matija Čop: Izbrano delo.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1973. 228 str. (Naša beseda) — Ponatisa: 1974, 1977.
- Slovensko berilo za tretji razred srednjih šol.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1973. 337 str. Sourednik. — Ponatisi (naslov tudi *Slovensko berilo III*): 1975, 1977, 1980.

1974

- A *Grimmelshausen in izročilo pikareskega romana.* — H. J. Grimmelshausen: Simplicius Simplicissimus, I. 1974, 5–43. (Sto romanov. 76) — Ponatis: 1987.

- Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom.* — S. Jenko: *Pesmi 1865*. 1974, 136–206. (Iz slovenske kulturne zakladnice. 16) — Sočasna objava: *Med romantiko in realizmom*. *Sodobnost*, 22, 1974, 116–128.
- Madame de La Fayette in začetki evropskega romana.* — Madame de La Fayette: *Kneginja Klevska*. 1974, 5–55. (Sto romanov. 72) — Ponatis: 1987.
- Pozitivizem v literarni vedi.* — *Slavistična revija*, 22, 1974, 299–316. Ruski povzetek.
- Slovenske literarne konstante.* — *Sodobnost*, 22, 1974, 793–800, 889–899; 23, 1975, 16–27, 561–568, 660–668, 894–901; 24, 1976, 103–111, 324–331.
- Germinal in navzkrižja naturalističnega romana.* — E. Zola: *Germinal*, I. 1974, 5–71. (Sto romanov. 74) — Ponatis: 1987.
- Umjetnost i struktura.* Prev. Špiro Matijević. — *Život* (Sarajevo) 23, 1974, knj. 44, 645–652.
- B** *Gledališki modeli.* *Sodobnost*, 22, 1974, 90–93. Podpis: J. K. — Reorganizacija ljubljanske Drame.
- Mrtvi in živi Kosovel.* — *Sodobnost*, 22, 1974, 298–300.
- Slovenska literatura v ameriški izdaji.* — *Sodobnost*, 22, 1974, 390–391. Podpis: J. K. — Introduction to Yugoslav literature, 1973.
- C** *Pregled slovenskega slovstva.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1974. 402 str. Preglednice. — Ponatisi: 1975 (dopolnjena izdaja), 1976, 1977, 1979, 1980, 1983, 1987 (dopolnjena izdaja), 1989.
- Č** *Simon Jenko: Pesmi 1865.* — Maribor, Založba Obzorja 1974. 205 str. (Iz slovenske kulturne zakladnice. 16) Spremna študija.
- Tomaž Šalamun: Pesme.* — Beograd, Narodna knjiga 1974. 315 str. (Naši vidici. Savremena slovenačka poezija)

1975

- A** *O problematici literarno-estetskega doživljanja.* Prev. Špiro Matijević. — *Izraz* (Sarajevo) 19, 1975, knj. 37, 131–154.
- Spoznavno-vrednostna izhodišča Vidmarjeve kritike.* — Josip Vidmar. 1975, 161–190.
- Motiv in ideja Prešernovega Ribiča.* — *Slavistična revija*, 23, 1975, 385–404. Ruski povzetek.
- Teorija in praksa moderne slovenske proze.* — *Sodobnost*, 23, 1975, 203–213, 303–315.
- Evropa in japonski roman.* — Murasaki Šikibu: *Princ in dvorne gospe*, I. 1975, 5–34. (Sto romanov. 86) — Ponatis: 1988.
- Roman o optimizmu.* — Voltaire: *Kandid ali optimizem*. 1975, 5–53. (Sto romanov. 89) — Ponatis: 1988.
- B** *Tomaž Šalamun: Praznik.* — Knjiga, 24, 1976, 289–290.
- Naša beseda. Mnenja urednikov ob sklepu zbirke.* — Naši razgledi, 24, 1975, 8.
- Ciril Zlobec: Kras.* — *Sodobnost*, 23, 1975, 961–965. — Ponatis: *Beseda o pesniku*. C. Zlobec: *Kras*. 1976, 81–92.
- Č** *Ivan Cankar: Zbrano delo. XXI.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1974 (1975). 328 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 112) Opombe (str. 283–328).

Ivan Cankar: Zbrano delo. XXII. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1975. 315 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 118) Opombe (str. 273–315).

Slovensko berilo za četrti razred srednjih šol. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1975. 479 str. Sourednik. — Ponatis (naslov tudi *Slovensko berilo IV*): 1980.

Dominik Smole, Primož Kozak, Gregor Strniša: Drame. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1975. 373 str. (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev) Spremna beseda (str. 363–373).

Anton Vodnik, Cene Vipotnik, Jože Udovič: Pesmi. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1975. 167 str. (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev) Spremna beseda (str. 153–162).

1976

- A *Cankar in problem slovenskega romana.* — I. Cankar: Hiša Marije Pomočnice. 1976, 5–59. (Sto romanov. 91) — Sočasna objava odlomka: *Sodobnost*, 24, 1976, 413–423. — Ponatis: 1989.

Cankar in svetovna literatura. Razmišljanje o Cankarjevem ustvarjanju. — *Delo*, 8. V. 1976, 22.

Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji. — *Slavistična revija*, 24, 1976, 367–392. Ruski povzetek.

Ljubljanska dramaturgija. — *Sodobnost*, 24, 1976, 1–18, 646–654, 727–738; 29, 1981, 113–128.

V s e b i n a: O Cankarjevem Pohujšanju. Med Brechtom, Gorkim in Strindbergom. Problem slovenske tragedije. Hlapci 1980.

Društveno-ideološka struktura i progresivnost današnje književnosti. — *Svijet umjetnosti*. Zagreb 1976, 64–79.

- B *Vprašanja marksistične literarne kritike. Zapis ob naši okrogli mizi o kritiki.* — *Delo*, 27. III. 1976, 26.

Ivan Cankar in sodobna šola. — *Vzgoja in izobraževanje*, 7, 1976, št. 4, str. 11–13.

- C *Književnost.* — Od pesmi do filma. 1976, 185–286. (Mladi vedež)

- Č *Lojze Kovačič: Resničnost.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1976. 225 str. (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev) Spremna beseda (str. 215–226).

1977

- A *Roman med zgodovino in moralo.* — A. Manzoni: Zaročenca, I. 1977, 5–39. (Sto romanov. 97) — Ponatis: 1987.

Anton Ocvirk in slovenska literarna veda. — *Slavistična revija*, 25, 1977, 123–140. Ruski povzetek. — Ponatis: A. Ocvirk: Literarna umetnina med zgodovino in teorijo, II. 1979, 615–641.

Pota romana. — *Sodobnost*, 25, 1977, 1–12, 139–147, 377–383, 790–797, 1064–1070.

V s e b i n a: Čas romana. Končnost in neskončnost romana. Bistvo romana. Sociologija romana. Vrednost in nevrednost romana.

Spoznajno-vrijednosna ishodišta Vidmarove kritike. Prev. Lazar Amidžić. — *Život (Sarajevo)* 26, 1977, knj. 52, 253–275.

- B** *Anton Ocvirk in besedna umetnost. Ob sedemdestletnici.* — Sodobnost, 25, 1977, 321–324.
- Č** *Literatura.* — Ljubljana, Cankarjeva založba 1977. 265 str. (Leksikoni Cankarjeve založbe) Strokovni urednik, sodelavec pri geslih iz poetike, literarnih tokov in filozofije; spremna beseda (str. 7–8). — Ponatisi: 1981, 1984, 1987.
- Ivan Minatti, Janez Menart, Lojze Krakar: Pesmi.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1977. 149. str. (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev) Spremna beseda (str. 139–150).
- Program znanstveno raziskovalnega dela Filozofske fakultete v Ljubljani.* — Ljubljana 1977. 129 str. Sourednika Nace Šumi in Marko Kerševan.

1978

- A** *Literatura.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1978. 86 str. (Literarni leksikon. 2) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.
- Pjesništvo Cirila Zlobeca.* Prev. Slavko Mihalić. — Forum (Zagreb) 17, 1978, knj. 35, 369–374.
- Teorija i praksa moderne slovenačke proze.* Prev. Marija Mitrović. — Mogućnosti čitanja. Beograd 1978, 33–74.
- Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti.* — Primerjalna književnost, 1, 1978, št. 1/2, str. 30–44. — Ponatis: Anthopos, 1979, št. 1/2, str. 183–197.
- Dušan Pirjevec (1921–1977).* — Slavistična revija, 26, 1978, 106–109.
- Oton Župančič in problem klasike.* — Sodobnost, 26, 1978, 112–120.
- Vprašanje o mimetičnosti.* — Sodobnost, 26, 1978, 253–258, 394–402.
- Marksizem in problemi literarnega vrednotenja.* — Sodobnost, 26, 1978, 565–572, 687–693; 27, 1979, 146–157, 473–481, 688–696, 830–836, 976–1000, 1169–1190.
- Oton Župančič v luči primerjalne književnosti.* — Sodobnost, 26, 1978, 813–820. — Ponatis: Oton Župančič. 1979, 335–345.
- B** *Kako vidimo svoje kulturno opravilo. Provincialnost — stalna nevarnost slovenske kulture.* — Delo, 4. II. 1978, 22.
- Velibor Gligorić. 1891–1977.* — Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 28, 1977 (1978), 113–116.
- Aktualni problemi današnje umetnostne kritike na Slovenskem. Znova premisliti vprašanja vrednotenja.* — Naši razgledi, 27, 1978, 12–13.
- Prof. dr. Dušan Pirjevec. 1921–1977.* — Objave Univerze 1976/77 (1978), št. 3/4, str. 48–50.
- C** *Pregled svetovne književnosti.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1978, 266 str. — Ponatisi: 1979, 1982, 1986 (dopolnjena izdaja), 1989.
- Č** *Antologija svetovne književnosti. II. Od renesanse do romantike.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1977 (1978). 442 str. Opombe (str. 383–436).

1979

- A** *Matija Čop.* — Ljubljana, Partizanska knjiga 1979. 199 str. (Znameniti Slovenci) Kronologija, bibliografija, imensko kazalo.

Á regény mulandósága és halhatatlansága. Prev. Karoly Szilágyi. — Híd (Subotica) 43, 1979, 919–927. — Odlomek iz Pota romana.

Putevi romana. Prev. Špiro Matijević. — Izraz (Sarajevo) 23, 1979, knj. 44, 452–474; knj. 45, 118–141.

Marksizam i problemi vrednovanja književnosti. Prev. Pavle Rak. — Književnost (Beograd) 34, 1979, 108–115, 295–301, 493–504, 666–674, 827–839, 1472–1481; 35, 1980, 397–406, 521–528, 686–699, 903–915, 2082–2105.

Tipološke značilnosti slovenskega razsvetljenstva v evropskem kontekstu. — Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. 1979, 27–36. Angleški povzetek. — Sočasna objava odlomka: *Močno poudarjena ideja naroda.* Delo, 5. VII. 1979, 17.

Dušan Pirjevec in evropski roman. — D. Pirjevec: Evropski roman. 1979, 5–26. — Sočasna objava: Sodobnost, 27, 1979, 306–324.

Eksistenca literarnega dela in moderni materializem. — Primerjalna književnost, 2, 1979, št. 1, str. 1–11.

Esej in Slovenci. — Sodobni slovenski esej. 1979, 441–477. — Sočasna objava: Sodobnost, 27, 1979, 39–56.

Murn in modernizem 20. stoletja. — Sodobnost, 27, 1979, 1041–1055.

B *Nekatera vprašanja iz koncepta slovenske primerjalne književnosti.* — Anthropos, 1979, št. 1/2, str. 198–200.

Prešeren za današnjo rabo. Kako daleč in kako blizu nam je slovenska klasika. — Delo, 8. II. 1979, 13.

Književnost sveta v mednarodni perspektivi. Innsbruck 1979: kongres komparativistov z nakaterimi pomenljivimi indikacijami. — Delo, 4. X. 1979, 13.

C *Slovenska, srbska, hrvaška in makedonska književnost v obdobju od realizma do danes.* — Slovensko berilo za 3. in 4. razred srednjih šol z italijanskim učnim jezikom. 1979, 197–247.

Č *Sodobni slovenski esej.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1979. 479 str. (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev) Spremna beseda.

1980

A *Romantika.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1980. 87 str. (Literarni leksikon. 6) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.

Ivan Cankar: Hlapci. — Gledališki list SNG Drama, 60, 1980/81, št. 2, str. 13–17.

Modernizam i avantgarda. Odlomak. Prev. Roksanda Njeguš. — Književne novine (Beograd) 29. III. 1980, 4–5.

L'essai littéraire in Slovénie. Prev. Vladimir Pogačnik. — Le livre slovène, 18, 1980, št. 1/2, str. 3–9.

Méditation sur une mort. En mémoire de Dušan Pirjevec Ahac. Prev. Vladimir Pogačnik. — Le livre slovène, 18, 1980, št. 1/2, str. 89–93.

Sonetni venac. Prev. Gojko Janjušević. — Mostovi (Plevlja) 12, 1980, št. 54, str. 73–79. — Poglavlje iz knjige Prešernov pesniški razvoj.

Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem. — Primerjalna književnost, 3, 1980, št. 1, str. 3–11.

Motivi Prešernovega Krsta pri Savici in evropska literatura. — Slavistična revija, 28, 1980, 121–139. Ruski povzetek.

Klasika in romantika v Prešernovi poeziji. — Slavistična revija, 28, 1980, 297–310. Nemški povzetek. — Ponatis: F. Prešeren: Pesmi. 1981, 199–217.

Modernizem in avantgarda. — Sodobnost, 28, 1980, 120–129.

K vprašanju o bistvu avantgarde. — Sodobnost, 28, 1980, 237–245, 361–370.

Avantgarda in Slovenci. — Sodobnost, 28, 1980, 742–752, 1088–1098.

Božo Vodušek. — B. Vodušek: Pesmi. 1980, 135–153.

B *Dr. Anton Ocvirk.* — Delo, 8. I. 1980, 6.

Anton Ocvirk (1907–1980). — Slavistična revija, 28, 1980, 237–240.

Anton Ocvirku. — Sodobnost, 28, 1980, 113–115.

Prof. dr. Anton Ocvirk. — Vestnik (Univerza Edvarda Kardelja) 9, 1979/80, št. 1/2, str. 72–73.

Č *Božo Vodušek: Pesmi.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1980. 169 str. (Kondor. 185) Spremna beseda, opombe (str. 153–166).

1981

A *Morfologija literarnega dela.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1981. 103 str. (Literarni leksikon.15) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo.

O knjigi Josipa Vidmarja Esej o lepoti. — Delo, 25. XII. 1981; 8., 15., 22. in 29. I., 5. II. 1982.

Problemi starejšega slovstva. — Glasnik Slovenske matice, 5, 1981, 52–55.

Begriff der Klassik in marxistischer Sicht. — International Comparative Literature Association: Proceedings of the IXth Congress = Association Internationale de Littérature Comparée: Actes du IX^e Congrès. Innsbruck 1981, 103–107.

Esej i Slovenci. Prev. Špiro Matijević. — Izraz (Sarajevo) 25, 1981, knj. 49, 186–204.

Spremna beseda. — G. E. Lessing: Modri Natan. 1981, 165–181.

Problem objektivne kritike v današnji literarni situaciji. — Naši razgledi, 30, 1981, 516–517.

Matija Čop in evropska romantika. — Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. 1981, 37–45. Angleški povzetek.

Slovenska literatura in Evropa 1770–1970. — Primerjalna književnost, 4, 1981, št. 1, str. 41–47; št. 2, str. 24–30.

Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija. — Slavistična revija, 29, 1981, 233–258. Angleški povzetek.

Miscellanea. — Sodobnost, 29, 1981, 467–475, 617–624, 883–890.

B *Osrednje mesto sodobnih prizadevanj. Literarna teorija na Slovenskem in njen leksikon.* — Delo, 9. VII. 1981, 7.

Intervju Sodobnosti. — Sodobnost, 29, 1981, 1120–1135. Spraševal Ciril Zlobec.

Pesnik in njegove pesmi. — C. Zlobec: *Pesmi ljubezni*. 1981, 125–136. (Moja knjižnica. VII, 7)

Č *France Prešeren: Pesmi.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1981. 233 str. Spremnna beseda.

1982

A *Modernizam i avangarda.* Prev. Špiro Matijević. — Izraz (Sarajevo) 26, 1982, knj. 52, 1–11.

K vprašanju literarnih smeri in obdobj. — Primerjalna književnost, 5, 1982, št. 1, str. 1–20.

Prešeren in bidermajer. — Slavistična revija, 30, 1982, 47–68. Nemški povzetek.

Levstik in Andersen. — Slavistična revija, 30, 1982, 241–266. Angleški povzetek.

Težave s postmodernizmom. — Sodobnost, 30, 1982, 633–641.

Slovenska lirika 1950–1980. — Sodobnost, 30, 1982, 1098–1115. — Ponatis: *Slovenska lirika 1950–1980*. 1983, 133–155. (Kondor. 211)

Ivan Cankar na križpotju romanskih, germanskih in slovanskih literatur. — Sodobnost, 30, 1982, 1184–1188.

B *Marx in moderna literarna veda.* — Anthropos, 1982, št. 4/6, str. 9–11.

Spomin na Primoža Kozaka. — Naši razgledi, 31, 1982, 12.

Č *Slovenska književnost.* — Ljubljana, Cankarjeva založba 1982. 436 str. (Leksikoni Cankarjeve založbe. Književnost 1) Sourednica Ksenija Dolinar. Obdelal gesla iz razsvetljenstva, predromantike, romantike in moderne.

1983

A *Marksizem in problemi literarnega vrednotenja.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. 183 str. (Tokovi) Bibliografija, imensko kazalo.

Moderna misel in slovenska književnost. — Ljubljana, Cankarjeva založba 1983. 391 str.

Vsebina: Slovenci in dialektika. Primož Kozak in moderna politična drama. Poglavlje o humanizmu. Književnost in humanizem. Nove težnje v slovenskem pripovedništvu. Teorija in praksa moderne slovenske proze. Miscellanea. Vprašanje o mimetičnosti. Modernizem in avantgarda. K vprašanju o bistvu avantgarde. Avantgarda in Slovenci. Težave s postmodernizmom. Heidegger in Slovenci. Dušan Pirjevec in evropski roman. Vidmarjeva estetika ali Esej o lepoti. Problem objektivne kritike v današnji literarni situaciji. — Osebo kazalo.

Očrt literarne teorije. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1983. 210 str. Bibliografija, imensko kazalo.

Roman. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1983. 143 str. (Literarni leksikon. 20) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek. — Sočasni natis odlomka: *O romanu — od Čopa do Cankarja*. Delo, 28. VII. 1983, 10.

Dušan Pirjevec i evropski roman. Prev. Špiro Matijević. — Izraz (Sarajevo) 28, 1983, knj. 54, 992–1012.

Ivan Cankar na raskršču romanskih, germanskih i slovenskih literatura. Prev. Špiro Matijević. — Ovdje (Titograd) 16, 1983, št. 176, str. 10–11.

Slovenačka lirika 1950–1980. Prev. Jaroslav Turčan. — Polja (Novi Sad) 29, 1983, št. 292/293, str. 284–288.

K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi. — Primerjalna književnost, 6, 1983, št. 1, str. 1–16.

Pripombe k slovenskemu kulturnemu razvoju 1945–1980. — Sodobnost, 31, 1983, 113–125, 253–271, 371–386, 479–496, 561–579, 988–1009; 32, 1984, 486–500.

Vsebina: Uvodni pomisleki. Socialistični realizem na Slovenskem. Še o socialističnem realizmu na Slovenskem. Dekadentnost kot slovenski kulturni problem. Vprašanje dialektičnega materializma. Eksistencializem in eksistencialisti na Slovenskem. Iz zgodovine heideggerjanstva na Slovenskem.

B *Pouk literature v usmerjeni srednji šoli.* — Naši razgledi, 32, 1983, 263.

Henry Ronald Cooper Jr.: France Prešeren. — Slavistična revija, 31, 1983, 247–251.

Č *Matija Čop: Pisma in spisi.* — Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. 229 str. (Kondor. 206) Opombe (str. 188–209), imensko kazalo.

Slovenska lirika 1950–1980. — Ljubljana, Mladinska knjiga 1983. 174 str. (Kondor. 211) Spremnna beseda, opombe (str. 156–168).

1984

A *Moderna misao i slovenačka književnost.* Prev. Tatjana Popov, Miljenka Vitezović, Marija Mitrović. — Beograd, Rad 1984. 382 str.

Vsebina: Slovenci i dijalektika. Primož Kozak i moderna politička drama. Poglavlje o humanizmu. Književnost i humanizam. Nove tendencije u slovenačkoj prozi. Teorija i praksa moderne slovenačke proze. Miscelanea. Pitanje o mimetičnosti. Modernizam i avangarda. Ka pitanju o suštini avangarde. Avangarda i Slovenci. Teškoće sa postmodernizmom. Hajdeger i Slovenci. Dušan Pirjevec i evropski roman. Vidmarova estetika ili Esej o lepoti. Problem objektivne kritike u današnjoj književnoj situaciji. — Napomena. Imenski register.

Primerjalnotipološka perspektiva. — Delo, 25. X. 1984, 7. — Ponatis: *Slovenska protestantska književnost v primerjalnotipološki perspektivi.* Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije. 1986, 49–55.

Francoski vodvil in slovensko gledališče. — Gledališki list SNG Drama, 63, 1983/84, 110–115.

Evropski pesniški vplivi v Pisanicah. — Jezik in slovstvo, 29, 1983/84, 237–242.

Lirika Shakespearovih soneta. Odlomci. Prev. Anamarija Paljetak. — Odjek (Sarajevo) 37, 1984, 9–10.

Evropski vplivi v dramatik slovenske moderne. — Primerjalna književnost, 7, 1984, št. 1, str. 1–12.

Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne. — Slavistična revija, 32, 1984, 75–92. Angleški povzetek.

Prešeren in razsvetljenstvo. — Sodobnost, 32, 1984, 113–118. — Sočasna objava odlomka: Delo, 9. II. 1984, 13.

Znanost in vera kot kulturni problem. — Sodobnost, 32, 1984, 728–741, 919–942, 1095–1113; 33, 1985, 28–43, 679–692, 817–834, 1121–1131.

1985

- A *Začetki slovenske dramatike in Evropa. Ob 190 letnici smrti A. T. Linharta.* — Jezik in slovstvo, 30, 1984/85, 227–232.
- Izviri in razvoj slovenske vaške zgodbe.* — Jezik in slovstvo, 31, 1985/86, 2–10.
- Znanstveno preučevanje avantgard. Problemi in teme.* — Primerjalna književnost, 8, 1985, št. 2, str. 1–26. Soavtor diskusije na posvetu januarja 1985 v Ljubljani.
- Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju.* — Slavistična revija, 33, 1985, 27–50. Angleški povzetek.
- Povojna pripovedna proza in Evropa.* — Sodobnost, 33, 1985, 533–540.
- Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda.* — Sodobnost, 33, 1985, 943–967.
- B *Prešernov prijatelj in sodelavec. Stopetdeset let od Čopove smrti.* — Prešernov koledar, 1985, 89–93.
- Prispevek k preučevanju avantgarde?* — Sodobnost, 33, 1985, 111–112. — Polemika z Janezom Vrečkom.

1986

- A *Razsvetljenstvo.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1986. 120 str. (Literarni leksikon. 28) Bibliografija, stvarno kazalo, angleški povzetek. — Sočasna objava odlomka: *Novi pogledi na razsvetljenstvo.* Delo, 30. VII. 1986, 10.
- Nacionalni i svetski vidik.* Prev. Franci Zagoričnik. — Književne novine (Beograd) 15. VI. 1986, 4–5.
- Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti.* — Primerjalna književnost, 9, 1986, št. 1, str. 9–13. — Ponatis: Komparativno proučevanje jugoslovanskih književnosti. (Zagreb–Varaždin) 1987, 15–18.
- Postmodernizem. Poskusi pojmovne opredelitve.* — Primerjalna književnost, 9, 1986, št. 2, str. 1–27. Soavtor diskusije na posvetu marca 1986 v Ljubljani.
- Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda.* — Slavistična revija, 34, 1986, 247–257. Nemški povzetek.
- Vodnik Valentin.* — Slovenski biografski leksikon, 4, 1986, zv. 14, 509–528. Soavtor Jože Toporišič.
- Die slowenische historische Avantgarde.* — Slowenische historische Avantgarde. Ljubljana 1986, 73–84.
- O svetovnem, nacionalnem in regionalnem v jugoslovanskih književnostih.* — Sodobnost, 34, 1986, 553–559. — Sočasna objava: Večer, 3. VI. 1986, 5.
- Edvard Kocbek in D. H. Lawrence.* — Sodobnost, 34, 1986, 719–728. — Ponatis: *Kocbekova pripovedna proza v luči primerjalne književnosti.* Edvard Kocbek — poezija, kultura, politika. 1988, 39–49.
- Trubarjeva utemeljitev slovenskega slovstva in metafizični preobrat Luthrove teologije.* — Sodobnost, 34, 1986, 972–980. — Sočasna objava odlomka: *Primož Trubar in temelji teologije Martina Luthra.* Delo, 6. XI. 1986, 7.
- B *Usoda neke zbirke, ki je vredna ponovitve in izpopolnitve. Sto romanov.* — Delo, 10. VII. 1986, 7.

Novo bližnje središče komparativistike. Celovec. — Delo, 24. VII. 1986, 7.

Jubilejno leto slovenskega romana. Ob 150–letnici Sreče v nesreči. — Delo, 7. VIII. 1986, 7.

Premislek ob nepričakovani izdaji mladostne proze. — Delo, 28. VIII. 1986, 8. — Vladimir Bartol: Don Lorenzo de Spadoni.

Stopetdeset let »mita« o Črtomiru iz Krsta pri Savici. — Delo, 4. IX. 1986, 7.

»... und wozu Dicher in dürftiger Zeit?« — Nova revija, 5, 1986, 219–221+819. — O verz u Fr. Hölderlina.

Polemika o slovenskem kulturnem razvoju. — Sodobnost, 34, 1986, 98–103. — S Tinotom Hribarjem.

Protislovja današnje univerze. — Sodobnost, 34, 1986, 163–168. Anketa Sodobnosti.

Č *Pisma Matija Čopa. I.* — Ljubljana, SAZU 1986. 364 str. (Korespondence pomembnih Slovencev. 6/1) Uredil Anton Slodnjak, Kos napisal uvodno pojasnilo (str. 5–6), uvod (str. 7–29) in opombe (str. 297–351).

Pisma Matija Čopa. II. — Ljubljana, SAZU 1986. 181 str. (Korespondence pomembnih Slovencev. 6/2) Uredil Anton Slodnjak, Kos napisal opombe (str. 167–170).

1987

A *Predromantika.* — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1987. 98 str. (Literarni leksikon. 31) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek. — Sočasna objava odlomka: *Novi pogledi na predromantiko.* Delo, 9. VII. 1987, 6.

Primerjalna zgodovina slovenske literature. — Ljubljana, Partizanska knjiga & Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1987. 265 str. Imensko kazalo.

Prešeren in Puškin — podobnosti in različnosti. — Delo, 5. II. 1987, 7.

Slowenische Literatur und historische Avantgarde. — Europäische Avantgarde. Frankfurt–Bern–New York 1987, 71–85.

Evropski vplivi v literaturi mladoslovencev. — Primerjalna književnost, 10, 1987, št. 1, str. 29–41.

Čas in zgodovina v romantični poeziji: Novalis, Hölderlin, Prešeren. — Razprave SAZU, II. razred, 11, 1987, 7–16. Angleški povzetek.

Primož Kozak i moderna politička drama. Prev. Gorko Janjušević. — Savremena drama i pozorište u Sloveniji. Novi Sad 1986, 220–228.

Stritarjev Zorin in Dumaseva Dama s kamelijami. — Slavistična revija, 35, 1987, 161–169. Francoski povzetek.

Pripovedništvo socialnega realizma na Slovenskem in evropski modeli. — Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. 1987, 299–305. Nemški povzetek.

Uvod v zgodovino romana. Manom Dušana Pirjevca 1977–1987. — Sodobnost, 35, 1987, 746–758.

Postmoderna doba. — Sodobnost, 35, 1987, 945–963.

Izobraževanje in znanstveno-tehnološka revolucija. — Znanstvena in tehnološka politika za 90. leta. 1987, 636–645. — Sočasna objava: *Slovensko izobraževanje in znanstveno-tehnološka revolucija.* Sodobnost, 35, 1987, 308–313.

Enciklopedija Slovenije, 1, 1987. Avtor ali soavtor gesel: *abecedna vojna, alegorija, avantgardna umetnost, avtobiografija, bajka, balada, basen, bidermajer, Bleiweis Janez, Cankar Ivan*.

Č *Berilo 1*. — Maribor, Založba Obzorja 1987. 185 str. Uredil s sodelavci. — Ponatis: 1990.

1988

A *K problemu varstva moralnih avtorskih pravic na področju literature*. — Akademija za varstvo moralnih avtorskih pravic. 1988, 29–31, 65–67.

Tematizacija slovenstva in jugoslovanstva v poeziji slovenskih razsvetljencev. — Gesta (Varaždin) 10, 1988, št. 28/31, str. 29–42. — Ponatis: Komparativno proučevanje jugoslavenskih književnosti (Zagreb-Varaždin) 3, 1989, 29–42.

Postmoderno vreme. Prev. Miljenka Vitezović. — Književnost (Beograd) 43, 1988, 1561–1566, 1802–1815, 1981–1987; 44, 1989, 159–164, 366–374, 588–596, 765–772.

Uvod v metodologijo literarne vede. — Primerjalna književnost, 11, 1988, št. 1, str. 1–7.

Valentin Vodnik kot nacionalnopolitični pesnik slovenskega razsvetljenstva. — Slavistična revija, 36, 1988, 13–32. Nemški povzetek.

Konec modernizma. — Sodobnost, 36, 1988, 240–251, 386–393, 513–520, 655–662.

Resnica o Odru 57. — Sodobnost, 36, 1988, 815–832, 938–951.

Enciklopedija Slovenije, 2, 1988. Avtor gesel: *Cigler Janez, Čop Matija, dialog*.

Č *Berilo 2*. — Maribor, Založba Obzorja 1988. 195 str. Uredil s souredniki. — Ponatisa: 1989, 1990.

Valentin Vodnik: Zbrano delo. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1988. 510 str. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. 154) Opombe (str. 359–503).

1989

A *Anton Ocvirk in problem literarnozgodovinske metode*. — Razprave SAZU, II. razred, 12, 1989, 71–87. Angleški povzetek.

Slovenska literatura po modernizmu. — Sodobnost, 37, 1989, 225–233, 408–417, 484–492, 642–652, 825–834, 933–945; 38, 1990, 172–184, 1127–1135.

Enciklopedija Slovenije, 3, 1989. Avtor ali soavtor gesel: *elegija, ep, epika, gazela, glosa*.

B *Šestdeseta leta*. — Srednja šola za računalništvo: 50 let. 1989, 25–27.

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. — Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani 1919–1989. 1989, 223–225.

C *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije*. — Maribor, Založba Obzorja 1989. 531 str.

Č *Berilo 3*. — Maribor, Založba Obzorja 1989. 255 str. Uredil s souredniki.

1990

A *Literarne tipologije*. — Ljubljana, Državna založba Slovenije 1989 (1990). 115 str. (Literarni leksikon. 34) Bibliografija, stvarno in imensko kazalo, angleški povzetek. — Sočasna objava odlomka: *Začetki literarne tipologije na Slovenskem*. Delo, 1. III. 1990, 16.

Valentin Vodnik. — Ljubljana, Partizanska knjiga 1990. 217 str. (Znameniti Slovenci) Imensko kazalo.

Ob rojstvu moderne proze. — P. Božič: Človek in senca. 1990, 125–140.

Sapfo, Grillparzer in Prešeren. — Primerjalna književnost, 13, 1990, št. 2, str. 1–10.

Slovenska literatura in Srednja Evropa. — Slavistična revija, 38, 1990, 11–26. Angleški povzetek.

Alamut in evropski nihilizem. — Sodobnost, 38, 1990, 676–692.

Francoska revolucija in slovenska literatura. — Zgodovinski časopis, 44, 1990, 413–426. Francoski povzetek.

Enciklopedija Slovenije, 4, 1990. Avtor ali soavtor gesel: *humoreska, izseljensko slovstvo.*

B *Je pouk o religiji nujno ideološki?* — Prosvetni delavec, 10. XII. 1990, 3.

Č *Berilo 4.* — Maribor, Založba Obzorja 1990. 245 str. Sourednik Tine Logar.

Znanstveno in publicistično delo je podano po letih, v njihovih okvirih pa razvrščeno na štiri poglavja: A. Razprave in eseji; B. Članki in ocene; C. Učbeniki; Č. Uredništvo knjig. Ponatisi so dodani prvi objavi. Izpuščeno je nekaj krajših člankov in prevodi, vsega okoli dvajset enot. Naslovi Kosovih knjig so zapisani polkrepko, naslovi njegovih člankov ležeče. V poglavju A so tudi študije h knjigam, ki jih je Kos uredil. Sicer poglavje Č ne prikazuje vse Kosove uredniške dejavnosti. Dodati je treba še časopise, knjižne zbirke in podobno, kjer je bil urednik ali član uredniškega odbora:

Beseda. 1, 1951/52, št. 6 — 2, 1952/53, št. 5 član uredniškega odbora. 2, 1952/53, št. 6 — 6, 1957, št. 3 odgovorni urednik s Cirilom Zlobcem.

Perspektive. 1, 1960/61 — 2, 1961/62, št. 18 urednik z Dominikom Smoletom. 4, 1963/64 član uredniškega odbora.

Gledališki list Mestnega lutkovnega gledališča. 1960/61 in 1961/62 urednik.

Knjižna polica. 1, 1966/67 član uredniškega odbora.

Lutka. 1, 1966/67 član uredniškega odbora.

Sodobnost. Od 17, 1969 član uredniškega odbora.

Naša beseda. 1972–1977 član uredniškega odbora.

Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev. 1975–1980 član uredniškega odbora.

Primerjalna književnost. Od 1, 1978 član uredniškega odbora.

Literarni leksikon. Od 11, 1981 član kolegija in glavni urednik.

Enciklopedija Slovenije. Od 1, 1987 strokovni urednik za književnost.

Jože Munda

ZRC SAZU, Ljubljana

NAVODILA AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih. Avtor odda prispevek enemu od glavnih urednikov v dveh izvodih na 80-gramskem papirju; na listu naj bo 30 vrstic. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (25 strani, tj. 45.000 znakov), ocene 12 strani (24.000 znakov), poročila 4 strani (8.000 znakov). Rokopis je po možnosti tudi na PC-jevi ali atarijevi disketi, zapisan v katerem koli od popularnih urejevalnikov besedila oziroma v ASCII, mogoče pa ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov MIRAN.HLADNIK@UNI-LJ.AC.MAIL.YU ali UEK::FFHLADNIK. — Sinopsis naj ne bo daljši od 8 vrstic. Slovenski povzetek, ne daljši od dveh strani, podaja rezultate razprave; uredniku se sporoči zaželeni jezik za prevod. V neslovenščini napisane razprave imajo povzetek v slovenščini. — Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, naslov in občino stalnega bivališča, ime institucije, na kateri dela, in naslov, kamor naj pridejo korekture. Če rokopis za tisk ni sprejet, glavni urednik avtorja pisмено obvesti. Ob izidu dobi avtor 20 separatov svoje razprave oziroma 10 primerkov ocene.

Avtorju se stavijo še naslednje tehnične zahteve: Korekture svojega prispevka opravi v treh dneh. Pri tem in pri prečkovanju tujih pisav se drži prečrkovalnih pravil Slovenskega pravopisa 1990. — Slikovni material priloži na posebnih listih, vsako sliko s svojo številko, v rokopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v rokopisu razprave. — Ponazarjalni zgledi se podčrtavajo; polkrepki tisk je označen z dvojno podčrtavo, razprti tisk s črtkano črto. Posebni znaki naj bodo označeni z barvnim svinčnikom, ob robu pa razločno izrisani. — Daljši navedki (nad 5 vrstic) naj bodo odstavčno ločni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne). Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem ali oglatem oklepaju; na začetku in na koncu citata so tropičja nepotrebna. — Besedilo opombe naj bo v članku takoj za mestom, ki ga pojasnjuje, vendar odstavčno ločeno od drugega besedila; zaporedna številka opombe stoji stično za ločili, ki sledijo temu mestu. — Literatura se navaja na kratek način v oklepaju v tekočem besedilu ali v opombah, na daljši način pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole: (Breznik 1934: 213), v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

Anton B r e z n i k 1934: Slovenska slovnica za srednje šole. Celje: Družba sveteha Mohorja.

V seznamu literature je letnica neposredno pred navedbo strani. Članek v reviji se navaja takole:

Janko K o s: Problem časa v slovenski liriki. Slavistična revija XXXIX/1 (1991), 1–14.

V opombah so enote bibliografske navedbe ločene med seboj z vejicami:

¹Anton B r e z n i k, Slovenska slovnica za srednje šole (Celje: Mohorjeva družba, 1934), 16–18.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. V literarnovednih člankih so lahko ležeče postavljeni tudi naslovi samostojnih izdaj. Zbirka se nahaja v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Naslovi v stroki znane periodike so okrajšani, tako je lahko tudi avtorjevo ime. Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b.

Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

V OCENO SMO PREJELI

Jezikoslovni zapiski: Zbornik Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša, I. Ljubljana: ZRC

SAZU, 1991. 199 str.

Čakavska rič XIX/1 (1991).